

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická Fakulta

Katedra filmových studií

Obecná teorie a dějiny umění, Filmová studia

Diplomová práce

Bc. Natalija Něudačina

Sovětská filmová komedie konce 60. a 70. let

Soviet Film Comedy of the Late 60's and the 70's

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Jindřišce Bláhové, Ph. D. za její trpělivost při vedení této práce, za cenné konzultace a konstruktivní poznámky, dále Tomášovi Hálovi za jeho praktické rady ohledně archivního výzkumu v Moskvě, doc. PhDr. Kateřině Svatoňové Ph. D. za pohotovost, vstřícnost a usnadnění formálního postupu při ukončování mého studia. Ráda bych také poděkovala zaměstnankyním archivu Mosfilmu Rimmě Karpovové za zajímavé poznámky k vybranému tématu a vstřícnost během mého bádání v Moskvě, a zejména Irině Voroncovové, která pohotově a s ochotou našla všechny potřebné materiály, bez nichž by se má práce neobešla. V neposlední řadě bych chtěla poděkovat Bc. Václavovi Kozákovi za trpělivost, dlouhodobou podporu během mého studia a za jazykovou kontrolu této práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 2019.

Podpis:.....

Abstrakt

Předmětem diplomové práce je žánrová analýza opírající se o recepční a produkční historii filmových komedií vzniklých v SSSR na konci 60. a v 70. letech. Cílem výzkumu je uchopit sovětskou komedii jako specifický politický a kulturně-společenský fenomén východního bloku ve vztahu k dobové populární kultuře v Sovětském svazu. Metodologicky bude žánrová analýza vycházet ze sémanticko-syntaktického přístupu Ricka Altmana, který umožňuje vybranou žánrovou skupinu charakterizovat jako komplexní žánrový trend ukotvený v jedinečném společenském, kulturním, ekonomickém a v tomto případě i ideologickém kontextu, sledovat vývoj a fluiditu tohoto trendu, a zároveň umožňuje komparaci a nalezení společných prvků mezi jednotlivými filmy. Analytická část se nesoustředí pouze na skupinu nejsledovanějších filmů, ale také na produkční data, jež se zabývají zejména filmovými rozpočty a dramaturgickým a cenzorským dohledem nad vybranými filmy. Další část diplomové práce se zaměří na důležitou roli sovětských komedií v dobové a okrajově i současné populární kultuře v Rusku, přičemž bude čerpat z recepčních zdrojů jako jsou např. dobové ohlasy a statistiky sledovanosti. Spojením všech částí práce dojdeme k základní charakteristice sovětské filmové komedie doby stagnace coby specifického žánrového trendu, a k objasnění, proč je tento žánrový fenomén nedílnou součástí ruské popkultury dodnes.

Klíčová slova

sovětská filmová komedie, ruská komedie, žánrová analýza, sémanticko-syntaktický přístup, populární kultura, recepční studia, Brežněvovská éra, kinematografie 70. let

Abstract

The subject of this thesis is a genre analysis of Soviet film comedies of the late 60s and the 70s that is based on the reception and production history data. The aim of this research is to grasp this type of comedy as a specific political and socially-cultural phenomenon of the Eastern bloc and its relation to Soviet popular culture.

A methodology of the genre analysis will derive from Rick Altman's semantic-syntactic approach, which will allow us to describe the chosen genre group as a complex genre trend set in the unique social, cultural, economic and in this particular case also ideological context, to follow the development and fluidity of the genre trend, as well as to find and to compare mutual attributes of the chosen films. The analysis will not be based solely on the group of the most watched films, but also on the production data focusing mostly on the films' budget, as well as dramaturgic supervision and censorship. Another part of the diploma thesis will be based on the gathered reception data such as contemporary media response and viewer ratings, focusing on the important role that Soviet film comedies played in the period and partially continue to play in the present-day Russian popular culture. Fusion of all analytic parts shall bring us to the basic definition of the Soviet film comedy from the stagnation era as a specific genre trend, and shall explain why this genre phenomenon is integral to Russian popular culture to this day.

Keywords

soviet film comedy, russian comedy, genre analysis, semantic-syntactic approach, popular culture, reception studies, Brezhnev Era, 70's cinema

Obsah

1. Úvod.....	8
2. Teoreticko-metodologická východiska.....	13
2.1. Žánrová teorie a sémanticko-syntaktický přístup.....	13
2.2. Nová filmová historie.....	17
2.3. Recepční studia.....	19
2.4. Kulturní studia.....	21
3. Historický, politický, produkční, kulturně-společenský kontext.....	24
3.1. Období přechodu Chruščovova tání k Brežněvovské stagnaci.....	24
3.2. Stagnace v kinematografii.....	30
3.3. Komičnost a smích v kontextu sovětské masové kultury.....	38
4. Žánrová analýza - Lyrická a excentrická stagnační komedie o hrdinech všedního dne.....	42
4.1. Excentrická komedie.....	48
4.1.1. Případová studie: <i>Ukradená nevěsta</i>	48
4.1.2. Případová studie: <i>Brilantová ruka</i>	56
4.1.3. Případová studie: <i>Podařená kvítka</i>	66
4.1.4. Případová studie: <i>Ivan Vasiljevič mění povolání</i>	73
4.1.5. Případová studie: <i>Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku</i>	81
4.2. Lyrická komedie.....	89
4.2.1 Případová studie: <i>Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel</i>	89
4.2.2. Případová studie: <i>Afoňovo zmoudření</i>	98
4.2.3. Případová studie: <i>Muž na svém místě</i>	106
4.2.4. Případová studie: <i>Služební román</i>	114
5. Funkce sovětské stagnační komedie v dobové a současné populární kultuře.....	124
5.1. Populární kultura stagnační éry – móda, spotřebitelská kultura, estráda..	124
5.2. Filmové hlášky stagnačních komedií jako transhistorický jazykový fenomén.....	131
5.3. Nostalgie po sovětské kinematografii v současné populární kultuře v Rusku a postsovětské remaky stagnačních komedií.....	136
6. Závěr.....	141
7. Seznam použitých zdrojů.....	144
8. Přílohy.....	156

Seznam použitých zkratk

SSSR - Svaz sovětských socialistických republik

Goskino (v období 1963-1976) - Státní komise pro kinematografii (Gosudarstvennyj komitet pri Sovětě ministrov SSSR po dělam kinematografii)

NIKFI - Vědecko-výzkumný ústav pro kinematografii a fotografii (Naučno-issledovatělskij kinofotoinstitut)

UNIATEC - Mezinárodní unie technických filmových asociací

RGALI - Ruský státní archiv umění literatury a umění (Rosisskij gosudarstvennyj archiv litěraty i iskusstva)

KVN - pořad Klub vtipných a pohotových (Klub veselych i nachodčivych)

CTV - Centrální televize

ŽEK - Úřad pro bydlení a údržbu

VIA - Vokálně-instrumentální ansámbl

1. Úvod

Žánrová kinematografie představovala zásadní součást produkce socialistických států východního bloku¹. Přesto je jí věnována minimální pozornost na úkor „politickému“ nebo artovému filmu. Z nespočtu studií věnovaných filmům socialistického realismu a „politickému“ filmu v SSSR uvedme alespoň rozsáhlou publikaci ze série *Film a dějiny Politická kamera - film a stalinismus* Kristiana Feigelsona a Petra Kopala (eds.). či první část knihy Richarda Taylora *Filmová propaganda, Sovětské Rusko a nacistické Německo*.

O tvorbě Andreje Tarkovského, Nikity Michalkova a Sergeje Paradžanova jakožto nejvýznamnějších zástupců sovětské artové kinematografie 60. a 70. let vyšla rovněž řada odborných textů².

Téma sovětské komediální produkce však nebylo výrazně probádáno, v české akademické oblasti existují jen analýzy několika jednotlivých filmů ze zkoumaného období³. Přitom komedie konce 60. a 70. let byly z celé sovětské produkce nejpobulárnější a v současném Rusku jsou doposud považovány za kultovní⁴. V očích západních kritiků jsou ale stále často vnímány jako žánr, jenž částečně navázal na sovětské satirické agitky 50. let – tedy jako na komedie, které i v pozdějších letech sloužily svým humorem komunistickému diktátu, svým významem podporovaly dobovou společenskou stagnaci, případně že byly apolitické a pouze sloužily jako prostředek odpočinkové zábavy⁵.

Hypotézou této diplomové práce je tvrzení, že nehledě na složité cenzurní podmínky určované totalitním režimem lze zkoumané komedie vnímat jako tvorbu, jež neměla pouze

¹ Např. Jaromír Blažejovský v článku *Vypůjčená imaginace* v časopise *Illuminace* zkoumá distribuci domácích žánrových snímků ve znárodněných kinematografiích. Žánrová produkce ve východním bloku dosáhla největšího úspěchu v druhé polovině 60. let, přičemž klíč její popularity, dle Blažejovského, spočíval ve vypůjčené imaginaci jiných žánrových snímků ze Západu a zobrazování fikčních světů velice vzdálených realitě doby socialismu. Více in: Jaromír Blažejovský, *Vypůjčená imaginace: Po stopách distribučních osudů žánrových filmů ve znárodněných kinematografiích*. *Illuminace* 23, č. 3, 2011. s. 113-135. Dostupné online: <http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/obsahy/blazejovsky_3_11.pdf>. Cit. 19.8.2018.

² Z českých textů zmiňme alespoň *Nikitu Michalkova* Galiny Kopaněvy, případně *Topografii transcendentních souřadnic filmového obrazu* Vladimíra Suchánka obsahující jednu z nejrozsáhlejších analýz filmů Tarkovského a Paradžanova. Za poslední léta vznikla také řada diplomových prací zaměřených na sovětské artové režiséry.

³ Např. analýzy filmů *Ironie osudu* aneb *Rozhodně správná koupel* Eldara Rjazanova či *Ukradená nevěsta* Leonida Gajdaje a pouze jedna bakalářská práce, jež se povrchově věnuje celkové sovětské kinematografii 60. a 70. let, jedná se však pouze o encyklopedický výčet filmů, žánrů a tvůrců než o komplexní žánrovou analýzu.

⁴ Vybrané komedie často figurují na webových i knižních seznamech kultovních sovětských filmů, všechny jsou také uvedeny např. v populárně-naučné publikaci Ludmily Sokolové: *Velikije sovětskije filmy. 100 filmov, stavšich legendami*. Centrpoligraf, 2011.

⁵ Podobně se vyjadřuje o komediích Leonida Gajdaje např. americký filmový kritik Roger Greenspun a další doboví američtí kritici či britský filmový historik David C. Gillespie. Více in: Roger Greenspun, *Screen: Simplicity Marks Soviet Films in Festival*. *The New York Times*, 1973; David C. Gillespie, *Russian Cinema*. Routledge, 2002.

únikovou funkci. Zejména za Brežněvovské éry měl komediální žánr ambivalentní postavení, kdy Brežněv sám mnohdy rozhodoval o budoucích osudech filmů. Na jednu stranu se členové socialistické vlády k mnoha komediím stavěli více než blahosklonně⁶, na druhou stranu však původní scénáře i hotové filmy velice často podléhaly přísné cenzuře⁷ a musely být přepracovány kvůli zdánlivým maličkostem. Samozřejmě nelze vyloučit, že řada komedií tohoto období komunistické ideologii podléhala, ale zároveň ty nejsledovanější z nich mnohdy obsahovaly prvky čistého humoru a vykazovaly subverzivní charakter mimo jiné i tím, jakým způsobem reflektovaly každodenní život sovětské společnosti. Reflexe “obyčejnosti” v tzv. komediích všedního dne (*bytovaja komedija*) zapříčinila jejich velký vliv na domácí populární kulturu.

V Rusku je komediální žánr o něco probádanější⁸ než v ostatních zemích, avšak žádné dosavadní výzkumy se nevěnovaly takto vymezenému období, kdy se komediální žánr rapidně vyvíjel a vznikaly stovky filmových komedií⁹, které se těšily velké divácké oblibě. Pro představu: od roku 1967 do roku 1979 vzniklo v Sovětském svazu okolo pěti set komediálních filmů (resp. filmů, jež můžeme zahrnout mezi žánrové hybridy obsahující komediální prvky), včetně televizních produkcí, avšak přes to, že u domácího publika slavily velký úspěch, téměř žádné z nich se nedokázaly dostat za hranice SSSR.

I z tohoto důvodu bylo potřeba pro účely diplomové práce výrazně omezit počet analyzovaných snímků. Klíčem k výběru filmů byl žebříček sledovanosti v průběhu jednoho roku od jejich uvedení do sovětské kinodistribuce, čímž (až na jednu podstatnou výjimku) jsme oklestili televizní produkci v rámci komediálního žánru. Sledovanost těchto snímků se tak pohybuje cca od 50 do 77 milionů návštěvníků, přičemž průměrná návštěvnost

⁶ Např. film *Ukradená nevěsta* byl distribuován v kinech díky tomu, že ho zhlédl a pochválil Leonid Brežněv, a to i přes neochotu Goskina tento film uvést. Více: *Kavkazskuju plennicu spas Brežněv*, Ria.ru. Dostupné online: <<https://ria.ru/analytics/20120401/611745327.html>>. Cit. 29.7.2018.

⁷ Zejména pak ve filmu Ivan Vasiljevič mění povolání, za jehož vzniku bylo třeba několik scén natočit znovu, jiné vystříhnout, případně předabovat. Anna Velikžanina: *Leonid Kuravlev: Ja tak byl blgodaren Šukšinu, čto nazval v ego čest' syna*. Komsomolskaja pravda. Dostupné online: <<https://www.kp.ru/daily/25624.3/790036/>> Cit. 29.7.2018.

⁸ Lze tam najít více diplomových prací i sekundárních pramenů, jež jsou potřeba pro reflexi dobové recepce žánrových filmů, avšak žádné z nich se nevěnují pouze komedii konce 60. a 70. let. Prozatímní rešerše ukázala, že existuje několik prací věnujících se lokální sovětské komedii (jakutské, baškirské, běloruské, uzbecké), sovětské komedii 30. a 40. let, a disertací, jež se zabývají se konkrétními společenskými či estetickými prvky v sovětské filmové produkci 70. let (např. *Člověk a skutečnost v národní kinematografii 70. let*). Analýzou komična napříč sovětskou kinematografií z pohledu kulturologie se zabývá Jelena Smykova, a jedinou publikací, jež by se komplexně věnovala sovětské filmové komedii, je *Sovětskaja kinokomedija* Rostislava Jureněva, která však byla napsána v roce 1961, a tudíž nepojednává o 70. letech.

⁹ Více v databázi Kinopoisk.ru, dostupné online: <https://www.kinopoisk.ru/index.php?level=7&from=forma&result=adv&m_act%5Bfrom%5D=forma&m_act%5Bwhat%5D=content&m_act%5Bfrom_year%5D=1967&m_act%5Bto_year%5D=1979&m_act%5Bcountry%5D=13&m_act%5Bgenre%5D%5B%5D=6> Cit. 30.7.2018.

jednotlivých filmů v tomto období činila kolem 35 - 40 milionů za rok¹⁰, a celková návštěvnost kin v SSSR se do poloviny 70. let pohybovala kolem 4 miliard diváků ročně¹¹, díky čemuž tehdy byla sovětská návštěvnost kin považována za jednu z nejvyšších na světě. Tento fakt dokazuje, jak velké divácké popularity se dané komedie těšily. Dalším kritériem výběru se stalo časové období, do něž je zasazena diegeze vybraných filmů. Jelikož je cílem práce analyzovat vztah mezi vybranou žánrovou skupinou a dobovou populární kulturou, bylo třeba soustředit se na filmy, které alespoň částečně zobrazují dobovou sovětskou společnost v pokud možno co nejvěrnějších realitách. I přes to, že historické či fantazijní komedie mohly pomocí metafor a symboliky poskytnout nosnou reflexi společnosti v 60. a 70. letech, těžko mohly spolehlivě přiblížit každodenní život sovětských občanů v jejich přirozeném prostředí.

Výslednou žánrovou skupinu tvoří trojice snímků Leonida Gajdaje *Ukradená nevěsta* (1967), *Brilantová ruka* (1968), *Ivan Vasiljevič mění povolání* (1973), dále film *Podářená kvítka* (1972) Alexandra Seryjeva, *Afoňovo zmoudření* (1975) Georgije Daneliji, a dvojice filmů, které režíroval Eldar Rjazanov – *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku* (1973, spolurežisér Franco Prosperi) a *Služební román* (1977). Kromě výše zmiňovaných filmů jsem do analyzované skupiny zařadila rovněž další film Eldara Rjazanova *Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel* (1975), který byl původně určen pouze pro televizní vysílání, ale díky svému obrovskému diváckému úspěchu (rekordních 250 milionů diváků do roku 1978) byl nakonec nasazen i do kin. Důvodem zahrnutí tohoto filmu do vybrané skupiny je jeho kultovní status v ruské kinematografii a populární kultuře obecně. Jedná se o snímek, který je na ruských televizních stanicích každoročně vysílán i v současnosti, a v roce 2007 Timur Bekmambetov natočil jeho pokračování *Ironie osudu II* s jak původním obsazením, tak se současnými populárními ruskými herci (Konstantin Chabenskij, Sergej Bezrukov, Elizaveta Bojarskaja aj.). Zároveň s dalšími vybranými filmy sdílí řadu ikonografických i tematických prvků a pracuje s podobným typem humoru.

Posledním snímkem, který byl zařazen do analyzované skupiny, je film Georgija Daneliji *Muž na svém místě* (1975), který byl natočen ihned po *Afoňově zmoudření*. I přes to, že divácky nebyl natolik úspěšný jako další komediální filmy (v prvním roce uvedení ho zhlédlo “pouze” 24,4 milionů diváků), jedná se o jeden z mála snímků ze sedmdesátých let, který nám poskytuje pohled na dobovou společnost nikoliv očima Rusů, ale Gruzínců, Arménců či obecně kavkazských národů. To v analýze umožní provést zajímavou komparaci mezi

¹⁰ Nancy Condee: *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*. Oxford University Press, 2009. s. 50.

¹¹ Andrej Tatarnikov: *Izmerenija i prognozy v kinoindustrii. Modeli i experimenty*. Ridero, 2016.

konvenčním ruským a “menšinovým“ pohledem na současnost a v neposlední řadě také legitimitizuje přívlastek “sovětský“ u analyzovaného žánru¹².

Nejvhodnější metodologií pro vypracování této práce je žánrová analýza, zejména pak sémanticko-syntaktický přístup Ricka Altmana, který umožňuje komplexní zkoumání sémantických prvků ve filmech, a zároveň reflexi vztahů mezi nimi v návaznosti na specifický kontext daného žánru¹³. Abychom analýzu učinili co nejkomplexnější a mohli se od ní poté odpíchnout směrem ke zkoumání vztahu komedie a popkultury, velmi podstatnou kapitolou této práce bude právě zmapování historického, politického, ekonomického a kulturně-společenského kontextu, který měl na produkci, distribuci i recepci sovětské komedie rozhodující vliv. Kontext, na nějž pohlédneme optikou nové filmové historie, nám také pomůže nastínit již na začátku, proč a jak se vyvíjela lokální popkultura. Kromě žánrové analýzy samotného filmového textu budeme v práci vycházet také z produkčních dat, které nám poskytnou vhled do financování vybraných projektů, jejich dramaturgického vývoje a vlivu cenzury na ně.

Na analytickou část pak naváže obecná charakteristika dobové a současné ruské populární kultury ve vztahu k vybraným komediím, která bude čerpat z poznatků získaných z kulturálních studií a recepčních zdrojů, použitých v dílčích analýzách, jako jsou např. žebříčky sledovanosti v kinech a televizi, dobové recenze, ohlasy z tisku apod.

Výsledkem této práce by mělo být komplexní zmapování sovětské komediální produkce konce 60. a 70. let jakožto specifického kulturně-společenského fenoménu, jenž si vydobyl výsadní místo v ruské popkultuře, a jenž mohl mít signifikantní vliv na žánrovou produkci celého východního bloku. Snahou této práce je poukázat na komplexnost a ambivalentnost této žánrové skupiny, na subverzivní kvality vybraných snímků, které se i přes strohý cenzorský dohled státních orgánů (a některých případech i pozdější zákazy uvedení) dokázaly dostat do distribuce a oslovit miliony diváků. Dalšími cíli této práce je také podkrýt fungování produkčních mechanismů v oblasti sovětské žánrové kinematografie, stanovit, čím byly vybrané komedie atraktivní pro dobové publikum a jakým způsobem oslovují publikum současné (zejména pak ve vztahu ke komice). Neméně podstatným záměrem bude postihnout, jak tento se tento žánrový trend manifestoval v sovětské populární kultuře a jak ovlivnil její další oblasti (např. módu, design apod.). Jednou ze základních hypotéz této práce je tvrzení, že komediální tvorbu v době stagnace lze vnímat i jako symptom populární

¹² Přestože gruzínský režisér Georgij Danělija ve svých filmech téma etnicity v SSSR zpracovává poměrně často.

¹³ Více o metodologických postupech v kapitole 2.

kultury utvářené ze spodních struktur, a nikoliv pouze jako základní součást masové kultury propagované státem, jako tomu bylo v případě žánrových filmů vzniklých v období stalinismu.

2. Teoreticko-metodologická východiska

2.1. Žánrová teorie a sémanticko-syntakticko-pragmatický přístup

Abychom mohli vybranou žánrovou skupinu analyzovat co nejkomplesněji a zároveň ji v závěru co nejjasněji charakterizovat, budeme vycházet z žánrové teorie. Hned na úvod je třeba říci, že žánr je jedním z nejproblematictějších a nejnestabilnějších konceptů v teoretickém smýšlení o filmu. Jeho definice se postupem času čím dále tím více proměňují a rozšiřují. K žánru lze přistupovat z mnoha různých hledisek – lze o něm uvažovat jako o konkrétním textu, jako o produkčním nástroji, jako o formě diváckého očekávání atd. Jak zmiňuje Boris Tomaševskij v *Teorii literatury*: „Žádná logická a jasná definice žánrů neexistuje. Vymezení žánru je vždy historické, tedy pravdivé pouze v jednom konkrétním historickém okamžiku [...] Při zkoumání žánrů nám nezbyvá než k nim přistupovat popisně, a logickou klasifikaci nahrazovat klasifikací vedlejší, kdy bereme v potaz pouze pohodlnost při rozřazování konkrétního materiálu do předem stanovených rámců.”¹⁴ Z tohoto důležitého tvrzení tedy vyplývá, že žánr (stejně jako samotný film) vzniká ve specifickém kontextu, což zásadně ovlivňuje jeho společenský, ekonomický a kulturní význam, který se v jiném kontextu může proměňovat a stejný žánr tak může být vnímán jinak v různých kontextech. Jasná kategorizace žánru je v podstatě nemožná.

Mnozí kritici však k žánru přistupují pomocí dvojího základního metodologického rozdělení, jak jej určil literární teoretik Tzvetan Todorov: teoretický žánr a historický žánr¹⁵. Teoretický žánr lze chápat jako apriorní kategorii, kdy žánr logicky odvozujeme pomocí kritérií, jež byla zavedena v rámci jiných, již existujících teorií.

Historický žánr pak chápeme jako jádro kritického uvažování o žánru jako o historicky vymezené skupině konkrétních filmů se společným stylem, tématy, ikonografií apod. Definice historického žánru tak vyplývá z kulturního konsenzu¹⁶.

V této práci sice budeme k sovětské filmové komedii konce 60. a 70. let přistupovat jako k historickému žánru, ale zároveň se k ní vztahovat jako k přetrvávajícímu specifickému

¹⁴ Boris Tomaševskij: *Těorija litěratyry. Poetika*, Litěraturnyje žanry. Dostupné online na webu Philologos.ru: <<http://philologos.narod.ru/tomash/tema9.htm>> . Cit. 30.7.2018.

¹⁵ Tzvetan Todorov: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. [32] a také *Film/Genre* Altman, str. 9.

¹⁶ Andrew Tudor: *Genre*. in: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader*, University of Texas Press, 2012. s. 3-11.

kulturně-společenskému fenoménu v ruské kinematografii, což nás vede k chápání žánru jako kontextuální kategorie. S tímto pohledem na žánr pracuje např. teoretik Marc Jancovich, který říká, že pouhá přítomnost společných znaků u filmů z nich ještě nečiní příslušníky nějakého žánru. Jancovich ve svém myšlení navazuje na úvahy Jamese Naremorea a Andrewa Tudora, kteří tvrdí, že žánr vzniká díky diskurzům, skrze něž jsou dané filmy produkovány, přenášeny, vnímány a interpretovány¹⁷. Jancovich však problematizuje pohled na žánr jako výsledek kolektivního konsenzu, jelikož různé percepční skupiny mohou na filmy nahlížet jinak v závislosti na kontextu, v němž se nacházejí. Dle Jancoviche je žánr kulturně konstruovanou kategorií.

Pro účely mé práce se nabízí jako nejvhodnější možnost uplatnit metodologické nástroje sémanticko-syntakticko-pragmatického přístupu amerického filmového teoretika Ricka Altmana¹⁸, a propojit je s dílčími analýzami dobového kontextu a populární kultury za pomoci nástrojů nové filmové historie, recepčních studií a kulturních studií.

Altman přináší jednu z nejucelenějších definic filmového žánru, ovlivněnou strukturalismem. Základní pojmy a myšlenky týkající se žánrové teorie Altman rozvádí ve své stati *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*¹⁹ a v knize *Film/Genre*²⁰, kde onu stat' posléze aktualizoval a doplnil.

Předně je potřeba zmínit, že Altman rozlišuje v kritickém uvažování 4 různé podoby žánru²¹:

1. žánr jako model (blueprint): který se stane vzorovou formulí při produkci; tedy že žánrový film vzniká pomocí rozpoznatelného produkčního modelu
2. žánr jako struktura (structure): funguje jako formální či textuální rámec pro filmy; tzn. že film vykazuje strukturální znaky, které jsou pro určitý žánr typické
3. žánr jako etiketa (label): funguje zde jako klíčová kategorie pro distributory a kinaře; při uvádění filmu můžeme konkrétní film jednoduše identifikovat díky jednoduché té či oné etiketě

¹⁷ Mark Jancovich: 'A Real Shocker': Authenticity, genre and the struggle for distinction. *Continuum* 14, č. 1. s. 23-51.

¹⁸ I přestože se Jancovich vůči Altmanovi zejména v otázkách konstrukce žánru publika v mnoha ohledech vymezuje. Funkci diváka při formování žánru však v této práci neopomineme, jelikož se budeme věnovat i recepční analýze a roli sovětské komedie v populární kultuře, která by bez konzumentů vůbec neexistovala.

¹⁹ Rick Altman: Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace*. 1989, 1(1), s. 17–29.

²⁰ Rick Altman: *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.

²¹ Tamtéž. s. 14.

4. žánr jako smlouva (contract): funguje zde jako imaginární dohoda mezi žánrovým filmem a jeho publikem; publikum si film zařadí do určitého žánru, a na tomto základě ho pak interpretují

Snahou této práce bude podívat se na vybraný žánr optikou všech těchto kategorií, jelikož jsou spolu úzce provázané. Získaná produkční data mohou vyjevit určitý vzorový produkční model, ale také mohou jeho existenci vyvrátit. Strukturální znaky sovětské komedie vystanou na povrch v analytické části, kdy dojdeme k nalezení typických znaků u konkrétních filmů a jejich komparaci. Na žánr jako etiketu se blíže zaměříme v rámci fungování komedie v populární kultuře na základě získaných propagačních materiálů, stejně tak se detailněji podíváme na divácká očekávání za pomoci dobových anket a recenzí, výpovědí diváků apod.

Altman však vzápětí výše zmiňované kategorie logicky problematizuje, protože je potřeba vzít v potaz, že:

- a) pro pojmenování žánru se někdy používají podstatná jména, jindy adjektiva, případně obojí
- b) producenti mají sice tendence využívat dříve odzkoušený produkční vzorec, ale zároveň se ho snaží pozměnit či aktualizovat
- c) každé publikum žánr vnímá jinak (kritici vs. diváci)
- d) některé žánrové kategorie jsou čistě historické, jiné transhistorické
- e) producentská/distributorská definice žánru se může lišit od žánru, jak jej analyzují kritici²².

Altman ve své knize *Film/Genre* také rozvádí myšlenku, že žánr má buď rituální nebo ideologickou funkci (zejména ve vztahu k hollywoodské kinematografii). V případě žánru jako rituálu vycházíme z předpokladu, že divák je hlavním tvůrcem žánru. Divák svým pravidelným výběrem a návštěvami filmu uspokojuje svá očekávání a ukazuje vlastní žánrové a názorové preference, a tím pak ovlivňuje produkční studia při výrobě dalších filmů, které se snaží přání publika vyhovět²³.

Ideologická funkce naopak spočívá v manipulaci s publikem prostřednictvím obchodních a politických zájmů. Altman říká: “Trochu zjednodušeně se dá říci, že ideologické pojetí

²² Rick Altman: *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. s. 15-29.

²³ Rick Altman: Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace*. 1989, 1(1), s. 20.

charakterizuje každý jednotlivý žánr jako specifický druh lži, jehož nejtypičtějším rysem je schopnost maskovat se jako pravda.” V tomto případě tedy produkční studia (nebo i stát) využívají divácké energie a jejich psychického vkladu k tomu, aby je pomocí žánru dostaly tam, kam chtějí oni²⁴. V tomto případě bude nosným zjištěním, zda se sovětská filmová komedie svou povahou přiklání spíše k rituální či ideologické kategorii žánru, případně zda balancuje na jejich rozhraní.

Obecně Altman žánr pojmenovává slovem “cyklus”, jenž slučuje všechny zmiňované kategorie dohromady, a na nějž se dá pohlížet prostřednictvím dvou rovin, mezi nimiž ale ve skutečnosti neexistuje jasná hranice. Sémantická rovina hledá společné elementy v rámci žánru, konkrétně tedy postavy, lokace, záběry, kulisy aj.²⁵, které Altman nazývá “stavebními bloky“. Syntaktická rovina pak zkoumá strukturální vztahy mezi těmito prvky, které žánru udávají širší tematický, společenský a kulturní význam, vytvářejí tak určité žánrové konvence a umožňují sledovat vývoj uvnitř žánru. Pouze jejich spojením můžeme dosáhnout komplexní analýzy²⁶.

Altman upozorňuje na vzájemné pronikání těchto dvou rovin a jejich působení na diváka, čímž Altman do sémanticko-syntaktického přístupu zahrnuje další rovinu – a sice rovinu pragmatickou. Sémantické signály totiž u diváka vyvolávají syntaktická očekávání, která mohou být jinými sémantickými signály nabourána, což může zapříčinit nestabilitu, míšení a hybridizaci žánrů. Zároveň je potřeba si uvědomit, že u různých diváků vznikají individuální očekávání, jelikož si utvářejí odlišné sémanticko-syntaktické složky, čímž také dochází k redefinici žánru z jejich strany. Altman tímto odmítá čistotu žánrů a upozorňuje na klíčovou roli diváka, který svojí percepcí rovněž daný žánr formuje²⁷.

Spojení sémantického, syntaktického a pragmatického přístupu tak umožňuje vytvořit celistvou charakteristiku žánru, aniž bychom přitom opomíjeli jeho ukotvení ve specifickém kontextu, jeho možnou adjektivizaci, hybridizaci, jednotlivé etapy jeho vývoje a důležitost aktivity diváka.

Jelikož časový úsek, který budeme v souvislosti se sovětskou filmovou komedií sledovat, je poměrně dlouhý, a v jeho rámci došlo k několika politickým změnám, jež radikálně ovlivnily vývoj sovětské společnosti, nemůžeme vybranou žánrovou skupinu (i přes všechny společné produkční, sémantické a strukturální znaky, které u filmů nalezneme) vnímat jako na

²⁴ Tamtéž. s. 21.

²⁵ Tedy to, co jiní žánroví teoretici pojmenovávají jako “ikonografii”.

²⁶ Tamtéž. s. 17–29.

²⁷ Rick Altman: *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. s. 210-2015.

jednotlivou masu. Zmapování dynamického produkčního vývoje tohoto žánrového trendu bude jednou z klíčových složek analytické části práce. Zároveň je zajímavé, že vybranou komediální skupinu můžeme chápat jako historický a transhistorický žánr zároveň, právě proto, že se věnuje dobovým hrdinům a jejich každodennosti – jakoby tedy byla “zakonzervována” v tehdejší době, ale její význam v populární kultuře je obrovský i v současnosti, kdy nabývá nových významů, i když se na první pohled s těmito hrdiny málokdo dokáže ztotožnit.

V sémantické analýze budeme vycházet především ze samotného filmového textu – soustředíme se tedy na analýzu a komparaci vybraných filmů²⁸, v nichž se zaměříme na jejich ikonografii a částečně i významotvorné stylistické prostředky.

Syntaktická analýza se pak bude zabývat vzájemnými vztahy sémantických prvků, jejich vztahem k dobovému kontextu a vlivem ideologie na vznik filmů ve snaze vyjevit specifickou strukturu žánru, přičemž zde budeme vycházet i z produkčních dat získaných z moskevských archivů.

Pragmatická analýza se bude kromě filmového textu a produkčních dokumentů opírat i o recepční zdroje, jelikož v této části se budeme věnovat diváckému očekávání, která má daná žánrová skupina vyvolat, jaké reakce a přijetí u diváků konkrétní filmy ve skutečnosti vzbudily a jak se k daným filmům vyjadřovali doboví kritici. Závěry, k nimž dojdeme v rámci pragmatické analýzy, pak budou představovat odrazový můstek pro charakteristiku funkce dobové sovětské komedie v ruské populární kultuře.

2.2. Nová filmová historie

V následující kapitole se plošně zaměříme na kontext, v němž vybrané komedie vznikaly. Abychom dosáhli co nejucelenějšího pohledu na dobový kontext a při jeho popisu se pokud možno vyhnuli subjektivní interpretaci, k jeho souhrnu využijeme některých nástrojů, resp. obecných pravidel nové filmové historie.

Nový teoretický pohled na historii obecně je obvykle spojován s francouzskou historiografickou školou Annales a zejména s představitelem její druhé generace, Fernandem Braudem, který rozšířil historické myšlení o koncept tzv. totální historie. Jedná se o koncept, který stojí v opozici proti tradičním politickým a hospodářským dějinám a snaží se zaznamenat synchronní a diachronní změny v rámci sledovaného historického úseku. Odvrací

²⁸ Kritéria jejich výběru byla zmíněna v Úvodu.

se od příběhovosti dějin a věnuje se konstrukci minulosti v rámci celkového historického, politického, sociologického a technologického kontextu²⁹.

Idea lineárního času je nahrazena rozlišením alternativních módů plynutí času, zejména pak třemi vzájemně překrývajícími se úrovněmi historického času – krátké, cyklické průběhy a *longue durée*³⁰. Braudel si zároveň všímá různých druhů rychlostí historického pohybu, od rychlého přes pomalejší tempo, zaznamenaného v rámci kulturního, ekonomického či politického systému, až po nezachytitelný časový rytmus, jenž se váže k “geohistorii”, tzn. hlavně ke změnám geografického prostředí (ať už ve vztahu k člověku či samostatně).

Tyto radikální změny v chápání historiografie pak logicky ovlivnily i vnímání filmové historie a odstartovaly revizionistické procesy (např. definování raného filmu jako specifického módu atrakce, nikoliv pouze jako součást klasické kinematografie³¹).

Jelikož se na vybraný žánr nechceme dívat pouze jako na přehledový seznam nejdůležitějších filmů ze 60. a 70. let, ale jako na vyvíjející se žánrový trend, který byl formován mnoha rozličnými faktory, bude pro nás z hlediska času nejprůhodnější se zaměřit na vybrané období jako na cyklický průběh s pomalejším časovým tempem, jehož opěrným bodem však budou i významné historické a politické události spadající do kategorie krátkých časových průběhů.

Naším cílem rovněž není vyzdvižení konkrétního filmu nebo tvůrce, ale komplexní charakteristika daného žánru. Abychom pochopili, proč vybrané komedie užívaly určitou ikonografii a významových prostředků a ne jiných, a jak a proč staly se společensko-kulturním fenoménem, musíme se rovněž zaměřit na technologický, produkční a recepční kontext. I z toho hlediska, musíme na základě postupů z nové filmové historie částečně směřovat k teoretické variabilitě či dokonce interdisciplinaritě (což je však pro novou historii příznačné).

Důležitou součástí nové historie se také stávají dějiny každodennosti, jimž se ve své publikaci *The Practice of Everyday Life* věnuje historik, sociolog a filozof Michel de Certeau. Zkoumání každodenních praktik, jejichž podstatou je zaznamenání způsobů, jimiž si lidé osvojují kulturní (např. jazyk, tradice) či umělecké výtvoř, a tím individualizují masovou

²⁹ Fernand Braudel: *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, Berkeley: University of California Press, 1996.

³⁰ Zatímco krátké časové průběhy představují délky života individuí či jednotlivé historické či politické události, cyklické průběhy mapují časové úseky, které se nějak vyvíjejí a trvají delší dobu než jednotlivé události, např. hospodářské cykly. *Longue durée* umožňuje zaznamenat důležité dlouhotrvající vývojové procesy a strukturální změny.

³¹ Tom Gunning: *Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, in: Tom Gunning, Thomas Elsaesser, Adam Barker: *Early cinema: space-frame-narrative*. London: BFI Publishing, 1990. s. 65-63.

kulturu³², nabývá důležitosti zejména v kulturních a recepčních studiích. V rámci této práce bohužel nebudeme mít možnost provést empirický výzkum každodenní reality sovětské společnosti v 60. a 70. letech, ale naší snahou bude čerpat ze zdrojů, které z tohoto přístupu vycházejí, a získané poznatky pak využít v rámci charakteristiky sovětské populární kultury.

Nehledě na to, že samotná nová filmová historie se dělí na 3 obecné diskurzy (ekonomicko-industriální dějiny, socio-kulturní dějiny a esteticko-lingvistické dějiny³³), zaměřit se pouze na jeden okruh pro nás bude nemožné, jelikož všechny mají na vybranou žánrovou skupinu zásadní vliv. Z pohledu ekonomicko-industriálních dějin nás budou zajímat zejména produkční faktory vzniku filmů: organizace Mosfilmu a poskytnuté rozpočty, z hlediska socio-kulturních dějin se pak zaměříme na vliv Goskina na vznikající projekty, jejich dramaturgické schvalování a cenzurní zásahy ze strany vlády, zároveň pro nás bude podstatné analyzovat, jakým způsobem je ve filmech zobrazena společenská skutečnost, a naopak jak se společnost stavěla k těmto filmům. Optikou esteticko-lingvistických dějin se pak podíváme na samotný filmový text, na jeho stylistickou formu a proměny v průběhu času v rámci vymezeného časového období. Zároveň je třeba připomenout, že všechny zkoumané aspekty budou zkoumány ve vztahu k vybranému žánru jako celku, resp. stanou součástí žánrové analýzy. Užití nástrojů novo-historického přístupu je však v rámci žánrové analýzy více než vhodné, jelikož tento postup umožňuje vybrané časové období zkoumat metodou „řezu“, který posouvá uvažování o žánru jako o kinematografickém fenoménu směrem k chápání žánru jako společenského fenoménu charakteristického pro konkrétní dobu.

2.3. Recepční studia

Jak již bylo řečeno výše, aktivita diváka při konstrukci filmového významu i žánru jako takového je nezpochybnitelná. Cílem recepčních studií je sledovat význam filmů v čase a v měnícím se kontextu pomocí sledování vztahů mezi recipientem a textem.

Výzkum filmové recepce se původně rozvíjel ve dvou různých směrech, které se postupem času začaly čím dále tím více prolínat a propojovat. První směr se soustředí na význam jako produkt nejen samotného textu, ale i specifického kontextu jeho recepce – věnuje se tedy

³² Michel de Certeau: Vynalézání každodennosti. *Cahiers du CEFRES*, č. 10 in: Françoise Mayer, Alban Bensa, Václav Hubinger (ed.): *Antologie francouzských společenských věd: Město*. 2010. s. 78-96. Dostupné online: <http://www.cefres.cz/IMG/pdf/certeau_1996_vynalezani_kazdodennosti.pdf> Cit. 6.8.2018.

³³ Jak je řadí Francesco Casetti ve své knize *Filmové teorie 1945-1990*.

rekonstrukci předpokladů a vlivů, které na dobového diváka působily, a kvůli nimž pak filmu přisuzoval ten či onen význam³⁴.

Druhý směr recepčních výzkumů je spíše etnografického druhu a navazuje na kulturní výzkumy publika. Pro tento typ výzkumu, jenž se věnuje zejména vztahu významu filmového textu a kulturních hodnot, jsou často využívány metody jako zúčastněné pozorování či nástroje orální historie (např. hloubkové rozhovory, životní příběhy).

V této práci se sice nebudeme věnovat empirické recepční analýze, jelikož ustavující metodologií je žánrová teorie, ale využijeme recepčních nástrojů v rámci dílčích částí výzkumu. K zachycení interaktivního vztahu text-kontext-divák využijeme konceptu „totální historie“ Barbary Klinger, která rozvíjí historicko-materialistický přístup Janet Staigerové³⁵. Historicko-materialistický přístup k filmu přistupuje jako ke kulturnímu produktu, jehož význam je formován kontextem, v němž se nachází čtenář, resp. divák. Koncept „totální historie“, o němž Klingerová pojednává v textu *Konečná a nekonečná historie filmu* však zachází o něco dále, jelikož se při rekonstrukci dobového kontextu vychází také z postupů nové filmové historie, kdy se snaží zaznamenat synchronní i diachronní změny. Koncept totality tak přináší představu o více ideologiích, které text v daném historickém kontextu nesl. Klinger zdůrazňuje, že v synchronním výzkumu je potřeba pouhý průmyslový kontext rozšířit o společenské a historické linie. Diachronní výzkum pak spočívá v zachycení diskontinuit a rozdílů, jimiž se vyznačuje konkrétní film uvnitř a mimo příslušného rámce³⁶. Klinger ale zároveň dodává, že totální historie je prakticky nedosažitelná a spíše představuje ideální cíl pro badatele³⁷.

Jelikož dobový kontext budeme mít již zpracovaný v kapitole 3, budeme vycházet z těchto závěrů i v případě analýzy recepčních zdrojů – zejména pak z dobových recenzí z novin a časopisů, z diváckých anket, žebříčků sledovanosti, případně i z dostupných dobových rozhovorů, ať už v písemné či audiovizuální formě. Pro určení funkce sovětské komedie v populární kultuře pro nás totiž budou významné nejen názory kritiků, ale i členů uměleckých komisí, jež filmy schvalovaly, a diváků laické veřejnosti, bez nichž by se tento žánr nemohl

³⁴ Pavel Skopal: Historie filmové recepce. Editorial, *Illuminace* 1, 2008. s.?

³⁵ Janet Staiger(1992): Toward a Historical Materialist Approach to Reception Studies. In: J. S.: *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992. s. 80-81.

³⁶ Barbara Klinger: *Konečná a nekonečná historie filmu: rekonstruování minulosti v recepčních studiích*. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové, 2004. s. 92.

³⁷ Tamtéž, s. 89.

stát kulturně-společenským fenoménem a jednotlivé komedie by nikdy nedosáhly kultovního statusu.

2.4. Kulturní studia

Vzhledem k tomu, že podstatnou částí této práce bude určení funkce sovětské filmové komedie vybraného období v dobové i současné populární kultuře v Rusku, nelze při charakteristice samotné popkultury odhlédnout od diskurzů kulturních studií, která odmítají pohled na kulturu jako estetický kánon významných děl, ale sledují různé kulturní praktiky a mocenské vztahy v postindustriálních společnostech³⁸. Středem jejich zájmu je také zjištění, jak kulturu vnímá jedinec a jak ho tato kultura zpětně ovlivňuje. Kulturní studia nemají vlastní ucelenou teorii, jedná se spíše o interdisciplinární prostor, který v sobě slučuje termíny a teze z antropologie, literární vědy, lingvistiky, sociologie, etnických a mediálních studií a řady dalších disciplín.

Nejprve by bylo záhodno se blíže podívat na samotný pojem „populární kultura“, jehož význam je nejednotný, a následně jej odlišit od termínu „masová kultura“.

Rozlišením populární a masové kultury se ve své knize *Jak rozumět populární kultuře* zabývá jeden z klíčových představitelů britských kulturních studií, John Fiske. Fiske o populární kultuře píše: „Populární kultura je vždycky součástí mocenských vztahů. Vždy se v ní projevuje neustálý zápas mezi dominancí a podřízeností, mezi mocí a různými formami rezistence či vyhýbání se dopadu sil moci, mezi vojenskou strategií a partyzánskou taktikou. [...] Základem partyzánské války i populární kultury je nenechat se porazit³⁹“. Tímto Fiske odkazuje ke dvěma pojetím studia populární kultury. První pojetí ve vztahu k populární kultuře vůbec nebralo v potaz mocenský model, ale vnímalo ji jako „rituálního eliminátora společenských rozdílů, díky němuž nastal výsledný harmonický vztah.⁴⁰“ Druhé pojetí naopak populární kulturu zasadilo do mocenského modelu s důraznou akcentací dominantních sil, které ji transformovaly na kulturu masovou, produkující pasivní a nevědomou masu konzumentů, jež jsou odtrženi od vlastní pozice v rámci společenských struktur a jsou zbaveni jakékoli moci a vědomí⁴¹.

³⁸ Iveta Jansová: *Proměnlivost pojmu populární kultura v prostředí britských kulturních studií i mimo ně*. Univerzita Palackého v Olomouci. Dostupné online:

<<https://medialnistudia.files.wordpress.com/2016/06/mediacc81lnicc81-st-1-16-jansoval.pdf>> Cit. 7.8.2018.

³⁹ John Fiske: *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis, 2017. s.94.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tamtéž. s.95.

Fiske sice vsazuje populární kulturu do mocenského modelu a přisuzuje kontrolu nad ní dominantní ideologii, ale zároveň se zaměřuje na způsoby, jakým lze této ideologii vzdorovat. Fiske věří, že populární kultura má kreativní potenciál a vnímá ji jako progresivní sílu, která má díky svému ukotvení v každodennosti schopnost se ideologii stavět na odpor pomocí lidské energie, vitality a víry ve společenskou změnu.

Aktivní roli k textu jakožto spoluvůrci kultury (resp. populární kultury) a jejího významu recipientovi přisuzuje i Stuart Hall, jenž vyvinul teorii kódování a dekódování⁴². Jedná se koncept přenosu sdělení v masové komunikaci, kdy sdělení, které je ukotveno v nějakém dominantním kulturním řádu, je vždy nějakým způsobem zakódováno a nese v sobě jak denotativní, tak konotativní významy. Úlohou vysílatele je, aby bylo sdělení správně pochopeno. Interpretace těchto významů však závisí na recipientovi, který významy dekóduje na základě svého socio-kulturního zázemí, vlastních zkušeností apod. Každý recipient vysílanou zprávu může chápat odlišně. Podle Hall může recipient ke sdělení zaujmout tři základní postoje: hegemonický či dominantní postoj, vyjednaný postoj a postoj opoziční. V případě hegemonického postoje recipient plně přijímá ideologii sdělení a čte text způsobem, jaký vyhovuje dominantnímu řádu. Ve vyjednaném postoji recipient sice dekóduje dominantní význam, ale zaujme vůči němu vlastní, autonomní stanovisko. V případě opozičního postoje je v důsledku diskurzivního zápasu dominantní kód zamítnut, jelikož si recipient při jeho čtení vygeneruje vlastní význam⁴³.

I přes to, že sovětská komediální produkce byla podporována socialistickou vládou, jejíž snahou bylo nepochybně komedii využít jako nástroj pro masové šíření vlastní ideologie, vybrané filmy z žánrové skupiny často nabízely možnost vyjednaného a opozičního čtení. V některých případech si dokonce explicitně z dominantní ideologie utahovaly, v jiných se naopak ideologie projevovala až moc viditelně, a tudíž diváky nutila reflektovat její přítomnost a vybízela je k alternativnímu čtení než ke slepému podlehnutí. Nejzajímavějším příkladem jsou pak filmy, u nichž se ideologie projevovala díky viditelným cenzorským zásahům, kdy v některých scénách bylo zřejmé, že původní verze filmu vypadala jinak než před těmito zásahy. Snahou výzkumu je tedy zjistit, zda diváci zvolených komedií dominantní ideologii podléhali či k ní zaujímal vyjednaný nebo opoziční postoj.

Ve výsledku se nám nabízí možnost komediální produkci vidět jako žánr, jenž je součástí jak masové kultury řízené totalitou, tak populární kultury utvářené pomocí spodních struktur, a tím divákům poskytuje zmnožené, ambivalentní významy ve svých sděleních. Diváci tak

⁴² Stuart Hall: *Kódování/dekódování*, in *Teorie vědy/Theory of Science* č. 27 (2), Praha: 2005: s. 41–59.

⁴³ Stuart Hall: *Kódování/dekódování*, in *Teorie vědy/Theory of Science* č. 27 (2), Praha: 2005: s. 41–59.

díky sledování komedií, vlastní interpretaci významů a jejich šířením dotvářejí populární kulturu. Divácký úspěch sledovaných komedií totiž prostřednictvím přebírání konkrétních hlášek, vlastní interpretací hudebních a tanečních čísel z filmů a poptávkou po zboží, které ve filmech figurovalo, dodal komediálnímu žánru nový rozměr a ovlivnil další sféry kultury jako např. móda, jazyk (resp. slang), design, hudební estráda aj.

Velice cenným sekundárním zdrojem, jenž poskytne vhodný rámec pro zkoumání dobové populární (i masové) kultury bude také kniha amerického historika ruské kultury Richarda Stitese *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*, v níž se Stites zabývá vztahem populární kultury a národními a společenskými hodnotami mas. Věnuje se rovněž odvěkému boji mezi populární a vysokou kulturou v ruské společnosti napříč dvacátým stoletím, přičemž vždy bere v potaz historický a produkční kontext, jež tuto kulturu ovlivnily. V práci rovněž využijeme informací z disertace o rozvoji sovětské masové kultury Jeleny Smykovové, případně z řady rozličných sekundárních zdrojů v ruském jazyce.

3. Historicko-politický, produkční a kulturně-společenský kontext

3.1. Období přechodu Chruščovova tání k Brežněvovské stagnaci

Vhodné podhoubí pro kreativní činnost sovětských komediografů a pro vznik populárních komedií (i dalších žánrů) v SSSR vytvořil ekonomický růst v 60. letech zapříčiněný rozvojem jaderné energetiky, vědy a kosmonautiky, zvýšením průmyslové výroby, orientací na spotřební průmysl a aktivním řešením dlouhotrvající bytové krize stavbou tzv. „chruščovek“⁴⁴. Chruščovovské ekonomické reformy, destalinizace a zahraniční politika zaměřená na mír s kapitalistickými státy, jež následovaly po XX. sjezdu Komunistické strany SSSR v roce 1956, připravily půdu pro pozvolný rozvoj filmových studií ve spolupráci s ústavem NIKFI a otevřenější postoj k filmovým koprodukcím se zahraničím (kromě zemí východního bloku pak zejména s Itálií a Japonskem⁴⁵), stejně jako použití inovativních stylistických prostředků a reflexi témat, která přímo nesouvisela s ideologií socialistického realismu.

I přes proces „tání“ a zvyšování životní úrovně sovětských obyvatel však stále přetrvávala jistá míra cenzury, a v tematických plánech Goskino upřednostňovalo produkci děl pojednávajících o socialistické současnosti, válečných úspěších komunistických hrdinů či boji proti buržoazii⁴⁶. Na plátnech se však zároveň začaly objevovat postavy profesí, které v sovětské kinematografii dříve absentovaly, případně na ně bylo pohlíženo negativně: vědci, inženýři, profesori. Mnohdy byly tyto figury považovány za lyrické či dokonce romantické vzory, jelikož v 60. letech se filmaři snažili o harmonické propojení vědy a umění ve svých dílech a zpopularizovali díky tomu i žánr vědecko-fantastického filmu v SSSR⁴⁷. Protagonisty filmů se stávají obyčejní lidé, kteří nebojují za kolektivní zájmy (tzn. za socialistické ideály, proti nepříteli atd.), ale věnují se svému osobnímu životu s jeho problémy, radostmi a touhami. Po vřelém diváckém přijetí filmů *Jeřábi táhnou* (1957) Kalatozova, *Osud člověka* (1959) Bondarčuka a *Balada o vojákovu* (1959) Čuchraje o

⁴⁴ Většinou pětipatrové panelové domy, které jsou charakteristické pro ruská městská sídliště a jejichž stavební náklady jsou výrazně nižší než u klasických cihlových domů.

⁴⁵ Zprávy o stavu mezinárodních vztahů Mosfilmu sepsané vedoucími oddělení Mezinárodních vztahů a členy scénářisticko-redakčního kolegia studia Mosfilm 1969-1977. (Spravki o sostojanii meždunarodnyh svjazej Mosfilm). Archiv Mosfilmu.

⁴⁶ Tematické plány Goskino 1962-1977. Archiv Mosfilmu.

⁴⁷ Např. Michail Romm s filmem *Devět dní jednoho roku*, Gennadij Kazanskij a Vladimir Čebotarjov s filmem *Člověk obojživelník* či Pavel Klučancev s *Planetou bouří*.

hrdinech všedního dne se na výsluní dostávají tvůrci filmové odnože tzv. *generace šedesátníků*, též nazývaní *Děti XX. sjezdu*. Jednalo se o generaci tvůrců narozených zhruba mezi lety 1925-1945, kteří se často řadili k subkultuře sovětské inteligence, jejichž rodiče byli sice skálopevně přesvědčenými bolševiky, ale sami zažili rozčarování z brutálních událostí druhé světové války a stalinské diktatury v 50. letech. *Šedesátníci* tedy kritizovali stalinismus, podporovali demokratické reformy, občas se inspirovali západními popkulturními trendy a prosazovali socialismus „s lidskou tváří“. Jedním z prvních filmů komediálních tvůrců této generace, v němž se rýsuje obrat od heroického obrazu socialistické společnosti k zobrazení každodennosti, a jenž předznamenává rozkvět komedie všedního dne, je *Chodím po Moskvě* (1963) Georgije Daneliji. Film přejímající strukturu městské symfonie pojednává o peripetiích dvou mladíků, kteří se náhodně setkávají v Moskvě, v průběhu jednoho dne. Jelikož členové umělecké rady i komise Goskino neshledávali tento film vtipným ani při vzniku scénáře ani při schvalování finální podoby filmu, Danelija se scénáristou Špalikovem si pro něj museli vymyslet a obhájit novou žánrovou kategorii, a sice lyrickou komedii⁴⁸. Rozvoj tohoto žánru byl však postupný, své místo na kinematografickém vrcholu získává až za dob stagnace.

V roce 1964 byl Nikita Chruščov sesazen z čela vlády a funkci tajemníka Ústředního výboru Komunistické strany SSSR přebral Leonid Brežněv. Přestože se s Brežněvem původně počítalo jen jako s dočasným představitelem stranické špičky a měl být brzy nahrazen někým kompetentnějším⁴⁹, jeho působení v čele strany připadlo na osmou pětiletku (1965-1970), která se ukázala být nejzdařilejší v sovětské historii⁵⁰. V jejím průběhu se totiž podařilo alespoň částečně realizovat tzv. Kosyginskou reformu⁵¹. Tato reforma, jež navázala na Chruščovovu politiku částečné decentralizace správy podniků a jejich hospodářské samostatnosti, se zaměřila zejména na ziskovost, přičemž v případě zisku si podniky mohly vytvářet rezervní fondy, které mj. mnohdy financovaly kulturní činnost. I přes zemědělskou krizi se ve druhé polovině 60. let životní úroveň sovětských obyvatel zlepšila (většina obyvatel měst se přestěhovala do bytů v panelových domech, mnozí si např. mohli dovolit zakoupit nové spotřební zboží jako ledničky, pračky, televize, rádia apod.), zejména pak ve velkých městech, díky čemuž městská porodnost i celková populace rychle rostla. Naopak

⁴⁸ Georgij Danelija: *Bezbiletnyj passažir: Bajki kinorežissera*. Moskva: Eksmo, 2006. s. 415-417.

⁴⁹ Oksana Chimič: *Sjezd, perevernuvšij Stalina. Moskovskij Komsomolec*, 2006, č. 2036.

⁵⁰ Růst HNP dosáhl v letech 1966-1970 závratných 7,7%.

⁵¹ Kosyginská reforma, jejímž iniciátorem byl tehdejší předseda vlády Alexej Kosygin, je také občas nazývána jako Libermanova reforma, jelikož hlavní ideje a plán uskutečnění reformy vypracoval sovětský ekonom Jevsej Liberman v letech 1962-1965. Více o reformě v Libermanově textu *Plán, zisk, prémie*, publikovaném v *Pravdě*.

venkovská populace od druhé poloviny 60. let postupně klesala i kvůli vyšší urbanizaci. Příchozí z venkova se však často tísnili v městských komunálních bytech a jejich přebývání ve městě záviselo na jejich ochotě pracovat na podřadných pozicích, které zaměstnavatelé pro přistěhovalce nabízeli v omezeném počtu. Často se jednalo o profese, o které ve městě nebyl zájem, a návdavkem nabízeli pokoje na ubytovnách a komunálcích, a vyhlídka trvalého bydliště ve městě. V případě, že by „limitčici“, tedy přistěhovalci z venkova a menších měst, podali výpověď, ihned by o dané výhody přišli.

Díky urbanizaci též vzrostl počet vzdělaných lidí, resp. absolventů středních škol. Jestliže v polovině 50. let zvládlo dokončit střední vzdělání pouze 40% dětí, pak na konci 60. let jich bylo již 70%, a od roku 1977, kdy byla plošně ústavou zavedena desetiletá povinná školní docházka, absolvovalo střední školu 97% žáků z celé země, a to i díky možnosti navštěvovat večerní kurzy⁵².

Nehledě na to, že pětiletka období 1965-1970 byla posléze pojmenovaná jako zlatá, je však patrné, že kvůli konzervativním zásahům Brežněva a dalších členů komunistické strany proti revizionismu a reformismu potenciál dostupných ekonomických či zemědělských reforem nebyl zdaleka naplněn⁵³. Je dosti pravděpodobné, že kdyby Kosyginová reforma byla kompletně realizována, sovětská ekonomika by tehdy dále rostla a poskytla by větší prostor pro zemědělský, průmyslový a technologický rozvoj země, kinematografie nevyjímaje. Brežněv, obávaje se omezení svého mocenského vlivu prostřednictvím progresivních popudů předsedy vlády Kosygina, se rozhodl kontrolu nad hospodářstvím přenechat paralelnímu, uměle vytvořenému stranickému aparátu, kvůli jehož byrokratickým praktikám ekonomika postupně stagnovala⁵⁴. Na vedoucí pozice byli dosazováni Brežněvovi přátelé a příbuzní, kteří na svých postech mnohdy přetrvávali až do konce svého života, a posléze je nahradili jejich potomci. V nejvyšší politické sféře tak vzkvétal protekcionismus a korupce, v té nižší pak byrokracie⁵⁵. Osvojování nových tržních strategií a metod výroby se protáhlo na desítky let, vzrostl deficit státního rozpočtu, dílčí propady ekonomického rozvoje byly vyrovnány

⁵² *Narodnoje obrazovanije*. Stať z Velké sovětské encyklopedie. Dostupné online: <<http://bse.scilib.com/article107007.html>>. Cit. 17.11.2018.

⁵³ David Hertl: *Alexej Kosygin: Já nejsem politik, já jsem inženýr*. Portréty. Český rozhlas, 26.7.2018. Dostupné online: <<https://plus.rozhlas.cz/alexej-kosygin-ja-nejsem-politik-ja-jsem-inzenyr-7573051>>. cit. 11.11.2018.

⁵⁴ Pavel Ostap: L. I. Brežněv - desetiletí na vrcholu moci. *Historický obzor*, 2009, 20 (3/4), s. 82-90.

⁵⁵ „Prvotní organizace vybíraly zástupce pro regionální konference, regionální pro městské, městské pro oblastní, oblastní na stranické sjezdy a sjezdy organizoval Ústřední výbor. V takovém systému rozhodující role připadla aparátu. [...]” in : Razvitije sovětského občestva serediny 1960 - serediny 1980-ch gg. *Historik*, společensko-politický časopis. *Historicus.ru*. Dostupné online: <<http://www.historicus.ru/86>>. cit. 12.11.2018.

výnosem z exportu ropy, což vytvářelo dojem ekonomické stability⁵⁶. Celková stabilita země byla také hlavním cílem Brežněvovské politiky. Díky iluzi stability, udržované podporou střední vrstvy a tolerováním stínové ekonomické aktivity, se vládě podařilo dosáhnout politické apatie u řady svých občanů i přes to, že se v průběhu 60. let zároveň formovalo nejednotné disidentské hnutí, které bylo aktivní až do Brežněvovy smrti. Proces tání v SSSR definitivně skončil vpádem vojsk Varšavské smlouvy do Československa v srpnu 1968.

Nehledě na politickou apatii a fakt, že většina lidí se kvůli neustálému totalitárnímu dohledu nedokázala seberealizovat ve veřejném, potažmo profesionálním životě, se ale společnost stmelovala v osobní sféře. Ne nadarmo se v kinematografii a dalších uměních ústředním prvkem stává byt či jídelní stůl, u něž se scházeli rodinní příslušníci, přátelé a sousedé. Právě jídelní stůl se stává útočištěm, kde si lidé mohou oddychnout od veřejného života, sundat svoji masku, pokleветit a postěžovat si. Prostředí domova je logicky spojováno s rodinou, která v socialistické společnosti zaujímá ústřední roli. Je tedy paradoxní, že ač domov můžeme vnímat jako privátní sféru sovětského člověka, naopak manželství bylo často považováno za věc veřejnou. Manželství a početná rodina byly ne-li povinností, pak určité ideálem, k němuž by měl každý sovětský občan směřovat, i za cenu toho, že byl daný partnerský svazek nefunkční. V 60. letech se proces uzavření manželství zjednodušil a zkrátil, podání žádosti o registraci muselo proběhnout měsíc před svatbou. Tento měsíc byl novomanželům vyhrazen jako “zkušební”, jelikož mnohé páry uzavíraly sňatky impulzivně a poté se rozváděly. Koncept “randění” u plnoletých lidí v podstatě neexistoval, v případě vzájemných sympatií se očekávalo, že partneři budou brzy oddáni. Manželství bylo rovněž motivováno vyhlídkou samostatného bydlení, (jelikož rodiny pracujících často dostávaly státní byty zdarma, resp. musely každý měsíc platit pouze drobné komunální poplatky). Po celém Rusku se od poloviny 60. let začaly hromadně stavět oddací síně, které umožňovaly zařídit si obřad „podle sebe“, zpopularizovaly se několikadenní velkolepé svatební slavnosti a vznikly rozličné svatební tradice, které se dodržují dodnes⁵⁷. Během období tání sice byly legalizovány potraty, opět bylo možné si vzít občany cizích států a rychleji se rozvést, ale během stagnace všechny tyto procesy provázela složitá byrokracie a byly považovány za

⁵⁶ Gavriil Popov: Neftdollar - gosudarstvu. *Nezavisimaja gazeta*, 22.3.2002. Dostupné online: <http://www.ng.ru/ideas/2000-03-22/8_oil_dollars.html>. cit. 12.11.2018.

⁵⁷ Víceru zdrojů: Arina Borisova. *Mify i pravda ob otnošenijach, ljubvi i brake v SSSR*. Rubrika Lady na webu Mail.ru, 1.10.2018. Dostupné online: <<https://lady.mail.ru/article/504513-mify-i-pravda-ob-otnoshenijah-ljubvi-i-brake-v-sssr/>>; Valentina Širokova: *Kak igrali svadby v SSSR*. Teleprogramma.pro. 5.6.2017, Dostupné online: <<https://teleprogramma.pro/style/sudd/243722/>>. Cit. 18.11.2018.

společensky nepřijatelné⁵⁸. Sexuální revoluce se tudíž v SSSR nekonala. Je tedy o to překvapivější, že zrovna v komediálním žánru se často objevovaly narážky erotického rázu, i když zajisté v méně explicitní podobě než v západní kinematografii.

Období stagnace zapříčinilo rozšíření klišovitého ideologického termínu „sovětský způsob života“, jenž údajně charakterizoval typické povahové, behaviorální, mentální a sociální rysy sovětských občanů. Sám Brežněv se o tomto výrazu na 25. stranickém sjezdu vyjádřil následovně:

„Druhý základní výsledek, jehož jsme dosáhli, je náš sovětský způsob života. Atmosféra opravdového kolektivismu a bratrství, soudržnost, přátelství všech národů naší země, jež jsou den ode dne pevnější, morální zdraví, které nás činí silnými, odolnými — tak zářivé jsou hranice našeho způsobu života, tak velké jsou úspěchy socialismu vryté do těla a krve naší přítomnosti.“⁵⁹

Pro tuto práci je daný termín klíčový, jelikož právě komediální tvorba se sovětským způsobem života zaobírá velice intenzivně. Je pochopitelné, že filmové tvůrce příliš nezajímaly generalizační výroky politiků o „sovětskosti“, jejich snímky onen životní styl zobrazovaly v daleko věrnější, konkrétnější podobě. Základní aspekty sovětského způsobu života, na něž se filmaři zaměřovali, byly priority v rámci spotřebitelské aktivity, a tzv. „triáda spotřebitelského ideálu“ sovětského občana, skromnější obdoba západního „amerického snu“, která se v různých letech lišila. Mezi objekty, které nejčastěji patřily do vytoužené triády v průběhu 60. a 70. let, se řadily byt, chata, auto, lednička, různé druhy nábytku, televize, piáno, magnetofon, motocykl a pračka. Spotřební zboží v socialistické společnosti bylo až fetišizováno, což strana ostře kritizovala, ale zároveň Brežněv ve svém proslovu na 25. sjezdu KSSS upozornil na růst výroby spotřebního zboží a s ním spojený odpovídající růst ideologického, etického a kulturního vědomí občanů, čímž oblību spotřebitelských výrobků legitimizoval⁶⁰. Ve vybraných komediích téměř všechny výše zmíněné výrobky triády figurují a často mají ambivalentní význam závislejícím na tom, jaké

⁵⁸ Statistika razvodov v SSSR. *Nauka i Těchnika*, červen 1970. Dostupné online: <http://www.winstein.org/publ/1-1-0-155>. Cit. 18.11.2018.

⁵⁹ *Stenografická zpráva z 25. sjezdu KSSS*. 24.2.-5.3.1976. (KPSS. Sjezd 25-yj. Stenografičeskij otčet. 24.2.-5.3.1976.) Moskva: Politizdat, 1976. s. 113.

⁶⁰ Olga Gurova: *Vešši v sovětskoj kulture. Ot bytovogo asketizma k kultu veššej: iděologija potreblenija v sovětskom obšestve*. In: *Ljudi i vešši v sovětskoj i postsovětskoj kulture*. Kolektiv autorů. Nakladatelství Novosibirské státní univerzity, 2005. Oddíl 3, s. 20.

konkrétní postavě patří. Vždy jsou však vyobrazeny jako luxusní zboží, které si mohl dovolit jen málokdo, což odpovídalo skutečné situaci.

O čem se straničtí představitelé v souvislosti se sovětským způsobem života téměř nezmiňují, ale co tam nepochybně musí být zahrnuto, a co bylo mnoha komediografy podrobně zachyceno, je vřelý vztah sovětského občana k alkoholu. Zatímco v 60. let konzumace alkoholu činila v průměru 4,6 litrů na hlavu ročně, na začátku 70. let se jednalo téměř o dvojnásobek, tedy 8,44 litrů, a na konci stagnace konzumace lihovin dosáhla svého vrcholu, kdy řadový občan SSSR spotřeboval až 10,6 litrů alkoholu za rok⁶¹. Spotřeba alkoholu se zvýšila jednak díky zlevnění alkoholických nápojů v důsledku efektivního využití dobových technologií průmyslové výroby, a jednak měli lidé díky vyššímu blahobytu více volného času a mohli si dovolit více utrácet. Alkoholismus se stal jedním ze základních symptomů stagnační společnosti (pomineme-li absenci svobody slova a porušování lidských práv), jelikož se v této době rapidně snížila možnost seberealizace, mnozí lidé se potýkali s manželskými či rodinnými problémy a stát vedl rovněž nepřilíš efektivní protialkoholovou kampaň⁶². Téma alkoholismu a opilosti se často probíralo v souvislosti s tematickými plány a projekty ve fázi předprodukce na poradách dramaturgů a uměleckých ředitelů tvůrčích skupin, stejně jako na zasedáních Goskina. V roce 1972 dokonce vychází nařízení o zesílení boje proti alkoholismu a opilství prostřednictvím kinematografie⁶³. Je patrné, že proto téměř všechny vybrané komedie satirizují právě alkoholismus.

Dalším typickým aspektem sovětského způsobu života stagnační éry, který pronikl i do komediální tvorby, je fenomén tzv. „chamstva“, neboli hulvátství. Zajímavé poznatky k tomuto kulturnímu projevu uvádí Ekaterina Salnikova v publikaci *Sovětská kultura v pohybu* o vývoji kinematografie ve vztahu k sovětské kultuře od poloviny 30. do poloviny 80. let. Salnikova hulvátství definuje jako všeobecnou, ničím nemotivovanou hrubost sovětského člověka k ostatním občanům, která je daná třídním rozdělením, a vztahuje se zejména k příslušníkům nižší třídy. Existence těchto lidí, jež často zastávají podřadné pracovní pozice, závisí na jejich mzdě. Většina z nich si je ale vědoma toho, že je jejich zaměstnání nikam dále neposune a že jsou vnímáni jako posluhovači vyšších tříd. Nemají tedy velké ambice, co

⁶¹ Sergej Prostackov: V začátku 1980-och ot alkogolizma v SSSR umiralo 500 tysjač čelovek v god. Časopis *Ruskaja planěta*, 4.10.2013. Dostupné online: <<http://rusplt.ru/fact/v-nachale-1980h-ot-alkogolizma-v-sssr-umiralo-500-tyisyach-chelovek-v-god.html>>. Cit. 18.11.2018.

⁶² Spotřeba alkoholu v Rusku. Stať na *Rukspert.ru*. Dostupné online: <https://ruxpert.ru/%D0%9F%D0%BE%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%B1%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%B0%D0%BB%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D1%8F_%D0%B2_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B8>. Cit. 18.11.2018.

⁶³ Nařízení vyplývající ze zasedání komise Goskino 23.6.1972. Archiv Mosfilmu.

se týče profesního ani společenského života, a nic je tedy nenutí nosit slušnou společenskou masku, aby se někomu zavděčili. Hulvátství se pro ně stává přirozeným způsobem komunikace a nezřídka se s ním setkáme i v současném Rusku. Salnikova tedy hulvátství chápe jako neoddelitelnou součást masové kultury⁶⁴. Zatímco v kinematografii 50. a 60. let se hulvátství vyskytovalo spíše stopově a mělo ve filmu účelový charakter, tzn. že bylo spjaté vesměs s negativními postavami, v kinematografii (a v umění obecně) se tento rys objevuje velice často, a charakterizuje hlavní i vedlejší, kladné i záporné figury. Hulvátské postavy také napomáhají filmu věrně zobrazit dobové prostředí (např. drzé prodavačky v obchodech, šatnářky, elektrikáři, opraváři aut, zločinci, důchodkyně, sousedé aj.).

3.2. Stagnace v kinematografii

V kinematografii se stagnace projevila zejména v oblasti filmové techniky, jejíž kvalita značně zaostávala za tou západní. Hlavní inženýr Mosfilmu Boris Konoplev ve svých zprávách z konferencí UNIATEC od poloviny 60. let píše o chybějící moderní filmové technice v sovětských studiích, o kritickém stavu kamer a přístrojů zpracovávajících filmový pás, které se používaly několik desítek let, i přes to, že již nesplňovaly kvalitativní požadavky. Konoplev se zmiňuje i o nedostatku skladovacího prostoru pro techniku, o nedokonalých technologiích při práci s barevným materiálem a při synchronizaci zvuku. Dále si stěžuje na nedostatek 8mm kamer či absenci technologií jako např. Eastmancolor od Kodaku, které byly v zahraničí velice oblíbené⁶⁵.

Soudě podle statě Grigorije Irského z listopadu roku 1971, vědce a vedoucího laboratoře osvětlovací techniky v NIKFI, se zdá, že se od roku 1965 v oblasti filmové techniky mnoho nezměnilo. Irskij ve svém článku pro noviny *Pravda* píše, že NIKFI spolupracovalo s řadou společností a továren zaměřených na filmovou techniku (zejména osvětlovací)⁶⁶, a ty se snažily vyvíjet nové výrobní technologie, přístroje a materiály, které by odpovídaly požadavkům filmových studií. Tyto podniky však nemohly dané produkty dodat, jelikož instituce jako Ministerstvo elektrotechnického průmyslu nebyly schopné poskytnout vhodné

⁶⁴ Ekaterina Salnikova: *Sovětskaja kultura v dviženiji: Ot serediny 1930-ch k seredine 1980-ch. Vizualnyje obrazy, geroi, sjužety*. Moskva: Gosudarstvennyj institut iskusstvovedenija, 2010.

⁶⁵ Složka z fondu RGALI o Borisovi Konoplevovi, 1966-1975. (Otčety o pojezdke sovětskoj dělegaciji kinorabotnikov na kongressy UNIATEK. O rekonstrukcii i techničeskom perevooruženii kinostudii Mosfilm, Predloženie po dalnějšemu ulučšeniju podgotovki ekonomičeskich kadrov vo VGIKe, Sovětskaja sistema kinematografa – Sovpolikadr i drugije, Doklady, vystuplenija, tezis dokladov).

⁶⁶ Např. s Moskevskou továrnou elektrovakuových přístrojů.

elektrořvodové sítě, transformátory ani akumulátory, které by umožnily studiím využít osvětlovací techniku s vyšším výkonem. Zatímco v zahraničí se světla s výkonem 2500 W používala již běžně, v SSSR se použití podobných světel ani neplánovalo. NIKFI prý rovněž projevilo zájem o spolupráci s maďarskou společností Tungeram, která by jim mohla poskytnout kompatibilní studiové vybavení, avšak nařizení shůry to uskutečnit neumožnilo⁶⁷. Podobná situace panovala i v ostatních odvětvích filmové techniky. Mnozí techničtí pracovníci si tedy uvědomovali, že pokud filmová technika bude i nadále zaostávat, sovětská produkce neobstojí ani na zahraničních filmových přehlídkách, ani doma. Konoplev v roce 1971 kvůli neúnosné situaci techniky přichází s komplexním plánem rekonstrukce a nového vybavení studia Mosfilm, v němž uvádí, že přestože Mosfilm ročně vyrobí cca 50 celovečerních filmů, za zbytkem světa technologicky zaostává. Kromě technické krize byla hlavním problémem i bytová krize zaměstnanců studia, což rok od roku vedlo k úbytku pracovní síly v Mosfilmu (na začátku 70. let podávalo ve studiu výpověď až 800 lidí ročně, jelikož neměli kde bydlet)⁶⁸. Konoplev navrhuje několik bodů, které měly situaci změnit: využití nové filmové i televizní techniky při natáčení, využití magnetického záznamu zvuku, zdokonalení procesu zpracování filmového pásu a pořízení nových přístrojů pro jeho rychlejší zpracování, pořízení nového vybavení do natáčecích pavilonů, zdokonalení a automatizace procesů spjatých s nahráváním zvuku, práci se světlem a režimy expozice, stavba nových bytů v areálu či blízko areálu studia, a v neposlední řadě hlubší orientace na technologie používané v zahraničí. Konoplev vzápětí zmiňuje, že tyto inovace by neměly zastavit již probíhající produkci, a že plnění tohoto plánu by nemělo ovlivnit kvalitu vznikajících filmů⁶⁹. Přestože Konoplev v závěru plánu tvrdí, že se Goskino rozhodlo věnovat „značné finance“ na rekonstrukci studia⁷⁰, financování rozvoje filmové techniky očividně probíhalo velmi pomalu a bez zářných výsledků. V závěrečném hodnocení zástupce předsedy kinematografické činnosti za rok 1976 se totiž uvádí, že 26 ze 79 natáčecích pavilonů v SSSR stále nevyhovuje dobovým požadavkům, že 50% využívaných přístrojů je zastaralých, přičemž jejich zdroje jsou již přečerpávány, a funkční zbytek není dostatečně

⁶⁷ Grigorij Irskij: Světotechnika kinostudij: Čto mešaet jejo soveršenstvovat'. Noviny *Pravda*, 1.11.1971.

⁶⁸ Korespondence ředitele Mosfilmu, Nikolaje Sizova, a předsedy Goskina, Alexeje Romanova, v letech 1970-1972. Archiv Mosfilmu.

⁶⁹ Boris Konoplev: *O rekonstrukcii i techničeskom perevooruženii kinostudii Mosfilm*, 1971. s.5-7. Archiv RGALI.

⁷⁰ Konoplev se pravděpodobně odkazuje na příkazy předsedy Goskino Filipa Jermaše z roku 1972, přesnou částku však neuvádí. Tamtéž, s. 9.

moderní⁷¹. Až na konci roku 1977 se filmová technika konečně dostává do centra pozornosti, když je podepsán příkaz Goskino o rozvoji techniky, technologií a ekonomie kinematografické činnosti na rok 1978⁷².

I přes technologické nesnáze se však nedá říci, že by množství vyrobených filmů v 70. letech klesalo, ba naopak, na rozdíl od 60. let, kdy vznikalo 100-120 snímků ročně, od roku 1970 se ročně vyrobilo zhruba 130-150 filmů. Rapidně vzrostla i výroba televizních filmů, v letech 1970-1975 se z roční produkce vyhoupla z 50 na 93 snímků⁷³. Problematickou byla spíše kvalita filmů, kdy umělecky hodnotné snímky byly ostře cenzurovány a jejich výroba se protahovala, případně byly po skončení produkce uloženy do trezoru – např. *Dlouhá loučení* (1971) Kiry Muratové, *Skřivánek a lyra* (1973) Grigorije Alexandrova či několik filmů Andreje Tarkovského. Tematické plány Goskina na přelomu 60. a 70. let obsahovaly zejména válečné snímky, filmy o dělnické třídě, filmové adaptace literárních děl, špionážní a hudební filmy, které divácky nebyly příliš atraktivní. Stenografické záznamy umělecké rady Mosfilmu z roku 1969 - 1971 dokládají, že přestože komedie byly jedním z divácky nejvyhledávanějších (a tudíž i nejvýdělečnějších) žánrů, točilo se jich málo, a práce, které přišly do Mosfilmu po vyhlášení soutěže o nejlepší komediální scénář v roce 1970, byly nedostatečně kvalitní⁷⁴. Poptávka po komediích šla v ruku v ruce s poptávkou po filmech, které by reflektovaly dobovou společnost a aktuální události. Je tedy poněkud paradoxní, že přes veškeré snahy jednotlivých studií o aktualizaci témat, představitelé Goskina v roce 1970 sice požadují produkci cca 40 filmů o soudobé tematice, ale zároveň objednávají 5 filmů na zakázku ke stoletému výročí narození Lenina, v hodnocení tematického plánu při plánované produkci 135 filmů prosazují 22 snímků o revoluci a socialistické historii, 11 filmů o vojensko-patriotické tematice, 8 adaptací klasických literárních děl, 15 dobrodružných, 10 detektivních filmů, 12 filmů pro děti, a stěžují si, že filmová studia buď ignorují, nebo jen neochotně pracují na zakázkách o revoluci a požadovaných socialistických tématech. Komediálních a hudebních snímků Goskino schválilo na rok 1970 dohromady pouze 12⁷⁵. Ve

⁷¹ Zpráva Nikolaje Syčeva, prvního zástupce předsedy Goskino: O výsledcích kinematografické činnosti za rok 1976 a dva měsíce roku 1977. 11.4.1977. Archiv Mosfilmu. (Ob itogach raboty otraslej kinematografii za 1976 god i 2 mjesjaca 1977 goda.)

⁷² Příkazy předsedy Goskino Filipa Jermaše, 19.12.1977. (Prikazy predsedatěla komitěta po kinematografii pri Sovětě ministrův SSSR). Archiv Mosfilmu.

⁷³ Marina Kosinova: Kinofikacija sovětskoj kinematografii v gody zastoja. *Vestnik Universitěta*, 2016. s. 225.

⁷⁴ Stenografický záznam ze zasedání umělecké rady věnovaného diskuzi o tematickém plánu celovečerních filmů na rok 1971. (Stenogramma zasedanija chudožestvennogo soveta po obsužděniu tematičeskogo plana vypuska polnomětražnych chudožestvennych filmov na god 1971 i vydviženiju filmov na soiskanije gosudarstvennoj premii RSFS Imeni braťjev Vasiljevych, 26.5. 1970); Zpráva hlavní redaktorky umělecko-redakčního kolegia (resp. dramaturgického kolegia) Goskino Iriny Kokorevé z roku 1969. Archiv Mosfilmu.

⁷⁵ Příkaz předsedy Goskino o tematickém plánu výroby celovečerních filmů na rok 1970. Archiv Mosfilmu.

skutečnosti se však produkce komedií díky televizním a krátkometrážním filmům pohybuje okolo 40 snímků ročně; opravdový zájem o rozvoj komediálního žánru ze strany oficiálních orgánů přichází ovšem až v roce 1976, kdy předseda Goskino Filip Jermaš vydává příkaz o založení tvůrčí skupiny Komedialních a hudebních filmů v Mosfilmu⁷⁶. Nedá se říci, že by tímto krokem komediální produkce nějak zásadně vzrostla (ročně začalo vznikat 45-50 komedií), ale jedná se o posun ve smyslu zaučování mladých tvůrců a komediografů, kterým se předtím bez podpory renomovaných tvůrců dařilo prosazovat vlastní náměty jen velice těžko. Nikolaj Sizov, generální ředitel Mosfilmu v letech 1971-1986, ve zprávě o vznikající tvůrčí skupině komediálních filmů tvrdí, že klíčovou praxí v rámci skupiny by měla být spolupráce mistrů oboru s mladými režiséry nad novými projekty⁷⁷.

Celkově se však o kinematografii 70. let nedá říci, že by skutečně stagnovala. O tom, zda byla umělecky hodnotnější než ta v 60. letech, se dá diskutovat, ale i přes technologické a cenzurní potíže se kinematografie vyvíjela, což pro komediální tvorbu platilo dvojnásob. Zájem o kinematografii ze strany diváků byl velký, průměrná návštěvnost kin se pohybovala kolem 35-40 milionů diváků ročně (tedy ročně zhruba 19 návštěv kina na hlavu). Nejúspěšnější desítku snímků zpravidla navštívilo 40-70 milionů diváků za první rok od jejich uvedení v kinech, ovšem zbytek produkce zhlédlo pouze okolo 10 milionů. Návštěva kina figurovala na předních příčkách trávení volného času a byla populárnější než sledování televize; kino jako hlavní volnočasovou aktivitu uvedlo 55% dotazovaných občanů. Zisk z prodeje lístků tvořil podstatnou součást státního rozpočtu (ročně se na vstupenkách vydělalo 1-2 miliard rublů), ziskovější byl pouze prodej tabáku a vodky, ale filmový průmysl si podobnými částkami vydělal pouze sám na sebe⁷⁸. Cena vstupenky se většinou pohybovala kolem 15-40 kopějek, maximálně dosahovala 1 rublu.

Z distribučního hlediska často představovala velký problém špatná programová skladba a celkové plánování nasazování filmů do kin, jež mělo na starosti Glavkinoprokat (Ústřední vedení kinofikace a kinodistribuce). Stávalo se, že do kina šlo současně několik podobných žánrových snímků, případně že se nějaký úspěšný film stáhl z programu dříve, než bylo záhodno, zatímco průměrné filmy s malou návštěvností se naopak promítaly mnohem déle. Pojízdna a venkovská kina nabízela jednak omezený počet filmů, jednak do těchto kin přicházely již velice nekvalitní kopie. Vesnické publikum se dalo považovat za bezprizorní

⁷⁶ Příkaz o založení tvůrčí skupiny Komedialních a hudebních filmů ve filmovém studiu Mosfilm. Duben 1976. Prokaz ob obrazovanii tvorčeskogo objediněnija komedijnyh i muzykalnyh kinofilmov na kinostudii "Mosfilm". Archiv Mosfilmu.

⁷⁷ Nikolaj Sizov: *O komediální tvůrčí skupině*, 23.1.1976. O komedijnom objedinenii. Archiv Mosfilmu.

⁷⁸ M. Kosinova: *Kinofikacija sovětskoj kinematografii v gody zastoja*. s. 226.

cílovou skupinu, jelikož filmy o venkovském životě téměř netočily. Promítání filmů, jejichž děj se odehrával ve městě, údajně také motivovalo vesnické obyvatele k migraci do měst⁷⁹. Obecně v SSSR převládala problém s kinofikací. V roce 1971 Goskino přestalo nabízet půjčky na výstavbu nových kinosálů, financovanými Gosbankem. S rostoucím počtem diváků se situace zhoršila zejména v městských kinech, která měla nedostatečnou kapacitu v kinosálech a zastaralé vybavení, případně samotné budovy byly v havarijním stavu, ale už nebyly finance na jejich záměnu. Zatímco do roku 1971 bylo v průměru zprovozněno až 300 kin ročně, po roce 1971 jich vznikalo o polovinu méně. V řadě měst s počtem okolo 10 000 obyvatel kina dokonce chyběla⁸⁰.

Zároveň ovšem sovětská kina uváděla až 100 zahraničních snímků ročně, převážně ze zemí východního bloku. Přes izolovanost SSSR, která panovala v průběhu celé stagnace, filmová studia projevila velkou snahu o spolupráci se zahraničím. Již 30. srpna 1969 Mosfilm zakládá samostatné Oddělení mezinárodních vztahů, jež se mělo věnovat komunikaci a sestavování smluv v případě mezinárodních koprodukcí, poskytování služeb spojených s filmem zahraničním zemím, starat se o zahraniční hosty, kteří si přáli navštívit studio aj. Toto oddělení se mělo stát centralizační buňkou, která by měla přehled o stycích všech dalších oddělení a tvůrčích skupin se zahraničím, a tudíž by usnadnila mezinárodní spolupráci zejména v průběhu natáčení⁸¹. Problémem však bylo, že s mosfilmovským oddělením nespolečně pracovalo Oddělení mezinárodních vztahů Goskina, které mělo na starosti výjezdy sovětských filmových pracovníků do zahraničí. Často se stávalo, že v průběhu natáčení v zahraničí příslušné tvůrčí skupiny na Mosfilmu nebyly včas informovány o podstatných změnách (např. o prodloužení či zkrácení doby pobytu pracovníků v zahraničním studiu, o urgentních výzvěch zahraničních pracovníků, o dodání potřebných filmových kopií a dalších materiálů aj.). Přesto v 70. letech vzniklo několik úspěšných koprodukčních snímků, z těch nejdůležitějších jmenujme alespoň *Waterloo* (1970) Sergeje Bondarčuka, *Děrsu Uzala* (1975) Akiry Kurosawy, a v neposlední řadě i sovětsko-italskou komedii *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku* (1974) Eldara Rjazanovova a Franca Prosperiho.

Co se týče dobových diváckých preferencí, na rozdíl od kritiků masové publikum na přelomu 60. a 70. let na žánrovou kinematografii nedalo dopustit⁸², což následně ovlivňovalo

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Tamtéž. s. 227.

⁸¹ Příkazy ředitele Mosfilmu, Vladimira Surina. 14.1.-24.12.1969. Archiv Mosfilmu.

⁸² Marina Kosinova: Kinorepertuar i zritělskije predpoččeniija v epochu "ottěpeli" v Rossii. *Znanije, ponimanije, umenije*. 2015. s. 300.

filmovou produkci. Studia i Goskino se začaly více orientovat na výrobu žánrových filmů a programovou skladbu kin, včetně komedií, ale i přes pozvolný růst počtu komediálních děl v průběhu 70. let u publika slavily úspěch jen ta od renomovaných tvůrců. I ze zahraniční tvorby vévodily sovětským plátnům evropské dobrodružné filmy a komedie (zejména pak filmy italského růžového realismu a francouzské komediální snímky)⁸³. Ze závěrů sociologického semináře *Kino i zritěl* (Film a divák) pořádaného Svazem kinematografistů SSSR v roce 1968 vyplývá, že existují dva typy sovětského publika: aktivně-činné a pasivně-spotřebitelské publikum⁸⁴. Zásadní rozdíl mezi těmito dvěma typy spočívá v tom, že to, co vidí pasivní diváci na obraze, neodráží jejich osobní životní pozice a zájmy (a s postavami ve filmu se tedy neidentifikují), ale naopak jim pomáhá zapomenout na skutečnost a nějakým způsobem se odreagovat. Pro tento typ diváka je film nahraditelný jiným druhem zábavy – návštěvou zábavního parku, sportovního utkání apod. Oproti tomu aktivní divák navštěvuje kino jednak za účelem uměleckého obohacení, a jednak k nalezení styčných bodů mezi skutečným životem a fikčním světem filmu⁸⁵.

Jak ale vznikal specifický trend stagnačních komedií, které měly u publika takový úspěch? Na finální podobu filmu měl samozřejmě vliv samotný produkční proces, který se ale příliš nelišil od výroby filmů jiných žánrů. Goskino lze považovat za vertikálně integrovanou instituci, která měla monopol na kinematografickou činnost. Pokud nějaký tvůrce chtěl natočit film, museli nejprve přihlásit námět do umělecké redakce konkrétního studia. V případě vybraných komedií se vždy jednalo o studio Mosfilm. Námět pak byl musel být schválen uměleckou radou studia, přičemž schválení prvotních námětů u komedií většinou nepředstavovalo problém, jelikož umělecké rady se většinou skládaly z kolegů žadatelů, filmových pracovníků a kritiků, kteří byli nakloněni novým originálním námětům a uvědomovali si komediální deficit, který v sovětské kinematografii přetrvával od začátku 60. let. Po schválení námětu pak tvůrce dostali několikaměsíční lhůtu na rozpracování literárního a posléze režisérského scénáře, který pak musel projít několika posuzováními uměleckými komisemi (v rámci konkrétní výrobní skupiny, celého studia i Goskinem), jejichž členy byli tentokrát často i externí straničtí představitelé. Na základě cenzorských posudků se tvůrce většinou nevyhli menším či větším úpravám. Až po kontrolách těchto úprav hlavním redaktorem studia a následně radou Goskina mohly být scénáře schváleny a mohlo se začít

⁸³ Tamtéž. s. 302.

⁸⁴ *Kino i zritěl: Materialy rassirenoj sessiji Sověta po probleme "Kino i zritěl", sostojavšijsja 13-16 maja 1968 goda.* Moskva: Iskusstvo, 1970. s. 157.

⁸⁵ Marija Zezina: *Kinoprokat i massovyj zritěl v gody "ottěpeli"*. In: *Istorija strany. Istorija kino.* ed. S. Sekirinskij. Moskva: Znak, 2004. s. 389-412.

natáčet. Celkem logicky byly ve výhodě snímky, které studia dostávala na zakázku přímo od vládních orgánů (např. zakázka na 5 filmů o Leninovi od Goskina), k nimž byli až později přiřazováni režiséři aj. Studio (příp. konkrétní tvůrčí skupina) pak muselo podepsat s Goskinem smlouvu, v níž se zavazovalo ke splnění jednotlivých termínů a limitů (muselo předem nahlásit počet natáčecích dní, muselo se vejít do vyměřeného rozpočtu, včas odevzdat hrubou verzi filmu apod.). Rozpočet stagnačních komedií se pohyboval od 400 000 do 600 000 rublů⁸⁶, což byl průměrný rozpočet celovečerních filmů větších studií jako Mosfilm či Studio Gorkého schválený Goskinem. V případě prodlev či neočekávaných změn muselo studio Goskinu ihned ohlásit celkovou situaci a generální ředitel daného studia musel zažádat o prodloužení termínu písemným potvrzením s řádným odůvodněním. Vedení studia i redaktoři Goskina museli též dostávat pravidelné zprávy o průběhu předprodukce, natáčení, střihu i postprodukce, a měli možnost zhodnotit hotové části materiálu. Sami mohli být rovněž přítomni během jakékoliv fáze výrobního procesu filmu. Při nedodržení termínů mohly studia postihnout sankce. Po dokončení snímku se konala zkušební projekce pro uměleckou radu studia a hodnotící komisi Goskina, jež v případě schválení filmu také určovala jeho platovou kategorii a plánovaný počet kopií, které půjdou do distribučního oběhu. Platová kategorie (1 až 3, přičemž 1 je hodnocena jako nejvyšší) většinou závisela na ideové a umělecké kvalitě snímku. Všem vybraným stagnačním komediím (vyjma snímku *Podařená kvítka*) byla ihned přidělena první platová kategorie. Od ní se pak odvíjela i výše honorářů, kterou dostávali tvůrci. Dalo se rovněž předpokládat, že pokud daný film natočí renomovaný tvůrce jako např. Gajdaj, Danelija či Rjazanov, pak mu bude přidělena první kategorie. Kategorie filmů, jejichž návštěvnost dosáhla více jak 19 milionů diváků za první rok od uvedení, se Goskinem přehodnocovaly a byla jim posléze udělena vyšší kategorie s odpovídajícím zvýšením honoráře. Režiséři vybraných komedií pak dostávali kromě měsíční mzdy cca 6000 rublů za přidělení první kategorie plus prémie, spolu s nimi dostali vyšší plat i scénáristé, (příp. i spoluautoři scénáře), vedoucí výroby, kameramané, zvukaři a skladatelé. Na ostatní, včetně herců se tyto výhody platových kategorií nevztahovaly⁸⁷. Tvůrci měli rovněž nárok na tzv. “tirážní“ výplatu, která závisela na počtu vypuštěných kopií filmu do distribuce v jednotlivých kino-zónách (všesazových, v jednotlivých republikách, venkovských) a od počtu diváků, kteří zhlédli film. Pokud film zhlédlo celkem více než 4,5 milionu diváků, v praxi to znamenalo, že si film na sebe vydělal, a proto se už při takovém

⁸⁶ Ekonomicko-plánovací analýzy jednotlivých snímků. Archiv Mosfilmu.

⁸⁷ Marina Kosinova: *Prokatno-vozvratnyj mehanizm sovětskoj kinematografii v period zastojja*. Moskva: Gosudarstvennyj universitet upravlenija, 2016. s.66.

počtu diváků často vyplácela tirážní výplata, na níž měli nárok pouze režisér a scénárista. Stávalo se však, že produkce některých tvůrčích skupin měla ještě lepší podmínky – např. ve smlouvě Experimentální tvůrčí skupiny Mosfilmu k filmu *Ivan Vasiljevič mění povolání* bylo stanoveno, že pokud mu bude udělena první kategorie, a v případě, že film zhlédne více jak 17 milionů diváků, tvůrci obdrží prémii ve výši 45 000 rublů. Navíc, za každých tisíc diváků nad 17 milionů se pak filmu vyplácelo po 3,5 rublech, maximálně však 160 000 rublů celkem⁸⁸. Pro filmy spadající do druhé i třetí platové kategorie fungoval stejný princip, ale vyplácelo se pouze 70% či 30% částky první kategorie. Často se také stávalo, že se počty návštěv populárních snímků připisovaly filmům, které v kinech neměly takový úspěch, a proto v podstatě žádný sovětský film nebyl oficiálně prodělečný. Herci měli vlastní výplatní tarify, které mnohdy závisely na státních vyznamenáních či jiných oceněních⁸⁹. Po určení distribuční tiráže a vyrobení kopií se materiály předaly Glavkinoprokatu, které studiím vyplácelo výrobní náklady na základě rozpočtu ve smlouvě. Studia tuto částku pak ihned vrátila Gosbanku, které studiím zajišťovalo půjčky na filmovou produkci. Pro zajímavost: roční rozpočet studia Mosfilm určený na produkci filmů (včetně krátkometrážních a populárně naučných) se v období stagnace pohyboval kolem 20 milionů rublů⁹⁰, přičemž 15 milionů rublů bylo vyhrazeno na výrobu celovečerních filmů. Průměrná výše honoráře za vývoj režiséřského komediálního scénáře činila od 5000 do 8000 rublů v závislosti od počtu dílů a profesních zkušeností autorů, přičemž při schválení námětu se nejprve vyplácelo 25% honoráře a zbytek při odevzdání 4 hotových kopií scénáře. V období produkčního procesu se měsíční mzda režiséra, vedoucího výroby a kameramana v 60. letech pohybovala kolem 200 rublů, v 70. letech až 400 rublů. Po dokončení filmu si tedy komediální režisér většinou vydělal kolem 5000 rublů za natáčení plus domluvenou částku v případě, že se podílel na vypracování scénáře, a premie.

Tvůrci také museli odevzdat maximálně dva týdny po dokončení filmu dvě kopie do Sovexportfilmu, který měl na starosti distribuci sovětských snímků v zahraničí. Tyto kopie se pak nejčastěji promítaly i na zahraničních festivalech či speciálních přehlídkách.

Je třeba připomenout, že nehledě na státní monopol Goskina, zůstávala nejvyšším kontrolním orgánem Komunistická strana SSSR. Členové strany na vysokých pozicích (např. z ministerstva kultury) mohli dohlížet a zasahovat do všech fází vzniku kinematografického

⁸⁸ Výrobní plány studia Mosfilm 1970-1977. Archiv Mosfilmu. (Proizvodstvennyje plany kinostudii Mosfilm na god 1970;1971;1972;1973;1974;1975;1976;1977).

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ Výrobní plány studia Mosfilm 1970-1977. Archiv Mosfilmu. (Proizvodstvennyje plany kinostudii Mosfilm na god 1970;1971;1972;1973;1974;1975;1976;1977).

díla, od přihlášení námětu až po projekci filmu v kinech. Měli také dohled nad filmovým vzděláním na VGIKu.

Je celkem zajímavé, že i samotní diváci mohli ovlivnit tematické a výrobní plány filmových studií na další léta. Mosfilm archivoval velké množství korespondence se sovětskými diváky, kteří do studia nejčastěji zasílali své vlastní nápady na náměty, požadavky o natočení filmových adaptací literárních děl, své názory na film, včetně stížností na nedostatky a nepřesnosti ve filmech. Z přečtené korespondence vyplývá, že přestože zaměstnanci Mosfilmu tyto dopisy skutečně četli, poctivě na ně odpovídali, a mnohdy zajímavé návrhy na náměty přeposílali jednotlivým tvůrčím skupinám či dramaturgům, ve výsledku byly požadavky diváků málokdy prakticky realizovány⁹¹. Na druhou stranu, Goskino i filmová studia se při formování tematických plánů řídilo diváckými statistikami a úspěchy dříve vzniklých filmů. I z tohoto důvodu počet produkováných komedií v průběhu 70. let mírně vzrostl a došlo i k založení samostatné Tvůrčí skupiny Komedialních a hudebních filmů.

3.3. Komičnost a smích v kontextu sovětské masové kultury

Předtím než se budeme věnovat samotné analýze, měli bychom stručně charakterizovat styl humoru a funkci komiky v sovětské kultuře. Rozvoj a funkci komična a smíchu v ruské masové kultuře 20. století podrobně analyzuje ve své disertaci Jelena Smykova, která ve své práci metodologicky vychází z množství filozofických a kulturologických textů. Tvrdí, že sovětskou masovou kulturu lze zároveň vnímat jako kulturu národní, jelikož vykazuje tradiční projevy archetypálních ruských hodnot (jako jsou kolektivismus, obětování se, asketismus). Na přelomu 19. a 20. století vznikaly profesionální dílny, které kombinovaly masovou produkci s národní tvorbou. Odkazujíc na kulturologické studie Anny Kostinové Smykova píše, že sovětská masová kultura se zásadně lišila od té západní, jelikož měla od počátku silný ideologický potenciál a nekomerční charakter, a jejími hlavními konzumenty měli být příslušníci nižší, nikoliv střední třídy. Jejím hlavním cílem bylo vytvoření jednotného třídního vědomí, tzn. nezobrazovala skutečnost, ale ukazovala širokým masám obraz ideálního člověka a budoucí společnosti, k nimž měli konzumenti směřovat⁹². Tato podoba kultury přetrvávala do 60. let, resp. do začátku Chruščovovského tání, kdy se situace radikálně změnila. Dochází zde k obratu od totalitní společnosti ke společnosti spotřebitelské,

⁹¹ Korespondence studia Mosfilm s diváky. 1967-1975. Archiv Mosfilmu. (Perepiska so zriteljami.)

⁹² Jelena Smykova: *Komičeskoje v massovoj kulture sovětskoj Rossii*. Dissertacija kandidata filosofskich nauk. Rostov na Donu: 2012. s. 70.

západní masová kultura se zčásti stává vzorem i pro tu sovětskou. Nehledě na to, že v 70. letech přichází období stagnace, dle Smykové právě v tuto dobu masová společnost a spotřebitelská kultura vzkvétají. V souvislosti s hospodářskými, demografickými a sociálními změnami (viz výše) samovolně dochází k decentralizaci sovětské společnosti, k obratu od kolektivních forem, které se režim snažil za každou cenu udržet. Masová kultura se tedy také začíná orientovat na střední třídu⁹³. Opravdový boom masové kultury pak nastává na přelomu 70. a 80. let.

Masovou kulturu pak Smykova rozděluje na dvě základní sféry: oficiální - kontrolovanou a závislou na totalitní vládě a její ideologii; a neoficiální, která se vyvíjela ze spodních struktur, a o které Smyková říká, že není tak homogenní. Neoficiální masová kultura tedy zahrnuje vše, co nespadá do vlivu oficiální kultury⁹⁴. Do oficiální kultury pak autorka směle zařazuje kinematografii, z hlediska komična pak nejen televizní zábavu a filmové komedie, ale i žánrové hybridy s prvky komiky (melodramata, hudební a historické filmy, akční detektivky aj.). Smyková tvrdí, že komičnost se rozvíjí díky dvěma protichůdným impulsům – jednak dochází k růstu komických žánrů a jejich modifikací, jednak je v oblasti komična přítomen větší ideologický tlak. Pozice komiky je tudíž v rámci masové kultury nejednoznačná. Smykova také upozorňuje na to, jak státní aparát ovlivňuje narativ, významy a funkce filmů⁹⁵. Filmové komedie (zejména ty satirické) měly jakožto nástroj oficiální kultury za úkol upozornit na problematiku členy socialistické společnosti a zesměšnit je. Důsledkem však nemělo být jejich odstranění, nýbrž náprava antihrdinů, což mělo společnost jako celek učinit ještě lepší. Komedijní tvorba tedy měla mít jak zábavný, tak zejména výchovný charakter: každý film byl chápán jako svého druhu morální kompas⁹⁶. Tento trend se nejvíce projevil v satirických komediích období stalinismu, které ve skutečnosti postrádají jakékoliv prvky čistého humoru (jako např. slapstick, jazykové hříčky apod.), pouze slouží komunistické propagandě⁹⁷, a z dnešního pohledu působí spíše bizarně než vtipně.

Zatímco oficiální kultura smíchu byla cenzurována a měla stmelovat socialistickou společnost, jelikož neukazovala skutečnost, ale ideál, k němuž měla společnost směřovat, v neoficiální sféře naopak převládaly formy „intelektuálního folklóru“ souvisejícího s rozvojem undergroundu v 60. letech. Nejčistší formu neoficiální kultury tvořily zejména politické

⁹³ Alexandr Zacharov: *Massovoje obščestvo i kultura v Rossii. Socialno-tipologičeskij analiz. Voprosy filosofii*, 2003, č.9. s.12.

⁹⁴ J. Smykova: *Komičeskoje v massovoj kulture sovětskoj Rossii*. s.11.

⁹⁵ S tím souvisí, že projevy oficiální kultury spočívaly v cenzorském zásahu do scénářů i v přestřihávání hotových snímků, těm se však Smykova nevěnuje.

⁹⁶ J. Smykova: *Komičeskoje v massovoj kulture sovětskoj Rossii*, s.13-15.

⁹⁷ Andrew Horton (ed.): *Inside Soviet Film Satire: Laughter with a Lash*. Cambridge, 2005.

anekdoty namířené proti klíčovým figurám sovětské historie (Lenin, Stalin, Čapajev, Brežněv), jejichž cílem byla destrukce sociálních vztahů⁹⁸.

Autorka uvádí příklad komediální formy, jenž stojí na pomezí oficiální a neoficiální masové kultury. Tím je v Rusku stále populární televizní humoristický soutěžní pořad *KVN*, v němž různé studentské kluby a spolky z ruských a jiných bývalých sovětských měst soupeří ve vtipných improvizacích, hudebních číslech, krátkých skecích a předem připravených scénkách. Předchůdcem *KVN* byl *Večer vtipných otázek* (1957), pořad iniciovaný novinářem Sergejem Muratovem, jenž se inspiroval československým *Hádej, hádej, hadači*, v němž televizní diváci vtipně odpovídali na otázky moderátorů. Na tehdejší dobu se jednalo o nezvyklý formát, kdy se vysílání poprvé účastnili samotní diváci, a který měl velký divácký úspěch, přestože reálně byly odvysílány pouze 3 díly⁹⁹. O čtyři roky později redakce pořadů pro mládež Ústředního programu sovětské televize navázala na úspěch *Večera* novým pořadem *KVN*, na jehož scénářích se až do roku 1964 podíleli Muratov, Albert Akserold a Michail Jakovlev. S příchodem nového moderátora Alexandra Masljakova, jenž se připojil k původní moderátorce Světlaně Žilcové a v pořadu působí dodnes, se *KVN* stal mimořádně populární záležitostí, která má v současnosti kultovní status. Jak se tedy projevuje hraniční pozice *KVN* mezi oficiální a neoficiální kulturou? Typ komiky, který tento pořad pohání, byl zpočátku zcela generován zespoda. Jednalo se o anekdoty a komické improvizace mladých lidí z celé země, které reflektovaly dobovou společenskou i politickou situaci. Jelikož v SSSR bylo v 50. a 60. letech dostupné hlavně živé televizní vysílání, štáb měl možnost natáčet živá vystoupení, nad nimiž stranické orgány ani samotná televizní redakce nemohly mít přímou kontrolu. Účastníci si to dobře uvědomovali, a proto jejich scénky velmi často obsahovaly ironické komentáře namířené proti socialistické ideologii. Jelikož byl *KVN* nejsledovanějším pořadem Ústředního programu¹⁰⁰, bylo nevýhodné pořad stáhnout, a tak se od roku 1968 pouze přestal vysílat v přímém přenosu. Záznamy jednotlivých vystoupení byly pečlivě kontrolovány a nevhodné vtipy a komentáře vystříženy. Vystoupení kvůli zapojení vícera měst do soutěže postupně ztrácela na spontaneitě a naopak nabírala na divadelnosti, tudíž

⁹⁸ J. Smykova: *Komičeskoje v massovoj kulture sovětskoj Rossii*. s. 78.

⁹⁹ Pořad i odpovědná redakce Ústředního programu byly zrušeny poté, co bylo divákům slíbeno, že pokud přijedou na natáčení letního dílu v kožichu, válenkách a kulichu, a přivezou s sebou noviny z 31.12. předešlého roku, dostanou nějakou cenu. Moderátor se však při vyhlášení této zprávy zapomněl zmínit o novinách, a tak do studia dorazily davy lidí ve svrčcích, a při natáčení způsobily obrovský chaos. Živé vysílání bylo vzápětí ukončeno a pořad zrušen. Rozhovor se Sergejem Muratovem a Michaiilem Jakovlevem, Historie KVN. Oficiální stránka KVN. Dostupné online: <<http://kvn.ru/static/history>>. Cit. 14.11.2018.

¹⁰⁰ Staryj KVN. 1961-1971 gg. Rozhovor se Sergejem Muratovem, Michaiilem Jakovlevem, Juliem Gusmanem, Albertem Akselrodem, Světlanou Masljakovovou a Bellou Sergejevou, Historie KVN. Oficiální stránka KVN. Dostupné online: <<http://kvn.ru/static/history>>. Cit. 14.11.2018

bylo jednodušší cenzurovat i samotné natáčení. Vedení televize následně kontrolovalo scénáře plánovaných vystoupení, v případě nesrovnalostí si volalo kapitány jednotlivých týmů na kobereček a bylo víc a víc paranoidní ohledně kritiky socialismu. Sergej Lapin, tehdejší předseda Gosteleradio, *KVN* postupně diskreditoval až byl v roce 1972 pořad stažen z vysílání¹⁰¹. Na ruské přijímače se vrátil až za dob perestrojky, v roce 1986, a od té doby se opět těší vysoké sledovanosti. *KVN* se též stal jakousi alternativní platformou pro popularizaci mladých amatérských herců a komiků. Mnohým talentovaným účastníkům se díky svému působení v *KVN* podařilo uplatnit v estrádách (aniž by absolvovali studium herectví), či dalších zábavních televizních pořadech, a v současné době se jich stále více objevuje i v komediálních filmech. Často také sami zakládají nové populární humoristické pořady v Rusku a na Ukrajině (jako např. *Comedy Club*, *Comedy Woman*, *Uralskije Pelmeni*, *Liga smecha*, *Rassmeši komika* aj.).

Mnohé stagnační sovětské komedie 60. a 70. let měly podobný divácký ohlas a vliv na společnost jako právě *KVN*, a jejich vznik byl v některých případech rovněž problematický. Přestože Smykova ve svém textu přiznává, že zlatá éra komedie v SSSR se objevuje na přelomu doby tání a stagnace, přičemž se radikálně odlišuje od filmů sloužících svým humorem komunistické diktatuře, stále je řadí do sféry oficiální kultury a nevnímá jejich pozici tak ambivalentně jako u pořadu *KVN*. Zatímco však *KVN* léta stagnace neunesl, zdá se, že filmové komedie přes všechny překážky zažily v 70. letech své vrcholné období, a jejich úspěchu se žádným současným ruským komediografům nepodařilo přiblížit.

Zatímco humor *KVN* čerpá hlavně z improvizčních vystoupení a z absurdního divadla, sovětské filmové komedie vycházejí především z grotesky, fyzického humoru, ze hry se slovy, frázemi a přízvuky. Hypotézou této práce je tvrzení, že i přes státní kontrolu filmové výroby nelze stagnační komedie jednoduše zařadit do oficiální kultury, jelikož v průběhu natáčení docházelo k neplánovaným improvizacím, tvůrci se aktivně bránili cenzorským zásahům a obsah ani humorný princip těchto filmů není kompletně podřízen vládnoucí ideologii. Podrobněji si komické principy a prvky jednotlivých filmů rozebereme v analytické části.

¹⁰¹ Tamtéž.

4. Žánrová analýza - Lyrická a excentrická komedie o hrdinech všedního dne

Přestože v 70. letech vzniká velký počet filmových, televizních a animovaných komedií, ty nejpopulárnější z nich vytvořila základní trojice tvůrců – Eldar Rjazanov, Leonid Gajdaj a Georgij Danelija. Ihned je však potřeba dodat, že úspěch těchto snímků nestál pouze na jejich režijním talentu, ale zejména na schopnostech tvůrčího tandemu. Ten se skládal z režiséra, jenž také zastával funkci spoluautora scénáře, a dalšího scénáristy. Rjazanov téměř na všech svých filmech spolupracoval se scénáristou Emilem Braginským, Leonid Gajdaj zas s Vladlenem Bachnovem, případně s Morisem Slobodským a Jakovem Kost'ukovským. Georgij Danelija sice spolupracoval s různými autory (zejména se snažil prosadit mladé talentované scénáristy), avšak v době stagnace se na nejvíce projektech podílel se scénáristkou Viktorií Tokarevovou.

O popularitu snímků se také zasloužila zvučná herecká jména tehdejších let jako např. Jurij Nikulin, Jevgenij Leonov, Andrej Mjagkov, Andrej Mironov, Jurij Jakovlev, Leonid Kuravlev; z hereček pak zejména představitelky vedlejších rolí – Nonna Mord'ukova, Natalja Kračkovskaja, Natalja Selezněva a Lija Achedžakova. Mnozí z nich se zasloužili o popularizaci konkrétních hlášek z filmů, které vznikly díky jejich vlastním improvizacím v průběhu natáčení.

Je zřejmé, že všechny tvůrčí tandemy po sobě zanechaly individuální rukopis, přesto můžeme na vybraných komediích pozorovat prvky společné tvorbě všech komediografů. Čím je tedy komediální žánr doby stagnace specifický? Nejprve by bylo vhodné zmínit, že komediální tvorba není v tomto období jednolitá. Můžeme zde pozorovat dva základní trendy. V komickém žánru na přelomu 60. a 70. let převládá trend excentrické komedie, jejímž nejslavnějším představitelem byl právě Leonid Gajdaj. V průběhu 70. let se pak popularizuje žánr lyrické komedie, který je spojován zejména s tvorbou Georgije Daneliji a několika věhlasnými snímky Eldara Rjazanova.

Zaměříme se nejprve na sémantické prvky, které jsou přítomny v obou proudech. Za ústřední sémantický prvek stagančních komedií můžeme považovat postavy. Mezi nejfrekventovanější figury patří mužský protagonista, případně ústřední dvojice muže a ženy, dále mužský antagonista s několika kumpány. Dále se zde vyskytují vedlejší postavy, které nehrají příliš velkou roli v ději, ale představují typické příslušníky socialistické společnosti a přibližují nám prostředí, v němž se hrdina nachází. Protagonistou je většinou nepřilíš

ambiciózní, spíše introvertní muž, který se odlišuje od zbytku společnosti svojí profesí, svými zájmy, povahou či chováním. Jeho cílem je pouze žít spořádaným životem, případně se snaží dosáhnout nějakého skromného cíle (např. posunu v kariéře), aniž by přitom pomýšlel na nějaké materiální výhody. Je zajímavé, že všichni protagonisté stagnačních komedií jsou vesměs apolitičtí, resp. nejsou hlavními nositeli socialistické ideologie (na rozdíl od protagonistů v komediích z 50. let). Každodenní život hlavního hrdiny je vždy narušen zvenčí – nečekanými událostmi, změnou prostředí, přáteli, kolegy, cizinci či antagonisty, případně romantickým objektem. Na rozdíl od mužských figur jsou ženské postavy v komediích zobrazeny jako silné, nezávislé a rozhodné, ovšem nelze je vnímat jako feministické ikony, které by byly hlavními hybatelkami děje. Jejich hlavní úloha spočívá v tom, že představují něčí ženu, milenku, dceru apod. Pokud se jedná o postavu manželek, svého muže ve všem oddaně podporují, ale ve výsledku mají stejně poslední slovo. Pokud romantický objekt hlavního hrdiny představuje mladá nezadaná žena, naopak hrdinu inspiruje, probouzí v něm sebevědomí a sílu, která předtím pro diváky zůstala skryta. Tvůrci při vytváření svých hrdinek demonstrují fakt, že být krásnou nestačí. Krásná žena je obecně ve stagnační kinematografii chápána jako mýtický estetický ideál, ale zároveň jako umělý konstrukt, který v sovětské společnosti působí nerealisticky. Co s krásnou ženou, která nemá vnitřní bohatý svět či vlastní cíle? Můžeme se domnívat, že jelikož v západní (hlavně hollywoodské) kinematografii se často objevoval typ nešťastné, hříšné nebo fetišizované krásky, která kromě své fyzické přitažlivosti postrádala jiné pozoruhodné vlastnosti, sovětská filmařina se rozhodla jít v zobrazování sovětských hrdinek opačnou cestou. Je pravdou, že i v komediích vyskytly pronikavě krásné ženy, ale většinou šlo o záporné figury, které měly za úkol přivést hlavního hrdinu na scestí za pomoci svádění. Zapamatovatelné silné ženské postavy naopak moc krásné nejsou, resp. jejich krása je atypická (např. Alisa Frejndlich, Lija Achidžakova). Jejich síla spočívá v morálním kreditu, v oddanosti práci či rodině, v jejich schopnosti vypořádat se se stresem. Přesto se také často ocitají v pozici oběti, která by se sice dokázala osvobodit sama, ale podaří se jim to až při zásahu hlavního hrdiny.

Zatímco hlavní antagonista bývá veskrze negativní, a je tudíž velice těžké ho učinit lepším, dvojice či trojice jeho kumpánů bývá spíše sympatická, plní ve filmu humornou funkci, a obvykle se je také podaří převychovat. Mnohdy jsou charakterizováni jako alkoholici, zloději či podvodníci. Alkoholismus je v kinematografii 70. let vnímán jako jeden z největších projevů morálního úpadku, a alkoholici se díky tomu stávají terčem největšího posměchu. Zároveň je ale pití alkoholu a opilství zobrazováno jako jeden z typických symptomů stagnační společnosti, tudíž i protagonisty, kteří jsou vykresleni jako naprostí abstinenti, není

zas tak těžké přesvědčit, aby si dali sklenku. Opít protagonistu, aby následně ztratil soudnost či vědomí je jednou ze základních strategií záporných postav v těchto komediích.

Jako další morální neřest je v komediálním žánru prezentována přemíra materiálního bohatství, která je většinou spjata se zápornou postavou. Je zřejmé, že se jedná o kritiku buržoazního či kapitalistického majetku, ač v žádném z filmů toto není explicitně řečeno. Bohatství, potažmo luxusní spotřební zboží, které je nejčastěji vyobrazeno pomocí interiérových dekorací (tzn. velký byt, nábytek v „západním stylu“, moderní spotřebiče, oblečení...), v mnoha komediích nabývá ambivalentního postavení. Na jednu stranu toto bohatství získává negativní konotace kvůli postavě, která tyto statky vlastní a velice často na nich extrémně lpí, na druhou stranu se ale stává objektem fascinace jak pro kladné fikční hrdiny, tak pro diváky. Řada vedlejších postav si totiž přeje vlastnit objekty, které v SSSR byly součástí výše zmiňované triády spotřebitelského ideálu – magnetofony, televizory, chladničky apod.

Ústřední antagonista často bývá buď podvodník, u nějž se projeví sympatie vůči kapitalismu a který má styky se západními zeměmi, nebo naopak politik či byrokrat, který zneužívá své moci k vlastnímu prospěchu. Charakteristickým rysem hlavních antagonistů je nadužívání klišovitých a nicneříkajících frází, které byly součástí byrokratického jazyka. Záporné postavy prostřednictvím těchto frází pokrytecky schovávají svoji amorálnost nebo jimi pouze zakrývají vlastní hloupost. Oproti tomu kladní hrdinové se vždy vyjadřují jasně. Jazykové hříčky, nářečí, přehnané národnostní přízvuky, komolení slov a absurdní slovní spojení tvoří jeden z hlavních komických prvků vybraných komedií. Díky popularitě komediálního žánru ty nejuvýstřednější a nejvtipnější hlášky z filmů zlidověly a v současnosti se jedná o natolik zautomatizované výrazy, že zejména mladé generace Rusů ani neznají jejich původ.

Klíčovou roli v komediích všedního dne také hraje zobrazení velkoměsta, zejména pak Moskvy a Leningradu. Tvůrci využívají dokumentárních či pseudo-dokumentárních záběrů ukazujících veřejná prostranství: hromadnou dopravu, panelová sídliště, nádraží, letiště a obchodní domy. Podobná prostředí totiž umožňují vyniknout všudypřítomným davům lidí. Monotónní panelové domy a sídliště se stávají frekventovaným vyjádřením jednotvárnosti sovětské architektury i života jako takového a jejich přítomnost bývá původcem nedorozumění, omylů a záměn, které posouvají děj filmů vpřed. V případě *Ironie osudu* je identičnost sovětských panelových sídlišť dokonce předpokladem k uvěřitelnosti zápletky filmu. Oproti tomu prostředí venkova a přírodní krajiny, pokud jsou ve filmu přítomny, reprezentují naprostý opak přeplněného velkoměsta. Jedná se o idylická zobrazení oázy klidu,

kteřá plní lyrickou funkci, nebo slouží jako exotické kulisy, v nichž se odehrává děj excentrických komedií.

Zaměstnání, jakožto běžné součásti každodenního života sovětských občanů¹⁰², je ve filmech udělen relativně velký prostor. Pro mnohé postavy je práce hlavní náplní jejich života, ať už se jedná o pilota, vědce, úředníci, elektrikáře či profesionálního zloděje. Diváci se sice nikdy přesně nedozvědí, co přesně ta či ona práce obnáší, ovšem dokáží si udělat představu, jak vypadá pracovní prostředí postav, co je na dané profesi fascinující či naopak ubíjející. Nejde již pouze o propagaci práce pro všeobecné dobro, ale o ukázkou individualizovaného přístupu k práci, což je chápáno jako mnohem cennější.

Dalším společným sémantickým prvkem stagnačních komedií jsou hudební čísla a písně. Zatímco v excentrických komediích jde spíše o zábavní prvek oddalující děj a vytvářející napětí, v lyrických komediích písně dokreslují intimní atmosféru nebo fungují jako autorský komentář vztahující se ke skutečnosti.

Dramaturgie excentrické komedie vychází z filmové grotesky: převládá zde rychlejší tempo vyprávění, dochází k překvapivým situacím a nečekaným událostem, neustále se pracuje s konceptem záměny, ve filmech převládají honičky, komika vychází ze slapsticku, tvůrci frekventovaně pracují s rychlým střihem a zrychlenými záběry, se záběry puštěnými pozpátku. Nezřídka vidíme scény plné chaosu a ničení jako důsledek bujarého veselí. V zápletky jsou mnohdy využívány prvky detektivky, případně parodizovány konvence jiných žánrů. Dochází zde k častějšímu střídání lokací, více se natáčí v exteriérech. Hrdinové jsou vrženi do exotického prostředí, do minulosti či budoucnosti, odkud se snaží dostat zpátky domů. I když postavy excentrických komedií můžeme těžko nazvat plochými karikaturami či figurkami, nejsou příliš komplexní a spíše představují určitý charakterový prototyp (naivní dobrák, mazaný padouch, protivná sousedka, úlisný byrokrat, krásná neznámá, hodný policista apod.). Excentrická komedie pozoruje prostředí a běžný život svých hrdinů, aby je následně konfrontovala s netradiční situací, jíž se postavy musí dlouhodobě přizpůsobit a akceptovat ji jako novou každodennost.

V lyrických komediích naopak převládá pomalejší tempo, filmy obsahují poetické pasáže zobrazující panoramatické záběry na město či krajinu, které jsou často doplněny metaforickými písněmi či básněmi. Je v nich kladen mnohem větší důraz na psychologii postav a na rutinnost jejich každodenní existence. Tvůrci užívají detailní záběry tváře ke zprostředkování emocionálních stavů postav. Děj se častěji odehrává v interiérech. Humor

¹⁰² V komediích sledujeme hlavně příslušníky střední třídy.

těchto komedií není tak fyzický, jelikož vychází z chování a mluvy hrdinů, tudíž nevyvolává hurónský smích, ale působí spíše úsměvně, případně se ve filmu střídají komická a tragická rovina. I v lyrických komediích je využíván koncept záměny a komické situace plynou ze vzájemného nepochopení postav.

To, co spojuje všechny sémantické prvky stagnačních komedií do jedné syntaktické roviny, je neustálý důraz na co nejvěrnější zobrazení sovětského způsobu života a na propojení veřejné a osobní sféry života „malého člověka“, kterého tvůrci zobrazují jako hrdinu všedního dne. Tento malý člověk je obyčejný sovětský občan, jenž se vyznačuje svojí apolitičností. Jeho hlavními rysy jsou skromnost, vysoká morálka a pocit zodpovědnosti za vlastní činy. Hrdiny stagnačních komedií můžeme vnímat jako prototyp dospělých „šedesátníků“, kteří byli v době tání mladí, nadšení, plní naděje a doufali v rozvoj své země. S příchodem stagnace vyspěli, zestárlí a smířili se „sovětským způsobem života“, který sice proklamuje technický rozvoj a přátelství národů, ve skutečnosti ho však provází hulvátství, alkoholismus, indifference a rutina. Ve filmech pak pozorujeme veřejnou sféru, která od hrdinů vyžaduje nošení určité společenské masky, a osobní sféru, v níž hrdina může zůstat sám sebou. Prolínání těchto sfér (zejména pak onen proces maskování a demaskování) utváří komplexní obraz každodenních radostí a starostí malého člověka, což divákům umožňuje se velice jednoduše s protagonistou identifikovat. Většina komedií pak poukazuje na to, že ve stagnační společnosti se osobní záležitosti až příliš často stávají věcí veřejnou. To je pro řadového občana nepřirozené a ubíjející. Zároveň je hrdina vtažen do veřejných záležitostí, které naopak dramaticky ovlivňují jeho osobní sféru. Úkolem protagonisty je vyřešit tuto situaci prostřednictvím své morálky aniž by uškodil společnosti, a aby zároveň dosáhl svého cíle v soukromé sféře.

Přestože jednou z funkcí těchto komedií (zejména excentrických) je vytrhnout diváka z každodennosti, nejedná se o únikový žánr, který by ukazoval ideální podobu sovětské současnosti nebo naopak zobrazoval něco natolik odlišného, aby divák dokázal na svoji každodennost absolutně zapomenout. Stagnační komedie si kladou za cíl diváka konfrontovat s fikční každodenností, která je sice narušena sledem neobvyklých událostí a náhod, ale i do exotického prostředí pronikají prvky sovětské současnosti.

Únikovosti tohoto žánru odporuje i politická povaha stagnačních komedií. Na rozdíl od svých hrdinů samotné stagnační komedie apolitické nejsou. Tyto filmy sice otevřeně nekritizují komunistický režim, ale poukazují na zhoubné symptomy, které se vyskytují v socialistické společnosti, a nabízejí určité východisko, jak se s těmito symptomy vypořádat, nebo jak s nimi alespoň koexistovat. Morálku pak stavějí nad jakoukoliv politickou ideologii. Při reflexi

socialistické i kapitalistické ideologie se tvůrci pohybují na velmi tenkém ledě a daří se jim je ani explicitně nekritizovat, ani je nekriticky nepřijímat. Implicitní kritika obou ideologií má tedy ve stagnačních komediích ambivalentní charakter, projevuje se pomocí drobných vizuálních a verbálních náznaků a nabízí různé interpretační možnosti.

V souvislosti s tím shrňme reakce dobových kritiků a diváků, abychom dokázali charakterizovat pragmatickou rovinu. Co se týče individuálních reakcí diváků, v korespondenci Mosfilmu s diváky se nám nepodařilo nalézt dopisy, které by pojednávaly o sovětských komediích. Svůj názor na film mohli diváci také sdělit prostřednictvím svých dopisů zaslaných do redakce časopisu *Sovětskij ekran*, avšak otištěny byly tyto dopisy otištěny jen zřídka. Přesto měly očividně velký význam, jelikož ovlivňovaly obsah příštích čísel (např. v rubrice *Po vašej prosbě – Na základě vašich žádostí*) a byly používány pro anketní účely redakce. Je však zřejmé, že valná většina diváků si vybrané komediální snímky oblíbila a komedii začala považovat za „národní žánr“¹⁰³. Žebříčky návštěvnosti jednotlivých filmů mluví za vše. Průměrná návštěvnost sovětských stagnačních komedií se pohybuje okolo 62 milionů diváků za první rok od uvedení, což z komedie učinilo nejpopulárnější žánr v SSSR společně s detektivkou. Časopis *Sovětskij ekran* rovněž pravidelně publikoval žebříčky nejoblíbenějších filmů svých čtenářů, v nichž se vybrané stagnační komedie vždy dostaly alespoň do první patnáctky. Mezi největší fanoušky excentrických komedií patřily děti, zatímco dospělé publikum preferovalo ty lyrické¹⁰⁴. Popularita těchto snímků přetrvala i po pádu SSSR, všechny vybrané komedie se dočkaly novodobých rebootů či sequelů, které však na rozdíl od svých originálů u ruského publika propadly.

Recenze kritiků byly nejčastěji publikovány v časopisech *Isskustvo kino* (Umění filmu), *Sovětskaja kultura* (Sovětská kultura) a *Sovětskij ekran* (Sovětské plátno), a ve většině případů pozitivně hodnotily filmy Georgije Daneliji a Eldara Rjazanova. K filmům Leonida Gajdaje bývali kritici (oproti nadšeným divákům) střídmejší. Vyčítali jim nedostatek hloubky, přesto ale jeho tvorbu nezatracovali jako pouhou průměrnou žánrovou zábavu. Nejvlídnější recenze na Gajdajovy filmy vycházely v časopise *Sovětskij ekran*, nejkritičtější naopak v odbornějších textech *Iskusstva kino*. Konkrétní názory kritiků na jednotlivé filmy zmíníme v dílčích analýzách níže.

¹⁰³ Alexandr Vaskin: *Povsedněnaja žizn sovětskoj stolici pri Xruševě i Brežněvě*. Moskva: Molodaja Gvardija, 2017.

¹⁰⁴ Soudě podle diváckých anket ve 3 číslech časopisu *Sovětskij ekran* z let 1974,1976,1977.

4.1. Excentrická komedie

4.1.1. Případová studie: *Ukradená nevěsta*

Leonid Gajdaj snímkem *Ukradená nevěsta* (1967) navázal na závratný úspěch svého předešlého filmu o studentovi Šurikovi – *Operace Y* (1965), který v sovětských kinech zhlédlo 69,6 milionu diváků. Gajdaj nastartoval trend excentrických komedií již na začátku 60. let svými krátkometrážními snímky *Pes Barbos a neobyčejný kros* (1961) a *Samohonšici* (1961), které byly zpočátku v komickém žánru vnímány jako nový experiment. Právě v nich režisér poprvé seznámil diváky s kultovní komickou trojicí – Trusem (Srab), Balbesem (Blbec) a Byvalým (Ostřílenec). Drzí, trochu nešikovní a nepřiliš nebezpeční recidivisté bavili publikum už jen tím, jak si navzájem dělali naschvály a jak bravurně zvládali drobné gagy, jazykové hříčky a umění slapsticku. Tato trojice sympatických antagonistů v herecké sestavě Georgije Vicina jako Truse, Jurije Nikulina jako Balbese a Jevgenije Morgunova jako Byvalého byla také jedním z důvodů vysoké návštěvnosti Gajdajových filmů. Diváci se těšili, až uvidí své oblíbené antihrdiny v dalších připravovaných snímcích. Trojice se vyskytla celkem ve čtyřech Gajdajových filmech včetně *Ukradené nevěsty*, ale objevila se i ve filmech Eldara Rjzanova, Jevgenija Karelova, několika televizních filmech a zábavních pořadech.

Ukradená nevěsta vypráví o mladém etnografovi Šurikovi, který se vydá na Kavkaz, aby se dozvěděl o místních zvycích, tradičních obřadech, legendách a přípitcích. Cestou se Šurik seznámí s řidičem sanitky Edikem. Vzápětí potkáva studentku Ninu, která chce strávit prázdniny u svého strýce Džabraila, jenž pracuje jako řidič místního funkcionáře a vedoucího regionálního kolchozu, soudruha Saachova. Poté, co se Saachov seznámí s Ninou, chce si ji ihned vzít za ženu. Místní lidé abstinentovi Šurikovi názorně předvádějí své umění přípitků, přičemž se, jako praví Kavkazci, hluboce urážejí, když si s nimi Šurik připít odmítá. Po několika přípitcích se velice opilý Šurik objeví na slavnostním otevření matričního úřadu a celou událost nabourá tím, že začne tahat za rohy něčí krávu. Na policejní stanici se za kajícího se Šurika přimluví soudruh Saachov, který prohlásí, že šlo pouze o „nešťastnou náhodu při procesu výroby“ a že důležitý výzkumný pracovník pouze přecenil své síly.

Saachov se také domluví s Nininým strýcem, že si nevěstu koupí za dvacet ovcí, lednici Rosenlew z dovozu¹⁰⁵ a čestné uznání. Tato domluva probíhá bez souhlasu Niny, což oba muži ospravedlňují místním tradičním obřadem – únosem nevěsty. Samotný únos má vykonat

¹⁰⁵ Nyní jde o švédskou firmu Electrolux. Lednice Rosenlew byla tehdy v SSSR téměř nedostupná.

trojice podvodníků Trus, Balbes a Byvalyj, kteří se zrovna na chvíli zastavili ve městě. Ninu však stále doprovází Šurik, a tak Saachov vymyslí geniální plán. Rozhodne se samotného Šurika zapojit do únosu jakožto jedinečné možnosti zúčastnit se starobylého obyčeje. Neřekne mu však, kdo má být ženichem Niny. Zklamaný Šurik, který se do Niny již stihl zamilovat, nejprve jeho návrh odmítá, ale když mu Saachov řekne, že si Nina výslovně přála být unesena právě Šurikem, nakonec souhlasí. Šurik tedy Ninu unese z turistické expedice a předá ji třem podvodníkům, kteří jsou přestrojeni za Kavkazce. Ti Ninu odvezou na Saachovu chatu. Zanedlouho se Šurik od Džabrailovy ženy dozvídá, že Nina o žádném únosu nevěděla, a že se tudíž podílel na spáchání trestného činu. Šurik se jde udat na policii, aby ta co nejrychleji mohla Ninu zachránit, ale po cestě narazí na Saachova, který mu poradí zajít rovnou za státním zástupcem. Ten se však nachází na nějaké oslavě, kde všichni pijí víno. Zatímco se Šurik marně snaží najít státního zástupce a nedokáže odmítnout nabízené víno, Saachov pro Šurika zavolá sanitku. Když záchranáři nakládají opilého Šurika do sanitky, Saachov zdravotní sestře lže o Šurikově závislosti na alkoholu a o halucinacích, které Šurik má – že se neustále snaží někoho zachránit, že mluví o nějaké ukradené nevěstě... Zdravotní sestra ihned určí diagnózu – delirium tremens, neboli alkoholická psychóza, a sanitka odváží Šurika do psychiatrické léčebny.

Mezitím trojice Trus, Balbes a Byvalyj zamknou Ninu v jednom z pokojů v Saachově chatě. Nina chce nejprve uprchnout, ale poté, co si ji únoscí snaží udobřit, zjistí, že je do únosu zapletený i její strýc. Rozhodne se tedy sama uzamknout v pokoji a vyhlásí hladovku. Saachov dorazí na chatu a snaží se s Ninou blíže seznámit, ale neúspěšně. Nina mezitím rozbije veškeré Saachovy cennosti. Ten je rozhodnut dát dívce více času na rozmyšlenou a společně se strýcem Džabrailem odjíždí, nechávaje trojici podvodníků hlídat Ninu.

Šurikovi mezitím dojde, že iniciátorem únosu byl sám Saachov. Podaří se mu uprchnout z psychiatrické léčebny a náhodou narazí na starého známého, řidiče sanitky Edika. Oba se převléknou za lékaře a jedou na Saachovu chatu osvobodit Ninu. Na chatě Trusovi, Balbesovi a Byvalému namluví, že mají nařízeno všechny očkovat proti slintavce a kulhavce, a píchnou jim injekce s uspávacím prostředkem. Šurik jde za Ninou do pokoje, ale jelikož ta ho považuje za jednoho z únosců, praští ho podnosem, uprchne oknem a odjíždí sanitním vozem. Trojice podvodníků Ninu pronásleduje a podaří se jim ji dostihnout, ale kvůli účinku uspávacího prostředku přímo v autě usínají. Šurik jedoucí auto se spícími řidiči dožene a svázanou Ninu osvobodí. Následující večer Saachov u sebe doma sleduje televizi, načež se v

jeho bytě objeví Nina s Šurikem a Edikem v převleku kavkazských džigitů¹⁰⁶, kteří předstírají, že jsou Ninini bratři a přišli se Saachovi pomstít za hanebný únos. Saachov se nejprve snaží utéct, načež Edik vystřelí a trefí ho solí do zadku. Saachov, Džibraíl a trojice podvodníků jsou další den souzeni a Šurik doprovází Ninu na autobus.

Námět *Ukradené nevěsty* s původním názvem *Šurik na horách* byl podán do Mosfilmu v lednu 1965 a přípravy režiséřského scénáře byly schváleny v říjnu téhož roku. Výroby filmu se ujala tvůrčí skupina Luč. Původně se Gajdaj filmovému pokračování o stydlivém studentovi Šurikovi (nyní mladém etnografovi) a třech zlodějčích bránil, protože věřil, že se komediální námět filmem *Operace Y* vyčerpal. Zpočátku i Jurij Nikulin roli Balbese odmítal, protože nechtěl, aby s ním tato role byla navždy spjata. Vedení Mosfilmu však na základě kolosálního úspěchu předchozího filmu Gajdaje přesvědčilo, že o Šurikovi musí natočit alespoň jeden další film¹⁰⁷. Původní scénář *Šurik v horách* obsahoval dvě novely *Ukradená nevěsta* a *Sněžný muž a jiní*, přičemž druhá novela měla vyprávět o setkání Šurika s Yettim, za nějž se vydávala oblíbená trojice antagonistů¹⁰⁸. Nakonec se od této části upustilo. Scénář byl několikrát přepisován kvůli cenzorským zásahům. V dramaturgických posudcích i při následném zhodnocení hotového filmu uměleckou radou tvůrčí skupiny Luč¹⁰⁹ podléhaly kontrole vzhledem ke Gajdajovým předchozím pochybením¹¹⁰ i ty nejmenší detaily ve scénáři. Členové umělecké rady např. upozorňovali na vysokou funkci soudruha Saachova – že má až příliš luxusní předměty a bylo by dobré upřesnit, jakou profesi zastává. Původně také trvali na tom, aby Nina měla silnější přízvuk, když mluví rusky, aby bylo jasné, že má kavkazské předky. Největším problémem byly, dle dramaturgů skupiny Luč, zdlouhavé komické epizody (jako např. trikové scény a honičky), které brzdily děj. Proto byla většina z nich zkrácena. Kritizovány byly i detailní záběry na tváře některých postav a nevhodné použití hudby. Na druhou stranu, poté, co byla 30.11.1966 odevzdána poslední verze filmu, vyjádřilo vedení Mosfilmu v posudcích spokojenost s filmem jako celkem i reflektovanými

¹⁰⁶ Turecké označení pro nebezpečného bojovníka a jezdce.

¹⁰⁷ Úřední spis k filmu *Ukradená nevěsta*. 1965-1977. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Kavkazskaja plennica).

¹⁰⁸ Kostjukovskij, Slobodskoj, Gajdaj: *Šurik v gorach. Zajavka na sledujušuju seriju korotkometražnych excentričeskich kinokomedij*. 1965. Archiv Mosfilmu.

¹⁰⁹ Jejímž členem byl např. režisér Pyrjev, který Gajdajovu tvorbu obdivoval a přimlouval se za něj při problémových jednáních s Goskinem.

¹¹⁰ Leonid Gajdaj byl málem připraven o profesi režiséra poté, co v roce 1958 natočil satirický film *Ženich ze záhrobí* (*Ženich s togo světa*) vysmívající se komunistické byrokracii. Po četných cenzorských zásazích ve filmu zbyla ani ne polovina metráže a film byl velice ostře kritizován státními orgány. Do distribuce šlo pouze 20 kopií tohoto filmu. Až po natočení kajícího patriotického snímku *Tříkrát vzkříšený* (*Triždy voskressij*) o komsomolském parníku Orlenok bylo Gajdajovi “odpuštěno“ a opět se mohl věnovat režirování komedií. In: Fedor Razzakov: *Leonid Gajdaj. Ljubimaja Sovětskaja kinokomediija*. Naše vse. Moskva: Rodina, 2018.

tématy. Rada chválila film za dynamické tempo, skloubení laskavosti a ironie, i za to, že „se vysmívá bigotnosti a byrokracii, a že za pomoci satiry bojuje s demagogií a zlodějstvím“, přičemž největší nadšení vzbuzovala postava Saachova, kterou ztvárnil Vladimír Etuš¹¹¹. Jeden z členů umělecké rady, režisér Valerij Kremněv, ve svém posudku píše: „Je skvělé, že se *Ukradená nevěsta* věnuje tak aktuálnímu tématu jako je nerovnost mezi muži a ženami. Je to problém, který stále přetrvává v některých sovětských republikách“¹¹².

Film však představoval problém pro komisi Goskina, která *Ukradenou nevěstu* považovala za antisovětskou. Předseda Goskina Alexej Romanov řekl: „tento film se dostane na plátna jen přes mou mrtvolu“. Za několik dní však štábu oznámil, že film byl schválen do kinodistribuce a že mu byla udělena první platová kategorie. Stalo se tak díky zásahu Leonida Brežněva, který se na *Ukradenou nevěstu* osobně podíval a Romanovovi oznámil, že se jedná o skvělou komedii¹¹³.

Film se nevyhnul cenzurním zásahům v průběhu natáčení ani ve střížně. Největším změnám podlela postava Saachova, který se původně měl jmenovat Ochochov, ale protože se tak jmenoval jeden z vysokých představitelů ministerstva kultury, byl antagonist a během natáčení přejmenován na Saachova. I to se nakonec ukázalo jako problematičné, jelikož při zkušební projekci filmu stranický sekretář studia Mosfilm zjistil, že se příjmení antagonisty příliš podobá jeho vlastnímu příjmení Saakov, a ihned požádal o předabování veškerých scén, kde zazní jméno Saachov. Herci Jurijovi Nikulinovi se podařilo tento požadavek zvrátit tím, že zašel za tehdejší ministryni kultury Ekaterinou Furcevovou a upozornil ji na fakt, že předabování je velice nákladný proces a taková maličkost jako je podobnost příjmení by vedla pouze k mrhání státními penězi¹¹⁴. Goskino také prosadilo vystřížení některých hotových scén se Saachovem, ve kterých údajně velice připomínal Stalina¹¹⁵. Poslední scéna zobrazující soud měla být původně na žádost komise Goskina vystřížena (i Umělecké radě Mosfilmu připadala nadbytečná), nakonec však byla pouze předabována. Jeden z odsouzených, Trus, totiž ve scéně vykřikne: „Ať žije sovětský soud! Nejhumánnější soud na

¹¹¹ Stenografický záznam zasedání Umělecké rady Mosfilmu. Jednání o celovečerním filmu *Ukradená nevěsta*. 8.12.1966. Archiv Mosfilmu. (Stenogramma zasedanija Chudožestvennogo sověta Mosfilm. Obsuždenije polnometražnogo chudožestvennogo kinofilma Kavkazsskaja plennica ili Novyje priključenija Šurika).

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ Azar Mechtijev: Rozhovor s Vladimírem Etušem. Načalnik Goskino nam skazal: “Kavkazskaja plennica” vyjdet na ekran tolko čerez moj trup. Akazak. ru. Dostupné online: <<http://akazak.ru/tvorchestvo-moix-druzej/qintervyuq-azara-mextieva/89-vladimir-etush-lnachalnik-goskino-nam-skazal-lkavkazskaya-plenniczar-vyjdet-na-ekran-tolko-čerez-moj-trupr.html?tmpl=component&print=1&page=>>. Cit. 27.11.2018.

¹¹⁴ Tamtéž.

¹¹⁵ Rozhovor s hudebním skladatelem filmu, Alexandrem Zacepinem. In: *Kavkazskaja plennica kak satira na stalinism*. *Syg.ma*, 14.1.2016. Dostupné online: <<https://syg.ma/@sygma/kak-poddierzhat-sighmu>>. Cit. 27.11.2018.

světě!“ Komise Goskina tuto repliku považovala za výsměch sovětskému soudnímu systému, a tak ve filmu místo „sovětský soud“ zazní „náš soud“¹¹⁶.

I přes tahanice se Sojuzgoscirkem (Všesvazovým státním sdružením cirkusů) o herce Jurije Nikulina se film podařilo odevzdat včas. Celkový rozpočet filmu činil 365 000 rublů (při původním plánu 390 000) a snímek byl doporučen do první platové kategorie s celkovým počtem distribučních kopií 1474¹¹⁷. Film během prvního roku od uvedení zhlédlo 76,5 milionů diváků, což ho učinilo čtvrtým nejsledovanějším filmem sovětské kinematografie od roku 1940 do roku 1989¹¹⁸. Někteří kritici přijali film s nadšením, např. v časopise *Sovětskij ekran* Michail Kuzněcov chválil dynamické tempo, poetiku excentriády a zejména herecké výkony Etuše, Vicina a Nikulina, kteří dovedli ukázat vážnou i groteskní tvář. Cenil si rovněž Gajdajova smyslu pro humor¹¹⁹. Podobnými slovy *Ukradenou nevěstu* ohodnotili kritici časopisu *Iskusstvo kino*, kteří byli jinak ke Gajdajovým filmům přísnější¹²⁰.

Alexandr Demjaněnko v roli Šurika představuje ve stagnačních komediích typického introvertního a zpočátku pasivního protagonistu, který je kvůli své poddajnosti vlečen ostatními postavami či náhodnými událostmi. Počáteční scéna filmu si z hlavního hrdiny trochu utahuje: staví ho na roveň či dokonce pod úroveň oslíka, který s ním putuje na Kavkaz. Když se oslík po cestě náhle zastaví, Šurik ani Edik, kterého potkají, ho nejsou schopni donutit, aby se pohnul z místa. Ve stejné situaci se nachází i Edik, který nedokáže nastartovat svůj vůz. Všichni mohou pokračovat v cestě až ve chvíli, kdy se na obzoru objeví Nina. Již zde vidíme určitou nadřazenost ženské hrdinky nad mužským protagonistou.

Šurik se ocitá v exotickém prostředí, jehož exotičnost se neprojevuje prostřednictvím mizanscény (na základě interiérových ani exteriérových záběrů bychom nepoznali, že se postavy nacházejí na Kavkaze), ale je vyjádřena přízvukem a stylem mluvy Kavkazců, jejichž vystupování zároveň vytváří jeden ze základních komických prvků filmu. I hlas vypravěče nás utvrzuje v tom, že „tento příběh se mohl odehrát kdekoli“. Šurik je ve srovnání s Kavkazci až moc obyčejný a naivní, možná dokonce nudný. Začíná být zábavný až v momentě, kdy se opije. Je však typickým hrdinou všedního dne, jelikož jedná podle

¹¹⁶ Kavkazskaja plennica kak satira na stalinism. *Syg.ma*, 14.1.2016. Dostupné online: <<https://syg.ma/@sygma/kak-poddierzhat-sighmu>>. Cit. 27.11.2018.

¹¹⁷ Úřední spis k filmu *Ukradená nevěsta*. 1965-1977. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Kavkazskaja plennica).

¹¹⁸ Sergej Kudrjavcev: *Otečestvennyje filmy v sovětskom kinoprokatě*. Liděry sovětskogo kinoprokata. Dostupné online: <<https://kinanet.livejournal.com/14172.html>> Cit. 27.11.2018.

¹¹⁹ Michail Kuzněcov: Čuvstvo smecha. *Sovětskij ekran*, č. 7, 1967.

¹²⁰ Mark Zak: Obojdemjsja bez tamady. *Iskusstvo kino*, č.7. s. 82-85.

morálních zásad a ve chvíli, kdy už za sebe nenechá rozhodovat ostatní, se stává akční postavou, která nakonec zachrání Ninu.

Ač se to v souvislosti se zápletkou filmu nabízí, kavkazská kultura je divákům skrze typicky národní či folklórní prvky přiblížena pouze stopově, jelikož zde Kavkazce hrají ruští, ukrajinští, arménští a židovští herci, kteří se typickým Kavkazcům nepodobají ani vizuálně. Stereotypní kavkazský kolorit ve filmu téměř neviditelně prosakuje v krátkých záběrech s poetickou horskou krajinou, případně ve scénách, kde místní důchodci hrají karty či domino, obyvatelé města v papachách (kavkazských národních čepicích) a čerkeskách (kavkazských kaftanech) pijí víno apod. Gajdajovi jde více o kolizi menšinové kultury, jejíž zvyky jsou v očích ruských občanů považovány za staromódní až barbarské, se sovětskou, která tu původní národní kulturu transformuje do jakési hybridní podoby. Stereotypní představa Sovětů o tradičním Kavkaze se projevuje nejvíce ve scéně, kdy Frunzik Mkrťčjan v roli strýce Džabraila smlouvá se soudruhem Saachovem o ceně Niny. Prodej ženy za 25 ovcí je v sovětské (potažmo v ruské) soudobé kultuře tak nerealistický, že tato situace vyznívá směšně. Saachov předstírá, že je kosmopolitnější než Džabrail, ale přidáním ledničky k ovcím při smlouvání naopak ukazuje, že, ač žije v moderní době, je stejně zpátečnický jako chudý Džabrail. Exotičnost Kavkazu přítomná v několika málo scénách je až komicky přehnaná a tudíž parodizovaná – pokoje v Saachově chatě mají připomínat komnaty nějakého blízkovýchodního sultána, zároveň jsou orientální objekty jako koberce a sochy nemístně postaveny přímo vedle dobových sovětských skříněk, magnetofonů a mišěňského porcelánu. Naopak obrazu soudobého Kavkazu dominuje ohyzdný hotel z betonu, plastu a skla, zakouřená přezdobená restaurace a svatební palác, který vypadá jako téměř každý jiný panelový dům.

Oproti tomu „moderní“ sovětská kultura je nám zde překvapivě představena Trusem, Balbesem a Byvalým, jejichž postavy samotné lze považovat za důležitou součást sovětské popkultury. Právě oni obyvatelům kavkazu pouštějí moderní hudbu a učí je tančit twist. Jsou to také oni, kdo vlastní sice polorozpadlý a téměř nefunkční, ale v SSSR nedostupný automobil Adler Trumpf. Smějí se sami sobě a zároveň se stávají terčem posměchu diváků, když ze sebe dělají orientální sluhy Niny a pouštějí hudbu z pohádky *Tisíce a jedné noci*, nebo když předstírají, že jsou tzv. kunakové¹²¹ a baví se s Šurikem vymyšlenou hatmatilkou. Nesmyslné fráze jako „Bambarbija! Kergudu!“ se pak také staly populárními hláškami, citovanými mnohými generacemi sovětských občanů. Tato trojice nebere nic vážně, včetně

¹²¹ Kunakové - kavkazští nepokrevní bratři či velmi blízcí přátelé z odlišných národů či kultur, kteří si slíbili vzájemnou loajalitu.

sebe. Gajdajovi se daří diváky překvapit, když recidivista Balbes hraje s místními šachy a tváří se přitom jako seriózní intelektuál.

Gajdajova excentrická komedie, podobně jako filmové grotesky, parodizuje stylistické prvky dalších filmových žánrů, např. dobrodružného filmu či westernu. Akční honičky, házení jídlem, střelba, zrychlené záběry Šurika snažícího se pohnout oslíkem a naopak momenty klidu před bouří nás provázejí celým filmem. Nejikoničtější scénou parodující konvence westernových snímků je ta, v níž se Šurik dozví, že Nina byla unesena nedobrovolně, a akčně seskočí ze schodů na svého oslíka, aby dohnal padouchy. Ovšem místo toho, aby oslík po vzoru kovbojských koní odcválal pryč, zůstává stát na místě.

V průběhu celého filmu slyšíme různé variace originálního hudebního motivu, který vrcholí hudebním číslem Niny, písní o ledních medvědech. Píseň napsali skladatel Alexandr Zacepin a textař Leonid Debreňov a nazpívala ji zpěvačka Aida Vědiševa, jelikož Natalja Varlej v roli Niny neuměla zpívat. *Písnička o medvědech* se stala jedním z nejpopulárnějších sovětských filmových šlágrů 20. století¹²². I v současnosti bývá nezřídka citována v humorných pořadech jako např. *KVN*.

Tak jako řada dalších antagonistů stagnačních komedií se soudruh Saachov vyjadřuje pomocí prázdných frází a ideologických hesel. Při slavnostním otevření svatebního paláce, poté, co vyzve Ninu na pódium, cituje větu Rajkina: „žena je přítel člověka.“ V momentě, kdy mu Šurik vypráví o únosu Niny, Saachov poděkuje za upozornění, načež dodá: „Díky tomuto negativním příkladu zmobilizujeme společnost, pozvedneme masy!“. Když mluví se Šurikem o jeho výzkumu, říká mu: „Vy jste sem přijel, abyste si mohl zapsat pohádky, a my zde pracujeme, abychom tuto pohádku proměnili ve skutečnost.“ Jeho komičnost je umocněna tím, jak vážně se bere a jak si myslí, že díky své funkci má mnohem větší přehled než všichni ostatní. Šurikovi říká, že „obřady dědečků a babiček“ by měl hledat někde vysoko v horách a ne u nich v regionu, Džabrailovi při smlouvání o Ninu vytýká, jak „apoliticky uvažuje“, když po něm žádá 25 ovcí i přes to, že jejich region ještě státu nesplatil všechny dluhy za kožešiny a maso. Když ho Džabrail obviní z toho, že směšuje osobní a státní zájmy, Saachov zrudne vzteky a pohrozí mu. Gajdaj tu zřetelně kritizuje stagnační politiku, kdy straničtí funkcionáři sice razí idealistická hesla o rovnosti a zářné budoucnosti sovětské společnosti, ale ve skutečnosti jim jde pouze o vlastní moc a hromadění majetku.

Co se týče ženských postav v *Ukradené nevěstě*, jsou zde přítomny pouze dvě – Nina a Džabrailova manželka. Přestože se Nina se stává obětí únosu, nelze ji považovat za pasivní

¹²² Galina Konstantinova: Gde eto - na belom světě? Pro medveděj i pro nas. *Shkolazhizni.ru*. 23.12.2010. Dostupné online: <<https://shkolazhizni.ru/culture/articles/42302/>>. Cit. 27.11.2018.

hrdinku. Na první pohled zobrazuje ideál sovětské ženy, její strýc i Saachov o ní říkají, že je: „studentka, komsomolka, sportovkyně a kráska“, ale na rozdíl od Šurika, který se charakterově vyznačuje pouze svojí vysokou morálkou, je Nina přece jen zajímavější a akčnější. Její nezávislost a chytrost se projeví již v první scéně, v níž se setkává s Šurikem. Jelikož Šurikův oslík jde přímo za ní, vypadá to, jako by ji Šurik, pro Ninu tehdy ještě neznámý, sledoval. Nina si to však nenechá líbit, a snaží se podezřelého pronásledovatele zbavit tím, že se z rovné cesty prudce rozeběhne do křovisek. Poté, co ji Šurik poprosí, aby šla dále pouze po silnici a vysvětlí jí, že bez ní se jeho oslík nehne, pochybovačně řekne: „Tak to oslík mě sleduje?“. Nina nakonec uzná, že Šurik asi moc nebezpečný nebude, a tak ho za sebou nechá jít v klidu dál. Ninina samostatnost, nespoutanost a tvrdohlavost se projeví i po únosu, kdy sama hledá způsob, jak se dostat pryč ze Saachovy chaty. Nikdy nikoho nepožádá o pomoc. Poté, co zjistí, že v únosu má prsty její strýc, sama se uzamkne ve svém pokoji a vyhlásí hladovku do té doby, než přijede státní zástupce. Když k ní do pokoje vkročí Saachov, svrhne jeho připravený podnos s květinami a ovocem, vyleje na něj šampaňské a opět ho vystrčí zpátky za dveře, což mu způsobí větší újmu na důstojnosti než cokoliv jiného. I v momentě, kdy ji Šurik vytrhne ze spárů podvodnické trojice, místo toho, aby mu byla vděčná, nadává mu do „zrádců, jidášů a idiotů“ a dá mu facku, protože si stále myslí, že se Šurik na únosu podílel. I když jí Šurik poté sváže ruce zpět, aby se uklidnila, prudce do něj strčí alespoň hlavou.

Džabrailova manželka je na rozdíl od Niny pasivní postavou. I přes to, že svému manželovi vyčte, že prodal Ninu bez jejího vědomí, nic proti tomu neudělá. Šurikovi vysvětlí, jak se věci mají, až když je Nina unesena. I zde Gajdaj pracuje se stereotypním zobrazováním kavkazské kultury, v níž jsou ženy zvyklé podřizovat se svým mužům.

V *Ukradené nevěstě* se vyskytuje typický symptom stagnační společnosti – opilství, které je hnacím motorem děje i komiky. Kultovní hlášky Šurika jako „Je mi líto ptáčka“ (Ptičku žalko!) nebo „Trochu pomaleji, musím si to zapsat“ (Čuť pomedlenneje, ja zapisyvaju!) by Šurik za střízliva nikdy takto expresivně neřekl. Jelikož se filmaři opilství vysmívají, pití nevinného Šurika přivede do maléru. Nedá se však říci, že se tvůrci snaží vytvořit protialkoholovou agitku, spíše to vypadá, že Šurik hůře zvládá konzumaci alkoholu kvůli tomu, že je abstinent. Žádná jiná postava se totiž nedostane do tak kritického stavu jako Šurik, přestože mnohé z nich také pijí. Gajdaj tedy ve svých filmech poukazuje na protagonistovy dobré mravy právě tím, že z něj činí abstinenta.

I když se Šurik ve veřejné sféře přímo nemaskuje, zůstává velice zdrženlivý a charakterově neutrální. Právě alkohol a stresové situace jsou faktory, které nám odhalí vnitřní Šurikovu

osobnost. Zatímco ve společenské sféře je Šurik velice klidný, zmatečný, úslužný a trochu nešikovný, Šurik „v nesnázích“ je stále morální, ale stává se akčním, statečným, otevřenějším, mužnějším. Zatímco střízlivý Šurik je připraven vzdát se Niny, když se má vdávat za jiného, a rovněž se v momentě, kdy se dozví, že byla unesena proti své vůli, jde sám udat na policii, Šurik zahnaný do kouta se ji přes veškeré překážky pokouší zachránit sám. Jako většina ústředních hrdinů stagnačních komedií se Šurik vyvíjí, a z pasivního muže se ke konci filmu stává skutečným hrdinou všedního dne. V závěru je schopen masku slušnosti, která mu ve společnosti umožňuje cítit se komfortně, odhodit za účelem dosažení štěstí v osobní sféře a zachování vlastního morálního kreditu.

Ukradená nevěsta dosáhla v ruské populární kultuře takové obliby, že mezi fanoušky filmu začaly kolovat nepotvrzené legendy o vzniku filmu. Např. prolog filmu s úvodními titulky měl údajně původně obsahovat animovanou scénu, v níž trojice Trus, Balbes a Byvalyj kreslí na plot písmena „CH“ a „U“. Jedna z postavček sebou zakrývá zbytek slova, takže si diváci na základě dvou prvních písmen měli domyslet velmi rozšířené ruské sprosté slovo. Když se postava posunula, odkryla slovní spojení „Chudožestvennyj film“ (Celovečerní film). Tato scéna údajně v Goskinu vyvolala obrovský skandál a musela být vystřižena. Přestože existuje krátký videoklip s touto scénou, neexistují věrohodné zdroje, které by tuto historku potvrdily. V roce 2014 byl natočen remake filmu *Ukradená nevěsta!* režiséra Maxima Voronkova, který sleduje stejný příběh o Šurikovi, ale odehrává se v současnosti. U diváků i kritiků však propadl, stejně jako většina ostatních současných filmů inspirovaných stagnačními komediemi. Podrobněji se vztahu sovětských komedií a jejich rebootů budeme věnovat v kapitole pojednávající o přijetí sovětské komedie v současné populární kultuře.

4.1.2. Případová studie: *Briliantová ruka*

Další snímek mistra excentrických komedií Leonida Gajdaje, *Briliantová ruka* (1968), se stal třetím nejsledovanějším filmem v SSSR od roku 1940 do roku 1989. Návštěvnost snímku za první rok od uvedení dosáhla v rámci komediálního žánru rekordních 76,7 milionů diváků¹²³. Film se dodnes vysílá na státních televizních kanálech jako *Pervyj, Rossija* či *Rosssija-Kultura*.

Děj *Briliantové ruky* se, jako v jedné z mála stagnačních komedií, odehrává nejen v SSSR, ale i v zahraničí, a je zčásti založen na skutečných událostech. Původní scénář s názvem

¹²³ Sergej Kudrjavcev: *Otečestvennyje filmy v sovětskom kinoprokatě*. Liděry sovětskogo kinoprokata. Dostupné online: <<https://kinanet.livejournal.com/14172.html>> Cit. 27.11.2018.

Kontrabandisty byl inspirován případem, o kterém informoval časopis *Za rubežom* (Ze zahraničí). Jeden ze scénáristů Jakov Kost'ukovskij se v článku dočetl, jak se švýcarští pašeráci snažili převézt přes hranice klenoty schované v sádře, což mu přišlo jako vhodné téma pro excentrickou komedii¹²⁴.

Tentokrát sledujeme spořádaného sovětského občana ve středních letech, účetního Semjona Gorbukova, kterého ve filmu ztvárnil Jurij Nikulin. Gorbunkov je vzorný otec a manžel, který poprvé absolvuje zájezd do zahraničí na výletní lodi „Michail Svetlov“. Dalším účastníkem zájezdu je Geša Kozodojev s přezdívkou Graf (Vévoda), jeden z členů kontrabandistické skupiny z Černomorsku. Jeho pašerácký gang v čele se záhadným Šéfem nelegálně dováží zlaté mince ze zahraničí ve vycházkových hůlkách, aby je pak na nějakou dobu zakopal do země, poté státu ohlásil nalezený poklad a dostal za něj vysokou peněžní odměnu. Šéf si pak za část těchto peněz kupuje nové auto Moskvič.

Tentokrát je Geša domluven s pašeráky v turecké lékárně, že po vyslovení hesla „Vem to čert!“ od nich převezme klenoty, které mu zabalí do sádry na ruce. Během plavby se Geša a Semjon spřátelí. Na jedné ze zastávek výletní plavby v Turecku se Geša vytratí, aby navštívil lékárnou, ale ztratí se v úzkých uličkách města. Semjon se náhodou ocitne před onou lékárnou, uklouzne, doopravdy si vykloubí ruku a bolestí zařve „Vem to čert!“. Turečtí pašeráci tedy v domnění, že se jedná o Gešu, omdlévajícího Semjona zavedou do lékárny a dají mu ruku do sádry, kam zabalí i zlato a brilianty. Zatímco mu pašeráci obalují ruku sádrou, Semjon se probere a uvědomí si, co se právě děje. Gešovi se po odchodu Gorbunkova konečně podaří nalézt vytouženou lékárnou a pašerákům dojde, že si dva Rusy spletli. Gorbunkov při návratu na loď informuje o pašerácích kapitána lodi. Ten informaci předává policii, která neochotného Semjona přesvědčí, aby jim pachatele pomohl chytit. Má předstírat, že má pouze zlomenou ruku a že o ničem neví, aby si ho pašeráci sami vyhledali. Všechny pokusy pašeráků o získání klenotů (kdy se během společného rybaření Goša snaží Semjona omráčit, na večeri v restauraci se ho snaží opít, během schůzky v hotelu se ho neznámá femme fatale snaží svést a uspat) jsou neúspěšné. Manželka Semjona doma nachází zbraň a velkou sumu peněz, kterou Semjonovi dal pro všechny případy policejní vyšetřovatel Michail Ivanovič, a podezřívá ho z vlastizrady. Gorbunkovovi se jí podaří přesvědčit, že je součástí tajné operace a slíbí jí, že jí všechno vysvětlí, až bude po všem. Avšak poté, co se manželka stane svědkem zdánlivě romantické aféry Semjona s femme fatale, rozhodne se ho opustit i s dětmi.

¹²⁴ 47 nazad zriteli vpervyje uvideli film “Brilliantovaja ruka“. Zprávy webu *Globus*. 27.7.2016. Dostupné online: [<http://serovglobus.ru/novosti/47-let-nazad-zriteli-vpervyje-uvideli-film-brilliantovaya-ruka/>]. Cit. 28.11.2018.

Vyšetřovatel Semjona požádá, aby Gešovi, kterého policie již podezřívá jako spolupachatele, vzkázal, že mu sádru za dva dny sundají. Geša to v panice sdělí Šěfovi. Následující den Gešův kumpán Ljolik, převlečený za taxikáře, předstírá, že odváží Semjona autem na venkov za manželkou. V průběhu cesty ale zjistí, že Gorbunkov o klenotech ví, a domluví se s Šěfem, že mu sádru sundají tentýž den v jejich garáži. Ljolik se Semjonem dorazí do garáží, oba pochopí, že jsou vzájemně odhaleni, a začnou se prát. Do garáže následně dorazí Geša, čímž se pašeráci ocitají v přesile. Semjonovi se však podaří zapnout automyčku, v níž se překvapení kumpáni zaseknou, a utíká z garáže pryč do lesa. Cestou však narazí na auto Moskvíč 408, v němž sedí Šéf. Přirítí se za nimi Ljolik a Geša, oba přivážou ke stromu, sundají Semjonovi sádru a chystají se utéct pryč. Gorbunkov však přizná, že v sádře už žádné diamanty nejsou, jelikož je dávno odevzdal policii. Pašeráci Semjona schovají do kufru auta a společně odjíždějí. Policie mezitím vyslala Semjonovi na pomoc helikoptéru, pilot si všimne podezřelého auta blížícího se ke státním hranicím a za pomoci lana se mu daří auto zvednout do vzduchu. Během letu se otevře kufr auta a Semjon vypadne ven.

Film končí scénou, v níž Gorbunkov (s nohou v sádře) jede spolu s rodinou v člunu po moři. Na mole už na ně čeká Michail Ivanovič a jeřábem spokojeného Semjona přemístí z člunu do nového automobilu ZIS-110.

Tentokrát si Gajdaj odpočal od postavy Šurika a kultovní trojice Trusa, Balbese a Byvalého, i v tomto případě však zvolil neméně silné herecké obsazení. Roli Balbese z předchozích Gajdajových filmů vyměnil za hlavní roli Semjona Gorbunkova Jurij Nikulin, pašeráka Gešu si zahrál Andrej Mironov, jeho kumpána Ljolika Anatolij Papanov a vedlejší roli správkyňě domu, v němž bydleli Gorbunkovi, ztvárnila Nonna Mord'ukova. Manželku Semjona ztvárnila Nina Grebeškova, která se již objevila v *Ukradené nevěstě* v roli zdravotní sestry. Námět Gajdaje, Kost'ukovského a Slobodského byl ihned přijat tvůrčí mosfilmovskou skupinou Luč. Příprava režisérského scénáře trvala zhruba měsíc a půl a finální rozpočet filmu dosáhl průměrné výše – činil 426 500 rublů¹²⁵. Přestože se část filmu odehrává v Turecku (kam měl také štáb původně vyrazit), kvůli údajnému nedostatku financí se zahraniční scény natáčely v azerbajdžánském Baku. Je ale dosti pravděpodobné, že Goskino natáčení v zahraničí jednoduše odmítlo schválit, jelikož ze zprávy hlavní redaktorky Goskina z roku 1969 vyplývá, že ze studií Gorkého a Mosfilmu „bezdůvodně přichází příliš mnoho

¹²⁵ Ekonomicko-plánovací analýza k filmu *Briliantová ruka*, 1969. Archiv Mosfilmu. (Zaključenije ekonomičesko-planovogo otdělenija po otčetu sjomočnoj grupy Brilliantovaja ruka.)

žádostí o povolení k natáčení v zahraničí”¹²⁶. Scénář i dokončený film se opět potýkaly s cenzurou, dohromady *Briliantová ruka* prošla údajně devíti cenzurními řízeními, do scénáře bylo zaneseno celkem 40 cenzorských poznámek a na samotném natáčení musel být přítomen pracovník KGB, který dohlížel na avizované plnění produkčního plánu¹²⁷. Gajdajovi se ovšem spoustu cenzorských zásahů podařilo úspěšně obejít díky scéně s jaderným výbuchem. Původní verze filmu obsahovala finální scénu s dokumentárním záběrem jaderného výbuchu, který se ke zbytku filmu vůbec nehodil. Komise Goskina ihned požadovala vystřížení tohoto záběru a již se příliš nezabývala ostatními problematickými pasážemi¹²⁸. Gajdaj ale musel ve svém scénáři zdůraznit aktivní roli policistů, kteří byli původně příliš pasivní, vyloučit scénu s pionýry, kteří provolávali slávu hlavnímu antagonistovi Šěfovi, a odstranit repliky: „Jak říká Šéf – to nejdůležitější v naší práci je socialistický realismus!” a „Stranu a vládu tu nechali i na další rok.”, které ironizovaly stranická hesla a zpochybňovaly činnost Komunistické strany¹²⁹.

Briliantová ruka je na sovětské poměry jednou z nejprovokativnějších stagnačních komedií i z toho důvodu, že se (kromě alkoholismu, materialismu a zločinnosti jako základních symptomů stagnační společnosti) zabývá tématy a motivy jako jsou erotika, prostituce či nedbalost hraniční kontroly, které se v jiných filmech téměř nevyskytovaly. Mnozí autoři se podobným tématům vyhýbali, věda, že budou považována za příliš odvážná. Scéna se striptýzem, v níž se Světlana Světličnaja v roli tajemné femme fatale svlékne do spodního prádla a následně jí praskne podprsenka, byla v rámci sovětské kinematografie skutečně ojedinělá.

Kromě této scény komise Goskina jen s nechtí schválila i ironické věty typu „Russo turisto, obliko morale, verstehen?“ (volně přeloženo jako „Ruský turista je vždy morální, rozumíš?“ v rusko-italsko-německé hatmatilce), jež vychází z úst Geši při odmítnutí turecké prostitutky, a považovala za nevhodnou četnost opileckých scén. Komise Goskina rovněž otevřeně kritizovala většinu hereckého obsazení – Nikulina za nedostatečnou „hloubku charakteru”, Mironova za to, že „se více pitvoří než hraje”, Mord’ukovu za přílišnou „banálnost“ i

¹²⁶ Zpráva hlavní redaktorky umělecko-redakčního kolegia (resp. dramaturgického kolegia) Goskina Iriny Kokorevé z roku 1969. Archiv Mosfilmu.

¹²⁷ Světlana Ivanova: Leonid Gajdaj i cenzura: 28 interesnych faktov o ljubimych komedijach. Istorii o tom, kak lovko režissjor obchodil samyje neverojatnyje pretenzii komiteta po cenzure. Časopis *Sojuz*. 30.1.2016. Dostupné online: <<https://www.soyuz.ru/articles/169>>. Cit. 29.11.2018.

¹²⁸ Natalja Savickaja: Rozhovor s herečkou Ninou Grebeškovou. Jadernyj vzryv v brilliantovoj ruke. Noviny *Nezavisimaja gazeta*. 31.1.2003.

¹²⁹ S. Ivanova. Leonid Gajdaj i cenzura: 28 interesnych faktov o ljubimych komedijach. *Sojuz*. 30.1.2016.

Světličnuju za přílišnou „svůdnost“¹³⁰. Výtky k hereckým výkonům měla i Umělecká rada Mosfilmu po první zkušební projekci. Členové rady Maja Turovskaja i Eldar Rjazanov kritizovali nestabilní výkon Nikulina, který „neorganicky střídá realistické hraní a excentriádu“. Všichni členové rady byli velice nespokojeni s Nonnou Mord'ukovou v satirické roli domovní správkyně, jejíž postava se jim zdála příliš plochá. Zdálo se jim, „že je jí ve filmu příliš mnoho“ a že postrádá komičnost. Někteří členové Gajdajovi dokonce doporučovali roli správkyně odstranit, ale Gajdaj trval na tom, že Mord'ukova ve filmu zůstane¹³¹. Po závěrečném schválení byla přesto filmu přidělena první platová kategorie¹³².

Film měl premiéru 28.4.1969 a u diváků *Briliantová ruka* slavila obrovský úspěch, dokonce se stala nejsledovanějším snímkem roku 1969¹³³. Paradoxně právě repliky zatracované správkyně Pluščové se v sovětské společnosti uchytily nejvíce: „Možná, že tam (v zahraničí) je pes přítelem člověka, ale u nás je přítelem člověka domovní správce!“ či „Naši lidé do pekárny taxíkem nejezdí!“¹³⁴. Tyto ikonické věty se staly specifickým poznávacím znakem fanoušků *Briliantové ruky*, kteří dané výrazy začali používat v běžné řeči.

Ohlasy kritiků se různily. Názory jedněch se shodovaly s nadšením diváků, např. v novinách *Poljarnaja pravda* se psalo o skvělé atmosféře, v níž byl film vytvořen, a jež zanechává velice pozitivní dojem i u diváků¹³⁵. Jiní kritici se však k filmu tak přátelsky nestavěli. Např. v časopise *Molodoj Komunnar* psali: „Gajdaj nás dokáže rozesmát. Ale v této veselé komedii *Briliantová ruka* chybí hlubší smysl. Zato je tu spousta prastarých triků, které jsou mířeny na diváky nepřilíš vysokého intelektu. [...] Gajdaj sehnal spoustu talentovaných herců, ale žádný z nich nemá v podstatě co hrát. Ale něco hrát musí, a tak přicházejí na pomoc neumělá gesta, grimasy, vulgárně znějící fráze...“¹³⁶. Smíšené reakce pak lze zaznamenat v recenzi časopisu *Sovětskaja kultura*: „Nikulin je vtipný vždy, když vtipným chce být. Ale v tomto filmu chtějí být vtipní všichni. [...] Ve filmu září Andrej Mironov, [...] kterému věříme, že jeho Graf je skutečný ničema. Scéna rvačky v restauraci se moc nepovedla. Gajdaj dávno ukončil školu komiky se samými jedničkami, ale nyní od něj divák očekává kvalitní komedie, které budou

¹³⁰ Úřední spis k filmu *Briliantová ruka*. 1968-1969. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Brilliantovaja ruka).

¹³¹ Stenografický zápis Umělecké rady studia Mosfilm. Diskuze nad celovečerní hranou komedií *Briliantová ruka*. Moskva: 9.8.1968. Archiv Mosfilmu. (Stenogramma zasedanija Chudsoвета studii. Obsuždenije chudožestvennoj kinokomedii Brilliantovaja ruka).

¹³² Úřední spis k filmu *Briliantová ruka*. 1968-1969. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Brilliantovaja ruka).

¹³³ S. Kudrjavcev: *Otečestvennyje filmy v sovětskom kinoprokatě*. Liděry sovětskogo kinoprokata.

¹³⁴ V ruštině: Možet tam sobaka - drug čelověka, a u nas upravdom - drug čelověka!"; "Naši ljudi v buločnuju na taxi ně jezďat!"

¹³⁵ Recenze Z. Borovoj z *Poljarné pravdy*. In: Fedor Razzakov: *Leonid Gajdaj. Ljubimaja Sovětskaja kinokomedija*. Naše vse. Moskva: Rodina, 2018.

¹³⁶ Recenze na film *Briliantová ruka*. Redakce. Časopis *Molodoj komunnar*, č. 154. 3.7.1969. In: Fedor Razzakov: *Leonid Gajdaj. Ljubimaja Sovětskaja kinokomedija*. Naše vse. Moskva: Rodina, 2018.

mít občanskou myšlenku a skrytou duchovnost”¹³⁷. Tyto názory dokonce údajně vyvolaly ve filmovém průmyslu otázku o tvůrčí krizi Gajdaje, ale pokud tomu tak skutečně bylo, pak pouze v akademických kruzích. Na rozdíl od osmi dalších komedií, které vyšly v tomto období, se obrovského diváckého úspěchu dočkala pouze *Brilantová ruka*¹³⁸. Pro srovnání – dokonce *Zigzag udači* (1968) již tehdy oblíbeného režiséra Rjazanova dosáhl v témže roce pouze na 23,8 milionů diváků¹³⁹

Ústřední hrdina Semjon Gorbunkov je, podobně jako Šurik, typický protagonista stagnační komedie. Je to skromný sovětský účetní ve středních letech, rodinný typ, věrný manžel, a po všech stránkách morální člověk. Je rovněž lehce ovlivnitelný, a proto se snadno stává obětí zločinných plánů pašeráků. Semjon je pravděpodobně ještě o něco naivnější než Gajdajův Šurik, jehož naivita pramení z mládí a morální čistoty. Gorbunkova naivita je rovněž důsledkem silného mravního uvědomění, zpočátku však téměř hraničí s hloupostí, čímž hlavní hrdina nabývá rysy zjednodušené karikatury. Jeho karikaturnost se ještě více projevuje díky excentrickým slapstickovým pohybům a gestům, zejména ve scénách, kdy sebou kvůli své nepozornosti o něco praští. Stejně tak působí komicky v momentech, kdy se plácá do čela zasádrovanou rukou, a tím si působí ještě větší bolest. Gorbunkov ale na rozdíl od Šurika, který je alespoň trochu sebevědomý, o sobě neustále pochybuje. Svoji osobnost Semjon sám přesně shrne v první třetině filmu, kdy se baví o plánované misi s vyšetřovatelem: „Já nejsem zbabělec, ale bojím se. Bojím se, dokážu-li to, jsem-li dostatečně schopný?“¹⁴⁰. Na druhou stranu se občas zdá, že si Semjon příliš neuvědomuje, co dělá. Jeho činy jsou totiž neustále ovlivňovány požadavky okolí, zvláště pak policií, jež reprezentuje spolehlivou veřejnou instituci a vytváří iluzi bezpečí. Neustále tedy vidíme Semjonovu snahu prospět veřejnosti, ale připadá nám, že to není to, na čem mu skutečně záleží. Semjon se, podobně jako Šurik, explicitně neskrývá za veřejnou masku, stejně však nevíme, jaký je doopravdy. Stává se mužnějším a odvážnějším až ve chvíli, kdy ztratí to nejpodstatnější – svoji rodinu. Teprve snahou získat zpět svou ženu a děti, tedy to, co patří do soukromé sféry jeho života, nám Gorbunkov ukazuje svoji vnitřní tvář. Už se nebojí zločinců, poprvé je sám dokáže prohlédnout a zmást, začne jednat akčně a spontánně, na základě vlastní iniciativy. Zde vidíme základní rozdíly a podobnosti mezi Šurikem a Semjonem, které jsou dány i jejich

¹³⁷ Recenze M. Rozovského: Čto skazal by Aristotel. *Sovětskaja kultura*, 6.5.1969. In: Fedor Razzakov: *Leonid Gajdaj. Ljubimaja Sovětskaja kinokomedija*. Naše vse. Moskva: Rodina, 2018.

¹³⁸ Fedor Razzakov: *Leonid Gajdaj. Ljubimaja Sovětskaja kinokomedija*. Naše vse. Moskva: Rodina, 2018.

¹³⁹ S. Kudrjavcev: *Otečestvennyje filmy v sovětskom kinoprokatě*. Liděry sovětskogo kinoprokata.

¹⁴⁰ Rusky: “Ja ně trus, no ja bojus. Bojus, smogu-li ja, sposoben-li?”

odlišným věkem. Mladý Šurik dokáže projevit nadšení pro práci, ale svoji vnitřní tvář odkryje až ve chvíli, když se ocitne v nebezpečí jeho milovaná a když už se nemůže spoléhat na své okolí. Semjonovou životní náplní práce naopak není, o jeho zaměstnání se vlastně nedozvíme nic víc, než že je účetní. Přestože si dokážeme odvodit, jak Semjon důvěřuje své manželce a rád tráví čas se svými dětmi, scény, v nichž Semjon komunikuje s dalšími členy rodiny, ve většině případů slouží pouze jako vizuální kulisa pro rozvoj hlavní dějové linie. Těmto scénám není věnován dost prostoru, aby nás přesvědčily o hloubce Semjonových citů vůči svým blízkým. Můžeme se tedy domnívat, že ve filmu je přítomna ideologická propagace rodiny jako jedné ze základních socialistických hodnot.

Stejně jako v dalších komediích stagnačního období i zde se tvůrci zaměřují na kontrasty mezi západním a sovětským světem. Sovětský svět je ve filmu hrdinům dobře známý, všední, zároveň je však modernější než dříve a bezpečnější než západní svět. Sověští občané se ve svém volném čase věnují prospěšným činnostem – mezi nově vybudovanými panelovými domy zasazují mladé stromky. Zároveň však nezaostávají za zahraničím – sledují dobové trendy na módních přehlídkách (které jsou ale znázorňovány jako povrchní), procházejí se po vysluněných bulvárech a jedí zmrzlinu. Západ, resp. Turecko a jen slovem zmíněná Francie, díky své staré architektuře, orientální hudbě a velbloudům působí exoticky a tudíž atraktivně. Turecké město však vypadá nebezpečně až poklesle, jelikož se se tam nachází labyrint úzkých spletitých uliček se svůdnými prostitutkami a bohatými pašeráky. Opět jsme svědky ambivalentního postoje vůči západu, kdy předměty a zkušenosti z kapitalistických zemí vyvolávají obdiv a fascinaci, zároveň se jim sověští tvůrci vysmívají kvůli jejich přehnané reklamě a zbytečnosti. Semjon svým dětem ze zahraničí přivezl pěkné oblečení a zábavné hračky, z nichž má celá rodina radost; Semjonova žena je nadšená manželovou možností odcestovat pryč a dychtivě se vyptává, jestli viděl Sophii Lorenovou a pil Coca-Colu, načež jí manžel sdělí, že ji sice pil, ale zas tak dobře nechutnala. Všichni cizinci, kteří na začátku filmu přijeli na lodi Victory, mají nasazené sluneční brýle, což je v sovětských filmech poznávacím znakem amerických postav. Avšak i zde jsou luxusní předměty komicky spojované s negativními postavami – např. o provoněném vzkazu od femme fatale, s níž se má Semjon sejit v hotelu, vyšetřovatel prohlásí, že voní po francouzském parfému Chanel č. 5.

Gajdaj nám ovšem také ukazuje, jak cenné je poznávat cizí kultury. Nadřa před Semjonovým odjezdem vypráví překvapenému reportérovi, že jí cesta do zahraničí připadá důležitější než kožich, který by jí manžel za tyto peníze mohl koupit. Kožich je v Rusku považován jednak za symbol ženství, jednak za symbol bohatství či blahobytu (pro svou vysokou cenu). Semjon

zas v Turecku prožívá až dětskou radost z viděného a neustále si vše fotografuje. Gajdaj nám tedy ukazuje, že Sověti se ve srovnání se zahraničím rozhodně nemají špatně, ale zároveň vyznávají poněkud konzervativní hodnoty a jednoduše podléhají ideologii. Právě tyto vlastnosti Gajdajových filmů vedly k tomu, že je mnoho kritiků i vládních orgánů vnímalo jako „antisovětské“.

Gajdaj ve filmu též kritizuje politiku „veřejného soukromí“, tzn. absenci soukromí v sovětské společnosti způsobenou zásahy veřejných institucí na té nejnížší lokální úrovni. Stát se na první pohled stará o blaho svých občanů, ale ve skutečnosti se je snaží kontrolovat. Symbolem veřejných orgánů zasahujících do soukromí občanů se ve filmu stává asertivní domovní správkyně Pluščová, která ví ze všech nejlépe, co ostatní mají nebo nemají dělat, a plete se do soukromých záležitostí Semjonovy rodiny. Domovnice je typickou představitelkou silné nezávislé ženské postavy, která je však v tomto případě negativní. Pluščová se bez předešlé domluvy neustále zjevuje v jejich bytě, sahá na jejich věci, pořád sleduje, kam Gorbunkov chodí a kolik má u sebe peněz, a je to právě ona, kdo přiměje Semjonovu manželku Naděu podezírat manžela z nevěry. Své podnájemníky vnímá jako své podřízené a považuje za svoji povinnost přinutit je podílet se na veřejném životě. Před domem věší plakáty veřejně zostuzující Semjona a nadává mu do alkoholiků a „pustošitelů všeobecné morálky“. Poté, co všem podnájemníkům koupí losovací lístky se jí kolega zeptá: „A co když je nebudou chtít?“ a domovnice odpoví: „Když je nebudou chtít, vypneme jim plyn.“ Pluščová je také největší odpůrkyní západu, což je patrné např. když Naděa povídá, jak moc se její manžel změnil po návratu ze zahraničí. Tento odpor ke všemu cizímu je ovšem očividně pokrytecký, poněvadž její prvotní reakcí po návratu Semjona z poznávacího zájezdu je zvědavé osahávání cizokrajných předmětů.

I přes přítomnost zločince Šéfa, jenž je odhalen až na konci filmu, za největšího antagonistu příběhu lze vlastně považovat právě Pluščovou, jelikož je mnohem více nesympatická než šarmantní pašerák Geša či jeho ztřeštěný kumpán Ljolik. Oblíbená trojice Trus, Balbes a Byvalyj je zde nahrazena tímto podivným párem Šefových posluhovačů, kteří rovněž příliš nedokáží myslet sami za sebe. Gajdaj je učinil o něco jednoduššími než byla kultovní trojice podvodníků. Geša je ve filmu vykreslen jako pohledný samolibý hlupák, který se vyžívá v krásných a drahých věcech. Jeho zženštilost se projevuje tím, že Semjona ve vhodnou chvíli nedokáže ani pořádně uhodit. Dokáže ale být vtipný a galantní, a tudíž nevzbuzuje tolik podezření, když vykonává Šefovy úkoly „v terénu“. Jeho komický idiotismus vrcholí ve scéně, kdy ho na rybolovu se Semjonem Ljolik omylem odtáhne do vody háčkem na ryby zachyceným o jeho torpédo. Gešovi se podaří vyplavat na písčiny ostrůvek obklopený vodou.

Myslí si, že na něm uvízl a volá o pomoc. Vzápětí potkáva kolemjdoucího chlapce s pytlíkem ryb, který nechápe, proč Geša tak křičí. Snaží se mu pomoci, ale Geša si ho v panice ani nevšimne. Chlapec tedy z ostrůvku klidně kráčí vodou pryč. Geša chlapce konečně zpozoruje, je ohromen a v přesvědčení, že před sebou vidí kráčet Ježíše, si klekne na kolena a oslavně ho následuje. Poté však zjistí, že se nacházejí na mělkovodí a cestou zpátky na souš dá chlapci pohlavek.

Ljolik je naopak mozkiem všech plánovaných pašeráckých operací a pravou rukou Šéfa, ale protože jeho vzhled je více než podezřelý, zůstává až do konce filmu „v zákulisí“. Zatímco charakteristickým gestem Geši je házení hlavou dozadu, Ljolicovým poznávacím znamením je afektovaný smích. Nejslavnější a nejkontroverznější scéna s těmito antihrdiny zobrazuje jejich loučení na začátku filmu, když Geša nasedá na výletní loď do Turecka. Ljolik, u něž členové komise Goskina kritizovali přílišnou podobnost s Brežněvem, Gešu třikrát důkladně políbí a následně se smutkem rozpláče. I této scéně hrozilo vystřížení kvůli výsměchu stranickému pozdravu, k čemuž nedošlo jen díky záběru s jaderným výbuchem¹⁴¹. Komický efekt vyvolávají i slovní hříčky antagonistů, kteří komolí a spojují rozličné fráze z cizích jazyků do jedné ruské věty. Komika spočívá také v použití dabingu. Když se turečtí pašeráci baví smyšleným jazykem, ve filmu zazní nediegetická zvuková vsuvka, kdy ruská dabérka tlumočí jejich věty. V některých pasážích je patrné, že postavy říkají mnohem delší repliky než dabérka, případně jejich věty mají jiný význam, což nabourává divácká očekávání a vytváří komický efekt. Stejně vtipně vyznívá i komentář dabérky, že „následuje nepřeložitelná hra se slovy s použitím místních idiomatických výrazů“, když se turečtí pašeráci dlouze a hlasitě hádají.

Brilantová ruka, stejně jako další Gajdajovy filmy, využívá prvků grotesky a parodie, přičemž v tomto případě parodizuje konvence brakových detektivek a špionážních filmů. První scéna filmu, v níž slyšíme melodii kabaretního klavíru, nás seznamuje s trojicí zločinců pomocí záběru z dveřního kukátka. Dveře počtem svých důmyslných zámek spíše připomínají sejf a Šéfova ruka ověšená prsteny s drahokamy je na moment otevírá a ihned je za Ljolikem a Gešou zase bezpečně uzamyká. I v tomto filmu jsme svědky akčních honiček, rvaček, náhodných zvrátů a záměn. Tak jako v dalších stagnačních excentrických komediích zde dochází k náhlému chaosu a výbuchům násilí v důsledku opilosti a všeobecného veselí. Nechybí ani hudební čísla, která se stala kultovní součástí ruské populární kultury. Všechny tři písně textaře Leonida Derbenjova a Gajdajova dvorního skladatele Alexandra Zacepina –

¹⁴¹ Marina Murzina: Čto ni fraza - vostorg! Komědiji Gajdaja “Brilliantovaja ruka“ 45 let. *Argumenty i fakty*, 42, č.16. 16.10.2013. Dostupné online: <<http://www.aif.ru/culture/movie/947849>>. Cit. 29.11.2018.

„Píseň o zajících“ (Pesňa pro zajcev), „Ostrov smůly“ (Ostrov něvezenija) a „Pomoz mi“ (Pomogi mně) – i přes kritiku Goskina nakonec ve filmu zůstaly. Po uvedení *Briliantové ruky* se navíc ihned staly populárními šlágry, jejichž přezpívané verze dodnes nezřídka zaznívají v estrádních představeních, zábavních televizních pořadech či dokonce na koncertech různých ruských hvězd. Variace leitmotivu „Píseň o zajících“ pak slyšíme v průběhu celého filmu.

Stejně jako v dalších stagnačních komediích, i zde tvůrci zůstávají vesměs realističtí, co se týče zobrazení tehdejší společnosti a jejích symptomů. Iluzivní pocit bezpečí je narušen podezřelými gangstery, na které Semjon občas naráží za bílého dne; obraz policistů je dosti satirický, protože ukazuje, že vlastně nejsou moc schopní; je zde také reflektováno opilství jako součást sovětské každodennosti a jako prostředek matení hlavního hrdiny, který je jinak abstinentem. Právě Semjonovo opilecké hudební vystoupení v restauraci vrcholí všeobecným chaosem je nejikoničtější scénou filmu.

Ženské hrdinky jsou i v tomto případě silnější a nezávislejší než muži. Kromě ambiciózní a panovačné domovnice ve filmu figurují Semjonova manželka Nad'a a femme fatale Anna Sergejevna, která spolupracuje s pašeráky. Přestože je Nad'a Semjonovi oddanou manželkou a důvěřuje mu, okamžitě přijde na to, že před ní Semjon něco tají. Je ochotna přistoupit i na to, že jí zatím o tajné operaci nemůže nic říct, zprvu nevěří drbům domovnice, ale jakmile Semjona na vlastní oči spatří s polonahou ženou v hotelovém pokoji, rozhodne se i přes svou očividnou závislost na manželovi rozvést a odstěhuje se i s dětmi na venkov k rodičům. To svědčí o její vnitřní síle a morálním přesvědčení. Stejně jako Semjon, i ona je hrdinkou všedního dne, která se musí potýkat s netradiční situací a vnějšími zásahy do soukromí.

Krásná a tajemná Anna Sergejevna se více podobá antihrdinkám amerických noirových a špionážních filmů: téměř nic o ní nevíme a jejím hlavním cílem je oklamat Semjona svým půvabem. Působí však mnohem suverénněji a chytřeji než Geša či Ljolik. Oproti antagonistkám západních filmů, které nemají problém svoji zločinnost přiznat, Anna Sergejevna se ve scéně, kdy po jejím striptýzu do hotelového pokoje vtrhne dav lidí, snaží zachránit svou pověst replikou: „Jsem nevinná, on přišel sám!“. Zde se ukazuje specifčnost sovětské mentality, kdy veřejná maska může být důležitější než neúspěch v dosažení vlastního cíle.

4.1.3. Případová studie: *Podařená kvítka*

Komedie *Podařená kvítka* (1971) režiséra Alexandra Seryjeva stojí v rámci sovětského komediálního žánru na pomezí lyrické a excentrické komedie. Kombinuje akční prvky a gagy, ale zároveň se snaží o hlubší psychologizaci postav a prokládá děj lyrickými, reflexivními scénami. Jedná se sice o samostatný celovečerní debut Seryjeva, film ovšem vznikl pod dohledem Georgije Daneliji, který se za jeho kvalitu zaručil u Umělecké rady Mosfilmu a u Goskina, jež se původně zdráhaly svěřit problematický scénář do rukou nepříliš zkušeného mladého režiséra.

Film *Podařená kvítka* (Džentlmeny udači) vypráví o trojici zločinců, Kosém (Šilhavý), Chmyrovi (Gauner) a Docentovi, která v průběhu archeologické expedice ve Střední Asii ukradne starobyrou zlatou helmu Alexandra Makedonského. Profesor a vedoucí expedice Nikolaj Georgijevič Malcev se v Moskvě za pomoci policie snaží zločince vypátrat. V autobuse náhodou potká muže, který vypadá naprosto stejně jako hlavní zločinec Docent. Profesor ho sleduje celou cestu až do práce, kde zjistí, že se jedná o ředitele mateřské školky Jevgenije Troškina, laskavého muže ve středních letech. Policistům se následně podaří trojici zločinců dopadnout, už se jim ale nepodaří přijít na to, kam zloději ukryli helmu. Policie a profesor si však vzpomenou na Troškina a požádají ho o pomoc s pátráním – má se vydávat za Docenta a vyzvědět od jeho kumpánů, kde se artefakt nachází. Troškin je nejprve proti, jelikož nechce opustit svoji práci, ale nakonec souhlasí. Předtím než Troškina převezou do věznice, kde přebývají Kosoj a Chmyr, nasadí mu paruku, nakreslí mu tetování po celém těle a naučí ho argot. Troškin má v podobě Docenta předstírat, že si zranil hlavu a ztratil paměť, a že si tudíž nepamatuje, kam helmu schoval. Zjišťuje se ale, že Kosoj a Chmyr toho o Docentových úkrytech ani plánech moc nevědí. Jelikož nepocházejí z Moskvy, neznají přesný název místa, kde viděli Docenta a helmu naposledy. Je tedy třeba je dostat přímo do Moskvy, aby Troškinovi dané místo ukázali. Policie pro Troškina s Docentovými kumpány naplánuje útěk z vězení, který však nedopadá podle jejich představ. Trojice vězňů omylem vlezle do špatné cisterny, která odváží cement, v důsledku čehož se ocitá bez oblečení, bez peněz a na špatném místě. Společně s nimi uprchne i další neškodný vězeň Vasilij Ali-Baba, jenž si odpykával rok vězení za ředění benzínu oslí močí. Po několika peripetiích se jim přeci jen podaří dostat se do Moskvy. Troškinovi se v Moskvě podaří najít další Docentovy spolupachatele: jeden ho vyhodí z bytu, protože už krádeží zanechal, druhý, kumpán Prochorov, který pracuje jako šatnář v divadle, si s Troškinem na další den domluví schůzku.

Troškin mu však od začátku připadá podezřelý, a v přesvědčení, že se nejedná o pravého Docenta nakonec na schůzku nedorazí.

Čtveřice hrdinů chvíli pobývá v opuštěném domě určeném k demolici, ale poté, co Vasilij použije zničený plynový hořák, celý dům lehne plamenem a všichni se přesunou na chalupu profesora Malceva. Tam je navštíví profesorova dcera, které otec namluvil, že jsou to jeho kolegové archeologové, a ta se s nimi spřátelí.

Troškin si stanoví další cíl nad rámec policejní mise – probudit v recidivistech svědomí a udělat z nich lepší lidi: Zakáže jim používat argot, nutí je se otužovat skákáním do ledové vody, musejí se začít vzájemně oslovovat křestními jmény a patronymy, nikoliv přezdívkami, učí se anglicky apod.

Skutečnému Docentovi se podaří uprchnout z vězení, načež policie Troškinovi oznámí, že jeho mise je u konce, jelikož se pro něj situace stává příliš nebezpečnou. Troškin ale vyšetřovatele požádá, aby s trestanci mohl zůstat ještě alespoň na oslavu Nového roku. Troškin dá Chmyrovi jako novoroční dárek dopis od jeho malého syna, v němž se píše, jakou měli s mámou radost, když zjistili, že žije, ač ve vězení. Chmyra dopis velice dojme, a když si uvědomí, že svůj život promrhal, pokusí se spáchat sebevraždu oběšením. Naštěstí ho ostatní včas najdou a Troškin zavolá sanitku, která Chmyra přivede zpátky k vědomí. Trestanci se obávají odhalení, proto Troškin zalže, že zdravotní sestru zabil, aby je neprozradila. Docent mezitím dorazí do bytu svého starého známého Prochorova, který ho společně s dalším kumpánem poznává, a oba se snaží Docenta zabít. To se jim nepodaří, avšak místo toho při rvačce na střeše domu umírá Prochorův kumpán.

Scéna je přerušena dalším záběrem, v níž jsou polepšení trestanci otřeseni další fiktivní vraždou, kterou měl falešný Docent spáchat, a rozhodnou se ke všemu přiznat policii. V momentě, kdy se jim Troškin chystá říct, že ve skutečnosti není Docentem, ho omráčí, svážou, dají mu roubík a opustí dům. Při rozhovoru o otužování si Chmyr s Kosým uvědomí, že Docent schoval helmu na dno jezera, a vydávají se tam. Za nějakou dobu k chalupě opět přijíždí dcera profesora Malceva.

U jezera se trojice trestanců setkává s pravým, ozbrojeným Docentem, který donutí Kosého potopit se do ledové vody pro helmu. Ve chvíli, kdy se Docent s helmou chystá uprchnout, dorazí k jezeru Malcevovou osvobozený Troškin, aby pomohl svým přátelům. Dvojníci stojí tváří v tvář, a když se Docent chystá Troškina zastřelit, zmatení trestanci nejprve veslem zezadu omráčí Docenta a poté i Troškina. Rozhodnou se, že čím více vrahů přivedou policii, tím lépe. Na místo činu přijíždí policie společně s archeologem Malcevem, ihned trestancům

helmu zabavují, naloží oba dvojníky do auta a obratem opět odjíždí. Kosoj, Chmyr a Ali-Baba jsou šokováni tím, že je tam policie jen tak nechala, načež se jedno policejní auto zastaví a vystoupí z něj Troškin zbavený paruky i dalšího maskování. Troškin se k trojici svých přátel rozeběhne, aby jim vše vysvětlil, ale trestanci zpanikaří a s výkřikem: „Už ho i oholili!“ od něj utíkají.

Námět filmu byl inspirován zkušenostmi režiséra Seryjeva, který sám strávil 4 roky života ve vězení za to, že se ze žárlivosti popral s architektem. Sugestivní využití autentického trestaneckého žargonu se ve filmu ocitlo právě díky Seryjevovu pobytu ve vězení¹⁴². Na scénáři s původním názvem *Recidivisté* se podíleli Seryj, Danelija a Tokareva, přičemž všichni tři autoři si uvědomovali rizikovost vězeňského tématu, a tak při přihlášení námětu do Goskina v roce 1969 pod nadpisem uvedli „nerealistická komedie“¹⁴³. Je rovněž velice pravděpodobné, že bez účasti zkušeného a oslavovaného Georgije Daneliji by tento námět schválen nebyl. Danelija se za film musel dokonce osobně zaručit v dopise určeném vedoucímu tvůrčí skupiny Vremja, Širajevovi, jenž měl na starosti výrobu tohoto snímku. V dopise Danelija mimo jiné uvedl: „Zavazuji se Alexandru Seryjevovi aktivně pomáhat při realizaci tohoto scénáře ve všech fázích jeho výroby. [...] Beru na sebe odpovědnost za celkovou produkci a umělecko-ideovou kvalitu filmu“¹⁴⁴. Dramaturgové skupiny Vremja se k námětu vyjádřili sice opatrně, ale vesměs pozitivně. V závěrečné zprávě psali, že téma převýchovy trestanců na svobodě v excentrickém žánru je neobvyklé a „v žádném případě by k podobným situacím nikdy nemohlo dojít ve skutečnosti“. Původní námět byl napsán pro herce Evgenije Leonova, Jurije Nikulina, Rolana Bykova a Andreje Mironova¹⁴⁵, kteří dramaturgy upoutali, a prvotní scénář byl (i díky těsné spolupráci Daneliji) schválen. Dramaturgové pak zvláště ocenili „socialistický humanismus“ a „myšlenku individuálního přístupu k boji proti zločincům“¹⁴⁶. Suma 6000 rublů přidělená autorům za scénář představovala v komediálním žánru průměr. Námět byl posléze kvůli odmítnutí účasti většiny avizovaných herců částečně upraven.

Literární scénář byl vedením Mosfilmu schválen v červnu 1970, a přestože s ním byli dramaturgové tvůrčí skupiny Vremja spokojeni a oceňovali komplexnost a hravost postav a

¹⁴² Georgij Danelija: *Bezbiletnyj passažir. Korotkometražnyj istorii iz žizni režissera. Družba narodov* č. 1, 2003. Dostupné online: <<http://magazines.russ.ru/družba/2003/1/dan.html>>. Cit. 4.12.2018.

¹⁴³ V ruštině uváděno jako „uslovnaja komedija“. Úřední spis k filmu *Podarěná kvítka*. 1969-1972. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma *Džentlmeny udači*).

¹⁴⁴ Dopis Georgije Daneliji K.I. Širajevu z 28.1.1970. Archiv Mosfilmu.

¹⁴⁵ Obsazen byl však nakonec pouze Leonov.

¹⁴⁶ Závěrečná zpráva scénáristicko-redakční rady tvůrčí skupiny Vremja filmového studia Mosfilm ohledně přihlášeného námětu V. Tokarevoj „Recidivisté“. 30.1.1970.

originální užití trestaneckých výrazů¹⁴⁷, režisérský scénář byl schválen až v říjnu téhož roku. Tento fakt svědčí o jeho důkladné kontrole ze strany Umělecké rady, a zvláště Goskina, které dokonce přizvalo ke spolupráci vedení Kriminálního oddělení Ministerstva vnitra. Zástupci ředitele tohoto oddělení měli při vzniku scénáře s takto ožehavým tématem figurovat jako konzultanti. Ve skutečnosti ale tvůrcům ze strany zástupců přicházely spíše než věcné připomínky k fungování policejního vyšetřování¹⁴⁸ a právního jednání s vězni pravidelné výčitky ohledně stereotypního zobrazování policie a stížnosti na užití přesprávaných žargonových výrazů. Kromě Umělecké rady Mosfilmu a Goskina se tedy funkce cenzora zhostilo i Ministerstvo vnitra, které požadovalo vystřížení určitých scén. Zejména šlo o satirické úryvky, které zobrazovaly policisty jako nedostatečně kulturní, neupřímné a iritující; intelektuály jako příliš důvtipné; trestance jako příliš optimistické¹⁴⁹. Scénář musel být na základě připomínek konzultantů opětovně přepracováván a kontrolován. Musela být přepsána postava jednoho z policejních plukovníků, který musel působit chytřejším dojmem než archeolog Malcev, a satirické scény s ním byly vystříženy. Je dosti pravděpodobné, že právě proto je ve filmu minimum scén zobrazující policisty, a pokud tam nějaké jsou, působí velice neutrálně. O charakterech policistů se kromě pořádkumilovnosti a vstřícnosti vůči Troškinovi moc nedozvíme.

Finální verze filmu *Podařená kvítka*, jehož rozpočet činil 400 000 rublů¹⁵⁰, byla odevzdána k posouzení v říjnu 1971, a přestože se snímek nakonec líbil i představitelům Ministerstva vnitra, byla filmu na základě posudků Goskina zprvu přidělena druhá platová kategorie. Jelikož však film za prvních pět měsíců od uvedení zhlédlo téměř 49 milionů diváků, byl nakonec přeřazen do první platové skupiny a suma za autorský honorář byla dokonce zvýšena z 6000 na 8000 rublů, což se v praxi stávalo málokdy¹⁵¹. Film byl uveden do distribuce v prosinci 1971 s tiráží 1471 kopií a za první rok ho zhlédlo 65 milionů diváků, díky čemuž se stal druhým nejsledovanějším filmem roku 1972. Návštěvníci kin údajně stáli ve frontách na film už od rána a někteří kupovali vstupenky od překupníků i za třikrát vyšší cenu¹⁵². Herec

¹⁴⁷ Protokol ze zasedání scénáristicko-redakční rady tvůrčí skupiny Vremja filmového studia Mosfilm ze 17.4.1970. (Protokol zasedanija scenarno-redakcionnoj kollegii tvorčeskogo objedinenija Vremja kinostudii Mosfilm od 17. aprelja 1970 g.)

¹⁴⁸ I když věcné poznámky ohledně nesprávné klasifikace přestupků se v posudcích konzultantů občas také vyskytly.

¹⁴⁹ Zpětná vazba k literárnímu scénáři filmové komedie *Podařená kvítka*. První zástupce vedoucího GUITU MVD SSSR, F. Kuzněcov. 12.8.1970. Archiv Mosfilmu. (Otzv na literaturnyj scenarij kinokomediji Džentlmeny udači.) Viz. příloha č.

¹⁵⁰ Na tehdejší dobu se jednalo o průměrný filmový rozpočet.

¹⁵¹ Úřední spis k filmu *Podařená kvítka*. 1969-1972. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Džentlmeny udači).

¹⁵² Džentlmeny udači. Profil filmu na Kino-Teatr.ru. Dostupné online: <<https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/1817/annot/>>. Cit. 4.12.2018.

Jevgenij Leonov v jednom rozhovoru uvedl: „Film byl skutečně populární. Pokud byste se před diváky zmínili, že se vám to nelíbí, třeba že vám to esteticky nesejí, tak by vás za to ještě zmlátili“¹⁵³. Filmoví kritici naopak film přijali nevlídně, kritizovali ho za nízký a jednoduchý humor a nevkusnost. Např. Michail Blejman ve své recenzi pro časopis *Iskusstvo kino* sice chválí scénář Tokarevové a Daneliji, ale ohledně Seryjevovy režie píše: „Nedovolím si opovrhovat právem režiséra postavit film na excentrických hloupostech, které podtrhují nepravděpodobné humorné situace, komické chování nebo vtipný vzhled herců. Mrzí mě ale, že na gazích tohoto typu stojí celý snímek, i když scénář nabízel jiné, zajímavější a důvtipnější možnosti, jak tuto látku zpracovat“¹⁵⁴.

Dvojroli hlavního hrdiny Troškina a nebezpečného trestance Docenta ztvárnil populární herec Jevgenij Leonov. Zatímco Troškin je vzorovým příkladem protagonisty stagnačních komedií, Docent je nezvyklým ústředním antagonistou. Troškin je laskavý, altruistický muž ve středních letech. Je to starý mládenec, který se sice spokojí s málem, ale absenci manželství a rodiny si kompenzuje prací ředitele mateřské školy, kterou očividně miluje. Je to jeden z mála ústředních hrdinů, který neprochází marginálním vývojem. Je stejně zásadový na začátku i na konci filmu. Je zvyklý vychovávat děti s důvtipem a je tudíž skvělým mentorem pro tři recidivisty, kteří na rozdíl od Docenta nejsou nebezpeční – spíše představují opuštěné vydědence, jež pouze parazitují na socialistické společnosti. Trojice Chmyr, Kosoj a Ali-Baba sice v ruské populární kultuře není tak ikonická jako Gajdajovská trojice Trus, Balbes a Byvalyj, je však neméně sympatická, a jejich charaktery jsou dokonce komplexnější, než je tomu u postav v Gajdajových filmech. Kromě jejich povahových stránek, se kterými se seznamujeme v průběhu filmu, se dozvídáme podstatné věci i o jejich minulosti a vztazích, což je polidšťuje, a vzbuzují tak v divácích více empatie než Trus, Balbes a Byvalyj. Gajdajovu trojici vnímáme spíše jako jednoduché optimistické postavičky stvořené pro pobavení, nikoliv jako postavy, které lze převychovat. Existují však mezi nimi i určité podobnosti. Antagonisté kradou a podvádějí, aby měli na vytoužené spotřební zboží – auta, magnetofony apod. Opět se zde projevuje fascinace triádou spotřebitelského ideálu. I Chmyr s Kosým jsou vesměs optimističtí, ovšem jen do chvíle, kdy si uvědomí, co kvůli svému životnímu stylu ztratili. Chmyr, kterého ve filmu ztvárnil Georgij Vicin (mj. známý jako Trus z Gajdajových komedií), pochopí, že celé roky postrádal svoji rodinu. Cítí, že čas, který mohl strávit s blízkými, promrhal, což ho dožene ke spáchání sebevraždy. Pokus o sebevraždu je v

¹⁵³ Ivan Akimov: Ottenki Serogo. 13 děkabrja 1971 goda na ekrany vyšla kinokomediija “Džentlmeny udači“. *Gazeta.ru*, 13.12.2017. Dostupné online: <https://www.gazeta.ru/culture/2017/12/13/a_11430176.shtml>.

¹⁵⁴ Michail Blejman: Udača-li eto, džentlmeny? *Iskusstvo kino*, č.6, 1972. s. 65-71. Dostupné online: <<http://allofcinema.com/dzhentlmenyi-udachi-dzhentlmeny-udachi-1971/2/>>. Cit. 4.12.2018.

rámci sovětského komediálního žánru velice atypickým jevem. Jednalo se o čin, který byl společností často odsuzován, přesto však v době stagnace počet sebevražd postupně rostl. Četnost mužských sebevražd v Rusku byla v 70. letech jednou z nejvyšších na světě¹⁵⁵. V masové kultuře byly však sebevraždy tabuizovaným tématem. Je tedy zajímavé, že právě tato scéna cenzurována nebyla.

Další antihrdina Kosoj, který náhodou v Moskvě potká svého kamaráda z dětství, se zas musí vyrovnat s tím, že jeho život nemá žádné jistoty: nemá domov, rodinu, zaměstnání ani jiné stabilní zázemí. Sen odjet na Jaltu je pro něj kvůli neustálým krádežím, útratám za alkohol a času strávenému ve vězení nedosažitelný. Jediný Ali-Baba působí z trojice vedlejších antihrdinů komicky, jelikož je od začátku slušný a i přes drobné prohřešky má stále silné morální zásady. Na rozdíl od Chmyra a Kosého nechce nikdy nikomu ublížit, neholduje hazardu, stará se o zbytek skupiny. Když čtveřice ukradne 20 rublů z mateřské školy, Ali-Baba je sebou natolik znechucen, že se chce dobrovolně vrátit do vězení (i když si ve skutečnosti těchto 20 rublů na základě Troškinovy domluvy s vychovatelkou poctivě vydělali přenášením radiátorů). Komičnost Ali-Baby je umocněna i jeho vyjadřováním – mluví s přízvukem a trestanecký žargon či peprné výrazy doplňuje zdvořilostními frázemi (např. když v noci okřikne Kosého, Chmyra a Troškina, kteří si povídají: „Držte huby, prosím!“).

Tato trojice, stejně jako ta Gajdajovská, je však sama o sobě pasivní, a proto potřebuje někoho, kdo jí bude dávat rozkazy. Právě proto, že se s nimi dá tak jednoduše manipulovat, stávají se pod vlivem Docenta z těchto obyčejných lidí zločinci. Posléze je ale stejně jednoduché je převychovat zpět. Jejich pasivní přístup se mění až ke konci filmu, kdy jsou již „převychovaní“ a nechtějí dále snášet utiskování falešného Docenta ani páchat další zločiny.

Leonovo herecké mistrovství se projevuje tím, jak odlišně dokázal zahrát Troškina, Troškina v roli Docenta a skutečného Docenta. Zatímco skromný Troškin neustále zpytuje své svědomí kvůli neetickému jednání s trestanci, Troškin v roli Docenta není skutečným Docentem. Jeho vlastní povaha prosakuje do masky; jelikož falešný Docent není zločincem, ale učitelem, chová se ke svým kumpánům jako k dětem v mateřské škole, přestože se tváří hrozivě. Oproti tomu opravdový Docent, ač ve filmu nemá příliš prostoru pro demonstraci hloubky svého charakteru, působí velice přesvědčivě jako zanedbaný a psychopatický zločinec, pro nějž nepředstavuje problém někoho zabít.

¹⁵⁵ Vrcholu však dosáhl za vlády Černěnka, kdy se v roce 1984 průměrný počet sebevražd v Rusku pohyboval kolem 54 000. France Meslé, Vladimir M. Shkolnikov, Véronique Hertrich, Jacques Vallin: *Sovremennyye tendencii smertnosti po pričynam smerti v Rossiji 1965-1994*. Paříž: INED - Státní institut demografických výzkumů; Moskva: Centr demografie a ekologie člověka, 1996.

Tentokrát se nesetkáváme se zápornou postavou, která by se vyjadřovala pomocí ideologických frází. Figura profesora Malceva se však tomuto typu postavy blíží. I když je Malcev kladnou postavou, působí nesympatickým dojmem nudného a trochu bláznivého intelektuála a elitáře, který na rozdíl od Troškina trestance nepovažuje za obyčejné lidi jako je on sám. Když mu policista dá do ruky fotografii Docenta, prohlásí: „To je ale odporný ksicht!“. Vychvaluje způsob, jakým se trestanci převychovávají v SSSR, ale považuje ho za příliš humánní, na rozdíl od Turků, „kteří své vězně kdysi nakládali do kotle plného výkalů“. Ženské postavy se ve filmu téměř nevyskytují, jen v několika málo záběrech se mihne Malcevova dcera fascinovaná archeologií, a protože netuší, že se na otcově chatě nachází společně s trestanci, obdivuje své společníky nejen za domnělou vědeckou práci, ale i např. za jejich čistotnost. Jelikož jí ale ve filmu není udělen dostatek prostoru, o její povaze se nic dalšího nedozvíme. Další epizodickou postavou je metařka před Troškiným domem, která i v krátké scéně ukáže svoji asertivnost a zájem o veřejné blaho. Když se jí Ali-Baba přizná, že čeká na své kumpány, kteří se údajně právě vloupali do jednoho z bytů, ihned běží za odcházející čtveřicí.

Podařená kvítka je excentrická komedie, která kromě základního principu záměny hrdinů, množství gagů, honiček a akčních scén typických pro žánr grotesky logicky (na základě své zápletky) využívá i detektivních prvků. Také zde máme možnost vidět krátké hudební číslo, které sarkasticky navazuje na scénu, v níž hrdinové s lítostí pozorují požár domu, jenž způsobil Ali-Baba zapálením zničeného hořáku. Zatímco Troškin volá profesorovi, přichází za zamračenou trojicí bývalých vězňů cizí slečna a akčně je ponouká k poslechu své optimistické písně „Probud' se a zpívej!“, i když jim vůbec do zpěvu není.

Přestože je hned v úvodních titulcích filmu ironicky napsáno: „Ne-lyrická komedie“, využívají tvůrci *Podařených kvítek* vedle hlubší psychologie postav i dalších prvků lyrické komedie – reflexivních scén, které na chvíli pozastavují děj a místo něj nám přibližují emoce postav. Příkladem je scéna, v níž Chmyr a Troškin oknem sledují krasobruslařku na rybníku. Chmyr si krasobruslařku v bílém asociuje s baletem, na který kdysi často chodíval s manželkou.

Film se také snaží věrně zobrazit dobové reálie prostřednictvím mizanscény: v záběrech pozorujeme ranní jednotvárná moskevská sídliště, hromadnou dopravu plnou lidí spěchajících do práce, ale i typické zahrádkářské kolonie, které na první pohled slouží jako skvělé prostředí pro úkryt zločinců. Tvůrci navíc diváky seznamují s místem, které je ve stagnační kinematografii nepřilíš prozkoumané, a sice s prostředím věznice.

Město či krajina zde však nemají reflexivní funkci jako v lyrických komediích, jsou spíše použity jen jako věrohodné kulisy, v nichž se odehrává děj. Podobně jako v dalších excentrických komediích se dostáváme i do exotického prostředí – Samarkandu, kde jsou naopak jména orientálních měst (jako Alibakan a Novokasimsk), jimiž čtveřice hrdinů prochází, vymyšlená a nepůsobí tudíž příliš věrohodně.

Co se týče zobrazení symptomů stagnační společnosti, i zde jsou představeny práce a rodina jako hlavní náplň života. Z negativních symptomů je ve filmu typicky vyobrazen alkoholismus. Dalším představeným stagnačním symptomem je obětování lidského soukromí pro blaho veřejnosti. Troškinovi se nejprve nechce podílet na policejním vyšetřování, protože se nechce vzdát svého soukromí, ale Malcev mu celou situaci prezentuje tak, že pomoc při nalezení historického kletoty by měl brát jako svoji občanskou povinnost. Troškin však nakonec při plnění této povinnosti zachází ještě dál, jelikož nejen obětuje své soukromí, ale dokonce sám od sebe trestance převychovává. Jeho soukromý cíl – vybudovat zdravou a spořádanou společnost – se v tomto případě shoduje s ideologickým cílem sovětského státu, což hrdinu *Podářených kvítek* činí v rámci stagnačních protagonistů výjimkou.

4.1.4. Případová studie: *Ivan Vasiljevič mění povolání*

Poslední analyzovaná komedie Leonida Gajdaje, *Ivan Vasiljevič mění povolání* (1973), je volnou adaptací či spíše excentrickou interpretací divadelní hry Michaila Bulgakova *Ivan Vasiljevič*. Na rozdíl od divadelní hry, jejíž děj se odehrává ve 30. letech 20. století, byl děj filmu přenesen do aktuální doby.

Gajdaj se tímto filmem vrací k již vyzrálému hrdinovi Šurikovi (v tomto případě mu ostatní říkají Alexandr Timofejev), který je tentokrát vynálezcem, jenž se snaží vyrobit stroj času. Při experimentování s jeho zapojením pravidelně dochází vyhození pojistek v celém domě. Šurik při uklízení sleduje v televizi *Ivana Hrozného* Sergeje Ejzenštejna a poté se opět posadí ke svému stroji času. Kvůli příliš velkému napětí stroj vybuchne a Šurik omdlí.

Do Timofejeva bytu přichází jeho manželka, herečka Zina, a oznamuje mu, že ho opouští a odjíždí se svým milencem, režisérem Jakinem, do Gagry. Mezitím se vyhlášený zloděj Žorž Miloslavskij vloupává do bytu Šurikova souseda, zubaře Anatolije Špaka. Šurik na chodbě potkává manželku domovního správce Bunši a nechtě jí prozradí, že ho opustila žena. Vzápětí za ním přichází samotný Ivan Vasiljevič Bunša, který ho žádá, aby s rozvodem počkal alespoň do konce čtvrtletí a nekazil tím celému domu umístění v sociálních

žebříčcích. V jeho přítomnosti Šurik zapíná stroj času a experimentuje s ním při malém napětí, kvůli čemuž odstraní zeď mezi jeho bytem a bytem Špaka. Překvapený Miloslavskij vchází do Šurikova pokoje a zajímá se o přístroj, který dokáže nenásilně odstranit zdi. Bunša se naopak zajímá o Miloslavského a ptá se ho, co dělal u Špaka v bytě v jeho nepřítomnosti. Miloslavskij ho odbyde s tím, že je Špakův přítel a čeká na něj. Šurik mezitím zvyšuje napětí u stroje času a na místě Špakova bytu se zjeví carské komnaty. Na trůně sedí Ivan Hrozný a cosi diktuje svému písaři Feofanovi. Když Feofan spatří tři cizince, prohlásí je za demony a běží pro strážce. Ivan Hrozný se zase vyděsí při pohledu na Šurikovu černou kočku, uteče k němu do bytu a poté na chodbu panelového domu. Šurik utíká za ním. Dorazivší strážce honí Miloslavského a Bunšu po paláci, poté po Miloslavském hodí berdychu, ten ji chytí a hodí zpátky, ale omylem trefí stroj času, který tímto porouchá. Bunša a Miloslavskij tak zůstanou uvězněni v carském paláci v 16. století a Ivan Hrozný v Šurikově domě v současnosti. Miloslavskij si při útěku Hrozného všiml, že se car nápadně podobá Bunšovi, a tak se Bunša a zloděj převlékají do nalezených dobových kostýmů, přičemž Bunša se vydává za Hrozného a Miloslavskij za neznámého šlechtice.

Šurik carovi celou situaci vysvětlí a nechává ho doma samotného, zatímco jde na černý trh koupit nové tranzistory. Ivan Hrozný se mezitím seznamuje s dobovými předměty a hudbou a podaří se mu usmířit čerstvě rozhádanou Zinu s režisérem Jakinem, jenž se poté, co se rozešel se Zinou, za ní přijel do Šurikova bytu pro zapomenutý kufr. Car se poté setkává s dalšími sousedy a chová se velice agresivně, načež Bunšova manželka, šokovaná chováním dvojníka svého manžela, zavolá pracovníky psychiatrické léčebny a soused Špak policii.

Bunša se na slavnostních hodech opíjí a naprosto se mu nedaří předstírat, že je carem – klidně by Švédům přenechal Kemskou oblast, ale Miloslavskij mu to nedovolí. Písař Feofan odtuší, že se jedná o carova dvojníka a podnítí strážce ke vzpouře. Šurikovi se mezitím podaří opravit stroj času a oba zajatci prchají do současnosti. Ivan Hrozný se však vrátit nestihne, a tak policie vyslýchá Bunšu i cara. Společně s Bunšovou manželkou, která je od sebe nedokáže rozeznat, jsou odvedeni k autu psychiatrické léčebny. Miloslavskij převlečený za lékaře se mezitím snaží uniknout, policie se však dovědí, že se věhlasný zloděj nachází někde poblíž, a všichni, včetně zdravotníků se ho vydají hledat. Ivan Hrozný využije všeobecného chaosu a utíká za Šurikem, který ho vrátí zpět do 16. století.

Na konci filmu se Šurik probouzí na podlaze s boulí na hlavě, zkroušený z toho, že ho opustila žena. Zina však přichází domů a nechápe, proč se Šurik chová tak zvláště. Protagonista nakonec pochopí, že se mu celý příběh o Ivanu Hrozném pouze zdál.

Scénář Leonida Gajdaje a Vladlena Bachnova byl i přes ožehavé téma reflektující vládu samozvanců a zlodějů schválen relativně rychle. Stalo se tak pravděpodobně kvůli tomu, že Umělecká rada i členové komise Goskina očekávali, že Gajdajova nová komedie opět dosáhne diváckého úspěchu. Zároveň se autoři již při psaní scénáře snažili vyvarovat scén, které by u cenzorů vzbudily podezření¹⁵⁶. Scény, které cenzurním řízením neprošly, se týkaly politických paralel mezi vládou Ivana Hrozného a socialistickou vládou, resp. paralel mezi Ivanem Hrozným a Stalinem. Ve scénáři se původně vyskytovala scéna poukazující na podobnost vlád Kremlu v 16. století a sovětského Kremlu, v níž Ivan Vasiljevič Bunša ovlivňuje podstatné politické události. Dle předsedy Goskina Romanova se výlet do minulosti neměl týkat konkrétních historických událostí, měl naopak dávat důraz na fantastično¹⁵⁷. Ve scénáři bylo rovněž kritizováno vyjadřování Žorže Miloslavského, který používal zastaralé výrazy ze 30. let 20. století.

Na rozdíl od scénáře však cenzuře neuniklo množství natočených epizod snímku. Některé byly vystřiženy (např. scéna, v níž Ivan Hrozný smaží u Alexandra doma karbanátky, kterou komise Goskina chápala jako urážku historické osobnosti Ivana Hrozného), mnohé další byly nápadně předabovány v postsynchronu, zejména v případech, kdy repliky postav připomínaly socialistická hesla. Příkladem budiž scéna, v níž Ivan Bunša musí něco odpovědět Švédskému poslovi, jemuž nerozumí. Místo původní Bunšovy repliky „Mír! Přátelství!“ ve filmu zazní „Hitler kaput!“. Podobná situace nastala v epizodě, kdy se Bunša na hostině ptá Miloslavského, kdo všechno to jídlo zaplatí. Původní odpověď Miloslavského zněla „Lid, tatíčku, lid!“, zatímco diváci ve filmu slyší „V každém případě my ne.“ Nelibost vládních orgánů vůči Gajdajově srovnávání Ivana Hrozného s komunistickými pohlaváry se projevila i při zhodnocení natočeného materiálu. Předabována totiž musela být i scéna, v níž se policista během výslechu ptá Ivana Hrozného, kde bydlí, a car mu odpovídá: „V paláci“ namísto původní varianty „Moskva, Kreml“.

Filmové výroby se tentokrát ujala mosfilmovská Experimentální tvůrčí skupina, která v rámci Mosfilmu fungovala pouze 10 let (a v roce 1976 byla z neznámých důvodů rozpuštěna¹⁵⁸). Roli Šurika opět obsadil Alexandr Děmjaněnko, dvojroli domovního správce Bunši a Ivana

¹⁵⁶ Čto ostalos za kadrom filma “Ivan Vasiljevič měňajet professiju“: počemu někotoryje epizody ne vošli v cenzuru. Časopis *Kulturologia.ru*. Dostupné online: <<https://kulturologia.ru/blogs/020617/34762/>>. Cit. 4.12.2018.

¹⁵⁷ Dopis Alexeje Romanova řediteli Mosfilmu Nikolajovi Sizovovi z 3.2.1972.

¹⁵⁸ Údajně však byly důvodem zániku této skupiny příliš velké kasovní úspěchy jejích filmů, které se vyznačovaly absencí nebo satirizací komunistické ideologie. Goskino se tímto snažilo vyhnout vyplácení prémie tvůrcům s „antisovětskými“ záměry. Zdrojem této informace jsou rozhovory se zaměstnanci Mosfilmu v říjnu 2018.

Hrozného ztvárnil populární herec Jurij Jakovlev, zlodějčka Žorže Miloslavského si zahrál Leonid Kuravlev a pisáře Feofana Savelij Kramarov. Zatímco obvyklá doba natáčení stagnačních komedií se pohybovala kolem dvou až tří měsíců, natáčení *Ivana Vasiljeviče* trvalo – kvůli náročnosti práce s historickými dekoracemi, rekvizitami a lokacemi – téměř půl roku a vyžadovalo důkladnou přípravu (ta spočívala např. v expedici do Rostova v Jaroslavské oblasti, kde se posléze natáčely scény z 16. století). V souvislosti s náročnou přípravou je téměř překvapivé, že rozpočet filmu činil pouhých 475 000 rublů, a tudíž nijak zvlášť nevybočoval z dobového průměru. Snímek byl uveden do kin v září 1973 a za první rok ho zhlédlo 60,7 milionů diváků¹⁵⁹. Stal se tak třetím nejsledovanějším sovětským filmem toho roku, přestože časopis *Sovětskij ekran* na základě pochybných statistik umístil až na 11. místo v žebříčku nejsledovanějších filmů roku 1973¹⁶⁰. K filmu se po jeho premiéře znovu vyjádřila Umělecká rada, která ho ve srovnání s ostatními komediami roku 1973 ohodnotila vesměs pozitivně. V hodnocení Umělecké rady se však ozývaly protichůdné hlasy: někteří členové prohlašovali, že Gajdaj nedostatečně kritizuje současnost, jiní zas, že se režisér naopak k současné společnosti vyjadřuje mnohem skeptičtěji než ve svých předchozích filmech. Většina z nich však uznala, že Gajdaj je mistrem dramaturgie a excentrického žánru, jemuž „italští či francouzští komediografové nesahají ani po kotníky“, a že jeho tvorba nepřestává diváky bavit¹⁶¹.

Recenze filmových kritiků, které se objevily ještě před oficiální premiérou filmu, byly veskrze pozitivní. Např. publicista Francuzov ve své recenzi pro *Sovětskij ekran* ocenil zdařilé přenesení Bulgakovských hrdinů do současnosti, jež divákům umožnilo se s postavami lépe identifikovat. Kritik také vyzýval diváky, aby se zamýšleli nad skrytými významy postav: Bunši jakožto byrokratického št'oury a Miloslavského jakožto vychytralého zlodějčka – tedy pochybných sociálních typů, kteří se sice dočasně, ale bez většího váhání stávají vládci carského Ruska¹⁶². Filmový publicista Jevgenij Gromov v novinách *Litěraturnaja gazeta* vyzdvihl kritičnost filmu vůči „namyšlenosti, byrokracii, hulvátství,

¹⁵⁹ Sergej Kudrjavcev: *Otečestvennyje filmy v sovětskom kinoprokatě*. Liděry sovětskogo kinoprokata. Dostupné online: <<https://kinanet.livejournal.com/14172.html>> Cit. 27.11.2018.

¹⁶⁰ Irina Michajlova: S jubileem, “Ivan Vasiljevič!”. Kinokomedija L.I. Gajdaja v presse. *Novějšaja istorija Rossiji*, č. 3, 2013. s. 201.

¹⁶¹ Chvála excentrického žánru v Umělecké radě došla tak daleko, že se její členové dokonce začali hypoteticky bavit o vzniku komediografických dílen pro mladé autory. Více in: Stenografický zápis zasedání Umělecké rady Mosfilmu: Debata o komediích Ivan Vasiljevič mění povolání, Chata, Nylon 100% ze 13.12.1973. Archiv RGALI. (Stenogramma zasedanija Chudsoveta kinostudii Mosfilm: Obsuždenije komedijnnych filmov Ivan Vasiljevič měňajet professiju, Dača, Nejlom 100%.)

¹⁶² F. Francuzov: Smešno, potomučto směšno. *Sovětskij ekran*, č. 6, 1973. s.10.

marnosti a tyranii.”¹⁶³ Po premiéře filmu psala v pravděpodobně nejvlivnějších dobových novinách *Pravda* publicistka Kožuchova o vtipnosti replik, které v průběhu filmu vyslovili car, Bunša a Miloslavskij. Překvapivě se však již nezmínila o náznakovosti těchto frází, které odkazují k typické mentalitě a způsobu života sovětské stagnační společnosti (např. ke vztahu sovětských občanů vůči zahraničí, společenské symptomatičnosti alkoholismu, krádeží, deficitu spotřebního zboží apod.) Kožuchova Gajdajův film zhodnotila pouze jako „obyčejnou vtipnou komedii”¹⁶⁴. Nejdůkladnější analýzu snímku poskytl Andrej Zorkij v článku pro časopis *Iskusstvo kino* (otištěném s delším časovým odstupem), v němž autor ocenil dynamismus filmu, který je Gajdajovské tvorbě vlastní, a přehlídku excentriády, jež „byla naštěstí vsazena do aktuálních kulis”. Zároveň ale píše, že kvůli zjemnění ostré Bulgakovské satiry došlo ve filmu k rozmělnění sovětských postav – Bunša je podle Zorkého „naprosto nevýrazný“, podobně jako další hrdinové, kteří „ve scénách ze 70. let působí příliš ordinérně”. Na druhou stranu Zorkij chválí film chválí za nadšení, které vyvolávají epizody s peripetemi Bunši a Miloslavského v 16. století¹⁶⁵. Celkově však Zorkij, tak jako většina dobových kritiků, hodnotí *Ivana Vasiljeviče* jako film, který nemá žádný politický podtext ani hlubší morální poslání. Gajdaj se tedy dlouhá léta potýkal s názorem kritiků, že vytváří pouze excentrické komedie, jejichž hlavním cílem je pobavit diváka. Samotný režisér se však vůči tomuto názoru aktivně vymezoval. Svoji tvorbu považoval primárně za satirickou, resp. nevnímal své filmy za zástupce konkrétního žánru, ale chápal je jako komediální hybridy¹⁶⁶. Kritici si začali všimnout politického podtextu Gajdajovských komedií až zpětně, po pádu SSSR¹⁶⁷.

Je pravda, že protagonista Šurik je, tak jako v předešlých filmech, hrdina apolitický. Je stále stejně laskavý a skromný, s věkem však ztratil svoji naivitu a bezbřehý optimismus. Šurik v *Ivanovi Vasiljeviči* je vyzrálější, unavenější, smířenější s dobou. Je však stále nadšen vlastním projektem – strojem času, který se stává jeho životní náplní. Ve filmu je zklamán odchodem své ženy a jedinou útěchu pro něj představuje právě jeho vědecký výtvar. Stroj času má pro Šurika stejnou váhu jako jeho manželství, ne-li dokonce větší. Oboje spadá do Šurikovy soukromé sféry, do níž se ostatní opět snaží zasahovat pro blaho veřejnosti. Cizí lidé Šurika vidí jako podivína, který zvládá akorát vyhazovat pojistky. I v *Ivanu Vasiljevičovi* veřejný

¹⁶³ Jevgenij Gromov: Ostryje piki komědiji. *Litěraturnaja gazeta*, 29.8.1973. s. 8.

¹⁶⁴ G. Kožuchova. Prosto komědija. *Pravda*, 24.9.1973. s.4.

¹⁶⁵ Andrej Zorkij: Ivan Vasiljevič měňajet expressiju. *Iskusstvo kino*, č. 1, 1974. s. 78-79.

¹⁶⁶ Irina Michajlova: S jubileem, “Ivan Vasiljevič!”. Kinokomědija L.I. Gajdaja v presse. *Novějšaja istorija Rossiji*, č. 3, 2013. s. 211.

¹⁶⁷ Tamtéž. s. 212.

kontrolní orgán symbolizuje domovník Ivan Vasiljevič Bunša, jemuž je ve filmu věnováno dokonce více prostoru než protagonistovi. V rámci stagnačních komedií se domovní správce, jakožto kontrolor veřejného pořádku na nejnižší možné úrovni stává specifickým typem satirické postavy, která je téměř vždy vnímána negativně a komicky kvůli zneužívání své autority. Zakomplexovaný byrokrat Bunša zpočátku vzbuzuje odpor a smích, postupem času ale i lítost. Již ve scéně, v níž se poprvé setkáváme s Bunšou, domovník vyčítá Šurikovi: „Kdy už konečně skončí vaše nezodpovědné experimenty, kvůli nimž je celá budova neustále odpojena od elektřiny?! [...] S elektřinou si experimentujte v práci, doma ji máte používat pouze pro mírumilovné, domácí účely. Dnes jste vypálil zásuvky a zítra vypálíte celý dům!“, načež se zastaví u zdi domu, na níž je napsáno „Blbec“. Bunša se také společně se svojí ženou bezohledně plete do Šurikova osobního života, domlouvá mu, aby se s ženou nerozváděl a neovlivnil tak domovní umístění ve čtvrtletních žebříčcích (a dost možná i statistiky rozvodovosti v celé zemi). Bunšova šišlavá řeč a neustále podezíravý výraz v kombinaci s byrokratickými frázemi linoucími se z jeho úst ho činí nejkomičtější a zároveň nejvíce vysmívaným antagonistou tohoto filmu. Zatímco však Bunšova sobeckost je spojena se zneužíváním veřejné funkce správce a plyne z jeho komplexů a nedostatku empatie, sobectví zloděje Miloslavského spočívá v jeho materialismu. O osobním životě Miloslavského se toho sice mnoho nedozvíme, přesto se tvůrcům podařilo z něj i vytvořit mnohem sympatičtější figuru než je Bunša. „Profese“ Miloslavského mu pomáhá pohotově reagovat v nestandardních situacích a mást své okolí. Činí tak v soudobé Moskvě i v Moskvě 16. století. Zatímco Bunša převlečený za Ivana Hrozného v carském paláci ze sebe není schopen vypravit kloudného slova až do doby, než se napije vína, Miloslavskému se jeho řečmi, hereckými schopnostmi a sebevědomím alespoň na omezenou dobu podaří oklamat carova písaře, strážce, knížata i švédského posla. I jeho nemístný způsob vyjadřování ve starém Rusku je jádrem komiky tohoto filmu. Ve chvíli, kdy do paláce vtrhne Feofan se strážemi, Miloslavskij ledově prohlásí: „Který parazit si dovolil vylomit dveře vedoucí do carské místnosti?“. Miloslavskij poté vyhání strážce, jež při pohledu na převlečeného Bunšu pochopily, že car je zpět, slovy: „A nyní poprosím o vyčištění carského kabinetu!“. Je také jedinou postavou, která reflektuje události odehrávající se ve fikčním světě filmu prostřednictvím komunikace s diváky: častokrát se podívá přímo do kamery a utrousí u toho jízlivou poznámku. Ikonickou scénou tohoto typu je chvíle, kdy Miloslavskij při vykrádání Špakova bytu nalezne tučný balíček bankovek a pronese: „Občané, ukládejte své peníze do spořitelny, pokud ovšem nějaké máte.“

Tento antihrdina je sympatický i tím, že za každých okolností jedná podle sebe, tzn. že se nenechá ovlivnit veřejností, a zároveň se nijak (mimo krádeží) nevměšuje do osobního života jiných lidí. Šurikův stroj času ho zajímá jen proto, že dokáže odstranit jakékoliv stěny. Je to podvodník, který se vyžívá pouze v krásných a drahých věcech. Proto se rozhodne vykrást byt Šurikova souseda Špaka plného křišťálu, porcelánu, drahého nábytku, antických soch a moderních spotřebičů. Na rozdíl od ostatních stagnačních komedií však tyto předměty (snad kromě moderních spotřebičů) ve filmu nejsou pro sovětské diváky objektem fascinace, ale překombinovaným kýčem, který spíše než že by vzbuzoval závist, tak vytváří negativní dojem o Špakově vkusu. Miloslavskij ovšem zůstává zlodějem i v carském Rusku, jelikož nedokáže odolat pokušení a ukrádne švédskému poslovi jeho zlatý řád vykládaný drahokamy. Vedlejší postavy (jako Šurikův soused Špak, Bunšova manželka, Šurikova žena Zina a její milenec, režisér Jakin) utvářejí působivou přehlídku amorálních typů v sovětské společnosti, jež působí ještě odpudivěji než hloupý byrokrat Bunša.

Vladimir Etuš, jenž předtím ztvárnil soudruha Saachova v *Ukradené nevěstě*, představuje v roli zubaře Špaka typického stagnačního kapitalistického antagonistu, který velice lpí na svém majetku. Když zjistí, že mu někdo vykradl byt, všem mnohokrát vyjmenovává, o co všechno přišel: „magnetofon – z dovozu, bunda – semišová, porcelán – zlatý, tuzemský“. Počet a charakteristiku těchto předmětů pak Špak postupně zveličuje a variuje. Ivanu Hroznému ukazuje seznam se slovy: “Podívejte – dva magnetofony, dvě filmové kamery, dvě tabatěrky...“, a poté v sedě na schodech povídá policejnímu psovi: “Tři magnetofony, tři filmové kamery – ze zahraničí, tři tabatěrky – tuzemské, bunda – semišová, tři bundy.” Podobně jako Bunša se Špak vyjadřuje hlavně nicneříkajícími frázemi byrokratického jazyka. Bunšova manželka je představitelkou typického sovětského hulvátství, která se zároveň schovává za zdvořilostní masku. Na její povrchnost a maskování tvůrci ve filmu poukazují pomocí rozličných paruk, které neustále střídá. Je přesným opakem svého manžela – hlasitá a drzá. Stejně jako její manžel se i ona plete do soukromých záležitostí cizích lidí, avšak z jiných pohnutek – o dodržování pravidel či veřejný pořádek jí tolik nejde, soukromí ostatních pro ni představuje osobní potěšení, poněvadž ráda šíří pomluvy.

Zina v Šurikově snu a skutečná Zina se od sebe radikálně liší. Zatímco opravdová Zina, kterou zahlédneme pouze na úplném konci filmu, vypadá jako starostlivá a tichá šedá myška, snová Zina je afektovaná a samolibá herečka, která nemá žádné morální zábrany. Šurik pro ni představuje pouze stabilní zázemí, nikoliv milovaného člověka nebo hlavu rodiny. Očividně jí imponují starší a vlivnější muži, ať už se jedná o režiséra Jakina či o samotného Ivana Hrozného, s nímž nepokrytě koketuje. Jakin zas představuje prototyp arogantního režiséra a

pseudointelektuála, který se ale nakonec projeví jako submisivní, hloupý a zbabělý. Šurik je nucen čelit konfrontaci s většinou těchto postav, na rozdíl od předešlých filmů však s nimi již nemá trpělivost. Když Zina Šurikovi ohlásí rozchod, jeho klidná reakce ji překvapí, načež mu řekne, že ji to „úplně nutí udělat hysterickou scénu.“ Když Bunšova manželka zjistí, že Zina Šurika opustila a odjela na dovolenou s režisérem, rovněž se podiví klidu, s jakým jí to Šurik oznamuje, a poví mu, že kdyby byla jeho ženou, také by ho opustila. Šurik jí však stejně klidně odpoví, že kdyby byla jeho ženou, šel by se oběsit.

Kromě Šurika lze za kladného protagonistu považovat i Ivana Hrozného, jehož v dvojroli s Ivanem Vasiljevičem Bunšou zahrál Jurij Jakovlev. Ten musí také čelit neustálé konfrontaci s konvenčními typy sovětských občanů. Ivan Hrozný je jedním z mála mužských protagonistů stagnačních komedií, který je suverénní, mužný či dokonce machistický. Přestože se stranické vedení kinematografie obávalo srovnávání postavy cara s totalitárními vůdci komunistického režimu, moc podobností mezi nimi není. Ivan Hrozný je ve filmu autoritářský, energický, pyšný a výbušný, avšak nikoliv vychytralý či manipulativní. Veškeré příkazy vydává otevřeně, bez přemýšlení a jedná na základě své vlastní, „středověké“ morálky. Dokáže ale být i empatický a ocenit každodenní maličkosti (např. když se s chlebem se sardinkami v ruce kochá výhledem na Moskvu 70. let, potěšeně vydechne: „Krása“). Komičnost Ivana Hrozného vychází z jeho reakcí na moderní svět a na jednotlivé objekty (např. když se vyděsí splachujícího záchodu, je fascinován zapnutím a vypnutím lampičky...). Jedna z kultovních scén zobrazuje cara, jak si omylem sedne na Šurikův magnetofon a nechtěně tím pustí baladu *Ještě raz* Vladimira Vysockého. Hudba šedesátníkůvého písničkáře ho dojme natolik, že si musí z hlavy strhnout carskou čepici a zakrýt si s ní obličej.

Gajdaj si v *Ivanu Vasiljevičovi* více než v jiných snímcích vlastní filmografie pohrává s popkulturními a uměleckými odkazy na jiná díla. Jednak ve filmu vidíme reprodukci slavného obrazu Ilji Repina *Ivan Hrozný a jeho syn*, na níž se postava cara dívá bez většího zájmu. Když Jakin potká živého cara, myslí si, že jde o herce, který se Zinou zkusí svoji novou roli, a vyjmenuje nejtalentovanější herce 70. let (Nikulina, Smoktunovského, Bondarčuka). Následně cara v domnění, že jde o Smoktunovského, familiárně obejmě a osloví ho křestním jménem. Na začátku rovněž vidíme Šurika, jak při úklidu sleduje film *Ivan Hrozný* natočený Sergejem Ejzenštejnem.

Stejně jako v dalších snímcích komediálního žánru doby stagnace ani zde nechybí hudební čísla. Hudbu k filmu složil opět Alexandr Zacepin, tentokrát se však kromě dobových estrádních šlágrů jako *Zvoní lednová vánice* (Zvěnit janvarskaja vjuga; nazpívaná populární

sovětskou zpěvačkou Ninou Brodskou) zaměřil i neobvyklé vyznění národních písní v moderním hudebním aranžmá, jež udávaly tempo akčním trikovým scénám a honičkám. Nejslavnější filmovou verzí známé ruské vojenské písně je *Marusja (Kap-kap-kap)*, kterou zpívá carské vojsko odcházející do boje. Moderní originální skladby napsané pro film jsou naopak nahrány středověkými nástroji. Písní, jejíž hudební motiv slyšíme v průběhu celého filmu, je *Najednou, jako v pohádce, zaskřípaly dveře* (Vdrug kak v skazke skripnunla dver) a zpívá ji Žorž Miloslavskij.

Ivan Vasiljevič mění povolání se ze všech stagnačních komedií nejvíce podobá komediím českého parodického trendu (např. komedie Oldřicha Lipského, Miloše Macourka), jelikož užívá prvků excentrické komedie všedního dne, jež vychází z grotesky, a paroduje konvence dalších žánrů jako je historický film, sci-fi a dobrodružný film. Gajdaj se ale snaží historickou i současnou Moskvu vykreslit co nejvěrněji, se všemi klady i zápory (honosnost a obřadnost vs. barbarství a negramotnost Ruska 16. století; relativní blahobyť a kultura vs. absence soukromí, byrokracie a morální úpadek sovětské společnosti moderního Ruska). Kromě všeobecného pokrytectví a podřízenosti veřejným institucím Gajdaj ve filmu upozorňuje i na ekonomickou krizi dobové SSSR zobrazením deficitu spotřebního zboží a existencí černého trhu, jako další symptom je i zde přítomno opilství, v neposlední řadě pak Gajdaj zdůrazňuje všudypřítomnou kriminalitu (jejímž ztělesněním je Miloslavskij) a neschopnost policie, která si plete pachatele s oběťmi zločinu.

4.1.5. Případová studie: *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku*

Jediný koprodukční film z vybraného žánru, *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku* (1973), byl natočen režisérem Eldarem Rjazanovem, jenž se do povědomí sovětských diváků zapsal hlavně díky lyrickým komediím. Právě kvůli koprodukčním podmínkám se v rámci této práce jedná o snímek, jenž prošel nejsložitějším výrobním procesem. Prvotní nabídku vzájemné spolupráce zaslal do Mosfilmu italský producent Luigi de Laurentis již v roce 1970, přičemž autory námětu byli sovětský režisér Michail Kalatozov a italský herec a režisér Alberto Sordi, který měl ve filmu hrát i hlavní roli¹⁶⁸. Původní scénář nesl název *Ve městě Toljatti* (V gorodě Taljati) a jeho zpracování se měli ujmout Cesare Zavattini ve spolupráci se Sergiem Amideiem z italské strany a Georgij Danelija s asistencí Kalatozova ze strany sovětské. I děj filmu se zásadně lišil od verze, kterou posléze natočil Rjazanov. Snímek měl

¹⁶⁸ Luigi de Laurentis: Dopis Nikolaji Sizovovi. 17.3.1970. Archiv Mosfilmu.

pojednávat o pracovních a milostných peripetiích mladého Itala pracujícího v automobilce v Toljatti.

Rjazanovův námět se předešlou verzí scénáře inspiroval jen minimálně a jeho scénář zpočátku nesl název *Špagety po rusku* (Spagetti po ruski). Začátek příběhu se odehrává v Itálii. V jedné z římských nemocnic umírá stará ruská emigrantka. Těsně před smrtí své vnučce Olze sdělí, že ještě za revoluce ukryla poklad v hodnotě 9 milionů lyr v Leningradu „pod lvem“. Kromě Olgy však toto tajemství zaslechli i dva zdravotníci Antonio a Giuseppe, lékař, pacient se zlomenou nohou a mafián Rosario, který do nemocnice doprovázel svou těhotnou ženu. Všichni se náhodou potkávají v letadle do Moskvy a nedokáží se dohodnout na spravedlivém rozdělení jmění zesnulé. Ještě v letadle Rosario spláchne lékařův pas do záchoda, ale ten se pak zvenku přilepí na okénko. Rosario se ho snaží z okénka sundat, místo toho však okénko rozbije a kvůli podtlaku ho okénko vcucne. Letadlo proto musí nouzově přistát na dálnici v Minsku, kde se o Rosaria postarají zdravotníci. Lékař bez pasu nesmí pryč z letadla, a tak je nucen cestovat tam a zpátky mezi Římem a Moskvou. Zbytek skupiny vítá jakýsi Andrej, který Antoniově oznamuje, že je miliontým italským turistou v SSSR, a tudíž má nárok na soukromého ruského průvodce. Jelikož se ho nedokáží zbavit, povědí mu Italové o pokladu a výměnou za pomoc při jeho hledání mu nabídnou podíl na jmění. Při příjezdu do Moskvy postupně z početné italské skupinky odpadává jeden zájemce o poklad za druhým. Olga vyráží na vlastní pěst z Moskvy do Leningradu, ale dvojice zdravotníků s průvodcem míří za ní, jelikož ona jediná zná klíč k tomu, pod jakým lvem má hledat, a Leningrad je pověstný tím, že je po celém městě umístěno četné množství napodobenin lvů. Paralelně je sleduje i uzdravený mafián Rosario. Následuje divoká automobilová honička, během níž trojice hrdinů utíkající od Rosaria zapříčiní výbuch benzínky a zničí několik domů a aut, přesto se jim posléze podaří Olgu dohnat. Antonio, Giuseppe, Andrej a Olga se poté spojí a převlečení za dělníky společně hledají poklad pod sochou lva u budovy Dvorního sboru, kde ale nic nenaleznou. Olga pak ostatním prozradí, že klíč k nalezení správného lva je, že se má nacházet sto kroků od fontány. Nakonec skupina zjistí, že poklad je ukrytý pod živým lvem v zoo. Andrej a Olga se sblíží, ale když Italové přespávají u Andreje doma, Andrejova matka Olze prozradí, že byl právě povýšen na kapitána sovětské policie. Italové tedy přichází na to, že se Andrej za průvodce pouze vydával, a že je ve skutečnosti státní pracovník, který je má sledovat. Olga se rozhodne Andreje svést v hotelu, uvězní ho samotného v pokoji a utíká za Antoniem a Giuseppem, kteří mezitím začali kopat pod lví klecí. Andrejovi se podaří z hotelového pokoje dostat pryč a míří za Italy. Ve chvíli, kdy Italové naleznou poklad, se lev se provalí do díry pod klecí a poté utíkající hrdiny pronásleduje po celém městě. Čtveřice si

uvědomí, že lev jde vždy cíleně po tom, kdo má u sebe poklad. K Italům se opět připojí i mafián Rosario. Andrejovi se po několika peripetiích daří pozornost lva rozptýlit a čtveřice Italů odplovává na malé loďce po řece pryč. Lev však seskočí z mostu přímo do jejich lodi, takže jsou nuceni skočit do vody. Andrej zachraňuje topící se Italy a zároveň se snaží vzít lvovi truhlu s pokladem. Zvíře ji však shazuje do vody, a tak je Andrej nucen se pro poklad potopit. Když se společně s truhlou objeví na břehu, chystají se mu Italové poklad sebrat. V té chvíli však dorazí policie a Italové se, obávající se trestu za porušování zákona, snaží utéci. Andrej jim však společně s dalšími policisty vysvětlí, že mají nárok na 25% podíl z celkové hodnoty pokladu. Mafián na ni nárok nemá, jelikož je zodpovědný za výbuch benzínky a další škody, nakonec ale za zbourání domu určeného k demolici dostane alespoň letenku zpět do Říma. Italové se poté na letišti rozloučí s Andrejem a řeknou mu, že odtěd' bude mít v Itálii tři věrné přátele, kteří jsou stejně cenní jako poklad. Olga se však do Andreje stihla zamilovat, a tak na poslední chvíli vybíhá z letadla a zůstává s ním v SSSR.

Příprava původní, nenatočené verze scénáře se Mosfilmu dost prodražila. Zavattinimu, který jel do SSSR psát scénář k filmu, muselo studio kvůli jeho slavné pověsti proplácet výplatu v hodnotě 25 rublů denně a rovněž denní příspěvek na bydlení ve výši 26 rublů¹⁶⁹. Celkem přišla příprava prvního scénáře Mosfilm na cca 12 000 rublů, jelikož kromě Zavattiniho studio platilo i štábu za rešeršní cesty do různých sovětských i zahraničních automobilek s pobočkami v SSSR (Volga, Fiat), překladatelské služby apod. Ze sovětské strany se měla výroby ujmout mosfilmovská tvůrčí skupina Tovarišč, přičemž Mosfilm měl hradit své vlastní scénaristy, režiséry a skladatele, stejně jako další členy štábu, kteří se podíleli na natáčení filmu na sovětské půdě, a dále na nahrávání hudby a ruského dabingu. Italská strana, jejíž produkci zaštitila společnost Dino de Laurentis Cinematographica, měla naopak financovat natáčení v Itálii, platila veškerou práci italských herců, dále práci uměleckých a technických pracovníků podílejících se na filmu v Itálii, a zároveň měla financovat veškerou filmovou techniku a výrobu filmového materiálu – výrobu barevného filmu, jeho expozici a tisk kopií, střih, tónování a italský dabing. Vzájemně si obě společnosti hradily cestovné, ubytování a zajištění víz.

Tvorba scénáře se ale protahovala, jelikož každá strana měla k filmu jiné připomínky. Poté, co nový generální ředitel Mosfilmu Sizov požádal italské koproducenty o pozměnění scénáře s cílem důkladnějšího rozvinutí sovětských postav, zobrazení dobové sovětské společnosti a

¹⁶⁹ Jelikož se nejednalo o běžnou praxi (proplácení denní výplaty zahraničním spolupracovníkům), generální ředitel Mosfilmu Vladimir Surin musel osobně několikrát o příspěvky žádat Goskino. In: Dopisy generálního ředitele filmového studia Mosfilm, Vladimira Surina předsedovi Goskino Alexejevi Romanovovi z roku 1970. Archiv Mosfilmu.

krás Moskvy, stejně jako přidání více italských postav k hlavnímu hrdinovi Giuseppemu, herec Alberto Sordi, jenž měl ztvárnit protagonistu filmu, se na snímku odmítl dále podílet. Italský producent Luigi de Laurentis následně přišel s návrhem nahradit Sordiho jiným italským hercem (Enricem Montesanem), k čemuž nakonec nedošlo¹⁷⁰.

Již v roce 1970 vytvořili Eldar Rjazanov a Emil Braginskij vlastní námět o italském hrdinovi s názvem *Špagety po Rusku*, od něž se ale upustilo, jelikož ho Goskino nezahrnulo do tematického plánu nejbližších let¹⁷¹. V kritické chvíli se tedy Mosfilm rozhodl obrátit na tuto autorskou dvojici s žádostí o využití jejich námětu pro vznikající excentrickou komedii v sovětsko-italské koproduci. Hlavním producentem se tentokrát měl stát bratr Luigiho, Dino de Laurentis, jehož společnost dlužila SSSR peníze za dřívější koprodukční snímek *Waterloo*, a hodlal tak při spolupráci nad dalším společným projektem dluh splatit. De Laurentis si ovšem komedii představoval spíše ve stylu film-honička.

Rjazanov byl na rozdíl od Leonida Gajdaje považován za seriózního tvůrce umělecky hodnotných komedií, a na tvorbě takto nízkého žánru se proto zpočátku podílet nechtěl. Poté, co mu však Mosfilm odsouhlasil, že se Italové některým jeho požadavkům přizpůsobí a dohodnou se s ním na žánrovém kompromisu, režisér i jeho kolega Braginskij nakonec souhlasili¹⁷². Autorská dvojice tedy částečně přepracovala svůj námět *Špagety po rusku*, který se (po schválení Goskinem) rozhodli Mosfilm, koproducent Sovinfilm a náhradní italská společnost Produzione de Laurentis InTerMaco v čele s Dinem de Laurentisem použít místo prvotního scénáře. Ke konzultaci nového scénáře přizvali italské scénáristy Giuseppeho Mocchu a Franca Castellana. Je zajímavé, z ekonomického hlediska však celkem logické, že Mosfilm nepožádal o nový námět Daneliju, který byl nucen se zklamáním od spolupráce na tomto filmu odstoupit. Příprava scénáře tentokrát probíhala v Římě, kam na čas odjeli Rjazanov, Braginskij a vedoucí výroby Karlen Agadžanov¹⁷³. Výroby se místo *Tovarišče* ujala Druhá tvůrčí skupina, jež mnohokrát spolupracovala na výrobě excentrických komedií s Gajdajem. Výše autorského honoráře pro sovětské scénáristy byla stanovena na 6000 rublů¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Korespondece Luigiho de Laurentise a Nikolaje Sizova z ledna 1972. Archiv Mosfilmu.

¹⁷¹ Úřední spis k filmu *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku. 1970-1974*. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma *Něveroijatnyje priključenija Italjancev v Rossiji*).

¹⁷² Fedor Razzakov: *Žizň zaměčatelnych vremen. 1970-1974. Vremja, sobytija, ljudi*. Moskva: Eksmo, 2004. s. 517.

¹⁷³ Úřední spis k filmu *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku. 1970-1974*. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma *Něveroijatnyje priključenija Italjancev v Rossiji*).

¹⁷⁴ Tamtéž.

Cílem nového scénáře *Špagety po Rusku* (s pracovním názvem *Ital v Rusku*) o italském padělateli poštovních známek, který se po neúspěšném pokusu o sebevraždu rozhodne najít poklad bohaté emigrantky v Rusku, bylo představit moderní SSSR zahraničním divákům. Avšak poté, co dramaturgové Druhé tvůrčí skupiny autory ostře kritizovali za neúnosné množství triků a honiček, musel být scénář radikálně přepsán¹⁷⁵.

Nová verze scénáře, která již odpovídá ději natočeného filmu, byla schválena Uměleckou radou i komisí Goskina bez větších cenzurních zásahů. Jediná výtka, která od vedení zazněla, byla tato: „Problematickým bodem filmu je nadšení hrdinů pro hazard motivované přespříliš velkou peněžní sumou, která je postavám poskytnuta za nalezení pokladu.“¹⁷⁶

Filmu byl ze sovětské strany schválen o něco vyšší rozpočet ve výši 612 000 rublů a na žádost Rjazanova a Braginského byl zvýšen i autorský honorář o 2000 rublů – což bylo odůvodněno dvouletou prací nad scénářem a jeho četným úpravám¹⁷⁷. Film byl finálně zahrnut do tematického plánu roku 1974.

Na rozdíl od ostatních stagnačních komedií, jejichž natáčení většinou probíhalo hladce, ani to se zde neobešlo bez komplikací. Původně mělo natáčení začít na přelomu března a dubna 1973, avšak kvůli časové indispozici některých italských herců musel být začátek natáčení přesunut na květen 1973. Italové i poté žádali o výměnu jednoho z herců nebo přesunutí tohoto termínu až na září, což ale generální ředitel Mosfilmu, Nikolaj Sizov, odmítl, jelikož sovětští herci (např. Andrej Mironov v roli ruského průvodce) již měli naplánovány jiné pracovní povinnosti. Při cestování do zahraničí rovněž často docházelo k prodlevám v natáčení kvůli zpoždění úřadů při udělování víz členům štábu, z italské i sovětské strany. Rjazanov si poté stěžoval i na kvalitu kostýmů, které s sebou přivezli Italové, a na italského kaskadéra Sergia Mioniho, který údajně zničil pět aut, aniž by byly natočeny potřebné záběry¹⁷⁸. K pochybením ale docházelo i ze strany ruského štábu – mnohdy nebyl včas připraven natáčecí plac ani vhodné dekorace. Často chyběl dostatečný počet osvětlovačů nebo asistentů kameramanů, což bylo důsledkem neefektivní administrativní činnosti studia. Natáčení se zpožďovalo i kvůli tomu, že se natočené záběry průběžně zasílaly ke kontrole do

¹⁷⁵ Dramaturgický posudek hlavního redaktora tvůrčí skupiny Luč, Borise Kremněva z 3.5.1972. Archiv Mosfilmu.

¹⁷⁶ Závěrečné hodnocení scénáře celovečerního filmu *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku* Uměleckou radou filmového studia Mosfilm. 25.4.1973. Archiv Mosfilmu. (Zaključeniye Chudsověta Mosfilm po scenariju Neerojatnyje priključenija Italjancev v Rossiji).

¹⁷⁷ Scénář se musel neustále překládat do Italštiny. Verze ruských a italských scénáristů se posílaly do obou zemí a neustále porovnávaly a přepracovávaly, přičemž ani jedna strana dlouhou dobu nebyla se scénářem spokojena. Všichni autoři se dohodli na kompromisu až v prosinci roku 1972. Úřední spis k filmu *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku*. 1970-1974. Archiv Mosfilmu.

¹⁷⁸ Korespondence Luigiho de Laurentise a Dina de Laurentise s Nikolajem Sizovem od dubna do listopadu 1973. Archiv Mosfilmu.

Itálie. Luigi de Laurentis Rjazanova kritizoval za zbytečnou plýtvání filmovým materiálem kvůli mnohočetnému přetáčení týchž scén, Rjazanov si zas stěžoval na příliš pomalou práci kontroly záběrů. Ředitel Mosfilmu Nikolaj Sizov tak při natáčení fungoval jako prostředník, jenž usměrňoval spory mezi sovětskými a italskými tvůrci a zasloužil se o prodloužení výrobní doby u Goskina. Velice náročnou se ukázala být i práce se lvem, kterého si štáb pronajal nikoliv od cirkusu, ale od soukromého majitele. Lev tedy nikdy předtím neprošel drezurou a v průběhu natáčení musel být zastřelen, jelikož byl ponechán bez dozoru a zranil studenta školy, jež se nacházela poblíž místa natáčení. Na to konto byla vedoucímu výpravy Agedžanovi poslána pokuta za nedostatečnou kontrolu placu, a tudíž nedodržení smluvních podmínek studií¹⁷⁹. Největší problém pro sovětské tvůrce však představovalo nařízení italského Ministerstva cestovního ruchu a zábavy (Ministero del turismo e dello spettacolo) o tom, že scény natáčené v Itálii musí být řízeny nejen sovětským, ale i italským režisérem. De Laurentisové se rozhodli svěřit italskou režii do rukou Franca Prosperiho, který se k procesu natáčení připojil v srpnu 1973. To u Rjazanova vyvolalo velké rozhořčení. Obě strany se však nakonec dohodly na uvedení jmen obou režisérů v titulcích s tím, že hlavní kontrolu nad stříhem měl Eldar Rjazanov¹⁸⁰. Nesoulad během vzájemné spolupráce vznikl i při hudební postprodukci, kdy Italové i Sověti chtěli použít hudbu vlastních skladatelů, a dokonce i při debatě o názvu filmu¹⁸¹. Zatímco Dino de Laurentis rozhodl, že distribuční název filmu v Itálii bude *To je ale bláznivá honička v Rusku* (Una matta, matta, matta corsa in Russia) po vzoru filmu *To je ale bláznivý svět* (It's a Mad, Mad, Mad, Mad World) Stanleyho Kramera, sovětské tvůrce distribuovali film s názvem *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku*¹⁸².

Zatímco mosfilmovští dramaturgové Druhé tvůrčí skupiny na finální verzi filmu našli takové množství nedostatků, že při žádosti o výši výplaty převážily hlasy pro první platovou kategorii nad druhou jen těsně, při zkušební projekci schválila komise Goskina film s nadšením a snímku byla bez delších debat přisouzena první platová kategorie s plánovanou distribuční tiráží 1755 filmových kopií¹⁸³. V italských kinech měl film premiéru 31. ledna 1974 a u diváků se nedočkal velkého úspěchu, jelikož tamní distributoři nevěřili v ziskový

¹⁷⁹ Úřední spis k filmu *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku*. 1970-1974. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Nėveroĵatnyje priključenija Italjancev v Rossiji).

¹⁸⁰ Korespondence Eldara Rjazanova s Luigim de Laurentisem. Srpen 1973. Archiv Mosfilmu. viz. Dopis Rjazanova ze 7.8.1973 v příloze č..

¹⁸¹ Úřední spis k filmu *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku*. 1970-1974. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Nėveroĵatnyje priključenija Italjancev v Rossiji).

¹⁸² Tamtéž.

¹⁸³ Tamtéž.

potenciál filmu, a tudíž do kin nedistribuovali velký počet kopií¹⁸⁴. V SSSR byl snímek uveden až v dubnu 1974 a za první rok od uvedení ho zhlédlo 49,2 milionů diváků, díky čemuž se stal čtvrtým nejsledovanějším filmem toho roku. Sovětské diváky na snímek údajně nalákalo herecké obsazení – populární Andrej Mironov v roli policisty převlečeného za ruského průvodce a domácím publiku dosud neznámí italská herci.

Je podivuhodné, že dobové kritické ohlasy k filmu téměř neexistují. V časopisech *Sovětskij ekran* či *Iskusstvo kino* za roky 1973 a 1974 o filmu *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku* nenalezneme téměř jedinou zmínku. V časopise *Sovětskij ekran* najdeme pouze jedinou větu (v únorovém čísle 3 roku 1974) oznamující, že práce na filmu byla ukončena¹⁸⁵. Můžeme se domnívat, že kritici o film nejevili zájem kvůli předsudkům vůči excentrickému žánru, případně kvůli státnímu požadavku na zaměření časopisů na výročí úmrtí Lenina a filmy, které vznikly v roce 1974 na počest této události. Je také možné, že Goskino nechťelo propagovat koprodukční film se západní zemí, nebo že se sám Rjazanov, který si v průběhu natáčení k vlastnímu filmu vybudoval určitou averzi, vyhýbal publicistické propagaci.

Je zřejmé, že Rjazanovovi excentrický žánr nesedl tolik jako lyrická komedie všedního dne. Nedostatek hloubky charakterů, přílišné množství triků a humor, který postrádá morální poslání – tedy vlastnosti, které byly v rámci kritických recenzí vyčítány Gajdajově tvorbě – mnohem lépe vystihují tento Rjazanovův pokus o excentrickou komedii. Na rozdíl od jiných stagnačních komedií, které v narativu využívají principu příčiny a následku, užívají množství gagů a implicitně či explicitně se vyjadřují k dobové každodennosti a mentalitě sovětské společnosti, využívá tento film „koráلكový“ narativ, kdy se na jednoduchou dějovou linii navlékají jednotlivé trikové pasáže. Skutečně excentrickou částí, která vychází z umění grotesky a užívá slapstickového humoru, je první čtvrtina filmu, kdy se teprve seznamujeme se všemi postavami (v nemocnici, v letadle, na letištní kontrole a při prohlídce Moskvy).

Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku jsou jinak spíše filmovou přehlídkou míst, stereotypních postav a triků, které mají vytvořit pozitivní a moderní obraz soudobého SSSR. Nejde o vytvoření věrného obrazu sovětské každodennosti jako v jiných stagnačních komediích, a tudíž zde logicky chybí zobrazení negativních symptomů sovětské společnosti jako jsou alkoholismus, byrokracie či kriminalita. Hlavní záměrem tvůrců tohoto snímku je cizímu publiku Rusko představit v nejlepším světle a u toho domácího vyvolat dojem hrdosti.

¹⁸⁴ Něverojetnyje priključenija Italjancev v kino. Článek na webu Italjanskaja feerija. Dostupné online: <<http://91.239.68.231/italy/source/part3.html>>. Cit 5.12.2018.

¹⁸⁵ Michail Bogdanov: Zaveršena rabota nad filmom *Něverojetnyje priključenija Italjancev v Rossiji*. *Sovětskij ekran*, č.3 1974. s.8.

Ve filmu figurují ty nejslavnější a nejkrásnější památky Moskvy a Leningradu, které hrdinům slouží jako kulisy pro jejich honičky: Kreml, Rudé náměstí s chrámem Vasila Blaženého, slavný hotel Rossija, obchodní dům GUM, Palácové náměstí, Něvský prospekt apod. Sovětští diváci se na začátku filmu mohli v rychlosti pokochat panoramatickými záběry na Řím s jeho Koloseem, Fontánou di Trevi či Bazilikou sv. Petra. Celkově ruská velkoměsta působí o něco moderněji než Řím, jelikož jediná italská scéna se odehrává v nemocnici, kde se Antonio a Giuseppe snaží najít prázdné lůžko pro umírající stařenku. Římská nemocnice je plná k prasknutí, doktoři se o pacienty nestíhají starat a ani nejsou schopni jim sdělit správnou diagnózu, zdravotníci pokládají pacientku na již obsazené lůžko. Všechny tyto výjevy nadsazeně poukazují na zaostalost zdravotnických zařízení v Itálii a zároveň jsou hlavním zdrojem komiky.

Z filmu není zřejmé, kdo přesně má být hlavním protagonistou. Na jednu stranu v průběhu celého filmu sledujeme skupinku ztřeštěných Italů, na druhou stranu však za stagnačního hrdinu můžeme považovat i kapitána policie Andreje Vasiljeva. V tomto žánru je však hrdinou atypickým – je příliš extrovertní, příliš mužný, příliš charismatický a postrádá jinakost a submisivnost, která je pro stagnačního protagonistu charakteristická. Nedozvíme se toho o něm však víc než o italských postavách. Podobně jako v dalších excentrických komediích jsou i zde postavy spíše karikaturami či stereotypními figurkami – Olga je typickou italskou kráskou s chique stylem, Giuseppe je upovídaný šašek, který si nechá rozkazovat od svého přítele, Antonio je samolibým „mozkem“ celé operace a Rosario je temperamentní machistický mafián. Stereotypní je koneckonců i celkové zobrazení Italů jako hlučného, emocionálního národa, jenž velice rychle mluví a dramaticky u toho gestikuluje rukama.

Kromě Andreje, který je veskrze morální (podobně jako ostatní stagnační hrdinové), však žádnou další postavu tohoto filmu nelze považovat za kladnou ani za zápornou, v průběhu filmu se ani jedna z nich nijak zvlášť nevyvíjí, jelikož jsou veškeré činy Italů motivovány pouze vidinou pokladu. V čem se ovšem tvůrcům daří Italy (resp. západní hrdiny) vystihnout, je neutuchající energie a drzost, se kterou se do všeho vrhají, sebeironie a smysl pro módu, jenž v sovětských kulisách působí trochu exoticky. Jejich nezkrotnost je příznakem svobody, která v SSSR absentuje. Avšak závěr filmu, kdy se Olga rozhodne zůstat v SSSR s Andrejem, se nás snaží utvrdit v tom, jak moc jsou si západní a socialistické světy podobné, a že SSSR má západnímu člověku mnoho co nabídnout.

Andrej je jedinou postavou, u níž rozpoznáváme více tváří a dokážeme oddělit její soukromou sféru života od té veřejné. Andrejovou povinností vůči veřejnosti je ochránit sovětskou společnost od italských podvodníků, v soukromé sféře si však k těmto zahraničním návštěvníkům utváří přátelský (a k Olze dokonce romantický) vztah. Jeho veřejný cíl mu s postupem času brání v uskutečnění soukromých tužeb. Tentokrát se však nesetkáme s postavou, která by reprezentovala mocenský útlak ze strany státu (jako např. domovní správci z předešlých filmů) a pletla se do Andrejova soukromí. Zůstat věrný své misi a zároveň nezradit své nové přátele představuje Andrejovo osobní dilema, do kterého nikdo jiný nezasahuje. Jediná ženská postava vyjma umírající babičky je Olga, kterou nelze považovat za klasickou sovětskou hrdinku. Můžeme ji naopak chápat jako západní protagonistku, jak si ji představovali sovětští tvůrci a diváci. Je sice sebevědomá, tvrdohlavá a akční, ale je také sobecká a dokáže být i lstivá. Na rozdíl od kladných sovětských hrdinek je příliš krásná, přirozeně svůdná a nejedná se všemi na rovinu. Je to jediná ženská postava v sovětské kinematografii, která je otevřeně sexualizovaná: v jednom záběru ji lze spatřit bez podprsenky. Můžeme se domnívat, že cenzurování této scény nedošlo jen díky koprodukcii se západní zemí.

Co se týče žánrových postupů Rjazanovova filmu, jak již bylo řečeno: snímek je postaven na dynamické akci, zejména na honičkách a trikových scénách obsahujících výbuchy, demolici a kaskadérské kousky. Oproti jiným stagnačním komediím zde chybí hudební čísla s jednotlívými, jednoduše zapamatovatelným hudebním motivem. Snad nestandardní produkční zázemí filmu *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku* způsobilo, že spíše než o klasickou stagnační komedii se jedná o žánrový hybrid kombinující prvky sovětské excentrické komedie, akční komedie, crazy komedie a trikového filmu.

4.2. Lyrická komedie

4.2.1 Případová studie: *Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel*

Projektem, kterého se Eldar Rjazanov ujal ihned po natočení *Italů*, je kultovní lyrická komedie *Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel*. Jedná se o jediný analyzovaný televizní film v této práci, jeho status v ruské populární kultuře je však natolik podstatný, že bychom jeho opomenutím nedokázali vytvořit komplexní obraz o stagnační komediální tvorbě. *Ironie osudu* je televizní adaptací divadelní hry Rjazanova a Braginského s názvem

Nechť je ti pára lehká! aneb Jednou o silvestrovské noci z roku 1969. Představení slavilo úspěch ve více než stovce divadel po celém Sovětském svazu¹⁸⁶, což tvůrce motivovalo k vytvoření televizní adaptace. Autoři se při psaní hry údajně inspirovali reálnou historkou o muži, který se svými přáteli zašel do bani¹⁸⁷, kde se hodně opil a usnul. Prý se jednalo o sovětského skladatele a pianistu Nikitu Bogoslovského. Jeho přátelé se ho rozhodli usadit do vlaku jedoucího do Kyjeva. Když muž procitl, nechápal, kde je, a zjistil, že u sebe nemá nic jiného než březovou metličku, aktovku a dvacet pět kopějek. Divadelní představení mělo mít komorní charakter s použitím pouze jedné velké dekorace a minimem postav¹⁸⁸. Podobného principu využili tvůrci i při natáčení filmu – přestože se základní děj odehrává ve dvou bytech, postavili pouze jednu interiérovou dekoraci.

Ironie osudu vypráví o šestatřicetiletém moskevském chirurgovi Jevgeniovi Lukašinovi, který se považuje za starého mládence. Lukašin se chystá oslavit Nový rok doma (na adrese ulice Stroitélej, byt č. 12) společně se svojí přítelkyní Galjou, kterou hodlá o silvestrovské noci požádat o ruku. Galja ho předtím ještě odpoledne navštíví/mají schůzku, povídají se o jeho prchlivosti a on se jí zmíní o své bývalé snoubence, kterou na poslední chvíli opustil a utekl do Leningradu. Následně Lukašina navštívuje jeho kamarád, který má večer odjet slavit Nový rok do Leningradu za manželkou, a pozve ho do bani. Přes veškeré snahy Jevgenijovy matky zabránit jeho odchodu, Žeňa do bani nakonec stejně vyrazí. V bani se čtyři přátelé společně opijí a odjedou doprovodit svého kamaráda na letiště. Lukašin i jeho leningradský kamarád usnou a druzí dva jsou natolik opilí, že nevědí, kdo má letět do Leningradu a kdo má zůstat v Moskvě. Nakonec do letadla posadí Lukašina, který celou cestu do Leningradu prospí. Po přistání Žeňa nasedne do taxíku a automaticky řidiči nadiktuje svoji adresu. Vejde do panelového domu a pomocí svého klíče se dostane do bytu, který vypadá velice podobně jako ten jeho. Lukašin v domnění, že je u sebe doma, s klidem ulehne do postele a usne. Vzápětí do bytu přichází Nad'ja, čtyřiatřicetiletá učitelka ruštiny, která se chystá k novoročním oslavám se svým snoubencem Ippolitem. Jakmile u sebe doma objeví cizího člověka, snaží se Lukašina vzbudit a jej dostat jej pryč. Jevgenij se však vzpírá a vůbec nechápe, proč ho cizí žena vyhání z vlastního bytu. Poté, co se Nadě podaří Lukašina probrat, si dvojice vzájemně ukáže pasy, díky čemuž zjistí, že oba bydlí na stejné adrese – akorát on v Moskvě a ona v

¹⁸⁶ Inna Levšina: Novogodnja skazka Eldara Rjazanova. *Sovětskij ekran*, č.24, 1975. s. 10.

¹⁸⁷ Ruská podoba sauny.

¹⁸⁸ Margarita Vasiljeva: *Kak eto sňato. "Ironija sud'by ili S legkim parom!"*. TvKinoRadio.ru. 31.12.2015. Dostupné online: <<https://tvkinoradio.ru/article/article5765-kak-eto-snyato-ironiya-sudbi-ili-s-legkim-parom>>. Cit. 2.12.2018.

Leningradě. Do bytu přichází Ippolit a udělá Nadě kvůli Žěnovi žárlivou scénu, načež si zdrcený Žeňa Lukašin uvědomí, že na něj v Moskvě čeká opuštěná Galja, a odchází pryč. Zjišťuje ale, že u sebe nemá dost peněz na letenku zpět do Moskvy, a rozhodne se požádat o půjčení příslušné sumy Nadě. Nadě mu vyhoví, což Ippolita opět vyprovokuje k žárlivosti, a tak se vztekem odchází pryč. Žeňa se ho snaží dohnat a vše mu vysvětlit, ale Ippolit odjíždí svým autem pryč. Zhrzená Nadě nechá vstřízlivělého Lukašina zavolat do Moskvy Galje, aby mohl vše vysvětlit Galje. Ta je však přesvědčena, že od ní Žeňa utekl stejně jako kdysi od bývalé snoubenky. Jelikož první letadlo do Moskvy letí až ráno, Nadě Žěnovi dovolí, aby u ní zůstal. Do Nadě bytu neustále někdo přichází a zase odchází – její blízké kamarádky, opilí sousedi, žárlivý Ippolit, který se s Naděou posléze definitivně rozejde, a nakonec i její matka. V průběhu noci se ústřední dvojice postupně seznamuje a sbližuje. Nadě se však svých citů bojí a namlouvá si, že vše, co se s Lukašinem odehrálo, byla pouze hra. Jevgenij se další ráno velice neochotně vrací do Moskvy, ale zapomene si u Nadě aktovku s metličkou. Když se později probudí již ve své vlastní posteli, spatří Nadě, která se mu aktovku rozhodla přivést a zůstat s ním již napořád.

Námět Rjazanova a Braginského byl v roce 1974 přijat mosfilmovskou tvůrčí skupinou Ekran¹⁸⁹, která měla na starosti výrobu televizních a animovaných filmů. Dramaturgové námět ohodnotili pozitivně, ihned byl schválen pro výrobu dvoudílného televizního filmu a od počátku se počítalo s jeho uvedením na Nový rok. Dvojici scénáristů byl vyplacen autorský honorář v hodnotě 8000 rublů za oba díly, posléze byl navýšen na 9000 rublů¹⁹⁰. Mosfilm i Goskino byly spojeny se scénářem, který kromě drobných úprav nemusel být téměř vůbec cenzurován. Umělecká rada tvůrce pouze požádala o zmírnění vulgárních výrazů, které doprovázely první setkání Ženi s Naděou, a o lepší zdůvodnění motivace pití alkoholu v bani kvůli nebezpečí propagace alkoholismu¹⁹¹. Kvůli uvedení filmu během novoročních oslav požádali dramaturgové tvůrce o zařazení vícera hudebních čísel, což vysvětluje vyšší počet písní tohoto snímku oproti jiným stagnačním komediím. Umělecká rada na scénáři (a posléze i na hotovém snímku) ocenila postavy představující typické sovětské současníky, laskavý a zároveň ironický humor a hořkosladkou atmosféru, která je divákům zprostředkovávána jednak emocionálním rozpořením hrdinů, a jednak hudebními interpretacemi básní Achmatovové, Cvetajevové, Pasternaka aj. Členové rady na filmu

¹⁸⁹ Resp. jeho součástí - Studiem televizních filmů.

¹⁹⁰ Úřední spis k filmu *Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel*. 1974-1976. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Ironija sud'by ili S legkim parom!).

¹⁹¹ Což vysvětluje scénu, kdy Žeňa s kamarády pije za svoji nevěstu Galju a jejich zasnoubení.

vyzdvihli to, že bojuje proti materiální i duševní standardizaci¹⁹². Tvůrcům bylo na výrobu i postprodukci vyhrazeno celkem 9 měsíců a maximální délka stopáže měla mít původně 2,5 hodiny¹⁹³. Natáčení a střih trvaly relativně krátkou dobu, a to i z toho důvodu, že Rjazanov poprvé použil metodu trojkamerového natáčení se systémem tzv. televizního vizírování¹⁹⁴. Plánovaný rozpočet původně činil 220 000 rublů, jelikož produkce televizních filmů obvykle stála méně než výroba celovečerních filmů určených pro kinodistribuci, avšak finální rozpočet (včetně přestřihání snímku do filmové verze a výroby dodatečných kopií) se vyhoupl na 372 000 rublů¹⁹⁵. Samotné natáčení proběhlo bez větších problémů, jedinou komplikací byl nedostatek sněhu při natáčení scén v městských exteriérech, kvůli čemuž se muselo natáčení o měsíc prodloužit¹⁹⁶. Zkušební projekce filmu Goskino nadchla a snímku byla ihned schválena navrhovaná první platová kategorie¹⁹⁷.

Snímek byl uveden v předpremiéře na Všesvazovém festivalu televizních filmů v Tbilisi, kde získal první místo¹⁹⁸. Rjazanovova komedie, která během oficiálního premiérového vysílání 1. ledna 1976 na Prvním kanálu CTV nalákala k televizním obrazovkám 100 milionů diváků, se díky fenomenálnímu diváckému úspěchu a četným diváckým žádostem o další vysílání dočkala reprízy hned v únoru téhož roku. Ze stejného důvodu se Mosfilm posléze rozhodl i pro kinodistribuci širokoúhlé verze tohoto filmu se sníženou tiráží 295 filmových kopií. V kinech film zhlédlo dalších 7 milionů diváků¹⁹⁹. Je více než pravděpodobné, že kdyby byla tiráž kopií vyšší, přišlo by do kin na film mnohem více diváků, jelikož počet diváků na jednu kopii (23,7 tisíc) je skutečně vysoký. V časopise *Sovětskij ekran* zaujal snímek první místo v diváckém žebříčku nejoblíbenějších filmů za rok 1976²⁰⁰.

Stejně jako u masového publika vyvolal film nadšené ohlasy i u kritiků, na něž ve svých dopisech při navrhování snímku na Státní cenu odkazoval ředitel Mosfilmu Nikolaj Sizov²⁰¹.

¹⁹² Závěrečné hodnocení literárního scénáře *Ironie osudu* Uměleckou radou Mosfilmu ze 30.7.1974. Archiv Mosfilmu. (Zaključenije Chudsoveta kinostudii Mosfilm po literaturnomu scenariju Ironija sud'by).

¹⁹³ Úřední spis k filmu *Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel*. 1974-1976. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Ironija sud'by ili S legkim parom!).

¹⁹⁴ Specifická technika odezírání, jenž umožňuje kontrolovat přirozené herecké výkony přímo během natáčení.

¹⁹⁵ Ekonomicko-plánovací analýza k filmu *Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel*, 1975. Archiv Mosfilmu. (Zaključenije ekonomičesko-planovogo otdělenija po otčetu sjomočnoj grupy Ironija sud'by ili S legkim parom!).

¹⁹⁶ Úřední spis k filmu *Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel*. 1974-1976. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Ironija sud'by ili S legkim parom!).

¹⁹⁷ Tamtéž.

¹⁹⁸ 1 janvarja ispolnjaetsja 40 let so dnja premjery komedii "Ironija sud'by ili S legkim parom!". 31.12.2015. Článek na zpravodajském serveru Tass.ru. Dostupné online: <<https://tass.ru/kultura/2567386>>. Cit. 5.12.2018.

¹⁹⁹ Sergej Kudrjavcev: *Ironija sud'by ili S legkim parom!* Kinanet. Dostupné online: <<https://kinanet.livejournal.com/14172.html>> Cit. 2.12.2018.

²⁰⁰ Divácká anketa v časopise *Sovětskij ekran*, 1976, č.10, s. 22.

²⁰¹ Dopis Nikolaje Sizova předsedovi Goskina, Sergejovi Lapinovi z 19.1.1976. Archiv Mosfilmu.

První kladné recenze, které oslavovaly „moderní romantickou pohádku navozující magickou novoroční atmosféru“, se objevily již několik dní po uvedení filmu: v novinách *Večernaja Moskva*, poté v *Komsomolské pravdě*, v lednových číslech 1976 časopisů *Sovětskaja kultura*, *Moskovskaja pravda* a novinách *Litěraturnaja gazeta*. Recenze filmu v časopisu *Sovětskij ekran* vyšla již v prosinci 1975, v níž autorka Inna Levšina předjímá názory ostatních kritiků: „Novoroční shon ve filmu nás seznamuje s dojemným a dramatickým příběhem o osamělosti milých a hodných lidí, s příběhem o tom, jak jednoduše v našem typizovaném životě vznikají typizované myšlenky a typizované činnosti, a jak je pro zachování lidského štěstí a sebeúcty důležité být imunní vůči rutinním každodenním standardům. [...] Tento snímek působí organicky díky své atmosféře tragikomického optimismu. [...] Je nám zde představen ‚lukašinský‘ charakter – Rjazanov má rád takové jemné, laskavé lidi, které v našem střízlivém standardizovaném životě nazýváme podivíny.”²⁰²

Rjazanovova lyrická komedie získala kultovní status díky jejímu každoročnímu televiznímu vysílání během oslav Nového roku. Je to film, který v sovětské a ruské společnosti splňuje primárně rituální funkci. Použitá zápleтка kvůli své nepravděpodobnosti dodává filmu na magičnosti, zázrakovosti, která posiluje oslavnou atmosféru novoročních a vánočních svátků. Film svou délkou (184 minut) diváky přímo vybízí ke sledování během zdobení stromečku, přípravy slavnostní večeře, balení dárků apod. Přes veškerou „pohádkovost“ a apolitičnost, kterými tento snímek charakterizují sovětští i současní ruští kritici, však nejde o komedii s výlučně únikovou funkcí, která má sovětským občanům na chvíli zpříjemnit svátky. Naopak, obsahuje četné množství náznaků a situací, které odkrývají pozitivní i negativní symptomy sovětské každodennosti. Podstatnou částí filmu je třiminutový animovaný prolog, v němž sledujeme architekta, jak navrhuje stavbu nové vícepatrové budovy s antickými prvky, dekorativními sloupy, schodišti a vitrážovými okny. Jeho návrh je čím dál tím více cupován úředníky, až v něm zbyde jen obyčejný panelový dům. Tyto panelové domy jsou pak na základě všeobecného nařízení stavěny po celém světě nezávisle na typu krajiny a podnebí. Tato scéna je sice hlavním argumentem pro užití zápletky se záměnou dvou identických bytů v různých městech, zároveň však všudypřítomnost unifikovaných panelových domů ilustruje jednotvárnost životů obyvatel stagnačního Ruska. Žeňův leningradský přítel Pavlik, který se na čas zhostí funkce vypravěče, říká: „Dříve, když se člověk dostal do nějakého cizího města, cítil se opuštěný a ztracený. Všechno kolem bylo cizí. Jiné domy, jiné ulice, jiný způsob života. Ale nyní je to úplně jinak – člověk se ocitá v jakémkoli cizím městě a cítí se jako

²⁰² Inna Levšina: Novogodnja skazka Eldara Rjazanova. *Sovětskij ekran*, č.24, 1975. s. 10.

doma. Jaké zoufalství museli prožívat naši předci! Lámali si hlavu nad každým architektonickým projektem! A nyní ve všech městech existuje typizované kino ‚Raketa‘, v němž můžete zhlédnout typizovaný celovečerní film.” I přes silnou nadsázku patrnou v tomto komentáři je ale jeho podstata pravdivá. Pavlik následně ironicky pokračuje výkladem o stejných názvech ulic jako je Industriální, Dělnická, Tovární, a stejných domovních schodištích obarvených barvou „příjemnou na pohled“. Kousavost Pavlikových replik je podpořena panoramatickými záběry na mdlá sídliště moskevské čtvrti Čerjomuški, která se nijak neliší od sídlišť v jiných sovětských městech, i dalšími záběry: na místní autobusy, nevýrazné obchodní domy a novoroční trhy se stánky prodávajícími šampaňské.

Samotná oslava Nového roku je vnímána jako veřejná společenská událost, při níž se lidé scházejí nejen v úzkém rodinném kruhu, ale i se sousedy, přáteli, kolegy apod. V *Ironii osudu* vidíme snahu tento způsob oslavy změnit, učinit ji intimnější, skromnější a o to upřímnější. Slavení novoročních svátků v soukromí ve filmu iniciuje Galja, která chce být pouze z Žeňou, avšak i oslava Nadi a Ippolita měla probíhat v podobném duchu. Jevgenij tomu zpočátku nerozumí, nedokáže si představit, že by se zvládl vymluvil ze společenských povinností. Dokonce i jeho matka ho přemlouvá, aby tentokrát za přáteli do bani nejedil, a přestože mu pro to uvádí dobrý důvod – jeho soukromou oslavu zasnoubení během Nového roku – Žeňa za kamarády stejně nakonec vyrazí.

Jevgenij, jehož ztvárnil Andrej Mjagkov, se projevuje a vyvíjí jako typický stagnační hrdina, není však tak přímočaře morální jako protagonisté excentrických komedií. Vývoj jeho charakteru mezi dvěma díly je ale až překvapivě prudký. Jeho charakter se ovšem mezi dvěma díly filmu až překvapivě prudce vyvíjí. Zatímco v první polovině je šestatřicetiletý Žeňa zakřiknutý, zmatený a naivní dobrák, z nějž ani jeho prestižní profese chirurga nedokáže udělat mužného protagonistu, ve druhém díle je až extrémně drzý, sebevědomý, charismatický a dokonce hysterický. Jeho proměna by se dala svést na onu novoroční noc, kdy je vše možné, ve skutečnosti se ale zkrátka dostává do situace, kdy už nemá co ztratit. První díl filmu končí ve chvíli, kdy k sobě Nad'a s Žeňou při pomalém tanci konečně nacházejí cestu – smějí se všemu, co stihli za část společně strávené noci prožít. Právě v tuto chvíli ze sebe oba sundali společenskou masku serióznosti, protože jim nezbývá nic jiného, než se všemu zasmát. Žeňa začíná chápat, že jsou si s Nad'ou v dosti věcech podobní, resp. dokážou si vzájemně porozumět (což s Galjou nikdy nedokázali), a také proto se do Nadi zamilovává. V tomto ohledu je Žeňova konverzace s Galjou na začátku filmu do jisté míry symbolická: Galja mu stále dokola opakuje svůj záměr trávit svátky o samotě a Lukašin to nechápe a neustále se tomu podivuje.

Ve chvíli, kdy Žeňa odhodí svoji masku nechápavého, stydlivého a životem zklamaného „podpantofláka“, spatříme jeho vnitřní tvář, která je pravým opakem této masky. Hrdina/protagonista se popere s Ippolitem, a poté mu do očí řekne vše, co v sobě dusil nejen onu osudnou noc při setkání s ním, ale pravděpodobně dlouhá desetiletí (ve vztahu k mnoha sovětským občanům). Na Ippolitovu repliku „Člověk jako vy podkopává naši společnost“ Žeňa opáčí: „Člověk jako vy musí mít vždy pravdu, protože žije pouze podle předpisů, což je zároveň jeho slabostí. Nejste schopni udělat nic bláznivého, a kvůli tomu nikdy nedokážete v životě udělat ani nic významného.“ Tvůrci takto charakterizují stagnační společnost, jejíž život ztratil jiskru a spontánnost. Poté, co tyto věty Žeňa vyřkne nahlas, začne mu Ippolit připadat ještě více ubohý. Kromě žárlivosti je právě toto uvědomění Ippolitovy nízkosti hlavním důvodem Lukašina hněvu vůči Nadě, která mu zakáže zničit Ippolitovu fotografii. Lukašin po svém prozření pochopí, že vztah Ippolita a Nadi byl odjakživa nefunkční. Přestože se Žeňa snaží telefonicky udržet svou dívku, rovněž si uvědomuje, že ani jeho vztah s Galjou nefungoval podle jeho představ. Galja, ač krásná a asertivní, od počátku vytváří napětí a působí sobecky, což vystihuje scéna, kdy Galja odpovídá na Žeňovu otázku, zda s nimi bude Nový rok slavit i jeho matka: „Máma? Máma odejde. Všechno uvaří, prostře stůl. Já jí pomůžu. Máš skvělou mámu!“. Galjino a Žeňino neporozumění se rovněž projevuje při jejich meziměstském telefonním hovoru, kdy Galja Žeňu odmítá poslouchat.

Ústřední hrdinka Naďa, jejíž role se zhostila polská herečka Barbara Brylska (a poté ji do ruštiny nadabovala Valentina Talyzina), je konfrontována s ještě větším morálním dilematem, jelikož je hozena do víru neočekávaných událostí ve svém vlastním, domácím prostředí. Naďa je silnou a nebojácnou stagnační protagonistkou. Právě ona nejvíce bojuje s vlastní společenskou maskou – na rozdíl od Lukašina jí velice záleží na tom, jak o ní smýšlejí ostatní. To se nejvíce projevuje ve scéně, kdy Naďu po Ippolitově odchodu přijdou navštívit její kamarádky a zdraví se s Naďou a Žeňou. Vidina toho, že by kamarádkám přiznala, že ji Ippolit nejspíše opustil, případně jim vysvětlovala, jak u sebe v bytě nalezla cizího muže, je zpočátku pro Naďu neúnosná, a tak se raději rozhodne předstírat, že Žeňa je Ippolit. Jinak by v jejich očích vypadala jako podivínka, zoufale opuštěná nebo amorální žena, které nevádí vystřídat obratem jednoho muže za jiného. Žeňa nejprve odmítá předstírat, že je Ippolit, a hlasitě se vůči tomu vymezuje. Avšak poté, co se kamarádky u Nadi objeví podruhé (a protagonisté se mezitím již stihnou sblížit) v domnění, že Ippolit Naďu opustil nebo se s ní pohádal, naopak Žeňa s radostí začne předstírat, že Ippolitem skutečně je. Tento princip dvojí záměny, která vyvolává u upovídáných a přiopilých kamarádek pobavení, rozhořčení a nakonec udivení, je jedním ze zdrojů komiky v tomto filmu. Energické kolegyně Taňa (Lija

Achedžakova) a Valja (Valentina Talyzina) mají z Nadina vztahu radost – vzájemná chemie, protimluva a hravé rozepře mezi Naděou a Žeňou je fascinují, protože samy nic takového s velkou pravděpodobností už dávno nezažily. Proto okouzleně sledují líbající se dvojici, která poté, co je kamarádky ponoukají k polibku slovy: „Hořce!”²⁰³, přestane vnímat vše okolo. Při pohledu na spontánnost ústřední dvojice pak stejnou fascinaci zažívají i diváci.

Nadina jinakost spočívá právě v tom, že na rozdíl od svých kolegyně dokáže být spontánní. Je také nebojácná, a to i v situacích, kdy si neví rady. Když poprvé vidí Lukašina u sebe v posteli, nezalekne se ho, nezavolá si nikoho na pomoc, ale sama se ho snaží dostat pryč ze svého bytu. Je rovněž laskavá, jelikož vyhoví Žeňově prosbě a půjčí mu peníze na letenky, místo toho, aby narušitele svého soukromí vyhnala ven. To v očích diváků mírní její provinění vůči Ippolitovi a obecně vůči společenskému ideálu věrnosti v partnerském vztahu. Dalšími vedlejšími ženskými postavami jsou matky Ženi a Nadi představující zkušené, moudré a trochu flegmatické ženy, které si pro své děti přejí jen to nejlepší, přestože vědí, že jejich osudy v takto zralém věku stejně ovlivnit nedokáží.

Hlavního antagonistu zde představuje Ippolit (Jurij Jakovlev), který ale není veskrze negativní, jak tomu bývá v excentrických stagnačních komediích. Zpočátku ho spolu s Žeňou vnímáme jako žárlivého, strohého a sobeckého snoba, který se v životě řídí pouze předpisy a nevěří na náhodu. Tak jako další záporné postavy stagnačních komedií si libuje v drahých a západních věcech – Naděe na Nový rok daruje pravý francouzský parfém, řídí své nové nablýštěné auto Žiguli VAZ 2103, které se teprve nedávno objevilo na sovětském trhu. Posléze se však ukáže, že ani Ippolit není bez srdce. Kvůli své výbušné povaze sice několikrát udělá žárlivou scénu, poté se ale k Naděe vždy ve snaze se omluvit vrátí. Pokaždé u ní však bůhvíproč najde Žeňu, což pokouší jeho trpělivost. Poté ovšem zaslechne, vrací se do Nadiného bytu, jak Naděa Galje do telefonu říká, že by měla Žeňovi odpustit, jelikož je velice milý a hodný, a že jí v tomto ohledu trochu závidí. V tu chvíli Ippolit pochopí, že jeho vztah s Naděou je nenávratně ztracen, a tak se otočí ve dveřích a odchází. Zatímco sledujeme vyvíjející se vztah Nadi a Ženi, Ippolit se navzdory vlastním zásadám opije do němoty, a posléze se znovu objeví v Nadiném bytě, přičemž přitom málem vylomí dveře. Tentokrát již s ním diváci soucítí, zbaven své přísné masky v důsledku opilosti se totiž stává vlídným, ale zahořklým morálním soudcem. Mumlající a chechtající se Ippolit vděčně dojídá zbytky od slavnostní večere a poté se, aniž by si sundal svršky, sprchuje u Nadi v koupelně. U toho však

²⁰³ Ruský výraz, jenž lidé provolávají nejčastěji při zasnoubení či svatbě, jímž novomanželům příkazují, aby se políbili. Negativní význam slova “Hořce” jako opaku sladkého polibku či života se dle pověr prolomí právě políbením.

pronáší věty prokládané komickými vsuvkami, které vystihují dobovou mentalitu stagnační společnosti a zároveň nás nutí zpochybňovat morálku obou protagonistů: „Copak může existovat předem naplánované, naprogramované štěstí? Nemůže. Jak nudné životy vedeme! Kam jenom zmizel náš smysl pro dobrodružství? Přestali jsme lézt do oken našich milovaných žen, přestali jsme dělat veliké a pěkné hlouposti. [...] Člověk jde v předvečer Nového roku do bani, tam se kvůli slavnostní příležitosti ožírá, a pak ho jako blbečka naloží do letadla, a tak se ocitá v jiném městě. Tam se k němu přichomýtně jiná žena. A tak na svoji Moskevskou nevěstu – přirozeně – zapomene a sežene si novou, leningradskou. To všechno jistě vypovídá o jeho vysoké morálce.” Poté, co ho Žeňa požádá, aby toho nechal, Ippolit mu laskavě odpoví: „Vy jste se urazil? Ale no tak, nezlobte se, vždyť víte, že to všechno je pravda. Na pravdu se nelze zlobit, i když je hořká. Nad’o, za tak krátkou dobu je velice jednoduché zničit něco dříve vybudovaného, ale vytvořit něco nového je velice těžké.” Přestože Nad’a ani Žeňa nebyli v hloubi duše ve svých partnerských vztazích šťastní, opustili své partnery až příliš ochotně, čímž jim velmi ublížili. Jejich morální status tak, oproti jiným stagnačním hrdinům, nezůstal zcela neposkvrněný. Oba si to však uvědomují, zejména Nad’a. I v poslední scéně, kdy do Lukašina bytu dorazí jeho kamarádi z bani a jeho matka a vidí, jak se Žeňa s Nad’ou objímají, se Nad’a Žeňovy matky zeptá: „Myslíte si, že jsem lehkomyšlná?”. Načež jí paní odpoví: „To se teprve uvidí“, čímž dává jí i divákům najevo, že ani ona sama, ani ostatní nemají právo dvojici za tak krátkou dobu soudit.

Podstatným sémantickým prvkem v *Ironii osudu* je téměř neexistující fyzická hranice mezi osobním a veřejným prostorem. Do Nadina i Žeňova bytu pořád někdo přichází a zase odchází: matka, přátelé, opilá návštěva, která hledá někoho jiného, Ippolit apod. Pokaždé, když chce ústřední dvojice alespoň na chvíli zůstat o samotě, vždy někdo zazvoní. Sám Lukašin v jednom momentě netrpělivě zvolá: „Tohle není byt, ale nějaký holubník!“. I přes existenci individuálních bytů zde stále převládá atmosféra komunálního bydlení.

Naopak veřejný prostor bani plný k prasknutí je ideálním místem pro sdílení osobních zážitků s přáteli. Tento prostor sice není naprosto anonymizovaný, ale nikdo si moc ostatních nevšímá. Proto pro hrdiny nepředstavuje problém do bani protáhnout několik lahví vodky a následně se opít. Alkohol v tomto filmu není pouhým prostředkem k oslavování významných událostí (přátelé Ženi), jak by se mohlo zdát na první pohled, slouží také k utlumení žalu (Ippolit), případně nervozity (Nad’a a její kamarádky). Opět tedy můžeme konzumaci alkoholu vnímat jako jeden ze symptomatických projevů stagnační společnosti.

Lyrická komedie *Ironie osudu* v sobě kombinuje rozličné žánrové prvky – přes komedii všedního dne, společenskou satiru, melodrama až po romantickou komedii. Na rozdíl od

excentrické komedie tolik nevychází z parodického principu, avšak v několika scénách užívá i fyzického humoru vycházejícího z grotesky (např. kdy se opilý Žeňa pere s Nad'ou, která ho shodí z postele, a snaží si navléct kalhoty). Nejpodstatnějším reflexivním prvkem *Ironie osudu* jsou ale poetické pasáže doplněné diegetickými i nediegetickými básněmi či písněmi s milostnou tematikou, které navozují hořkosladkou atmosféru snímku a dovolují divákům odpočinout si od nekončícího vztahového napětí postav. Lyrické verše Borise Pasternaka, Marie Cvetajevové, Belly Achmadulinové, Michaila Lvovského, Alexandra Kočetkova a Vladimira Kiršona zhudebněné známým ruským písničkářem Sergejem Nikitinem a v té době extrémně populární zpěvačkou Allou Pugačovovou vždy slouží jako rezoluční intermezzo uzavírající jednotlivé epizody děje (resp. etapy vývoje vztahu mezi Žeňou a Nad'ou).

4.2.2. Případová studie: *Afoňovo zmoudření*

Lyrická komedie režiséra Georgije Daneliji *Afoňovo zmoudření* (v ruštině pouze *Afoňa*) z roku 1975 je oproti ostatním stagnačním komediím méně optimistická a naopak více kritická vůči svým hrdinům i vůči sovětské společnosti obecně. Je to snímek, který nejlépe charakterizuje deziluzi, která přišla po skončení Chruščovova tání.

Hlavní hrdina Afanasij Boršov, dvačtyřicetiletý instalatér, je pověstný svým laxním přístupem k práci. Rád využije každé příležitosti se opít a pravidelně vymáhá od svých klientů za provedenou práci úplatek či pohoštění navíc. Jednou po výplatě jde do hospody a setkává se tam se štukatérem Koljou, s nímž se opije, a poté ho přivede k sobě do bytu, kde na něj čeká jeho partnerka Tamara. Ta, vidíc, v jakém stavu jsou oba přichozí, Kolju vyžene pryč, Afoňovi vynadá a rozhodne se ho opustit. Další den Afoňova nadřízená Vostrjakova z místního Úřadu pro bydlení a údržbu (tzv. ŽEK) odmítne Afoňovi přidělit mladé stážisty, jelikož se obává, že je naučí jen to nejhorší. Afoňovi se jí podaří přemluvit, aby mu dala se stážisty šanci, ovšem poté, co se chlapci seznámí s Afoňovým přístupem k práci, sami požádají Vostrjakovovou, aby je přidělila někomu jinému. Kolju mezitím žena vyhnala z domu, a tak poprosí Afoňu, jestli by u něj nemohl pár dní bydlet. Afoňa souhlasí a odchází na taneční večer. Tam se seznamuje s mladičkou zdravotní sestrou Kaťou Sněgirevou, která je do něj tajně zamilovaná již od střední školy. Afoňa si jí ale příliš nevšímá a protančí zbytek večera s jednou starší vlnadnou dámou. V průběhu večera stihne urazit cizího muže, který ho společně se svými kamarády při odchodu zmlátí. Kaťa zavolá policii a zatímco Afoňa řeší rvačku na policejním oddělení, čeká na něj na ulici. Kvůli silnému dešti Afoňa promočenou

Kat'u pozve k sobě domů na čaj. Kaťa tam však odmítá přespat a jen, co se chvíli ohřeje, odchází. Další den na něj však čeká před domem, pozve ho do cirkusu a dá mu své telefonní číslo.

V rámci své instalatérské práce Afoňa potká krásnou Jelenu, do níž se na první pohled zamiluje. Vysní si jejich společnou budoucnost a neustále hledá něco, co by jí mohl opravit jako záminku k návštěvě. Při jedné z takových návštěv vymění její ocelové umyvadlo za nové finské umyvadlo jednoho ze sousedů, zaměstnance planetária. Mezitím členové domovního výborů málem odhlasují, že Afoňu za opilství a neustálé rvačky vyhodí z práce. Také mu nařídí, aby okamžitě vrátil finské umyvadlo původnímu majiteli. Afoňa se opět objeví před Jeleniným bytem, tentokrát s porcelánovým umyvadlem. Ale poté, co se Jelena vrátí domů z nějakého večírku a její partner mu za umyvadlo zaplatí slušnou sumu, Afoňa zjistí, že si Jelena jeho pozornosti neváží, jelikož patří do vyšší společnosti plné moderních bohatých mužů, kdežto on navždy zůstane pouze obyčejným opravářem. Poté, co Afoňa málem přijde o zaměstnání, přijde mu domluvit jeden ze sousedů, ale bezvýsledně. Afoňa se jde v depresi opít se svým přítelem, alkoholikem Fedulem, a poté navštíví Kat'u, která se už mnohokrát bezúspěšně snažila upoutat jeho pozornost. Afoňa ji v opilosti chce požádat o ruku a stráví u ní noc. Ráno však svede svůj stav na příliš velké množství alkoholu a odejde. Jeho spolubydlící Kolja se rozhodne poprosit svoji ženu o odpuštění a vrátí se k rodině. Afanasij se též pokusí změnit svůj život – odjede do vesnice, kde vyrůstal se svojí milovanou tetou Frosjou, kterou neviděl od té doby, co odešel na vojnu. Když dorazí do idylické ruské vesničky, radostně se shledá s Feďou, svým kamarádem z dětství. Brzy však zjistí, že teta Frosja již více než před rokem zemřela a zanechala mu svůj dům, poslední úspory a dopisy. Soused Jegor, který mu předává veškeré dokumenty, Afoňovi vyčítavě vypráví o tom, jak Frosja sama sobě posílala dopisy jeho jménem a jak až do své smrti čekala, že ji navštíví. Nešťastný Afoňa se na poště snaží dovolat Katě, ale zjistí, že odjela pryč. Zdrčený Afoňa odejde na letiště a je mu jedno, kam poletí, nebo co s ním bude. Když se už chystá nastoupit do letadla, objeví se Kaťa a zavolá na něj svoji oblíbenou větu: „Afanasiji, někdo mi volal a já jsem si říkala, jestli jste to nebyl Vy?“.

Danelija se rozhodl zpracovat látku mladého scénáristy a dramaturga Alexandra Borod'anského, s nímž autor vyhrál první cenu v rámci soutěže o nejlepší scénář o dělnické třídě. *Afoňa* byl prvním celovečerním scénářem Borod'anského, který vznikl ještě během jeho studií na VGIKu, a původně se zpracování scénáře mělo zhostit Studio Dovženka. Námět s prvotním názvem *O Borščevovi, zámečnickovi-opraváři domovní správy č.2* měl být

absolventským filmem Borod'anského, jeho školitel ho však z ideologických důvodů zamítl²⁰⁴. Po výhře v soutěži byl námět roku 1974 přijat tvůrčí skupinou Komedialních a hudebních filmů na Mosfilmu a ihned byl zařazen do tematického plánu na rok 1975. Původní nepříliš komický scénář byl poté za pomoci Daneliji částečně přepsán na lyrickou komedii. Goskino snímek přijalo s nadšením a zařadilo ho do série filmů v rámci protialkoholové kampaně²⁰⁵, ačkoli *Afoňovo zmoudření* alkoholismus nekritizuje o nic víc než výše zmiňované excentrické komedie. Alkoholismus a pijanství jsou zde prezentovány jako jeden ze společenských symptomů, který je potřeba držet na uzdě. Přesto se film alkoholikům nevysmívá, spíše na ně pohlíží s lítostí a porozuměním.

Hlavní roli měl nejprve ve Studiu Dovženka ztvárnit Boris Brondukov (jenž nakonec ztvárnil Afoňova kamaráda, alkoholika Fedula), poté se v Mosfilmu uvažovalo i o Vladimirovi Vysockém (i z toho důvodu, že původní verze scénáře obsahovala několik hudebních čísel hlavního hrdiny s kytarou). Přestože Vysockij byl roli nakloněn, Afoňu nakonec ztvárnil jeden z nejoblíbenějších herců stagnační doby, Leonid Kuravlev. Dle slov Daneliji: „Diváci odpustili Afoňovi Kuravleva to, co by Afoňovi Vysockého nikdy neodpustili“, což bylo údajně cílem filmu – ústředního hrdinu nikoliv odsoudit, ale vcítit se do něj a politovat ho²⁰⁶. Režisérská verze scénáře byla schválena bez větších cenzorských zásahů v dubnu 1974 a samotné natáčení probíhalo bez větších problémů v Jaroslavl. Jedinou komplikací, která rozhněvala jednak konkurenční filmové studio Gorkého a jednak Goskino, byl téměř doslovný únos herečky Jevgenije Semjonové. Vedoucí výpravy Alexandr Jabločkin přijel do Baškirska na natáčení televizního snímku *Zmizelá expedice*, a navzdory protestům studia Gorkého si herečku odvezl. Ve výsledku se musely veškeré scény s mladou sestřičkou Kaťou, kterou Semjonova ztvárnila, natočit za pouhé tři dny²⁰⁷. Filmu byl schválen rozpočet v hodnotě 420 000 rublů, celkové výdaje pak dosáhly výše 403 000 rublů, což v 70. letech nijak nevybočovalo z průměrné produkční částky. Při zkušební projekci po dokončení snímku v květnu 1975 byli všichni členové Umělecké rady Mosfilmu Danelijovým filmem nadšeni a jednohlasně se shodli na jeho zařazení do první platové kategorie, což Goskino posléze také

²⁰⁴ Rozhovor Jekatěрины Maximovič s Alexandrem Borod'anským pro Moskva-Baku. Scenarist filma "Afoňa" Alexandr Borod'anskij: Naše kino malo dumaet o zriteljach. *Moskva-Baku*, 7.7.2016. Dostupné online: <https://moscow-baku.ru/news/culture/stsenarist_filma_afonya_aleksandr_borodyanskiy_nashe_kino_malo_dumaet_o_zriteljakh/>. Cit. 8.12.2018.

²⁰⁵ Úřední spis k filmu Afoňovo zmoudření. 1974-1979. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Afoňa).

²⁰⁶ Rozhovor Anny Veligžaninové s Georgijem Danelijou pro noviny Komsomolskaja pravda. Georgij Danelija: Pepelac iz filma "Kin Dza-Dza!" perepološil Ministerstvo oborony. *Komsomolskaja pravda*, 25.8.2015. Dostupné online: <<https://www.kp.ru/daily/26423/3296536/>>. Cit. 8.12.2018.

²⁰⁷ Georgij Danelija: Tostujemyj pjet do dna. (Kapitoly Afonja, S pjanyj santechnikom ně spal, Luč sveta, Fedul). Moskva: Eksmo, 2005.

schválilo. Na filmu rada ocenila zejména „ostré téma“ a „hraničního protagonistu s velkou duší, kterého bychom při ještě o něco větším umocnění jeho nedostatků již vnímali negativně“, rovněž to, že „se jedná o divácky velice vstřícný film, aniž by přitom postrádal hloubku“, a v neposlední řadě „vzorové epizodické vyprávění s plejádou povedených vedlejších rolí“²⁰⁸. Rada rovněž chválila režiséra i film za to, že „nutí diváky myslet“, „dokáže publikum přivést k sebeuvědomění“ a že „se nejedná o obyčejnou komedii všedního dne, ale o vysoce umělecký zobecňující obraz současného sovětského člověka“²⁰⁹. Film byl přijat do distribuce s tiráží 1573 filmových kopií a měl premiéru 13. října 1975. Za první rok od uvedení dosáhla návštěvnost filmu 62,2 milionů diváků²¹⁰. Postava Afoňi vyvolala u diváků takové nadšení, že obliba lehkomyšlného opraváře holdujícího krásným ženám a alkoholu údajně pobouřila manželky skutečných sovětských opravářů. Ty pak psaly na Mosfilm rozhořčené dopisy, v nichž se ptaly Daneliji, „zda někdy měl tu čest spát s opilým opravářem?“²¹¹.

V roce 1976 byl film přijat do soutěžní sekce Všesvazového filmového festivalu ve Frunze (nyní Biškeku), kde vyhrál zvláštní cenu²¹². *Afoňa* se dokonce stal jedním z mála filmů, který se dostal za hranice Sovětského svazu, jelikož byl promítán v rámci Týdne sovětského filmu v Paříži v dubnu 1977 (společně s filmy *Červená kalina* Vasilije Šukšina, *Slovo má obhajoba* Vadima Abdrašitova, dokumentem *Volba cíle* Ivana Tagankina a *Jak car Petr ženil mouřenína* Alexandra Mitty²¹³).

Dobových recenzí se po uvedení filmu v SSSR ujala zejména autorka Nina Ignatjeva, která jednak napsala o *Afoňově zmoudření* recenzi do časopisu *Iskusstvo kino*, a jednak se o něm zmínila i v portrétu Leonida Kuravleva publikovaném v *Sovětském ekranu*. Ve svém článku pro *Iskusstvo kino* píše: „Tento film nás vybízí vytahovat z jednotlivých záběrů to základní, nové a podstatné pro pochopení [Afoňova] charakteru v jeho celistvosti. Režie Daneliji vždy dbá na to, aby objektiv kamery všestranně a detailně prozkoumal člověka. Teprve poté si na Afoňovi všimneme jeho charismatu, které je vlastní lidem, nad nimiž ostatní kroutí hlavou se

²⁰⁸ Stenografický zápis Umělecké rady studia Mosfilm. Diskuze nad celovečerním filmem Afoňovo zmoudření. Moskva: 7.5.1975. Archiv Mosfilmu. (Stenogramma zasedání Chusoveta studii. Obsuždenija polnometražnogo chudožestvennogo kinofilma Afoňa).

²⁰⁹ Tamtéž.

²¹⁰ Sergej Kudrjavcev: *Otečestvennyje filmy v sovětskom kinoprokatě*. Lidéry sovětského kinoprokata. Dostupné online: <<https://kinanet.livejournal.com/14172.html>> Cit. 8.12.2018.

²¹¹ Georgij Danelija: *Tostujemyj pjet do dna*. (Kapitola S pjanyj santechnikom ně spal). Moskva: Eksmo, 2005.

²¹² Sergej Jutkevič (ed.): *Kino. Encyklopedičeskij slovar*. Moskva: Sovětskaja enyklopedija, 1987. s. 640.

²¹³ Zpráva z oddělení zahraničních filmů Mosfilmu o zahájení Týdne sovětských filmů v Paříži: „Přibyvšije iz SSSR artistry i režisser včera otkryli Nedělju Sovětskogo kino“. 5.4.1977. Archiv Mosfilmu.

slovy „To je ale machr!“²¹⁴. Režijní umění *Afoňova zmoudření*, dle Ignatjevové, „obohacuje samostatné všední epizody tak, že v nich plynutí života není ohraničeno pouhou odehrávající se situací, ale přesahuje ji, a vysvětluje mnohé o lidských povahách a mezilidských vztazích. Scény na tanečním parketu, v jídelně, ve dvoře, v němž se rozléhá Fedulovo opilecké kvílení, nejsou pouhými žánrovými skicami, ale kouskem života, jenž je nám zprostředkován z různých perspektiv, s rozpory a konflikty²¹⁵“. Autorka rovněž chválí výkon Jevgenije Semjonové v roli Kati, díky níž zažíváme rozporuplné pocity naděje, vřelosti a smutku zároveň. Na filmu si Ignatjeva nejvíce cení jednak absence didaktičnosti (tzn. že z ústředního hrdiny nedělá cíl kruté satiry), jednak bezprostřednosti, s jakou se v celém snímku střídá komická rovina s tragickou, a jednak schopnosti Kuravleva v roli Afoňi najít tenkou hranici mezi vyjádřením naprostého nezájmu o své okolí a hravostí, která mu umožňuje žít²¹⁶.

Ústřední hrdina Afoň je vskutku vzorovým příkladem „malého člověka“. Na rozdíl od hrdinů všedního dne v ostatních stagnančních komediích je na jednu stranu jeho morálka od počátku zpochybňována, na druhou stranu však tvůrci k jeho lhostejnému, stagnujícímu přístupu k životu rozumějí. Afoň není tím šedesátníkem, jenž měl v době tání jakousi naději, že se jeho životlepší, a poté hoříce narazil. Spíše se zdá, že dvačtyřicetiletý Afoň byl odjakživa člověkem, kterému na lepší společnosti nezáleželo, pouze hledal způsob, jak si život zjednodušit za pomoci finančních, materiálních i společenských výhod. Přestože mu práce jde od ruky, nevidí důvod, proč se zbytečně namáhat nebo pracovat přesčas, i kdyby měl nechat 300 bytů bez vody. Když může, rád od svých zákazníků bere peníze navíc, případně se od nich nechá pozvat na jídlo či pití. Když ho opustí přítelkyně, její nepřítomnost v bytě si vynahrazuje pozorováním krásných polonahých hereček a modelek na stěnách koupelny nebo „lovením“ vnadných krasavic na tanečním parketu. Afoň představuje protagonistu, u nějž se vyskytují projevy hulvátství, protože právě on pochází z nižší třídy, která téměř nemá šanci na zlepšení svých životních podmínek. Je to třída, již socialistická ideologie slibovala vše, ale ve výsledku se jejím zájmům věnovala nejméně. Od Afoňova hulvátství pak zbývá už jen krůček ke rvačkám a ztrátě vlastní důstojnosti. Jeho hulvátství, laxní přístup k práci a pohrdání ostatními jsou natolik přesvědčivé, že ani pubertální stážisté s ním nechtějí nic mít.

Přestože je zřejmé, že se Afoň rád napije a svoji mzdu ihned utratí za piva v jídelně, nelze říci, že by byl prototypem alkoholika. Alkohol je pro něj cestou, jak se vypořádat s

²¹⁴ Nina Ignatjeva: Na kraju bědy. Afoň. *Iskusstvo kino*, 1975, č. 10. s. 45.

²¹⁵ Tamtéž. s. 46.

²¹⁶ Tamtéž, s. 48 a Nina Ignatjeva: Kogda soglasje jest. *Sovětskij ekran*, 1975, č. 20. s. 15.

každodenností, jak zapomenout na to, že je sám a že má práci, která ho vnitřně nenaplnuje. Proto ho také nevidíme pít samotného, vždy má po ruce nějakého společníka – nového známého a spolubydlícího Kolju či ztroskotaného nakladače Fedula. Na druhou stranu ale má Afoňa smysl pro humor a dobrou duši, která je však ukryta kdesi hluboko a teprve čeká na to, až ji někdo objeví.

Kolja (Jevgenij Leonov), přestože se nachází v podobné životní situaci jako Afoňa, je jeho opakem – má totiž velkou chuť do života. Je až neuvěřitelné, kolik intelektu v sobě skrývá tento skromný dobrosrdečný štukátér, který prohlašuje, že má „alergii“ na vodku, i když jí čas od času nedokáže odolat. Kolja ví, že kdykoliv může v životě selhat, a když přebývá u Afoni, stydí se za sebe. Na rozdíl od Afoni mu jeho stav vůbec není lhostejný, a chytá se každé příležitosti, aby se dokázal vrátit ke své rodině a žít plnohodnotný život. Má tedy mnohem větší smysl pro etiku, a společně s Kaťou představuje člověka, který Afoňu nutí přehodnotit přístup k životu a nalézt to, na čem mu skutečně záleží. Dokonce i způsob, jakým se vyjadřuje, je nezvyklý. Kolja užívá spisovné a uhlazené výrazy novinářského jazyka, pokládá si existenciální otázky. Pro Kolju je nejdůležitější rodina, neustále totiž Afoňovi opakuje: „Rodina je základ státu.“

Nešťastný nakladač a Afoňův hospodský společník Fedul představuje typ člověka, kterým by se Afoňa mohl stát, kdyby nadále pokračoval ve svém způsobu života. Fedul je společenský vydědělec, jenž bije svoji ženu a děti, a kterého při životě udržuje pouze láhev vodky. Sice se smějeme, když volá směrem k Afoňově balkónu větu: „Příbuzný! Naval rubl! Afoňa mi dluží rubl! Dva rubly!“, jež se rozléhá po celém sídlišti, ale neodsuzujeme ho, pouze je nám ho skutečně líto.

Nejmorálnější postavou v celém filmu je mladičká zdravotní sestra Kaťa, která svojí povahou spíše připomíná typického mužského kladného hrdinu stagnačních komedií (např. Šurika). Kaťa je laskavá, skromná, sice trochu naivní, ale plná naděje a životního elánu. Je vlastně pravým opakem Afoni. Pevně věří, že pokud je člověk v jádru dobrý, dokáže žít lépe. A přestože je Afoňovi bezvýhradně oddaná a neustále mu odpouští jeho lži a výmluvy (když tvrdí, že na ni nemá čas, protože musí jet obdělávat brambory; že je nemocný apod.), není hloupá a ani se mu slepě nepodřizuje. V klíčovém momentě, kdy se jí Afoňa ptá, zda by si ho vzala, mu Kaťa neodpoví s radostí „Ano“, ale pochybovačně se ho zeptá: „A copak vy mě milujete?“. Je to ovšem postava, která se ve filmu moc nevyvíjí, jelikož svou vnitřní tvář Afoňovi i divákům ukazuje již od začátku.

Mnohem asertivnějšími a tvrdšími ženskými postavami jsou Afoňova bývalá partnerka Tamara a vedoucí ŽEKu Ljudmila Vostriakova. Tamara ani Vostriakova nemají s Afoňovým

pijanstvím, flegmatickým přístupem k práci ani jeho vtípky trpělivost. Zatímco pohár Tamařiny trpělivosti už přetekl (jakmile pochopí, že ona Afoňu nikdy nezmění, znechuceně odchází), Vostrjakova pocituje vůči Afoňovi větší míru empatie a snaží se mu pomoci. Tuto snahu ovšem manifestuje nevhodnými prostředky, prostřednictvím veřejných schůzí, kam nájemníci docházejí z čiré povinnosti. Vše, co se na domovních schůzích řeší, je ve skutečnosti valně většině lidí srdečně jedno. Schůze, na níž je Afoňa veřejně zostuzen, se tak stává přehlídkou trapnosti a výsměchem lokálním veřejným orgánům, které se snaží vybudovat lepší socialistickou společnost. Ukazuje se tak, že Afoňa se svým laxním přístupem od ostatních tolik neliší, jen svoji lhostejnost projevuje o něco okatěji a hlasitěji. Dle Daneliji je právě lhostejnost, která se stala symptomem stagnační společnosti, příčinou vzniku všech morálních, ale i politických problémů. Když jeden ze sousedů přijde Afoňovi domluvit, řekne mu: „Víš co je na tobě nejhorší, Borščove? Že jsi lhostejný. Někde jsem četl, Borščove, že zrádci ani vrazi nejsou tak nebezpeční jako ti, co jsou lhostejní. To s jejich mlčenlivým souhlasem dochází ke všem zločinům.”

Afoňovu lhostejnost zlomí zájem a péče Kati, a jednak hovory s Koljou, při nichž vzpomíná na svoji tetu Frosju a objeví v sobě stesk po domově, po svých kořenech. Afoňa posléze pochopí, že tyto hodnoty jsou důležitější než dočasné materiální či sexuální uspokojení.

Tak jako v dalších stagnačních komediích ani v tragikomickém *Afoňově zmoudření* nechybí několik diegetických hudebních čísel. Kromě scény se zpívajícími studenty na letišti (jíž se budeme podrobněji věnovat níže), jsme rovněž svědky vystoupení hudební kapely Arax na tanečním večeru, jež zpívá baladu na pomezí blues a rocku *Ty nebo já* (Ty ili ja). Samotnou skladbu však ve skutečnosti nahrála tehdy ve stranických kruzích zpochybňovaná skupina *Mašina Vreměni* (Stroj času). Tato rocková skupina v čele s frontmanem Andrejem Makarevičem se inspirovala hippie kulturou, a již tehdy se těšila velké oblibě u mládeže a u ctitelů undergroundové hudby. Za práci nad Danelijovým filmem kapela údajně dostala svůj historicky první honorář²¹⁷. Další písní, jež zazněla ve scéně tanečního večera, je tentokrát vlastní, pozitivně naladěná skladba skupiny Arax s názvem *Memoáry* (Memuary) představující populární estrádní hudbu 70. let. Ta poté zazní ještě jednou, ve scéně, kdy sledujeme šťastnou Kat'u chystající se navštívit Afoňu po společně strávené noci. Nejzvláštnějším hudebním vystoupením je pak unylá interpretace národní písně *Milý, copak?*

²¹⁷ Andrej Makarevič: *Sam ovca*. Moskva: Zacharov, 2001. s. 153-154.

(Milyj, če?) očividně amatérskou skupinou důchodkyň, která perfektně odpovídá opilému a zoufalému stavu tančícího Afoňi.

Podstatnou částí filmu, kdy si Afoňa začne uvědomovat, co mu v životě schází, jsou lyrické pasáže, které jsou ale koncipované trochu jinak než např. v Rjazanovových filmech. Danelija k navození poetické atmosféry používá záběry zobrazující vzpomínky nebo sny, v nichž Afoňa vidí idylický venkov se zelenou krajinou ze svého dětství. Ve filmu je sice přítomna lyrická scéna, ve které sledujeme Afoňu na trávě u letištní plochy, jak poslouchá melancholickou píseň studentů o zbouraném křišťálovém zámku. Avšak tyto záběry nejsou prokládány pohledem na město, vesnici či krajinu, ale útržky snů či vzpomínkami na Kaťu, již jako jediné na Afoňovi ještě záleží.

Nicméně zobrazení sovětského městského prostředí je pro film stále důležité. Zejména pak uzavřený prostor omšelého panelového sídliště, kde všechny byty a balkony vypadají stejně, a kde máme možnost nahlédnout skrz okna do bytů nájemníků. Jednotlivé epizody ve vyprávění jsou prokládány záběry na posilujícího souseda na balkoně protějšího domu, které slouží jako narativní mezihra. Veřejný prostor umocňuje atmosféru stagnace pomocí cedulek visících na dveřích různých zařízení, na nichž je napsáno: „Zavřeno“, „Sanitární den“, „Opravuje se“ apod., díky nimž nabýváme pocitu, že nic nefunguje a že vše zamrzlo v čase. Těmto záběrům kontrastují scény, v nichž máme možnost prohlédnout si bohatý interiér bytů Afoňových zákazníků z „lepší společnosti“: krásnou dřevěnou knihovnu pracovníka planetária, nabitou vzácnými vydáními knih, nebo trendy nábytek v nablýskaném bytě Jeleny, Afoňovy platonické lásky. I v Danelijově filmu má však toto materiální bohatství spíše negativní konotace. Postavy, které zmiňovaný majetek vlastní, sice nejsou tak nesympatické jako v excentrických komediích, ale jejich blahobyt ve srovnání s majetkem ostatních postav ve filmu působí nepatřičně. Implicitní kritika kapitalistického způsobu života je vyjádřena scénou, kdy Afoňa s novým porcelánovým dřezem v rukou čeká na Jelenu před jejím bytem. Jelena s manželem a přáteli přijíždí auty, z nichž se line hlasitá populární hudba. Místo aby Afoňovi poděkovala za jeho laskavost, se smíchem ho představí jako opraváře-altruistu svému manželovi, který ho sice nazve „hodným Krokodýlem Genou“²¹⁸ a za drez mu zaplatí, ale v jeho oslovení je cítit pachut' despektu. I přes naléhání jednoho z přátel Jelena odmítne Afoňu pozvat dál, čímž jasně dává najevo, že lidé jako on do tak vysoké společnosti nepatří.

²¹⁸ Ruská oblíbená postavička velmi hodného a přátelského krokodýla z animovaných pohádek pro děti.

4.2.3. Případová studie: *Muž na svém místě*

Druhá analyzovaná lyrická komedie Georgije Daneliji *Muž na svém místě* (v ruštině a gruzínštině *Mimino*), jež byla natočena ihned po *Afoňově zmoudření*, se nese v podobném tragikomickém duchu jako režisérův předešlý film. Tentokrát se však Danelija více zaměřil na melancholii sovětského (či spíše gruzínského) člověka spjatou s hledáním sebe sama, seberealizací a steskem po domově, než na akcentaci ochromení společnosti stagnační dobou. Ve filmu sledujeme pětatřicetiletého gruzínského pilota vrtulníku, Valika Mizandari, jemuž se přezdívá „Mimino“ (což ve filmu údajně znamená sokol v gruzínštině²¹⁹). Valiko bydlí v malé vesničce nedaleko města Telavi se svým otcem, svobodnou sestrou a jejím malým synem. Poté, co na Tbiliském letišti potkává svého bývalého spolužáka z vysoké školy, kapitána letouna TU-144, a s ním krásnou letušku Larisu, do níž se Valiko na první pohled zamiluje, zatouží se vrátit do mezinárodního letectví. Pro získání leteckého povolení Valiko odjíždí do Moskvy a tam se ubytovává v hotelu Rossija. Seznamuje se se svým spolubydlícím, arménským řidičem Rubenem Chačikjanem, kterého si zaměstnanci hotelu spletli s profesorem endokrinologie Chačikjanem a zdarma ho ubytovali v jednom pokojů. I přes několik výbušných hádek se Valiko a Ruben spřátelí. Valiko se mezitím snaží telefonicky pozvat na večeři letušku Larisu, která jeho pozvání přijme, ale na schůzku nedorazí. Valiko se tedy společně s Rubenem opije a hned první večer utratí za večeři v hotelové restauraci své veškeré peníze. Když Valiko Larisu kontaktuje znovu, telefon zvedne její mladší sestra a urazí ho. Po tomto incidentu Valiko letušku již vyhledávat přestane. Poté, co se v hotelu vyjasní nedorozumění s Chačikjanama, jsou Valiko s Rubenem z hotelu vyhozeni, a tak jsou nuceni přespávat u Rubena v autě. Dvojice se posléze pokusí prodat Rubenovu náhradní pneumatiku potenciálnímu zákazníkovi. Když zákazníka zastihnou u sebe doma, Valiko mu rozbije křišťálový lustr a zmlátí ho, kvůli čemuž hrdina skončí na policii. Valikovi hrozí trest ve výši dvou let vězení. Během soudu však odmítá podat jakékoliv vysvětlení, proč muže napadl. U soudu se díky úsilí Valikovy mladé advokátky zjistí, že napadeným mužem je Gruzíнец, který kdysi přivedl Valikovu sestru do jiného stavu, a přestože slíbil, že si ji vezme, tak ji opustil a utekl do Moskvy. Valiko tedy odmítl vypovídat, aby svoji sestru veřejně nekompromitoval. Valiko ve výsledku musí pouze zaplatit pokutu ve výši 50 rublů a odškodné za lustr. Předtím než se Valiko chystá vrátit domu, mu v moskevské letecké kanceláři řeknou, že se kvůli příliš vysokému věku do mezinárodního

²¹⁹ Ve skutečnosti však „mimino“ v gruzínštině znamená krahujec (z čeledi jestřábovitých).

letectví vrátit nemůže. Zklamaný Valiko na letišti náhodou potkává válečného veterána Ivana Volochova, který si myslí, že je synem jeho gruzínského bratra ve zbrani, Mizandariho. Rozhodne se Valikovi pomoci a vezme ho za svým frontovým přítelem, který působí v letectví na vysokém postu. V jeho kanceláři se však ukáže, že Volochovův gruzínský přítel byl pouze Mizandariho jmenovcem. Volochovův přítel však Valikovi nakonec stejně pomůže, a tak se Valiko znovu stává pilotem mezinárodních aerolinek a létá i na západ. Při jednom z přeletů potkává letušku Larisu, která se mu omluví za chování své mladší sestry. Postupem času však Valiko není šťastný ani v mezinárodním letectví a stále více vzpomíná na svůj rodný domov, kam se nakonec s radostí vrací.

První verze scénáře s názvem *Tam, za oblaky* (Tam, za oblakami)²²⁰, kterou Danelija napsal společně se svojí dlouholetou spolupracovnicí, scénáristkou Tokarevovou, obsahovala naprosto jinou zápletku i pointu. Pojednávala o vesnické dívce zamilované do pilota, jenž skládá básně a hraje na trubce. Danelija se však na základě doporučení svého přítele, spisovatele Maxuda Ibragimbekova, rozhodl od tohoto scénáře upustit a zpracovat námět o pilotovi, který přes noc zamyká svůj vrtulník na zámek připevněný ke kmeni stromu²²¹.

Novou verzi scénáře s názvem *Nic zvláštního* (Ničego osobennogo) napsal Danelija ve spolupráci s gruzínským umělcem Rezem Gabriadzem a Viktorií Tokarevou za extrémně krátkou dobu, přičemž hotové části scénáře odvážel asistent režiséra, Jurij Kušněrjov, ihned do Mosfilmu, aby se stihly včas připravit potřebné rekvizity, kostýmy a mohlo dojít k obsazení herců. Autoři za scénář obdrželi honorář ve standardní výši 6000 rublů. Scénář se však údajně v rychlosti předělával a dolad'oval ještě v průběhu samotného natáčení²²². Došlo tak ke zvláštní situaci, kdy scénář k jinému filmu byl již schválen Uměleckou radou a Goskinem, ale ve výsledku se natáčel úplně jiný film. Takové chování by mladému, nezkušenému režisérovi nebo tvůrci s pochybnou minulostí neprošlo. Hotová verze nového scénáře ovšem také prošla schvalováním vedení, které na něm neshledalo nic problematického (až na žánrovou roztržičnost, kvůli čemuž byl námět schválen jako hudební komedie).

Výroby se opět zhostila tvůrčí skupina Komedialních a hudebních filmů. Původní délka natáčecího plánu 155 dní se prodloužila o dalších 15 dní, nikoliv však kvůli komplikacím se scénářem, ale kvůli nemoci režiséra a odsouvání natáčení zahraničních scén (kromě Gruzie

²²⁰ Scénář se byl ve finále použit pro film *Šel pes po klavíru* (Šla sobaka po rojalju) režiséra Vladmira Grammatikova.

²²¹ Georgij Danelija: *Tostujemyj pjet do dna*. (Kapitola Mimino). Moskva: Eksmo, 2005. a Úřední spis k filmu *Muž na svém místě*. 1976-1979. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Mimino).

²²² Tamtéž.

těž v západním Berlíně) v důsledku nepříznivého počasí²²³. *Muž na svém místě* je jedním z hrstky stagnačních filmů, jejichž tvůrcům bylo umožněno natáčet v kapitalistických zemích. Kvůli tomu byl film schválen jeden z nejvyšších rozpočtů (v rámci komediálního žánru) v hodnotě 597 000 rublů²²⁴. Zároveň však ředitel studia Mosfilm, Nikolaj Sizov, nařídil tvůrčí skupině, aby zajistila přísný dohled nad prací štábu a dodržováním náležitých termínů při odevzdávání finálního snímku²²⁵. Finální rozpočet filmu však nakonec činil 540 000 rublů a hotový snímek byl ke zkušební projekci odevzdán včas. Umělecká rada i komise Goskina byly sice s celkovým posláním filmu spokojeny, avšak cenzuře podlehl celý závěr filmu a další krátké epizody²²⁶ – např. scéna, v níž Valiko telefonuje z pošty v Západním Berlíně do Telavi, ale spojovatelka jeho hovor omylem přesměruje do Tel-Avivu. Kvůli napjatým vztahům SSSR a Izraele byl Danelija požádán, aby zhotovil jednu kopii filmu bez této scény. Tato kopie se totiž měla posléze promítat na Mezinárodním filmovém festivalu v Moskvě, kde byli přítomni i izraelští filmaři. V sovětských kinech se však promítala verze, kde tato scéna byla zachována²²⁷. Další problematická scéna zobrazuje vínem posilněného Valika a jeho spolubydlicího Chačikjana, kteří vesele tančí na hotelovém banketu. V domnění, že se profesor Chačikjan dokáže takto odvázat, si přítomní endokrinologové na Rubena obdivně ukazují. I tato epizoda musela být na základě poznámek Umělecké rady vystřižena, údajně „kvůli stylistickým nesrovnalostem“²²⁸. Ve skutečnosti však byla tato scéna v 70. letech odstraněna kvůli dlouhotrvající protialkoholové kampani²²⁹, a později byla do filmu vrácena. Z filmu rovněž byla navždy vystřižena scéna, v níž Valiko a Chačikjan vstupují do výtahu, kde stojí dva Japonci. Ti si dvojici protagonistů prohlížejí a jeden druhému povídá: „Všichni Rusové vypadají stejně“. Rada shledala tuto scénu za nevkusnou²³⁰.

Konec filmu musel být také kompletně přestříhán, jelikož Goskino původní zakončení kvůli západní propagandě zamítlo. Jedna z původních dějových linií obsahovala scénu s Valikovem sousedem z rodné vesnice, Petrem, který Valika žádá, aby mu přivezl koňské podkovy s

²²³ Kvůli řádnému odůvodnění situace se tedy tvůrci ani studio nemuselo obávat postihů ze strany Goskina. Úřední spis k filmu *Muž na svém místě*. 1976-1979. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Mimino).

²²⁴ Rozpočet byl poté snížen na 562 000 rublů.

²²⁵ Příkaz generálního ředitele filmového studia Mosfilm z 16.6.1977. Archiv Mosfilmu.(Prikaz geněralnogo direktora kinostudii Mosfilm).

²²⁶ V součtu délka vystřižených scén tvořila téměř 45 minut!

²²⁷ Úřední spis k filmu *Muž na svém místě*. 1976-1979. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Mimino).

²²⁸ Stenografický zápis Umělecké rady studia Mosfilm (komise pro přisuzování platových kategorií). Diskuze nad celovečerním filmem *Muž na svém místě*. Moskva: 30.6.1977. Archiv Mosfilmu. (Stenogramma zasedanija chusoveta studii (komissiji po opredelenuju grupp po oplate), Obsuždenija polnometražnogo chudožestvennogo kinofilma Mimino.)

²²⁹ Golova Berlioz: počemu iz filmov propadajut epizody? Článek na BBC Russia. 5.5.2015. Dostupné online: <https://www.bbc.com/russian/society/2015/05/150505_tr_berlioz_episode_cut>. Cit. 10.12.2018.

²³⁰ Tamtéž.

nápisem „Made in USA“. Valikovi se podkovy nakonec podaří sehnat v západním Berlíně. Cestou domů měl původně Valiko s podkovami v kapsách vyskočit z letadla, jako ze skluzavky sjet na zem a přistát přímo před Petrem. Ve chvíli, kdy mu podával podkovy, Petr měl Valikovi říci, že už je nepotřebuje, protože podepsal smlouvu na výrobu podkov s nějakou americkou firmou, ale že by se mu hodily nějaké hřebíky. Zklamaný Valiko se měl otočit a odejít pryč, ale v tu chvíli se mu Petr měl začít smát a zvolat, že má na zadku roztrhané kalhoty. Poslední Valikova replika učená Petrovi znít takto: „Petře, ty jsi ale blbec! Podívej se na tu krásu kolem sebe – zprava Kazbek, zleva Elbrus, a ty místo toho koukáš na můj zadek!“²³¹. Tento závěr filmu však představitelé Goskina rezolutně zamítli. Několik let po vypuštění filmu do kin cenzuře podlehla i jedna další scéna. Poté, co z SSSR emigroval herec Savelij Kramarov, byla z filmu vystřižena epizoda s jeho účastí – když Chačikjan shání svědka k soudnímu řízení s Valikem, ptá se cizího muže stojícího u budovy soudu, zda by mu nemohl pomoci. Kramarov v roli odsouzence odpovídá: „Promiň, člověče, ale pomůžu ti až tak za pět let,“ a policisté ho v poutech odvádí do auta²³².

Obě komise snímek chválily za zvolené téma – přátelství různých národů – a zařadily jej k „progresivnímu proudu sovětské komediální tvorby, která se (po vzoru převládajících trendů západní kinematografie) jako jeden z mála sovětských žánrů věnuje příběhům obyčejných lidí“²³³. Filmu byla při schvalování do distribuce nakonec přisouzena první kategorie výplaty, s tiráží 1258 distribučních kopií²³⁴.

Muž na svém místě je snímek, jenž v 70. letech nedosáhl tak výrazného diváckého úspěchu jako další zmiňované stagnační komedie. Za první rok uvedení ho v kinech sice zhlédlo „pouze“ 24,4 milionů diváků, ale v žebříčku sledovanosti stále zaujal hodnotné 17. místo²³⁵ a svou uměleckou kvalitou se vyrovnal vychvalovanému *Afoňovému zmoudření*. V červenci 1977 měl film předpremiéru na Mezinárodním filmovém festivalu v Moskvě, kde získal hlavní cenu za nejlepší film z domácí produkce²³⁶. V kinech se snímek promítal od března roku 1978. V tomtéž roce pak Georgij Danelija, Vachtang Kikabidze a Frunzik Mkrtčjan

²³¹ Nastojaščij final “Mimino“ byl soveršenno drugoj! - Vachtang Kikabidze. Rozhovor s Vachtangem Kikabidze pro azerbajdžánský zpravodajský server *Trend.az*. 4.5.2005. Dostupné online: <<https://www.trend.az/life/interview/920910.html>>. Cit. 10.12.2018.

²³² Marija Molčanova: Kinokratija. “Mimino“ Georgija Daneliji. Historický časopis *Diletant*. 24.6.2017. Dostupné online: <<https://diletant.media/articles/36238979/>>. Cit. 10.12.2018.

²³³ Stenografický zápis Umělecké rady studia Mosfilm (komise pro přisuzování platových kategorií). Diskuze nad celovečerním filmem *Muž na svém místě*. Moskva: 30.6.1977. Archiv Mosfilmu. (Stenogramma zasedanija chusoveta studii (komissiji po opredelenuju grupp po oplate), Obsuždenija polnometražnogo chudožestvennogo kinofilma Mimino.)

²³⁴ Úřední spis k filmu *Muž na svém místě*. 1976-1979. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Mimino).

²³⁵ Tamtéž.

²³⁶

(jenž ztvárnil řidiče Chačikjana), získali za práci na tomto filmu státní vyznamenání. *Muž na svém místě* se jako jedna z mála stagnačních komedií dostala i na zahraniční plátna. Snímek byl promítán a získal Zlatou cenu (Lacheno d'Oro) na 19. Mezinárodním filmovém festivalu v italském Avellinu. U festivalových diváků a kritiků snímek vzbudil nadšené reakce. Alexej Kapler psal o filmu v *Sovětském ekranu*: „*Mimino* bych těžko zařadil k nějakému konkrétnímu žánru. Obsahuje spoustu komických situací, ale zároveň obsahuje množství scén, které by nikdy nezapadly do naší představy o komediálním žánru. Sami autoři film nazývají podobenstvím [...] Kombinace majestátních hor, vrtulníků plujících po nebi a všedního tlachání o botách – to je poznávací stylistický znak filmu.”²³⁷ Kapler považuje *Muže na svém místě* za „nejgruzínštější film poslední doby” a Daneliju za talentovaného režiséra, který „i z mála dokáže vykouzlit hodně”. Ve svém textu Kapler tvrdí, že Gruzínci mají sklony vyprávět osobní historky v humorném duchu, čímž odkazuje k Danelijovu stylu vyprávění: „Danelija si myslí, že vlastně netočí komedie. Jenom nám vypráví příběhy o lidech, které má velmi rád. Proto jsou jeho filmy protknuté laskavým humorem. A proto nás i jeho postavy vybízí vzpomínat na ně s humorem, s úsměvem na tváři. Jako na lidi, které jsme si stihli zamilovat...”²³⁸.

Více analytický, ale rovněž oslavný text o filmu napsal Alexandr Trošin v jubilejním vydání časopisu *Iskusstvo kino*: „[Film] je vtipný i vážný. Ironický i lyrický. Věrohodný i fiktivní. Je aktuální svým obsahem a ještě více svou atmosférou. Kromě toho je to film muzikální, harmonický, se skvělým hereckým obsazením. Jedním slovem, je to film Georgije Daneliji”²³⁹. Trošin *Muže na svém místě* také považuje za svého druhu podobenství, které nám vypravuje příběh s konkrétním dějem, ale podstata tohoto příběhu má univerzální přesah. Trošin píše: „tento případ je aplikovatelný na tisíce dalších případů, napříč dějinami i národy”²⁴⁰. Film, podle autora článku, charakterizuje věta „Co hledáme? Hledáme sebe.”, která zazní v úvodní písni v podání Vachtanga Kikabidzeho. Hlavní hrdina se zmítá „v silovém poli mezi dvěma póly: nebem a zemí”, a přestože ho „to táhne do nebe, tak jeho život bude navždy spjat se zemí – s jeho rodnou vesnicí, se svým starým otcem a synovcem, s učitelkou klavíru, která hraje jen tehdy, když přiletí Valiko”²⁴¹.

Protagonistu filmu, pětatřicetiletého Mimina, sice lze považovat za běžného hrdinu stagnačních komedií, jelikož je skromný, zdvořilý, laskav, morální a věnuje se své oblíbené

²³⁷ Alexej Kapler: “Mimino“ - po gruzínski - sokol. *Sovětskij ekran*, 1978, č.8. s.16.

²³⁸ Tamtéž. s. 17.

²³⁹ Alexandr Trošin: Meždu něbom i zemljoj. *Iskusstvo kino*, 1977, č.12. s. 21.

²⁴⁰ Tamtéž. s. 22.

²⁴¹ Tamtéž. s. 23.

činnosti, ale odlišuje se svým gruzínským koloritem. Jednak se od dalších protagonistů liší svým přízvukem, ruštinu trochu komolí a používá nesprávné skloňování či slovosled (což je zdrojem jazykové komiky ve filmu). Občas také mluví gruzínsky, když však nemá co říci, tak raději mlčí. Má také výbušnější povahu, je muzikálnější, a má dvě vlastnosti, kterou ostatní ostatní stagnační hrdinové postrádají – hrdost a tvrdohlavost, které jsou pro kavkazské národy typické. Proto ihned zvedne hlas, jakmile ho někdo napomene (ať už je to jeho nový arménský přítel Chačikjan nebo stydlivá letuška Kaťa), a také proto odmítá vypovídat u soudu, aby čest jeho sestry zůstala nepoškozena. Jako většina Gruzínců se i Mimino ve filmu sice vyjadřuje odmítavě vůči prosbám ostatních, ale ve výsledku jim vždy vyhoví (např. vynadá sousedské stařence, že ho pořád žádá, aby jí helikoptérou odvezl krávu, kterou není schopná ve vesnici prodat; když si chce Valiko půjčit auto od svého nadřízeného, ten mu ho nejprve půjčit nechce a stěžuje si, že z toho měl vždy akorát problémy, ale nakonec Valikovi auto stejně půjčí aj.).

Valikův osud také není změněn externími či náhodnými událostmi napřímo – např. Valikovo setkání s bývalým spolužákem z leteckého učiliště je pro hrdinu pouze impulsem k uvědomění si, že ve svém životě potřebuje něco změnit, najít, a proto se sám posléze rozhodne odjet do Moskvy. Jeho touha po kořenech je snad ještě intenzivnější než např. Afoňův stesk, pro nějž návrat do rodné vesnice znamená jediné východisko ze zoufalé situace. Valiko, ač mu připadá, že jeho posláním musí být větší než převážení zboží, pasažérů i dobytka na svém vrtulníku z jednoho gruzínského městečka do jiného, pojí ho s domovem příliš silné pouto na to, aby jej dokázal na delší dobu opustit. Ne nadarmo lze ústřední posláním filmu odhalit při rozhovoru Valika a jeho synovce, který se ho ptá: „Valiko, když se řetězem spojí letadlo a vrtulník – který z nich vyhraje?” a Valiko mu odpoví: „Řetěz.” Právě ono pouto ke Gruzii je Valikovem pevným řetězem, který nakonec vyhraje nad vším ostatním, přestože opravdový řetěz, jímž Miminův synovec připevní vrtulník ke kmeni stromu těsně před strýcovým odletem, praskne. V *Muži na svém místě* se totiž více než jinde akcentují rodinné vztahy, které jsou také podstatnou součástí kavkazské kultury. Koneckonců, i přátelé, známí a kolegové jsou v Gruzii vnímáni jako svého druhu rodina. Mimino jedná se svými známými ve městě Telavi velmi přátelsky: ať už se jedná o Valikova nadřízeného, pilota Giviho Ivanoviče, který mu půjčí auto, a i když Valikovi vůz zabaví policie, tak mu napíše doporučení pro návrat do mezinárodního letectví; nebo prodejce čepic, jenž Valikovi ochotně zařídí místo v moskevském hotelu. Sám Valiko také pořádá projekce sovětských i zahraničních filmů pro děti z vesnice, které nerozumí cizím jazykům, a tak pro ně Valiko komentuje děj na plátně a tlumočí dialogy.

Valikův arménský spolubydlící z hotelu, Ruben Chačikjan (Frunzik Mkrtčjan), se v mnoha ohledech podobá ústřednímu hrdinovi. Je rovněž laskavý, muzikální, hrdý, výbušný, pohostinný, ale mnohem upovídanější a vřelejší než zamlklý Mimino. Mluví rusky se stereotypním arménským přízvukem a mnoho z kultovních hlášek tohoto snímku vychází právě z jeho úst – např. „Poslouchej, já Vám řeknu jednu rozumný věc, ale neurazte se” nebo „Já tak chechtalse!”²⁴². Tyto repliky údajně vymyslel v průběhu natáčení sám Mkrtčjan²⁴³. Snad je to on, svíraje v ruce oranžového krokodýla pro svého syna Albertíka, kdo v Miminovi probudí touhu po domově. Ale dost možná Miminovi jednoduše chybí komicky vševědoucí hovory svého synovce a starého otce o tom, že v Evropě „už nikdo nehraje na klavír, protože tam jsou v kurzu elektrické klávesy”.

Oproti vřelé společnosti a přírodních krás Gruzie, jejíž hornatou krajinou se Valiko kochá z kabiny svého vrtulníku a na níž posléze vzpomíná v lyrických pasážích, jsou Moskva a její obyvatelé vykresleni jako odtažití a chladní – stejně jako zimní ruské počasí, jež nutí Valika a Rubika mrznout před Velkým divadlem v očekávání Larisy Ivanovny. Šedé moskevské ulice a sídliště oproti živým uličkám Telavi působí monotónně – jsou od sebe k nerozeznání.

Tvůrci nám ukazují, že Rusové (resp. Moskvané) se těší mnohem většímu blahobytu než kavkazci, a přestože se mezi nimi najdou výjimečně hodní lidé (např. Valikova mladičká advokátka, manželka divadelního herce Sinicyna, která Valikovi zdarma zařídí hotelový pokoj, nebo válečný veterán Ivan Voločov), většina Moskvanů působí ve své důležitosti příliš nadutě a málo lidsky. Setkáme zde s moderně vybavenými byty a drahým spotřebním zbožím, které odkazují ke kapitalistické mentalitě kumulace bohatství. Danelija zde však na rozdíl od Gajdaje či Rjazanova neuvádí přímou souvislost se západními zeměmi, ale spíše odkazuje k mentalitě bohatých lidí, kteří se nedokáží vcítit do situace chudých. I hrdí Mimino s Rubikem chtějí světu ukázat, že mohou žít na vysoké noze, a tak valnou většinu svých úspor utratí za přepychový raut v hotelové restauraci, v důsledku čehož musí zbytek času v Moskvě trávit v Rubikově autě. Jejich bujará oslava doprovázená kavkazskými písněmi a tancem je také jedinou scénou, při níž se hrdinové opijí. Na rozdíl od dalších stagnačních komedií není motiv pijanství či alkoholismu v tomto filmu více reflektován.

V *Muži na svém místě* je akcentována úloha moskevských společenských konexí – Sinicyna Valikovi sežene hotelový pokoj jen díky tomu, že svému známému na oplátku zdarma poskytne lístky na Labutí jezero; veterán chce Valikovi pomoci získat místo v mezinárodním letectví jen kvůli tomu, že se domnívá, že znal osobně jeho otce... Danelija tyto konexe

²⁴² V ruštině: “Slušaj, ja vam odin umnyj veš skažu, no tolko vy ne obižajtes.” a “Ja tak chochotalsja!”.

²⁴³ Georgij Danelija: *Tostujemyj pjet do dna*. (Kapitola Frunzik). Moskva: Eksmo, 2005.

otevřeně neodsuzuje, ale spíše poukazuje na to, že se v ruské stagnační společnosti vyskytují až příliš často.

Stejně tak ve filmu figuruje motiv všudypřítomného a v Rusku všeobecně tolerovaného hulvátsví v sektoru služeb. Když si Mimino objednává čaj v letištní jídelně, pokladní se na něj zpočátku téměř nepodívá, a když jí Mimino chce nechat spropitné ze svého mála zbývajících kopějek, pokladní mu hrubým tónem odpoví, že je nepotřebuje.

Jedinou skutečně satirizovanou postavou ve filmu je antagonista Papišvili, do jehož bytu Mimino vtrhne. Žije v luxusu, nebo se tak alespoň tváří: bydlí ve velkém bytě s honosným nábytkem, nosí zlaté prsteny a hodinky na ruku, vlastní křišťálový lustr, o němž v soudní síni prohlašuje, že je z benátského skla, i když ve skutečnosti byl vyroben v sovětském Voroněži. Podobně jako další antagonisté se vyjadřuje klišovitými frázemi. Svůj projev v soudní síni začíná patetickými slovy: „Když jedu metrem a projíždím stanicí Bagrationi, vhrknou mi do očí slzy. Jsou to slzy hrdosti. Jsem hrdý, že tento veliký bojovník je mým kompatriotem. I nyní, když se dívám na lavici obžalovaných, mám slzy v očích. Ale to jsou jiné slzy – slzy studu. V této chvíli se stydím, že jsem Gruzínek.”

Ženské postavy zde nehrají tak významnou roli jako v ostatních stagnačních komediích, což je pravděpodobně dáno vlivem kavkazské kultury, v níž se, podle Daneliji, ženy chovají submisivněji než muži. Danelija ve filmu ženy nestaví do podřadné pozice, ale jeho hrdinky jsou méně sebevědomé, méně tvrdé a méně ambiciózní než hrdinky jiných stagnačních komedií. Valikova sestra i učitelka klavíru Lari jsou tiché a skromné gruzínské ženy, které Valika obdivují. Mladá ruská advokátka má na starosti svůj první případ v rámci soudního procesu. Při prvním setkání s Valikem je proto extrémně nervózní a má nízké sebevědomí. Nabídne mu tedy, aby si obstaral zkušenějšího právníka. Valiko však její nabídku s pobavením odmítne a musí nasmělou dívku dokonce pobízet, aby si sedla a začala mu pokládat otázky.

Muž na svém místě je lyrická komedie, v níž převládá pomalejší tempo epizodického vyprávění. Komická rovina vycházející z několika groteskních prvků, (např. z principu záměny, náhlých událostí, ironie a jazykového humoru) se prolíná s rovinou melancholickou, a obě jsou prokládány poetickými pasážemi, které zachycují letecké záběry gruzínského venkova. Na rozdíl od jiných stagnačních komedií ve filmu absentuje samostatné hudební číslo. Jediná scéna, která se podobnému hudebnímu číslu blíží, zobrazuje hotelový raut, během kterého si Valiko a Rubik objednávají u kapely své oblíbené písně, a poté společně tančí lezginku. Hudebním motivem, jehož variace se opakují napříč celým filmem, je skladba

„Čito gvrito, čito margalito“²⁴⁴ gruzínského skladatele Giji Kančeliho a textaře Petra Gruzinskogo. Tato píseň v podání Vachtanga Kikabidzeho příběhu udává tempo, zprostředkovává atmosféru radosti smíšené s melancholií a evokuje poklidný život gruzínské vesničky, již Valiko musel opustit, aby si uvědomil, že jediné, co kdy potřeboval, byl jeho vlastní domov.

Rovina proplétání soukromé a veřejné sféry života je v tomto snímku nastavena jinak než v ostatních stagnačních komediích. Dochází zde sice ke vzájemnému ovlivňování soukromého a společenského života, avšak nikoliv prostřednictvím institucí. Valiko nenosí veřejnou masku, je sám sebou za všech okolností. Rozdíl *Muže na svém místě* v rámci stagnačních komedií spočívá v tom, že je Valiko členem uzavřené gruzínské společnosti na malém městě. Všichni se v ní znají a neexistuje zde zřejmá hierarchie mezi jednotlivými občany (tzn. nejsou tu např. domovní správci nebo výbory, které by na lokální úrovni nesly zodpovědnost za ostatní a zároveň měly politickou moc). Veřejnost ve Valikově rodném prostředí nemá kontrolní funkci – téměř se všemi lidmi, se kterými se Valiko v Telavi setkává, zná osobně, a ti mají mezi sebou familiární, vřelý vztah. K zásahu veřejné instituce do soukromého života Valika dochází až během soudního procesu, když se advokátka i soudci snaží pochopit, co hrdinu přimělo zničehonic zaútočit na cizího člověka. Tento zásah se však odehrává v Rusku, nikoliv v Telavi. I v takové situaci Valiko tvrdohlavě odmítá promluvit, aby za každou cenu zachránil čest své sestry. Jeho mlčení ještě více vypovídá o Valikově osobní hrdosti a umocňuje kulturní rozdíly mezi ruskou a gruzínskou mentalitou.

4.2.4. Případová studie: *Služební román*

Dvoudílná komedie Eldara Rjazanova *Služební román*, která v roce 1978 zaujala první příčku v žebříčku divácké návštěvnosti (s počtem 58 milionů diváků během prvního roku uvedení), je spolu s televizním filmem *Ironie osudu* Rjazanovovým nejúspěšnějším a nejcitovanějším filmem. Jedná se o filmovou adaptaci divadelní hry *Sosluživci* (Spolupracovníci či Kolegové), kterou Rjazanov napsal společně se scénáristou a dramaturgem Emilem Braginským v roce 1971. Tentýž rok se již stejnojmenná inscenace začala hrát v divadle Majakovského v Moskvě a v divadle Komédie v Leningradu. Po kolosálním úspěchu se toto představení posléze hrálo ve více než 100 různých divadlech po celém Sovětském svazu. Právě vyprodané divadelní sály motivovaly autorský tandem k filmovému zpracování jejich

²⁴⁴ Lze přeložit jako “Ptáček zpěvák, holubička perlička”.

hry. Představení v divadle Majakovského se dočkalo i televizní ekranizace?, již zhlédly miliony diváků po celé zemi²⁴⁵. Dalo se tedy předpokládat, že i filmová adaptace se dočká vřelého přijetí.

Romantický příběh pojednává o sblížení zaměstnance statistického úřadu Novoselceva s jeho nadřízenou Kaluginou, které se kvůli jejímu vzhledu a nekompromisnímu přístupu k práci přezdívá „mymra” (do češtiny lze volně přeložit jako „stará škatule”). V hlavní dějové linii sledujeme Anatolije Novoselceva, čtyřicetiletého introvertního úředníčka a otce samoživitele, který po dlouholeté práci na stejné pozici doufá v povýšení. Novoselcev se v práci setkává se starým kamarádem ze školy, Samochvalovem, jenž se právě stal novým zástupcem vedoucí statistického úřadu, Ludmily Kaluginé. Samochvalov a Olja, Novoselcevova blízká přítelkyně a Samochvalova školní láska v jednom, se Anatolije snaží přesvědčit, aby se pokusil získat povýšení tak, že se bude Kaluginé dvořit. Ten se nejprve vzpírá, ale na uvítacím večírku pro kolegy u Samochvalova doma se k tomu nakonec odhodlá. Kvůli své nervozitě a neohrabanosti však u Kaluginé, která se ostatních hostů straní, spíše vzbudí odpor a navíc jí poté, co se opije, do očí řekne, co si o ní všichni ve skutečnosti myslí. Prohlásí, že je suchopárná, že v sobě nemá kousek lidskosti ani srdce, a že jediné, co ji zajímá, jsou čísla. Kalugina večírek znechuceně opustí. Další den se jde Novoselcev nadřízené omluvit a obává se výpovědi, Kalugina se ve svém kabinetu však místo toho před ním hořce rozpláče a svěří se mu, že je ve skutečnosti velice opuštěná. Poté, co Anatolij odhalí pravou tvář své nadřízené, začne se o ni mnohem více zajímat a brzy se jí dvoří doopravdy. Kalugina se však bojí Anatolijovy vřelé city bojí opětovat, jelikož mu zatím plně nedůvěřuje. Přesto se však snaží změnit svůj vzhled i vystupování a nechává si radit od své sekretářky Věročky, která sleduje dobové módní trendy.

Druhou dějovou lini tvoří druhý „služební román” mezi Jurijem Samochvalovem a Oljou Ryžovou. Zatímco Jurij svoji bývalou lásku vidí jen jako obyčejnou unavenou ženu, která má svá nejlepší léta již za sebou, v Olje náhodné setkání se Samochvalovem probudí dávno zapomenuté city. Přestože jsou oba ženatí, Olja se snaží obnovit jejich milostný vztah a neustále Jurije zve na schůzky. Samochvalov se opakovaně vymlouvá na nedostatek času, avšak když mu Ryžova začne posílat zamilované dopisy, dojde mu trpělivost a dá dopisy přečíst kolegyni Šuře, aby tuto záležitost prodiskutovali v odborech. Předtím než se tak stane, se o celé záležitosti dozví Kalugina a požádá Samochvalova, aby Olje dopisy ihned vrátil. Když Novoselcev zjistí, že se Jurij snažil řešit takto intimní záležitost veřejně, vtrhne ke

²⁴⁵ Rozhovor s Eldarem Rjazanovem v bonusových materiálech na DVD filmu *Služební román*.

Kaluginé a Samochvalovi do kabinetu a svého kamaráda uhodí. Tento spontánní čin vzbudí u Ludmily Kaluginé sympatie k Novoselcevi a ona se ho rozhodne pozvat na večeři. Právě na schůzce s Anatolijem se Ludmila z cílevědomé, přísné a uzavřené workoholičky promění ve stydlivou, laskavou ženu, která je krásná tělem i duší. Vztah s Anatolijem se na Kaluginé projeví i v práci, kam poprvé v životě dorazí pozdě, v módním kostýmu a s novým účesem, čímž všechny svoje kolegy velmi překvapí. Samochvalov si všimne, jak jsou Ludmila i Anatolij šťastní, a rozhodne se svému příteli pomstít za veřejnou potupu, kterou mu Novoselcev před několika dny způsobil. Zajde za Kaluginou a vysvětlí jí, že se jí Anatolij dvoří jen proto, aby ho povýšila. Kaluginé se to hluboce dotkne, zavolá si Anatolije do kabinetu, pográtuluje mu k povýšení a ukončí jejich vztah. Novoselcev její potvrzení o povýšení roztrhá, aby jí dokázal, že mu o lepší místo vůbec nejde. Kalugina mu však již nevěří, a tak se Anatolij rozhodne podat výpověď. Tato nehoráznost u Ludmily vyvolá záchvat vzteku a Anatolijovu výpověď rovněž na oplátku roztrhá. Novoselcev sepíše novou žádost a situace se opakuje. Hysterická hádka ústřední dvojice přeroste v honičku po statistickém úřadu, při níž se Kalugina snaží Novoselceva zmlátit. V epilogu filmu se dozvídáme, že o devět měsíců později se Anatolijovi a Ludmile narodil syn.

Námět filmu Mosfilm schválil bez připomínek. V roce 1976 byly Rjazanovovi a Braginskému přiděleny dva měsíce na rozpracování režisérského scénáře, přičemž výše autorského honoráře za jeden díl filmu činila 6000 rublů. Za film byla zodpovědná tvůrčí skupina Hudebních a komediálních filmů, které Goskino na výrobu obou dílů schválilo rozpočet 500 000 rublů a maximální délku metráže 4100 m. Scénář nemusel být v průběhu vývoje nijak radikálně upravován²⁴⁶ (jediná podstatná změna nastala v případě vypuštění dějové linie sekretářky Věročky a jejího partnera)²⁴⁷ a ihned po jeho schválení Uměleckou radou Mosfilmu se přistoupilo k samotnému natáčení, které trvalo 105 dní²⁴⁸. Natáčení probíhalo, dle Rjazanových slov, dosti netradičně, jelikož se štáb snažil co nejvíce přizpůsobit herečce Alise Frejndlich, pro kterou se *Služební román* stal první větší filmovou rolí a pomohl jí prorazit v kinematografii²⁴⁹. Jelikož Frejndlich neměla moc zkušeností s filmovým natáčením a byla zvyklá na divadelní zkoušení rolí, rozhodli se tvůrci natáčet scény chronologicky a v delších úsecích. Kvůli simultánnímu vícekamerovému natáčení tyto

²⁴⁶ Posudky na scénář *Služebního románu* psal mj. i Georgij Danelija.

²⁴⁷ Což ale bylo rozhodnuto až v průběhu natáčení kvůli zranění herce Alexandra Fatjušina.

²⁴⁸ Úřední spis k filmu *Služební román*. (Dělo filma *Služebnyj roman*). 1976-1979. Archiv Mosfilmu.

²⁴⁹ Tamtéž.

okolnosti údajně zkomplikovaly práci ostatním hercům, kteří si tak nemohli dovolit často chybovat. I proto ve *Služebním románu* převažují dlouhé záběry prostrhávané detaily na obličej postavy. Na rozdíl od divadelního představení, v němž účinkovalo pouze 6 herců, obsahuje filmová adaptace řadu davových scén, jež nám přibližují zběsilé tempo a stres života v Moskvě.

Hrubá verze filmu byla hotová v lednu 1977, po ukončení postprodukce měla nejprve možnost snímek zhlédnout a zhodnotit Umělecká rada Mosfilmu a posléze Goskino. Rada byla filmem nadšená²⁵⁰. Její členové ocenili „novátorský přístup k zobrazení Moskvy. Rjazanov, aniž by se vyťahoval, divákům ukazuje, jak vypadá typické moskevské ráno bez lidí, a naopak jak takové ráno či večer vypadají s davy lidí valícími se do práce či domů [...]. Jedná se o smutné, ale upřímné zobrazení města“²⁵¹. Mnozí z nich také kladně hodnotili herecké obsazení filmu a zejména si oblíbili hlavní hrdinku v podobě Alisy Frejndlich, která u diváků dokáže vyvolat obrovskou empatii. Rada zaznamenala obrat filmařů od mladých krásných postav k vyzrálejšími protagonistům, kteří včas nenašli své štěstí. Jakov Kost'ukovskij, scénárista a dlouhodobý spolupracovník Leonida Gajdaje, se o filmu vyjádřil takto: „Služební román je film o současnosti bez lži a bez příkras, protože se zabývá každodenními aktuálními tématy jako výplatami, výchovou dětí a vůbec – jak tu lidé jako my žijí.“²⁵² Mnozí také oceňovali zručnou práci s kamerou, jelikož se kameramanovi Vladimiru Nachabcevovi podařilo i při natáčení se třemi kamerami v dlouhých záběrech vyhnout chaotickému zanesení obrazu bezvýznamnými objekty.

Hotový snímek musel být přestříhán kvůli vypuštění několika epizod, které zbytečně prodlužovaly děj (celová délka filmu činila 4 hodiny 20 minut), nikoliv kvůli cenzorským posudkům. Z filmu byla např. vystřižena scéna, kdy Šura utíká od rozzlobeného Bublikova, o němž předtím mylně prohlašovala, že zemřel²⁵³.

Služebnímu románu byla jednohlasně přisouzena první platová kategorie a schválena tiráž 1723 distribučních kopií. Premiéra filmu proběhla v Moskvě v říjnu 1977 a o dva roky později snímek získal Ruskou státní cenu bratrů Vasiljevých. Umělecká rada Mosfilmu zodpovědná za navrhování vhodných kandidátů na státní cenu původně *Služební román*

²⁵⁰ Zasedání rady se účastnili Antonov, Solovjov, Stencuk, Rošal, Kost'ukovskij, Dzigan, Slabněvič, Šarova a Glagoleva.

²⁵¹ Výrok Antonova. Stenografický zápis Umělecké rady studia (komise pro přisuzování platových kategorií). Diskuze nad celovečerní hranou komedií *Služební román* (dva díly). Moskva: 8.6.1977. Archiv Mosfilmu. (Stenogramma zasedanija chusoveta studii (komissiji po opredelenuju grupp po oplate), Obsuždenija polnometr chudož komedijnogo kinofilma *Služebnyj roman* (dve serii), Vydviženije kandidatur na soiskanije gosudarstvennyj premij RSFSR imeni br. Vasiljevych).

²⁵² Výrok Kost'ukovského. Tamtéž.

²⁵³ Úřední spis k filmu *Služební román*. (Dělo filma *Služebnyj roman*). 1976-1979. Archiv Mosfilmu.

doporučit neplánovala, ale po mnohočetných prosbách Goskina tak nakonec učinila²⁵⁴. Ukazuje se tedy, že zejména Rjazanovovým komediím byly státní orgány nakloněny. Sojuzinformkino, hlavní sdružení spadající pod Glavkinoprokat, si dokonce ke *Služebnímu románu* nechalo na zakázku vytvořit propagační krátkometrážní film o filmu s názvem *Anatomie Služebního románu (Anatomija Služebnogo romana)*, jehož realizace se zhostil výtvarník a režisér krátkometrážních filmů Mosfilmu, Alexandr Zacharov. Přestože byl film s rozpočtem 12 800 rublů schválen a Goskinem ohodnocen známkou „výtečně“, téměř nikde nebyl promítán, jelikož celovečerní film měl úspěch sám o sobě a nepotřeboval velkou reklamu²⁵⁵.

Podobně jako diváci, kteří snímek s radostí sledovali v kinech, se k filmu stavěli blahosklonně i kritici, dokonce komedii údajně nazývali „encyklopedií sovětského života“. Dobové recenze na film obsahovaly chválu hereckého obsazení a lidskosti, způsobu, jakým *Služební román* komunikuje s diváky a jak si získává jejich důvěru tím, že respektuje své postavy, ať už jsou jakékoli. Diváci se, dle textu publicistky Turovské pro noviny *Sovětskaja kultura*, postupně stávají blízkými přáteli postav, protože se v nich sami odrážejí²⁵⁶. Nejpůsobivější text o tomto snímku, *Pygmalion mezi námi (Pigmalion sredi nas)*, napsal Valentin Michalkovič pro časopis *Iskusstvo kino*. Jedná se o pronikavou analýzu, v níž Michalkovič přirovnává Rjazanovova díla a jeho filmový jazyk k antickým mýtům, kdy „v nových slovech se vyjevuje starobylé ušlechtilé písmo“²⁵⁷. Jelikož je základ mýtů transhistorický, příběhy, které z něj vycházejí, budou pro diváky vždy aktuální. O *Služebním románu* pak tvrdí, že se jedná o aktualizovaný mýtus o zamilovaném sochaři Pygmalionovi, kterému se podařilo přesvědčit Afroditu, aby jeho soše krásné dívky vdechla život. Tuto transformaci ze sochy do živé bytosti pak Michalkovič logicky přisuzuje herečce v roli Kaluginy, o níž píše: „Frejndlich nehraje jinou Kaluginu, ale fyzicky se jí stává. Nejde o změnu make-upu a kostýmu, ale o nové rysy tváře, držení těla, o světlo, které najednou vyzařuje“²⁵⁸. Michalkovič dopodrobna rozebírá vývoj vztahu mezi oběma protagonisty, především však *Služební román* chápe jako sociologickou sondu do sovětské společnosti. Statistický úřad jakožto hlavní dějiště filmu překvapivě nepřipomíná přísný funkcionalistický prostor, který umožňuje soustředit se na práci, naopak je vystavěn jako pseudoantický

²⁵⁴ Zasedání Umělecké rady Mosfilmu: Doporučování filmů na Státní cenu. 20.6.1979. Archiv Mosfilmu. (Zasedanije chudsoveta: Vydviženiye filmov na Gosudarstvennuju premiju).

²⁵⁵ Úřední spis k filmu *Služební román*. 1976-1979. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma *Služebnyj roman*).

²⁵⁶ Recenze V. Božoviče ze *Sovětského ekranu*, M. Turovské v *Sovětské kultuře*, 1977.

²⁵⁷ Valentin Michalkovič: *Pigmalion sredi nas*. *Iskusstvo kino*, 1978. s.17.

²⁵⁸ V. Michalkovič: *Pigmalion sredi nas*. s.15-16.

otevřený prostor naplněný sochami, rostlinami a knihami, v němž se neustále pohybují lidé. V takovém prostředí se člověk na první pohled nedokáže cítit osamocen, ani kdyby chtěl. I z toho důvodu se osobní záležitosti stávají součástí veřejného života, kdy každý ví vše o všech²⁵⁹. Postava Šury, účetní statistického úřadu a vedoucí odborů, představuje postavu, která se stará o osobní „blaho“ svých kolegů právě tím, že jejich soukromé záležitosti přetřásá v kolektivu. Vybírá od ostatních kolegů 50 kopějek na dárky k narozeninám, na příspěvek k narození dítěte, na pohřby, svatby atd. Není tedy divu, že se lidé, kteří spolu pracují dlouhá léta, nedokážou osobně sblížit. Zabraňuje jim v tom nošení veřejné společenské masky a nechota obětovat vlastní soukromí. Impulsem k osobnímu poznání Anatolije a Ludmily se na druhou stranu také stává veřejná událost – večírek Samochvalova, s tím rozdílem, že mají možnost bavit se o samotě v jednom z prázdných pokojů hostitelova bytu. Přesto se jim sblížení nedaří, jelikož odmítají odložit svoji společenskou masku. Michalkovič o těchto maskách poznamenává, že vznikají na základě prvních dojmů a povrchních hodnocení ostatních lidí, které jsou tak příznačné pro kolektivní vztahy²⁶⁰. Jedná se o stejný princip, jako když pro někoho vymyslíme přezdívku hned po prvním setkání. Tyto přezdívky v našich myslích daného člověka odosobňují, odlidšťují. Aby se člověk této přezdívky zbavil, musí vynaložit značné úsilí a otevřít se – tzn. vpustit ostatní do své soukromé sféry, což je velmi riskantní. A tak je jednodušší se této přezdívce, masce vytvořené jinými lidmi, přizpůsobit a naopak to, co je opravdové, schovat. Sekvence, která má na první pohled pouze lyrickou funkci, je scéna zobrazující řadu zkrášlujících se zaměstnankyň statistického úřadu. Michalkovič si všímá, že taková činnost se zdá být zbytečná. Do statistického úřadu nechodí moc cizích lidí, před kterými je potřeba se předvést. Z toho vyplývá, že se tyto ženy líčí buď pro svoje vlastní potěšení, anebo (a to je pravděpodobnější) to dělají pro zbytek pracovního kolektivu, aby o sobě vytvořily potřebné veřejné mínění. Jejich tvář pro druhé je ²⁶¹. Rjazanov touto scénou ukazuje, jak frekventovaný a přirozený je tento proces maskování v sovětské společnosti. Je však zřejmé, že ono maskování není symptomem charakteristickým pouze pro sovětský styl života, ale přetrvává dodnes (nejen v Rusku), a možná dokonce v ještě větší míře. I to je jedním z důvodů, proč *Služební román* oslovuje současné diváky.

Novoselcev se od ostatních postav odlišuje tím, že od začátku nevíme, zda je jeho nejistota a nešikovnost skutečně pouhou maskou, nebo jsou obě tyto vlastnosti součástí jeho komplexní

²⁵⁹ Tamtéž. s. 5.

²⁶⁰ Tamtéž. s. 8.

²⁶¹ Tamtéž. s. 9.

osobnosti. Sám Novoselcev se na začátku filmu zhostí role vypravěče, který nám představí ostatní postavy: svoji nadřízenou Kaluginu, kterou charakterizuje jako „starou škatuli“, jež přichází do práce jako první a odchází jako poslední; její sekretářku Věročku, která je „zvědavá jako všechny ženy a půvabná jako všechny sekretářky“; účetní Šuru, jež je „hezká, ale bohužel příliš aktivní. Kdysi ji dosadili na práci s veřejností a od té doby ji nikdo nedokáže usadit“. Popis jeho kolegyní spočívá v identifikaci oněch společenských masek. Jedinou postavou, u níž si Anatolij všímá podstatných vlastností, je Olja, kterou charakterizuje jako optimistku. Novoselcev zná její skutečnou tvář, jelikož je jejím blízkým přítelem, a tudíž se při popisu zdržuje povrchních komentářů.

Kalugina se také liší od ostatních postav – přestože svoji vnitřní tvář neukazuje, nenosí typickou společenskou masku, jelikož na svoji společenskou funkci zanevřela. Nežije pro kolektiv, žije pro práci, a kvůli tomu se jí ostatní vysmívají. Novoselcev je vlastně jejím opakem, protože na rozdíl od Ludmily, která přesně ví, co představuje, sám neví, jak by se měl (nebo dokonce chtěl) na veřejnosti prezentovat. Svoji nejistotu pak schovává za fráze, které ve skutečnosti nic neznamenají; neříká, co si ve skutečnosti myslí, neříká ale ani to, co by od něj ostatní rádi slyšeli. Jelikož pro sebe nedokáže najít vhodnou masku, je prvním, kdo začne jednat upřímně, čímž paradoxně odkrývá vnitřní tváře ostatních postav více než svou vlastní. Kalugina nám díky konfrontaci s Anatolijem odhalí svoji zranitelnost, Samochvalov svoji povrchnost a amorálnost, Olja svoji nespokojenost v manželství a naivitu. Novoselcev je sice postavou, která jedná morálně za každých okolností, zároveň však o sobě říká pravý opak. Když se ho Kalugina zeptá, zda neví, kdo jí přinesl do kabinetu květiny, odpoví, že nemá nejmenší tušení, přestože to byl on sám. Poté, co Anatolij Ludmilu rozpláče a ona mu vyjeví svoji zranitelnost a opuštěnost, nabývá komunikace mezi těmito dvěma protagonisty formy hry. Neustálé napětí mezi Ludmilou a Anatolijem působí vzrušujícím, ale zároveň komickým dojmem i na diváky. Novoselcev Kalugině vždy nějakým způsobem projeví svou sympatii, vzápětí se však odpovědnosti za tento čin zříká nebo lže. Kalugina si zas odhalení svého autentického já uvědomuje a bojí se, že toho Novoselcev zneužije. Jelikož nevidí jeho vnější masku, a tu vnitřní Novoselcev neustále urputně skrývá, nevěří mu. Začíná mu věřit teprve ve chvíli, kdy se Anatolij dostane do podobné situace, v jaké se ocitla ona sama: když se přestane ovládat. Hanebný čin Samochvalova – uveřejnění Oljiných dopisů – u Anatolije vyvolá vlnu vzteku, při které není schopen konat jinak než svého starého přítele udeřit.

Rjazanov se při zobrazování sovětského, či spíše moskevského způsobu života snaží být věrohodný. Nacpané moskevské ulice, dopravní prostředky i budovy připomínají obrovská

mravenišťe, jejichž obyvatelé nezůstanou ani chvíli v klidu. Díky sekvencím panoramatických záběrů Rjazanovova dvorního kameramana Nachabceva však i takové výjevy působí lyricky a vytvářejí symfonii velkoměsta. Stejně jako Rjazanov i protagonista Novoselcev vidí ve svém městě různé nedostatky, ale přesto otevřeně přiznává, že má svůj domov i společnost, ve které žije, rád. Řada ideálů společenského života je zde však zároveň zpochybňována či ironizována. Přestože by práce měla být jednou z hlavních náplní života sovětských občanů, představuje pracovní prostředí ve *Služebním románu* pouze kulisu, v níž na samotnou pracovní činnost není brán zřetel. Sám vypravěč Novoselcev na začátku filmu o svém zaměstnání ironicky říká: „Jak všichni víme, práce člověka šlechtí. A proto lidé rádi chodí do práce. Třeba já chodím do práce jen proto, že mě šlechtí. Kdyby neexistovala statistika, neměli bychom tušení, jak dobře pracujeme.” Jedinou postavou, která pro svou práci žije, je Ludmila Kalugina – pro ni je práce únikem od samoty. Proto se také poté, co projde radikální proměnou, poprvé o práci zmíní nikoliv jako o potěšení, ale jako o povinnosti.

Úloha rodiny sice ve *Služebním románu* není ironizována, ale na rozdíl od stalinizačních komedií jsou zde reflektovány i její nefunkční podoby. Novoselcevovi synové žijí v neúplné rodině, jelikož je jejich matka opustila kvůli jinému muži; Kalugina žije úplně sama (a s největší pravděpodobností se nestýká ani se svými rodiči); Olga Ryžova má sice muže i děti, ale ve svém manželství je očividně nešťastná; Samochvalov sice má krásnou manželku, stejně se však neustále poohlíží po dalších ženách; Věročka má partnera, s nímž se neustále hádá, rozchází a opět se s ním dává dohromady... Rodina a manželství jsou zde jako příklad stabilní instituce odmítnuty, přesto však nukleární rodina zůstává ideálem, k němuž by měli všichni sovětské občané směřovat i za cenu neúspěchu. I Novoselcevovi a Kalugině se tohoto ideálu nakonec podaří dosáhnout, přestože se mohlo zdát, že svoji šanci již předtím promarnili. Pokud je někdo svobodný (zvláště pak žena), je to zobrazováno jako tolerovatelná, avšak nevíтанá společenská anomálie. Jenže samota dle Rjazanovova nevyhnutelně ústí v lidské trápení. Hledání spřízněné duše je rovněž hlavním tématem filmových písní.

Dalším ve filmu zkoumaným prvkem sovětského stylu života je opět vztah postav ke spotřebnímu a módnímu zboží. Hlavního nositele trendů představuje Jurij Samochvalov²⁶², jenž sice na první pohled působí jako galantní muž, ale ve skutečnosti je to kariérista, který nemá téměř žádné morální zásady. I zde je charakteristika antagonisty spojena s jeho

²⁶² Toto příjmení nebylo použito náhodně. Dalo by se přeložit jako Samochvalný či Chvástavý, což naznačuje povahu této figury.

majetkem. Samochvalov vlastní v tehdejší době velice módní automobil Volga se zabudovaným magnetofonem Phillips, na setkání rozdává osmibarevné propisky ze Švýcarska či v SSSR nedostupné cigarety Marlboro... Na večírku v Samochvalově bytě hraje bluesová hudba, lidé si navzájem ukazují vinylové desky, obdivují zelený plastový lustr i tzv. „mobily“, pohyblivé sochy inspirované tvorbou sochaře Alexandra Caldera, které však působí nemístně. Všechny tyto předměty v souvislosti se Samochvalovem (ohánějícím se anglickými frázemi jako „Sit down, please!“) vyvolávají spíše negativní asociace, které odsuzují kapitalistický způsob života v očích Sovětů spojený s hromaděním a vystavováním na odiv krásných, drahých, ale nepotřebných věcí. Pokud se ve filmu ovšem zaměříme na reakce ostatních postav vůči těmto objektům, zjistíme, že u nich nevyvolávají opovržení a smích, ale spíše fascinaci. I přísná Ludmila Prokofjevna, která by si podobné věci nikdy nepořídila, se na ně u Samochvalova se zájmem vyptává. A právě takto Rjazanov charakterizuje většinovou sovětskou společnost. Sověti jsou fascinováni předměty, které nejsou v SSSR běžně k sehnání, možná po nich i skrytě touží, jenže nakonec si přiznají, že je vlastně vůbec nepotřebují. V tomto ohledu je Rjazanov vůči kapitalismu kritičtější než Danelija nebo Gajdaj. Režisér demonstruje, že i pracující sovětský občan (ze střední třídy) si nejlépe zas tak špatně. To se projevuje zejména ve scéně s Kaluginou a také se sekretářkou Věročkou. Je zřejmé, že Kalugina jakožto ředitelka statistického úřadu pobírá dost vysokou mzdu, jelikož má (stejně jako Samochvalov) vlastní auto i s řidičem, nemá však potřebu se s ním předvádět. Bydlí sice v centru, což poukazuje na vyšší sociální status, ale její byt se zas tolik neliší od ostatních sovětských bytů. Vytváří pouze pocit „dostatku“. Křišťálový lustr, dřevěný nábytek, obraz ženy visící na zdi jejího obývacího pokoje působí mnohem harmoničtěji než Samochvalův „mobil“, i když hosty nefascinuje. Co by naopak u dobového diváka fascinaci probouzet mělo (a to i v případě, že pochází z kapitalistické země), je podle Rjazanova výpočetní technika. V Kaluginině kanceláři vidíme první mikropočítač Apple II s barevnou grafikou, který se začal prodávat v květnu 1977, a zatímco v USA si ho běžně mohla dovolit středostavovská rodina, v zemích východního bloku si ho mohla pořídit jen malá hrstka lidí.

Věročka, i když zjevně patří do nižší společenské vrstvy než Kalugina, ukazuje míru svého blahobytu prostřednictvím módy. Nosí výrazné korále, sama si plete čepici a zkouší si trendy kozačky, za něž by mohla dát celou svoji výplatu. Nejdůležitější však je, že se vyzná v módě jako nikdo jiný, ví, co „letí“ doma i na západě. Právě proto si ji Kalugina vybírá za svou módní poradkyni, když chce zaujmout Novoselceva. Právě díky Věročce se současní diváci

mohou dozvědět o sovětských módních trendech, které jinak v záběrech sovětských stagnačních filmů nejsou explicitně přítomné.

Rjazanov se ve filmu nevyhýbá ani ukázce dříve zmiňovaného hulvátství, které se paradoxně také nejvíce projevuje u sekretářky, ale lze ho také pozorovat v chování vedoucí odborů Šury. Věročka je ledabyle drzá zejména při konverzaci s Kaluginou. Její drzost se manifestuje v nevhodných poznámkách a je postavena na předsudcích, které vůči ředitelce má: Kaluginu vnímá jako suchopárnou zestárlou ženu, která se nezajímá o „typicky ženská“ témata (jako např. móda, vztahy, láska). Její vztah ke Kalugině se však postupem času mění, díky usmíření se svým partnerem začíná být milejší i na ostatní zaměstnance.

Šurino hulvátství oproti tomu tvoří základní součást jejího charakteru a spíše se manifestuje jako nedostatek empatie v souvislosti s její odborářskou funkcí. Šura zde zastává podobnou funkci jako domovní správci v Gajdajových filmech: je prostředníkem mezi jednotlivými občany a lokálními veřejnými orgány, které se snaží kontrolovat soukromý život lidí a zasahovat do něj. Ve výsledku tak postava, která se má o blaho ostatních zaměstnanců starat nejvíce, jim svým amorálním chováním nejvíce škodí. Scéna, v níž Šura domlouvá plačící Olje, že nesmí naléhat na ženatého muže a má se vzchopit, nejlépe ukazuje Šurinu absenci empatie.

Služební román je další lyrickou komedií, která v sobě kombinuje prvky jiných žánrů. Užívá slapstickový humor, prvky melodramatu a grotesky, poetické a dokumentární záběry. Lyrické pasáže zobrazující protagonisty, jak se prodírají moskevskými ulicemi, jsou doplněny melancholicky a romanticky laděnými instrumentálními skladbami Andreje Petrova, písněmi a zhudebněnými básněmi (autorů jako jsou např. Robert Burns či Jevgenij Jevtušenko), které nazpívala ústřední dvojice Alisa Frejndlich a Andrej Mjagkov. Podobně jako v *Ironii osudu* slouží tyto sekvence jako intermezza, jež uzavírají jednotlivé části děje a evokují emocionální rozpoložení filmových hrdinů.

5. Funkce sovětské stagnační komedie v dobové a současné populární kultuře

5.1. Populární kultura stagnační éry – móda, spotřebitelská kultura, estráda

Na základě výše zmiňovaných statistik návštěvnosti a třech diváckých anket o nejoblíbenějších filmech v dobovém časopise *Sovětskij ekran*²⁶³ můžeme říci, že stagnační excentrické i lyrické komedie měly u sovětských diváků úspěch. V číslech časopisu z let 1974, 1976 a 1977 vyplývá, že film *Ivan Vasiljevič mění povolání* zaujal v žebříčku divácké oblíbenosti jedenácté místo u dospělých diváků a třetí místo u dětských diváků²⁶⁴, a že filmy *Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel* (1976) a *Služební román* (1977) obsadily dokonce první příčky²⁶⁵. Anket se pravidelně účastnilo přibližně 20 000 čtenářů, 40 % z nich kino navštěvovalo jednou týdně, přičemž největší procento hlasujících tvořili pracující dospělí diváci a studenti vysokých škol.

Je však třeba brát v potaz to, že i divácké ankety mohly být v redakci někdy zmanipulovány. Čas od času se totiž na předních příčkách nejoblíbenějších filmů objevovaly ideologicky zatížené snímky a filmy na zakázku, jejichž návštěvnost byla ve skutečnosti nízká²⁶⁶.

Divácký zájem o žánrovou kinematografii (a zejména o komedii) na začátku 70. let vzrostl díky přísnější cenzuře a tematickým plánům, které neumožňovaly či výrazně ztěžovaly vznik umělecky a intelektuálně náročnějších filmových děl. Vybrané komedie se však v rámci žánrové tvorby řadily do té kvalitnější skupiny filmů, a kromě kinematografie jako takové ovlivnily též další sféry populární kultury.

Tvůrci stagnačních komedií divákům prostřednictvím svých snímků nabízeli pohled na exotická či netradiční prostředí (Kavkaz, Itálie, Gruzie, Turecko, carské Rusko) a zároveň věrně zobrazovali dobovou společnost, díky čemuž se diváci mohli snadno identifikovat s postavami na plátně. Svému publiku rovněž filmaři poskytovali vhled do života lidí z odlišných vrstev, profesí apod. Vzhledem k tomu, že valná většina stagnačních komedií zobrazuje nejmodernější a nejluxusnější interiéry, spotřební zboží, technologii a módu, které

²⁶³ Časopis byl v 70. letech vydáván v nákladu okolo 2 milionů výtisků.

²⁶⁴ Divácká anketa. *Sovětskij ekran*, 1974, č.9. s. 19.

²⁶⁵ Divácká anketa. *Sovětskij ekran*, 1976, č.10, s. 22. a Divácká anketa. *Sovětskij ekran*, 1977, č. 10. s. 18.

²⁶⁶ Příkladem takového filmu je např. *Noc nad Chile* (1977) režisérů Sebastiana Alarkona a Alexandra Kosareva, jehož návštěvnost byla nižší než 20 milionů nebo film *Rudé náměstí* (1970) Vasilije Ordynského, pro nějž v anketě hlasoval příliš malý počet diváků a redakce to odůvodnila tím, že byl vpuštěn do distribuce až na konci předešlého roku. In: Divácké ankety ze *Sovětského ekranu* v letech 1969-1978.

byly v tehdejší době v SSSR dostupné, lze tyto filmy považovat jako udavatele dobových trendů.

Jedním z klíčových trendů zobrazovaných ve stagnačních komediích byla ženská (a v některých případech i mužská) móda. Zaměření na módní ženské oblečení je patrné zejména ve filmech *Služební román*, *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku*, *Ivan Vasiljevič mění povolání* a stopově i v *Ironii osudu* či *Brilantové ruce*. Ve všech těchto filmech se totiž vyskytují moderní atraktivní ženy, které nosí podobné nebo i odvážnější modely než manekýny v dobových reklamách agentury LenTASS²⁶⁷, a jsou inspirované západními módními trendy. V *Neuvěřitelných dobrodružstvích* pozorujeme krásnou Italku, která se obléká do pohodlných, ale „šik“ košilí s hlubokým výstřihem a „zvonáčových“ kalhot, jež byly zpočátku pro sovětské občanky až příliš odvážné. Vůbec pro ni nepředstavuje problém se jen tak převléct do černé večerní róby a projít se po molu v rámci módní přehlídky, aby uprchla od svých následovatelů. V *Ivanovi Vasiljeviči* se zas divačky mohly pokochat červenými elegantními mini šaty herečky Ziny, nebo bílým střapatým overalem a masivními rudými lodičkami na dřevěných podpatcích asistentky režiséra Jakina. Zina, Šurikova manželka v průběhu filmu střídá několik oděvů – kromě mini oděvů, připomínající modely, které v Británii nosila modelka Twiggy, si na sebe bere růžovo-bílé koktejlky s dlouhým rukávem a bílý kalhotový kostým s páskem a zlatými knoflíky. Právě minisukně, mini šaty v zářivých barvách a kalhotové kostýmy se staly hitem sovětské módy v 70. letech. Za módní ikonu lze považovat antagonistku filmu *Brilantová ruka*, která svůdně tančí před Semjonem v bílém županu s kožíškem a perleťovými knoflíky, který hrdina urputně sháněl pro svoji manželku, a poté se svlékne do zelených bikin připomínajících listy stromu, jimiž své cudné partie zakrývá Eva v biblických obrazech. Objektem fascinace pro Ippolita i divačky se stává Nad'a v *Ironii osudu*, která se převlékne z nevýrazného šedého svetru do vypasovaných šatů s knoflíky, které byly mezi sovětskými ženami rovněž velice populární. Pokud byly jednotlivé filmové modely jedinečné a dostatečně zajímavé, divačkám již bylo jedno, zda je nosí kladné či záporné ženské postavy. Informace o světových trendech a zvučných návrhářských jménech se totiž k dobovým divákům běžně nedostávaly²⁶⁸, a tak byly stagnační komedie jedním z mála inspiračních zdrojů, kterými se zájemci o módu mohli řídit. Snímek, který módě věnuje několik celých epizod a divačkám téměř slouží jako audiovizuální módní návod, je *Služební román*. Veškeré informace o dobových trendech se Kalugina (která naopak

²⁶⁷ LenTASS - Leningradské oddělení Telegrafní agentury Sovětského svazu. Fotografie manekýn dostupné online: <<https://kulturologia.ru/blogs/260417/34322/>>. Cit. 12.12.2018.

²⁶⁸ Istorija sovětskoj mody. Časť šestaja - 70-e. Načalo. Článek v ženském magazínu *Casual*. Dostupné online: <<http://www.casual-info.ru/moda/wardrobe/168/67485/>>. Cit. 12.12.2018.

představuje odstrašující příklad) i diváci dozvědí z úst sekretářky Věročky. Věročka se stává doslova dobovým „trendsetterem“, který hlásá, že „obuv dělá ženu ženou. Nyní letí shoesy s přezkami na vysokém podpatku, blazery, košile s límečkem... Když už se nenosí paruky, jediné, co zbývá, je obličej. Obrovský význam nyní má obočí, které musí být tenounké jako nitka“. Scéna, v níž Věročka ukazuje Kalugině, jak by měla vypadat chůze krásné ženy, se v ruské populární kultuře stala kultovní. Krom toho film věnuje dostatek prostoru scéně, v níž se zaměstnankyně různého věku zkrášlují – vytahují ze svých kosmetických taštiček „povinnou výbavu“: rtěnky, řasenku, štěteček na obočí, lak na nehty, zrcátko a hřebínek, kterým si mohou vyčesat vlasy a udělat je objemnější. Módní líčení 70. let dává důraz na oči – všechny ženské postavy mají výrazné oční linky, dlouhé černé řasy a modré či zelenkavé stíny.

Ženské postavy stagnačních komedií se tedy stávají vzorem celkové image krásné sebevědomé sovětské ženy – od oblečení, přes líčení a účesy až po chůzi, ale i svojí akční povahou. Vzhledem k tomu, že se většina mužských protagonistů o módu moc nezajímá, nosí obyčejné dobové košile nebo univerzální obleky, které se výrazně neliší od trendů jiných desetiletí. Výjimku tvoří Geša v *Brilantové ruce*, který nosí hodinky, upravené obleky a saka s kapesníčky, a podobně jako Olga v *Neuvěřitelných dobrodružstvích* ladně kráčí po přehlídkovém molu v bílém roláku a letním obleku, jenž „lze lehkým pohybem proměnit v krátkou bundu a kraťasy“. Tato scéna je však míněna posměšně, jelikož mužský zájem o módu je ve stagnačních komediích vnímán spíše negativně. Opírajíc se o text Kateryny Novikové z publikace *Fashion, Film and Media*, můžeme směle prohlásit, že filmová móda ze stagnačních komedií, která zobrazovala západní trendy a středostavovské ikony, divákům sloužila jako inspirace pro vlastní sociální diferenciaci, stejně jako pro reflexi a konstrukci sociální identity²⁶⁹.

Stagnační komedie 70. let rovněž podporovaly spotřebitelskou kulturu, přestože byly drahé předměty a věci z dovozu spojovány nejčastěji se zápornými postavami. Jak již bylo několikrát zmíněno výše, spotřební zboží, nové spotřebiče a moderní technologie vyvolávaly fascinaci jak u fikčních postav, tak u filmových diváků. Negativní konotace, které s sebou tyto objekty ve filmech nesly, evokovaly pocit něčeho zakázaného, čímž diváky vybízely k opozičnímu čtení, a tudíž vzbuzovaly větší zájem široké veřejnosti a získávaly na větší popularitě. Touha vlastnit nové, kvalitní a výjimečné věci se stává běžnou součástí sovětské

²⁶⁹ Kateryna Novikova: Dress as a Reflection of Social Identity and Differentiation in the Soviet Cinema in the 1950s-1980s. In: *Fashion, Film and Media. Networking Knowledge* 11, č. 1, duben 2018. s.67-76.

kultury již od 60. let²⁷⁰. Osobní automobily jako Volga nebo Žiguli často byly vysněným vozidlem sovětských mužů, ale jen málokterý z nich si je mohl dovolit. Cenová kategorie nejnovějších automobilových řad zobrazovaných v komediích, se v 70. letech pohybovala kolem 7000 rublů²⁷¹, přičemž průměrná měsíční mzda pracujícího sovětského občana činila 120 rublů²⁷². Dalším vytouženým předmětem sovětských občanů byla lednice, kterou na začátku 70. let vlastnila pouze třetina domácností. V průběhu 70. let však jejich výroba rapidně vzrostla a ceny ledniček z domácí produkce se pak pohybovaly od cca 60 do 350 rublů²⁷³. Jejich kvalita však byla (oproti západním lednicím) podstatně nižší – byly těžší, spotřebovávaly více energie, častěji se porouchávaly...²⁷⁴ Ne nadarmo nabízí ve filmu *Ukradená nevěsta* Saachov Džabrailovi lednici Rosenlew – jednalo se o nejkvalitnější a nejdražší lednici dostupnou na sovětském trhu, která stála přibližně 700 rublů²⁷⁵. Podobnou cenu tehdy měly i barevné televizory, které na začátku 70. let rovněž představovaly luxusní zboží (oproti černobílým televizím, které se daly pořídit již od 150 rublů)²⁷⁶. Sledování televize bylo jedním z nejoblíbenějších způsobů trávení volného času, což ho za doby stagnace činilo velkým konkurentem kinematografie, a zároveň se stalo prostředkem socializace. Lidé, kteří sami televizor nevlastnili, se často chodili dívat na oblíbené pořady ke svým příbuzným, přátelům a sousedům. Vlastnictví televizoru zprvu vypovídalo o blahobytu domácnosti, avšak ke konci 70. let televizor vlastnila již každá druhá domácnost. Ve filmu *Afoňovo zmoudření* se soused diví, že Afoňa nemá ani televizi, ani rádio. Společenská vydědění Afoňa a Kolja sledují, či spíše poslouchají různé pořady s uchem přitisknutým na zeď mezi Afoňovým a vedlejším bytem, což vypovídá o jejich kritické finanční situaci. Ve stejném filmu je přítomna scéna poukazující na obsesi sovětských lidí ve vztahu k televizi – soudružka Vostřakovová nájemníkům během domovní schůze vyčítá, že je všem jedno, co se s Afoňou děje, jen aby co nejdříve mohli jít domů sledovat televizi.

²⁷⁰ Olga Gurova: *Vešši v sovětskoj kulture. Ot bytovogo asketizma k kultu veššej: iděologija potreblenija v sovětskom obšestve*. In: *Ljudi i vešši v sovětskoj i postsovětskoj kulture*. Kolektiv autorů. Nakladatelství Novosibirské státní univerzity, 2005. Oddíl 3, s. 28.

²⁷¹ Sergej Šavel, Violetta Šuchatovič, Gannadij Koršunov (eds.) aj.: *Potreblenije i stabilnost obšestva*. Minsk: Belorusskaja navuka, 2010. s. 141.

²⁷² Za které si mohl pořídit cca 930 kg brambor. Více na webu *Analysisclub.ru*. Dostupné online: <http://analysisclub.ru/index.php?page=schiller&art=2757>>. Cit. 12.12.2018.

²⁷³ Boris Bejlin: Sovětskij cholodilnik stoil dorogo. Článek z 27.10.2015 na *Radiovesti.ru*. Dostupné online: <https://radiovesti.ru/brand/61004/episode/1371718/>>. Cit. 12.12.2018.

²⁷⁴ Tamtéž.

²⁷⁵ Tamtéž.

²⁷⁶ Boris Bejlin: Kogda-to televizor byl roskošju. Článek 22.10.2015 na *Radiovesti.ru*. Dostupné online: <https://radiovesti.ru/brand/61004/episode/1371720/>>. Cit. 13.12.2018.

Vitrínou drahého spotřebního zboží a zároveň sbírkou umění, odkazujícího k západu, jsou byty zubaře Špaka z *Ivana Vasiljeviče* a Jurije Samochvalova ze *Služebního románu* (viz. případová studie výše). Ve Špakově obývacím pokoji nalezneme nejen barevnou televizi a dva magnetofony z dovozu, ale i výrobky jako cigarety Marlboro a tehdy nevídanou a v obchodech běžně nesehnatelnou sbírku alkoholických nápojů – Cinzano, Johny Walker Red Label, skotskou Ballantine's nebo whisky King George IV., která se v současné době ani nevyrábí. Podobné lihoviny (stejně jako značkové a velice kvalitní sovětské zboží) byly k dostání pouze v obchodech *Berjozka*, v nichž se platilo pouze zahraniční měnou nebo tzv. šeky Vněšposyltorga. Ty se vyplácely pouze pracovníkům, kteří měli podepsanou pracovní smlouvu se zahraničními firmami a institucemi, dále stranickým představitelům, diplomatům a zahraničním specialistům pracujícím v SSSR. Kupování těchto šeků za běžné sovětské rubly bylo přísně zakázáno, přesto se však daly získat na černém trhu, ale jen za velice nevýhodných podmínek překupníků²⁷⁷. V době největšího deficitu zboží se i výrobky jako Špakova propiska odhalující krásku v plavkách staly předmětem divácké fascinace. Kritickou situací spotřebního průmyslu se zabývá Gajdaj ve filmu *Ivan Vasiljevič mění povolání* i ve scéně, kdy Šurik hledá v obchodech náhradní tranzistory: téměř všechny obchody s elektrotechnikou jsou zavřené nebo nemají potřebné zboží, vhodné tranzistory se Šurikovi podaří najít až u překupníka. V *Brilantové ruce* si však i obyčejný účetní Semjon může dovolit koupit módní výrobky pro svou rodinu, pokud si je pořídí v zahraničí. Stagnační komedie tedy popularizovaly poptávku po kvalitním, pěkném a unikátním spotřebním zboží, ale poukazyvaly na nespravedlnost toho, že i když takové zboží v SSSR sehnatelné je, mají na něj nárok pouze ti nejbohatší. Běžný sovětský občan musel pro získání takového zboží riskovat postih za nelegální činnost nebo se vypravit do zahraničí, což vůbec nebylo jednoduché. Filmy podporovaly diváckou motivaci k pořízení podobného zboží ani ne tolik kvůli jejich funkčnosti, ale kvůli tomu, aby jejich majitelé nebyli vnímáni jako zpátečníctví nebo horší než ostatní, což bylo v tehdejší době důležité pro téměř 80 % občanů²⁷⁸. Další motivace sovětských zákazníků byla opačná – aby se naopak odlišili od ostatních, a poukázali tak na osobní prestiž (na tom však záleželo pouze 13 % občanů)²⁷⁹.

²⁷⁷ Magaziny Berjozka - oazisy kapitalističeského raja v Sovětském Sojuzu. Článek v časopise *Kulturologia.ru*. Dostupné online: <<https://kulturologia.ru/blogs/300913/18923/>>. Cit. 13.12.2018.

²⁷⁸ Dá se tedy říci, že se diváci se řídili heslem: „Když si podobné výrobky mohou poříditi hrdinové jako Nad'a z *Ironie osudu*, tak proč ne my?“

²⁷⁹ Více o spotřebitelské motivaci sovětských občanů ve studii Olgy Gurové. *Vešši v sovětskoj kulture. Ot bytovogo asketizma k kultu veššej: ideologija potreblenija v sovětskom obšestve*. s. 29-33.

Přestože oficiální hudební produkce stagnační doby byla – podobně jako kinematografie – pod kontrolou stranických orgánů (tzn. jednotlivá hudební uskupení, skladby i písně musely být schváleny uměleckými radami a komisemi), na rozdíl od 50. let, kdy hudbě dominovaly žánry a písně s ideologickým sdělením, se v populární kultuře prosadily poetické a estrádní hudební směry. Díky rozkvětu autorské (či tzv. bardovské) písně a poezie v 60. letech, které se zabývaly aktuálními tématy a každodenními lidskými starostmi a radostmi, se v době stagnace dostaly do popředí lyrické písně, valčíky, twist, a v undergroundovém a disidentském prostředí i rock a šansóny, užívající tzv. „blatný“ čili zlodějský, trestanecký žargon²⁸⁰. Filmová hudba se rovněž nesla na této žánrové vlně, a díky tomu získávala pozornost sovětských posluchačů. Filmové soundtracky, stagnačních komedií nevyjímaje, začaly být velice populární. Mnohé písně nebo i pouhé jednoduché melodie a popěvy si posléze filmoví diváci a hudební posluchači interpretují podle sebe, vznikají odlišné verze originálních písní a jejich textů. Slavné filmové skladby se pak objevují v zábavních, estrádních a novoročních televizních pořadech. Díky tomu, že jejich hudba zněla ve stagnačních komediích, se dokázalo proslavit několik hudebních skupin a tzv. VIA (vokálně-instrumentálních ansámbľů).

Spousta populárních šlágrů, které vévodily přičkam hudebních hitparád ze 70. let, pochází od autorské dvojice Alexandra Zacepina a Leonida Derbeněva, tedy dvorního skladatele a dvorního textaře režiséra Leonida Gajdaje. Jejich komicky laděné skladby ve svižnějším, twistovém rytmu „Písnička o medvědech“ z *Ukradené nevěsty*, „Píseň o zajících“ a „Ostrov smůly“ z *Brilantové ruky*, stejně jako dynamickou popovou píseň „Zvoní lednová vánice“ z *Ivana Vasiljeviče* si posluchači oblíbili díky optimistickým, jednoduše zapamatovatelným melodiím. Dvojice autorů rovněž čerpala z jedinečného žánru hudební parodie a neofolklorismu. Ve filmu *Brilantová ruka* slyšíme tango-parodii „Pomoz mi“ a v *Ivanovi Vasiljeviči* parodii na vojenský pochod „Marusja (Kap-kap-kap)“ společně s dynamickou neofolklorní hříčkou „Najednou, jako v pohádce...“ s užitím hudebních nástrojů z 16. století. Stejně populárními se stalo šest lyrických balad skladatele Mikaela Taverdijeva s použitím básní známých sovětských básníků z *Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel* - „Mně se líbí“ Mariny Cvetajevové, „Nikdo nebude doma“ Borise Pasternaka, „To se se mnou děje“ Jevgenije Jevtušenka, „Zeptal jsem se jasana“ Vladimira Keršona, „Na mé ulici“ Belly Achmadulinové a „Na Tichoreckou“ Michaila Lvovského, i hravý šansónový šlágr „Pokud nemáte tetu“ inspirovaný básní „Písnička o psovi“ Alexandra Aronova. Všechny písně byly

²⁸⁰ Věra Leleko: *Mifopoetika sovětskoj massovoj muzykalnoj kultury*. Avtoreferat k disertacii po kulturologii. Sankt Petěrburg, Petrohradská Státní univerzita kultury a umění, 2011.

nazpívány písničkářem Sergejem Nikitinem, který se těšil velké popularitě u studentského publika, a Allou Pugačevou, která byla v 70. letech považována za jednu z nejlepších ruských zpěvaček. Přestože byl tento typ balad, které mnohdy připomínají písně Bulata Okudžavy, oblíben především v kruhu sovětských intelektuálů a emigrantů, od začátku 70. let si díky popularizaci tohoto žánru v kinematografii získává oblibu i u masového publika. Konvenčnější podobu lyrického žánru, který bychom mohli charakterizovat jako lyrickou či poetickou estrádní píseň a jenž využívá jednoduchého opakujícího se hudebního motivu, najdeme v Rjazanově dalším filmu, *Služebním románu*. Veškerou hudbu k filmu napsal skladatel Andrej Petrov, jenž pro mnohé písně využil ruského překladu básní Roberta Burnse (např. „Nemám klid v duši“ či „Finále“). V roce 1977 k filmu dokonce vyšel samostatný soundtrack s celkem 13 písněmi a instrumentálními skladbami. Ve scéně, kdy se Novoselcev opije a osopí se na nepřístupnou Kaluginu v bytě u Samochvalova, zazní parodická píseň s melodií ruského slavného valčíku *Na sopkách Mandžuska* skladatele Ilji Šatrova ze začátku 20. století. Různé verze této skladby se vyskytují napříč sovětskou kinematografií, ve *Služebním románu* je však originální text písně, pojednávající o obětech rusko-japonské války, zaměněn za následující komické verše:

*Ticho je v lese,
jenom jezevec nespí.
Pověsil své uši na větev,
a tiše tancuje kolem.*

*(Ticho v lesu,
tolko ne spit barsuk.
Uši svoji on pověsil na suk,
i ticho tancujet vokrug.)*

Film tedy sám využívá odkazů na jiná slavná umělecká díla, která se stala součástí sovětské masové kultury, a zasazuje je do humorného kontextu. Tyto verše v sovětské společnosti zlidověly a posluchači poté sami připojili ke zbytku skladby další verše ve stylu „sprostonárodních“ písní.

Jiný typ populární filmové hudby, který vychází jednak z neoficiální rockové sféry, a jednak z hudební estrády, se vyskytuje ve filmu *Afoňa*. Kromě výše zmiňované kapely *Mašina vreměni*, která se díky své písni ve filmu dostala do povědomí široké veřejnosti, byly ve filmu použity písně tehdy velice populární moskevské rockové kapely *Arax*, např. „Memoáry“ nebo

„Chtěl jsem vymyslet v pohádce“. Svým dílem do hudebního zpracování filmu přispěla i další rocková skupina *Cvety*, která měla obrovský úspěch u mladých posluchačů díky coverům rockových kapacit jako Janis Joplin či *Jefferson Airplane*. O zbytek hudebního doprovodu filmu *Afoňovo zmoudření* se postaraly další dva vokálně instrumentální ansámby. Jednak extrémně populární skupina *Samocvety*, jež v 70. letech vystupovala v řadě televizních a rozhlasových pořadech, organizovala turné po celém Sovětském svazu a vystupovala na mezinárodních hudebních festivalech po celém světě, a jednak obdobně populární VIA *Veselyje rebjata*, jehož součástí byla několik let i Alla Pugačeva.

Filmem, jehož soundtrack kombinuje odlišné hudební směry, je *Muž na svém místě*. Přestože snímek nehýří velkým množstvím hudebních čísel, demonstruje národní specifiku Valika a Rubika pomocí folklórní hudby ve scéně, kdy hrdinové náruživě tančí lezginku (tradiční tanec národů Velkého Kavkazu). Druhým převládajícím směrem ve filmu jsou lyrické skladby Giji Kančeliho, jež si díky svému línému rytmu a klidnému tónu Vachtanga Kikabidzeho uchovávají svůj gruzínský kolorit.

5.2. Filmové hlášky stagnačních komedií jako transhistorický jazykový fenomén

Sovětské komedie měly pravděpodobně největší vliv na jazykovou kulturu sovětské společnosti a na užívání popkulturních odkazů na kinematografii v jiných médiích. Téměř všechny vybrané stagnační komedie se staly zdrojem slavných filmových hlášek čili tzv. „okřídlených frází“, které se díky divákům v sovětské (a zejména ruské) společnosti masově rozšířily. Vzhledem k tomu, že se stagnační komedie i v současnosti každoročně vysílají na různých kanálech ruské televize, hlášky z těchto filmů jsou masovým publikem rozpoznávány a s oblibou reprodukovány i nyní. Je rovněž zajímavé pozorovat, jak se význam těchto frází proměňuje v závislosti na dobovém kontextu.

Z *Ukradené nevěsty* se zpopularizovala hláška soudruha Saachova: „Studentka, komsomolka, sportovkyně, krasavice!“ (Studěntka, komsomolka, sportsmenka, krasavica!), která byla nejprve používána jako pochvala, avšak posléze dostala ironický nádech a začala se užívat jako sarkasticky míněný kompliment. Další okřídlenou frází snímku se stala replika Truse: „Čí bačkora?“ (Čej tuflja?; v ruštině s nesprávně skloňovaným zájmenem čí), když se snaží odvést pozornost svých kumpánů od části peněžní zálohy, kterou jim právě ukradl. Většina Rusů tuto frázi používá v situaci, kdy naleznou besprizorní předmět. Majitel poté obvykle odpoví: „Á! Moje!“ (A! Mojo!). Věta opilého Šurika: „Prosím, pomaleji, dělám si

poznámky!” (Požalujsta, pomedlenněj, ja zapisyvaju!) vyjadřuje výsměch příliš komplikovanému či příliš rychlému vyprávění řečníka. Slavná nesmyslná fráze Balbese: „Bambarbija! Krigudu!” se zas obvykle používá jako reakce na něčí příběh bez pointy nebo špatný vtip. Občas tento výraz také nahrazuje slovo „Nesmysl!” či „Blbost!”. Asi nejrozšířenější hláškou z *Ukradené nevěsty* je další Balbesova replika: „Stručněji, Sklifosovskij!” (Koroče, Sklifosovskij!), kterého už začíná nudit přednáška o slintavce a kulhavce. Tato fráze se velmi často pobízí řečníka k urychlení zdlouhavého vyprávění.

Gajdajova komedie *Briliantová ruka* rovněž obsahuje řadu zlidovělých frází, přičemž nejznámější z nich vyslovila Nina Mordukova v roli domovní správkyně. „Naši lidé taxíkem do pekárny nejezdí!” (Naši ljudi v buločnuju na taxi ně jezd'at!). Fráze vypovídá o tom, že někdo je bohatší nebo namyšlenější než původce této věty. Velice populární je i hláška, jejíž humor spočívá v rýmu. Prodejce loterijních lístků volá: „Kdo si koupí balík lístků, ten dostane...” a správkyně Pluš jedovatě odpoví: „Čerpací stanici!” (Kto vozmet biletov pačku, to polučit... Vodokačku!). Tyto fráze se používají v situaci, kdy někdo ke koupi nabízí nepotřebnou hloupost. Slavné jsou rovněž Gošovy hlášky: „Russo turisto obliko morale!”, které si v současnosti dělají legraci z reputace ruských turistů v zahraničí. Poslední opakovanou hláškou (v Ruštině rozšířenou i jako kletí) je „Čert to vem!” (Čert poberi!), kterou neustále opakuje turecký pašerák, když dává Semjonovu ruku do sádry.

Okřídlené fráze z *Podářených kvítek* se staly populární díky užití jinak málo rozšířeného argotu Docenta a dalších trestanců. Nejznámějším slovním spojením Docenta je: „Roztrhnu ti tlamu!” (Past' porvu!), které se používá v případě neuposlechnutí příkazu či odmítnutí. Kultovní status má scéna, v níž se sám Troškin učí nazpaměť trestanecké výrazy, přičemž v sovětské společnosti se nejvíce uchytil název pro špatného člověka: „Ředkvička.” (Rediska). Hláška Troškina odkazující na pohádku *O třech prasátkách* se zas ujala v komunikaci s dětmi (ve školkách, školách, při vyprávění pohádek) a její zapamatovatelnost v ruštině spočívá opět v rýmu: „Jsem zlý a ošklivý šedý, vlk - v prasátkách se vyznám! Hrr!” (Ja zloj i strašnyj seryj volk - ja v porosjatach znaju tolk! Grr!). Ikonickým se stal rovněž dialog Chmyra a Kosého, kteří se ve volném čase učí anglicky a anglická slova kombinují s argotem: Chmyr: „Dívka.” Kosoj: „Buchta.” Chmyr: „Ale ne, anglicky! Girl!”. Kosoj: „Ach, yes, yes, girl!” Chmyr: „Yes, yes... OBCHS!”. (Devuška. Čuvicha. Da net, po anglijski, nu? Girl! Ach yes, yes, girl! Yes, yes... OBCHS!). Nejvíce se ve společnosti uchytila poslední fráze Chmyra „Yes, yes, OBCHS!”, přičemž OBCHS byla zkratka pro Oddělení boje s rozkrádáním socialistického majetku a spekulací. Ve své zlidovělé podobě však tato fráze neodkazovala ke státním

kontrolním orgánům, ale používala se pouze v situaci, když někomu dlouho trvalo něco pochopit.

Ivan Vasiljevič mění povolání obsahuje také plejádu všeobecně známých frází. Jednou z nich je výrok Ivana Hrozného, jenž stojí na Šurikově balkoně, pojídá chleba se sardinkou hledí na moderní moskevské budovy: „To je ale krása! Nádhera...“ (Krasota-to kakaja! Lepota!). Tuto frázi Rusové říkají, když se něčím kochají nebo jsou nadměru spokojeni. Původcem nejznámějších hlášek z filmu je herec Jurij Jakovlev v dvojroli cara a správce Bunši, a také Leonid Kuravlev, jenž ztvárnil roli zloděje Žorže Miloslavského. Fráze, které prosluly v sovětské společnosti, jsou např.: „Moc mě těší, car!“ (Očeň prijatno, car!), kdy se převlečený Bunša seznamuje s carevnou a šlechticemi. Tento výraz se často používá v situaci, když jsou vzájemně představeni dva lidé, kteří se již znají, a jeden z nich si z toho dělá legraci. Další Bunšovy výroky: „Tančí všichni!“ (Tancujut vse!) a „Požaduji, aby banket pokračoval!“ (Ja trebuju prodolženije banketa!) Rusové většinou pokřikují na rozjetém večírku, případně když své přátele volají na taneční parket nebo je vybízejí ke konzumaci alkoholu. Když někdo o něčem pochybuje, často používá další Bunšovu větu: „Trýzní mě mlhavé pochybnosti.“ (Měnja těrzejut smutnyje somnenija). Žorž Miloslavskij se zapsal do paměti sovětských diváků těžko přeložitelnou hláškou: „Tak sem jsem přišel správně!“ (Eto ja udačno zašel!), když vchází do luxusního Špakova bytu. Tento výraz se používá v situaci, kdy člověk dorazí někam, kde je hodně jídla, alkoholu, nebo se tam děje něco zajímavého. Jedna z nejznámějších okřídlených frází překvapivě vychází z úst Bunšovy ženy, která při příjezdu psychiatrické služby nedokáže odlišit svého manžela od cara. Říká: „Tebe vyléčí, tebe také vyléčí.“, načež si sundá paruku, odhalí svoji vyholenou hlavu a dodá: „A mně také vyléčí...“ (Těbja vylečat, i těbja vylečat. I měnja vylečat). Tato věta vyjadřuje pocit bláznivosti, vyčerpanosti, případně výsměch jinému člověku, který říká něco nesmyslného.

Nejméně slavných hlášek pchází z filmu *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku*, což je dané i tím, že jazykový humor v tomto snímku výrazně ustoupil tomu fyzickému. Jedna z frází, která však ruským divákům utkvěla v paměti, zazněla ve scéně, kdy babička Olgy umírá a Olga se jí snaží ukonejšit. Babička říká: „Jsem velmi, velmi bohatá.“ Načež jí Olga odpovídá: „Neboj, to přejde.“ (Ja očeň, očeň bogata! Ně bojsja, eto projdet.) Tuto frázi můžeme v současnosti slyšet málokdy, ale ve výjimečných případech se fráze „Neboj, to přejde“ používá jako ironická poznámka, která má s humorem usadit vychloubojícího se člověka.

Ač by se mohlo zdát, že lyrické komedie (díky své tragikomice) neměly tolik pověstných okřídlených výrazů, opak je pravdou. Např. hlášky z dalšího filmu Eldara Rjazanova, *Ironie*

osudu aneb rozhodně správná koupel, by mohlo několik generací ruských diváků citovat větu po větě. Tak jako jsou čeští diváci zvyklí každé Vánoce vídat v televizi *Popelku a Pelíšky*, stejně tak jsou ruští diváci navyklí během Nového roku sledovat oba díly *Ironie osudu*. Film obsahuje alespoň dvacet slavných zlidovělých replik, zmiňme však alespoň ty nejkultovnější z nich. Jednoznačně nejpoužívanější frázi z filmu pronáší opilý Ippolit, který se hladově vrhne na zbytky slavnostní večeře: „To je ale hnus... To je ale hnus – ta vaše ryba v aspiku!” (Kakaja gadost’... Kakaja gadost’ eta vaša zalivnaja ryba!). Rusové těmito slovy charakterizují cokoliv, co jim vůbec nechutná (v blízkém kruhu přátel, příbuzných apod.). Kromě Ippolita je strůjcem vtipných hlášek i protagonista Žeňa. Když ho Nad’a poleje vodou, ohradí se slovy: „Proč mě zaléváte? Já nejsem žádný záhon!” (Čto vy měnja polivajete? Ja že ně klumba!). Tato fráze se mezi Rusy používá v analogické situaci. Když se někdo moc opije a po té se snaží vystřízlivět (případně má velkou kocovinu), vyjádří svůj stav Žeňovou replikou: „Musím pít méně, méně musím pít.” (Pit’ měnše nado, měnše nado pit’.). Tu si hrdina dokola opakuje, když poskakuje na zasněžené leningradské ulici. Spousta ikonických frází, jež Rusové pronášejí při pití alkoholu, pochází ze začátku filmu. Např. když se Žeňa s kamarády opíjí v bani, jeden z nich prohlašuje: „Já nikdy nejsem opilý.” (Ja nepjaněju nikogda!) a posléze „Doktor odmítá pít za zdraví!” (Doktor otkazyvajetsja pit’ za zdorovje!). Ve filmu *Afoňa* je kultovních hlášek o poznání méně. Nejslavnější z nich pronáší Fedul, který Afoňu volá poté, co ten nedorazil na domluvenou schůzku, při níž se měli ještě s dalším kamarádem opít. Když Fedulovi Kolja z balkonu odpoví, že Afoňa není doma, a zalže, že je jeho vzdálený příbuzný, tak na něj Fedul zakřičí: „Příbuzný! Naval rubl! Afoňa mi dluží rubl!” (Goni rubl, rodstvennik! Mně Afoňa rubl dolžen byl!). Nyní se první část fráze uchytila ve formě odlehčeného komentáře v situaci, kdy jeden člověk má dát jinému peníze (kapesné, peníze na rodinný nákup, když si přátelé půjčují menší obnos apod.). V ruské společnosti se též uchytil Afoňův výraz, doslova přeložitelný jako: „Švábí bradavka!” (Tit’ka tarakaňja!). Afoňa těmito slovy na tanečním večeru osočil cizího muže, který mu nedovolil tančit s jeho partnerkou. V Rusku se toto slovní spojení používá jako synonymum pro „skrčka“, případně jako urážka nebo posměšná poznámka pro člověka malého vzrůstu, který si moc dovoluje. Když je někdo unavený nebo se cítí být nemocen, svůj stav však hodnotí s humorem, používá Afoňovu výmluvu pro odmítnutí schůzky s Kaťou: „Jsem dnes nějaký nemocný, půjdu si číst tiskoviny...” (Čto-to ja segodnja raschvoralsja. Pojdu pressu počitaju...).

Oblíbenost hlášek z Danelijova dalšího filmu, *Muže na svém místě*, spočívá v tom, že umožňují imitovat gruzínský či arménský přízvuk, komolit slova a porušovat gramatická

pravidla, a přitom velice přesně vyjádřit řečníkův záměr i emocionální stav. Jednou z takových frází je např. Valikova věta: „Chci Larisu Ivanovnu!” (Larisu Ivanovnu cháču!), který se snaží v Moskvě dovolat krásné letuše. Vtipnost výslovnosti je důsledkem přenesení přízvuku ve slově „choču“ (chci) z druhé slabiky na první, takže ve výsledku slovo zní jako „cháču“, což v ruštině zní přídrzle, případně poukazuje na nevzdělanost. Toto „cháču“ se totiž v ruštině užívá ve familiérním a komickém tónu – když někdo volá svému kamarádovi, příbuznému. Ikonická je rovněž gramaticky chybná hláška Mimina ve scéně, kdy mu policie sebere auto jeho nadřízeného. Valiko se vrací s pytlek na zádech zpět na letiště se slovy: „Givi Ivaniyč! Ten policie k tobě vůbec nemá úctu. Sebral i auto, i řidičák.” (Givi Ivanyč! Sovsem tějba etot GAI ně uvažajet. I mašinu otňal i prava.) Přestože je tato hláška velice populární, v praxi se používá zřídka – jen pokud si někdo stěžuje na policejní pokutu nebo na problematické jednání s policií. Zdrojem další vtipné hlášky je scéna, kdy Mimino vchází do bytu cizích Moskvanů, kteří mu zařizují hotelový pokoj. Majitelka bytu ho vyzve, aby se posadil, načž jí Mimino odpoví: „Děkuji. Já postojím pěšky.” (Spasibo, ja pěškom postuju.) Tato fráze se používá v úzkém kruhu příbuzných či přátel, když je host pozván dál nebo je vyzván, aby se posadil, ale on má naspěch. Nezapomenutelná je rovněž replika gruzínského malíře pokojů, který bez zaklepaní přichází do kanceláře Giviho Ivanoviče: „Pane majiteli, a co tento kolor?” (Chozjajin, a možet etot kolor, a?), která se vyznačuje netradičním použitím slova „kolor“ místo „barva“. Fráze se tedy u ruských diváků uchytila při výběru barvy. Hlavním původcem známých improvizovaných hlášek z *Muže na svém místě* je Frunzik Mkrťčan, jenž ztvárnil řidiče Rubika Chačikjana. Jednou z nich je: „Poslouchej, já jsem tam teď tak chechtalse!” (Slušaj, ja sejčas tam tak chochotalsja!), jejíž humor spočívá v nesprávném použití zvratného slovesa chechtat se (chochotaťsja) tam, kde má být použito nezvratné (pouze chochotať). Tento citát je v ruštině vnímán jako alternativní, vtipnější verze gramaticky správné věty „Já se tak chechtal“ (Ja tak chochotal). Z Rubikovy další repliky, kterou vysloví při loučení s Valikem: „Ještě se uvidíme. To si myslím já.” (My ješe uvidimsja. Ja tak dumaju.), zlidověla věta „Ja tak dumaju”. Používá se v případě, když někdo chce patřičně zdůraznit své stanovisko. Pravděpodobně Rubikovou nejkultovnější hláškou však zůstává jeho večně opakující se fráze: „Poslouchej, já Vám řeknu jednu rozumný věc, ale neurazte se.” (Slušaj, ja vam odin umnyj veš skažu, no tolko vy ne obizajtes.). Tuto zkomolenou větu lidé říkají, když oponují svému známému nebo mu chtějí s humorem říct něco, co ho může rozladit.

Poslední analyzovaný snímek, *Služební román*, obsahuje sice velké množství vtipných dialogů, avšak okřídlených frází z filmu se v současnosti používá jen málo. Jednou z nich je

Novoselcevovo beztaktní přiznání plačící Kaluginé, kterou se snaží utěšit slovy: „My vás máme moc rádi. V hloubi duše... Někde hodně hluboko.” (My vas ljubim. V glubine duši... Gdě-to očej gluboko.). V Rusku se tato věta používá jako ironická poznámka, která má adresáta popíchnout. Další Novoselcevova poznámka se nese v podobném duchu: „Nikoho dražšího než Vás již několik dní nemám.” (Dorože vas u mjenja vot uže něskolko dněj nikogo nēt.). Ta často zaznívá v analogické situaci – jedná se o ironický kompliment či milostné přiznání, které má člověka popíchnout. O popularizaci několika slavných frází se zasloužila i Lija Achedžakova v roli sekretářky Věročky. Když Novoselcev čeká před kanceláří své nadřízené a obává se výpovědi, ze dveří vychází Věročka a povídá: „Tak, Novoselceve. A jste v pytli.” (Nu vse, Novoselcev. Vaše dělo truba.). Fráze „Vaše dělo truba“ neboli „Jste v pytli“ zlidověla a používá se velice běžně i v současnosti. Hodnotící fráze Věročky, když se jí proměněná Kalugina zeptá, jak se jí líbí její nový účes: „Umřít a už se nezvednout!” (Umeret' - ne vstať!) vypovídá o velkém ohromení. V češtině bychom našli ekvivalent „dechberoucí“. Tato ustálená fráze se od 70. let používá jako jeden z nejrozšířenějších expresivních komplimentů a nezřídka se vyskytuje i v literatuře a publicistických textech. Je zřejmé, že popularita těchto frází spočívá v trefnosti, s jakou dokážou charakterizovat specifické situace, v jejich humorném a ironickém podtextu, jazykové atypičnosti a neologické tendenci vzhledem k větné struktuře. Jsou to fráze, které jsou spojovány s oblíbenými postavami divácky úspěšných snímků. Bývají rovněž velice expresivní, krátké, a proto jednoduše zapamatovatelné. Splňují tudíž základní předpoklady k tomu, aby se masově rozšířily nejen mezi diváky jednotlivých filmů, kteří dokážou navíc ocenit skryté odkazy na tu či onu scénu, ale mezi ostatní receptory populární kultury.

5.3. Nostalgie po sovětské kinematografii v současné populární kultuře v Rusku a postsovětské remaky stagnačních komedií

Ze studie Marije Pravdiny o sovětské kinematografii jako předmětu současné kulturní recepce vyplývá, že poté, co bylo na začátku 90. let v Rusku téměř vše s nálepkou „sovětské“ ostře kritizováno nebo vnímáno jako něco negativního či zpátečnického (včetně kinematografie), dochází v polovině nultých let druhého tisíciletí opět ke zvýšení politického zájmu o sovětskou uměleckou produkci²⁸¹. Sovětské filmy se stávají žádaným artiklem

²⁸¹ Marija Pravdina: Sovětskoe kino kak objekt sovremennoj kulturnoj recepcii i zritelskoj privjazannosti. Článek v sociologickém časopise *Vestnik obščestvennogo mněnija*, 2009, č. 2 (100). s.114 -126.

federálních televizních kanálů, a to i z důvodu vysokého diváckého zájmu. Na základě výzkumu Fondu veřejného mínění z roku 2013 vyplývá, že 83 % Rusů sleduje televizi alespoň jednou týdně, přičemž 45 % dotazovaných preferuje sovětské filmy, 18 % současnou ruskou produkci a 14 % zahraniční filmovou tvorbu²⁸². Hlavní důvod oblíbenosti sledování sovětských filmů spočívá v tom, že jde o „laskavé filmy, které neobsahují násilí“ a protože divákům připadají zajímavější než současná produkce. Přitom ale 39 % dotazovaných připadá, že se současná ruská kinematografie posouvá, zatímco pouze 30 % respondentů si myslí, že ruská kinematografie je v úpadku²⁸³. Zároveň ale 64 % respondentů tvrdí, že se o stav aktuální ruské kinematografie příliš nezajímá. Na základě dalšího výzkumu téže instituce z roku 2014 zas vyplývá, že nejoblíbenějším žánrem ruských televizních diváků i moskevských návštěvníků kin je komedie (konkrétně 39 % všech dotazovaných, a 45 % diváků od 18 do 30 let), ale 43 % diváků preferuje televizní sledování filmů²⁸⁴. Současná ruská tvorba je však většinou hodnocena negativně kvůli tomu, že se ruští režiséři snaží napodobovat hollywoodské standardy, ale nemají podobnou produkční tradici, z níž by mohli vycházet, a zároveň postrádají dostatek aktuálně zajímavých témat²⁸⁵. Ve výsledku tedy populární sovětská kinematografie z obsahového i estetického hlediska působí pokročileji než současný ruský mainstream. A jelikož nejsledovanější federální kanály jako Pervyj, RTR a NTV vysílají každý rok omezený počet stejných sovětských filmů, převážně stagnačních komedií, a to zejména v období státních svátků, právě ony nejlépe utkvívají v paměti současných televizních diváků. Mezi nejčastěji vysílané komedie patří *Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel*, *Služební román*, *Ivan Vasiljevič mění povolání*, *Podařená kvítka* a *Brilantová ruka*. Kromě těchto filmů se na vyjmenovaných kanálech setkáme s frekventovaným vysíláním filmů *Karnevalová noc* Eldara Rjazanova, *Moskva slzám nevěří* a *Láska a holubi* Vladimira Meňšova, *Zpívající eskadra* Leonida Bykova nebo *Bojovali za vlast* Sergeje Bondarčuka. Doba jejich vysílání závisí na povaze státního svátku (filmy s romantickou tematikou se vysílají 8. března, patriotické na Den vítězství, excentrické komedie na Nový rok apod.). Recepční studie Pravdiny vychází zejména z komentářů internetových uživatelů na sociální síti V Kontakte.com, na blozích Livejournal.com a z

²⁸² 22 % dotazovaných nevědělo, jak odpovědět. *Kino: Čto i kak smotrjat Rossijane. Socialnyj opros*. Fond obščestvennogo mněnija. Dostupné online: <<https://fom.ru/Kultura-i-dosug/11192>>. Cit. 14.12.2018.

²⁸³ Tamtéž.

²⁸⁴ *Gde i kak smotrjat kino stoličnyje žiteli; Čto ljubjat smotret' i čto smotrjat moskviči. Socialnyj opros*. Fond obščestvennogo mněnija. Dostupné online: <<https://fom.ru/Kultura-i-dosug/11855>> a <<https://fom.ru/Kultura-i-dosug/11856>>. Cit. 14.12.2018.

²⁸⁵ Marija Pravdina: Sovětskoe kino kak objekt sovremennoj kulturnoj recepcii i zritelskoj privjazannosti. Článek v sociologickém časopise *Vestnik obščestvennogo mněnija*, 2009, č. 2 (100). s.120.

osobních rozhovorů se současnými diváky. Autorka jejich reakce rozřazuje do několika charakteristických typů, přičemž převažují názory diváků, kteří považují sovětskou kinematografii za: kvalitní, laskavou (a to i v případě, že se jedná o propagandistické a ideologicky zatížené snímky), věrnou (tedy jako opak hollywoodského bezchybného fikčního světa) a intelektuální neboli reflexivní (a to i v případě komedií). Všechny tyto názory spojuje velká míra nostalgie vůči sovětskému filmu, stagnační komedie nevyjímaje, i když část diváků si uvědomuje a kriticky reflektuje přítomnost komunistické ideologie. Avšak vztah diváků k ideologii utváří široké spektrum reakcí – od znechucení až po nadšení, v závislosti na jejich věku, pohlaví, vzdělání aj.²⁸⁶.

Výše zmiňovaná míra nostalgie ruské společnosti vůči sovětským komediím a jejich divácká obliba byly od začátku druhého tisíciletí natolik podstatné, že ovlivnily nejen programovou skladbu televizního vysílání, ale i následnou televizní a filmovou produkci. Jednak byly stagnační komedie reflektovány a svým způsobem i formovaly obsah v současnosti oblíbených zábavních a humoristických televizních pořadů (jako *KVN* a *Večernij kvartal*), ale zároveň odstartovaly trend remaků, rebootů a pokračování původních komedií. Humoristické pořady pracují s prvky či slavnými scénami ze stagnačních komedií jako s popkulturními odkazy (tzn. zasadí vlastní vtipy do kulis známé komedie, použijí slavné komediální postavy jako protagonisty do svých vlastních scének, případně vyslovují filmové hlášky v novém, neobvyklém kontextu). Využití těchto prvků je většinou kreativní, novátorské, a proto působí stále aktuálně a ve většině případů vtipně.

Oproti tomu filmy, které lze zařadit mezi trend remaků a pokračování, jež v roce 2006 paradoxně odstartovala *Karnevalová noc 2 aneb 50 let poté* od samotného Eldara Rjzanova, jsou diváky většinou hodnoceny jako „propadáky“. Boom těchto remaků předznamenal zájem o koncept remakeů jako takových již v 90. letech, kdy po se rozpadu Sovětského svazu tvůrci inspirovali západní kinematografií. Ruští filmaři v té době hledali nové, aktuální náměty, invenční kinematografické formy a neobvyklé způsoby vyjádření, které v Sovětském svazu neexistovaly, resp. byly kvůli cenzuře zakázány. V druhé polovině 90. let se ovšem zároveň objevily první příznaky nostalgie po „laskavých sovětských filmech“, jež byly nejvíce viditelné během novoročního vysílání, kdy se v letech 1995, 1996, 1997 a 2001 pravidelně vysílal televizní film *Staré písně o důležitém* (Saryje pěsni o glavnom). Jednalo se o hybridní a dosti bizarní formu televizní zábavy – do jednoduché dějové linie spjaté s novoročními oslavami byla zasazena jednotlivá hudební čísla, která byla buď převzata z

²⁸⁶ Tamtéž. s.116-118.

kultovních sovětských filmů nebo šlo o populární popové hity 80. a 90. let. Drtivá většina písní byly nazpívána mladými popovými hvězdami (*Ivanuški International*, Vladimir Presňakov, Anželika Varum, Kristina Orbakaite aj.) a jednotlivá hudební čísla byla zasazena do kulis ikonických scén ze starých filmů, v nichž nezdřídka vystupovali již zestárlí hrdinové sovětské kinematografie²⁸⁷.

Podobná dramaturgická řešení vypovídala o nedostatku originálních námětů a o nejistotě tvůrců, kam v zábavním žánru směřovat dál. Bolestivá dramaturgická a scénářistická krize ruské mainstreamové kinematografie, a zejména komediálního žánru, se ještě více projevila s příchodem skutečných remaků, kdy i talentovaní, ale již staří autoři (např. Eldar Rjazanov) projevili snahu natočit filmy, které by se svou kvalitou vyrovnaly sovětským stagnačním komediím. Ukázalo se však, že v nových podmínkách nelze točit stejné náměty jako za dob stagnace, ani stejným způsobem. Kromě remaku *Karnevalové noci* vznikly nové verze vybraných populárních stagnačních komedií: v roce 2007 *Ironie osudu. Pokračování* Timura Bekmambetova, v roce 2011 *Služební román. Naše doba* Sarika Andreasjana, v roce 2012 reboot *Podářených kvítek* s názvem *Džentlmenové, hodně štěstí!* (Džentlmeny, udači!) Alexandra Baranova a Dmitrije Kiseleva, v roce 2014 *Ukradená nevěsta!* (Kavkazskaja plennica!) Maxima Voronkova. Údajně se do budoucna plánuje i remake Gajdajova filmu *Ivan Vasiljevič mění povolání*²⁸⁸.

Kromě *Ukradené nevěsty!* se všem těmto filmům na sebe podařilo alespoň vydělat, což znamená, že se tvůrcům strategie využití kultovního statusu originálních komedií k nalákání diváků do kin vydařila. Některé z nich dokonce slavily kasovní úspěchy (např. *Ironie osudu. Pokračování* při rozpočtu 5 milionů dolarů vydělal 55, 6 milionů dolarů, *Služební román. Naše doba* při stejném rozpočtu vydělal 14,5 milionů dolarů).

Tyto hybridní remaky nejčastěji pracují s principem přenesení originální zápletky do současného společensko-politického kontextu. Přejímají stejné či naopak úplně rozdílné lokace, pracují s podobným typem postav nebo naopak pojednávají o diametrálně odlišných postavách. Hrdinové současných filmů se dostávají do podobných situací jako hrdinové originálních stagnačních komedií, ale řeší je novodobým způsobem, aby se současní diváci mohli s těmito postavami snáze identifikovat. Při vzniku těchto remaků však dochází k určité tvůrčí schizofrenii, kdy se filmaři snaží téměř doslova citovat původní komedii

²⁸⁷ Nejčastěji zde figurovali právě herci, kteří ztvárnili hrdiny stagnačních komedií a sovětských romantických filmů.

²⁸⁸ Viktorija Donovan: Sovětskije komedii "našego vremeni": Remejky v rossijskom kinematografe XXI. veka. Novoje literaturnoje obozrenije, 2018, č.152. Dostupné online: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20025/. Cit. 14.12.2018.

(prostřednictvím hlášek, scének, gest apod.), ale zároveň se pokoušejí od originálů viditelně odlišit. Jedinou výjimku v tomto trendu tvoří reboot *Ukradené nevěsty*, která kopíruje téměř každý záběr Gajdajova filmu.

U diváků i mnoha kritiků vzbudila valná většina těchto snímků velice negativní reakce. Filmům bylo vyčítáno, že postrádají jakýkoli punc originality, že pouze exploatují ikonické filmy, že jsou příliš vulgární, že oproti originálům oslavují diametrálně odlišné, často materialistické hodnoty a snaží se o „amerikanizaci“ ruské filmové klasiky²⁸⁹. Celkově tedy proces produkce remaků kultovních děl ruské publikum chápe jako vykrádání nebo urážku sovětského (potažmo ruského) kulturního dědictví. Několik smířlivých recenzí se objevilo o Bekmambetově pokračování *Ironie osudu*, jehož děj se více zaměřil na postavy dětí Ženi a Nadi, a u snímku *Džentlmenové, hodně štěstí!* (jehož producentem byl opět Bekmambetov), kde i přes využití podobné zápletky pracovala dvojice režisérů s řadou odlišných a nových postav. Díky tomu byl film *Džentlmenové, hodně štěstí!* v očích některých kritiků vnímán nikoliv jako remake, ale jako pocta originálnímu snímku. Největším „propadákem“ novodobého komediálního trendu byla *Ukradená nevěsta!*, která si nejen vysloužila ty nejtvrďší recenze od kritiků i diváků, ale zároveň propadla i finančně (při rozpočtu 3,5 milionů dolarů film vydělal pouhých 180 000 dolarů).

Ukazuje se tedy, že strategie využívání zápletek a odkazů na populární stagnační komedie je celkem vhodná pro získání všeobecné pozornosti a nalákání dostatečného množství ruských diváků do kin. Zároveň se však jedná o velice riskantní strategický krok, který v případě nedostatku kreativity pravděpodobně vyvolá hněv filmových publicistů i masového publika, což může ve výsledku ublížit reputaci tvůrců. Jako vhodný tvůrčí přístup se tedy jeví využití zápletky původních filmů, ale vytvoření nových, originálních a uvěřitelných postav zasazených do aktuálního kontextu. To současným divákům umožní se s novými postavami snáze identifikovat a částečně se oprostít od kultovních hrdinů stagnačních komedií.

²⁸⁹ Názory diváků na jednotlivé filmy na stránkách filmové databáze Kinopoisk.ru. a články v novinách Afiša, Komsomolskaja pravda, Gazeta. ru, Mail.ru.

6. Závěr

Cílem této práce bylo komplexní zmapování a vytvoření charakteristiky specifického žánrového trendu, jenž vznikl na přelomu 60. a 70. a jenž se posléze vyvíjel v době Brežněvovské stagnace v SSSR. Komplexnost výzkumu spočívala ve využití sémanticko-syntakticko-pragmatického přístupu žánrové teorie Ricka Altmana, stejně jako dílčích teoretických nástrojů z metodologie nové filmové historie (se zaměřením na zejména ekonomicko-industriální a socio-kulturní dějiny stagnační kinematografie), recepčních studií (koncept totální historie) a kulturních studií (s důrazem na oficiální a neoficiální masovou kulturu v SSSR).

Kvůli ekonomické stagnaci, technické zaostalosti, byrokratizaci produkčního procesu, zesílení cenzury a izolaci sovětské kinematografie po skončení Chruščovovského tání došlo ve filmovém průmyslu ke ztížení (a v některých případech dokonce ke znemožnění) vzniku umělecky i intelektuálně náročných filmových děl. Tato situace nahrávala rozvoji žánrové produkce, která se u sovětských diváků těšila velké oblibě. Goskino, jakožto centralizovaný, vertikálně integrovaný orgán sovětské kinematografie, i Mosfilm, jakožto hlavní výrobce sovětských filmů, si uvědomovaly produkční deficit v rámci komediálního žánru, který stagnoval již od konce 50. let. Přestože byla většina projektů komediografů, kteří se zapojili do státem vyhlášené scenáristické soutěže na konci 60. let, komisemi obou institucí vyhodnocena jako nedostatečně kvalitní, několika talentovaným tvůrčím tandemům se podařilo v komediálním žánru prorazit. Tyto autorské tandemy, jimž vévodili režiséři a komediografové Leonid Gajdaj, Georgij Danelija a Eldar Rjazanov, se zasloužily o vývoj trendu, který lze pojmenovat termínem stagnační komedie. Stagnační komedii můžeme rozdělit do dvou základních základních směrů – prvním je excentrická stagnační komedie a druhým lyrická stagnační komedie. Přestože se tyto dva směry od sebe liší zejména ve stylistické rovině, a můžeme mezi nimi nalézt rozdíl v sémantických prvcích, spojuje je jednotná syntaktická rovina a jejich přijetí u dobových i současných ruských diváků, kteří zformovaly kultovní status těchto komedií v ruské populární kultuře. Trend stagnačních komedií se ocitá na pomezí oficiální a neoficiální sovětské masové kultury. Přestože byl vznik jednotlivých snímků podřízen kontrole studia i vládním institucím, které dohlížely na uměleckou kvalitu a ideovou správnost filmů, v průběhu produkčního procesu docházelo k náhodným a improvizovaným situacím, případně strategickým řešením, díky nimž se filmaři dokázali státnímu dohledu alespoň částečně vyhnout. Kulturní význam tohoto žánru byl

posléze dotvářen přejímáním popkulturních odkazů samotnými diváky a mladými tvůrci, kteří se uplatnili zejména v oblasti zábavních a humoristických televizních pořadů.

Syntaktická rovina sovětské stagnační komedie se projevuje akcentací osobního života „malého člověka“, kterého autoři chápou jako hrdinu všedního dne. Malý člověk je v chápání stagnačních komediografů obyčejný sovětský občan, který nemá velké životní cíle ani nepropaguje socialistickou ideologii, ale vyznává především morální hodnoty a snaží se dosáhnout štěstí v soukromém životě. Tento žánr tedy částečně navazuje na individualismus, který oslavovaly filmy šedesátníků v období tání. I přes odlehčenost, která je těmto komediím vlastní, se tvůrci tohoto trendu snaží věrně zobrazit sovětskou společnost s jejími charakteristickými symptomy a její každodenní život, který tvůrci rozdělují na soukromou a veřejnou sféru. Věrnost zobrazení sovětského společnosti spočívá v představení ruských velkoměst, jejich obyvatel a rytmu života, dobové architektury. Tyto komedie charakterizují socialistickou společnost jako lepší než společnost kapitalistickou, jejímž základem jsou podle tvůrců materialistické hodnoty. I přes odsouzení materialismu tvůrci kapitalistické země otevřeně nekritizují, naopak poukazují na fascinaci, kterou některé aspekty západního životního stylu u Sovětů vyvolávají, a snaží se zobrazit poznávání odlišných kultur jako zkušenost pro sovětského člověka pozitivní a cennou. Důležitost stagnačních komedií spočívá v tom, že reflektují organizaci veřejného života, která se prostřednictvím konkrétních lokálních orgánů nebo jednotlivých postav snaží zasahovat i do soukromého života protagonistů. Základní symptomy stagnační společnosti představuje ve filmech růst spotřebitelské kultury, cenění rodiny a manželského svazku, profesní variabilita, neúspěšná snaha o seberealizaci, konfrontace člověka s morálním dilematem, kriminalita, byrokracie, opilství a alkoholismus, hulvátství a standardizace myšlení. Přesto všechno je sovětská společnost chápána jako dobrá – díky přítomnosti velkého množství laskavých a morálních hrdinů všedního dne.

Excentrické stagnační komedie se vyznačují rychlejším tempem, gagy a trikovými scénami, ostřejší satirizací jednotlivých prototypů postav, využitím fyzického i slovního humoru, parodizací konvencí jiných žánrů a jasnějším vymezením dobra a zla. Také za to byly více pranýřovány dobovými kritiky a podléhaly přísnější cenzuře ze strany Umělecké rady Mosfilmu i komise Goskina.

Lyrické komedie naopak zobrazují komplexní postavy s větší psychologickou hloubkou, které jsou konfrontovány s vystřízlivěním z doby tání, využívají epizodické vyprávění, bohatý jazykový humor, vyznačují se užitím reflexivních poetických a hudebních pasáží, které slouží jako dějová intermezza, a podprahovou kritikou stagnační morálky a

standardizace. Cenzurní řízení ve většině případů nebylo tak problematické jako v případě excentrických komedií a tento směr si rovněž získal větší uznání u dobových kritiků.

Kromě charakteristiky společenských symptomů stagnační komedie věnují velkou pozornost zobrazení dobových módních a hudebních trendů, což byl jeden z důvodů jejich popularity. Ukázkou moderního boží, novodobých módních trendů a využitím rockové či estrádní hudby ve svých filmech tvůrci dokázali zaujmout více druhů publika – od dětí, přes mládež až po diváky středního věku. Stagnační komedie ve své době vévodily diváckým žebříčkům a díky jejich frekventovanému vysílání na televizních kanálech neklesá jejich popularita ani v současném Rusku. V současnosti mají mnohé stagnační komedie rituální charakter, jelikož je doba jejich vysílání spjata s konkrétní příležitostí nebo společenskou událostí, nejčastěji se všeobecnými oslavami státních svátků. Tato vysílací strategie ještě více podporuje nostalgický vztah ruského obecnstva k žánru stagnační komedie, které dle názorů diváků tvoří laskavou, zábavnou a vtipnou alternativu k současné nevýrazné komediální produkci.

7. Seznam použitých zdrojů

Seznam filmů

Afoňovo zmoudření (Georgij Danelija, 1975)

Briliantová ruka (Leonid Gajdaj, 1968)

Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel (Eldar Rjazanov, 1975)

Ivan Vasiljevič mění povolání (Leonid Gajdaj, 1973)

Muž na svém místě (Georgij Danelija, 1977)

Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku (Eldar Rjazanov, 1973)

Podařená kvítka (Alexandr Seryj, 1972)

Služební román (Eldar Rjazanov, 1977)

Ukradená Nevěsta (Leonid Gajdaj, 1967)

Archivní dokumenty

- Boris Konoplev: *O rekonstrukcii i techničeskom perevooruženii kinostudii Mosfilm*, 1971. Archiv RGALI.
- Dopis Alexeje Romanova řediteli Mosfilmu Nikolajovi Sizovu z 3.2.1972.
- Dopis Georgije Daneliji K.I. Širajevu z 28.1.1970. Archiv Mosfilmu.
- Dopis Nikolaje Sizova předsedovi Goskino, Sergejovi Lapinu z 19.1.1976. Archiv Mosfilmu.
- Dopisy generálního ředitele filmového studia Mosfilm, Vladimira Surina předsedovi Goskino Alexejevi Romanovovi z roku 1970. Archiv Mosfilmu.
- Dramaturgický posudek hlavního redaktora tvůrčí skupiny Luč, Borise Kremněva z 3.5.1972. Archiv Mosfilmu.
- Ekonomicko-plánovací analýza k filmu *Briliantová ruka*, 1969. Archiv Mosfilmu. (Zaključenije ekonomičesko-planovogo otdělenija po otčetu sjomočnoj gruppy Brilliantovaja ruka.)
- Ekonomicko-plánovací analýza k filmu *Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel*, 1975. Archiv Mosfilmu. (Zaključenije ekonomičesko-planovogo otdělenija po otčetu sjomočnoj gruppy Ironija sud'by ili S legkim parom!).
- Korespondece Luigiho de Laurentise a Nikolaje Sizova z ledna 1972. Archiv Mosfilmu.
- Korespondence Eldara Rjazanova s Luigim de Laurentisem. Srpen 1973. Archiv Mosfilmu. viz. Dopis Rjazanova ze 7.8.1973 v příloze č..
- Korespondence Luigiho de Laurentise a Dina de Laurentise s Nikolajem Sizovym od dubna do listopadu 1973. Archiv Mosfilmu.

- Korespondence ředitele Mosfilmu, Nikolaje Sizova, a předsedy Goskina, Alexeje Romanova, v letech 1970-1972. Archiv Mosfilmu.
- Korespondence studia Mosfilm s diváky. 1967-1975. Archiv Mosfilmu. (Perepiska so zritěljami.)
- Kostjukovskij, Slobodskoj, Gajdaj: *Šurik v gorach. Zajavka na sledujušuju seriju korotkometražnych excentirčeskich kinokomedij*. 1965. Archiv Mosfilmu.
- Luigi de Laurentis: Dopis Nikolaju Sizovovi. 17.3.1970. Archiv Mosfilmu.
- Nikolaj Sizov: *O komediální tvůrčí skupině*, 23.1.1976. O komedijnom objedinenii. Archiv Mosfilmu.
- Protokol ze zasedání scénáristicko-redakční rady tvůrčí skupiny Vremja filmového studia Mosfilm ze 17.4.1970. (Protokol zasedanija scenarno-redakcionnoj kollegii tvorčeskogo objedinenija Vremja knostudii Mosfilm od 17. aprelja 1970 g.)
- Příkaz generálního ředitele filmového studia Mosfilm z 16.6.1977. Archiv Mosfilmu.(Prikaz geněralnogo direktora kinostudii Mosfilm).
- Příkaz o založení tvůrčí skupiny Komedialních a hudebních filmů ve filmovém studiu Mosfilm. Duben 1976. Prokaz ob obrazovanii tvorčeskogo objedinenija komedijnnyh i muzykalnyh kinofilmov na kinostudii “Mosfilm“. Archiv Mosfilmu.
- Příkaz předsedy Goskino o tematickém plánu výroby celovečerních filmů na rok 1970. Archiv Mosfilmu.
- Příkazy předsedy Goskino Filipa Jermaše,19.12.1977. (Prikazy predsedatěla komitěta po kinematografii pri Sovětě ministrov SSSR). Archiv Mosfilmu.
- Příkazy ředitele Mosfilmu, Vladimira Surina. 14.1.-24.12.1969. Archiv Mosfilmu.
- Složka z fondu RGALI o Borisovi Konoplevovi, 1966-1975. (Otčety o pojezdke sovětskoj dělegacii kinorabotnikov na kongressy UNIATEK. O rekonstrukcii i techničeskom perevooruženii kinostudii Mosfilm, Predloženie po dalnějšemu ulučšeniju podgotovki ekonomičeskich kadrov vo VGIKe, Sovětskaja sistěma kiněmatografa – Sovpolikadr i drugije, Doklady, vystuplenija, tezisj dokladov).
- Stenografický zápis Umělecké rady studia (komise pro přisuzování platových kategorií). Diskuze nad celovečerní hranou komedií Služební román (dva díly). Moskva: 8.6.1977. Archiv Mosfilmu.(Stenogramma zasedanija chusoveta studii (komissiji po opredelenuju grupp po oplate), Obsuždenija polnometr chudož komedijnogo kinofilma Služebnyj roman (dve serii), Vydviženije kandidatur na soiskanije gosudarstvennyj premij RSFSR imeni br. Vasiljevych).
- Stenografický zápis Umělecké rady studia Mosfilm (komise pro přisuzování platových kategorií). Diskuze nad celovečerním filmem *Muž na svém místě*. Moskva: 30.6.1977. Archiv Mosfilmu. (Stenogramma zasedanija chusoveta studii (komissiji po opredelenuju grupp po oplate), Obsuždenija polnometražnogo chudožestvennogo kinofilma Mimino.)
- Stenografický zápis Umělecké rady studia Mosfilm. Diskuze nad celovečerním filmem *Afoňovo zmoudření*. Moskva: 7.5.1975. Archiv Mosfilmu. (Stenogramma zasedanija Chusoveta studii. Obsuždenija polnometražnogo chudožestvennogo kinofilma Afoňa).
- Stenografický zápis Umělecké rady studia Mosfilm. Diskuze nad celovečerní hranou komedií *Briliantová ruka*. Moskva: 9.8.1968. Archiv Mosfilmu. (Stenogramma

zasedanija Chudsoveta studii. Obsuždenije chudožestvennoj kinokomedii Brilliantovaja ruka).

- Stenografický zápis zasedání Umělecké rady Mosfilmu: Debata o komediích Ivan Vasiljevič mění povolání, Chata, Nylon 100% ze 13.12.1973. Archiv RGALI. (Stenogramma zasedanija Chudsoveta kinostudii Mosfilm: Obsuždenije komedijnych filmov Ivan Vasiljevič měňajet professiju, Dača, Nejlon 100%.)

- Stenografický záznam zasedání Umělecké rady Mosfilmu. Jednání o celovečerním filmu Ukradená nevěsta. 8.12.1966. Archiv Mosfilmu. (Stenogramma zasedanija Chudožestvennogo sověta Mosfilm. Obsuždenije polnometražnogo chudežestvennogo kinofilma Kavkazskaja plennica ili Novyje priključenija Šurika).

- Stenografický záznam ze zasedání umělecké rady věnovaného diskuzi o tematickém plánu celovečerních filmů na rok 1971. (Stenogramma zasedanija chudožestvennogo sověta po obsuždeniju tēmatičeskogo plana vypuska polnometražnych chudožestvennych filmov na god 1971 i vydviženiju filmov na soiskanije gosudarstvennoj premii RSFS Imeni braťjev Vasiljevych, 26.5. 1970); Zpráva hlavní redaktorky umělecko-redakčního kolegia (resp. dramaturgického kolegia) Goskino Iriny Kokorevé z roku 1969. Archiv Mosfilmu.

- Tematické plány Goskino 1962-1977. Archiv Mosfilmu.

- Úřední spis k filmu *Afoňovo zmoudření*. 1974-1979. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Afoňa).

- Úřední spis k filmu *Briliantová ruka*. 1968-1969. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Brilliantovaja ruka).

- Úřední spis k filmu *Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel*. 1974-1976. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Ironija sud'by ili S legkim parom!).

- Úřední spis k filmu *Muž na svém místě*. 1976-1979. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Mimino).

- Úřední spis k filmu *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku*. 1970-1974. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Něverojatnyje priključenija Italjancev v Rossiji).

- Úřední spis k filmu *Podářená kvítka*. 1969-1972. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Džentlmeny udači).

- Úřední spis k filmu *Služební román*. 1976-1979. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Služebnyj roman).

- Úřední spis k filmu *Ukradená nevěsta*. 1965-1977. Archiv Mosfilmu. (Dělo filma Kavkazskaja plennica).

- Výrobní plány studia Mosfilm 1970-1977. Archiv Mosfilmu. (Proizvodstvennyje plany kinostudii Mosfilm na god 1970;1971;1972;1973;1974;1975;1976;1977).

- Zasedání Umělecké rady Mosfilmu: Doporučování filmů na Státní cenu. 20.6.1979. Archiv Mosfilmu. (Zasedanije chudsoveta: Vydviženije filmov na Gosudarstvennuju premiju).

- Závěrečná zpráva scénáristicko-redakční rady tvůrčí skupiny Vremja filmového studia Mosfilm ohledně přihlášeného námětu V. Tokarevoj "Recidivisté". 30.1.1970. Archiv Mosfilmu.

- Závěrečné hodnocení literárního scénáře *Ironie osudu* Uměleckou radou Mosfilmu ze 30.7.1974. Archiv Mosfilmu. (Zaključenije Chudsoveta kinostudii Mosfilm po literaturnomu scenariju Ironija sud'by).
- Závěrečné hodnocení scénáře celovečerního filmu *Neuvěřitelná dobrodružství Italů v Rusku* Uměleckou radou filmového studia Mosfilm. 25.4.1973. Archiv Mosfilmu. (Zaključenije Chudsoveta Mosfilm po scenariju Neerojatnyje priključenija Italjancev v Rossiji).
- Zpětná vazba k literárnímu scénáři filmové komedie *Podářená kvítka*. První zástupce vedoucího GUITU MVD SSSR, F. Kuzněcov. 12.8.1970. Archiv Mosfilmu. (Otzyv na litěraturnyj scenarij kinokomediji Džentlmeny udači.) Viz. příloha č. 1.
- Zpráva hlavní redaktorky umělecko-redakčního kolegia (resp. dramaturgického kolegia) Goskino Iriny Kokorevé z roku 1969. Archiv Mosfilmu.
- Zpráva Nikolaje Syčeva, prvního zástupce předsedy Goskino: O výsledcích kinematografické činnosti za rok 1976 a dva měsíce roku 1977. 11.4.1977. Archiv Mosfilmu. (Ob itogach raboty otraslej kiněmatografii za 1976 god i 2 měsjaca 1977 goda.)
- Zpráva z oddělení zahraničních filmů Mosfilmu o zahájení Týdne sovětských filmů v Paříži: “Pribyvsije iz SSSR artisty i režisser včera otkryli Nedělju Sovětskogo kino”. 5.4.1977. Archiv Mosfilmu.
- Zprávy o stavu mezinárodních vztahů Mosfilmu sepsané vedoucími oddělení Mezinárodních vztahů a členy scénáristicko-redakčního kolegia studia Mosfilm 1969-1977. (Spravki o sostojanii meždunarodnych svjazej Mosfilm). Archiv Mosfilmu.

Orální prameny

- Rozhovory se zaměstnanci Mosfilmu v říjnu 2018.
- Rozhovor s Eldarem Rjazanovym v bonusových materiálech na DVD filmu *Služební román*.

Elektronické zdroje

- 1 janvarja ispolnjaetsja 40 let so dnja premjery komedii “Ironija sud'by ili S legkim parom!”. 31.12.2015. Článek na zpravodajském serveru Tass.ru. Dostupné online: <<https://tass.ru/kultura/2567386>>. Cit. 5.12.2018.
- 47 nazad zritelji vpervyje uviděli film “Brilliantovaja ruka“. Zprávy webu *Globus*. 27.7.2016. Dostupné online: [<http://serovglobus.ru/novosti/47-let-nazad-zritelji-vpervyje-uvideli-film-brilliantovaya-ruka>]. · *Analysisclub.ru*. Dostupné online: <<http://analysisclub.ru/index.php?page=schiller&art=2757>>. Cit. 12.12.2018.

- Angus Roxburgh: The Soviet 70s: how Russians made pools of light in the totalitarian darkness. The Guardian, 6.11.2017. Dostupné online: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/nov/06/soviet-union-kitchen-table-russian-revolution-centenary-togetherness>>.
- Anna Velikžanina: *Leonid Kuravlev: Ja tak byl blgodaren Šukšinu, čto nazval v ego čest' syna.* Komsomolskaja pravda. Dostupné online: <<https://www.kp.ru/daily/25624.3/790036/>>.
- Arina Borisova. *Mify i pravda ob otnošenijach, ljubvi i brake v SSSR.* Rubrika Lady na webu *Mail.ru*, 1.10.2018. Dostupné online: <<https://lady.mail.ru/article/504513-mify-i-pravda-ob-otnošenijah-ljubvi-i-brake-v-sssr/>>.
- Azar Mechtijev: Rozhovor s Vladimirem Etušem. Načalnik Goskino nam skazal: “Kavkazskaja plennica“ vyjdet na ekran tolko čerez moj trup. Akazak. ru. Dostupné online: <<http://akazak.ru/tvorchestvo-moix-druzej/qintervyuq-azara-mextieva/89-vladimir-etush-lnachalnik-goskino-nam-skazal-lkavkazskaya-plenniczar-vyjdet-na-ekran-tolko-čerez-moj-trupr.html?tmpl=component&print=1&page=>>. Cit. 27.11.2018.
- Boris Bejlin: Kogda-to televizor byl roskošju. Článek 22.10.2015 na *Radiovesti.ru*. Dostupné online: <<https://radiovesti.ru/brand/61004/episode/1371720/>>.
- Boris Bejlin: Sovětskij cholodilnik stoil dorogo. Článek z 27.10.2015 na *Radiovesti.ru*. Dostupné online: <<https://radiovesti.ru/brand/61004/episode/1371718/>>.
- Boris Tomaševskij: *Těoriya litěraturny. Poetika, Litěraturnyje žanry.* Dostupné online na webu Philologos.ru: <<http://philologos.narod.ru/tomash/tema9.htm>> .
- Čto ostalos za kadrom filma “Ivan Vasiljevič měňajet professiju“: počemu někotoryje epizody ne vošli v cenzuru. Časopis *Kulturologia.ru*. Dostupné online: <<https://kulturologia.ru/blogs/020617/34762/>>.
- David Hertl: *Alexej Kosygin: Já nejsem politik, já jsem inženyr.* Portréty. Český rozhlas, 26.7.2018. Dostupné online: <<https://plus.rozhlas.cz/alexej-kosygin-ja-nejsem-politik-ja-jsem-inzenyr-7573051>>.
- Džentlmeny udači. Profil filmu na *Kino-Teatr.ru*. Dostupné online: <<https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/1817/annot/>>.
- Galina Konstantinova: Gde eto - na belom světě? Pro medveděj i pro nas. *Shkolazhizni.ru*. 23.12.2010. Dostupné online: <<https://shkolazhizni.ru/culture/articles/42302/>>.
- Gavriil Popov: Neftědollary - gosudarstvu. *Nezavisimaja gazeta*, 22.3.2002. Dostupné online: <http://www.ng.ru/ideas/2000-03-22/8_oil_dollars.html>.
- *Gde i kak smotrjat kino stoličnyje žiteli; Čto ljubjat smotret' i čto smotrjat moskviči.* *Socialnyj opros.* Fond obščestvennogo mněniija. Dostupné online: <<https://fom.ru/Kultura-i-dosug/11855>> a <<https://fom.ru/Kultura-i-dosug/11856>>.
- Georgij Danelija: Pepelac iz filma “Kin Dza-Dza!” perepološil Ministerstvo oborony. *Komsomolskaja pravda*, 25.8.2015. Dostupné online: <<https://www.kp.ru/daily/26423/3296536/>>.
- Golova Berlioza: počemu iz filmov propadajut epizody? Článek na *BBC Russia*. 5.5.2015. Dostupné online: <https://www.bbc.com/russian/society/2015/05/150505_tr_berlioz_episode_cut>. Cit. 10.12.2018.

- Iain Lauchlan: *Laughter in the Dark: Humour under Stalin. The Master and Margarita website*. Dostupné online: <https://www.masterandmargarita.eu/estore/pdf/eren014_lauchlan.pdf>.
- Istorija sovětskoj mody. Časť šestaja - 70-e. Načalo. Článek v ženském magazínu *Casual*. Dostupné online: <<http://www.casual-info.ru/moda/wardrobe/168/67485/>>. Cit. 12.12.2018.
- Ivan Akimov: Ottenki Serogo. 13 děkabrja 1971 goda na ekrany vyšla kinokomēdija “Džentlmeny udači“. *Gazeta.ru*, 13.12.2017. Dostupné online: <https://www.gazeta.ru/culture/2017/12/13/a_11430176.shtml>.
- Iveta Jansová: *Proměnlivost pojmu populární kultura v prostředí britských kulturních studií i mimo ně*. Univerzita Palackého v Olomouci. Dostupné online: <<https://medialnistudia.files.wordpress.com/2016/06/mediacc81lnicc81-st-1-16-jansoval.pdf>> Cit. 7.8.2018.
- Kavkazskaja plennica kak satira na stalinism. *Syg.ma*, 14.1.2016. Dostupné online: <<https://syg.ma/@sygma/kak-poddierzhat-sighmu>>.
- *Kavkazskuju plennicu spas Brežněv*, *Ria.ru*. Dostupné online: <<https://ria.ru/analytics/20120401/611745327.html>>.
- *Kino: Čto i kak smotrjat Rossijane. Socialnyj opros*. Fond obščestvennogo mněnija. Dostupné online: <<https://fom.ru/Kultura-i-dosug/11192>>.
- Kirill Kobrin: That Seventies show: why Russian popular culture is stuck in the past. *The Calvert Journal*, 23.4.2014. Dostupné online: <<http://www.calvertjournal.com/opinion/show/2323/seventies-culture-brezhnev-era-russia>>.
- LenTASS - Leningradské oddělení Telegrafní agentury Sovětského svazu. Fotografie manekýn dostupné online: <<https://kulturologia.ru/blogs/260417/34322/>>. Cit. 12.12.2018.
- Magaziny Berjozka - oazisy kapitalističeskogo raja v Sovětskom Sojuze. Článek z časopise *Kulturologia.ru*. Dostupné online: <<https://kulturologia.ru/blogs/300913/18923/>>.
- Margarita Vasiljeva: Kak eto sňato. “Ironija sud’by ili S legkim parom!“. *TvKinoRadio.ru*. 31.12.2015. Dostupné online: <<https://tvkinoradio.ru/article/article5765-kak-eto-snyato-ironiya-sudbi-ili-s-legkim-parom>>.
- Marija Molčanova: Kinokratija. “Mimino“ Georgija Daneliji. Historický časopis *Dilėtant*. 24.6.2017. Dostupné online: <<https://diletant.media/articles/36238979/>>.
- Marina Murzina: Čto ni fraza - vostorg! Komēdiji Gajdaja “Brilliantovaja ruka“ 45 let. *Argumenty i fakty*, 42, č.16. 16.10.2013. Dostupné online: <<http://www.aif.ru/culture/movie/947849>>.
- Michel de Certeau: Vynalézání každodennosti. *Cahiers du CEFRES*, č. 10 in: Françoise Mayer, Alban Bensa, Václav Hubinger (ed.): *Antologie francouzských společenských věd: Město*. 2010. Dostupné online: <http://www.cefres.cz/IMG/pdf/certeau_1996_vynalezani_kazdodennosti.pdf>.
- *Narodnoje obrazovanije*. Stat’ z Velké sovětské encyklopedie. Dostupné online: <<http://bse.sci-lib.com/article107007.html>>.

- Nastojaščij final "Mimino" byl soveršenno drugoj! - Vachtang Kikabidze. Rozhovor s Vachtangem Kikabidze pro azerbajdžánský zpravodajský server *Trend.az*. 4.5.2005. Dostupné online: <<https://www.trend.az/life/interview/920910.html>>.
- "Nět-li lišného biletika?" *Kak smotrelí kino v Sovětskom sojuze*. Článek na *Kinopoisk.ru*. Dostupné online: <<https://www.kinopoisk.ru/article/3107570/>>.
- Něverojatnyje priključenija Italjancev v kino. Článek na webu Italjanskaja feerija. Dostupné online: <<http://91.239.68.231/italy/source/part3.html>>.
- Razvitije sovětskogo občestva serediny 1960 - serediny 1980-ch gg. *Historik*, společensko-politický časopis. *Historicus.ru*. Dostupné online: <<http://www.historicus.ru/86>>.
- Scenarist filma "Afoňa" Alexandr Borod'anskij: Naše kino malo dumaet o zritěljach. *Moskva-Baku*, 7.7.2016. Dostupné online: <https://moscow-baku.ru/news/culture/stsenarist_filma_afonya_aleksandr_borodyanskiy_nashe_kino_malo_dumaet_o_zritelyakh/>.
- Sergej Kudrjavcev: *Ironija sud'by ili S legkim parom!* Kinanet. Dostupné online: <<https://kinanet.livejournal.com/14172.html>>.
- Sergej Kudrjavcev: *Otečestvennyje filmy v sovětskom kinoprokatě*. Liděry sovětskogo kinoprokata. Dostupné online: <<https://kinanet.livejournal.com/14172.html>>.
- Sergej Kudrjavcev: *Popularnyje sovětskije s razbivkoj po kinostudijam: "Mosfilm"*. Archiv Livejournal. Dostupné online: <<http://archive.li/qxOG#selection-1353.6-1353.11>>.
- Sergej Prostakov: V načale 1980-ch ot alkoholizma v SSSR umiralo 500 tysjač čelovek v god. Časopis *Ruskaja planěta*, 4.10.2013. Dostupné online: <<http://rusplt.ru/fact/v-nachale-1980h-ot-alkogolizma-v-sssr-umiralo-500-tyisyach-chelovek-v-god.html>>.
- Spasibo Tovarišču Brežněvu: Kultovyje sovětskije filmy, kotoryje došli do zritělej blagodarja Genseku. Článek na *Kulturologia.ru*. Dostupné online: <<https://kulturologia.ru/blogs/171117/36692/>>.
- Spotřeba alkoholu v Rusku. Stať na *Rukspert.ru*. Dostupné online: <https://ruxpert.ru/%D0%9F%D0%BE%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%B1%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%B0%D0%BB%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D1%8F_%D0%B2_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B8>.
- Staryj KVN. 1961-1971 gg. Rozhovor se Sergejem Muratovym, Michailem Jakovlevem, Juliem Gusmanem, Albertem Akselrodem, Světlanou Masljakovovou a Bellou Sergejevou, Historie KVN. Oficiální stránka *KVN*. Dostupné online: <<http://kvn.ru/static/history>>. Cit. 14.11.2018
- Statistika razvodov v SSSR. *Nauka i Těchnika*, červen 1970. Dostupné online: <<http://www.winstein.org/publ/1-1-0-155>>.
- Světlana Ivanova: Leonid Gajdaj i cenzura: 28 interesnych faktov o ljubimych komėdijach. Istorii o tom, kak lovko režissjor obchodil samyje neverojatnyje pretenzii komiteta po cenzure. Časopis *Sojuz*. 30.1.2016. Dostupné online: <<https://www.soyuz.ru/articles/169>>.

- Valentina Širokova: *Kak igrali svad'by v SSSR*. *Teleprogramma.pro*. 5.6.2017, Dostupné online: <<https://teleprogramma.pro/style/sudd/243722/>>.
- Viktorija Donovan: Sovětskije komedii "našego vremeni": Remejky v rossijskom kinematografe XXI. veka. *Novoje literaturnoje obozrenije*, 2018, č.152. Dostupné online: <https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20025/>.

Použitá literatura

- Alexandr Trošin: Meždu něbom i zemljoj. *Iskusstvo kino*, 1977, č.12. s. 21.
- Alexandr Vaskin: *Povsedněvnaja žizn sovětskoj stolici pri Xruševě i Brežněve*. Moskva: Molodaja Gvardija, 2017.
- Alexandr Zacharov: Massovoje obšestvo i kultura v Rossii. Socialno-tipologičeskij analiz. *Voprosy filosofii*, 2003.
- Alexej Kapler: "Mimino" - po gruzinski - sokol. *Sovětskij ekran*, 1978.
- Altman, Rick. *Film/Genre*. London: BFI 1999.
- Altman, Rick. Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace. *Illuminace* 2002, č. 4.
- Altman, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, 1989.
- Anna Lawton: *Soviet Cinema in Our Time*. Cambridge University Press, 1992.
- Andrej Makarevič: *Sam ovca*. Moskva: Zacharov, 2001.
- Andrej Tatarnikov: *Izmerenija i prognozy v kinoindustrii. Modeli i experimenty*. Ridero, 2016.
- Andrej Zorkij: Ivan Vasiljevič měňajet expressiju. *Iskusstvo kino*, č. 1, 1974.
- Andrew Horton (ed.): *Inside Soviet Film Satire: Laughter with a Lash*. Cambridge, 2005.
- Andrew Tudor: *Genre*. in: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader*, University of Texas Press, 2012.
- Barbara Klinger: *Konečná a nekonečná historie filmu: rekonstruování minulosti v recepčních studiích*. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové, 2004.
- Barry Keith Grant: *Film Genre: From Iconography to Ideology*. Wallflower Press, 2007.
- Bernard, Jan. *Národní kinematografie Sovětského svazu [2-7881]*. Praha: Čs. filmový ústav, 1989.
- David C. Gillespie: *Russian Cinema*. Routledge, 2002.
- Dmitrij Daviděnko: *Čelověk i dejstvitel'nost v otečestvennom kinematografe 70-ich godov*. Moskva: VGIK, 2004.
- Ekaterina Salnikova: *Sovětskaja kultura v dviženiji: Ot serediny 1930-ch k seredine 1980-ch. Vizualnyje obrazy, geroi, sjužety*. Moskva: Gosudarstvennyj institut iskusstvoveděnija, 2010.
- F. Francuzov: Smešno, potomučto smešno. *Sovětskij ekran*, č. 6, 1973.

- Fedor Razzakov: *Leonid Gajdaj. Ljubimaja Sovětskaja kinokomedija*. Naše vse. Moskva: Rodina, 2018.
- Fedor Razzakov: *Žizn zaměčatelných vremen. 1970-1974. Vremja, sobytija, ljudi*. Moskva: Eksmo, 2004.
- Fernand Braudel: *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, Berkeley: University of California Press, 1996.
- France Meslé, Vladimir M. Shkolnikov, Véronique Hertrich, Jacques Vallin: *Sovremennye tendencii smernosti po pričynam smerti v Rossiji 1965-1994*. Paříž: INED - Státní institut demografických výzkumů; Moskva: Centr demografie a ekologie člověka, 1996.
- Francesco Casetti: *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: NAMU, 2009.
- G. Kožuchova: Prosto komědija. *Pravda*, 24.9.1973.
- Genis, Aleksandr and Petr Vail': *60-e. Mir sovetskogo cheloveka. 2nd ed.* Moskva: Act; Corpus, 2013.
- Georgij Danelija: *Bezbiletnyj passazhir: Bajki kinorežissera*. Moskva: Eksmo, 2006.
- Georgij Danelija: Tostujemyj pjet do dna. (Kapitoly Afonja, S pjanyj santechnikom ně spal, Luč světa, Fedul). Moskva: Eksmo, 2005.
- Grigorij Irskij: Světotechnika kinostudij: Čto mešaet jejo soveršenstvovat'. *Noviny Pravda*, 1.11.1971.
- Hess Wright, Judith (1974). Genre films and the Status Quo, 42-50. *Jump Cut* 1974, č. 1.
- Horton, Andrew, ed.: *Inside Soviet Film Satire: Laughter with a Lash*. Cambridge, 2005.
- Inna Levšina: Novogodňaja skazka Eldara Rjzanova. *Sovětskij ekran*, č.24, 1975.
- Irina Michajlova: S jubileem, "Ivan Vasiljevič!". Kinokomědija L.I. Gajdaja v presse. *Novějšaja istorija Rossiji*, č. 3, 2013.
- Janet Staiger: Toward a Historical Materialist Approach to Reception Studies. In: J. S.: *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Janet Staiger: Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. *Film Criticism*. Volume: 22. Issue: 1. in: Barry Keith Grant (ed.) (2003) *Film Genre Reader*.
- Jaromír Blažejovský, Vypůjčená imaginace: Po stopách distribučních osudů žánrových filmů ve znárodněných kinematografiích. *Illuminace* 23, č. 3, 2011.
- Jelena Salnikova: *Sovětskaja kultura v dviženii ot serediny 1930-ch k seredině 1980-ch. Vizualnyje obrazy, geroi, sjužety*. Moskva: 2008.
- Jelena Smykova: *Komičeskoje v massovoj kulture sovětskoj Rossii*. Dissertacija kandidata filosofskich nauk. Rostov na Donu: 2012.
- Jevgenij Gromov: Ostryje piki komědiji. *Literaturnaja gazeta*, 29.8.1973.
- John Fiske: *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis, 2017.
- Kateryna Novikova: Dress as a Reflection of Social Identity and Differentiation in the Soviet Cinema in the 1950s-1980s. In: *Fashion, Film and Media. Networking Knowledge* 11, č. 1, duben 2018.

- *Kino i zritel': Materialy rasshirenoj sessiji Sověta po probleme "Kino i zritel'", sostojavšijsja 13-16 maja 1968 goda.* Moskva: Iskusstvo, 1970.
- Klinger, Barbara (1984/1986): *Cinema/Ideology/Criticism: The Progressive Text, Screen*, č.25, reprint in *Film Genre Reader III.*, Barry Keith Grant (ed). University of Texas Press, Austin, 2003.
- Kovalov Oleg: *Komedija v sovětskom kino. Novějšaja istorija otečestvennogo kino. 1986-2000. Kino i kontekst.* *Seans*, 2004, č.6.
- Lesskis, Natalja. *Film „Ironija Sud’by“ ot ritualov solidarnosti k poetike izměnonnogo soznanija.* *Žurnalnij zal*, 2005, č. 76.
- Ludmila Sokolova: *Velikije sovětskije filmy. 100 filmov, stavšich legendami.* Centrpoligraf, 2011.
- M. P. Vlasov: *Sovětskaja kinokomedija segodnja.* Moskva: Znaniye, 1970.
- Maltby, Richard: *Hollywood Cinema.* Blackwell Publishing, 2003.
- Marat Vlasov: *Sovětskaja kinokomedija segodnja.* Moskva: Znaniye, 1970.
- Marija Pravdina: *Sovětskoe kino kak objekt sovremennoj kulturnoj recepcii i zritelskoj privjazannosti.* Článek v sociologickém časopise *Vestnik obšestvennogo mněniya*, 2009, č. 2 (100).
- Marija Zezina: *Kinoprokat i massovyj zritel' v gody "ottěpeli".* In: *Istorija strany. Istorija kino.* ed. S. Sekirinskij. Moskva: Znak, 2004.
- Marina Kosinova: *Kinofikacija sovětskoj kinematografii v gody zastoja.* *Vestnik Universitěta*, 2016.
- Marina Kosinova: *Kinorepertuar i zritělskije predpočtěníja v epochu "ottěpeli" v Rossii.* *Znaniye, ponimanije, umenije*, 2015.
- Marina Kosinova: *Prokatno-vozvratnyj mehanizm sovětskoj kinematografii v period zastoja.* Moskva: Gosudarstvennyj universitet upravlenija, 2016.
- Mark Jancovich: 'A Real Shocker': Authenticity, genre and the struggle for distinction. *Continuum* 14, 2000, č. 1.
- Mark Zak: *Obojdemlja bez tamady.* *Iskusstvo kino*, č.7. in *Kino kak iskusstvo, ili nastojaščeje kino.* Moskva: Materik, 2004.
- Michail Blejman: *Udača-li eto, džentlmeny?* *Iskusstvo kino*, č.6, 1972.
- Michail Bogdanov: *Zaveršena rabota nad filmom Něveroajatnyje priključenija Italjancev v Rossiji.* *Sovětskij ekran*, č.3 1974.
- Michail Kuzněcov: *Čuvstvo smeča.* *Sovětskij ekran*, č. 7, 1967.
- Nancy Condee: *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema.* Oxford University Press, 2009.
- Natalja Savickaja: *Rozhovor s herečkou Ninou Grebeškovou. Jaděrnij vzryv v brilliantovoj ruke.* *Noviny Nezavisimaja gazeta.* 31.1.2003.
- Neja Zorkaja: *Istorija sovětskogo kino.* Petrohrad: Aleteijja, 2005.
- Nina Ignatjeva: *Kogda soglasje jest'.* *Sovětskij ekran*, 1975, č. 20. s. 15.
- Nina Ignatjeva: *Na kraju bėdy. Afoņa.* *Iskusstvo kino*, 1975, č. 10. s. 45.
- Oksana Chimič: *Sjezd, perevernuvšij Stalina.* *Moskovskij Komsomolec*, 2006, č. 236.

- Olga Gurova: *Vešši v sovětskoj kulture. Ot bytovogo asketizma k kultu veššej: iděologija potreblenija v sovětskom obšestve*. In: *Ljudi i vešši v sovětskoj i postsovětskoj kulture*. Kolektiv autorů. Nakladatelství Novosibirské státní univerzity, 2005.
- Olga Gurova: *Vešši v sovětskoj kulture. Ot bytovogo asketizma k kultu veššej: iděologija potreblenija v sovětskom obšestve*. In: *Ljudi i vešši v sovětskoj i postsovětskoj kulture*. Kolektiv autorů. Nakladatelství Novosibirské státní univerzity, 2005.
- Pavel Ostap: L. I. Brežněv - desetiletí na vrcholu moci. *Historický obzor*, 2009, č. 20 (3/4).
- Pavel Skopal: Historie filmové recepcce. Editorial, *Illuminace* 1, 2008.
- Polly Jones (ed.): *The Dilemmas of Destalinisation: Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era*. BASEES/Routledge on Russian and East European Studies, 2006.
- Raphaëll Moine: *Les genres du cinéma*. Paris: Nathan 2002.
- Richard Stites: *Russian Popular Culture: Entertainment and society since 1900*. Cambridge, 1992.
- Rick Altman: *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.
- Rick Altman: Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace*. 1989, č. 1(1).
- Roger Greenspun: Simplicity Marks Soviet Films in Festival. *The New York Times*, 1973;
- Rostislav Jureněv: *Sovětskaja kinokomedija*. Moskva: Nauka, 1964.
- Sergej Jutkevič (ed.): *Kino. Encyklopedičeskij slovar*. Moskva: Sovětskaja enyklopedija, 1987.
- Sergej Šavel, Violetta Šuchatovič, Gannadij Koršunov (eds.) aj.: *Potreblenije i stabilnost obšestva*. Minsk: Belorusskaja navuka, 2010.
- *Sovětskij ekran*, 1974, č.9.
- *Sovětskij ekran*, 1976, č.10.
- *Sovětskij ekran*, 1976, č.10.
- *Stenografická zpráva z 25. sjezdu KSSS. 24.2.-5.3.1976. (KPSS. Sjezd 25-yy. Stěnografičeskij otčet. 24.2.-5.3.1976.)* Moskva: Politizdat, 1976.
- Stuart Hall: *Kódování/dekódování*, in *Teorie vědy/Theory of Science* č. 27 (2), Praha: 2005.
- Szczepanik, Petr: *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha : Herrmann a synové, 2004.
- T. Ljubimova: *Komičeskoje, jego vidy i žanry*. Moskva, 1990.
- Tat'jana Čeredičenko: *Meždu „Brežněvym“ i „Pugačevoj“*. *Tipologija sovětskoj massovoj kultury*. Moskva, 1993.
- Tom Gunning: *Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, in: Tom Gunning, Thomas Elsaesser, Adam Barker: *Early cinema: space-frame-narrative*. London: BFI Publishing, 1990. Mic
- Tzvetan Todorov: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cornell University Press, 1975.
- Valentin Michalkovič: *Pigmalion sredi nas. Iskusstvo kino*, 1978. s.17.

- Valerij Fomin: *V.I. Kino i vlast': sovětskoje kino, 1965–1985 gody: dokumenty, svidětelstva, razmyšlenija*. Moskva: Materik, 1996.
- Věra Leleko: *Mifopoetika sovětskoj massovoj muzykalnoj kultury. Avtoreferat k dissertaciji po kulturologii*. Sankt Petěrburg, Petrohradská Státní univerzita kultury a umění, 2011.
- Valerij Fomin: *Symfonie filmového plátna: Emil Lo'anu, Jurij Iljenko, Otar Ioseliani, Bulat Mansurov, Tolomus Okejev, Gleb Panfilov, Vasilij Šukšin*. Praha: Panorama, 1979.

8. Přílohy

Zpětná vazba k literárnímu scénáři filmové komedie *Podářená kvítka*. První zástupce vedoucího GUITU MVD SSSR, F. Kuzněcov. 12.8.1970. Archiv Mosfilmu. (Otzyv na literaturnyj scenarij kinokomediji Džentlmeny udači.)

28

О Т З Ы В

на литературный сценарий кинокомедии
"Джентльмены удачи"

(авторы сценария Г. Данелия и В. Токарева)

Сценарий кинокомедии "Джентльмены удачи" в целом, на наш взгляд, заслуживает одобрения. Тема сценария - развенчание преступного образа жизни лиц, не желающих считаться с интересами нашего общества, его моралью, законами и правилами, является жизненно важной, актуальной. Авторам в основном, бесспорно, удалось, используя острый комедийный сюжет, обнажить и осмеять ложную романтику нарушителей социалистического правопорядка, показать неотвратимость наказания за совершенные преступления.

Фильм, сделанный по этому сценарию, несомненно, будет с интересом и удовлетворением встречен зрителем и сыграет положительную роль в решении важной общегосударственной задачи - в борьбе с преступностью. Вместе с этим нельзя не заметить и некоторых существенных недостатков сценария, устранение которых, по нашему мнению, повысит воспитательную роль фильма, усилит его общественное звучание.

Вызывает недоумение образ полковника Верченко - представителя "всесоюзного розыска". Авторы наделили его всевозможными пороками: малокультурен, неискренен, резок, раздражителен и т.д. Его роль в операции по изобличению преступников сведена к нулю. Оправдано ли это, правомерно ли? Конечно, нет. И дело не в конкретном персонаже. Полковник Верченко - образ, естественно, собирательный. Стало быть, его моральные и деловые качества следует понимать как суть облика многих руководителей и ответственных работников органов, которым поручено обеспечивать общественный порядок, бороться с преступностью. С этим согласиться, конечно, нельзя. Что касается других работников органов, то их роль также не впечатляет. В их действиях не чувствуется профессионального мастерства, инициативы,

2. 29

здоровой выдумки. Напротив, остроумная идея профессора Мальцева об организации ложного побега преступников вызывает у некоторых профессиональных работников органов недоумение и удивление.

Текст сценария явно перенасыщен жаргоном преступников. Вызывает серьезное опасение, что фильм, отснятый по этому сценарию, явится пропагандистом блатной терминологии, которая может быть поддержана молодежью.

Трусость, постоянный страх, обостренное восприятие всего окружающего — такова, примерно, психологическая характеристика преступника. Поэтому не следует, видимо, одарять излишним оптимизмом бежавших из колонии, которые "во все горло..." распевают веселые песни, находясь в чуждом с точки зрения их понимания окружении.

Сценарий следует освободить от ряда упущений юридическо-го характера, неточностей в специфической терминологии.

Главное управление исправительно-трудовых учреждений рекомендует в качестве консультанта от МВД СССР подполковника Голобородько И.М.

Приложение: на 103 листах.

Первый заместитель начальника
ГУИТУ МВД СССР

(Ф. Кузнецов)

"11/12" августа 1970 г.

611/359