KAREL MOHYLA / 10. 10. 2018

Malá abeceda filmu: Estetické, nebo ideologické čtení filmu?

Z filmově-teoretické a kritické tvorby Lubomíra Linharta (1906–1980), která pokrývá půl století vývoje českého a světového filmu,[1] dnes díky zvýšenému zájmu badatelů o počátky české filmové produkce a přechod českého filmu na zvuk[2] vyvstává zejména jeho rané dílo *Malá abeceda filmu* (1930). Kapitola věnovaná zvukovému filmu v knize přitom málem nemusela být obsažena,[3] což bylo dáno zejména novostí této technologické invence, která v době vydání knihy nebyla ještě zdaleka teoreticky prodiskutována. Přínos Linhartova počinu z přelomu dvacátých a třicátých let pak bývá spatřován buď v syntéze poetistického „pojetí čistého filmu s požadavkem ideologického působení, jenž prozrazuje poučenost Ejzenštejnovými teoriemi,“[4] anebo v završení vývoje české teorie filmu dvacátých let v době, „kdy potřeba soustředěnosti na otázky společensky angažovaného umění problematizuje poetistické ideály a rázem činí ze snah české poetistické avantgardy nikoli již fenomén současnosti, ale minulosti.“[5] Obě tvrzení jsou poněkud zjednodušující, když Linhartovu dílu připisují poměrně velký kus práce, neboť jeho vlastní cíle byly mnohem skromnější (např. i ve srovnání s texty K. Teigeho): „Tato knížka vznikla – řečeno ve vší skromnosti – z potřeby informovati o filmu a vysvětliti jej se stránky jiné, nežli podávají programy kin s jejich většinou nehodnotnou, jednotvárnou výplní. Jest míněna jako abeceda, jako příručka filmového diváka, vyjadřující určitý názor na kinematografii a vysvětlující její hlavní prvky, poměry a vztahy nejen k umění, ale ke kultuře a životu vůbec.“[6]

Už samotné pojmenování Linhartovy publikace signalizuje její účel – nabídnout čtenáři základní gramotnost v principech kinematografie. Jako esenciální poznatek hned v úvodu zdůrazňuje umělecký status filmu: „Film, ještě téměř nedávno pouhá varietní hříčka, zajímavá kuriozita, se stal dnes předmětem vážného studia a uměleckého

zájmu (...). Přes všechny omyly, zaviněné mládím tohoto kulturního projevu a pochopitelnými omyly tvořících jednotlivců, vedle důsledků, zaviněných obchodní vypočítavostí filmových producentů, má film nesporné předpoklady k tomu, aby byl považován za umění (...).“[7] Obhajoba filmu jakožto umění byla jedním z klíčových témat jeho časopisecky publikovaných článků už od roku 1927, kdy začal aktivně přispívat do filmových periodik *Kino* a *Filmový kurýr* a do filmové rubriky *Rudého práva*. [8] Linhartova argumentace napříč jednotlivými, písmeny označenými, kapitolami *Malé abecedy* nicméně nedává příliš jednoznačně najevo, z jakých důvodů tento statut obhajuje, což reflektují i výše zmíněná tvrzení. *Malá abeceda* se jeví respektovat esteticky laděné texty poetistů a francouzských filmových estetiků/teoretiků, ale zároveň neustále zdůrazňuje politický a sociologický význam filmu. Do velké míry je to dáno genezí knihy, jelikož „vznikla rozšířením textu přednášky, kterou Linhart proslovil 21. ledna 1928 na filozofické fakultě (Univerzity Karlovy – pozn. K. M.) a již později s menšími úpravami na pokračování otiskoval ve Filmovém kurýru.“[9] Tato přednáška byla iniciativou Klubu za nový film, což byla jedna z nově vzniklých sekcí Devětsilu mající za cíl filmovou osvětu,[10] což vysvětluje Linhartův příklon k filmové estetice, jíž razil cestu Karel Teige či ostatní členové Klubu.[11] Ještě téhož roku (v dubnu 1928) se však Klub za nový film po necelém roku působení rozpouští a cesty jeho členů se rozcházejí, a tak se už v roce 1930 Linhartův *Malé abecedě* vyhýbá utopickým vizím umění, jež předkládali poetisté, a v duchu historického materialismu hledá ve filmu zobrazení pravdy o současném světě: „Nemá smyslu konstruovati estetické formule jakožto pouhé stíny moderního života a jeho dechu, ale konstruovati novou estetickou pravdu na základě konstatovaných faktů vývoje (...).“[12] S poetisty sice sdílí vzývání technických a kulturních vymožeností doby, nicméně vylučuje vše, co by neodráželo hmatatelnou skutečnost a pravdu.[13] Blízké je mu zejména pojetí estetiky Lászla Moholy-Nagyho, který „vyjádřil krásu jakožto rezultantu smyslu pro materiál plus ekonomii.“[14] Krásu tak vnímá především utilitaristicky, což vyplývá z jeho specifické parafráze Moholy-Nagyho teze: „Máme-li možnost elektřiny, auta, letadla, nebudeme lpěti na romantice pochodně nebo dostavníku.“[15] Film je tedy v Linhartových očích zejména nástrojem, jehož fungování musí být možné přinejlepším vědecky popsat, na což upozorňuje hned ve druhé, nejobsáhlejší kapitole.

Ta se vrací k obhajobě uměleckého statutu filmu a otevírá téma celého zbytku knihy – kritérium uměleckosti, aneb co činí film dobrým či špatným. Tím se také kniha

jednoznačně řadí do teoretického diskurzu dvacátých až třicátých let, jenž kladl důraz na určité esenciální kvality filmu (např. fotogenie nebo filmový rytmus). V pozadí celé Linhartovy argumentace stojí nauka historického materialismu, jež vystupuje na povrch zejména ve formulacích, které se nepřímo dovolávají vlivu „doby“ na veškeré ostatní aspekty života: „odpověď na otázku: ‚Je či není film umění‘, vyžaduje jasné a precizní uvědomění si situace i měřítka, na němž by mohla spočívat. Bází k tomuto měřítku je však zase– doba (…).“[16] Tento axiom vlivu „doby“ se pak vyskytuje i v Linhartově odůvodnění existence konstruktivismu: „Konstruktivismus (nejen jako směr, ale jako znak doby) se hlásí k plnému životu a formuluje své teze, jimiž odůvodňuje svou oprávněnost. Již však předtím jej odůvodnila doba.“[17] Jakmile je ustanoven konstruktivismus jako hlavní hybný směr doby, může jej Linhart využít k podpoření uměleckého statutu filmu a zároveň z filmu učinit patřičný nástroj či funkci v rámci společnosti: „Konstruktivismus dokazuje, že hranice mezi matematikou a uměním, mezi uměleckým dílem a technickým vynálezem se nedá vůbec určiti.“[18] Správné umění by podle něj mělo člověku pomáhat v jeho „úsilí o přestavbu sociálně-hospodářské struktury lidské společnosti na rozbitých základech nevyhovující společenské organizace minulosti.“[19] Mělo by být masové, ale zároveň sloužit mase – odtud plyne Linhartovo vyzdvižení objektivnosti filmu, která pomáhá ukazovat na jednotlivé problémy ve společnosti: „Film má možnost ukázat život tak, jak je, ale v intenzivnějším světle (…): intenzivnější, úplnější, vyhraněnější a ostřejší. Má možnost stoprocentní objektivnosti jakožto vyznání moderního umění.“[20] Vědecké pojetí filmu a jeho fungování nicméně zůstane pouze nakousnuto, a to opět skrze marxistickou dialektiku – myšlenka proměňuje hmotu a ta následně opět ovlivňuje myšlenku: „Souřadnost [filmu] s vědou není jen z důvodu technické jeho stránky, přestože krása pohybu ve filmu má ve své podstatě strojovost, ale proto, že technika je mu prostředkem, kterým přichází myšlenka ve styk s hmotou a působí na ni, neboť ve filmu ‚hlavní nezáleží na strojích, ale na metodě.‘[21] Metodou se pak dostává přímo ve styk s psychologií a psychofyziologií (Pavlov, Freud aj.) a v neposlední řadě se sociologií, na nichž hodnotný film buduje.“[22] Linhart zde v podstatě nabízí specifický výklad trojúhelníkového vztahu mezi umělcem, dílem a pozorovatelem, ale hlavně mu jde o zachování potenciálu vědecké analýzy filmu, jehož působení by mohlo být rozpracováním zmíněných poznatků čím dál lépe kontrolovatelné.Linhartovu snahu o věrohodnost výkladu ústřední kapitoly však poněkud znehodnocuje závěrečná citace a následná parafráze slov Reného Claira, která uměleckost filmu popírají: „A říká-li

René Clair ‚film nikoliv umění, ale industrie,' vyjadřuje tím to, že život a v souvislosti s ním kultura přestaly býti hlavně náhodou, ale staly se hlavně konstrukcí."[23] Obdobně zavádějící parafráze či citace jsou pak symptomem celé knihy a de facto Linhartovy schopnosti recepce filmově-teoretických textů.[24]

Dalších dokladů o vlivu marxistické filosofie bychom mohli vyjmenovat ještě mnoho, stejně tak i odkazů na sovětský film a odlišnost jeho filmové tvorby od ostatní světové produkce (zejména americké), viz např. Linhartova závěrečná slova: „Jest možno věřiti, že film, až se vymaní ze železného objetí soukromokapitalistického podnikání a bude postaven na základnu kulturní a umělecké akce – tak jako vidíme v sovětské kinematografii nebo u některých moderních filmových pracovníků – přesvědčí všechny o bohatství citových i rozumových prvků, které může a musí vyjádřiti."[25] Nicméně v *Malé abecedě* lze, jak již bylo zmíněno, vyčíst i druhou linii v pojímání filmu a umění, týkající se jejich emocionálního, potažmo estetického působení. Linhart hned v úvodu vedle normativních pravidel požadujících pravdivost umění zmiňuje jinou charakteristiku umění, která je s těmito pravidly poněkud v rozporu, „umění v tom smyslu, že jest jím míněna každá činnost emocí podmíněná a emoci podmiňující."[26] Zde od oné pravdivosti a „dobovosti" umění nepochybně ustupuje, i když tak možná činí vědomě. Zmínek o citovém působení filmu je v textu *Malé abecedy* poměrně mnoho, viz Linhartova závěrečná slova, v nichž klade stejný důraz jak na rozumové, tak na citové prvky filmu. Na jeho definici je pozoruhodná zejména část týkající se produktora (autora) uměleckého díla, kterou se pravděpodobně z umění snaží vyloučit díla vytvářená za účelem komerčního úspěchu. Nicméně Linhartova formulace je natolik vágní, že umožňuje téměř jakýkoliv výklad. Později však z textu vyplývá, že v čistě emocionální práci filmového autora samozřejmě nevěří a spíše vychází z jakési konvence, která neumožňuje vědomé zacílení uměleckého díla či „vůli efektu" v umění: „Ve filmu není již tak všeobecnou pravdou, že tvůrčí instinkt je zcela neuvědomělý, alespoň to nelze tvrditi tak přesně. (…) Jest jisté, že v každém oboru umělecké tvořivosti existuje více či méně určitá vůle efektu, ale lze ji mimo architekturu a fotografii (…) nalézti jedině ve filmu."[27] Ve skutečnosti se Linhart takovými tvrzeními snaží, podobně jako v některých dříve publikovaných článcích,[28] obhájit tendenční, čili zpolitizovaný film, který byl během dvacátých a třicátých let častým předmětem cenzury právě na základě předpokladu, že film by neměl své adresáty podněcovat k protistátním činům.[29] Koherence jeho argumentace je nicméně o dvě

strany dále narušena tvrzením vycházejícím z opačného předpokladu či konvence, než je „neuvědomělost účinku“ při tvorbě umění. Tvrdí totiž, že l’artpour l’artistický názor je „z dnešního hlediska přežilý a při dnes požadovaném kontaktu umění a kultury vůbec se širokými masami nesprávný.“[30] Kontakt umění s lidem a angažovanost tvůrce jsou najednou konvencemi požadovány. Obrat v pojímání emocionálnosti filmu a umění, tedy snahu o narušení první zmíněné konvence, dokončuje citací Lva Trockého, v níž už emocionální svět plně koresponduje s tím rozumovým: „Přepracování citového světa, který jsme přejali od dětství pro vědeckou orientaci podle určitého programu, jest jedním z nejnesnadnějších vnitřních prací. Každému se to nepodaří z toho důvodu, že ve světě jsou mnozí lidé, myslící jako revolucionáři, cítící však jako maloměšťáci.“ [31] Z citového či duševního světa se rázem stává politická příslušnost, se kterou nutně nemusí korespondovat objektivní, reálné činy či prezentované obrazy. Emocí podmíněným filmem tedy Linhart myslí vnitřní politické či ideologické přesvědčení tvůrce,. Čtenáře však o tomto třífázovém obratu informuje na pouhých dvou stránkách.

Linhartovo úsilí se z výše zmíněných důvodů (užívání presupozic či axiomů, u nichž neexistuje společenský konsensus, protiřečení si, eliptičnost, nevydařené parafráze) na mnoha místech knihy stává pochybné, jelikož je zřetelné, že chce svého cíle, změny v pojímání tendenčního, převážně sovětského filmu, dosáhnout jakýmikoliv prostředky. Své přesvědčení o kritériích kvalitního filmu či své politické preference nechává často vyznít zcela otevřeně, což z něj činí poměrně neefektivního revolucionáře jak na poli filmové estetiky, tak ve sféře politické, jelikož se mu nedaří své čtenáře ovlivnit nenásilnou cestou (prostřednictvím implicitní změny jejich hodnotících návyků). Lze těžko říci, že „problematizuje poetistické ideály“, jelikož na rozdíl od poetistů je jeho estetika filmu nesoudržná a (jak bylo zdůrazněno) také nepřesvědčivá. Linhartovo rané dílo bychom zároveň mnohem spíše mohli považovat za doklad ideologického působení filmu než za poučený rozbor jeho působení. Jeho neobratné zacházení s postuláty marxistické dialektiky nicméně zachraňují poznatky z děl Kulešova, Ejzenštejna či Pudovkina – ruských teoretiků montážní školy. Využívá je v rámci svého modelu emocionálního působení filmu,[32] jehož ústředním prostředkem je „kompozice pohybu“ nespočívající „na seřazení [scén] prostém (…), neboť pouhou fixací dané události se dosahuje pouze popisného efektu, ale na seřazení takovém, aby jeho efektem byl efekt emociální, tj. stavěný na konfliktu scén, episod, částí filmu a na

výrazové ekonomičnosti a hustotě scény. (...) Dojem v divákovi musí vyniknouti nikoliv součtem dvou či více za sebou jdoucích scén, nikoliv jakožto pouze součtová veličina účinku obou scén, ale jakožto výslednice, vzniklá z nějaké třetí veličiny, zrodivší se různoběžností obou scén.“[33] Opět to vypovídá o Linhartově chápání emocionální dimenze myšlení, která zde stojí v opozici vůči kognitivnímu vnímání (Linhart mluví o gnoseologii). Emoce tedy podle něj vycházejí z myšlenkového, vědomého zpracování informací,[34] jež film prezentuje především na základě střihové skladby. Odtud pak logicky pochází jeho dřívější požadavek uvědomělé tvorby. Pojetí střihu, které prezentuje, je nadčasové a nachází platnost i v dnešní filmové teorii, pro její tehdejší vývoj však bylo klíčové vyzdvižení střihu jako výrazového prvku rovného fotogeničnosti obrazu. Linhart syntézu těchto dvou prostředků označuje jako *světelnou harmonizaci* a z jeho slov pak vyplývá, že fotogenie by měla být „nositelem smyslu a emocí, zfilmovanému dílu určených.“[35] V takovémto pojetí je pro něj dominantní střih (či pohybová kompozice) jakožto nositel myšlenky, kdežto „fotogeničnost“ obrazu tuto myšlenku zprostředkovává: „Jest to výsledek snahy o splynutí myšlenky a světla do té míry, aby každá etapa vyjadřované myšlenky měla za jmenovatele určitou světelnou intenzitu a stanovisko. Syntéza optické a psychologické stránky filmu v harmonický tvar.“[36] Oproti předchozím teoriím, jimž dominovalo estetizující pojetí fotogenie, tak ta Linhartova jako její pohybové ústrojí chápe především myšlenku vycházející z dialektického střetávání záběrů (ale také obrazu a zvuku!).[37] Poetistické poznatky o estetice filmu tím využívá a přetváří (tedy nikoliv propojuje) v nauku o možnostech a nástrojích ideologického působení filmu. Pokusy o metodické uchopení těchto nástrojů a jejich praktického využití však vzešly nikoliv z pera Lubomíra Linharta, ale (příznačně) až prostřednictvím jeho překladu Pudovkina, a to o dva roky po publikování *Malé abecedy filmu*.[38]

Poznámky:

[1] Jeho první články vznikají v roce 1927 a poslední napsal roku 1978, viz LINHARTOVÁ, Rajka. *Bibliografie glos, kritik, statí a publikací Lubomíra Linharta o filmu a fotografii: /1927–1977/*. Praha: Československý filmový ústav, 1978. 137 s.

[2] Např. studie Petra Szczepanika, v níž je zmíněn i Linhartův specifický přínos. SZCZEPANIK, Petr. „Konservy se slovy“, nebo „sny, které z dálky šeptají“? : Raný zvukový film jako diskursivní konstrukt v české kultuře let 1928–1935. In: Týž. *Konzervy se slovy: počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009, s. 97–127.

[3] „Kapitola o zvukovém filmu byla napsána teprve po konečné korektuře, čímž budiž vysvětlena její osamocenost v poměru k ostatním, kamž by snad měly býti některé její partie rozčleněny.“ LINHART, Lubomír. *Malá abeceda filmu*. Praha: Pokrok, 1930,s. [87].

[4] ANDĚL, Jaroslav,SZCZEPANIK, Petr. České myšlení o filmu do roku 1950. In: *Stálekinema: antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008, s. 35.

[5] CIESLAR, Jiří. *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*. Praha: Československý filmový ústav, 1978. s. 92.

[6] LINHART, *Malá abeceda*, s. [86].

[7] Tamtéž, s. 5.

[8] Později také do levicově orientované *Tvorby* a *Levé Fronty*, ale i jiných významných periodik (např. *Literární noviny* nebo revue *Studio*). Více viz MOHYLA, Karel. *Rekonstrukce záměrů textů Lubomíra Linharta z let 1922–1927 v rámci teorie dějin idejí formulované Q. Skinnerem*. [online]. Olomouc, 2017 [cit. 2018-09-24]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/e7plrg/>. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

[9] CIESLAR. *Česká kulturní levice*, s. 92.

[10] Klub má „sdružovati spolupracovníky v boji za vytvoření neodvislého nového českého filmu a sjednotiti dosud roztříštěné úsilí o nový filmový výraz a propagaci dobrého filmu vůbec.“ Více viz Filmové veřejnosti. *Český filmový svět*, roč. 4, 15. ledna 1927, č. 5, s. 5.

[11] Z ostatních devětsilských osobností např. Artuš Černík, Vítězslav Nezval, Karel Schulz, Jiří Frejka, Emil F. Burian, Adolf Hoffmeister, Jindřich Honzl nebo Julius Fučík. Kromě nich byli členy Klubu za nový film také kritici Jan Kučera a Karel Smrž nebo i zástupci českých filmových tvůrců Jan S. Kolár a Jindřich Brichta.

[12] LINHART, *Malá abeceda*,s. 5.

[13] To je možná do jisté míry dáno jeho technickým vzděláním, po reálné škole na Vinohradech absolvoval vysokoškolské studium na ČVUT.

[14] LINHART, *Malá abeceda*, s. 7.

[15] Tamtéž.

[16] Tamtéž, s. 9.

[17] Tamtéž, s. 12.

[18] Tamtéž. Linhart zde cituje ruského malíře a architekta ElaLisického.

[19] Tamtéž, s. 13.

[20] Tamtéž, s. 14.

[21] Cituje zde Maxe Lindera.

[22] Tamtéž.

[23] Tamtéž, s. 16.

[24] Poslední kapitola knihy je pak tvořena citacemi, jež zřejmě patřily mezi Linhartovy oblíbené.

[25] Tamtéž, s. 84.

[26] Tamtéž, s. 5.

[27] Tamtéž, s. 16–17.

[28] LINHART,Lubomír. Opět zakázaný ruský film.*Kino*, 11. 3. 1927, č. 23, s. 5.; LINHART, Lubomír. Tendence ve filmu. *Filmový kurýr*, 28. 10. 1927, č. 13, s. 9.

[29] Důvody pro odepření povolení k předvádění filmu v kinech byly stanoveny § 17 nařízení ministerstva vnitra č. 191 z 18. září 1918 takto: „Povolení budiž odepřeno, zakládal-li by výjev skutkovou podstatu nějakého trestného činu, mohl-li by ohrožovati pokoj a pořádek nebo příčil-li by se slušnosti a dobrým mravům.“ cit. z: HORA, Jiří. *Filmové právo*. Praha: Právnické knihkupectví a nakladatelství V. Linhart, 1937, s. 121.

[30] LINHART, *Malá abeceda*, s. 19.

[31] Tamtéž, s. 17.

[32] Tento model ostatně přejímá od V. Pudovkina, jehož texty na konci dvacátých let překládal.

[33] LINHART, *Malá abeceda*, s. 30.

[34] Alternativně lze problematiku emocionálního účinku vykládat tím způsobem, že střet či konflikt scén a jeho výslednici považovali teoretikové montážní školy (a Linhart s nimi) za samozřejmost, která všem divákům intuitivně vyvstane při pozorování filmu, což ovšem vzhledem k intelektuální náročnosti této operace není reálné. Proto je mluveno o emociálním a nikoliv o vědomém účinku.

[35] Tamtéž, s. 35.

[36] Tamtéž.

[37]„Spojení zvuku a obrazu musí být podle něho vedeno v rovině rovnocenného významu, musí spočívat v dosažení tzv. ‚optofonetického‘, potažmo ‚optofonogenického‘ kontrapunktu, kterého je možné dosáhnout pouze tehdy, když jsou obraz a zvuk v asynchronním nebo kontrastním vztahu.“ Viz HUDEC, Zdeněk. *Základní tendence v dějinách myšlení o filmu 1910–1960 : studijní text pro kombinované studium*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 23. Dostupné z: https://kdfs.upol.cz/fileadmin/userdata/FF/katedry/kdu/studentum/skripta/Hudec-Zakl.-tendence-mysleni-o-filmu.pdf.

[38] PUDOVKIN, Vsevolod Illarionovič. *Od libreta k premiéře*. Praha: Čefis, 1932. 116 s. Knihovna Filmového kurýru; [sv.] 5.