

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Rekonstrukce záměrů textů Lubomíra
Linharta z let 1922–1927 v rámci teorie
dějin idejí formulované Q. Skinnerem.**

Karel Mohyla

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Studijní program: Česká filologie – Filmová věda

Olomouc 2017

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 22. srpna 2017

.....

Děkuji vedoucímu práce, doc. Zdeňku Hudcovi, Ph.D., za trpělivost a odborné rady. Rovněž bych chtěl poděkovat paní Jaroslavě Fikejzové z Národního filmového archivu za pomoc při získávání potřebných podkladů.

Obsah

Úvod	1
1 Metodologie	5
1.1 Teorie Q. Skinnera	5
1.2 Aplikace metodologie.....	10
1.3 Kritika literatury a pramenů.....	12
2 Analýza textů a rekonstrukce přesvědčení/záměrů L. Linharta.....	15
2.1 Texty z raného období.....	17
2.2 Co schází českému filmu.....	21
2.3 První filmová kritika	27
2.4 Filmová publicistika v Kinu	31
2.5 První články v Rudém právu	40
2.6 Dva filmové světy	42
2.7 Film a publikum	46
2.8 Čistý film	49
2.9 Tendence ve filmu.....	54
2.10 Kritiky v Rudém právu z konce roku.....	60
2.11 Několik poznámek o hercích ve filmu	67
Závěr.....	75
Literatura a prameny.....	78
Literatura.....	78
Prameny	80

Úvod

Dílo Lubomíra Linharta (1906–1980), jeho filmové kritiky a příspěvky k filmové i fotografické teorii, a jeho pedagogická činnost byly reflektovány zejména za bývalého, komunistického režimu, i když později s přívazkem nesmazatelných politických prohřešků v „krizových“ letech 1968 až 1969: „Tuto okolnost z Linhartova komplikovaného vývoje a rovněž to, že ani později se nedokázal se svými omyly pozitivně vyrovnat, musí mít na paměti každý historik, který bude chtít pravdivě ocenit celkový přínos této význačné, zakladatelské osobnosti československé kinematografie.“¹ Jeho filmové myšlení se rozvíjelo na konci 20. let z tehdy již odeznívající teorie poetismu, tedy v okruhu progresivně laděných spisovatelů, literárních teoretiků (v čele s Karlem Teigem) a dramatiků sdružených do Devětsilu. Dělo se tak nicméně v kombinaci s politicky angažovaným kulturním myšlením oficiální komunistické organizace Proletkult (vedené Stanislavem K. Neumannem), jelikož Linhart patřil k pilným stranickým funkcionářům KSČ. V roce 1927, kdy Linhart začíná s filmovou publicistikou, však vzniká Klub za nový film, jehož členy byli jak devětsilští, tak „představitelé tvořící se nové skupiny kritiků Julius Fučík (v té době také člen Devětsilu – pozn. K. M.), Lubomír Linhart a také brněnský Ctibor Haluza, pokrokově orientovaní kritici Jan Kučera a Karel Smrž, a konečně i zástupci českých filmových tvůrců Jan S. Kolár a Jindřich Brichta.“² Spojovala je zejména snaha vymanit film z područí diletantských tvůrců a „postavit u nás jako konečně živé a aktuální věci otázky libreta, fotografie, fotogenie, jakož i nových metod uměleckých a technických.“³ Právě ona nová (pražská) skupina marxistických kritiků, Jiřím Cieslarem také zvaná generace sedmadvacátého roku, údajně tvořila svorník mezi oběma výše zmíněnými rozcházejícími se okruhy: „pražská skupina dokázala syntetizovat Teigův smysl pro formální otázky filmového díla s Neumannovým požadavkem studia ideových prvků díla.“⁴ Klub za nový film, i přes svou snahu bojovat za nezávislou filmovou kritiku, po roce svého

¹ Nedožitý jubileum Lubomíra Linharta. *Film a doba* 27, 1981, č. 6, s. 321.

² CIESLAR, Jiří. *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*. Praha: Československý filmový ústav, 1978. s. 110.

³ Filmové veřejnosti. *Český filmový svět*, roč. 4, 15. ledna 1927, č. 5, s. 5.

⁴ CIESLAR, *Česká kulturní levice*, s. 91.

fungování v dubnu 1928 zanikl z důvodu odlišnosti názorů na náplň jeho činnosti a s ním se rozešly i cesty jeho členů.⁵ V podstatě jen marxistická filmová kritika, představovaná zejména Linhartem a Fučíkem, na pravidelnou kritickou činnost nerezignovala

a pokračovala v ní, i v obraně u nás nezřídka cenzurovaných sovětských filmů, zejména na stránkách Rudého večerníku a později Tvorby a Levé fronty. Linhartův odkaz z těchto let byl díky tomuto faktu dříve spatřován odlišně, než je tomu dnes, kdy se upřednostňuje jeho syntetizující pohled v *Malé abecedě filmu* (1930), který „ještě kombinuje poetistické pojetí čistého filmu s požadavkem ideologického působení, jenž prozrazuje poučenost Ejzenštejnovými teoriemi.“⁶

Cílem práce je rekonstrukce záměrů raných textů Lubomíra Linharta a porovnání těchto záměrů se dvěma myšlenkovými tendencemi, první vycházející z literární teorie poetismu a druhou čerpající z filosofie marxismu-leninismu, vyskytujícími se ve filmových diskuzích roku 1927, první Linhartovy texty o filmu totiž vznikají až na začátku tohoto roku. Budu chronologicky zkoumat jeho časopisecké příspěvky ze sledovaného období a pomocí analýzy ilokučnických aktů v nich obsažených budu zjišťovat jejich ideovou souvislost se zmíněnými myšlenkovými tendencemi i jeho případné inovace v jejich rámci. Součástí analýzy ilokučnických aktů bude sledování jejich fungování na rétorické rovině sdělení, tedy způsobu, jakým mění hodnotící významy evaluativně-deskriptivních slov, a tím legitimizují určitou formu sociálního chování, která je obecně vnímána jako zpochybnitelná (např. Linhartova obhajoba sovětského filmu a boj proti jeho cenzuře). Relativně zřejmým, tedy do určité míry zpochybnitelným, předpokladem této společenské angažovanosti (přesvědčením, které k ní vedlo) je Linhartova ideová příslušnost ke KSČ, jejímž hlavním cílem byla v té době diktatura proletariátu. Metodologickou propozicí pro mou analýzu ilokučnických aktů bude teorie dějin idejí formulovaná Quentinem Skinnerem, jenž při zkoumání a analýze historického myšlení využívá teorie řečových aktů, protože jedině na jejich základě lze vysledovat autorský záměr, který chtěl mluvčí svým projevem vyslovit a který svědčí o určitém přesvědčení, které se za tímto záměrem skrývá. Přijetím Skinnerovy teorie se zároveň stavím proti jím kritizované angloamerické tradici

⁵ Více tamtéž, s. 111.

⁶ ANDĚL, Jaroslav, SZCZEPANIK, Petr. České myšlení o filmu do roku 1950. In: *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008, s. 35.

intelektuální historiografie převládající v 50. a 60. letech minulého století,⁷ jejíž rysy jsou blízké u nás po dlouhou dobu zakotvené marxistické praxi zkreslování dějin. Takový typ přístupu k popisu dějin, tím že v historických textech a priori hledá určité „univerzální ideje“, „nadčasové elementy“ či „fundamentální koncepty“, je necitlivý vůči možnosti, že dějinní myslitelé mohli být zaujati jiným okruhem otázek, než který je dnes aktuální – tyto texty chce číst tak, jako by je napsali současníci.⁸ Vůbec tedy neřeší, co myslitelé svými projevy v dané době chtěli říct, čímž vznikají nikoli historie, ale spíše mytologie,⁹ což vede k redukovaní veškerých protiřečení, která brání koherenci či vůbec existenci určité doktríny či teorie, kterou danému autorovi z dnešního pohledu připisujeme. Celkově tedy dochází ke zkreslení významu dějinné události – záměru individuálně motivovaného lidského projevu –, ale i myšlení daného člověka, a k jejich přizpůsobování potřebám a zájmům dnešní společnosti, čímž vzniká nebezpečí vytváření (historických) schémat lidského myšlení a s tím spojených totalitních náhledů na aktuální společenské dění.

Původní záměr práce spočíval v obsáhnutí celého Linhartova meziválečného veřejného působení. Nicméně jelikož byl velmi pilným přispěvatelem (lze mluvit o téměř padesáti textech v roce 1927 a celkem o více než 1200 textech uveřejněných v letech 1922–1938), bylo nutné počet zkoumaných textů redukovat takovým způsobem, aby z nich bylo možné rekonstruovat jeho přesvědčení, která zastával,

i jeho nazírání na film (ve vztahu k celkovému pohledu na svět). Zároveň bylo třeba přihlídnout k tomu, aby mohl být výsledný soubor dostatečně kontextuálně zakotven, tzn. aby bylo možné prozkoumat filmové diskuze, do kterých se Linhart zapojoval. Jako vhodný časový úsek se na základě těchto kritérií ukázalo být období od roku 1922, jímž se začíná jeho až do roku 1926 spíše sporadická veřejná

⁷ Více viz SKINNER, Quentin. Meaning and understanding in the history of ideas. In: Týž. *Visions of politics. Vol. 1: Regarding method*. Cambridge University Press, 2002, s. 57–89.

⁸ Tamtéž, s. 57.

⁹ Které například odmítají připustit, že u „klasického“ autora nebude vyslovena doktrína ke každému tématu, jenž je bráno jako konstitutivní pro jeho osobu, nebo že autoři nemuseli zamýšlet veškeré své příspěvky jako nejvíce systematický příspěvek, který byli ke své disciplíně schopni vytvořit.

publikační činnost,¹⁰ po rok 1927, který je úzce vázán s činností Klubu za nový film. Práce tak na úkor sledování celého vývoje Linhartova předválečného filmového myšlení, které by nutně vedlo k opomenutí velkého množství jeho textů a omezení množství kontextuálních informací, tedy obecně ke značnému snížení věrnosti rekonstrukce, zohlední spíše detailnější analýzu společenské a ideové situace, v níž jeho myšlení vznikalo.

¹⁰ Linhart nicméně v letech 1922–1924 vydával studentský časopis Plasmodium.

1 Metodologie

1.1 Teorie Q. Skinnera

Teorie Quentina Skinnera¹¹ poskytne práci základní metodologický rámec, pomocí kterého budu na základě ilokučních aktů – záměrů mluvčího při vyslovování/psaní projevů – obsažených v raných textech Lubomíra Linharta rekonstruovat přesvědčení, která zaujímal v průběhu let 1922–1927. Klíčová pro tuto rekonstrukci bude premisa, že se autor svým projevem vždy snaží odpovídat na konkrétní otázky vycházející z dobových diskuzí na dané téma a reagovat tak na specifické problémy, jež v ní spatřuje, což předpokládá určitý obraz sociální reality, jenž si v průběhu času vytvořil. Budu tedy nejprve hledat záměry jeho raných básní a povídek a dále kritických článků z periodického tisku. Těmito texty reagoval na svou momentální životní situaci a postavení ve společnosti, i na konkrétní diskuze probíhající v tisku či v rámci jiné komunikační platformy, a vysvítá z nich na povrch jeho specifický obraz sociální reality – jeho vidění světa a také postavení filmového média v něm. Přesvědčení stojící za nalezenými záměry se postupně budou doplňovat či nahrazovat a povedou k logickému vytvoření „síťové struktury“,¹² tedy souboru Linhartových přesvědčení, kterými v dané době disponoval.¹³ Tato rekonstruovaná přesvědčení budou pomáhat vylučovat nesprávné záměry, které by mohly být Linhartovým projevům připisovány. Vzešlý obraz sociální reality zase poskytne představu o tom, jaký problém se prostřednictvím svých uveřejněných článků chtěl pokusit vyřešit.

Základní teze teorie řečových aktů, ze které Skinner vychází, spočívá v konstatování, že slovy se dají vykonávat činy (řečové akty), které mají stejný společenský vliv jako činy neverbální. Slovy může člověk vykonat například akty slibu, upozornění, výhrůžky, informování atd. John L. Austin, jeden z průkopníků této teorie, si všiml rozdílu v působnosti řečových aktů, a proto začal rozlišovat síly, které v nich působí, a podle nich akty pojmenoval. Zatímco ilokuční síly značí autorův záměr z hlediska charakterizace jeho projevu, jak jej zamýšlel nebo co

¹¹ Pracoval jsem se souborem jeho revidovaných studií: SKINNER, Quentin. *Visions of politics. Vol. 1: Regarding method*. Cambridge University Press, 2002. 225 s.

¹² Skinner konstatuje, že při interpretaci přesvědčení je nutné umístit jej do kontextu ostatních přesvědčení, která člověk zastává, jelikož je vždy součástí jejich širší sítě.

¹³ Při vytváření této síťové struktury budu využívat logických dedukcí, tento předpoklad pro posuzování vztahu ilokučních aktů a na jejich pozadí stojících přesvědčení vysvětlím níže.

myslel tím, že jej vyřkl/napsal,¹⁴ perlokuční síly staví svou působnost na vyvolání určitého dojmu nebo odezvy v adresátovi, jako je třeba pocit smutku. Je nutno podotknout, že obě síly se v promluvě projevují současně, jelikož se ale perlokuční akty projevují až konsekvenčně, je problematické bez hlubší sondy do minulosti posoudit jejich historický účinek. Ilokuční akty (tedy autorské záměry) podobné obtíže neskýtají, protože k jejich uskutečnění dochází prostřednictvím samotného vyřčení, a tak se mohou stát předmětem historického bádání. Vyžadují nicméně další studium, neboť jen ze samotného textu se autorův záměr zjistit nedá, podstatné jsou totiž také přetrvávající konvence týkající se řešení problémů nebo témat, kterými se text zabývá. Důležitost znalosti těchto konvencí vychází z Austinovy úvahy, že jakýkoliv záměr autor má, musí být konvenční v tom smyslu, že je rozpoznatelný jako záměr zaujmout určitou pozici v argumentaci nebo přispět k řešení určitého tématu. Pokud totiž pro svůj zamýšlený projev nezvolí pro ostatní lidi srozumitelnou formu, nemůže doufat, že jej lidé pochopí. Pro badatele, který chce porozumět textu z jiné doby nebo jiné kultury, se naopak stává zjištění konvencí týkajících se okolností, ve kterých se text objevuje, základním podkladem pro zjištění autorova záměru v dané komunikační situaci. Díky konvencím je schopný zjistit, co daným projevem autor říci mohl a co nikoliv, jinými slovy je schopen identifikace ilokučních sil, které se v projevu nacházejí.¹⁵ Při interpretaci ilokučních aktů je jednou věcí rozumět významu toho, co je řečeno, druhou a hlubší pak pochopit, co člověk vyřčením projevu s daným významem a v dané sociální situaci zamýšlel.¹⁶ Přitom se v rámci projevu (např. v textu, jenž obsahuje více vět) nemusí jednat vždy o jediný záměr, který chtěl jeho autor sdělit, ale zejména o ten primární, který je sjednocující tendencí tohoto projevu a zračí se třeba jen v konkrétní větě.

Zatímco pro Austinovu definici ilokučních aktů bylo důležité, jestli byl ilokuční akt správně pochopen, podle Skinnera stačí pro vykonání ilokučního aktu pouze zformulovat sdělení, které bude mít zamýšlenou ilokuční sílu.¹⁷ Problém

¹⁴ Řečové akty se uskutečňují jak v psaném, tak mluveném projevu.

¹⁵ Např. ve větě „To si děláš srandu.“ můžeme vidět dvě odlišné ilokuční síly, jednou je vyjádření údivu a druhou vyjádření hněvu.

¹⁶ Skinner zároveň uznává, že komplexního vysvětlení sociální akce se dá dosáhnout pouze pomocí kauzálního vysvětlení, tedy na základě motivů a dále i poznání, kde se tyto motivy vzaly.

¹⁷ Skinner tím de facto obhajuje skutečnost, že ilokuční akt může kromě zamýšlené ilokuční síly obsahovat i jiné ilokuční síly.

nastává, pokud dané sdělení obsahuje kromě zamýšlené ilokuční síly i sílu jinou, a není tak možné identifikovat, kterou z nich autor zamýšlel (tedy která z nich byla ilokučním aktem) a kterou nikoliv.¹⁸ Ve většině případů je to jasné, někdy však autor svůj záměr dostatečně nevyjasní, jelikož to nepovažuje vzhledem ke kontextu a/nebo domnělé jednoznačnosti projevu za nutné. Problémy vznikají také při rozpoznávání ironie. Skinner nabízí již výše zmíněné řešení: je třeba dopátrat se autorových přesvědčení, které by vyloučily záměry, které s nimi nejsou v souladu. K tomu je třeba využít logických dedukcí, jelikož se předpokládá, že člověk s ostatními lidmi sdílí „princip koherence“ a určitý způsob dedukování nových přesvědčení pomocí těch, které již má.¹⁹ Pokud by totiž lidé tyto vlastnosti nesdíleli, nebyl by žádný jiný prostředek k zařazení jejich projevů k ilokučním aktům oznamování, potvrzování či třeba obhajování svých přesvědčení, a nebyla by tak možná ani interpretace jejich chování. Další pomocí při zjišťování autorova záměru může být i zjištění jeho motivu, tedy bezprostředních okolností a kauzálních podmínek týkajících se vzniku díla (či jiného projevu).²⁰

Tendence vidět svět z hlediska zkoumaného subjektu, kterou v práci budu uplatňovat, se samozřejmě jeví jako sporná, jelikož ji nikdy nebude možné zcela naplnit. Skinner ji však vnímá jako jeden z metodologických kroků, které umožňují vyhnout se anachronismu. V jedné ze svých pozdějších studií²¹ řeší problém, který se naskytá lidem snažícím se pochopit přesvědčení cizích kultur či dřívějších společností. Při jejich zkoumání je totiž shledávají jako neznámá, a dokonce v některých případech vyloženě nesprávná, protože pro ně není možné vzdálit se od vlastního názoru na jejich pravdivost.²² Nastává tedy otázka, jakou roli by měl hrát badatelův názor na pravdivost cizích přesvědčení, tedy jestli se mu z dnešního hlediska zdají být pravdivé, v jeho pokusech o jejich vysvětlení? Skinner hájí názor, že status pravdivosti není pro zkoumání přesvědčení důležitý, jelikož dokud je známo, o čem dotyčný mluví, není podstatné, jestli je to nepravda. Důsledek tohoto tvrzení je zřejmý, teprve postaví-li se proti kritizovanému výroku D. Davidsona:

¹⁸ Ještě větší potíž je to při čtení starých textů, jelikož ilokuční síly, které v nich byly dříve obsaženy, se mohly vytratit a v dnešním jazyce je nahradily jiné. Ilokuční síly se totiž, jakožto jazykový prostředek, mění s vývojem jazyka.

¹⁹ Např. pokud autor přijme stanovisko A, můžeme očekávat, že odmítne jeho opak (A).

²⁰ Rozdíl mezi motivem a záměrem spočívá v tom, že pokud se bavíme o záměru, referujeme o samotném díle, o tom, že má určitý účel, který se neváže na bezprostřední okolnosti jeho vzniku.

²¹ SKINNER, Quentin. Interpretation, rationality and truth. In: Týž. *Visions of politics*, s. 27–56.

²² Např. od názoru na pravdivost existence čarodějnic.

„pokud chceme porozumět ostatním lidem, musíme si ve většině případů myslet, že mají pravdu.“²³ Skinner dále problematizuje myšlenku, že falešná přesvědčení ukazují na chyby v myšlení, které vyžadují dodatečná vysvětlení, jež nejsou nutná u přesvědčení pravdivých, jelikož to pro něj znamená, že pravdivá jsou ta přesvědčení, která za pravdivé považuje historik, čímž dochází k diskriminaci možnosti (a také specifického typu vysvětlování, jelikož se liší vysvětlování přesvědčení, která považujeme za pravdivá, od těch, která za ně nepovažujeme), že kdysi mohly být dobré základy pro to, aby dané přesvědčení, i když se z dnešního hlediska zdá absurdní, bylo pravdivé (racionální). Obecně je proto těžké najít kritérium, které usvědčuje přesvědčení z jeho iracionality. Skinner dochází k názoru, že to je možné pouze na základě vztahu přesvědčení k epistémické racionalitě

a navrhuje všeobecné pravidlo, jak postupovat při zkoumání přesvědčení, které se skládá ze tří bodů a kterým se také v následující práci budu řídit:

1. Je třeba zaujmout konvenci pravdomluvnosti mezi lidmi, jejichž přesvědčeními se badatel zabývá. Jediná evidence o jejich přesvědčeních je totiž ukryta v textech a jiných projevech, které po sobě zanechali.
2. Je třeba, aby byl badatel připraven přijmout, cokoli je řečeno, i když se to jeví absurdně, a pokud možno se přitom vyhnout sebemenšímu zkreslení. (Pokud někdo říká, že je ve spojení s ďáblem, je třeba začít s tím, že právě tomu věří.)
3. Je nutné obklopit projev přesvědčení, kterým se badatel zabývá, intelektuálním kontextem, který pro něj bude adekvátní podporou. Badatel se musí snažit ukázat, že projev není pouze výsledkem racionálního vedení, ale zároveň je konsistentní s myslitelovým vnímáním epistémické racionality. Je tedy třeba získat kontext projevu, který odhaluje, že bylo pro jeho nositele za daných podmínek racionální, aby ho považoval za pravdivý.²⁴

Podstatné pro mou práci bude také Skinnerovo zabývání se působností řečových aktů v sociální sféře, čímž se blíží oblasti rétoriky. Zajímá ho především jejich schopnost legitimizovat určitou formu sociálního chování. Podle Skinnera se

²³ SKINNER, *Visions of politics*, s. 29.

²⁴ Tamtéž, s. 40–42.

sociální realita a jazyk, kterým je tato realita popisována, navzájem ovlivňují. Ukazuje to například na morálních principech, ke kterým se lidé veřejně hlásí. Mnozí historikové tvrdí, že tyto principy nehrají žádnou roli ve vysvětlování lidského chování, jelikož jsou definovány ex post facto – lidé se jimi tedy ve skutečnosti neřídí, protože se vždy jedná pouze o obhájení jejich předchozí činnosti. To však dle Skinnera není pravda, protože lidé většinou mají silné motivace k tomu, aby našli způsob, jak legitimizovat své chování, které by mohlo být chápáno jako společensky zpochybnitelné.²⁵ Výběr možných akcí, které se jedincům k daným účelům nabízí, však bude zčásti determinován rozsahem existujících principů, k nimž se mohou prostřednictvím jazyka věrohodně hlásit.²⁶ Pro společenský vývoj to má nezanedbatelné následky, legitimizování určité společenské aktivity je totiž jednou z podmínek jejího výskytu ve společnosti. Svě chování lidé legitimizují pomocí slov, jež mají jak popisnou, tak evaluativní funkci (tzv. evaluativně-deskriptivní termíny). Jakoukoliv aktivitu, kterou tyto termíny popisují, zároveň schvalují, nebo odsuzují, což s sebou nese ilokuční a perlokuční efekty.²⁷ Např. když lidé chtějí schválit určité chování, musí rétoricky postupovat tak, že jej popíšu jako poctivé, přátelské nebo odvážné atd., zatímco pokud se od něj chtějí distancovat, měli by jej označovat jako falešné, agresivní nebo třeba zbabělé. Prostřednictvím redeskripce sociálního světa jej tak zároveň přehodnocují. Skinner věří, že zejména prostřednictvím rétorické manipulace s ilokučními efekty evaluativně-deskriptivních termínů (redeskripce) může společnost uspět ve stanovení, udržení, zpochybnění či změnění její morální identity. O podobnou redeskripci sociální reality prostřednictvím jejího vlastního jazyka se v raných textech spolu s ostatními filmovými kritiky vycházejícími z marxistického pojetí umění snažil i Lubomír Linhart, jelikož se po vzoru, v tuzemsku z politických důvodů cenzurovaného a širší veřejností odmítaného,

²⁵ Což implikuje jak případy, kdy je jejich chování skutečně motivováno určitým všeobecně sdíleným principem, tak situace, kdy se žádným uznávaným principem neřídí – tehdy se musí zachovat tak, aby jejich akce zůstaly kompatibilní s tvrzením, že je opravdu motivovaly principy, ke kterým se hlásí.

²⁶ Tyto jedince dále Skinner nazývá „inovujícími ideology“, což je označení, které přebírá od Maxe Webera.

²⁷ Mezi perlokuční efekty patří navedení, přesvědčení nebo pobouření posluchačů nebo čtenářů k přijetí nového pohledu na věc, který bude konsekvencí vyřčeného. Otázka, jestli autor ve své činnosti uspěl, však není primárně záležitostí jazyka, nýbrž historického výzkumu. Naopak je tomu u efektů ilokučních, jež spočívají v přímém vyslovení/ukázání či nabídce daného evaluativního postoje a u nichž otázka úspěšnosti nabývá čistě lingvistické podoby: jak je v jejich rámci užito evaluativně-deskriptivních termínů.

ruského filmu snažil ustanovit novou koncepci filmového umění. Z tohoto důvodu se interpretace ilokučních aktů v jeho raných textech zaměří i na jejich rétorickou rovinu.

1.2 Aplikace metodologie

Na základě výše stanovených premis budu u jednotlivých, chronologicky seřazených, textů provádět analýzu v následujících čtyřech fázích:²⁸

1. Na základě ilokučních aktů obsažených v textu provedu analýzu témat, kterými se v něm Linhart zabýval, což povede ke zjištění témat nových či již dříve zmíněných.
2. Následně dojde k průzkumu periodik, která v dané době Linhart mohl číst, tedy k hledání diskuzí, do kterých se mohl chtít textem zapojit na základě jeho odborného zájmu a na které případně i intertextuálně odkazuje.
3. Dále provedu analýzu tendencí, přístupů k tématu, které se objevují v periodikách a v Linhartových textech. Budu aplikovat (Skinnerovo) pravidlo, že Linhart i ostatní aktéři v diskuzi vyjadřují svá pravdivá přesvědčení, která mohou být zpochybněna pouze jasnými protirečenými v rámci jejich projevu či v kontextu jejich ostatních přesvědčení. U tématu, které již Linhartem bylo jednou či vícekrát řešeno, dojde k analýze jeho vývoje prostřednictvím komparace s jeho dřívějšími vyjádřeními (ilokučními akty) na toto téma. V rámci této fáze budu zkoumat i komplexní vývoj Linhartových přesvědčení, který daný text odráží.
4. V poslední fázi analýzy textu budu sledovat Linhartovu rétorickou manipulaci s textem – ilokuční efekty v něm obsažené –, případně její rozvíjení v kontextu vývoje jeho přesvědčení.

Pro ilustraci ukáži příklad analýzy záměru (ilokučního aktu), a to na nejpřímočařejším typu vyjádření – jednoduché oznamovací (deklarující) větě.²⁹ Linhart v jednom ze svých článků konstatuje, že *tendenci je možné při malé snaze*

²⁸ U textů předcházejících roku 1927 budu z důvodu jejich zaměření na témata, která se netýkají filmu, sledovat pouze vývoj Linhartových přesvědčení a rétoriky.

²⁹ Podobný příklad uvádí Skinner na jednom z Machiavelliho tvrzení. SKINNER, *Visions of politics*, s. 116–117.

najít v každém díle. S pochopením samotného významu a určením tématu tohoto projevu není téměř žádný problém. Pokud však chci navíc pochopit, co tímto vyjádřením Linhart myslel, tedy jaký přístup k tématu jím sděloval, tak potřebuji zjistit obecný kontext, ve kterém bylo vyřčeno. Je možné, že daný názor shledám pro danou dobu a v kruzích zabývajících se uměním jako běžný. V tom případě budu oprávněn říci, že Linhart opakuje, podporuje nebo souhlasí s obecně přijímaným názorem. V potaz můžu vzít i jeho přesvědčení, pokud jsem již nějaká identifikoval, která vyjádřil v jiných (dřívějších) textech pomocí jiných ilokučních aktů. Pokud budu hlouběji zkoumat intervenci tohoto projevu, můžu jít v interpretaci ještě dál a ke stávajícímu například dodat, že se k danému hledisku hlásí či se s ním shoduje, anebo naopak že jej pouze připouští, uznává nebo povoluje. Na druhou stranu můžu zjistit, že Linhart říká něco, co již není všeobecně přijímáno, i když to dříve býval rozšířený názor. Potom je asi třeba říct, že svým konáním připomíná či znovu opakuje (znovu o něm ujišťuje) pravdivost tohoto tvrzení. Možná, že při hlubším pohledu bude dokonce jeho pravdu zároveň zdůrazňovat, podtrhovat nebo na ní trvat. Anebo můžu shledat, že obsah jeho projevu všeobecně přijímaný vůbec není. V tom případě se jím asi snaží popřít, zavrhnout nebo možná opravit či přepracovat všeobecně přijímané přesvědčení, což se teoreticky (např. když bude navíc tvrdit, že tendenci mají i filmy americké, které byly v té době ještě synonymem dobrého filmu) může zračit i v jeho pozměněném užívání evaluativně-deskriptivních termínů. Další možností je, že jen rozšiřuje, rozvíjí či přispívá k etablovanému argumentu tím, že z něj vyvozuje nečekané či zatím neobjevené implikace. Zároveň však může naléhat či nutit k uznání jeho hlediska nebo radit, doporučovat či dokonce varovat jeho čtenářstvo o nutnosti přijetí tohoto názoru. Veškeré jeho záměry by však měly být v souladu s jeho osobními přesvědčeními. Čím podrobněji se budu zabývat kontextem daného výroku, tím více můžu doufat v objasnění smyslu o skutečné podstatě intervence, která byla projevem vykonána, tedy zároveň v zachycení přesné nuance Linhartova záměru (ilokučního aktu). Takovýto rozbor mi pak umožní naplnit cíl práce, jenž spočívá v porovnání Linhartových záměrů se dvěma myšlenkovými tendencemi (poetistickou a marxisticko-leninistickou), které (mimo jiné) figurovaly v dobových filmových diskuzích. Jelikož pochopení těchto záměrů závisí do velké míry nejen na odhalení patřičného kontextu jejich vzniku,

ale i na rekonstrukci Linhartových přesvědčení, bude míra jasnosti a přesnosti interpretace stoupat především ke konci sledovaného období, tedy až v momentě dostatečného seznámení se s Linhartovými přesvědčeními prostřednictvím raných textů.

1.3 Kritika literatury a pramenů

Svým pojetím se má práce hlásit k postupům nové filmové historie,³⁰ která se snaží o důkladné kontextuální odkrytí dějinných fenoménů, a to často spíše v mikroskopickém měřítku. Dějinné události a okolnosti nahlíží nikoliv retrospektivně jako tradiční historiografie, nýbrž prospektivně, takže se snaží nalézt veškeré budoucí možnosti, které daná dobová situace jedincům nebo skupinám ve společnosti nabízela, a nikoliv jen vysvětlení příčin, proč se dějinný vývoj dostal do současného bodu. Vzdává se tedy své dějinné pozice nebo ji přinejmenším reflektuje. Proto z množství literatury, která se věnuje české filmové teorii a kritice ve 20. letech, je mému přístupu nejbližší studie Petra Szczepanika a Jaroslava Anděla *České myšlení o filmu do roku 1950*³¹ nebo také konkrétněji zaměřená studie P. Szczepanika „*Konzervy se slovy*“, nebo „*sny, které z dálky šeptají*“?³² Zatímco autoři těchto textů rozebírají soudobou filmovou diskuzi z nezainteresované/objektivní a prospektivní pozice, v mém přístupu zaujímám pozici zkoumaného subjektu – Lubomíra Linharta – a pokouším se „vidět svět jeho očima“, což teoreticky nabízí detailnější uchopení podstaty problémů, které v dané době řešil, zároveň však tyto problémy nemohou být řešeny do šíře, v níž se rozvinuly prostřednictvím ostatních myslitelů zapojených do dané diskuze a která je rámcově zachycena ve zmíněných studiích. V mé práci se navíc zabývám možností, že zkoumaný subjekt mohl prostřednictvím užití redeskriptivních možností jazyka způsobit změnu v ustáleném vnímání určitého aspektu sociální reality, jež neodpovídalo jeho přesvědčením. Vůči kterým myšlenkám a tendencím se Linhart ohrazoval, a naopak ze kterých vycházel

³⁰ U nás zastoupené především publikační činností Petra Szczepanika, který je také editorem reprezentativního sborníku prací sdílejících novohistorické pojetí, pro nějž napsal úvodní studii. Viz SZCZEPANIK, Petr, ed. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové, 2004. 528 s.

³¹ ANDĚL, Jaroslav, SZCZEPANIK, Petr. *České myšlení o filmu do roku 1950*. In: *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008, s. 14–70.

³² SZCZEPANIK, Petr. „*Konzervy 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.

a zároveň je podporoval, mi pomáhala zjistit právě zmíněná studie o filmovém myšlení této doby.

Podobně kontextuálně zasvěcená a nápomocná je i monografie Jiřího Cieslara *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*,³³ jejíž zachycení dobové diskuze

i formy jejího zprostředkování (knižní publikace, periodika, osobní korespondence, vzpomínky) je detailní a poskytuje tak cenné informace (mj. i z osobního archivu L. Linharta). Místy se však nevyhýbá některým retrospektivním zobecňujícím tendencím, což se týká zejména paušálního nezájmu o „nepokrokové“ myšlení.³⁴ Z Cieslarových poznatků pak čerpá řada pozdějších studií, které se počátkům české filmové kritiky věnují jen dílčím způsobem.³⁵ Také úvodní studie Viktorie Hradské k její knize *Česká avantgarda a film*³⁶ poukazuje na určité souvislosti dobového myšlení o filmu, přestože je v období 20. let zaměřena pouze na poetistické hnutí, a na rozdíl od Cieslara se tak nevěnuje marxisticky orientované kritice.

Veřejné činnosti Lubomíra Linharta se soustavně věnovala pouze Jana Hádková, a to v diplomové práci³⁷ zkoumající předválečné období jeho veřejného působení a v předmluvě k bibliografii jeho časopiseckých a knižních publikací.³⁸ Práce je hodnotná zejména díky faktuálním informacím o jeho raném životě i pozdějších pracovních aktivitách, jelikož analýza Linhartových textů se zde téměř nevyskytuje a hodnocení i popisování jeho dílčích činů je apriorní a podléhá dobovým konvencím: „Bylo to právě zásluhou Linhartovou, který tomuto tématu

³³ CIESLAR, Jiří. *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*. Praha: Československý filmový ústav, 1978. 161 s.

³⁴ „Dvacátá léta představují dobu výrazné kulturní aktivity, jakéhosi poválečného rozmachu lidských tvořivých sil, který prostoupil významnou část české společnosti. V české kultuře tento kvas zasáhl především tu její složku, která byla spjata s perspektivní, pokrokovou představou budoucí společnosti: byla to doba krystalizace české kulturní levice provázená i její vnitřní názorovou diferenciací.“ Tamtéž, s. 1.

³⁵ Jedná se o studie Michala Breganta (BREGANT, Michal. *Avantgardní tendence v českém filmu*. In: *Filmový sborník historický*. 3. Praha, 1992, s. 137–174.), Jana Jaroše (JAROŠ, Jan: *Začátky českého myšlení o filmu*. In: *Filmový sborník historický*. 2, *90 let vývoje čs. kinematografie – příspěvky z konference*. Praha, 1991, s. 213–227.) a Jana Svobody (SVOBODA, Jan. *Filmová kritika*. In: HÁJEK, Jiří. *Teorie umělecké kritiky*. Praha, 1986, s. 197–210.).

³⁶ HRADSKÁ, Viktorie. *Česká avantgarda a film*. Praha: Československý filmový ústav, 1976. 207 s.

³⁷ HÁDKOVÁ, Jana. *Lubomír Linhart, filmový kritik a teoretik, na stránkách komunistického a levicového tisku v předmnichovské republice*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1975.

³⁸ LINHARTOVÁ, Rajka. *Bibliografie glos, kritik, statí a publikací Lubomíra Linharta o filmu a fotografii: /1927-1977/*. Praha: Československý filmový ústav, 1978. 137 s.

věnoval v rubrice mnoho místa v době, kdy se v českém tisku kromě pokrokového nepsalo o Sovětském svazu buď vůbec, nebo se psalo lživě.“³⁹

Analyzované texty se mi podařilo najít zejména díky výše zmíněné bibliografické práci Rajky Linhartové, přičemž některé Linhartovy články publikované v Rudém právu mi zůstaly nepřístupné kvůli zařazení svazku čísel ze září a října do poškozeného fondu Národní knihovny. Vzhledem k povaze ostatních textů publikovaných v tomto periodiku (a jeho večerníku), k názvům nedostupných textů (jedná se o kritické či pouze informační příspěvky do filmové rubriky) i k obsahu teoretičtější pojatých článků následujících, však lze usoudit, že pravděpodobně nenesou známky vývoje Linhartových přesvědčení.

³⁹ HÁDKOVÁ, *Lubomír Linhart*, s. 37.

2 Analýza textů a rekonstrukce přesvědčení/záměrů L. Linharta

Lubomír Linhart se narodil 28. června roku 1906, věkově tak měl z okruhu filmových kritiků a teoretiků, kteří začínali psát ve dvacátých či třicátých letech, nejbliže

k A. M. Brousilovi (1907), A. Hackenschmiedovi (1907) a J. Kučerovi (1908). Jeho otec, stavební inženýr ve státních službách, zemřel během první světové války, což Linharta v útlém věku vedlo k tomu, aby jako student reálné školy nabízel doučování, a tím finančně pomohl své rodině – matce a dvěma sourozencům.⁴⁰ Zřejmě již od svých dvanácti let tráví prázdniny v Jílovém u svého strýce, kde „má přístup do jeho knihovny a čte ve dne v noci. Nejráději má Třebízského romány, čítá je při svíče.“⁴¹ Počátky jeho časopisecké tvorby lze hledat ještě v době, kdy byl žákem neratovické jednotřídní obecné školy. Ve čtvrtém roce jeho docházky (1915/1916) zde se svým spolužákem sestavil jedno číslo ručně psaného časopisu s názvem Rajtpajč. Během středoškolského studia na vinohradské reálné škole (1917–24) uveřejnil nejprve jako sekundán číslo svého časopisu (příznačně nazvaného „Volnost“), který dokonce rozmnožil cyklostylem. V posledních třech letech studia pak vydává, pod pseudonymem Lubomírski, pro své spolužáky ručně psaný týdeník Plasmodium: „časopis humoristický a satirický, silně ovlivněný Trnem, jehož jsme byli horlivými propagátory.“⁴² Výbor příspěvků a kreseb z těchto tří let vydal vlastním nákladem v listopadu 1924 v Almanachu Plasmodia.⁴³ Své texty publikuje i mimo jím vydávané časopisy, od roku 1922 přispívá do Studentského časopisu a roku 1925 se v literární příloze Rudého práva objevuje jeho povídka, po které následují i další texty. S publikační činností souvisí i Linhartova angažovanost v rámci studentského debatního kroužku zaměřujícího se na aktuální kulturní

⁴⁰ Bohužel se mi nepodařilo dohledat Linhartův osobní archiv, proto informace o raném životě čerpám z diplomové práce Jany Hádkové, viz HÁDKOVÁ, Jana. *Lubomír Linhart*, s. 32–35, anebo z rozhovoru pořázeného Jaroslavem Dewetterem – DEWETTER, Jaroslav. Epilog dvou desetiletí. *Divadlo*, 1961, č. 10, s. 744–748.

⁴¹ DEWETTER, Epilog, s. 745.

⁴² Viz *Trn: satirický časopis studentů*. Praha: B. Pschürer, 1922–1941. Citace z: DEWETTER, Epilog, s. 745.

⁴³ Tento almanach je bohužel nedostupný, Jana Hádková ovšem ve své práci poukazuje na fakt, že se týdeníky (zřejmě v osobním archivu autora) dochovaly. Název Plasmodium pochází z biologické terminologie a označuje rod prvoků, jehož někteří zástupci způsobují malárii. Linhart jej tak (dle mé domněnky) asi zamýšlel jako metaforické pojmenování pro „nakažlivou kvalitu“ jeho časopisu.

a politické události. Ve vzpomínce na tuto dobu říká: „Hltali jsme knížky z edice Června. Červen a Kmen jsme chodívali číst do městské knihovny na Vinohradech. (...) A přicházely publikace Devětsilu, časopis Pásmo. Jak se to všechno lišilo od školou doporučeného Zvonu F. X. Svobodova!“⁴⁴ Absolvováním střední školy Linhartova studijní léta nekončí, roku 1924 se totiž stává studentem ČVUT. Nevěnoval se však pouze technickému vzdělání, jelikož navštěvoval i přednášky a semináře na filozofické fakultě Univerzity Karlovy, mj. pod vedením Václava Tilleho nebo Zdeňka Nejedlého. V prosinci roku 1925 si Linhart podává přihlášku do KSČ a začíná pracovat v její studentské frakci (Kostufra) jako důvěrník pro ČVUT, následně se stává i členem jejího výboru. Seznamuje se s Juliem Fučíkem, který jej koncem roku 1926 přivede do uliční buňky KSČ na Vinohradech, kde se setkává mj. s Bohumírem Šmeralem. Ten měl zřejmě v těchto letech i vliv na rozvíjení Linhartova marxistického myšlení (tedy spíše Leninem traktované formy marxistického myšlení⁴⁵), viz jeho vzpomínka: „vždy dovede (Šmeral – pozn. K. M.) něco říct o marxistických knížkách, aniž poučuje, takže tyto knížky se opravdu čtou jako detektivky, po nocích, se zaujetím, bez dechu.“⁴⁶ Setkání se Šmeralem však nemohlo být mnoho, jelikož „v roce 1926 odešel z Československa a trvale pracoval v aparátu komunistické internacionály. Do republiky přijížděl pouze příležitostně.“⁴⁷ 1. ledna 1927 se Linhart stává řádným členem KSČ, kde následně uplatňuje své dosavadní organizační a žurnalistické zkušenosti – kolportuje komunistický tisk, postupně se stává členem a funkcionářem Rudé pomoci, Levé fronty a Společnosti pro kulturní a hospodářské styky s SSSR. V tomto roce se také

⁴⁴ V šestnácti letech Linhart údajně četl *Stát a revoluci* od V. I. Lenina – LENIN, Vladimír Il'jič. *Stát a revoluce*. Praha: F. Borový, 1920. 145 s. Edice Června; sv. 9. Edici Června v Praze otiskoval František Borový, který po přestěhování do Jílového (kde Linhart trávil své prázdniny) věnoval místní knihovně všechny jeho nakladatelstvím vydané knihy. Vycházely zde zejména prózy Fráni Šrámka, dále úvahy a básně S. K. Neumanna a také *Obrazy ze soudobého Ruska* Ivana Olbrachta. Kromě Lenina zde byla přeložena i dvě díla P. A. Kropotkina. Zvon byl tehdejší literární týdeník – *Zvon: týdeník beletristický a literární*. Praha: F. Šimáček, 1901-1941. Citace z: DEWETTER, Epilog, s. 745.

⁴⁵ „Jako podstatně významná se pro pronikání leninismu ukázala Šmeralova návštěva v Sovětském Rusku a jeho setkání s Leninem (při příležitosti II. kongresu Kominterny v létě roku 1920 – pozn. K. M.). Veřejné vystoupení, v němž hodnotil své poznatky, sdostatek jasně ukazuje klíčovost této návštěvy pro revoluční dozrávání Šmeralovy osobnosti.“ cit. z: ČEREŠŇÁK, Bedřich. *Pronikání leninismu a jeho recepce v revolučním dělnickém hnutí v českých zemích*. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: řada historická (C)*, Brno: Univerzita J. E. – filozofická fakulta, Roč. 31, 1982, č. 29, s. 30.

⁴⁶ DEWETTER, Epilog, s. 745.

⁴⁷ OLIVOVÁ, Věra. *Československé dějiny 1914-1939*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1991, s. 170.

začíná orientovat i na žurnalistiku filmovou, které v následujících letech bude věnovat téměř veškerý svůj zájem.

2.1 Texty z raného období

Z raných veřejných projevů Lubomíra Linharta jsem studoval jeho texty zveřejněné v prvních šesti ročnících Studentského časopisu a povídku v Rudém právu, která je zřejmě jeho první publikací v tomto periodiku.⁴⁸ Ve Studentském časopise byly otištěny jenom dvě jeho básně, Linhart zde nicméně vedl ještě filatelistickou rubriku, která má z hlediska rekonstrukce jeho přesvědčení také určitou hodnotu. Ve vůbec prvním čísle Studentského časopisu vyšla Linhartova sociálně laděná báseň s názvem *Rusínské chaloupky*. S důrazem na srozumitelnost zde vyjadřuje lítost nad nešťastným a nespravedlivým údělem rusínských sedláků: „Rusínské světničky/ tonoucí v kouři,/ kolik jste zdusily/ bolestí, bouří?// Rusínští sedláčci,/ kdo z vás tak tyje,/ kdo z vašich mozolů/ dobře si žije?“⁴⁹ V prvním článku v rámci filatelistické rubriky se Linhart věnuje známkám vydávaným v době revoluce, v jinak věcně pojatém textu se nicméně objevuje i subjektivní tvrzení / ilokuční akt vyjadřující jisté sympatie vůči bolševikům či spíše antipatie vůči jejich protivníkům v občanské válce: „Pak následovala téměř čtyřletá přestávka, kdy Rusko bylo bez známek státní vládou vydávaných. Náhradou za to byly známky armád pokoušejících se marně o svržení sovětů, které, aby patrně aspoň něco vykonaly, vydávaly hojně známky.“⁵⁰ V lednu roku 1923 ve Studentském časopise vychází Linhartova kritika na knihu Karla Engliše *Peníze*, jejíž hodnocení je čistě materialistické: „Spisky podobného rázu se mohou jen doporučiti, neboť umožňují poučiti se za malý peníz.“⁵¹ Další jeho text se ve Studentském časopise objevuje až o dva roky později, jedná se o *Baladu o lampáři z ulice* a oproti předchozí, metricky pravidelné, básni je napsána volným veršem. Dojem balady zde narušují jen závěrečné verše působící dojmem, že bylo dodány až ex post: „Ulice toho dne světlem se nesměje/ a lidé na tmu nadávají,/ na lampáře,/ zatím, co sirotci,/ tatička mrtvého objímají./ Chudým je života třeba,/ neboť je nutno vydělat chleba.“⁵² Sociální kritičnost básně, která opěvuje opomíjenou práci umírajícího lampáře a

⁴⁸ Dle diplomové práce Jany Hádkové, viz HÁDKOVÁ, Jana. *Lubomír Linhart*, s. 33.

⁴⁹ LINHART, Lubomír. *Rusínské chaloupky*. *Studentský časopis*, roč. 1, 25. března 1922, č. 1, s. 19.

⁵⁰ LINHART, Lubomír. *Známky revoluční*. *Studentský časopis*, roč. 1, 30. května 1922, č. 3, s. 106.

⁵¹ LINHART, Lubomír. *Peníze*. *Studentský časopis*, roč. 2, 1923, č. 5, s. 143.

⁵² LINHART, Lubomír. *Balada o lampáři z ulice*. *Studentský časopis*, roč. 4, 2. dubna 1925, č. 7, s. 253.

jeho sepětí s elementárním životem, tak neúměrně, i kvůli využití rýmu, graduje materialisticko-sociální tezí. Tímto ilokučním aktem chce Linhart zřejmě poukázat na prioritu materialistického chápání světa (umístěním rýmovaného dvojverší na konec básně), dochází však k jeho neobratné artikulaci v kontextu lyrické formy, která se jeho pohledu na svět zdá být bližší.⁵³

O měsíc později vychází v Rudém právu Linhartova povídka *Dva světy*,⁵⁴ k níž se podle jeho vzpomínek vyjádřil i Josef Hora: „Není to nic nového, ale je to hezky napsáno.“⁵⁵ Na příběhu voraře Jendřeje zde buduje především argument o existenci dvou radikálně odlišných světů, které se spolu střetávají, zůstává však pouze u konstatování tohoto stavu, jelikož se mu příliš nedaří vytvořit optimistickou prognózu o novém společenském (socialistickém) uspořádání. Jendřej je zamilován do dělnice Štefy, kterou si však získal bohatý pan inženýr z továrny. Z nepříliš umného Linhartova vyprávění vychází najevo, že mezi Štefou a Jendřejem byl upřímný vztah: „Když se loučili naposled, zapamatovala si Štefa už jen ty měkké oči, které měkly, měkly, až se rozmázly do vzpomínek.“⁵⁶ Dalšímu jejich sblížení zabrání časová odluka způsobená zimou (zamrzlými řekami) a Štefa tak snadno podlehne bohatému inženýrovi: „Pan inženýr z továrny, to byl člověk, který měl kulaté peníze a kulatá slova, jež nebylo těžko vypouštět z kapsy a úst. A Štefa měla kulatá prsa a kulaté boky, a protože je svět sám kulatý a Štefa jedna z nejhezčích dělnic, dostal na ni pan inženýr zálsk. Ale to nebyla láska, to byl apetýt.“⁵⁷ Linhartovo nadužívání metafor působí komicky zejména kvůli jejich nesrozumitelnosti/vágnosti, a jejich opakování tak Linharta usvědčuje z jeho diletantismu. Podobných metafor je pak v textu celá řada.⁵⁸ V textu je vypravěčovou autoritou jasně zdůrazněna Jendřejova morální čistota i správnost jeho přesvědčení: „Neuvědomil si, že na světě jsou lidé jako on a jako pan inženýr a

⁵³ Nepochybně v této básni čerpá z vlastní zkušenosti a poukazuje tedy i na svou sociální situaci.

⁵⁴ LINHART, Lubomír. *Dva světy*. *Rudé právo*. roč. 6, 3. května 1925, č. 103, Dělnická besídka: Literární příloha Rudého práva, s. 1-2.

⁵⁵ DEWETTER, Epilog, s. 745.

⁵⁶ LINHART, *Dva světy*, s. 1.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ „Pan inženýr ji hladil svými třiceti lety.“ „Štefa si sázela vzpomínky do květin za okny a pan inženýr do notesu.“ „Nucené čekání je meč nad hlavou a nesmíme jej rozkývat, aby nás nebodl.“ „Sklenice piva staly se hodinami.“ „Zástupy dělníků rostly jako nová krása.“ „Jendřej čekal a oči čekaly také jako vyplazené jazyky.“ „To bylo napomádované zklamání.“ Cit. tamtéž.

nevěděl, že peníze na očích oslepují. Ale věděl, že je život perný kus práce, který zmůže jen ten, kdo má takovou odhodlanost a sílu jako on sám.⁵⁹ Pro oprávnění Jendřejových skutků tedy Linhartovi stačí jeho pracovitost a sociální nespravedlnost, která je mu činěna. Charakterizace inženýra jako sociálně zvýhodněného je zase naopak nedostačující k tomu, aby byl vypravěčem odsouzen tak jednoznačně, ve srovnání s Jendřejem totiž neprovede žádný zločin. Prostřednictvím líčení Jendřejových vnitřních pochodů, které jej dovedou k vraždě inženýra, se Linhart snaží vybudovat napětí onoho sociálního rozporu – jeho čin obhajuje jako třídně a zároveň i biologicky determinovaný: „Teď už to byl pan Inženýr s velkým I, neboť s malými lidmi by Jendřej nebojoval. (...) Štefa se pustila pana inženýra, neboť věděla, že Jendřej a on jsou samci a ona samice, a že výsledkem toho je ‚něco‘, které se stane.“⁶⁰ Poté, co dojde k vraždě, Linhart znovu zdůrazňuje oprávněnost tohoto aktu prostřednictvím redeskripce vnímání zákona, nejdříve zmíní, že „slovo prý dělá muže, ale teď udělal muže čin,“ a vzápětí konstatuje, že lidem: „je přikázáno točiti se podle slov, jimž říkají zákony. Zákon, to jsou četníci vkročivší právě do začouzené hospody.“⁶¹ Tato slova nesou ilokuční efekt, který ze zákonů dělá pouze nástroj uplatňování moci a zbavuje jej jeho demokratického rázu poskytovaného státním zřízením republiky. Zločin (nezákonný čin) se tedy stává činem vzpírajícím se útlaku, kterého by si správný muž měl být vždy vědom. Jendřejova slova přiznání tak mohou ožít v podobě nového strážníka, který brání svobodu utlačovaných: „Hledáte-li toho, kdo se pomstil na inženýru Hofmanovi, jsem to já – Jendřej Walkowski.“ A to „já – Jendřej Walkowski“ prorazilo zeď a letělo k městu v podobě městského strážníka, zatímco četníci objali ruce Jendřejovy železnými pouty.⁶² Ve vězení se Jendřej připravuje na svůj útěk, jehož vidina nabývá společensko-revoluční ráz: „Hluboko pod sebou viděl dvorek, kam chtěl seskočiti, a který byl po dlouhé době prvním krokem do světa a prvním krokem k oné lásce, která se v něm zrodila, k lásce k lidem, lepším než lidé hlídající a určující vězení.“⁶³ Po seskoku z okna cely se však zmrzačí a skončí jako žebravý harmonikář, podoba „nového“ života se tak proměňuje nejdříve na nový žalář nemocnice a poté na

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ Obojí tamtéž.

⁶² Tamtéž, s. 2.

⁶³ Tamtéž.

místo, kde „zahrál-li nějaký časový popěvek, vzpružil se každý k nové chuti a zapomínal, aby mrzáka obdaroval. To byl svět, jaký si Jendřej představoval před svým útekem z vězení.“⁶⁴ Konec povídky je tedy přinejmenším rozporuplný, ne-li zmatený, a to kvůli používání atributu nový v opačných významech a zejména kvůli nepravděpodobné myšlence, že by Linhart pro Jendřeje chtěl svět, ve kterém nikdo neobdaruje „mrzáky“, kde někteří jen dávají, i když dobře plní svou sociální funkci, tato úvaha je totiž v rozporu s Jendřejovou pomstou vůči inženýrovi.

Pozdější Linhartovy příspěvky ve Studentském časopisu se týkají pouze filatelie, nicméně u některých formulací je znát jejich rovnostářské ideologické pozadí, z kraje roku 1926 jsou to například věty: „Anglickému králi Jiřímu V. se asi snadno filatelizuje, když má takové poddané, kteří mu sami posílají cenné známky (např. indiští radžové).“; „Rovněž jednu z nejlepších světových sbírek měl poslední ruský car Mikuláš II.“; „R. 1923 vydali (v Itálii – pozn. K. M.) známky tzv. ‚fašistické‘, velice vzhledné a zajímavé svou ironií (nápis Italia spočívá na dýmu továrních komínů, tedy na práci dělníků, jejichž organizace jsou dnes bezohledně rozpouštěny).“⁶⁵ V dalším čísle, zřejmě bez znalosti širších souvislostí, v podobném duchu kritizuje výstavbu legislativního paláce v Uruguayi a její financování ze státních peněz: „Uruguay má nový ‚Palacio legislativo‘, vystavěný nákladem asi 400 miliónů Kč (použito mramoru, bronze i zlata), k jehož otevření byly vydány dvě hodnoty [známek – pozn. K. M.]. (Myslím, že na úhradu uvedené položky však vydána nebyla!!!)“⁶⁶ Z Linhartova posledního filatelistického novinkového přehledu z ledna roku 1927⁶⁷ vybírám ocenění nových tureckých známek, nejprve pouze jejich moderního provedení, následně však i jejich implicitní nacionalistické hodnoty: „Zajímavé je, že i nápis latinkou je v tureckém jazyku, a ne jako dříve francouzský!“⁶⁸ Na základě analýzy Linhartových raných článků se tedy zdá, že vize jeho budoucího uplatnění v době, kdy začínal veřejně vystupovat, spočívala kromě žurnalistiky také ve spisovatelské činnosti, což potvrzuje i jeho vzpomínka: „Snad to byl Karel Santar, kdo mi první řekl, abych napsal něco o filmu. Svou první

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ Všechny tři citace z: LINHART, Lubomír. [Anglickému králi...]. *Studentský časopis*, roč. 5, 10. února 1926, č. 5, s. 173.

⁶⁶ LINHART, Lubomír. [Novotisk...]. *Studentský časopis*, roč. 5, 10. března 1926, č. 6, s. 210.

⁶⁷ V této době už začínal psát o filmu.

⁶⁸ LINHART, Lubomír. [Esperantský nápis...]. *Studentský časopis*, roč. 6, 13. ledna 1927, č. 5, s. 152.

filmovou kritiku jsem napsal o Duvivierově Zrzkovi.⁶⁹ To bylo roku 1927. Tehdy už jsem došel k závěru, že nebudu ani básníkem, ani spisovatelem. Věnoval jsem se plně novinám. A filmu – ten jsme tehdy všichni milovali.“⁷⁰

2.2 Co schází českému filmu

Na přelomu let 1926–1927 existovalo několik odborných, čistě na film zaměřených časopisů,⁷¹ jejichž hlavním cílem už nebyl boj za uznání filmu jakožto umění, nýbrž (i dnes aktuální) snaha o obhájení uměleckého potenciálu českého filmu, který čelil uměleckým omezením z důvodu nedostatku finanční podpory: „Věřím však, že dočkáme se – a snad i u nás –, že za pomoci států vyjdou díla vrcholné kultury a tvořivosti, neboť státy dojdou k poznání, že lid navštěvuje více kina než školu, a že jde do tuhého na obranu čisté kultury umění. Soukromohospodářský duch dnešní kinematografie nenese chybu na tom, že výlučně hoví vkusu nekritického publika a hájí tím svoji kapsu, do níž mu nikdo dosud nepřispěl.“⁷² Stát totiž tuzemskou filmovou produkci téměř nedotoval, na což postupně začal reagovat i denní tisk, který pro film začal vymezovat speciální rubriky: „Za poslední týden psalo nejméně pět vážných denních listů o filmové domácí produkci z rozdílných hledisek. U všech pisatelů, nejrůzněji informovaných, nejsilněji vynikal bezmezný úžas nad indolencí státu a úřadů, jejich povýšeností či neinformovaností.“⁷³ Vzniklo několik článků o současném stavu československé kinematografie a v časopise *Kino* a deníku *Večer* dokonce i samostatná anketní rubrika dotazující se účastníků (filmových praktiků, kritiků i čtenářů časopisu), co schází českému filmu?

Prvním Linhartovým článkem věnovaným filmu, dle bibliografie Rajky Linhartové,⁷⁴ je s datací 28. 1. 1927 právě jeho anketní odpověď na otázku „Co schází českému filmu?“ v časopise *Kino*.⁷⁵ Linhart zde hned v úvodu spojuje dějiny českého filmu s dějinami Československého státu a opomíjí tak dějiny filmu

⁶⁹ První kritika nicméně patřila filmu *Kráska z Marsu* (1924) Jakova Protazanova.

⁷⁰ DEWETTER, Epilog, s. 745.

⁷¹ *Český filmový svět, Český filmový zpravodaj, Film, Kinematografie* (zanikla na konci roku 1926 a v dalších letech pokračovala pod názvem *Amatérská kinematografie*), *Kino* a *Zpravodaj zemského svazu kinematografů*.

⁷² Slova Jana S. Kolára, viz: Několik slov k situaci domácího filmu. *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách*, 10. 12. 1926, č. 12, s. 5.

⁷³ Tamtéž, s. 4.

⁷⁴ LINHARTOVÁ. *Bibliografie*, s. 1.

⁷⁵ LINHART, Lubomír. Co schází českému filmu? *Kino*, 28. ledna 1927, č. 18, s. 3.

v Českých zemích: „Existence českého filmu není dlouhá. Jeho vznik možno položit do doby krátce popřevratové. A tato krátká doba je vlastní příčinou všech jeho nedostatků.“⁷⁶ Nicméně toto opomenutí nemohlo být způsobeno nedostatkem bádání v oboru, historii českého filmu se totiž už v první polovině 20. let věnoval Karel Smrž.⁷⁷ Příčiny je třeba hledat zejména v obecném zřikání se českého filmu ze strany té části dobové kritiky, která odsuzovala nízkou uměleckou kvalitu v tuzemsku vyráběných filmů a nepřítomnost snah o zlepšení této situace.⁷⁸ Důsledkem tohoto kritického proudu byl vznik Klubu za nový film, jež se ohlašoval na začátku roku 1927 slovy: „Z popudu moderně orientovaných filmových pracovníků čs. tisku připravuje se pro nejbližší dobu definitivní ustavení **Klubu za nový film svazu moderních filmových pracovníků**“, jenž má sdružovati spolupracovníky v boji za vytvoření neodvislého nového českého filmu a sjednotiti dosud roztržštěné úsilí o nový filmový výraz a propagaci dobrého filmu vůbec. Náš poměr k dosavadnímu českému filmu je bezohledně odmítavý a nesmlouvavý.“⁷⁹ I když Linhart nepatřil k zakladatelům Klubu, byl později přizván a stal se jeho jednatelem. Jeho apriorní hodnotící stanovisko vůči českému filmu v odpovědi na anketní otázku Kina tak zřejmě vychází z prohlášení Klubu, které vyšlo o dva týdny dříve a pod které se podepsal i jeho kamarád J. Fučík.

Jelikož jednou z motivací Klubu za nový film bylo také pozdvižení umělecké úrovně českého filmu, a tedy i jeho společenského statutu, souvisela jeho aktivita do velké míry s širší a spíše společenskou otázkou dopadu filmu na jeho recipienty. Toto téma se začalo řešit již v době, kdy u nás vznikala první kina (zhruba v polovině prvního desetiletí 20. stol.), tedy na počátku formování statutu filmu jakožto umění, které by mohlo mít značný (mocenský) dopad na jeho vnímatele. Takováto diskuze se samozřejmě (odjakživa) objevovala zejména v ne odborných kruzích, jelikož k ní byl kvalifikován téměř každý. Veřejně se

⁷⁶ Tamtéž. Navíc zde dochází také k ignoraci filmu slovenského, za což je však zodpovědná především redakce časopisu.

⁷⁷ SMRŽ, Karel. *Film : podstata, historický vývoj, technika, možnosti a cíle kinematografu*. [2. vyd.]. V Praze: Nakladatelství Prometheus, 1924, s. 281–288.

⁷⁸ Příkladem takové kritiky je úvaha „O českém filmu“ Karla Teigeho (publikovaná i knižně: TEIGE, Karel. *Film*. Praha, 1925, s. 68–72), který svou lhostejnost vůči českému filmu dle J. Cieslara dával najevo i tím, že se mu ve 20. letech jinak vůbec nevěnoval, viz CIESLAR, Jiří. *Česká kulturní levice*, s. 78.

⁷⁹ Filmové veřejnosti, pozn. 3, s. 5.

nejvíce kritizoval zhoubný vliv filmu na mládež, a to zejména ze strany pedagogů, osvětových pracovníků, ženských spolků a církevních představitelů, i když ve filmu později byla spatřována i výchovná funkce.⁸⁰ Na tento trend navázala i marxistická filmová kritika 20. (a pozdějších) let, která jednak upozorňovala na negativní (ohlupující) vliv filmů kapitalistické produkce, jednak propagovala převýchovu diváka po vzoru sovětského Proletkultu. Jejím východiskem byla dialekticko-materialistická nauka o jednotě hmoty a vědomí a boji protikladů, jenž se v nich odehrává. Ta se na základě poznatků historického materialismu snažila vést k uvědomění společnosti o nutnosti proletářské revoluce. Mezi problémy, které tato kritika řešila, se pak nejčastěji objevoval spor ohledně tendenčnosti sovětských filmů.

Linhartova anketní odpověď odkrývá jak jeho přesvědčení v době, kdy začíná psát o filmu, tak postavení kinematografie v rámci jeho obrazu sociální reality. Ukazuje se, že má blízko k marxistické kritice, protože zde na mnoha místech vystupuje na povrch jeho materialisticko-deterministické chápání fungování společnosti a z něho vycházející kritika filmové praxe, která zastírá sociální realitu: „Nemáme-li finanční prostředky, nemusíme vytvářet filmy z noblesního prostředí, ale filmy jednající o člověku, jako běžném typu. – Vždyť film je nejkratší a nejúčinnější cesta k širokým vrstvám lidu.“⁸¹ Když tedy Linhart říká, že krátká doba existence českého filmu je vlastní příčinou všech jeho nedostatků, naráží tím pravděpodobně na tezi dialektického materialismu, že jedině skrze praxi lze dojít blíže k pravdě. Českému filmu dále vytýká jeho nedostatečnou kvalitu, která je dle něj zapříčiněna nadprodukcí, v celém článku se však důsledně vyhýbá označení filmu jako umění, takže kvalitou filmu zřejmě nemyslí hodnotu uměleckou, nýbrž převážně hodnotu výchovnou⁸²: „Dožíváme se v dnešním stavu českého filmu nadprodukce, jako klasické vady, kdy se ohled na kvalitu komprimuje k minimu.

⁸⁰ ANDĚL, SZCZEPANIK, *České myšlení*, s. 20–21. Mezi první propagátory výchovné funkce filmu patřil i profesor Václav Tille, jehož přednášky Linhart navštěvoval během vysokoškolského studia.

⁸¹ LINHART, *Co schází českému filmu?*, s. 3.

⁸² Podobně pojem umění odmítá B. Václavěk: „Proletářská třída a nová doba se vysloví svými tvary, jež nebudou jen ‚uměními‘, ale úplně novými tvary. ‚Umění‘ budou jen malou složkou jejich, budou-li vůbec, složkou stále se zmenšující, nahrazovanou jinými prostředky, a budou se stále více stávat privátní věcí, soukromou zábavou bez hlubšího významu.“ cit. z: VÁCLAVEK, Bedřich. *Třídní revoluce a umění*. In: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925-1928*. Vyd. 1. Praha, 1972, s. 215.

o **filmovou výchovu nového publika** a trvá na tom, aby si udržel **dosavadní** (zvýraznil L. L.), jehož vztah k výrobcí a národnímu pojetí se mylně pokládá za nerozložitelný.⁸³ Těžko říci, co Linhart myslel formulací „vztah k výrobcí“, domnívám se však, že zde znovu rezonuje materialisticko-deterministická opozice základny

a nadstavby, a tudíž by „vztahem k výrobcí“ mohl být myšlen materiální původ – fakt, že dobové publikum oceňovalo filmy natáčené v Československu –, zatímco „národním pojetím“ jejich tematické zaměření. Tento výklad však poukazuje na nesrovnalost v Linhartově kritice, jelikož českému filmu vytýká i „nečeskost“, činí tak ovšem velmi vágním způsobem – v textu se nikde explicitně nepíše, co si pod „českostí“ filmu představuje. Lze to vyvodit pouze z kritiky filmografie ostatních národů: „Americký film trpí kolportážní sentimentalitou, francouzský teatralností, ruský tendenčností, jež mu nevádí v Rusku, ale ubližuje v cizině, německý film historickou romantikou a soudobou banalostí. A český film **nečeskostí**, jako konglomerátem vad soudobého filmu.“⁸⁴ Znovu zde spatřuji jistý protimluv, jelikož vlastnosti, které činí jednotlivé kinematografie výlučnými, Linhart zatracuje, ale na druhou stranu podobnou výlučnost postrádá u tuzemské produkce. Z vyjmenovaných národů dopadá nejlépe ten ruský, ale dochází k tomu pouze prostřednictvím zvolené rétoriky: vytčení jeho recepce v domácím prostředí do protikladu k recepci zahraniční, zatímco u ostatních národů je jmenována jen jejich zahraniční reflexe. Ruský film je tedy ve své (odrazové) podstatě pravdivý, tedy dle Linhartovy terminologie kvalitní, nicméně ostatní národy ještě k tomuto (revolučnímu) poznání nedospěly, a proto je v zahraničí odsuzován. Filmy všech národů by se totiž dle leninistického pojetí umění měly stát „tendenčními“ v tom smyslu, že je třeba nejprve tvořit umění, které bude odrážet specifickou ekonomickou situaci státu a bude tak napomáhat k uvědomění nutnosti proletářské revoluce.⁸⁵ Pod pojmem českosti si tedy Linhart pravděpodobně představuje film,

⁸³ LINHART. Co schází českému filmu?, s. 3.

⁸⁴ Tamtéž.

⁸⁵ Viz „Leninovo stanovisko, že nacionalismus utlačovaných národů v konkrétní historické situaci může sehrát pokrokovou úlohu.“ cit. z: ČEREŠŇÁK. *Pronikání leninismu*, s. 24. Poukazují i na dobovou závislost marxistické uměnovědné teorie na teorii národohospodářské: „Hlavním duchovním obsahem proletariátu je poznání stavu společnosti a snaha společnost lépe zorganizovat. Vlastní formou pro tento obsah není umění, nýbrž teorie národohospodářská,

který bude vycházet z materiálních vztahů na území Československé republiky, zobrazovat místní třídní boje a účelně tak plnit revoluční funkci, nikoliv filmy s vlasteneckou tematikou, jež slouží vládnoucí třídě a jejichž popularita se dle jeho slov mylně pokládá za nerozlomnou. Pro vyjádření revoluční funkce filmu Linhart navíc používá biologickou terminologii, čímž na povrch vystupuje konstruktivistická teorie s jejím cílem splynutí umění a života (viz níže): „V českém filmu a sousledně s ním i v jeho obecnstvu musí nastati agresivní převýchova, jako jeho záchrana. Musí se nalézti cesta k vitálnímu a genetickému jeho významu.“⁸⁶ V jeho anketní odpovědi se objevuje i tvrzení, že v současné své podobě se český film může rozloučit s myšlenkou na jeho vývoz do zahraničí, čímž, za účelem prosazení své představy o kvalitním filmu a jeho mezinárodní „pravdivosti“, míří jednak na české filmové podnikatele, které při soudobém prodělečném stavu českého filmového průmyslu a obchodu mohla trápit i nízká míra vývozu českého filmu,⁸⁷ jednak na některé kritiky, kteří v současných českých filmech viděli „exportní“ kvality: „*Velbloud uchem jehly* je dnes nejlepším, herecky a technicky nejdokonalejším a co hlavního, z plných 80 procent exportním českým filmem, který zjedná naší domácí výrobě za hranicemi konečně respekt a uznání. Tak jasnou a otevřenou chválu nemohl jsem dosud napsati o žádném českém filmu.“⁸⁸ V textu je odstíněna i jistota, kterou Linhartovo tehdejší přesvědčení, nejspíše utvrzované jeho členstvím v Kostuře a nově i v KSČ, oplývalo: „Jestliže je to snad ostrá kritika, je pravdivá. Zraňuje-li, činí tak právem, neboť se dotýká obou pólů v českém filmu: výrobců i pozorovatelů.“⁸⁹

respektive politická.“ cit. z: VÁCLAVEK, Bedřich. Slovesné umění nové a proletářské. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 2, s. 188.

⁸⁶ LINHART. Co schází českému filmu? s. 3.

⁸⁷ Český filmový obchod kvůli neregulovanému dovozu vykazoval v letech 1922–1925 ztrátu minimálně 15 milionů Kč, čímž trpěla i domácí filmová výroba. V roce 1926 proto začal iniciativou Československé filmové ligy zápas o ideu kontingentu, který by počet dovezených filmů v určitém poměru vázal na domácí filmy, viz: KLIMEŠ, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016, s. 151.

⁸⁸ KUJAL, Quido E. Dva velké úspěchy české filmové výroby. *Český filmový zpravodaj*, 13. 11. 1926, č. 44, s. 2.

⁸⁹ LINHART. Co schází českému filmu? s. 3.

Pod pojmem kvality filmu si Linhart kromě jeho reflexivní, a tedy výchovné/funkční, hodnoty představuje ve shodě s dobovým konsensem⁹⁰ i osamostatnění jeho výrazových forem od literatury a divadla. Toto přesvědčení vyplývá z jeho tvrzení, že se dosud v českém filmu nikdo neodvážil k boji proti literárním a divadelním adaptacím: „Film hovoří jen k zraku. Nečteme jej, ani neposloucháme. Přesto český film není filmový, je jevištní a literární, postrádající polyfonické fotografie, fotogeničnosti.“⁹¹ Při pohledu na starší článek K. Teigeho *Kino a film v SSSR* je zřetelné, odkud tuto myšlenku Linhart čerpal: „Film vidíme, film nečteme a neposloucháme. Film hovoří jen k našemu zraku. A proto chtějí (Rusové – pozn. K. M.) filmovou estetiku zbaviti všech pravidel divadla a literatury a podříditi ji toliko zákonům optickým.“⁹² V pojmech polyfonické fotografie⁹³ a fotogenie tak vychází na povrch dobový zájem členů Devětsilu o francouzskou filmovou teorii prezentovanou u nás, v četných překladech jeho prací, Louisem Dellucem, kterou absorbovali do teorie poetistické.⁹⁴ Oba pojmy jsou však s Linhartovým požadavkem funkčního umění v rozporu, jelikož, alespoň ve svém původním významu, nevycházejí z materialistického chápání uměleckého díla. Tento rozpor se však podařilo na počátku druhé poloviny 20. let zastínit Teigeho implementací konstruktivismu do poetistické teorie: „Estetika stroje nám tedy praví: Krásný je výrobek, jenž byl vytvořen co nejdokonaleji a nejúčelněji, s hospodárností a precizností, bez jakýchkoliv zřetelů estetických. Stroj je dílem specialisty, inženýra; nikoliv umělce.“⁹⁵ Fotogenie, a její emotivní působení, jakožto produkt filmové kamery se tedy stává účelnou. Krása (její

⁹⁰ „Zatímco v předcházející době projevovala se v tomto myšlení spíše tendence povýšit film přiřazením k některému z těchto uměleckých druhů, ztotožnit jej s nimi buď zcela anebo alespoň v základních rysech, setkáváme se u mladé generace s tendencí opačnou: odlišit, vyčlenit, osamostatnit kino a ve zbývajících styčných bodech nalézt ve filmu ty principy, jež by mohly sloužit k ozdravení a oživení ostatních druhů umění.“ HRADSKÁ, Viktorie. *Česká avantgarda a film*. Praha: Československý filmový ústav, 1976, s. 32. Počátky těchto snah se datují už do roku 1908, kdy vyšla stať V. Tilleho *Kinéma* vystihující některé základní rysy filmového média, viz: ANDĚL, SZCZEPANIK, České myšlení o filmu, s. 23.

⁹¹ LINHART. Co schází českému filmu? s. 3.

⁹² TEIGE, Karel. *Kino a film v SSSR. Reflektor*, 1926, č. 12, s. 8.

⁹³ Pravděpodobně tímto označením byla myšlena polyfonní skladba (rapidmontáž), tedy typ montáže pocházející z francouzské filmové teorie: „Tato skladba, útočící na diváka ohromným množstvím krátkých záběrů, měla ráz čistě senzuální, iracionální. Nepůsobila na diváka jednotlivými montážními spojeními, nýbrž většími vizuálními celky.“ *ciz. z: PŁAŻEWSKI, Jerzy. Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 136.

⁹⁴ Viz ANDĚL, SZCZEPANIK, České myšlení o filmu, s. 32.

⁹⁵ TEIGE, Karel. Konstruktivismus a likvidace „umění“. In: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2*, s. 136.

konstruktivistické pojetí) se pak dle B. Václavka produkuje uměním, které se odklání od etiky, již se krásno vždy podřizuje, a usiluje o přímé zmocnění se dimenze reality.⁹⁶ Domnívám se tedy, že Linhart přijal toto revidované chápání fotogenie i jiných specificky filmových prostředků, zejména střihu, který souvisí s jím jmenovanou polyfonickou fotografií. Příčinu spatřuji v jeho požadavku (který vyjádřil prostřednictvím biologické terminologie ve svém ilokučním aktu upozorňujícím na fakt, že český film není pokrokový), aby umění ovlivňovalo skutečnost. Jeho anketní odpověď totiž odhaluje i důvod jeho zájmu o film, který vedl k přeorientování se z psaní beletrie na film (a psaní o něm): film má větší účinek na „široké vrstvy lidu“, což je dáno i jeho emocionálním působením na lidské smysly, které se dá prací s jeho formou uzpůsobovat: „Nadbytečnou metráží, postrádající gradace a tempa, slučuje (český film – pozn. K. M.) líbivý nevkus s provinciální naivitou.“⁹⁷ Není vyloučeno, že Linhartovi záleželo na emocionálním účinku filmové projekce pouze z vlastní potřeby smyslového prožitku, jeho nadšení však spíše plynulo z vědomí, že ke sblížení lidí může dojít právě skrze emociální působení, čemuž nasvědčuje jeho akcentace sociální spravedlnosti v raných literárních pokusech.

2.3 První filmová kritika

O měsíc později Linhart v *Kinu* publikuje svou první filmovou kritiku, a to na snímek Jakova Protazanova *Kráska z Marsu* (Aelita, 1924). Vyjadřuje zde svou představu moderního⁹⁸ režiséra, přičemž využívá terminologie související s jeho technickým vzděláním: „Režíroval jej Protosanov, vkládaje do této práce všechnu potenci a intenzitu moderního režiséra.“⁹⁹ Znovu tedy zřejmě vystupuje na povrch motivace umělecké tvorby – vědomí nutnosti pokroku. Následující věta však (z empirického hlediska) vylučuje možnost dokonalosti moderního režiséra při

⁹⁶ Viz VÁCLAVEK, Bedřich. Třídní revoluce a umění. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 2, s. 209. V tomto článku Václavek zároveň, v závislosti na Klimanově definici umění, zamítá budoucí využití emočního působení umění: „První polovina (umění = emocionální energie, ztvárněná v určitých formách) definuje dnešní umění, vyjadřujíc jediný obsah a účel dnešního „umění“. Nutno s ní plně souhlasit a podtrhuji ji proti snahám podřizovat umění ideologii. Proletariát však takové umění (= luxus) dělat nebude.“ cit. z: Tamtéž, s. 213.

⁹⁷ LINHART. Co schází českému filmu? s. 3.

⁹⁸ Což je mimochodem atribut hojně používaný K. Teigem – v jeho čtrnáctistránkové stati *Konstruktivismus a likvidace „umění“* se vyskytuje 37krát, tedy více než desetkrát častěji než ve srovnatelně dlouhé stati *Slovesné umění nové a proletářské* B. Václavka.

⁹⁹ LINHART, Lubomír. Nový ruský film. *Kino*, 25. února 1927, č. 21, s. 8.

natáčení filmu o budoucnosti. Samozřejmost, s jakou je odmítnuta, implikuje dialekticko-materialistické ideologické pozadí: „Nestačil – pochopitelně – všude na zvládnutí tak obtížného úkolu, jako je realizace cesty interplanetární vzducholodí z Ruska na Mars.“¹⁰⁰ Aby Linhart podpořil své kritické stanovisko, upozorňuje na stať K. Teigeho *Kino a film v SSSR*¹⁰¹ pojednávající o filmech, které viděl během tamního pobytu, v níž Teige poukazuje na moderní výpravu, která „přece jen zůstala tu a tam poněkud divadelní.“¹⁰² Linhart tak dává najevo svou četbu jeho prací

a potvrzuje i svůj požadavek samostatnosti filmové formy. Drobná počáteční kritika je ve zbytku textu nadměru vyvážena, protože hned v následující větě Linhart vyznává svůj obdiv k ruskému filmu: „Jako každý ruský film i tento přinesl nové, čistě filmové kvality.“¹⁰³ Zdůrazněním čistě filmových kvalit zároveň znovu odkazuje na Teigeho filmovou teorii: „Filmové pásmo nemůže ovšem být ovládáno jen autorovou fantasií, musí dostáti jistým zákonitým konstantám, a to se stane jen řádem a metodou. Jest zde vytvářen čistý film, *čirá kinografie*, tak jako v kubismu byla vytvořena čirá malba.“¹⁰⁴ Linhart na filmu oceňuje, v duchu Teigeho teorie, mnohotvárnost a hlavně jasnost umělecké a tvořivé obrazotvornosti, a zohledňuje tak specifické vyjadřovací možnosti filmu a jejich funkční uplatňování. Upozorňuje na emocionální působení filmových záběrů nesoucích známky civilismu: „Filmově skvělý jest pohled na pouliční shon velkoměsta, oživlý světelnou reklamou a prudkým vyjádřením.“¹⁰⁵ Vyzdvihuje funkční zacházení s postavami v kontrastu s filmy americkými: zachování jejich vztahu k filmové realitě i k ději a zároveň nepřítomnost nadměrného líčení: „Není v nich křičící, banální kontrast k dějovosti. Harmonie povýšena na první její požadavek.“¹⁰⁶ K filmovým kvalitám tedy dále připojuje harmonii (zřejmě znovu po vzoru poetistické teorie),¹⁰⁷ která konotuje souvislosti filmu nejen s hudbou, ale i s poezií, což s sebou přináší problém ohledně její objektivní uchopitelnosti, jež je

¹⁰⁰ Tamtéž.

¹⁰¹ V roce 1926 vyšla na pokračování v časopise Reflektor, viz CIESLAR, *Česká kulturní levice*, s. 98.

¹⁰² LINHART, *Nový ruský film*, s. 8.

¹⁰³ Tamtéž.

¹⁰⁴ TEIGE. *Film*, s. 95.

¹⁰⁵ LINHART, *Nový ruský film*, s. 8.

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ „Vždyť film je přece oživeným obrazem, moving-picture. Jeho řád, toť organizace obrazové harmonie a rovnováhy v čase, v pohybu.“ cit. z: TEIGE. *Film*, s. 86.

v rámci materialistického pojetí umění nutná. Hodnocení této filmové kvality totiž u Linharta zůstává především v subjektivní rovině: „Několik scén by potřebovalo důkladnějšího propracování, jiné zase překvapí svojí dokonalostí. Možno říci sumárně: dobrý průměr ruského filmu.“¹⁰⁸ Závěrečný verdikt působí poněkud usedle vzhledem k tomu, co všechno bylo vyzdvihnuto, takže kritika vyznívá jako by Linhart prezentoval spíše svou představu ideálního filmu, což svědčí o určité její apriornosti.¹⁰⁹

Jako dovětek ke kritice Linhart připojuje svůj útok na cenzurní praxi, ve které rozvíjí svou poznámku o tendenčnosti, která škodí ruskému filmu v zahraničí.¹¹⁰ Censura totiž v českém překladu dle Linharta pozměnila znění původních titulků: „Tento film je absolutně netendenční, proto nebylo potřeba upravovat nechutně několik upřímně podaných titulků. Či se snad autorské právo nevztahuje i na titulky, nebo je to podmínka připuštění cenzurou?“¹¹¹ Tento slovní výpad působí poněkud dětinsky, zejména kvůli zjednodušení funkce censury na boj proti tendenčnosti, odpovídá nicméně jeho přesvědčení a v podstatě se snaží o redeskripci sociální reality prostřednictvím ilokučních efektů. Nejprve zesměšňuje cenzuru tím, že upozorní na její neschopnost vykonat její základní funkci, tedy rozpoznat, zda-li je film tendenční či ne. Na základě neschopnosti pak odsoudí její úpravy jako „nechutné“ (ilokuční efekt odsouzení) vzhledem k tomu, že kazí „upřímné“ (ilokuční efekt obhájení) sdělení. Následně se odvolává na objektivní autoritu zákona, aby potvrdil nekompetentnost censury a v poslední větě tak mohl zpochybnit autoritu jí samé poukazem na její nelegálnost. Dobová cenzura ovšem v této době měla oprávnění podobným způsobem do filmů zasahovat, takže Linhartovo napadení zřejmě nebylo na místě (viz níže o autorském právu).¹¹²

¹⁰⁸ LINHART, Nový ruský film, s. 8.

¹⁰⁹ Tuto tendenci shledal J. Cieslar i u ostatních kritiků hlásících se k poetistické teorii, viz CIESLAR. *Česká kulturní levice*, s. 120.

¹¹⁰ Viz předchozí kapitola.

¹¹¹ LINHART, Nový ruský film, s. 8.

¹¹² Vyplývá to z Filmové hlídky, uveřejňované ve Věstníku min. vnitra od roku 1921, v níž byl měsíčně publikován výkaz cenzurovaných filmů podle schématu, které rozdělvalo filmy na: 1. přístupné mládeži, 2. nepřístupné m., 3. filmy, kterým bylo (po uplynutí pěti let toho předchozího) uděleno nové cenzurní povolení, 4. zakázané, 5. filmy s vyloučenými scénami a nápisy, **6. změněné**. Viz HORA, Jiří. *Filmové právo*. Praha: Právnícké knihkupectví a nakladatelství V. Linhart, 1937, s. 114. 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 ohrožovat pokoj a pořádek nebo přičil-li by se slušnosti a dobrým mravům.“ cit. z: Tamtéž, s. 121.

Důvod jeho iniciativy nicméně spatřuji v širší kritické praxi, která se o cenzuře vyjadřovala již od začátku 20. let.¹¹³ „Souviselo to mimo jiné se stále průkaznější emancipací filmu jako uměleckého druhu i s formováním kvalifikovanější filmové kritiky. Ta právem poukazovala na celou řadu absurdních verdiktů, které velmi často postihovaly právě závažná, kritikou ceněná filmová díla.“¹¹⁴ Princip rozhodování tehdejší cenzury byl pro její kritiky iritující také proto, že i když existovaly dva poradní sbory – základní, pětičlenný,¹¹⁵ a rozšířený (přezkoumával rozhodnutí sboru základního),¹¹⁶ –, které slibovaly demokratické zastoupení, konečné rozhodnutí o tom, zda se udělí či neudělí povolení k veřejnému předvádění filmů, bylo výlučně v rukou ministerstva vnitra. Často tedy cenzurní zákazy filmů zavdávaly ke kritice cenzurního, či přímo státního, systému. Linhart ve své kritice zároveň poukázal na právo autorské, jehož nová celostátní forma byla přijata v listopadu roku 1926.¹¹⁷ Jelikož však SSSR nebylo členem Bernské úmluvy,¹¹⁸ ani pravděpodobně nemělo smlouvu s Československou republikou,¹¹⁹ která by autorská práva řešila, neměly u nás filmy, které z SSSR pocházely, autorskou ochranu.¹²⁰ I když o těchto právních okolnostech Linhart mohl vědět, jelikož „pracoval jako tiskový referent na zplnomocněném zastupitelství SSSR v Praze,“¹²¹ zřejmě pro něj nepředstavovaly důvod pro zanechání snah filmovou cenzuru diskvalifikovat, jelikož to byla jedna z forem upozorňování na nedostatky státního zřízení, které pravděpodobně neodpovídalo jeho představám o společenském uspořádání.

¹¹³ Viz HEPNER, Ivo. *Filmová censura : příspěvek k dějinám filmové cenzury v českých zemích v letech 1918-1939*. [Praha]: Ústřední půjčovna filmů, 1960, s. 13. Nebo také CIESLAR. *Česká kulturní levice*, s. 104–107.

¹¹⁴ KLIMEŠ. *Kinematografie*, s. 139.

¹¹⁵ Do roku 1927 byl osmičlenný, od roku 1936 pak šestičlenný. Viz HORA. *Filmové právo*, s. 112.

¹¹⁶ V něm byli zařazeni i zástupci domácího filmového obchodu a průmyslu. Viz HORA. *Filmové právo*, s. 113.

¹¹⁷ Viz PITELOVÁ, Olga. *Vývoj a ochrana autorských práv v oblasti kultury*. 2007. PhD Thesis. Masarykova univerzita, Právnická fakulta, s. 29–30.

¹¹⁸ Viz SLÁMA, David. *Konflikt mezi právy uživatelů audiovizuálních děl a vlastníků autorských práv v mezinárodním a evropském kontextu*. 2012. PhD Thesis. Masarykova univerzita, Právnická fakulta, s. 22.

¹¹⁹ Soudím dle výčtu právních základů hudebních autorských práv, který kromě zákona z roku 1926 a bernské úmluvy zmiňuje i státní smlouvu se „Spojenými státy“, která upravuje autorská práva příslušníků smluvních států. Podobná smlouva s SSSR zmíněna není. Viz Zemský svaz kinematografů v Čechách. *Ročenka Zemského svazu kinematografů v Čechách 1931*. Praha: Zemský svaz kinematografů v Čechách, 1930, s. 195.

¹²⁰ „Díla cizích státních občanů nevydaná nebo vydaná v cizině jsou chráněna dle obsahu státních smluv nebo pokud je zaručena vzájemnost.“ Cit. z: PITELOVÁ, *Vývoj*, s. 30.

¹²¹ HÁDKOVÁ, *Lubomír Linhart*, s. 44.

2.4 Filmová publicistika v Kinu

Ještě před zánikem časopisu *Kino* v březnu roku 1927 v něm Linhart stihl publikovat dalších sedm článků. V prvním březnovém čísle se objevuje krátká glosa o francouzských odpůrcích Ch. Chaplina,¹²² která je projevem Linhartovy náklonnosti k poetistickému hnutí, jenž Chaplina alespoň ve své rané fázi adorovalo, „jeho jméno se stalo mnohdy pro devětsilské synonymem filmu vůbec.“¹²³ Jako příklad mediální reakce na nepřátelský výrok André Suaréra (jehož shazuje označením „moderní estét a essayista“) namířený proti Chaplinovi, uvádí slova fr. komunistického deníku *L'Humanité*, která se Chaplina zastávají, což má za následek ilokuční efekt propagace komunistických hnutí obecně. Tento efekt podporuje i dosloven, kterým vyzdvihuje Chaplinovo sociální myšlení: „Je vidět, že i tak dobré srdce velikého umělce, plné soucitu s lidskou bídou, nalézá nepochopení a bohužel i nepřátele!“¹²⁴

V dalším čísle *Kina* Linhart uveřejňuje záznam přednášky K. Teigeho „o konstruktivistickém názoru na výtvarné umění, v soudobé transposici lépe řečeno na optické umění.“¹²⁵ V této citaci, ale i v názvu článku nebo ve zvýraznění pojmu „nové umění“ v průběhu textu, dochází k ilokučnímu aktu upozornění na jinakost filmového umění od ostatních uměleckých druhů a na jeho blízkost „novému“ a „objektivnímu“ (dialekticko-materialistickému) myšlení. Toto ideologické pozadí je citelně znát v kostrbaté a úhybně konstruované větě osvětlené až větou následující: „Ačkoliv téma přednášky nezapadá přímo do názoru o filmu jako běžném produktu úzkého **dneška**, bylo by jednostranné, nezmiňovati se o ní z **tohoto** hlediska. Film jest neustálý pohyb a tam, kde končí dnes, zdá se zítra přežitkem. (zvýraznil L. L.)“¹²⁶ Vzniká zde zřejmý paradox, jelikož Linhart zde používá atribut jednostranný, konotující ilokuční akt odsouzení, jako negaci jím zkonkretizovaného, a tudíž také jednostranného, pohledu na film jako produktu

¹²² LINHART, Lubomír. Chaplinovi nepřátelé. *Kino*, 4. března 1927, č. 22, s. 10.

¹²³ CIESLAR, *Česká kulturní levice*, s. 31.

¹²⁴ LINHART, Chaplinovi nepřátelé, s. 10.

¹²⁵ LINHART, Lubomír. O nový film. *Kino*, 11. března 1927, č. 23, s. 4.

¹²⁶ Tamtéž.

úzkého dneška. Tímto rétorickým postupem se snaží o redeskripci dobového vnímání filmu jako objektu sloužícího potřebám každodenního pokroku, které na rozdíl od jiných pohledů na něj není jednostranné. Poslední věta ukazuje, že film je pro Linharta svou povahou nejvíce ze všech druhů umění závislý na realitě, čímž se blíží také konstruktivistickému požadavku, aby umění splynulo s životem. Po úvodním slovu následuje přetlumočení Teigehe přednášky, ve kterém dochází k potvrzení původu některých jeho hodnotících kritérií, která na film uplatnil v prvních dvou článcích: účelnost, čistota, objektivnost, emociální působení, rytmičnost, nezávislost na ostatních uměleckých druzích (novost). Na konec nicméně, i přes pochvalu informativnosti a výstižnosti přednášky, Linhart přidává korektiv k Teigehe slovům o fiktivní potenci filmu: „K úplnosti přednášky měl se ještě zmíniti o ruské škole Větrově (myšleno zřejmě Vertovově – pozn. K. M.), dokazující nenutnost děje ve filmu, neboť děj přináší nefilmové elementy, spíš podléhá divadelnosti. Tito považují i Eisensteinova ‚Potěmkina‘ za znatelně artistický.“¹²⁷ Linhart se tak možná lehce odklání od Teigehe teorie tím, že do důsledku vyžaduje „novost“ a „ryzí skutečnost“, která nepotřebuje děje, což by potvrzovalo jeho zdůraznění úspěchu Vertovových filmů i domněnka, že se jim „Eisenstein počíná svou ‚Generální linií‘ přibližovat.“¹²⁸

Za reprodukcí Teigehe přednášky je zařazena i jeho, nově už samostatná, kritika cenzury, a to filmové adaptace románu M. Gorkého *Matka* (1926), k jehož veřejné projekci nakonec během období první republiky vůbec nedošlo. Již úvodními slovy Linhart cenzuru zesměšňuje, když říká, že zákaz *Matky* je její nejnovější atrakcí. Následně odkazuje na zákaz provozování opery *Vojcek* (1925) Albana Berga, jelikož kauza, která kolem této události vznikla, měla široký společenský dosah: „čeští umělci museli se postavit proti teroru, kterým svoboda uměleckého projevu byla ohrožena, protože totéž, co stalo se Vojckovi, mohlo by přišťe stihnouti i české umělecky průbojnější dílo.“¹²⁹ Spolu s tímto odkazem upozorňuje na laický charakter cenzury, která neposuzuje umělecké kvality předkládaných děl. Nicméně cenzura tento typ hodnocení neměla v popisu práce,¹³⁰ takže se Linhart dopouští argumentačního klamu. Ve své kritice dále přesouvá

¹²⁷ Tamtéž.

¹²⁸ Tamtéž, s. 5.

¹²⁹ VOMÁČKA, B. Ještě Vojcek. *Lidové noviny*, 20. 1. 1927, č. 33, s. 7.

¹³⁰ Viz předchozí kapitola.

pozornost na důvod zákazu, jenž mu pravděpodobně nemohl být známý:¹³¹ „Ruský film v principu není tendenční. Tendenci v něm nalézají teprve zbyrokratizované úřady, jimž umění je španělskou vesnicí, jak ukázáno na příkladech.“¹³² Jedná se o další pokus o redeskripci, v němž se snaží z konceptu umění odstranit vlastnost tendenčnosti. O tendenčnosti se ve dvacátých letech mluvilo zejména ve spojitosti s koncepcí proletářského umění: „*Co rozumíme tendencí v umění?* Každé umění vědomé svého úkolu bylo tendenční. Proletářské je nad jiné tendenčnější, poněvadž si nad jiné svůj úkol uvědomuje a konkrétně vyjadřuje. Nechce být lepeno s šikovnou moudrostí, nechce se zachovávat na obě strany, neříkáje nakonec nic – jako většina posledních děl umění měšťáckého. Jeho řeč budiž: ano, ano – ne, ne. (...) tendence není nám vnějším nátlakem – *ale názorem a vnitřním pojetím.*“¹³³ Wolker v této citaci naopak pojem tendenčního umění obhajuje a snaží se vymýtit s ním spjaté negativní konotace, které se týkaly národního obrozeneckého hnutí první poloviny 19. stol., kdy byl každý projev českosti vítán spíše pro jeho politickou angažovanost než pro jeho uměleckou kvalitu. Tímto pojetím umění se také vymezuje vůči ostatním modernistickým směrům, které (kromě futurismu) neměly politické ambice. Podobnou potřebu obrany „nového umění“ před negativními konotacemi pojmu tendence pocítuje i Linhart a argumentuje při tom analogickým způsobem: „vnitřní pojetí“ ruského filmu cenzura nemůže chápat, jelikož pro svou uměleckou ngramotnost vnímá pouze „vnější nátlak“ – revoltující dělnictvo, vzpouru proti státnímu režimu. Pojem tendence tedy odsouvá mimo vlastnosti díla, které by se měly uměleckou kritikou hodnotit. Za tímto ilokučním aktem se skrývá jeho přesvědčení o schopnosti filmu mít vliv na široký okruh lidí i o možnosti skrze něj nejvěrněji zobrazovat skutečný stav společnosti vedoucí jeho vnímatele k uvědomění nutnosti spravedlivějšího politického zřízení. *Matku* její „motivací“ dělnickým prostředím Linhart přirovnává ke zfilmování Zolova *Germinalu* (myslel zřejmě adaptaci z roku 1913), který byl cenzurou povolen. I když si je asi vědom rozdílu v sugestivnosti těchto filmů, správně tentokrát poukazuje na fakt, že pokud cenzura posuzuje jen předmětné

¹³¹ Cenzura totiž podle Jiřího Hory uváděla jen název a obsah filmu. Je nicméně možné, že v popisu obsahu filmu se důvod zakázání promítl. Viz HORA, *Filmové právo*, s. 115.

¹³² LINHART, Lubomír. Opět zakázaný ruský film. *Kino*, 11. března 1927, č. 23, s. 5.

¹³³ WOLKER, Jiří. Proletářské umění. In: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu 1919-1924*. Praha, 1971, s. 221–222.

skutečnosti filmů, měla by oba snímky zobrazující dělnickou revoltu a její potlačení posoudit stejně. V této argumentaci pokračuje, když říká, že jestliže byl do češtiny přeložen i Gorkého román, nemohl být snímek zakázán z důvodu děje, který líčí, neboť se předlohy držel „do značných detailů“. Následujícími slovy se snaží dokázat, že důvod zákazu filmu spočívá v „intolerantní politické nenávisti, která však **nemá** v umění rozhodovati, chceme-li býti národem opravdu kulturním.“¹³⁴ Místo aby jako hlavní argument použil připuštění *Matky*, jako typicky ruského filmu, do distribuce v Německu, poukazuje pouze na uvádění typicky českých, i když „méněcenných“, filmů v Rakousku a Německu, čímž ovšem tolik nedokládá jejich toleranci politickou, jako spíše národnostní, jelikož jejich státním zřízením byla také republika. Zmíněním méněcennosti českého filmu se však navíc znovu vrací ke kritériu umělecké hodnoty jako stěžejnímu pro posouzení připuštění snímku do distribuce: „Proč se nemohou u nás předváděti filmy, byť byly typicky ruské, když např. v Německu (kde byl tento film připuštěn) nebo v Rakousku, jehož jsme byli částí, se promítají filmy typicky české (např. „Švejk“ aj.), byť hodnotně bezesporu méněcenné.“¹³⁵

Následně se Linhart ujímá obhajoby politické korektnosti filmu, aby ukázal, že politická intolerance cenzury je neoprávněná, ovšem činí tak po vzoru, místy doslovným opisem, obdobné kritiky cenzury uveřejněné o pár dní dříve v Rudém právu.¹³⁶ Toto rozhodnutí nejenže narušuje koherenci textu, ale zračí i Linhartovo kladení důrazu na masovost oproti originalitě, za nímž zřejmě stojí jeho přesvědčení o nutnosti sociální spravedlnosti, k jejímuž nastolení byla v té době jako předpoklad spatřována právě masovost.¹³⁷ Sama jeho obrana filmu *Matka*, i její předloha z Rudého práva, však také není z důvodu její apriornosti příliš korektní: „Figury carských špiclů a policajtů jsou v tomto filmu absolutně nezkarikovány. Porovnejte některé naše filmy!“¹³⁸ Jediným kritériem pro posouzení politické korektnosti se mu

¹³⁴ LINHART, Opět zakázaný ruský film, s. 5.

¹³⁵ Tamtéž.

¹³⁶ Nový ruský film zakázán. In: *Sovětské filmy v ohlase českého tisku 20. a 30. let. 1. část. (léta 1923-1933)*. Praha: Československý filmový ústav, 1983, s. 261–262.

¹³⁷ „Vykořisťovatelé nejsou přirozeně s to potlačit lid bez velmi složitého stroje k provádění tohoto úkolu, lid však může potlačit vykořisťovatele i velmi jednoduchým ‚strojem‘, téměř bez ‚stroje‘, bez zvláštního aparátu, pouhou organizací ozbrojených mas (typu sovětů dělnických a vojenských zástupců, jak předběžně poznamenáváme).“ cit. z: LENIN, Vladimír Il'jič. *Stát a revoluce: marxistické učení o státu a úkoly proletariátu v revoluci*. 2000, s. 106.

¹³⁸ LINHART, Opět zakázaný ruský film, s. 5.

znovu stává ona „pravdivost“, která nespočívá v uvědomění všech relevantních skutečností, ale v poznání předem daném dialekticko-materialistickým monismem, přičemž právě tato omezená „pravdivost“ filmu je patrně překážkou pro jeho přijetí cenzurou. Hned po úvodní větě jeho obrany *Matky* však přechází do ofenzívy proti „nepravdivosti“ české dobové produkce a z českých dějin vybírá situace analogické těm ve filmu, čímž chce hrát na vlasteneckou notu čtenářstva: „Pro nás jest tento film reminiscencí na podobné jevy z Rakouska, Rusům z carského režimu, proč nemůže býti tedy připuštěn v **republice!**“¹³⁹ Linhart zvýrazňuje slovo republika, zřejmě aby zdůraznil, že forma vlády obou států je demokratická a že Československo již nespadá pod Rakousko-Uhersko, a tudíž by vláda neměla bránit podobným revolučním výjevům, jelikož už se není nutné obávat vzpoury proti monarchii, film naopak pouze utvrzuje aktuální politické status quo. Linhart dále nepřesně cituje onu kritiku z Rudého práva, z níž čerpal a která se také snaží o redeskripci pojmu umění: „Film Matka je čisté umění, jemuž podlehne ovšem divák, ale ne censor, hledající v čisté přírodě štěnice!“¹⁴⁰ Čisté umění je tedy nově čistá příroda, nicméně dochází také k přepisu role diváka, který má čistému umění podlehnout (patrně z důvodu, že je součástí přírody), ale i cenzora, který nově hledá chyby tam, kde očividně nejsou. Linhart v dalším odstavci líčí Pudovkinovu „potenci“ v zobrazování přírody a nechává tak zapomenout na politicky angažovaný děj: „Efekt mateřské lásky, tolikrát napodobovaný americkou režii mnohdy nedovedně, jest obdivuhodný. Není-li tento zákaz definitivní a bude-li **snad** film přece promítán, bude kritika publika potvrzením a zadostiučiněním skvělé Pudovkinově režisérské potenci.“¹⁴¹ Tyto věty Linhart staví na přesvědčení, že ostatní lidé budou sdílet stejné pocity jako on a že *Matka* je proto kvalitativně lepší než americké filmy. Znovu tedy dokazuje důležitost emociálnosti pro hodnocení kvality filmu i intersubjektivnost diváckého vnímání, jež povede k sociálnímu sblížení společnosti. Linhart se v textu obrací i na právo svobody umělecké tvorby, čímž paradoxně myslí pouze svobodu ruských a komunistických autorů, jelikož píše: „Dosud se vyskytlo málo obhajob na obranu

¹³⁹ Tamtéž.

¹⁴⁰ Tamtéž. V původní kritice se neobjevovalo spojení čistá příroda, nýbrž rozkvetlá příroda, takže onen příměr mezi přírodou a uměním zde nebyl tak viditelný.

¹⁴¹ Tamtéž.

svobody umělecké tvorby. Lkavý a poctivý hlas Josefa Kopty nad zprzněným ‚Potěmkinem‘ zůstal (mimo komunistické umělce) osamocen. Ó, jak by tito ostatní autoři zvedli hurónský pokřik, kdyby cenzura sáhla na jejich díla! A nepomohly by zde protesty mlčících filmových organizací?¹⁴² Vztáhnutím nespravedlnosti cenzury na komunistické autory vrhá na ostatní autory i filmové organizace negativní světlo, čímž je proti komunistům obrací. Filmy ruské produkce byly totiž v tehdejší tisku často v konsenzu s cenzurou označovány jako tendenční, jelikož sugestivním způsobem zobrazovaly revoluční dění, což se začalo projevovat zejména po českém uvedení *Křižníku Potěmkin* (1925): „Nikdo nám nemůže vypravovat, že nějaký ruský film z nynější sovětové produkce nemá tendence. Rusko naopak bezpříkladně znesvětilo filmové umění až do krajnosti propagacemi a tendencemi, a možno přímo říci, že mezinárodní umění, kterým film je a má vždy zůstat, postavilo si klidně do služeb své komunistické propagandy, proti čemuž musí každý odpovědný pracovník v kinematografii protestovati.“¹⁴³ Linhart svým ilokučním aktem zároveň ukřivděně uznává minoritní pozici tvorby komunistických autorů v rámci oficiální kultury. Svědčí to také o Linhartově jistotě dané jeho příslušností ke KSČ, že rovnostářské přesvědčení, jenž zastává, projevované paradoxně i nesnášenlivostí vůči lidem odlišného názoru, je správné. Závěrečný odstavec je již napsán v plurálu a potvrzuje výše zmíněné Linhartovo přesvědčení i strategie pro diskvalifikování cenzury: „Nechceme bezcenné kýče, chceme hodnotné a umělecké filmy. Nezáleží na tom, jsou-li produkce americké, ruské nebo snad i české, protože umění je internacionální a povýšeno nad úzké obzory kterýchkoliv politických stran, kolaudujících připuštění či nepřipuštění.“¹⁴⁴ Toto prohlášení dokládá spíše politický charakter požadavků, které Linhart (a nejen on) klade, jelikož otázka umělecké hodnoty díla, což potvrzuje i důraz na jeho internacionální charakter, pro něj spočívá v jeho masovosti a sociální účelnosti. Uměle vybudovaná kulturní netolerance tak slouží jako záminka pro politické boje.

V přehledu filmové produkce z SSSR ještě v témže čísle se ukazuje, odkud Linhart čerpal svůj názor na *Matku*, film totiž, zřejmě podle materiálů z ruského

¹⁴² Tamtéž.

¹⁴³ KUJAL, Quido E. Křižník Potěmkin. *Český filmový zpravodaj*, 6. 11. 1926, č. 43, s. 2.

¹⁴⁴ LINHART, Opět zakázaný ruský film, s. 5

zastupitelství v Praze,¹⁴⁵ vychválil A. Lunačarskij i M. Gorkij jako „absolutně pravdivý“. U I. Erenburga se však již objevuje tendence k potlačení emocionálního působení filmu, kterou se však Linhart pokouší trochu zjemnit poukazem na Pudovkinovu práci s efekty i uvedením, že se jedná o Erenburgův názor: „Ilja Erenburg dokládá tímto filmem, pracujícím velmi ostrými efekty, svůj názor, že ‚dobrý zjev ruského filmu: snaha po fyziologickém působení na diváka a určitý realism přechází v přítomné době až do upřílišněného naturalismu.‘“¹⁴⁶

V posledním čísle *Kina* jsou uveřejněny hned tři Linhartovy kritiky, a navíc jeho výběr z filmových rubrik ostatních časopisů. V první kritice se zaměřuje na národnostní otázku, která vyvstala s ruským filmem *Zákon kavkazských hor*, který patrně zobrazoval období kavkazské války mezi Ruským impériem a státními útvary původních obyvatelů: „Režiséru V. Kasjanovu se podařila snaha vytvořit kavkazský film, dýchající opravdu horalským ovzduším a duchem vzpoury proti vkládanému jhu z doby dějin přemáhaného národa, kdy každý muž byl hrdinou. Zažíváte historickou pravdu, neurážející však ruské národní city. Možno říci, že jest konstatováním ruského imperialismu.“¹⁴⁷ Film produkovaný Goskinem a natočený ukrajinským režisérem¹⁴⁸ tak Linhart přeznačil na kavkazský a metaforicky mu přivlastnil i ovzduší Kavkazu a ducha vzpoury, čímž chtěl ustanovit jeho status „pravdivosti“ v rámci historie kavkazských národů,¹⁴⁹ nebo spíše jeho nezkrslující charakter, jak ukazuje jiný jeho článek z téhož čísla informující o Mezinárodním filmovém kongresu. V něm ve zkratce informuje o usnesení kongresu: „Film má být mocným prostředkem smíření a pacifikace světa. Proto byl přijat návrh Francie o zamezení promítání filmů, urážejících národní city zkrslováním významu dějin, osobností apod.“¹⁵⁰ Linhart tak potlačuje zřejmý paradox: jak by mohl film ruské produkce urážet ruské národní city? Nejdříve stanovuje, že se nejedná o ruský film a poté se snaží o utvrzení tohoto vyjádření tím, že „kavkazský“ film podle něj neuráží (konstatováním r. imperialismu) ruské národní city. Těmito ilokučními akty

¹⁴⁵ „Zde získával Linhart sovětské filmové časopisy, z nichž čerpal materiál pro své poznámky a informace o tom, co se natáčí v sovětské kinematografii.“ cit. z: HÁDKOVÁ, *Lubomír Linhart*, s. 37.

¹⁴⁶ LINHART, Lubomír. Filmová produkce SSSR. *Kino*, 11. března 1927, č. 23, s. 10.

¹⁴⁷ LINHART, Lubomír. Film národního heroismu. *Kino*, 19. března 1927, č. 24, s. 8.

¹⁴⁸ V. Kasjanov se totiž údajně narodil v Oděse, viz Wikidata contributors. Q4216984 [Internet]. Wikidata, 18. března 2017, 17:08 UTC [citováno 13. června 2017]. Dostupné z: <https://www.wikidata.org/w/index.php?title=Q4216984&oldid=467779379>.

¹⁴⁹ Podobnému účelu slouží i obligátní zmínka o typizaci postav.

¹⁵⁰ LINHART, Lubomír. Časopisy o filmu. *Kino*, 19. března 1927, č. 24, s. 8.

chtěl prohlásit ruskou mírumilovnost a toleranci, obojí vycházející z historické poučenosti Rusů, z čehož může plynout, že byl o této skutečnosti přesvědčen. Zároveň se snažil ustanovit internacionální charakter ruského filmu, který byl v Československu obviňován z tendenčnosti, jelikož právě internacionalita se jevila být klíčovým kritériem úspěchu filmu, a tedy i propagace jeho myšlenek: „Film je dnes vyslancem států, poučuje a vzdělává národy, spřáteluje je, pracuje pro pacifismus, propaguje, inspiruje, zobrazuje historii národů, minulost i přítomnost, je zeměpiscem, přírodovědcem, astronomem, rádcem, zábavou i filantropem. (...) Takový je světový význam filmu, a tak musíme naň hleděti i u nás v Československu a rozbourati poslední přehradu, které jsme si ve své krátkozrakosti sami vystavěli.“¹⁵¹ Zbytek recenze spočívá v dokládání režijního důrazu na realističnost – „přesnou reprodukci životního detailu“ – a v impresionistickém, nic neříkajícím popisu některých scén, který v závěrečné větě doplňuje nahodilým, jelikož širě nezdůvodněným, hodnocením: „Každá zachycená vlna, snímek horských hřebenů nebo závěrečná scéna z pouště jsou pěkným fotografickým výkonem N. Kozlanskije. Zkončení filmu se však zdá subitním (náhlým, z fr. „subit“ – pozn. K. M.) vyvrcholením poněkud násilným a jaksí ruší dojem z předchozího.“¹⁵²

Další dvě kritiky spojené titulkem „Regenerační filmy“, patrně odkazujícím na „nové“ pojetí ruského filmu, pokračují v impresionistické popisné tendenci a ukazují na určitou vyprázdňenost pojmu fotogenie v Linhartově pojetí. První z nich se týká cestopisného filmu natáčeného během letu z Moskvy do Číny *Světlo na východě* a Linhart se tohoto případu snaží využít k upozornění na poetistickou premisu lyričnosti jako předpokladu každého filmu, tedy i dokumentárního:¹⁵³ „Zdálo by se, že motiv filmu nemůže míti pro svoji vědeckou nuanci filmově lyrické pasáže. Ale i v tomto filmu bylo pracováno polyfonicky s fotografickým náznakem, usilujícím o zlyričtění snímků.“¹⁵⁴ Lyričnost filmu pak také Linharta opravňuje k jeho subjektivnímu vnímání a pojem fotogeničnost je využíván k obhájení jeho erudovanosti: „Všimli jste si snímku, braného kolmo z letadla za

¹⁵¹ KUJAL, Quido E. Nová epocha českého filmu. *Český filmový zpravodaj*, 20. 11. 1926, č. 45, s. 2.

¹⁵² LINHART, Film národního heroismu, s. 8.

¹⁵³ „Neomezené jsou možnosti kina, jeho zdroje jsou bohaté a nekonečné. Jeho poezie, 100% moderní poezie, je všeobsáhlá, precizní, úsečná a syntetická. Jest to poezie cestopisného deníku, Eiffelky, bedekra, plakátu, pohlednice, map, anekdot, grotesek, (...)“ Cit. z: TEIGE, *Film*, s. 39.

¹⁵⁴ LINHART, Lubomír. Regenerační filmy. *Kino*, 19. března 1927, č. 24, s. 8.

odletu z Pekingu? (...) Nebo pohled z amerického velvyslanectví, braný z hrotu radiotelegrafické věže dolů jest obdivuhodným fotogenickým momentem.¹⁵⁵ Následují ještě nekritičtější pokusy o rekonstrukci lyrického působení filmu: „Překvapí titulkem: Výlet do válečného území. A bezprostředně za ním snímek krásného bílého květu. Pole. Stromy.“¹⁵⁶ V závěru jeho „kritiky“ již zcela odmítá „vědeckou nuanci“ filmu a považuje jej za fotogenický, jako by mu tato vlastnost byla objektivně dána: „Fotogeničnost = čistý film, nikoliv ilustrace cestopisné knihy! A film přesvědčuje, že Čína se oprávněně bouří a probouzí!“¹⁵⁷ Oslím můstkem nakonec v poslední větě snímku připisuje obligátní politický účel, čímž zároveň upozorňuje na jeho chápání čistého filmu jako ideově působícího. Tím se dle Jiřího Cieslara liší od Teigeho dipolární teorie filmu, která formu filmu umisťuje vždy někde mezi dva ideální póly – čistou báseň a čistou filmovou reportáž, přičemž agitační funkce filmu nespadá ani k jednomu pólu a ocitá se mezi nimi: „ve víře v objektivitu, v nezúčastněnost filmového zachycení skutečnosti v ‚ryzím‘ dokumentu zapomíná, že témuž dokumentu přisuzuje agitační, revolučně propagandistické cíle. Proto musí být výklad tvorby Dzigy Vertova a školy ‚kinooků‘ rozporný.“¹⁵⁸

Druhý snímek *Ocelová křídla* svázaný s prvním leteckou tematikou je nahlížen ze stejného, fotogenického hlediska, oceněn je navíc velmi vágně pojatý atribut – „širokost režisérova gesta, prudký rozmach ruky zastvivší se náhle na nepatrném bodě: ruka dobrodružky v dlouhých černých rukavičkách hladí vynálezcovu holou ruku. Účelný kontrast vyvolává jasnou představu.“¹⁵⁹ Zřejmě je zde již rozpoznána teorie vizuálního kontrapunktu představitelů ruské montážní školy, naznačená i v Teigeho stati „Kino a film v SSSR“ (1926).¹⁶⁰ Linhart hodnotí i tempo filmu, další z vlastností, o které se Teige zřejmě zmiňoval na přednášce, o

¹⁵⁵ Tamtéž.

¹⁵⁶ Tamtéž.

¹⁵⁷ Tamtéž.

¹⁵⁸ CIESLAR, *Česká kulturní levice*, s. 99.

¹⁵⁹ LINHART, *Regenerační filmy*, s. 8.

¹⁶⁰ Ovšem také jen formou opisu a označením tohoto postupu za metaforický: „Tyto řady rukou, držících pušky, se pohnou souhlasným pohybem. Vojáci míří a vystřelí. Tele zabitě na jatkách. (Obraz, jenž metaforicky znázorňuje surovou salvu do davu bezbranného dělnictva)“ cit. z: TEIGE, *Kino a film v SSSR*, pozn. 92, s. 8.

níž Linhart na stránkách Kina referoval.¹⁶¹ S tempem souvisí i „napínavá technika amerického typu“, kterou film využívá, avšak „neklesá pod úroveň lepšího amerického filmu.“¹⁶² Tento ilokuční akt (opětovně) vypovídá o Linhartově odsudku amerického filmu, což zřejmě do určité míry souviselo se zvýšenou kritickou reflexí americké produkce v okruhu devětsilských autorů, která nastala v druhé polovině 20. let.¹⁶³

V přehledu filmových rubrik jiných časopisů Linhart mj. obhajuje fotografickou a filmovou produkci Man Raye mající surrealistický nádech: „Dojem zde způsobuje hra světla a stínu. V kinematografii si oblíbil podobný postup: prchavé dojmy, jichž v životě takřka nedbáme, ale které mnohdy tvoří naše nejhlubší já.“¹⁶⁴ Jeho filmy totiž odpovídají definici čistého filmu, kterou Linhart po Teigeho vzoru zastával. Experimentální film obhajuje také z hlediska pokroku, tedy na základě tezi dialektického materialismu: „Jako každá nová snaha i tato naráží na část obecnstva, konservativně stojící na přežití bázi. Film jest umění nejmladší a jako takové nejpokročilejší. Proto jsou v něm experimenty **oprávněny**.“¹⁶⁵ Ukazuje se tedy, že Linhart byl do jisté míry nakloněn i čistě uměleckému filmu bez propagačních funkcí, jehož hlavním smyslem je emocionální působení. V pozdější stati o čistém filmu se však již do jeho koncepce snaží zapojit také ideové působení filmu.

2.5 První články v Rudém právu

V dubnu 1927 Linhart začíná pravidelně přispívat do filmové rubriky Rudého práva. Poprvé je to jen přepis cenzurovaných scén z Věstníku ministerstva vnitra, který naznačuje, že Linhart tehdejší cenzurní zásahy ve filmu pečlivě sledoval. Dále se zde objevuje jeho kritika knihy Filmová světla napsané Vlastimilem Jeníčkem, nad kterého se Linhart ve svých necelých jednadvaceti letech nepřímou pomyšlují: „Jde

¹⁶¹ „Film a fotografie jest dokumentární malířství a optický rytmus vyrobený fotochemií, hovořící k smyslovým funkcím. Jako takový je mechanický zákon pohybu, působící na fyziologické zákony divákovy vnímavosti. Tak je film nutno pojímati.“ cit. z.: LINHART, O nový film, pozn. 125, s. 4.

¹⁶² LINHART, Regenerační filmy, s. 8.

¹⁶³ „Stati z druhé poloviny dvacátých let již vykazovaly postupný obrat ve filmových preferencích avantgardistů, od amerického a francouzského filmu, který je fascinoval na počátku dvacátých let, k filmu sovětskému, přičemž Hollywood se stával synonymem kapitalistického filmového průmyslu.“ cit. z.: ANDĚL, SZCZEPANIK, České myšlení, s. 33.

¹⁶⁴ LINHART, Lubomír. Časopisy o filmu. *Kino*, 19. března 1927, č. 24, s. 8.

¹⁶⁵ Tamtéž.

o essay, jež stylově i kompozičně prozrazuje začátečníka, na něhož dorážejí proudy doby a jenž nestačí ještě vybudovati z nich precísní práci.¹⁶⁶ Konkrétní Jeníčkovy nedostatky však nezmiňuje, a tak jeho kritika postrádá hodnověrnosti. Na druhou stranu však oceňuje jeho „podtržení proletářského nazírání (...), zvýraznění sociálního poslání a funkčnosti filmu.“¹⁶⁷ Kritika odeznívá do ztracena dlouhou Jeníčkovou citací o Ejzenštejnových filmech, takže se stává oslavou „revolučního“ filmu: „Ale je třeba zdůrazniti, že film ‚Kňaz Potěmkin‘ je a zůstává nejdokonalejším filmem světa, protože jej dělali revolucionáři.“¹⁶⁸ Pod kritikou nové knihy o filmu je otištěna i kritika filmu *Car Ivan Hrozný* (1926), která vyzdvihuje znovu převážně jeho pravdivost a životnost, tedy sociální účelnost: „Režisér J. Tariča svým skvělým výkonem dosáhl základního požadavku filmu: splynutí se životem, požadavku, jehož se snaží dosáhnouti většinou marně ostatní filmová produkce, americká a jiná.“¹⁶⁹ Dalším článkem Linhart upomíná na jeho funkci jednatele v Klubu za nový film, zaznamenává v něm ustavující valnou hromadu informující o zvolení výboru a poroty a formulování společného programu, který ve své přednášce v duchu konstruktivismu a poetismu poměrně nejednoznačně rozvedl Jiří Frejka: „Nový film nechce pouhý děj, nechce kopírovat život. Umění není napodobení života, ale musí býti měřeno životem. (...) Film musí býti výrazem světla. Neviset uškrceně na svém ději, ne kopie života, ale transkripce do plochy života.“¹⁷⁰ Efemérností vyjádření nicméně odpovídal tehdejší diskuzi o filmu, je však možné, že jeho projev takto zkreslil právě Linhartův záznam.¹⁷¹ Pro večerník *Rudého práva* pak Linhart přeložil článek V. I. Erofejeva o dvaceti bodech pro produkci dokumentárních filmů Sovkinem, zřejmě na základě podkladů, kterých se mu dostalo z ruského zastupitelství.

¹⁶⁶ LINHART, Lubomír. Nová česká knížka o filmu. *Rudé právo*, 8. května 1927, č. 109, 4. s. přílohy.

¹⁶⁷ Tamtéž.

¹⁶⁸ Tamtéž.

¹⁶⁹ LINHART, Lubomír. *Car Ivan Hrozný*. *Rudé právo*, 8. května 1927, č. 109, 4. s. přílohy.

¹⁷⁰ LINHART, Lubomír. Klub za nový film. *Rudé právo*, 13. května 1927, č. 113, s. 8.

¹⁷¹ Frejkova přednáška však byla se stejnými slovy („transkripce do plochy života“) uveřejněna i v časopise *Český filmový svět*. Viz FREJKA, Jiří. *Filmovost světa. Český filmový svět*, 15. 4. 1927, č. 8, s. 3.

Akcentována je zejména „umělecká“ hodnota těchto filmů, i když se někdy jedná o banální témata.¹⁷²

2.6 Dva filmové světy

Od června roku 1927 vychází Linhartovy texty v dalším periodiku, a to v nově vzniklém Filmovém kurýru. Hned první text je na pokračování, jedná se o kratší esej, která názvem připomíná jeho dva roky starou povídku z Rudého práva. I v ní samozřejmě dochází k dělení na dva světy: „Poválečné ovzduší přivedlo k rozmachu filmový průmysl dvou států, které si přinesly ze světové války největší zisk: USA násobení bohatství a SSSR nový společenský řád.“¹⁷³ Linhart konstatuje, že právě tyto dvě mocnosti mezi sebou bojují o primát ve filmovém průmyslu a ještě předtím, než uvede první důkazy, tvrdí, že „v ohledu uměleckého hodnocení vyšel z tohoto souboje jako vítěz film ruský, třebaže nemá těch možností exportu jako film americký, podepřený právě poválečným vasalstvím okolního světa a podporovaný mylnou domněnkou lidí, oslněných finančním zabezpečením a značnou nadprodukcí.“¹⁷⁴ Poněkud nepochopitelně však spojuje hledisko „umělecké“ s hlediskem veřejné recepce, jako by film, který je více rozšířený, měl automaticky více umělecké kvality. Linhart se tak zřejmě snaží poukázat na ideologickou dominanci zprostředkovanou prostřednictvím masového rozšíření amerického filmu.¹⁷⁵ Aby ji vyvrátil, cituje přímo členy hollywoodského průmyslu, herečku Lilian Gishovou a scénáristu Roberta Nicholse, kteří se vzpírají mechanizaci filmového umění a mluví o hlouposti americké produkce: „Hollywood je nyní duševní Detroit našich automobilových továren. Hollywoodské hvězdy standardují laciné duševní výkony tak, jako továrníci automobily. Činí tak z týchž důvodů a většinou týmiž metodami.“¹⁷⁶ „Výrobci jsou tak dokonale hloupí, že pokládají

¹⁷² Za všechny např. bod 13 – První pomoc doma: „Tento film je určen k poučení nejširších vrstev pracujícího lidu na venkově, proto byl natočen ve formě veselohry.“ cit. z: EROFEJEV, V. I. Kultura a film v SSSR. *Rudé právo – večerník*, 13. června 1927, č. 135, s. 3.

¹⁷³ LINHART, Lubomír. Dva filmové světy. *Filmový kurýr*, 16. června 1927, č. 5, s. 4.

¹⁷⁴ Tamtéž.

¹⁷⁵ Podobnou snahu lze ostatně přisoudit celé redakci Filmového kurýra, která se již od úvodního čísla ostře ohrazuje vůči americkému filmu: „Americké nebezpečí ve filmu jest snad největším ze všech nebezpečí pro kulturu, neboť film jako žádné jiné umění a kulturní element jest podmíněn technickou

výrobou a hospodářskou situací.“ cit. z: Americké nebezpečí. *Filmový kurýr*, duben 1927, č. 1, s. 1.

¹⁷⁶ Citace L. Gishové. LINHART, Dva filmové světy, s. 4.

Darwina za autora Tarzana.¹⁷⁷ Linhart se prostřednictvím těchto citací pokouší o redeskripci komerčně orientovaných amerických filmových výrobců, tedy ve své (i v dnešní) době lidí vnímaných jako cílevědomých a chytrých, jelikož dovedou poměrně snadno vydělávat, na lidi hloupé, kteří nemají dostatečný sociální rozhled. Upozorňuje na nesmyslnost filmů, které nechávají natočit, a na jejich nadvládu nad tiskem, jenž tyto filmy následně podporuje. Dává si záležet na obhájení objektivnosti citovaných lidí, L. Gishová je herečka „nesporných kvalit“, R. Nichols zase „americký libretista a filmový pracovník nemalého významu,“ a tudíž „odpadá úvaha o úzce osobních důvodech“ jeho kritiky. Zvláště pečlivě se snažil objasnit hledisko

J. Cocteaua, který americký film odsuzoval kvůli jeho divadelnosti: „Mohli říci tato slova s upřímností, s jakou je jim i věřeno, neboť sám spisovatel sledoval film z povzdálí jako pozorovatel, zajímající se o film jako o nové umění (...) Řekl tato slova jistě s rozmyslem, a jsou samozřejmá každému, kdo se nezabývá filmem jen jako hezkou podívanou a milou zábavou nebo kdo není sám od amerického filmu přímo závislý.“¹⁷⁸

Slova známých osobností tak vesměs přizpůsobuje svému specifickému obrazu filmového umění, který se snaží upřednostnit ani ne tolik prostřednictvím kulturní gramotnosti čtenářů, jako spíše na základě více obecného a jímavějšího ukazování nesvobody filmového diváka. K tomu se mu kromě zmínky o zkorumpovaném tisku hodí i příklad osudu *Křižníku Potěmkin* v USA: „Po Fairbanksově poctivém výroku o ‚Potěmkinu‘ jako nejlepším filmu světa, začala se americká výroba zajímat o tento film. Byl zakoupen a po některých opravách propuštěn ku předvádění. Tehdy však zakročil filmový trust a film ‚jako nevhodný pro americké publikum‘ nepromítal v obavě, aby nevynikly zřejmé jeho přednosti proti americkému filmu.“¹⁷⁹ Linhart pokračuje v líčení nespravedlnosti také poukazy na nevráživost ostatních zemí vůči hospodářské i umělecké produkci SSSR a zmiňuje, že hlavní protivníci ruských filmů jsou paradoxně zastánci slovanství. Linhart shrnuje reflexi *Křižníku Potěmkin* v tisku a tentokrát cituje nejen obdivovatele, přispěvatele německého Internationale Filmschau, kteří oceňují jeho dokumentární, pravdivou podobu, a české spisovatele F. Langera a J. Koptu, ale

¹⁷⁷ Citace R. Nicholse, tamtéž.

¹⁷⁸ Tamtéž.

¹⁷⁹ Tamtéž.

i odpůrce z Národních listů, nicméně u nich zdůrazňuje svůj již dříve zmíněný argument, že: „všechny tyto projevy nesouhlasu byly motivovány z hlediska politického – ať už u německých nebo u našich ‚nacionalistů‘, – jež bylo, bohužel, u těchto ‚kritiků‘, s obdivem píšících o kdejakém americkém kýči, povzneseno nad hledisko čistě umělecky kritické.“¹⁸⁰ Veškeré odpůrce filmu tak přiřazuje do skupin nacionalistů nebo pseudokritiků. Ruský film podle Linharta přes veškeré překážky jeho přijetí vítězně pronikl svou „silnou průrazností, aktivismem a syntetičností“ a na rozdíl od amerického filmu nepodleh při zobrazování SSSR „v jeho současném myšlenkovém tempu“ provincialismu („vždy nechutnému“). Nabízí se otázka, co Linhart oním provincialismem myslí, následující text však ukazuje, že užívání tohoto pojmu je projevem jeho (snad úmyslného) neporozumění kulturního a společenského pozadí amerického filmu a také záměru připisovat mu snahu o ovlivnění evropské kultury, která je vlastně projevem jeho zaujatosti vůči americké kultuře, jelikož SSSR takovou domyšlenou angažovanost nevytýká. Svou výtku provincialismu následně vyvrací vysvětlením pojmu *tendence*: „To, čemu se říká ‚tendence‘ s úmyslem vždy hanlivým, jest výraz utilitarismu – který nese i film americký, jako vůbec každé dílo! – přesněji mutualismu: vyhovování vlastním službám a touhám, spolu sloužití prospěchu jiným.“¹⁸¹ Každý tendenční film (jak sovětský, tak americký) je tedy svým způsobem provinciální, omezený na určitý kulturní okruh, ve kterém vzniká. Následně dochází k Linhartově preferenci „života ve všech jeho prudkých záchvěvech“ sovětských filmů oproti americké „nevýrazné pasivitě“ a konstatování „nesporné nadřazenosti“ ruského filmu. Podobně vágně kritizuje „bezmyšlenkovitost a prázdnotu“ amerického filmu, proti kterému je proto „nutno se bránit.“ Čtenáře však záhy ujišťuje, že té obrany snad nebude ani třeba, jelikož píše: „Zatímco americký film spěje k úpadku a jeví již znaky tohoto úpadku, ruský film jde vytýčenou cestou, aby jednou zaujal na světě místo filmu amerického. Již jen z hlediska jeho slovanství jest si toho přát při jeho kvalitách.“ Ačkoliv Linhart bojuje proti politické kritice ruských filmů, sám nakonec zdůrazňuje jejich společenskou/politickou hodnotu, jelikož jako jejich kvalitu vnímá pouze jejich dokumentární věrnost, tedy de facto svět, který zobrazují. Pokud si má čtenář přát jejich světovou nadvládu, znamená to tudíž, že by si měl přát i proletářskou revoluci, která je sovětským filmem předkládána, nikoliv aby film po

¹⁸⁰ Tamtéž.

¹⁸¹ Tamtéž.

ruském vzoru pravdivým způsobem odrážel společenskou situaci, protože tato „pravda“ není pouze jedna a protirečí si např. s „pravdou“ americkou. Jako zásadní rozdíl mezi dvěma rozebíranými kinematografiemi nakonec shledává rozdíl v pojetí postav: „Americký film jest většinou přímou apoteosou nemožné povahové pasivity, při vší akcentaci vlastní osoby hercovy, jež právě jest chybou filmu vůbec. Ruský film naproti tomu (...) při integritě tvůrčí linie a smyslu pro realitu stojí na opačném pólu: multiplikace aktivity, kolektiva.“¹⁸² Nakonec se tedy Linhart konečně vyjadřuje i k formálním rysům obou kinematografií, požadavek čistě umělecké kritiky však naplňuje pouze okrajově. Napomáhá k tomu značná netolerance vůči postupům amerického filmu i odmítnutí rozlišování jiných než ideových prvků díla.

Nadřazenost ruského filmu pak Linhart o pár dní později vyhláší i na stránkách Rudého práva, kde dodává, že ruské filmy nebývají uváděny v premiérových kinech, i když nejsou finančně prodělečné, z čehož by chtěl obvinít americké firmy: „Přitom jest si nutno uvědomiti, že ruský film nikterak neznamená kasovní neúspěch. Či jde snad zásah amerického dolaru a odvislost od něho tak daleko?“¹⁸³ Podobně jako v prvním článku kritizuje neobjektivnost „slovanského“ tisku,¹⁸⁴ který odsuzuje tendenčnost ruského filmu, i když samotný jeho požadavek slovanské náklonosti by mohl být považován za nekorektní. Na pomoc si pak znovu vypůjčuje slova německého divadelního kritika a listu (*Weltbühne*), jenž jeho text uveřejnil, zřejmě pro zvýšení dojmu nestrannosti, propůjčuje (v textu zvýrazněně) přívlastek „měšťácký“.

V následujícím týdni Linhart pro filmovou rubriku Rudého práva připravil kritiky tří filmů: *Lupič Arsen* (1921), *Lev sv. Marka* (1927), *Dráteníček* (1927). U všech našel nedostatky, a to zejména ve formální stránce: *Lupič Arsen* se „nedovedl zbaviti divadelně artistního tónu,“ režie filmu *Lev sv. Marka* „byla vlastně seskupením scén bez jakéhokoliv filmového účinku“ a *Dráteníček* byl

¹⁸² Tamtéž. V pozdější kritice filmu *Syn hor* citovanou výtku upřesňuje: ruský film vybírá herce na základě libreta, kdežto film americký nejdříve stanoví herce a s ohledem na ně až vznikne libreto. Viz LINHART, Lubomír. Ruský film. *Rudé právo – večerník*, 10. října 1927, č. 234, s. 4.

¹⁸³ LINHART, Lubomír. Novinky ruské filmové produkce u nás. *Rudé právo*, 23. 6. 1927, č. 148, 2. s. přílohy.

¹⁸⁴ Zřejmě jde znovu o Národní listy, které se v recenzích ruských filmů o jejich „tendenci“ pravidelně zmiňovaly. Např. v recenzi filmu *Car Ivan Hrozný* (8. 5.) či v článku „Cenzura ruských filmů“ (30. 3.), který se přímo vymezoval vůči Linhartově kritice cenzury v případě filmu *Matka*.

„dokladem, jak nemá býti dělán film.“¹⁸⁵ Jeho kritika tak byla srovnatelná s recenzemi ostatních dobových filmových publicistů, jelikož o podobných nedostacích mluví i konkurenční deníky (Národní listy, Literární noviny).¹⁸⁶ Kritiky z druhého pololetí však, podobně jako teoretičtější pojaté články, již vykazují Linhartův větší příklon ke kritice ideové.

2.7 Film a publikum

Dalším rozsáhlejším článkem pro *Filmový kurýr* se Linhart vyjadřuje k problematice vztahu diváka a výrobce, přičemž zde znovu bojuje především o reflexivní povahu filmu v duchu dialektického materialismu. Předestírá, že každá národní produkce dělá filmy, které vyhovují místnímu publiku, nicméně nestará se už o publikum zahraniční, pro které nicméně filmy vyrábí také. Následně dochází k obligátní polarizaci filmové produkce – americkou počínaje a ruskou konče. „Američanům nevadí, že mnohdy není vůbec vystižen národní ráz.“¹⁸⁷ Produkci USA Linhart odsuzuje na základě jejího finančního úspěchu a zejména za falešnou morálku jejích filmů, která nenaplnuje „pravdu“ dialektického materialismu (tedy pravdu vycházející z praxe): „Pravda se v nich nemusí dodržovat, jen když je začátečně alespoň naznačena.“¹⁸⁸ Podobnou situaci Linhart vidí i v českém filmu (mluvil o ní již v anketní odpovědi) a snaží se proto vytvořit dojem, že čeští producenti by tvořili „pravdivě“, právě kdyby neměli zkreslené představy o českém divákovi: „I někteří naši filmaři měří úspěch podle našich ‚hicků‘, kteří však existují pouze v jejich představách, ve fantasii bez reálného podkladu. Pokud vím, nikdy se nikdo opravdu neptal, bude-li se takováto práce líbit. (Linhart v předchozím textu neupřesňuje, jakou práci myslí – pozn. K. M.) Žije se v této představě a podle ní se i pracuje. ‚Lidu by se to nelíbilo‘, zní mylná odpověď.“¹⁸⁹ Paradoxně k tomu využívá termín „hickové“ pocházející z praxe amerického filmového obchodu, který označuje obyvatele málo zalidněných území USA, jejichž kultura „se určuje

¹⁸⁵ Všechny citace z: LINHART, Lubomír. *Film. Rudé právo*, 3. 7. 1927, č. 157, s. 7.

¹⁸⁶ Podle A. J. Urbana (*Lidové noviny*) jeví *Lupič Arsen* „sklon k určité šabloně,“ (–Ur. Z pražské filmové burzy. *Lidové noviny*, 1. 7. 1927, č. 329, s. 12.) v *Národních listech* se pak o *Dráteníčkovi* píše jako o věci, „která jen poškozuje těžko napravovanou pověst českého filmu.“ (*Filmová bursa. Národní listy – večerník*, 7. 7. 1927, č. 185, s. 4.)

¹⁸⁷ LINHART, Lubomír. *Film a publikum. Filmový kurýr*, 9. července 1927, č. 6, s. 6.

¹⁸⁸ Tamtéž.

¹⁸⁹ Tamtéž.

tím, co se děje ve filmu.¹⁹⁰ Tito hickové pak americkému filmu zajišťují většinu zisku a bez jejich podpory film nevydělá. Blíže už ale nespecifikuje, které vrstvy českého obyvatelstva tímto termínem označuje, a vztahuje jej obecně na „lid“. Podle Linharta nicméně existuje jednoznačná odpověď na otázku, co se českému lidu líbí – klíčem k úspěchu je „živý kontakt s publikem,“ avšak s předpokladem („pravdivé“) znalosti doby: „Znamená-li dnešní život úporný boj hospodářský i morální, chce člověk filmy silné a útočně aktivní, se zdravou a bojovnou myšlenkou, jež mu je pak v životě vzpruhou. Tedy: nikoliv sentimentalitu a pasivitu, ale sílu a odhodlanost. Ptejte se, je-li to pravda, a jistěže dostanete kladnou odpověď.“¹⁹¹ Na tenký led se Linhart dostává, když kritizuje tzv. „lidové“ filmy vzniklé adaptací populární četby (uvádí chystanou adaptaci *Sextánky* z roku 1927) a konstatuje, že je to bezcenná a bezvýznamná práce, která se „bude líbiti několika minervistkám, několika napomádovaným hejskům a jich mamičkám, – ale více nikomu. Seriousní kritice jistě ne již svým názvem.“¹⁹² Jako by chtěl zmíněné sociální skupiny vyloučit z jeho pojetí lidu.

Linhart zde dále naznačuje svou koncepci „pravdivého“ filmu, kterou ještě více osvětluje i v následujícím článku pro *Filmový kurýr*. Ukazuje ji na filmech Francouzů L. Delluca, M. L’Herbiera, J. Duviviera aj.: „Každý cítil jejich pravdu. bylo tím dosaženo souhlasu publika, splynutí v jedinou mnohohlavou osobnost, jež se filmu cele poddala. (...) Byla dána odpověď publika dobré práci.“¹⁹³ Potvrzuje tak, že spoléhá na intersubjektivitu diváckého vnímání danou fyziologickým působením filmu, na fakt, že každý člověk bude film vnímat stejně jako ostatní, ale zároveň

i jako tvůrci.¹⁹⁴ V druhé polovině článku se Linhart přesouvá k ruskému filmu a znovu s ním rétoricky manipuluje, aby jej dostal do lepšího světla než film americký. Ideologický dopad ruských filmů přepisuje na výchovnou funkci: „Vyhovují publiku, ovšem ne podle receptu amerických ‚hicků‘, ale převýchovou publika.“¹⁹⁵ Glorifikuje Ejzenštejnova slova, že film se musí zmocnit diváka a donutit ho, aby řešil aktuální problémy: „Tak upřímná slova odevzdanosti nebyla

¹⁹⁰ Tamtéž.

¹⁹¹ Tamtéž.

¹⁹² LINHART, Lubomír. Film a publikum. *Filmový kurýr*, 20. srpna 1927, č. 8, s. 3.

¹⁹³ Tamtéž.

¹⁹⁴ Více viz kapitola Čistý film.

¹⁹⁵ Tamtéž.

snad dosud řečena, a k tomu režisérem nejlepšího filmu světa.“¹⁹⁶ Poněkud si však protiřečí, když *Křižník Potěmkin* označuje za dokument z roku 1905, kterým Ejzenštejn „dal obecenstvu na vůli posoudit bez jakéhokoliv úmyslného vnučování rušné dny doby,“¹⁹⁷ čímž maže onu výchovnou funkci filmu. Zdůrazňuje fyziologické působení ruského filmu, které způsobuje, že se ho měšťácká kritika „tolik bojí“, a které vytváří právě onu „zdravou sféru kontaktu s publikem“ zmíněnou v první části článku. Jedná se tedy znovu o ilokuční akt, kterým redeskribuje ideologické působení ruského filmu na „zdravé“ oproti falešnému, zkreslenému či bezduchému působení filmů amerických i některých českých (popřípadě francouzských). V závěru dokládá znalost prací L. Delluca i J. Epsteina, když cituje jejich prognostická slova o mladosti a nestabilitě filmového umění,¹⁹⁸ jež mu nakonec slouží k odstranění obav z experimentů, mezi které chce zařadit (a vytvořit tak pro něj třetí přeznačení) i „živý kontakt s divákem“: „Ve filmu není obav před experimentem, ba naopak je k nim oprávněno. Jedním z nejoprávněnějších je vytvoření živého kontaktu s divákem. Příklady jsou dány: ‚Varieté‘, ‚Potěmkin‘, ‚Kid‘ vedle jiných.“¹⁹⁹ Pro dojem objektivnosti, a tedy nepodmíněnosti „pravdivého“ filmu určitým společenským zakotvením, jmenuje jako příkladné filmy všech tří zmiňovaných zemí.

Linhartova recenze filmu *Medvědí svatba* (1926) v Rudém právu publikovaná souběžně s článkem o publiku se ve snímku snaží najít onen „živý kontakt s divákem“, tedy jakýsi poutavý režijní postup. Shledává jej ovšem především v hereckém výkonu hlavní postavy (proto možná zvolil daný název kritiky: „Psychologická studie ve filmu.“), tedy v aspektu, kterým se film příliš neliší od divadla. Nakonec však (s trochou interpretační charity)²⁰⁰ vyplývá najevo, že herecká práce vynikla hlavně díky promyšlenému režijnímu ztvárnění: „Skvělý je herecký výkon K. V. Egarta (...) pronikající a žádající si myšlenkového spolužití s jeho hrou, s jeho vypjatou povahovou výlučností, která vyniká vedle zesíleného kontrastu veselé, takřka lehkomyšlně šťastné postavy Šemetovy snoubenky Julky

¹⁹⁶ Tamtéž.

¹⁹⁷ Tamtéž.

¹⁹⁸ J. Epstein: „Kino je celé pohybem, nemá závazku stability ani rovnováhy.“ L. Delluc: „Kino je pro mladé duchy. Vše, co není mladé, není tam doma.“ Cit. tamtéž. V těchto myšlenkách lze nicméně latentně hledat dialekticko-materialistické ideové pozadí.

¹⁹⁹ Tamtéž.

²⁰⁰ Termín použitý Q. Skinnerem pro připsání záměru autorovi bez dostatečných důkazů a na základě badatelovy domněnky, že autor daný význam určitě musel zamýšlet.

(...) podmaňující každým pohybem, odůvodněně vsunutým do tempa a rytmu dějového pásma. Vytyčením těchto dvou základních povahových protipólů bylo umožněno pochopení a vysvětlení povahy jedné povahou druhou.²⁰¹ Ve spojitosti s ústředními postavami pak mluví o „centrické linii“ filmu a kromě „epické plnotvárnosti“ snímku přisuzuje i „lyrickou jemnost“.

2.8 Čistý film

Dva měsíce po vydání stati o vztahu mezi filmovou produkcí a publikem vychází další teoretičtější zaměřený článek věnovaný „filmu nastávajícímu“, který Linhart z obavy, že by takto nazvaný text byl obviněn z utopismu, nazývá Čistý film. Tato úvodní slova poukazují na jeho nemalé přesvědčení, že film bude jednou vypadat tak, jak si jej představuje. Zde je také poprvé viditelný jeho ústup od Teigeho poetistické teorie, kdy ještě „myslí filmovou ‚čistotou‘ dokonalé zvládnutí formálních složek filmového díla, avšak nikoli vyloučení dějových a ideových prvků.“²⁰² Je to patrné z jeho konstatování, že vznikly filmy, které byly jako „čisté“ označovány „pouze proto, že byly pásy fotografií v pohybu, fotografií, jež měly jen vnějškový charakter dynamický, zatímco vnitřně, myšlenkově, přímo zarážely stabilitou, nevybočující nikterak nad průměr filmů počátečních.“²⁰³ Linhart je z tohoto hlediska kritický zejména vůči filmové adaptaci, která „nedovedla rozšířit určitý, vytvořený obzor. Ilustrovala.“²⁰⁴ Negativně se také staví ke „šťastným koncům“ filmů, jimž vytýká, že jsou nelogické a navíc „nevzrušují“. Jako prvního předchůdce čistého filmu tak jmenuje grotesku, jejíž běh událostí byl „neočekávaný, tolik pestrý a nepředvídaný (...) podnítila nervovou síť k pohybu, vyrušila z klidu, třebaže za účelem smíchu. Smích byl transformací tragédie.“²⁰⁵ V této i předchozích citacích se zřejmě odráží Linhartův dialektický přístup k umění, jelikož jednak o adaptacích a groteskách mluví v minulém čase, a jednak naznačuje, že byly součástí transformačního procesu. Grotesku i komiku, jakožto její konstitutivní princip, již považuje za minulost (znevažuje je v ilokučním aktu: „třebaže za účelem smíchu“). Groteskou tedy pro něj film začal směřovat k „pravdivému“ zobrazení skutečnosti: „Byly živými filmy nesentimentální

²⁰¹ LINHART, Lubomír. Psychologická studie ve filmu. *Rudé právo*, 19. 8. 1927, č. 196, s. 6.

²⁰² CIESLAR, *Česká kulturní levice*, s. 91.

²⁰³ LINHART, Lubomír. Čistý film. *Filmový kurýr*, 20. září 1927, č. 10, s. 9.

²⁰⁴ Tamtéž.

²⁰⁵ Tamtéž.

senzibility, parafrází běžného života a konec konců skutečností při veškeré krkolomnosti a zdánlivé nemožnosti.²⁰⁶ Ukazuje se tak, že pro Linharta film začíná nabývat skutečnostní dimenzi, pokud umí aktivizovat (nesentimentálně) divákovu senzibilitu. Nicméně se pořád jedná pouze o subjektivní kritérium s individuálním rozřešením, jehož zdání intersubjektivnosti mohou přinést jedině autority filmových kritiků.

Zatímco groteskám se dařilo aktivizovat divákovu senzibilitu, „objevilo se i dosti velikých děl, jejichž hlavním úkolem byla nepokažená fotogenie, mnohdy těžce hledaná, ale čistá.“²⁰⁷ Podle Linharta tedy teprve fotogenie umožňuje čistý film, opět však není objektivně svázána s žádným obecně platným rozpoznávacím rysem, nýbrž pouze se sugestivní funkcí (jejímž předchůdcem byla zřejmě aktivizace diváka u grotesek), kterou má působit na diváka. Tuto funkci Linhart ukazuje na již tehdy nepřiliš známém filmu *Mlčení*,²⁰⁸ a proto zaujme zejména jedna z jeho popisovaných scén (zvýrazněno kurzívou), která nápadně připomíná situaci vězně z Linhartovy povídky *Dva světy* a osvětluje tak motivaci výběru tohoto názorného příkladu: „Obrazy, jež do sebe protínaly a tragicky hovořily v tomto mlčení. Sugestivní realizace hrůzy, naleznuvší ojedinělého nejvýraznějšího vyjadřovacího prostředku. *Přiblížení diváka až k mřížoví vězení, z něhož číšil chlad osobní tragiky.* (...) Film splynul se životem a život jím byl realizován.“²⁰⁹ Tato okolnost naznačující Linhartovu osobní zaujatost ještě více komplikuje jeho nárokování fotogeničnosti jakožto kritéria čistého filmu. Poslední věta citace je však důslednou realizací materialistické nauky, kdy filmem nabízené „vědomí“ splyne s objektivní realitou života: „podle Lenina nejsou procesy vědomí a fyziologicko-chemické procesy v myslícím mozku dva (paralelní) procesy, nýbrž jediný děj, jehož ‚vnitřní stav‘, tj. jeho vnitřní stránku, představuje právě vědomí.“²¹⁰

Pokud jde o samotnou definici čistého filmu, je znovu formována zejména jeho funkcí: „Čistý film je jako ojíňená sklenice vody, vyplnivší svůj nejpřednější

²⁰⁶ Tamtéž.

²⁰⁷ Tamtéž.

²⁰⁸ V denících se vyskytla pouze inzerce na tento film.

²⁰⁹ Tamtéž.

²¹⁰ STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2000, s. 468.

úkol: uhasiti žízeň. Žízeň po údivu z krásy. Rozkochání se zvláštním duševním stavem, pitvaným před zraky diváka. (...) Hra radosti a krásy, lyrika dosud nepoznaného.²¹¹ V poslední větě Linhart na umění nahlíží až utopicky (avšak v duchu tehdejšího modernismu), když předpokládá, že filmu se bude stále a do nekonečna dařit odhalovat nepoznané lyrické vjemy. Podmínkou čistého filmu je pro Linharta nutně omezení výrazových prostředků, čímž poprvé dochází k vymezení jeho objektivních náležitostí, ovšem pouze prostřednictvím negace možných alternativ vývoje filmu: „Čistý film je symfonií barev, přenesených do fotografie pomocí nuancovaného světla a stínu, symfonií jevů. Proto odmítá film barevný, plastický, mluvící, jelikož jeho barva jest stín a světlo, jeho plastika prostor, obohacený v pohybu času, jeho řečí fotografie a mimika. (...) Jeho řečí není titulek, slovo. Ta jsou pouze jako mnohdy nevhodná slova průvodce po krásné krajině, jež musí udiviti sama, má-li býti opravdu krásná.“²¹² Odmítnutím těchto nových zdokonalení filmu se odlišuje od K. Teigeho, který je v knize *Film* vůči technickému pokroku důvěřivý: „Obrazová, básnická emotivnost kina je bezpodmínečně odvislá od jeho perfektnosti technické, nové vynálezy (barevný film, mluvící film, plastický film)²¹³ fotografické a projekční vedou přímo bez apriorní estétské spekulace k novým výrazům básnickým.“²¹⁴ Impulsy k požadování čistoty filmu Linhart získal zřejmě od francouzských myslitelů, jejichž anketní odpovědi na otázku časopisu *Cineá-Ciné*, jak si představují čistý film, byly možná uveřejněny i v českém tisku, jelikož o nich referují *Lidové noviny*: „Geramine Dulacová odpověděla, že čistý film je oproštěn od literárních námětů a jeho jediným sujetem je pohyb paprsků a ploch. René Clair myslí, že existuje čistý film již tehdy, když obraz sám, bez děje a slovního doprovodu, stačí aby vyvolal určité emoce a dojmy.“²¹⁵ Sám to částečně přiznává, když se v tomto ohledu odvolává na Man Raye: „Mýlí se Leon Moussinac a jiní, považují-li relief a barvy za nový, důležitý skok z dnešního stavu. To poznal Man Ray, konstruující působivé fotogramy, jež jsou čistou lyrikou světla a tmy.“²¹⁶ Linhart dále dává znát své osobní zaujetí pro film a jeho poetickou notu, když jej přirovnává k pozorování

²¹¹ LINHART, *Čistý film*, s. 9.

²¹² Tamtéž.

²¹³ V původním textu závorka umístěna v poznámce.

²¹⁴ TEIGE, *Film*, s. 45.

²¹⁵ O čistý film. *Lidové noviny*, 10. 6. 1927, č. 292, s. 11.

²¹⁶ LINHART, *Čistý film*, s. 10.

slunečních paprsků či měsíční záře, ovšem obohacené o epické rozšíření: „Nestačil mnohdy vteřinu trvajícím pohled, aby navázal na vhodnou dějovou souvislost?“²¹⁷

Ke konci stati již o čistém filmu mluví v budoucím čase, za jeho základní vlastnosti určuje fotogenii a rytmus, který „podnítí dychtivou nervositu soudobého člověka.“ Poměrně komplexně pak řeší filmové zobrazení abstrakce (myšlenek), v níž (v materialistické terminologii) spatřuje styčnou plochu mezi hmotou (objektivním) a vědomím (subjektivním). Pojednáním o filmové myšlence pak jeho stať končí, čímž ideovost získává navzdory požadavku fotogenie a rytmu určující postavení v Linhartově koncepci čistého filmu. I když se v jeho pohledu mísí jak teorie poetistická s důrazem na lyričnost,²¹⁸ tak francouzská avantgardní teorie pracující s paralelami mezi filmem a snem a považující za základ filmu jeho rytmus, obě dvě jsou neslučitelné s požadavkem myšlenky, která má řešit určitý problém. Závěrečnou část cituji celou, aby lépe vynikla logika její argumentace:

„Myšlenkou filmu se pak dosáhne uzavření připoutáním diváka tak, aby se přestal považovati za pouhého diváka, aby se vžil do promítané scény právě tak jako spolužije, prožívá hrůzu i radost, ve snu. Hlediště, slité v jedinou mnohohlavou osobnost, vycitřující podle povahových dispozic sice subjektivně, ale v principu spontánně problematiku hry, s jedné strany a realita hereckého výkonu spolu s režisérským se strany druhé musí nalézt na projekční stěně styčnou plochu, sjednotiti se v myšlenkové náplni filmu jako životním obraze. Stalo se tak již při několika filmech. Film bude pak skutečností, vyhraněnou až k pouhému dynamickému obrazu, montovanému buď vnitřní spojitostí nebo okamžitou asociací na obraz předchozí.“²¹⁹

Linhart je přesvědčen o tom, že publikum spontánně vycítí problematiku hry, čímž naznačuje, že vždy existuje nějaký (společenský) problém, který je třeba řešit. Zde má zřejmě rozhodující vliv dialekticko-materialistická nauka, která jako jedno ze základních hledisek poskytuje neslučitelnost protikladů a jejich neustálý boj. Film je prostředkem, který, příkloněním se na jednu stranu, může sehrát pokrokovou úlohu, tedy zapříčinit dialektický skok, díky kterému jeden z protikladů

²¹⁷ Tamtéž.

²¹⁸ „Poetismus tvrdí, že dnes, po pohřbu umělecké tradice, není než jedno umění o mnoha formách, a tím je živoucí poezie. Estetika je estetikou poezie.“ TEIGE, *Film*, s. 44.

²¹⁹ LINHART, *Čistý film*, s. 10.

ve společnosti nabude dominantního postavení²²⁰ – film „sjednotí diváky v jeho myšlenkové náplni.“ Takové chápání smyslu filmu je zřejmé i z programového vyjádření Julia Fučíka při zavedení nové filmové rubriky večerníku Rudého práva o necelé dva měsíce po vydání Linhartova článku (7. 11. 1927): „Statistika dokazuje, že největší masovou zábavou dělníka je kino... Film je důležitým činitelem v životě dělníka, právě tak jako noviny. Dělnický tisk nesmí podceňovat již jeho význam a nesmí ho pomíjet. Neboť film je tím nejdokonalejším a nejpřístupnějším ukájením citových potřeb moderního člověka, je také nejnebezpečnějším, protože nejrozšířenějším prostředkem neutralizace dělníkovy třídního vědomí... Obranou dělnického návštěvníka kin proti buržoaznímu filmu může být jen kritika.“²²¹ Linhart tedy upřednostňuje etickou funkci filmu, která by měla sloužit především účelům dělnické třídy, a bere ji jako základ jeho kritické činnosti. Estetiku potřebuje pouze jako alibi pro obhájení (či zamítnutí) ideově prospěšných filmů. Samotná citovaná pasáž vlastně odpovídá jeho adoraci Ejzenštejna a ruských filmů z předchozího článku. Pojetím etiky se také liší od Teigeho myšlení, který ji nevnímá tak dogmaticky: „Tolik o estetice filmu. Je třeba něco říci o jeho etice? Poslání kina je etické jen potud, pokud etické jest poslání poezie. Odhlížeje od filmu jakožto velkolepého nástroje umění *agitačního a tendenčního*, nástroje pro tento účel mnohem vhodnějšího než *ztendenčnené* veršiky, beru zde v úvahu film jako umění *poetické*, univerzální umění, jež je úplným repertoirem života na glóbu. Jeho duch odvahy a opojná exotičnost zároveň s krásným optimismem mohou mítí nejnádhernější vliv etický. (...) Hlásá veselost jakožto světový názor. Nic více. Není to dosti?“²²²

V kritice ruského filmu *Syn hor* Linhart, stejně jako v předchozích kritikách, naplňuje tuto domněnku, estetické prvky filmu hodnotí vždy s přihlédnutím k jejich ideové funkci. Nejprve uvede děj, tedy ideové východisko filmu, a následně ocení jeho formální zpracování, které jej dle jeho názoru působivě vnucuje divákovi:

²²⁰ „Dialektický skok musíme vidět v souvislosti s tezí o ‚přechodu kvantity v kvalitu‘: Protože všechno je v pohybu a změně, mění se vlastnosti jsoucna na daném místě prostoru anebo rychlost pohybujícího se tělesa či míra přítomnosti určitých vlastností. Do jisté hranice nemění ještě takové pohyby podstatu, kvalitu příslušné hmoty. Jakmile však je tato hranice překročena, nastává zvrát, skok, jehož výsledkem je něco kvalitativně jiného a nového.“ STÖRIG, *Malé dějiny filosofie*, s. 468.

²²¹ LINHART, Lubomír. Vznik nezávislé filmové kritiky 20. a 30. let. *Film a doba* 8, 1962, č. 12, s. 636.

²²² TEIGE, *Film*, s. 48.

„Režisér V. Michin překvapil zejména na konci, při scéně tance před popravou, kdy stoupající tempo dodává filmu neobvyklé svěžesti a jasnosti. Pracuje s výstižnými náznaky, – např. cesta s kuřaty, jež se rozprchnou před kopyty koní, siluety pádících jezdců proti nebi aj. – probouzí v divákovi dojmy neustále nové a nové.“ Estetické kvality (stoupající tempo a výstižné náznaky) v Linhartově podání poskytují filmům klíčové atributy aktuálnosti (vyjádřeny slovy nový a svěží) a srozumitelnosti (jasný, výstižný), které určují správnou, tedy pokrokovou, hodnotovou orientaci.

2.9 Tendence ve filmu

V říjnu roku 1927 se Linhart znovu vrací k už půl roku trvající diskuzi o tendenci ve filmu, do které se začal zapojovat kritikou cenzury filmu *Matka*, tentokrát na stránkách Filmového kurýru, který začínal získávat pověst odborného periodika: „Filmový kurýr byl založen na propagaci kontingentu, za který bojuje velmi důsledně a energicky. Dopouští se chyby, že je někdy příliš osobní a trochu jednostranně zaujatý, v posledních číslech možno však pozorovat obrat k nové směrnicí, totiž k vytvoření opravdu odborného listu, kterého u nás tolik potřebujeme.“²²³ Na jeho původní výtku cenzuře vyšla reakce v Národních listech, která odmítla jeho kritiku z hlediska nutnosti určité korespondence mezi chováním vlády, jež ruský komunismus potírá, a cenzury, která by ji přípuštěním filmu, jehož syžet je „pracován ad maiorem gloriam Leninových idejí“ podrývala.²²⁴ Ve svém novém článku Linhart na tuto kritiku reaguje, a proto jej buduje obšírněji, přičemž shrnuje poznatky roztroušené v předchozích článcích.

Linhart se znovu odvolává na čistě umělecké kritérium, jež by jako jediné mělo rozhodovati o přípuštění filmu do distribuce, stávající praxe je však podle něj motivována politicky a její argumentace není zrovna čistá. Hned na začátku však konstatuje, že umělecké hodnocení zvítězilo: „v soudných zracích, nezastřených slepotou předsudku, zvítězil (ruský film – pozn. K. M.) na celé čáře.“²²⁵ Jako by konstatoval výsledek dialektického boje protikladů a nyní jen zbývalo vypořádat se s pozůstatky této rozepře. Jako základ argumentace staví tvrzení, že každé umění je tendenční, jenomže v místním prostředí je tak chápán pouze film ruský. Základní problémem této argumentace se však stává jeho odsuzování jiných, než

²²³ Odborné časopisy. *Lidové noviny*, 12. 8. 1927, č. 405, s. 4.

²²⁴ Censura ruských filmů. *Národní listy – večerník*, 30. 3. 1927, č. 74, s. 3.

²²⁵ LINHART, Lubomír. Tendence ve filmu. *Filmový kurýr*, 28. 10. 1927, č. 13, s. 9.

„pokrokových“ tendencí představovaných nejlépe právě ruským filmem. Jestliže zpočátku Linhart říká: „Problém tendence v umění jest starý. Jest příčinou mnohých výtek a častokráté také jediných proti tomu či onomu uměleckému směru,“²²⁶ sám se mezi tyto kritiky tendence řadí, když chronologicky nejprve kritizuje filmy válečné, poté sociální (jejich „nerealistickou“ formu) a nakonec církevně-politické. Svou kritiku opodstatňuje dialektickým vývojovým hlediskem, tyto tendence jsou jednoduše přežitě (i když ve své době mohly mít svůj význam), a proto logicky špatné, zejména pokud se ještě objevují v současnosti. Pro dostatečnou ilustraci cituji delší úsek poněkud zmateného Linhartova projevu:

„Každé období v historii umění vyjadřovalo se určitým směrem, jenž hlásal svůj cíl, odrážející výsledek snažení určité epochy, jakožto pohnutky myšlenkové orientace. – Šlo určitým směrem, bylo potíráno a vítězilo nebo ustupovalo podle ideové náplně snažení, tedy podle ideové náplně tendence. Jednou byla nejaktuálnější otázka náboženská, jindy nacionální a soudobou otázkou jest otázka sociální. A každé umění, nemá-li býti přežitkem a zbytečnou kulisou, musí jíti s dobou a reagovati na ni, což ovšem nikterak neznámá, že se jí musí podřídit. Nalézá v ní prvky nejpůsobivější, nejaktuálnější, a tím i nejdůležitější, jež zpracovává.“²²⁷

Z úvodu citace vyplývá, že každé období jde směrem, který je určován dominantním myšlenkovým proudem předchozí epochy. Z druhé věty pak patrně vyznívá, že tendenci chápe jako vědomou část hmoty (skutečnosti), která obsahuje protiklady, jež mezi sebou bojují. Jako protiklady, které se střetly v minulosti patrně pokládá: náboženství/ateismus a nacionalismus/internacionalismus. V současnosti pak probíhá boj mezi sociálním útlakem a sociální rovností. Umění má tedy odrážet tento tendenční boj, ale nesmí se řídit kritériem moci (podřízení se), nýbrž se musí řídit tím, co mu doba nejintenzivněji a nejaktuálněji předkládá. Proto v poválečné Francii vznikaly filmy oslavující mír a zdůrazňující pacifismus a na druhé straně v poválečném Německu převládaly „projevy povahové pasivity“. Výsledkem této dobové tendence však bylo „rozjitření národnostních sporů a citů“, k čemuž došlo na základě přechodu kvantity v kvalitu: „Proti této tendenci, jež jistě nebyla kvalitně na prospěch, možno říci nebylo vůbec námitek se strany nesocialistického

²²⁶ Tamtéž.

²²⁷ Tamtéž.

tisku. Vyhovovaly zkaženému vkusu a lichotily davům opojených vítězstvím, třebaže za cenu urážky poraženého národa. Byly ovšem omluvitelné poválečnou mentalitou.²²⁸ Podle Linharta se má umění poučit z chyb, které učinilo během svého historického vývoje, což vyplývá z odsudku minulých období. Filmy se sociální tendencí, které nastoupily po válce, „stavěly na odív rozmařilost bohatých a zbohatlých vrstev a prohlubovaly propast sociálních protív.“²²⁹ Pokud vznikly filmy „z nížin a hlubin“ lidské společnosti, tak podle Linharta nebyly dostatečně pravdivé a skutečné. Takový byl až ruský film, který nyní (v Linhartově současnosti) bojuje s jeho potlačením ve formě zahraniční cenzury. Ovšem v této tendenci podle něj není osamocen, přirovnává k němu i díla evropské produkce: *Metropolis* (1927) a *Kolo života* (1923) a také filmy zpracovávající francouzskou a americkou revoluci, které cenzurou procházejí, což ho vede ke konstatování: „Kdyby byla ‚Metropolis‘ filmem ruským, nebyla by jistě propuštěna již pro svůj námět.“²³⁰ Oproti předchozí obhajobě tak nedochází k přímému nařčení cenzury z její politické nekorektnosti, nýbrž jen k poukázání na nepříliš zjevné (ani pobuřující) paradoxy²³¹ a obecně k neutralizaci hodnotícího významu slova „tendence“ tím, že tento atribut přisuzuje konvenčním filmům.

Ke konci článku se však objevuje znovu štvavá pasáž, která slova tendence využívá v negativním smyslu, a to ve spojitosti s filmem *František z Assisi* (1927), jenž je dle Linharta „pouhou církevně-politickou propagandou.“ Tímto tvrzením zcela shazuje svou dosavadní argumentaci a sám se tedy usvědčuje z upřednostňování politického hodnocení před uměleckým, čehož si je do jisté míry vědom, jelikož snímek odsuzuje i z hlediska čistého filmu: „Skutečným dokladem tendenčního filmu jest Antamorův ‚František z Assisi‘, s hlediska čistě filmového bezvýznamný výtvar s režii pochybenou od začátku až do konce.“²³² Umělecké kvality filmu však možná ponižil pouze z důvodu úspěchu, kterého se mu dle jeho slov dostalo (film byl četně reprízován a obdržel pozitivní kritiku v Národních

²²⁸ Tamtéž.

²²⁹ Tamtéž.

²³⁰ Tamtéž.

²³¹ Nicméně i ve filmu *Metropolis* byly provedeny cenzurní zásahy, např. v Maďarsku, viz Jak se provádí filmová cenzura v Maďarsku. *Lidové noviny*, 7. 4. 1927, č. 176, s. 5.

²³² LINHART, Tendence ve filmu, s. 9.

listech), čímž by estetické hodnocení použil k diskvalifikaci ideově nevhodného filmu, kterému navíc, k Linhartově zlosti, byla připisována nejen církevní, ale i sociální angažovanost: „Jeho tendenci nejen že měšťácké listy úplně ‚přehlédly‘, ba více, klerikální tisk píše o filmu objektivněji a kritičtěji než například tisk měšťácký. A zajímavé že film jest i sociální, třebaže zastřeně.“²³³

Zbývající text směřuje oba dosavadní přístupy k tendenci, přičemž dominantní je ten, který v článku převládal (mající neutralizační ilokuční efekt vůči slovu tendence a obcházející se bez hodnocení umělecké kvality), a druhý (mající ilokuční efekt potvrzení stávajícího negativního významu tendence a preferující hodnocení umělecké kvality) mu má zřejmě vytvořit většinovou podporu. Nejdříve se objevuje první, když Linhart poznamenává, že používat tendenci „k zastření nebo přehlušení dojmu z kvality, jest právě tak nemístné a nesprávné, jako chtít odmítnout dílo jen proto, že je například realistické a není romantické.“²³⁴ Na tato slova navazuje pasáž, která s nimi na první pohled může korespondovat, nicméně vůči nim stojí spíše v opozici, jelikož reprezentuje druhý přístup: „Jistý filmový kritik správně napsal, že se obává, „abychom nedospěli nakonec tam, že sujet bude hlavním činitelem pro vlídné přijetí filmu a všecka umělecká práce bude přehlížena.“²³⁵ Zatímco první citace přisuzuje tendenci všem filmům a pojímá ji indiferentně, druhá implikuje, že tendenci obsahují pouze syžety některých filmů. Následuje Linhartova reakce na výtku ze strany Národních listů, jež navzdory jeho obhajobě *Matky* stále konstatovaly její tendenčnost kvůli obsažení Leninových idejí. Linhart se pobouřeně brání a onu tendenci se snaží vyvrátit, a i když ji poté označuje za důsledek práce v rámci směru proletářského umění (což má mít ilokuční efekt neutralizace), ve skutečnosti pouze přistupuje na stávající hodnotící význam slova tendence (tj., že je přítomna jen v některých filmech): „Neznalost ani neinformovanost nemůže omluviti tuto nesprávnost i když lze připustiti tvorbu ruských filmů ve směru proletářského umění, jež bylo i u nás vysvětleno (poukazují na sborník „Devětsil“, 1922) a v němž bylo diskutováno více, než aby nebylo neznámo.“ V dalším odstavci se vrací první přístup, a to když Linhart cituje slova Karla Teigehe (rovněž z jím zmíněného sborníku *Devětsil*) o účelnosti v umění, která však interpretuje v rozšířenějším smyslu než samotný Teige ve stati *Umění*

²³³ Tamtéž.

²³⁴ Tamtéž.

²³⁵ Tamtéž.

dnes a zítra (1922), z níž citace pochází. Ten konstatuje, že tendence je úkolem umění, a teprve pokud dílo splní svůj účel, stává se krásným.²³⁶ Linhart v tomto duchu stanovuje, že úkolem filmu je zaujmout diváka, což je ovšem možné pouze pokud vystihne jejich myšlenkovou sféru, čímž se liší od Teigeho vágního požadavku, aby vytvářel analogie ke všem krásám světa. Linhart mnohem více pracuje v duchu dialektického materialismu, kde umění má plnit pokrokovou úlohu tím, že se přikloní k jednomu z protikladů, které mezi sebou bojují. Cituji celý úsek:

„Věta Karla Teigeho ‚Tendence moderního umění je dána jeho účelností‘ vysvětluje vše. Účelem filmu jest zaujmouti určité davy diváků, a tedy není možno vořiti proti jejich myšlenkové sféře, ale pronikati do ní a obráběti z ní umělecky právě to, co jest pro ni nejcharakterističtější. Doba to pouze potvrzuje. Uvědomíme-li si to, nebude pak činěno tolik bezvýznamných výtek, bude-li vyhovovati svému účelu: uměleckému zpracování.“²³⁷

Jak jinak by bylo možné pronikati do myšlenkové sféry diváků, kdyby nebyl k dispozici určitý ideologický přístup, jež za myšlenkovou sféru korelativně dosazuje objektivní skutečnost, která má být měřítkem pravdy (ilokuční akt: „Doba to pouze potvrzuje“)? Účelem filmu je tedy zobrazit pokrokové myšlenky, a to uměleckým způsobem, který je dle jeho předchozích článků definován především sugescí

a srozumitelností. Hodnotící význam slova tendence tedy znovu neutralizuje tím, že z ní (jakožto účelu) dělá součást každého filmu, neboť tvrzení, že každý film má účel, je mnohem méně napadnutelné.

Na konci textu dochází ke zproblematizování druhého přístupu (a možná i k vysvětlení jeho přítomnosti), a to prostřednictvím citace slov Karla Havlíčka Borovského, jež ve své stati *Proletářské umění* (1922) umístil i Jiří Wolker: „Havlíček již před sedmdesáti lety tvrdil o tendenční poesii: ‚Na každý způsob jest tendenční poesie lepší než netendenční, protože je víc, jest totiž předně poesii a pak ještě o něco víc. Rozumí se však, že musí býti především opravdu poesii, neboť špatná poesie s nejlepším tendencí přece nebude nikdy tendenční poesii.‘ Lze to jistě

²³⁶ „Nová krása rodí se z práce a konkrétního úkolu, ne z plané hry, důrazně opakujeme. Tendence umění = konkrétní úkol umění.“ TEIGE, Karel. Umění dnes a zítra. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 1, s. 380.

²³⁷ LINHART, Tendence ve filmu, s. 9.

aplikovati i na film a přijmouti tehdy, vyhovuje-li ut supra uvedenému požadavku, aby byl poesíí. To jest: aby byl umělecký.²³⁸ Podle Havlíčka může být dílo jak tendenční, tak umělecky hodnotné, nemusí však být ani jedním. Pokud obsahuje obě vlastnosti, jeho hodnota je nejvyšší. To znamená, že tendence je pouze v některých dílech, což odpovídá dobovému negativnímu vyznění slova. U Havlíčka nicméně dílo s tendencí může nabývat jak negativní, tak pozitivní hodnoty v závislosti na faktu, jestli je považováno za umělecké. Tato myšlenka odůvodňuje Linhartovu kritiku *Františka z Assisi*, který je sice tendenční, ale na základě jeho estetiky čistého filmu nemá uměleckou hodnotu. Umožňuje mu také obhájit film *Matka*, jelikož i když je tendenční, má zároveň umělecké kvality, a tudíž je lepší než ostatní umělecky hodnotné filmy bez příznaku tendenčnosti. Zároveň si ovšem protřečí se svým stanoviskem, že každý film má účel – tendenci. Střetává se zde tedy jeho snaha

o obhájení ruského filmu, jenž je vystavován negativnímu vlivu slova tendence, s úsilím o zdiskreditování ideově nepřijatelných filmů, obojí pracující se stejným kritickým aparátem. Jeho rozhodujícím faktorem má být umělecká kvalita, jejíž kritéria si však Linhart přizpůsobuje. Dokladem této ambivalence Linhartova kritického užívání slova tendence je poslední odstavec textu: „A závěrem: Jsou filmy, jež tomuto požadavku nevyhovují a jiné, jež vyhovují. Ruský film patří mezi tyto poslední, třebaže jest v něm ona takzvaná tendence pouze akcidentní.“²³⁹ Ruský film je tedy umělecký, a proto je mu tendence ku prospěchu – dochází k ilokučnímu aktu potvrzení Linhartova přesvědčení, že tendence je ve všech filmech. Na konci však paradoxně zmiňuje, že i když v ruském filmu tendence přítomná je, může za to jen nepatřičná kritika, která ji tendenci vnucuje, takže de facto dochází k ilokučnímu aktu popření přítomnosti tendence v kritizovaných ruských filmech. Linhart tak v závěru článku zřejmě spoléhal na fakt, že mu citování uznávaných jmen poskytne dostatečnou důvěryhodnost i argumentační jasnost, nedošlo mu však, že citované hlasy spolu korespondují pouze na povrchu, přičemž každý z nich pojem tendence vnímá trochu jinak.

²³⁸ Tamtéž.

²³⁹ Tamtéž.

2.10 Kritiky v Rudém právu z konce roku

Na konci roku vzniká ve *Večerníku rudého práva* rubrika Film, jejíž redaktori se po předchozí praxi, kdy psali kritiky filmů uváděných na burze, od nichž majitelé kin a půjčoven očekávali „reklamu pod rouškou kritiky“, rozhodli „psát kritiky ne o filmech uváděných na burze pro majitele kin, nýbrž jak jsou uváděny *pro diváky* v týdenním repertoáru v kinech. (...) *Začali jsme dělat každotýdenní pravidelnou a pravdivou kritickou rubriku.*“²⁴⁰ Četnost Linhartových kritik se tak ke konci roku výrazně zvýšila a v duchu slov J. Fučíka (s. 49) v nich nad kritikou estetickou převážila ta etická (ideová), jejíž směřovatnost se v Linhartových textech projevovala již od začátku jeho psaní o filmu, a tady pouze získala zázemí ideově sjednocené redakce.

První Linhartovy kritiky po vzniku nové rubriky jsou zaměřeny na grotesky studia Fox. Ty jsou nahlíženy z hlediska jejich účelnosti, čímž je myšlena zejména jejich zábavnost, ovšem s doložkou, že nesmí odporovat „vkusu“ publika: „Těžiště Foxfilmů spočívá ve veselohrách. I když nedocilují těch účinků jako veselohry Chaplinovy, Frigovy nebo Harold Lloydovy zejména v ohledu kvalitativním, jsou jejich dobrým doplňkem, protože dovedou pobavit. S tohoto hlediska, neodporují-li ovšem vkusu, jest nutno na ně pohlížet a pak jest možno říci, že svůj účel většinou plní.“²⁴¹ „Foxfilmy“ jsou ideově neškodné a mohou tak plnit svůj účel – zaujetí diváka –, přičemž nikterak nevádí, že se jim to nedaří tak dobře, jako zmíněným tvůrcům, estetické hodnocení totiž podléhá etickému. Linhartem požadovaná pravdivost a životnost je spatřována v jejich drastickém humoru: „Humor jest v nich sice mnohdy poněkud drsný, ale to humorné v životě spočívá nejvíce v drastických jevech. Anonymní režiséři Foxfilmů je dovedou dobře karikovat. Stává se však, že vsunují tyto karikující vložky, mnohdy nemístně, i do filmů s vážným motivem, kde potom záleží na tom, jak jsou uplatněny.“²⁴² Nevadí mu, že skutečnost je v těchto filmech zobrazena formou karikatury, nicméně pouze do té míry, aby nebylo narušeno závažné sdělení, tedy ideová stránka díla (schovaná pod Linhartovým označením „vкус“). Následně dochází ke (z dnešního pohledu)

²⁴⁰ LINHART, Vznik nezávislé filmové kritiky, s. 636.

²⁴¹ LINHART, Lubomír. William Fox si dovoluje předvésti... *Rudé právo*, 10. 11. 1927, č. 266, s. 6.

²⁴² Tamtéž.

zbytečně komplikovanému vysvětlení, v čem spočívá nižší kvalita těchto filmů: „Nejsou snad filmově dobré v *celku*, ale v *detailu*, v obraze, ve scéně, kde jest jejich přitažlivé místo.“²⁴³ Jako by se snažil pro „scénu“ jakožto divadelní termín najít filmovou alternativu ve formě „detailu“, tedy termínu, který tehdy ještě nebyl ustanoven v současném významu.²⁴⁴ Citovanou větou tedy chtěl říci, že filmy postrádají určitý element, který by spojoval jednotlivé scény, čímž by podle něj měla ideálně (vyjádřil to ve stati *Čistý film*) být vnitřní spojitost (myšlenka) nebo asociace na předchozí záběr. Přesto je k nim shovívavý a přenáší se i přes jejich „nevkusnou“ banalitu, jelikož nabízejí „několik dobrých typů“ a některé z nich se díky svým „charakterizačním momentům“ a „dobrým interpretům“ velmi přiblížily „vkusu i humoru zároveň.“ Oceňuje tedy zřejmě přirozené herectví a reálně napsané postavy, k nimž se přidává i dobré nasvícení („vkusně laděné světlo a stín při plesové scéně“). Kritérium vkusnosti patrně podléhá Linhartovým subjektivním pocitům. Jako kýče naopak odsuzuje „senzační dramata“ s Tomem Mixem a Buckem Jonesem, jež neprošly jeho požadavkem aktuálnosti, životnosti a „vkusu“: „Tyto nevkusné cowboyské limonády, na hony vzdálené prvotním – a dobrým – cowboyským filmům Fairbanksovým, „Červenému esu“ aj., působí dnes již stejným anachronismem jako středověké frašky nebo trubadúrské písně.“²⁴⁵ Filmům jiné produkce pak vytýká, že nenabízí nic filmového ani nového a rozebírá i jejich výpravu („prostředí“) – jeden obsahuje nesmysly jako jsou ponorky a tajné chodby zámků, další pak chladně cizí prostředí „z doby slávy příživníků vídeňského dvora,“²⁴⁶ čímž vystupuje na povrch jeho zaujetí vůči zobrazování „bohatých vrstev“, které byly pro něj naštěstí zkarikovány dobrým hereckým výkonem v obsazení arciknížete.

V kritice filmu *Princ Harlekýn* (1927), „vynikajícího dobrým, až do poslední figury s úrovní voleným souborem herců,“ oceňuje Linhart i námět „nestarající se

²⁴³ Tamtéž.

²⁴⁴ „Výraz „zvětšení“ se používal pro označení detailu ještě ve dvacátých letech.“ Cit. z: ANDĚL, SZCZEPANIK, *České myšlení*, s. 27.

²⁴⁵ LINHART, William Fox, s. 6.

²⁴⁶ LINHART, Lubomír. Z filmové bursy, tamtéž.

o nějakou mimoformální motivaci, poctivě sloužící divákovu uspokojení,²⁴⁷ čímž, i přes svou „špatnou fotografii“ a „nepříliš vynalézavou režii“ zřejmě plní svůj účel. Jelikož nic nenarušuje ideovou náplň filmu a její interpretaci prostřednictvím herců, nevadí Linhartovi ani nedostatky estetické. K filmu *Peklo hanby* (1927) Linhart poznamenává, že režisér řeší „slušnou myšlenku“, ovšem „daleko dokonalejšího účinku by bylo dosaženo přirozenější cestou, vsazením do běžného rámce,²⁴⁸ jelikož se mu prostředí jeví být „zbytečně exotické,“ čímž upozorňuje na kritérium životnosti.

Další týden se Linhart negativně vyjadřuje k vynálezu mluvicího filmu („nemá celkem nic společného s filmem“), čímž navazuje na své stanovisko ze stati Čistý film, rozšiřuje jej však tvrzením, že „náleží spíš do oboru rádia.“²⁴⁹ Takové přesvědčení nabyl zřejmě z Teigeho stati Obroda filmového umění, kde je zmíněn nový vynález umožňující bezdrátové přenesení obrazu: „Tyto vědecké vynálezy otevírají dalekosáhlé perspektivy moderní tvořivé imaginaci. Filmové události budou bezdrátově promítány až v našich bytech, třeba se odehrály na druhé polokouli! Uslyšíme je, uvidíme je!? Radiožurnál nás bude opticky i akusticky informovat

o životě vzdálených měst!? — A myšlenka převáděti zvuk ve světlo a naopak, na níž se zakládá mluvicí film, jenž je dosud z estetického stanoviska naturalistickým nedochůdčetem, může se, jak lze předvídat, státi basí zcela nového umění optofonetického.“²⁵⁰ Možná však toto přesvědčení pouze předstíral, jelikož tvrdit, že se nejedná o film (ale o novou formu rádia), byl zřejmě adekvátní důvod k tomu, aby byl mluvicí film odsouzen. Později se ostatně ukáže, že mluvicí film přijal jako jeho inovaci, zatím se však k optofonetickým možnostem média nevyjadřuje.²⁵¹ V mluvicím filmu totiž spatřuje pouze (vědecky) dokumentární a komunikační prostředek, jelikož i když bude hlas dokonale synchronní s obrazem („dokonale zachycený současně s pohybem úst“), nebude působit „naprosto dojmem jediné kompaktní skutečnosti, ani sourodého doplnění – a filmu, který se zvolna

²⁴⁷ LINHART, Lubomír. Princ Harlekýn. *Rudé právo – večerník*, 12. 11. 1927, č. 261, s. 5.

²⁴⁸ LINHART, Lubomír. *Peklo hanby*, tamtéž.

²⁴⁹ LINHART, Lubomír. Mluvicí film. *Rudé právo – večerník*, 19. 11. 1927, č. 267, s. 4.

²⁵⁰ TEIGE, *Film*, s. 102.

²⁵¹ K tomu dojde až v rámci jeho monografie *Malá abeceda filmu*, viz SZCZEPANIK, *Konzervy se slovy*, s. 113–114.

osvobozuje i od zbytečné přítěže titulků, není toho také zapotřebí.²⁵² Tímto konstatováním tak upřednostňuje estetické hledisko i jeho čerstvě vybudovaný koncept čistého filmu. Hlas ve filmu totiž staví formálně na úroveň titulků, které do filmu podle jeho konceptu nenáleží, jelikož slouží pouhému popisu,²⁵³ kdežto film je budován na „dynamické fotografii jevu.“²⁵⁴ Obává se návratu filmu k jeho raným tendencím pouze „přepisovat“ realitu či věrně adaptovat literární předlohu či divadelní hru, tedy k jevům, které ve svých článcích a recenzích několikrát kritizoval. Podobné stanovisko zastává i Karel Smrž ve svém článku z Lidových novin, který zároveň ukazuje, že s technickými problémy (synchronizace) mluvícího filmu to není tak vážné, jak si Linhart myslí: „Lze klidně říci, že technické problémy, související s otázkou mluvícího filmu, jsou rozřešeny uspokojivě. Hůře je to s otázkou uměleckou. Film nebyl, není a nikdy nebude divadlem; ani to konečně nepotřebuje, neboť má spoustu svých, speciálně svých prostředků výrazových a nepotřebuje mluvené slovo, výrazový prostředek daný divadlu.“²⁵⁵ Proto Linhartův názor není nikterak nový a pouze potvrzuje všeobecně přijímané stanovisko.²⁵⁶ Ve srovnání s Teigem pak Linhart není technologicky optimistický z hlediska estetického, tedy nevidí ve zvukovém filmu nový formát umění, nýbrž jeho přínos vnímá pouze z pohledu vědy a žurnalistiky.²⁵⁷ „Praktický význam může mít de Forestův vynález ve filmovém zpravodajství (...) a především ovšem veliký význam (až bude zdokonalena reprodukční stránka vynálezu) ve vědeckých studiích, například pro poznání zvukových prostředků hmyzu a podobně.“²⁵⁸

O týden později Linhart pozitivně přijímá americkou adaptaci *Dámy s kaméliemi* (1926), i když zdůrazňuje, že k ní přistupoval s obavami („Aplikace literárních děl má v sobě vždy něco nebezpečného.“),²⁵⁹ což by mohlo být chápáno jako obhajoba stávající formy filmu před filmem mluvicím. Pravděpodobněji však

²⁵² LINHART, Mluvicí film, s. 4.

²⁵³ Jiný názor měla Zet Molas, která titulku připisovala významnou funkci. Viz MOLAS, Zet. Titulek. *Český filmový svět*, 20. 12. 1926, č. 4, s. 7.

²⁵⁴ LINHART, Čistý film, s.10.

²⁵⁵ SMRŽ, Karel. Ještě na okraj mluvícího filmu. *Lidové noviny*, 23. 9. 1927, č. 481, s. 11.

²⁵⁶ Podobně artikulované i v Národních listech, viz Mluvicí film. *Národní listy*, 18. 11. 1927, č. 318, s. 3.

²⁵⁷ V tomto názoru se pak shoduje se Smržem i s Národními listy. Viz SMRŽ, Karel. Mluvicí film. *Filmový kurýr*, 2. 12. 1927, č. 15, s. 4–5.

²⁵⁸ LINHART, Mluvicí film, s. 4.

²⁵⁹ LINHART, Lubomír. Dáma s kaméliemi. *Rudé právo – večerník*, 26. 11. 1927, č. 273, s. 4.

film ocenil pouze z důvodu jeho sociální kritiky a sugestivnosti hereckých výkonů, které ji umožnily: „Norma Talmadge, půvabná a jímavá herečka, dokázala vyhrát svýma očima celou tu tragedii veliké lásky a velikého utrpení ubohé Marguerity Gautierové.“²⁶⁰ Pozitivní ohlas získala i *Dáma bez závoje* (1927) G. Molandera, a to z obdobných důvodů „pravdivosti“, jelikož předvedla eticky i esteticky pokrokové kvality: „Jest málo filmů tak pravdivých jako tento. Pravdivých jak pojetím myšlenky, tak zpracováním.“²⁶¹ Na tématu krize manželství, jež se podle Linharta může snadno zvrhnout v naprostý kýč, je zobrazena faleš a přetvářka „tzv. vyšších vrstev“. Oceňuje techniku vizuálního kontrastu jednotlivých obrazů, jenž mezi nimi vytváří analogie a zároveň používá konstruktivistickou terminologii: „Počátek rozporů v manželství představil kočkou a psem, bez nechutného zabarvení. Snímky rozvodněné řeky při plavení dříví ve Švédsku správnou technikou děj podepřely a zpevnily.“²⁶² Ve filmu tedy možná shledává paralelu k Pudovkinově *Matce*, v níž je v rámci montáže také užito motivu řeky ke konstrukci děje. Linhart svou recenzi uzavírá netaktně, když Lil Dagover připisuje snahu „vykročití ze svých chyb,“ čímž chce stanovit, že existuje objektivní hledisko pro posouzení hereckých výkonů, na což naváže v pozdější stati o herectví ve filmu. Následuje kritika filmu *Za ostatním drátem* (1927), tentokrát americké produkce, i když se na něm režijně podílel M. Stiller. Začíná kratší historickou předmluvou o válečném filmu, vytěženou z jeho článku o tendenci ve filmu. Znovu využívá stanovisko Mezinárodního filmového kongresu o nutnosti filmů, které „neurážejí národní city“, aby zdiskreditoval veškeré válečné filmy evropské i americké produkce a označil je jako tendenční a bezvýznamné, čímž znovu podpořil negativní hodnotící význam slova tendence: „Byly různé kvality i názorů, podle toho, kdo je vyráběl a komu byly určeny, pročez možno popírati jejich význam, jelikož byly tendenčně zahroceny. Nebyly smírné, naopak prohlubovaly rozeštvanou nenávist mezi národy.“²⁶³ Teprve v recenzovaném filmu pak podle něj vystupuje pacifistická myšlenka a zdůrazňuje, že již jen proto si film zaslouží pozitivní hodnocení. Dává tak najevo své upřednostňování etického hodnocení. V tomto textu se poprvé výrazně explicitně zviditelňuje Linhartova kritika vládnoucí třídy prostřednictvím filmu: „národnostní

²⁶⁰ Tamtéž.

²⁶¹ LINHART, Lubomír. *Dáma bez závoje*. *Rudé právo*, 1. 12. 1927, č. 284, s. 6.

²⁶² Tamtéž.

²⁶³ LINHART, *Válka a člověk*, tamtéž.

zášť jest pouze odezvou politiky vládnoucí třídy, reflexem, jakým tato na národy působí, strhujíc je do nenávisti vrcholící válkou. Režie Rowlanda W. Lee plně využila spádu a tempa libreta, přizpůsobivši je účinné syntéze postav, ačkoliv film téměř nemá prvků čistě fotogenických.²⁶⁴ Estetické kvality pak, díky sugestivnímu působení, znovu slouží na podporu těch etických.

Ve filmu *Pražský kat* (1927) Linhart spatřuje krok zpět k divadlu, jemuž „ani těžké podmínky českého filmu nemohou býti omluvou.“²⁶⁵ Jeho kritika je zřejmě motivovaná i režisérem filmu (R. Měšťák) přiznanou myšlenkovou vyprázdňeností filmu, ten totiž v přestávce předvádění prohlásil: „že mu šlo o to, aby udělal stoprocentně obchodní film.“²⁶⁶ Sám mu to vytýká ke konci recenze, kde podotýká, že o uměleckém úspěchu a požadavcích neřekl ani slova. Linhart jinak kritizuje jednoduchost scénáře, vystačujícího pouze se třemi kapitolami bez vedlejších pasáží, i jeho formální zpracování („bez použití prolínání a překopírování“), které upozadilo několik dobrých scén („utonulo i několik málo dobrých detailů filmu“).

V následující kritice snímku *The Patent Leather Kid* (1927) Linhart cítí potřebu vyrovnat se s (podle jeho názoru) umělecky kvalitním, nicméně ideově nevhodným dílem, jež staví do kontrastu s nedávnými pacifistickými filmy (do nichž zahrnuje jím oceněný snímek *Za ostnatým drátem*): „nutno si povšimnouti patriotické tendence a idealizovaného nadšení vojáků, k čemuž nutno zaujmouti odmítavé stanovisko.“²⁶⁷ Snímek se snaží ponížít na základě jeho nereálnosti, jelikož ochrnutý protagonista v něm zázračně vstane, aby mohl pozdravit americkou vlajku. Není to však pro něj dostatečně dobrý důvod k odsouzení filmu (možná soudě podle vřelého přijetí publika), což se zračí ve větě, kde potvrzuje poutavost některých scén: „Na vzrušující scény zejména z boxingu a války není film chudý, ale ...“²⁶⁸ Následuje jeho podrobná argumentace o nenutnosti války, ve které se nejednalo o zájmy umírajících, nýbrž o projev „hospodářské a državné rozpínavosti.“ Podstatnou část argumentace pak zřejmě čerpá z díla U. Sinclaira: „Toto nadšení Ameriky se podivně vyjímá, uvědomíme-li si, jakou paralelou jsou

²⁶⁴ Tamtéž.

²⁶⁵ LINHART, Lubomír. Divadelní film. *Rudé právo – večerník*, 3. 12. 1927, č. 279, s. 4.

²⁶⁶ Z pražské filmové bursy. *Lidové noviny*, 9. 12. 1927, č. 619, s. 11.

²⁶⁷ LINHART, Lubomír. Patriotický film. *Rudé právo*, 13. 12. 1927, č. 294, s. 6.

²⁶⁸ Tamtéž.

Sinclairovy romány o této době (např. ‚Hrdina z davu‘), uvědomíme-li si, že dobrá polovina dobrovolců byla do americké armády vehnána – i uměle udržovanou – nezaměstnaností.²⁶⁹ Projevuje se i osobní zkušenost se smrtí otce: „[Válka] nemůže býti takto vyznačována nadšením vojáků pro ni, aniž by to nebyla téměř profanace jejích obětí. (...) Každý, kdo tuto dobu hrůzy zažil, učiní si o vlastenecké tendenci filmu svůj úsudek, i když hrstka nadšenců bude této tendenci přizvukovat.“²⁷⁰ Na konci kritiky navíc zvolí rétorický obrat z ekonomie a snaží se jej aplikovat v rámci estetického hodnocení, jako by chtěl využít (v českém filmovém průmyslu převládající, viz slova R. Měšťáka z předchozí kritiky) utilitární kapitalistické kritiky: „Schopné představitele i režiséra bylo možno uplatnit výhodněji.“²⁷¹

Další kritika je předzvěstí delšího článku o filmovém herectví a zároveň opakováním Linhartem již zmíněné teze, že americký film píše libreta podle herců, jež ve filmu hrají, a proto ani dobré výkony („jedinečně význačné“) Colleen Moore nemohou tzv. překročit svůj stín: „Její ryze fotogenický obličej a sympatický temperament jsou vtěsnávány do šablony, která při všech hereckých přednostech zevšední.“²⁷² Rovněž však konstatuje, že tyto snímky by bez její hry byly „většinou zbytečné“, čímž se vytváří uzavřený kruh, který se zračí i v recenzovaném filmu *Slečinka z hotelu* (1927): „To, co jest v tomto filmu nové, zaniká pak v obvyklosti.“²⁷³

V kritice filmu o mládeži *Studentská láska* (1927) Linhart využívá osobních zkušeností z nedávno absolvovaného středoškolského studia, když s nadhledem a přesvědčením o správnosti svého pohledu konstatuje: „Přiblížití se duši dospívajícího člověka a zároveň onomu myšlenkovému chaosu, provázejícímu dospívání, byl lákavý problém pro literaturu i divadlo, který však nebyl vždy nezkresleně vystižen.“²⁷⁴ Film pak přirovnává k filmu, kterým se to povedlo, všeobecně kladně přijímanému *Zrzkovi* (1925) J. Duviviera²⁷⁵ a divadelní hře F.

²⁶⁹ Tamtéž.

²⁷⁰ Tamtéž.

²⁷¹ Tamtéž.

²⁷² LINHART, Lubomír. Coleen Moore. *Rudé právo – večerník*, 17. 12. 1927, č. 290, s. 4.

²⁷³ Tamtéž.

²⁷⁴ LINHART, Lubomír. Film o studentech a výchově. *Rudé právo*, 18. 12. 1927, č. 299, s. 7.

²⁷⁵ Lidové noviny jej prohlásily za nejlepší film roku (spolu s Murnauovým *Východem slunce*), viz URBAN, A. J. Z pražské filmové burzy. *Lidové noviny*. 7. 10. 1927, č. 506, s. 11.

Wedekinda *Probuzení jara*. Obhajuje jej zejména díky jeho boji proti názorové nesvobodě mladých lidí, přičemž čerpá zejména z vlastní zkušenosti i z jeho přesvědčení o oficiálním potlačování komunistických myšlenek: „*Studentská láska* jest životným poukazem na nezdravé poměry, do jakých byl střední školou zaveden student, kdy přehnaná disciplína vytváří pokrytce a upřímný projev jest nespravedlivě odsuzován. Námětem jde film proti oficiósnímu kantorství, upírajícímu studentovi právo přímého a pravdivého názoru a skreslujícímu význam studentova mimoškolního života a poměrů.“²⁷⁶ Citovaná pasáž může implikovat, že podle Linharta důvěra ve všeobecně uznávané hodnoty znamená pokrytectví, které zakrývá zřejmou pravdu, čímž de facto kritizuje samotné učitele, kteří v jeho pohledu brání pokrokovým myšlenkám. Zajímavá je také jeho charakterizace hlavního hrdiny, který se poddává životu (v Linhartově chápání života tedy pohybu hmoty) a řídí se podle citu (tedy podle vnímání kvantity v současném boji protikladů), čímž se zbavuje kontroly omezeného rozumu, který by mohl chtít objektivní pravdu popřít: „Dějovou osou jet septimán Rolf, který se odvážil nevyhověti profesorovu patriotismu a nazval válku hanbou civilizace, který se díval skutečněji na morálku nežli její falešní hlasatelé a jemuž byl život rozkazem žítí podle citu a ne pouze podle úzce ohraničujícího rozumu.“²⁷⁷ Linhart se tak celkově snaží o redeskripci školství jakožto instituce vedoucí k pokrytectví a falešné morálce (čímž odsuzuje i patriotismus). Příznivé kritiky se film dočkal i od A. J. Urbana, který však film nevnímá tak jednostranně a doporučil jej k předvádění „osvětovými korporacemi pro poučení mladých a dospělých.“²⁷⁸ Linhart ke konci recenze podpořil celkové kvality snímku vyzdvižením „stavby libreta“ i detailně propracovaných postav, aby o něm mohl v posledních větách mluvit v budoucím čase, čímž se pokoušel jejich význam vnutit: „Zkoriguje mnohý názor, což již bude jeho úspěchem. Každý bude konstatovati odvahu, pravdu i krásu tohoto filmu.“²⁷⁹

2.11 Několik poznámek o hercích ve filmu

V posledním teoretičtější zaměřeném článku roku se Linhart ujímá tématu, které bylo sice předmětem zájmu většiny dobových filmových recenzí, nicméně jen málokdy byly v jejich rámci podrobněji podchyceny příčiny hereckého úspěchu či

²⁷⁶ LINHART, Film o studentech a výchově, s. 7.

²⁷⁷ Tamtéž.

²⁷⁸ URBAN, A. J. Z pražské filmové burzy. *Lidové noviny*. 9. 12. 1927, č. 619, s. 11.

²⁷⁹ LINHART, Film o studentech a výchově, s. 7.

hledány rozdíly mezi jeho jednotlivými typy, jako tomu je v Linhartově stati. Často se vedly výtky ohledně nedostatku českých herců a jejich talentu, viz článek Q. E. Kujala,²⁸⁰ který zdůrazňuje důležitost filmového herce před divadelním, jelikož film má mnohem širší dosah než konkrétní představení na divadle.²⁸¹ Filmového herce pak od toho divadelního podle Kujala odlišuje fotogeničnost, nicméně např. Z. Molas

a V. Nezval v jejich kritice filmu *Lucerna* (1925) oceňují na A. Sedláčkové ty samé kvality, které hodnotí na divadle: „Přišel film, aby zachoval krásných, duchaplných žen tak dlouho jako trvá krása básníků. Ve filmu si zachovala pí. Sedláčková stejně svoje umění, jako na scéně. (...) má dokonale krásný pohyb, její gesto je víc než pohyb ruky, zná hru vášně bez pathosu, má jemnou ironii, požívačnou a zároveň pozorující, ví co je mluva očí. V jejím umění je kritérium, život. (...) Zná a ovládá své kouzlo, proto nelze mít obav, že by z ní učinilo svou otrokyni. Je kategoricky krásná stejně jako Oskar Wilde, či slovenská píseň.“²⁸² Nezvalovo pojetí na druhou stranu u herce implikuje určité ovládnutí specifických výrazových prostředků i přítomnost nějaké esence krásy, jež je pro něj nezbytná, a kategoricky tak odpovídá pojmu fotogeničnosti. K. Schulz naopak povolání filmového herce glosuje jako nezávislé na uměleckých kvalitách: „Ačkoliv v přírodě a v životě lidském platí pravidlo, že filmovým umělcem může být každý (dokonce i zvíře), přece cesta k filmovému herectví není tak snadná, jak by se snad na první pohled před zrcadlem zdálo. (...) na rozdíl od herce divadelního má herec filmový přece jen lepší a také snadnější cestu k úspěchu. Neboť u herce filmového platí jedno pravidlo: má být, ale nemusí být umělcem. Nemusí mít také žádné vzdělání. Genialita jest prý vzdělání překážkou. Podle toho by většina filmových herců byli samí geniové nebo aspoň lidé, jimž vzdělání není překážkou.“²⁸³ V denním i filmovém tisku se také často objevovaly rubriky o zahraničních hercích, ve kterých byly líčeny povinnosti herce

²⁸⁰ KUJAL, Quido, E. O nedostatku hereckých sil v českém filmu. *Český filmový zpravodaj*, 8. 5. 1926, č. 18, s. 1.

²⁸¹ „Film zobrazuje skutečný život, nemůže jednou nahrané charaktery zaopravit, jako jest tomu na divadle, má daleko širší pole působnosti, a proto musí být dělán dokonale. Film jde od města k městu, ze země do země a charaktery herců mají všude uspokojiti. Nemůže tedy několik herců hrati všechny

možné úlohy zvláště pak ne ve filmu, kde přichází tolik různých charakterů.“ Tamtéž.

²⁸² NEZVAL, Vítězslav. *Lucerna*. *Český filmový svět*, 1926, roč. 4, č. 1, s. 12. Kritika Zet Molas je uveřejněna tamtéž.

²⁸³ SCHULZ, Karel. Umění být filmovým hercem. *Lidové noviny*, 18. 1. 1927, č. 29, s. 1.

i podmínky, v nichž pracují, a jež zároveň poukazovaly na specifickou povahu filmového herectví.²⁸⁴ Odborněji se filmovým herectvím zabýval K. Smrž, jenž jej krátce shrnuje ve své tematicky obsáhlé monografii *Film* (1924), podle něj: „celá váha hereckého výkonu filmového představitele spočívá v mimice a pohybu,²⁸⁵ což odvozuje od technických dispozicí snímací aparatury, která například znemožňuje ostré zachycení příliš rychlých pohybů v její blízkosti. K. Teige na herectví aplikoval konstruktivistické požadavky, ovšem ve své studii o Chaplinovi netíhl k ostrému odlišení mezi filmovým a divadelním herectvím: „moderní herecké umění, zejména herectví filmové, není ani tak uměním výrazu, jako uměním konstrukce.“²⁸⁶ Herectví analyzuje a snaží se najít jeho řeč projevující se určitými opakujícími se gesty: „V ustavičném produktivním napětí, postupující z očisty v očistu, doznávající stálého zdokonalování, vznikají standartisované tvary moderní komiky, grotesky, filmové frašky a fantaisistní poesie.“²⁸⁷

Linhart svou stat' začíná vymezením filmového herectví jako nezávislého a do velké míry neslučitelného s herectvím jiným, což souvisí s jeho přesvědčením o nutnosti formální vyhraněnosti a samostatnosti filmu jakožto nejnovějšího a nejpokrokovějšího umění: „S postupným osamostatňováním se filmu od přejatých a vypůjčených prvků prostředí ležícího mimo okruh filmové původnosti vytváří si film své herce, naprosto odlišné od herce divadelního, zejména v ohledu reprodukčním, herce, kteří musí vynikati schopností filmové vnímavosti i vyjadřování a jimž jest toto jedinou možností jejich hry. Herce, kteří nepotřebují slova ani netonou v jevištním prostoru slova zbaveném, ale kteří využívají tvárivosti pohybu jako své mluvy. Řeč filmu jest řeč věcí a pohybu.“²⁸⁸ Linhart má značně idealizovanou představu o filmovém herci a zdá se, že jej spíše vnímá jako formální konstrukt než jako člověka, vylučuje jej totiž z definice řeči filmu. Nicméně upozorňuje na stále ještě nepřilíš přijímané stanovisko odlišnosti podstaty divadelního a filmového herectví. Tuto odlišnost spatřuje v jeho kvalitách, které

²⁸⁴ Např. výpověď herců Glorie Swansonové (SWANSONOVÁ, Glorie. Jak filmuji. *Lidové noviny*, 19. 8. 1927, č. 416, s. 4.) nebo Roda La Rocqua (LA ROCQUE, Rod. Jak pracuji a žiji. *Národní listy*. 22. 2. 1927, č. 52, s. 5.)

²⁸⁵ SMRŽ, *Film*, s. 109.

²⁸⁶ TEIGE, *Film*, s. 54.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 58.

²⁸⁸ LINHART, Lubomír. Několik poznámek o hercích ve filmu. *Filmový kurýr*, 23. 12. 1927, č. 16, s. 15.

jsou definovány empirií herce – jeho neposkvrněností divadelní praxí. Proto podle něj tito herci ke svému vyjádření vůbec nepotřebují slova, ale využívají pouze svého pohybu, čímž opakuje Teigeho konstruktivistické pojetí herectví, ten je však nevnímá jako specificky filmové. Z důvodu odporu vůči divadlu Linhart možná odmítl i inovaci filmu v podobě mluvícího filmu (který by více odpovídal jeho požadavku životnosti), i zbytek argumentace totiž staví na zdůrazňování přežitku divadelního herectví. To je podle součástí filmu již od doby jeho vzniku, kdy byli divadelní herci angažováni „ne jako schopní hráti film, ale jako význační lidé, schopní svojí autoritou podepřít vznikající umění, dáti mu akademický podklad a zejména – jak bylo stejně mylně předpokládáno – upevniti důvěru v jeho existenci.“²⁸⁹ Tento historický („vědomý i nevědomý“ – užívá materialistickou rétoriku) omyl čerpání formálních prvků z divadla podle Linharta samozřejmě vedl ke kritice jeho nesamostatnosti, což odpovídá jeho dialektickému vnímání dějin. Využívá tedy převládajícího mínění o umělecké samostatnosti filmu ke své snaze přesvědčit o nutnosti nového a době adekvátního herectví. Nezvalem oceňovaný výkon A. Sedláčkové tak Linhart tzv. shazuje se stolu: „A. Sedláčková hraje v několika filmech vedle mnoha jiných divadelních herců. Výsledkem například zfilmované *Lucerny* nebylo nic jiného než dvojnásobně znatelný divadelní dekor, dobře fotografovaná divadelní hra.“²⁹⁰

Linhart v této stati také výrazně využívá slovní spojení či teze vycházející z jeho marxistického pojetí umění: „V literatuře, v divadle a konečně přeneseno i ve výtvarnictví jest jedinec typ kolektiva umocněného dobou a stejně závažnou potřebou jest i ve filmu. Není však nezbytností. Jedinec, k němuž se sbíhají vlákna dějové kontury, vyznačený příkladností a typičností, souřadný jakémusi všeobecně pojímanému schématu, nahrazujícímu ve zhuštěné formě řadu osob přibližně stejné osudové náplně.“²⁹¹ V první řadě je jedinec v umění vždy zástupce určitého kolektivu, jehož podoba je dána dějinným stavem, v druhé je pak jeho prostřednictvím prezentován příkladný děj (myšlenka), která odpovídá jednomu ze dvou znesvářených protikladů, jež se „osudově“ ocitají ve vědomí lidí. Linhart zdůrazňuje, že film se obejde i bez herců, čímž klade důraz na důležitost samotné myšlenky, již sděluje. Ostatně celou zmíněnou citací se snaží eliminovat

²⁸⁹ Tamtéž.

²⁹⁰ Tamtéž.

²⁹¹ Tamtéž.

psychologický aspekt člověka, a tím navodit jeho objektivní determinovanost. To odpovídá konstruktivistickému chápání herectví, jeho čisté účelnosti, kterou Linhart následně tlumočí, avšak přidává do ní poněkud uměle aspekt fotogenie: „Film jest řečí úsečných, dynamisujících zkratk obrazových, které musí býti tvořeny a stavěny

k sobě za předpokladu uměti přesvědčiti a donutiti k víře v jich správný smysl. Pojítkem s divákem a hlasatelem obsahových dispoic filmu jest herecká postava, která, nemá-li doplňujících znaků fotogenické mnohozvučnosti, nemůže býti filmovým hercem v plném slova smyslu.“ Herectví by tedy mělo spočívat z určitých standardizovaných ohraničených gest nesoucích význam, které musí být poskládány tak, aby vytvořily argument, jímž přesvědčí diváka. Problematické je pochopení Linhartova záměru při užití slovního spojení „fotogenická mnohozvučnost“, jelikož se k vlastnímu pojetí fotogenie v dosavadních článcích nevyjádřil a jasný není ani způsob jeho užívání slova „mnohozvučnost“. Fotogenie byla navíc velmi volně užívaným pojmem, což na začátku roku 1927 okomentovala Z. Molas, jež zdůraznila, že fotogenie je zásluhou režiséra a nikoliv herce.²⁹² Nicméně vzhledem k Linhartovým četným přímým i nepřímým odkazům na Teigeho filmově-estetické koncepcce lze předpokládat, že i pojem fotogenie přebral z jeho textů. Podle Teigeho definice fotogenie,²⁹³ jež jako její podmínky vyžaduje působivost a vyváženost, pak lze usoudit, že fotogenickou mnohozvučností herce Linhart zřejmě myslel jeho sugestivní vyjadřovací schopnosti,²⁹⁴ a to jak mimické, tak pohybové, což se později v textu ukáže. Objevuje se zde reminiscence na texty *Film a publikum* a *Čistý film*, kde Linhart požadoval živý kontakt filmu s publikem, či styčnou plochu mezi nimi, kterou nyní spatřuje ve filmovém herci. Filmy s dobrými herci jsou podle něj „životně plné“: „Jest vůbec málo historických filmů vůbec, jež by nepostrádaly při samozřejmé intaktní dobové charakterisaci – životní plnosti. Snad

²⁹² „U nás také, jak známo, mluví se příliš o fotogenii. S tím slovem bude ještě dosti dlouho potíží, dokud se mu nepřizná, že fotogenie je (...) souhrnem všech složek ve filmové realisaci. Fotogenický zjev toho či onoho herce je věcí režiséra a ne herce samotného.“ MOLAS, Zet. *Fotogenie. Český filmový svět*, 15. 1. 1927, č. 5, s. 8.

²⁹³ „Fotogenie, technický termín, znamená jakousi shodu fotografie s kinematografií, fotogenické jest to, co se rodí ze světla. O nějaké skutečnosti řekneme, že jest fotogenická, jestliže její světelné poměry, proporce, harmonie a kontrasty světla a stínů, modelace poskytnou ve fotografii a filmu působivý a od černé k bílé vyvážený obraz.“ TEIGE, *Film*, s. 63.

²⁹⁴ „Čím preciznější fotografie – tím intenzivnější lyrické dojetí divákovo.“ Tamtéž, s. 65.

filmy Gishové, Fairbankse, *Car Ivan Hrozný* a několik málo jiných.²⁹⁵ Ve spojitosti s těmito přirozenými herci konstatuje jako téměř nemožné, čímž jde proti všeobecně přijatému stanovisku, aby divadelní herec projevil filmové schopnosti, postrádá totiž dojem životnosti, což je paradoxně způsobeno jeho vázaností na slovní vyjádření.²⁹⁶

Specificky filmové atributy herce jsou vesměs vyjadřovány jako negace těch divadelních, nicméně tyto poznatky již částečně shrnul i K. Smrž, Linhart k nim dodává pouze estetický požadavek životnosti a stručnosti: „Na filmového herce jsou kladeny zcela jiné požadavky nežli na herce divadelního. Výraznost v pohybu, který při zachování přirozenosti nemůže být stylisován, obrazem zvětšená mimická reprodukce a vnímavost, v kterémžto, měřítku mají splynouti s dojmem skutečnosti, nepatetičnosti a stručnosti.“²⁹⁷ Následně opakuje své tvrzení, že určité filmy (zejména americké) stojí pouze na hereckých výkonech svých představitelů, jež určují jeho „bytostnou strukturu,“ i vyznačení rozdílnosti americké a ruské produkce, pro něž herci mají rozdílnou funkci. K americkému přístupu dodává, že nemůže být považován za pokrokový, jelikož „mnoho případů není výsledně vynikajících ani myšlenkou ani hercem, končíce neúplně kompromisem, ne syntézou, již by bylo jen vítati.“²⁹⁸ Oné pokrokovosti v dialektickém smyslu totiž chybí právě „zdravá syntéza“ různých jevů a postav, kterou spatřuje pouze u Chaplina. Takové pojetí (tedy centralizující) herce zřejmě Linhart upřednostňuje, jelikož plně neocení ani ruský přístup a pouze jej připouští: „V celku možno souhlasiti s tím, aby v určitých případech byl herec doplňkovým – takřka detailem či předmětem – obsahového i obrazového prostředí.“²⁹⁹ Na závěr článku se účastní neodborné přenice o to, který herec je přirozenější a „mužnější“, když zejména kritizuje zjev R. Valentina a máni, která kolem něj vznikla, v níž vynikal „více jeho bezvadný zevnějšek proti hereckým schopnostem.“³⁰⁰ V českém filmu je pak dle Linharta málo

²⁹⁵ LINHART, Několik poznámek, s. 15.

²⁹⁶ Jest sice možno připustiti, že i divadelní herec může projevit filmové schopnosti, ale tato výjimka jest tak vzácná, že ji lze vypustiti. Musí být speciální, konkrétní a hlavně skutečná, ne vnucená mylným dojmem. Nesmí zaznívati stylisací divadelního gesta, jež je opřeno o slovo a bez něhož postrádá úplnosti.“ Tamtéž.

²⁹⁷ Tamtéž.

²⁹⁸ Tamtéž.

²⁹⁹ Tamtéž.

³⁰⁰ Tamtéž.

„vyhraněných“ herců,
a proto je třeba zvýšit jejich výraznost režijními postupy. Zároveň však uznává i jejich schopnost dáti filmu jeho jediné kvality (podobně jako v americkém filmu), což dokládá i jeho tvrzení, že v případě filmů *Svéhlavička* (1926) a *Pražský kat* (oba režíroval R. Měšťák) režie: „brzdí i ony herecké výkony, jež jsou zřetelné a samozřejmě vítány.“³⁰¹ Sumárně tak svoji stať končí konstatováním, že fotogenické (sugestivní) a netradiční (pokrokové) herectví podmiňuje dynamicky krásný (životný) film: „jest úplně samostatné, předpokládajíc jako nezbytnou nutnost fotogenickou tvárlivost, schopnou jemných nuancí světla a stínu spolu s netradičním, pečlivě kultivovaným pohybovým gestem, odpovídajícím dynamické kráse filmu. Přirozený, všelidský útvar jeho pak musí býti předpokladem bezpodmínečně splnitelným.“³⁰² V tomto textu tak kombinuje do jisté míry zavedené estetické pojetí vnímání herce, jehož krása je označována za fotogenickou, s (konstruktivistickou) funkcí, jíž svým sugestivním vystupováním naplňuje, která od uměleckého díla byla požadovaná pouze v rámci tzv. agitačního umění.³⁰³

V recenzích ze závěru roku Linhart opakuje své konstatování centrální pozice herce v americkém filmu i jeho schopnosti film s chabou dějovou náplní vyzdvihnout,³⁰⁴ dále se pak opakuje jeho ideová kritika kapitalistických praktik³⁰⁵ i chabých a přežitých dějových zápletek.³⁰⁶ Nechybí ani obligátní kritika amerického filmu, který by mohl být krásný, kdyby byl pravdivý: „Lžidemokratické ledví Ameriky jest zde zakresleno s jedné své stinné stránky. Jak krásným filmem by byl realistický, nesentimentální obraz Ameriky, kolik nesprávných ilusí by odpadlo, kdyby to ovšem dovolili – filmoví magnáti a censura. Vzpomeňte jen

³⁰¹ Tamtéž, s. 16.

³⁰² Tamtéž.

³⁰³ „Přizpůsobujíc se cele nikoli tomu neb onomu estetickému zákoníku či evangeliu, nýbrž potřebám proletářské revoluce, počítajíc s mentalitou a chápavostí dělnické třídy, ale dosti silnou vlastní vírou a láskou, aby překonalo všechna nebezpečí číhající na tendenčního umělce, jen ‚agitační umění‘ může dobýt si srdcí mas a připravit v jejich kolektivní mysli půdu pro budoucí umění opravdu proletářské.“ NEUMANN, Stanislav K. Agitační umění. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 1, s. 463.

³⁰⁴ LINHART, Lubomír. Mary Pickfordová. *Rudé právo – večerník*, 31. 12., č. 300, s. 4.

³⁰⁵ „Bylo těžko zachytiti život člověka tohoto prostředí, když domorodci, znajíce dobře činnost bělochů v těchto krajinách obklopených anglickými i francouzskými koloniemi, byli k nim uzavření a nepřístupní.“ LINHART, Lubomír. Chang – nejlepší film týdne. Tamtéž.

³⁰⁶ LINHART, Lubomír. Příšerná chvíle. Tamtéž.

například na Sinclairovy „Jatky“³⁰⁷ Kvůli užití kulis pak není pravdivý ani historický film K. Vidora, který proto, na rozdíl od *Cara Ivana Hrozného* natáčeného v reálném prostředí, nedosahuje uměleckých kvalit.³⁰⁸

³⁰⁷ LINHART, Lubomír. Sentimentalita místo skutečnosti. Tamtéž.

³⁰⁸ LINHART, Lubomír. Historický film. Tamtéž.

Závěr

Vývoj raného filmového myšlení Lubomíra Linharta rekonstruovaný z jeho publikovaných článků z let 1922–1927 odkrývá zejména mladickou otevřenost vůči novým myšlenkám, jelikož Linhart v polovině roku 1927 dovršil teprve jedenadvacátý rok života. Jeho příklon k sociálnímu smýšlení byl zřejmě započat otcovou smrtí v první světové válce, jejíž kritika byla několikrát předmětem jeho textů a důvodem k odsouzení jejího patriotického zobrazení ve filmu. Ve dvacátých letech zřejmě na základě četby Lenina a komunistického tisku (Rudé právo, Červen) přijal teze historického materialismu poukazující na nutnost vlády proletariátu, která by zabránila dalším ozbrojeným konfliktům vedeným ze strany „ziskuchtivých států“. Sociální nespravedlnost akcentoval již ve svých raných básních i v povídce zdůrazňující v duchu dialektického materialismu schematické rozdělení světa na dva (v tomto případě třídní) protiklady, které nadále utvářelo jeho konceptuální myšlení. K psaní o filmu se dostal jako student ČVUT, a tudíž nebyl příliš obeznámen s estetickým a uměnovědným myšlením, což vedlo k preferování utilitárních požadavků na film vycházejících z jeho přesvědčení o nutnosti sociální revoluce. Krásným pro něj tedy bylo pravdivé (reflektující sociální útisk pracující třídy)

a sugestivní zobrazení prvků skutečnosti, jež by vedlo k uvědomění diváka o pokrokové myšlence. Z hlediska pokroku také odsuzoval veškeré prvky, které film převzal z ostatních uměleckých oborů, jako byla příliš literární podoba, jež neodpovídala čistě filmové dynamice světla a stínu, divadelní užívání kulis či patetičnost herců závislých na slovech a absentujících dostatečný cit pro film. Tyto formy vyjádření neměly blízko ke skutečnosti, a proto byly přežitě a odsouzenihodné. V tom spočívala kritičnost filmové rubriky Rudého práva, v pouhém doporučení či zavržení filmů na základě ideologických premis. Jeho filmový kritik tak musel být především věrný stoupenec komunistické strany a zdatný řečník, aby dokázal přesvědčit o zhoubném vlivu filmů, jež sugestivním způsobem hlásaly odlišný světový názor.

Nicméně Linhart nepsal pouze pro stranický tisk, ale i pro relativně nezávislá filmová periodika Kino a Filmový kurýr, která jej vedla k potřebě umět obhájit svůj názor na film i v rámci odborné diskuze. Většinu ze svých raných estetických koncepcí přejal od Karla Teigehe, který vydal monografii o filmu

reprezentující poetistické přístupy k němu a také jako jeden z prvních zevrubněji informoval

o sovětském filmu. Jeho popis sledu obrazů ve filmu *Stávka* (1925) byl zřejmě vzorem pro Linhartovy první filmové kritiky sovětských filmů v časopise *Kino*, které v podstatě jen konstatovaly fotogeničnost určitých obrazů, všímaly si ovšem na rozdíl od většiny recenzí také významových střetů mezi nimi, což se projevuje v pozdějších teoriích vizuálního/audiovizuálního kontrapunktu, jež Linhart přejal od ruských autorů z řad montážní školy. Jeho rané pokusy o teoretické uchopení filmového umění se potýkaly s obtížemi jeho nízkého společenského statutu, který se však s počátkem roku začínal zlepšovat díky zvýšenému zájmu denního tisku.³⁰⁹ V odpovědi na otázku, co schází českému filmu, se snažil akcentovat přesvědčení, že se českému filmu nedaří, jelikož není pravdivý, a tedy ani dostatečně český. Požadoval zobrazení obyčejného člověka a jeho starostí a akcentoval výchovnou funkci filmu, která by v praxi měla vést k uvědomění pro něj nezpochybnitelné sociální nespravedlnosti. Pro Filmový kurýr, jenž zaujímal kritické stanovisko vůči americkému filmovému průmyslu,³¹⁰ napsal v roce 1927 pět delších článků, které se snažily jednak napravit pověst v tuzemsku negativně přijímaného a cenzurou zamítaného sovětského filmu (*Dva filmové světy*, *Tendence ve filmu*), jednak stanovit prioritu myšlenkového sdělení filmu před jeho estetickými kvalitami, jež jej mají pouze umocňovat (*Film a publikum*, *Čistý film*, *Několik poznámek o hercích ve filmu*). První linie argumentace, zahrnující i Linhartovu ranou polemiku o cenzuře filmu *Matka*, kladla důraz na pojem tendence, který však chápala ambivalentně, takže si jednotlivé výroky často protiřečily. Snažila se neutralizovat jeho negativní hodnocení nebo toto hodnocení obrátit na filmy jiných států. Druhým publikačním záměrem byly pokusy o přetavení Teigeho estetických teorií v teorii vlastní, jež by zdůrazňovala pokrokovost filmu a jeho nezávislost na starších uměních i jeho funkční vlastnosti navozující sugestivní dojem, tedy plnicí účel přesvědčit diváka. Čerpal přitom zejména z dojmů nabytých sledováním sovětských filmů.

³⁰⁹ Viz slova Jana S. Kolára: „Považuji za šťastnou okolnost, že denní tisk počíná všimati si filmu více a více jak počtem článků, tak kriticky vyšší úrovní, než tomu bylo dříve. (...) Deníky, jako na př. Lidové Noviny, Národní Listy, Právo Lidu, Večer a Národní Osvobození obsadily filmové rubriky osobami, které obírají se našimi filmovými poměry a pracemi soustavně.“ Několik slov k situaci domácího filmu, pozn. 72, s. 6.

³¹⁰ Viz pozn. 175.

Provedená analýza textů, zhodnocující i význam jejich intervence v dobové diskuzi, nemohla samozřejmě obsáhnout veškeré relevantní dokumenty, které by zkonkretizovaly interpretaci jejich záměrů, jelikož rozsah témat byl příliš široký. Nejpodstatnější pro pochopení Linhartových názorů a rekonstrukci jeho filmového myšlení jakožto představitele mladé kritické generace byla zejména obeznámenost s texty poetistických autorů, které měly v dané době ještě výrazný vliv a jejichž terminologii do svých textů zakomponovával. Analýzy záměrů Linhartových textů ukazují, že se přikláněl k politicky angažovaným sdělením, jež v souhrnu měly spíše kvantitativní charakter, jelikož nezohledňovaly inovativní myšlenky, ale především masové přesvědčení prezentované Komunistickou stranou Československa. Na rozdíl od členů Devětsilu se proto také soustavněji věnoval kritice filmu (a to i českého, jenž byl v intelektuálních kruzích zavrhován), jelikož jej vnímal jako vlivný politický nástroj. Kritika průměrných děl navíc nebyla nikterak přísná, pokud se nejednalo o ideologicky nevhodný snímek. S poetistickým hnutím Linharta pojila pouze snaha, motivovaná obhajobou sovětského filmu, teoretičtěji uchopit filmový fenomén, a to prostřednictvím teorie čistého filmu, již do velké míry přebral od K. Teigeho. Od něj jej pak navíc lišilo i odmítavé stanovisko vůči technologickému vývoji filmu v případě mluvícího filmu, jelikož se obával jeho regresivního účinku na filmovou formu.

Literatura a prameny

Literatura

BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In: *Filmový sborník historický*. 3. Praha, 1992, s. 137–174.

CABADA, Ladislav. *Komunismus, levicová kultura a česká politika 1890-1938*. 1. vyd. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2005. 198 s. ISBN 80-86898-32-6.

CIESLAR, Jiří. *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*. Praha: Československý filmový ústav, 1978. 161 s.

ČEREŠŇÁK, Bedřich. Pronikání leninismu a jeho recepce v revolučním dělnickém hnutí v českých zemích. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: řada historická (C)*, Brno: Univerzita J. E. – filozofická fakulta, Roč. 31, 1982, č. 29, s. 21–38.

HÁDKOVÁ, Jana. *Lubomír Linhart, filmový kritik a teoretik, na stránkách komunistického a levicového tisku v předmnichovské republice*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1975.

HRADSKÁ, Viktorie. *Česká avantgarda a film*. Praha: Československý filmový ústav, 1976. 207 s.

JAROŠ, Jan: Začátky českého myšlení o filmu. In: *Filmový sborník historický*. 2, 90 let vývoje čs. kinematografie – příspěvky z konference. Praha, 1991, s. 213–227.

KLIMEŠ, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895-1945*. Vydání první. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016. 575 s. Opera Facultatis philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis; vol. XV. ISBN 978-80-7308-641-1.

PITELOVÁ, Olga. *Vývoj a ochrana autorských práv v oblasti kultury*. 2007. PhD Thesis. Masarykova univerzita, Právnická fakulta. 47 s.

PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967. 461 s.

SKINNER, Quentin. *Visions of politics. Vol. 1: Regarding method*. Cambridge University Press, 2002. 225 s. ISBN 9780521589260.

SLÁMA, David. *Konflikt mezi právy uživatelů audiovizuálních děl a vlastníků autorských práv v mezinárodním a evropském kontextu*. 2012. PhD Thesis. Masarykova univerzita, Právnická fakulta. 69 s.

Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950. Vyd. 1. Editor Jaroslav Anděl. Praha: Národní filmový archiv, 2008. 430 s. ISBN 9788070041369.

STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie*. 7., přeprac. a rozš. vyd., v Karmelitánském nakl. 1. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2000. 630 s. ISBN 80-7192-500-4.

SVOBODA, Jan. Filmová kritika. In: HÁJEK, Jiří. *Teorie umělecké kritiky: Vysokoškol. učeb. pro filoz. fak. stud. oborů Vědy o umění*. 1. vyd. Praha, 1986, s. 197–210.

SVOBODA, Jan. *Skladba a řád: český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Vyd. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2007. 405 s., [8] s. obr. příl. Knihovna Iluminace; 23. ISBN 978-80-7004-132-1.

SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy: počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Vyd. 1. Brno: Host, 2009. 526 s. ISBN 9788072943166.

SZCZEPANIK, Petr, ed. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové, 2004. 528 s. ISBN 80-239-4107-0.

Prameny

Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu 1919-1924. Vyd. 1. Praha, 1971.

Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925-1928. Vyd. 1. Praha, 1972.

Český filmový svět. Praha: 1926: Zdena Smolová, 1927: Vojtěch Konopásek, 1926–1927. Dostupné na internetu: <<http://library.nfa.cz/search/handle/uuid:828cc790-5150-11dc-880d-0013e6840575>> ISSN 1802-5838.

Český filmový zpravodaj. Praha: Quido E. Kujal, 1926–1927. Šéfredaktor: Quido E. Kujal. Týdně. Dostupné na internetu: <<http://library.nfa.cz/search/handle/uuid:293c6af0-61e6-11dc-a136-000d606f5dc6>> ISSN 1801-9455.

DEWETTER, Jaroslav. Epilog dvou desetiletí. *Divadlo*, 1961, č. 10, s. 744-748.

Film: časopis Svazu filmového průmyslu a obchodu v republice Československé. Praha: Svaz filmového průmyslu a obchodu RČS, 1926–1927. ISSN 1801-9706.

Filmový kurýr: čtrnáctitýdeník hájící zájmy čsl. filmového obchodu, průmyslu a kinematografů. Praha : Josef Koza, 1927. Dostupné na internetu: <<http://library.nfa.cz/search/handle/uuid:29944ef0-61e6-11dc-8956-000d606f5dc6>> ISSN 1801-9501.

FUČÍK, Julius, NOVÁK, Zdeněk, ed. a FUČÍKOVÁ, Gusta, ed. *Stati o literatuře.* 1. vyd. v tomto souboru. Praha: Svoboda, 1983. 354 s. Spisy. Výbor; Sv. 4.

HEPNER, Ivo. *Filmová censura: příspěvek k dějinám filmové censury v českých zemích v letech 1918-1939.* [Praha]: Ústřední půjčovna filmů, 1960. 120 s. Knihnice "Filmu a doby", Sv. 7. Dostupné na internetu: <<http://library.nfa.cz/search/handle/uuid:0fff02d0-6560-11de-ba2a-000d606f5dc6>>

HORA, Jiří. *Filmové právo.* Praha: Právnické knihkupectví a nakladatelství V. Linhart, 1937. 516 s. Právnická knihovna, sv. 37.

Kinematografie: časopis Čsl. společnosti pro vědeckou kinematografii. Praha: Nakladatelství Šolc a Šimáček, spol. s r. o., 1926. ISSN 1801-9579.

Kino: filmová týdení revue. Praha: Josef Jíra a Josef Koza, 1926-1927. Dostupné na internetu: <<http://library.nfa.cz/search/handle/uuid:63c28af0-8082-11dc-94ca-000d606f5dc6>> ISSN 1801-9692.

LENIN, Vladimír Il'jič. *Stát a revoluce: marxistické učení o státu a úkoly proletariátu v revoluci.* Vyd. 1. Praha: Otakar II., 2000. 131 s. ISBN 80-86355-80-2.

LINHARTOVÁ, Rajka. *Bibliografie glos, kritik, statí a publikací Lubomíra Linharta o filmu a fotografii: /1927-1977/.* Praha: Československý filmový ústav, 1978. 137 s. Texty, Č. 10.

Lidové noviny. Brno: Vydavatelské družstvo Lidové strany, 1926–1927. ISSN 1802-6265.

- Národní listy*. Praha: Julius Grégr, 1927. ISSN 1214-1240.
- Národní osvobození*. Praha: Pokrok, 1927. ISSN 1804-9168.
- NEUMANN, Stanislav Kostka. *Stati o umění a politice*. Praha, 1980.
- Přítomnost: nezávislý týdeník*. Peroutka, Ferdinand, ed. Praha: František Borový, 1926–1927. ISSN 1805-2924.
- Rudé právo: orgán Československé sociálně demokratické strany dělnické*. V Praze: [s.n.], 1927. ISSN 0032-6569.
- SMRŽ, Karel. *Film: podstata, historický vývoj, technika, možnosti a cíle kinematografu*. [2. vyd.]. V Praze: Nakladatelství Prometheus, 1924. 354 s. Dostupné na internetu: <<http://library.nfa.cz/search/handle/uuid:6a442468-e369-4079-9d1e-bdb06913f880>>
- Sovětské filmy v ohlase českého tisku 20. a 30. let. 1. část. /léta 1923-1933/*. Praha: Československý filmový ústav, 1983. 311 s. Texty, Č. 18-19. Dostupné na internetu: <<http://library.nfa.cz/search/handle/uuid:bbb3f776-ca8b-4201-b6ae-8a0e05831c54>>
- Studentský časopis*. Praha: Stanislav Minařík, 1922–1926.
- ŠMERAL, Bohumír. *Výbor z díla. 1. Vyd. 1*. Praha, 1981.
- TEIGE, Karel. *Film*. Praha: Nakladatel Václav Petr, 1925. 127 s. Dostupné na internetu: <<http://library.nfa.cz/search/handle/uuid:cbf2f3a3-2937-43c3-af1e-d44ab2cdda70>>
- Zemský svaz kinematografů v Čechách. Ročenka Zemského svazu kinematografů v Čechách 1931*. 1. vyd. Praha : Zemský svaz kinematografů v Čechách, 1930. 251 s. Dostupné na internetu: <<http://library.nfa.cz/search/handle/uuid:26172440-de59-11de-8881-000d606f5dc6>> ISSN 1804-0241.
- Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách*. Praha: Zemský svaz kinematografů v Čechách, 1926–1927. ISSN 1802-5846.

NÁZEV:

Rekonstrukce záměrů textů Lubomíra Linharta z let 1922–1927 v rámci teorie dějin idejí formulované Q. Skinnerem.

AUTOR:

Bc. Karel Mohyla

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

ABSTRAKT:

Práce analyzuje texty Lubomíra Linharta z let 1922–1927, přičemž většinu z nich zaujmají filmové kritiky a články o filmu z roku 1927, které publikoval v deníku Rudé právo a ve filmových časopisech Kino a Filmový kurýř. Na základě metody interpretace textů přejaté od Q. Skinnera k jednotlivým textům nachází jejich intelektuální kontext a zároveň posuzuje, v jakém vztahu jsou k Linhartovým dosavadním přesvědčením (názorům). Ta jsou v práci průběžně rekonstruována na základě přibývajících písemných projevů. Linhartovy publikační záměry byly především politického rázu, což je doloženo prezentováním marxisticko-leninistických tezí, obranami sovětského filmu i samotným upřednostňováním kvantity textů nad jejich kvalitou. Blízkost jeho myšlení k poetistickému diskurzu 20. let je spíše vnějšková, jelikož ve svých teoretických člancích pouze přepracovává filmovou teorii K. Teigeho, aby mohl upřednostnit ideové sdělení filmu před jeho čistě estetickými kvalitami, jež nicméně napomáhají jeho sugestivnosti.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Lubomír Linhart, autorský záměr, filmová kritika, filmová teorie, 20. léta, ilokuční akt, marxistická kritika

TITLE:

Reconstruction of the intentions of texts by Lubomír Linhart from 1922–1927 by means of the theory of the history of ideas formulated by Q. Skinner.

AUTHOR:

Bc. Karel Mohyla

DEPARTMENT:

Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

ABSTRACT:

The work analyzes the texts of Lubomír Linhart from 1922–1927, most of them taking film critics and articles about film from 1927, which he published in the journal *Rudé právo* and in the film magazines *Kino* and *Filmový kurýr*. Based on the method of interpreting texts taken from Q. Skinner, it finds the intellectual context for individual texts and at the same time assesses their relationship with Linhart's existing beliefs. These are continuously reconstructed in the text, based on the increasing number of written utterances. Linhart's publishing intentions were primarily of political nature as evidenced by the presentation of Marxist-Leninist theses, defending the Soviet film, and by giving preference to the quantity of texts above their quality. The proximity of his thinking to the Poetistic discourse of the 1920s is rather outward because in his theoretical articles he only reworked K. Teige's film theory, in order to give preference to the idea of the film prior to its purely aesthetic qualities, which nevertheless helps to its suggestiveness.

KEYWORDS:

Lubomír Linhart, authorial intent, film criticism, film theory, 1920s, illocutionary act, Marxist criticism