

PULSY

POTMĚŠILOST, NAMYŠLENOST, ROZPORNOST – A DVOJÍ ČTENÍ?

POZNÁMKY K SUSOVĚ RIGORÓZNÍ PRÁCI O FILMU

Zadání znělo: „Z pozice filmového badatele se vyjádři k rigorózní práci Olega Suse *Film v kapitalistické společnosti a některé otázky filmové teorie: film jako fakt ekonomický a estetický, jako masové ideologické zboží s třídní funkcí*, již napsal a obhájil roku 1950.“ Bylo bláhové na tuto prosbu vzdor její naléhavosti kývnout, neb autor těchto řádků je pohříchu nijakým odborníkem na marxistickou filmovou teorii, na dějiny českého poválečného myšlení o filmu, a venkoncem i na osobnost a kariéru Olega Suse. A jako ještě bláhovější se toto rozhodnutí ukázalo být po dočtení Susovy práce. Jde na první pohled (a) vsutku o práci školní: jazykem, neuspořádaností a arogancí skrývanou za přesvědčení o pravdivosti vlastního světonázoru, (b) o dílo napsané právě roku tisícího devítistého padesátého, které marxismus s jeho útočnou rétorikou nechápe jako pozadí svého myšlení, nýbrž jako dokazování nevyžadující soubor dogmat. Psát ovšem oponentský posudek na čtyřiašedesát let starou práci jeví se přece jen jako poněkud zbytný intelektuální úkon, a tak bylo třeba položit si otázku jinak: proč bychom se měli o Susův rigorózní spis zajímat? Rozhodl jsem se zvolit svého druhu formálně analytický přístup.

Budu-li osobnost Olega Suse chápat za textem jako implikovaného autora, trápily mě během čtení tohoto díla dvě myšlenky. Zaprvé, proč se někdo s podobně hlubokým odporem k tzv. kapitalistické kinematografii o ní rozhodne psát. Zadruhé, proč se někdo později tak hluboce zakotvený v estetice věnuje práci, jež čistě estetickým přístupem k filmu opovrhne a pro formalisticko-strukturálně-sémiotické pojetí analýzy má jen slova posměchu. Jednou z odpovědí na obě otázky by mohla být právě touha po sebenadřazujícím uspokojení: doslova na každé stránce autor nahrazuje argumentaci ironizací, potměšilostí a osobními útoky – jak vůči kapitalistické kinematografii, tak vůči zahraničním (francouzským, italským a dílem německým) nebo českým (kde se „vozí“ hlavně po Jiřím Kolajovi) filmovým myslitelům. Podobný cíl mi ale připadal příliš nízký, než aby stál coby motiv k napsání takto rozsáhlé práce... a tak bylo třeba odpověď hledat jinde. Navzdory všudypřítomnému Susovu sarkasmu je zvláštní, jak moc není z textu zřejmý skutečný autorův postoj vůči kapitalistické kinematografii – a navzdory přemíře členitosti teze ani ona nenapomáhá poznání, oč vlastně autor usiluje:

„Z [...] objektivní hospodářsko-společenské situace vzniká *film a od svého vzniku slouží jako ideologická zbraň vládnoucí třídy proti progresivní ideologii dělnické třídy, jež za přechodu do monopolistického stadia kapitalistické společnosti má v prodlouženém volném času reálnou možnost odtrhnout se od protikladné jí kultury buržoasní a vytvořit si svou vlastní ideologii odpovídající již společnosti nové, socialistické*. Tuto podobu má ovšem jen film za kapitalismu. Jeho druhá tvář je prozatím skryta a potlačena: může se stát uměním demokratickým, a ne anti-demokratickým, jak to vidíme třeba na dnešním americkém filmu. Tuto dvojpodobu si nese film obdobně se strojem, jehož pravá funkce je kapitalismem zmrzačena na výrobu zboží a na činitele ustavičně plodícího při svém vývoji krise společnosti. Právě určení filmu bude umožněno jen v nové společnosti socialistické“ (SUS 1950: 22–23).

Z práce totiž přes toto tvrzení nevyplývá, jak by se socialistický film mohl z těchto otežů vymanit; kterak by bylo lze opustit ona průmyslová, ideologická a estetická omezení, jež Sus kritizuje u kapitalistického filmu. Proč? Nabízím **tezi**, že to (implikovaného) Suse vlastně nezajímá a jeho práce **používá zlou a potměšilou kritiku** (a) kapitalistického, zejména pak hollywoodského filmu s jeho propracovaným systémem výroby, propagace, distribuce i propojení norem, (b) formalisticko-strukturálně-sémiotického přístupu **jako nástroje** vysvětlení toho, o čem by jinak nemohl psát – a co může vždy důsledně popsat, prozkoumat a vysvětlit, i když se to vzápětí stane objektem zesměšnění. Zaprvé v souvislosti s hollywoodským filmem, zadruhé pak ve spojitosti s teoriemi filmu postavenými na vlastně esencialistické snaze nabídnout mantinely vnímání filmu jako umění. Základním výkladovým principem práce je tak střídání na jedné straně vysvětlujících pasáží nabízejících relativně přesná osvětlení určitých přístupů a fenoménů, jež jsou následně s neskrývanou arogancí smeteny bez větších protiargumentů ze stolu. Možná snad pro Suse dané protiargumenty nebyly ani podstatné, ba nutné.

Posuňme se ale od tvrzení k příkladům a odůvodněním, a to na příkladu hollywoodského filmového systému. Kritika kapitalistické kinematografie mladému Susovi umožnila (jakkoli zkratkovitě a zkreslující) popsání synchronních a diachronních dějin hollywoodské kinematografie z hlediska striktně vzato strukturálních norem. To pak v sobě obsahuje pronikavé postřehy o jeho systémovém uspořádání, jež jsou vzápětí následovány očekávatelným ideologickým shozením, viz citace ze závěru práce:

„Film v kapitalistické společnosti existuje jako dialektická antinomie faktu estetického (ideologického) a faktu ekonomického, přičemž tlak ekonomických norem dominuje nad funkcí estetickou a estetické normy jsou hromadně nivelisovány, potlačovány a standardisovány. [zvýraznil RDK] S druhé strany [...] normu obecnou, třídně-ideologickou, jež má zastírat fakt vypjatého třídního antagonismu a zvýšeného vykořisťová[ní], což se v poměru kapitalistického filmu k realitě projevuje jako její zastírání a nahrazování falešnou náhražkou skutečnosti“ (TAMTÉŽ: 88).

První zvýrazněná část citace je podnětnou nehodnotící tezí, již druhá část následně rámuje do potměšilého ideologického hodnocení.

Budu-li současně Susův výklad dále analyzovat, tak i tyto útočné pasáže mohou plnit podvrtné funkce – jsou branami pro otevření dalších témat hodných opovržení. Pasáž o vykořisťování a falešné náhražce skutečnosti v Susově výkladu totiž byla obsažena ve stejných souvislostech dříve a vytvořila alibi k dalšímu popsání a vysvětlení motivů, žánrových postupů a vnitřních cenzurních mechanismů hollywoodského filmu; ty byly posléze nepřekvapivě opět výsměšně označeny za třídně manipulativní. Sus žel o estetických normách hovoří spíše zprostředkovaně jako o předpokladu vyplývajícím z působení norem ostatních, nijak výrazněji se jim nevěnuje. Zůstává tak pohříchu nenaznačena konkrétní cesta k avizované **dialektické dvousměrnosti** (TAMTÉŽ: 87), jež by měla řídit náhled filmové teorie na kapitalistický film jako fakt estetický i fakt ekonomický. Je ovšem poněkud ironické, že o desítky let později bude trojice wisconsinských badatelů přistupovat v revolučním výzkumu klasického hollywoodského filmu pomocí formalistických/marxistických nástrojů v jistých aspektech podobně jako Sus, byť dojdou k opačnému závěru. (Právě estetické normy řídí normy ekonomického systému.)

Stále však přitom platí i to, co jsem řekl na začátku – a můj návrh je **možným** a spíše naznačeným výsledkem vlastně formální analýzy Susovy práce. Byla prováděna ve snaze odhalit princip v pozadí, který by nějak obhájil palčivou neuspořádanost, tematickou nestálost, argumentační nevyrovnanost, a dokonce velmi časté sebe-popírání textu. Je nakonec příznačné, co se dočteme po pětaosmdesáti stranách o vztahu mezi společností a uměním, které byly psané z nepokrytě marxistických pozic, odkazovaly se k pojmosloví teorie odrazu a klíčové dichotomii základny/nadstavby – a celý výklad následoval uspořádání knihy Petera Bächlina *Der Film als Ware* (roku 1966 vydáno česky pod názvem *Film jako průmysl*):

„Co to znamená? Zde musí filmová theorie poznat bytostné nepřátelství kapitalismu k umění, právě na příkladu filmu. Film se starem [film s hvězdou, kdy pověst hvězdy doplňuje porozumění filmu, pozn. RDK] je fakticky *pseudomorf*, rozbitý útvar, v němž je porušen **základní požadavek umění, totiž aby umělecké dílo bylo celkem nepotřebujícím žádných dodatečných komentářů, vysvětlivek a nalévání estetické hodnotnosti a zvláště ne doplnění z oblasti *mimoumělecké*** [kurzíva OS, zvýraznění RDK]“ (TAMTÉŽ: 85).

Ano, co to znamená?!

Čtenář by se tak nejradyji při čtení příslušné pasáže zeptal, jestli Olegu Susovi – řečeno jeho slovníkem – v úplném závěru dočista nehráblo a nezačal zastávat pozice, jimž se do té chvíle s takovým potěšením vysmíval. Upřímně řečeno, z pozice analytika textu si na jedné straně myslím, že moje teze je platná a text opravdu sleduje dvě zcela odlišné rétorické strategie, dvojí kódování výkladu. Na druhé straně však Susova zapálená rétorika budí oprávněné pochyby, do jaké míry měl vlastně sám jasno v tom, který z těch přístupů vyznává a jestli se vlastně se všemi těmi strukturalisty ošklivě nevysmívá i sám sobě. Jelikož ale práce skončila zapadnutá v archivech a její autor se k ní, pokud vím, v rozhovorech už nevracel, odpověď zůstane viset ve vzduchu. Samotná dikce spisu je přitom napříč celým výkladem natolik agresivně poučovací, studentsky sebestředná a argumentačně těkavá, že nějakého zpětného zkoumání a docenění nad rámec mého náčrtkového příspěvku se pravděpodobně již nedočká. (Ať tak či onak, navzdory svým inkompetencím jsem zadání snad splnil a mohu se od marxistického slovníku opět s klidným svědomím oprostít.)

RADOMÍR D. KOKEŠ

Literatura:

BÄCHLIN, Petr

1966 *Film jako průmysl*. Přel. Eva a Ivo Hepnerovi. Praha: Filmový ústav, 181 s.

SUS, Oleg

1950 *Film v kapitalistické společnosti a některé otázky filmové teorie*. Rigorózní práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Katedra dějin umění.