

v díle je uzavřeno a rozpuštěno životní dílo, v životním díle epocha, a v epoše celkový průběh dějin. Živný plod historicky pochopeného chová čas ve svém nitru jako vzácné, avšak chutí pozbavené sémě.

XVIII

„Strastiplných pět desetiletí, kterými disponuje homo sapiens,“ říká jeden největší biolog, „představuje ve vztahu k dějinám organického života na Zemi něco jako dvě vteřiny na konci čtyřiaadvacetihodinového dne. Dějiny civilizovaného lidstva by celkem v tomto měřítku zaplnily poslední vteřiny poslední hodiny.“ Nynějšek, který jako mesiášský model obsahuje v nesmírné zkratce dějiny všeho lidstva, se naparuje nachlup stejně jako dějiny lidstva ve vesmíru.

A

Historismus se spokojuje tím, že uvádí různé momenty dějin do kauzálního nexu. Ale příčina sama o sobě nedělá již proto žádný čin historickým. Stává se jím dodatečně, skrze události, které mohou být od něho tisíciletí vzdálené. Historik, který z toho vychází, přestává probírat sled událostí mezi prsty jako růženec. Chopí se konstelace, do které vstoupila jeho vlastní epocha s jednou, zcela určitou dřívější. Zdůvodní tím pojem přítomnosti jako „nynějška“, do něhož se zarazily střepiny z doby mesiášské.

B

Věštcí, kteří se dotazovali času, co skrývá v lůně, jej jistě nepokládali ani za homogenní, ani za prázdny. Kdo si to představí, pochopí snad, jak nakládá s minulým časem paměť: totiž právě tak. Jak známo, bylo Židům zakázáno zkoumat budoucnost. Thora a modlitba je naproti tomu cvičí v paměti. Tím pro ně pozbývala budoucnost kouzla, jemuž propadli ti, kteří hledali radu u věštců. Židům se však proto budoucnost přece jen nestala homogenním a prázdným časem. Neboť v každé její vteřině byla malá vrátka, jimiž mohl vejít Mesiáš.

Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti

Původ krásných umění a vznik jejich rozličných druhů sahá zpět do doby, která se od naší prudce liší, a k lidem, jejichž moc nad věcmi a poměry byla nepatrná ve srovnání s naší. Avšak udivující vzrůst preciznosti a přizpůsobivosti našich prostředků nám dává pro nejbližší dobu vyhlídky na hlubší zásady do starého zhotovování krásna. Každé umění má svou fyzickou část, která nemůže být vnímána a pojmenována tak jako dříve; nemůže se dále vymykat vlivům moderní vědy a moderní praxe. Ani hmota, ani prostor, ani čas nejsou už dvacet let tím, čím byly od nepaměti. Musíme se připravit na to, že tak velké novoty přemění veškerou techniku umění, tím ovlivní samu invenci a konečně snad dospějí k tomu, že nejkouzelnějším způsobem změní sám pojem umění.

Paul Valéry,

Pièces sur l'art, Paris: La conquête de l'ubiquité

Předmluva

Když Marx analyzoval kapitalistický způsob výroby, byl tento výrobní způsob v začátcích. Marx zaměřil své bádání tak, že získalo cenu prognózy. Pronikl až k základům kapitalistické produkce a zobrazil je tak, že z nich vyplývalo, co můžeme ještě v budoucnosti od kapitalismu očekávat. Vyplývalo z nich, že můžeme očekávat nejen růst zostřeného vykořisťování proletariátu, ale konečně i vytvoření podmínek, které umožní odstranit samotný kapitalismus. Proměna nadstavby, která postupuje pomaleji než přeměna základny, potřebovala více než půl století, aby uplatnila ve všech oblastech kultury změnu výrobních podmínek. Teprve dnes se dá určit, v jaké podobě se to stalo. Z těchto údajů můžeme vyvodit určité prognostické požadavky. Avšak těmto požadavkům odpovídají méně teze o umění proletariátu po uchopení moci, nemluvě o beztrždní společnosti, než teze o vývojových tendencích umění v současných výrobních podmínkách. Jejich dialektika je v nadstavbě patrná stejně jako v ekonomii. Bylo by proto chybné podceňovat význam takových

tezí. Likvidují množství zděděných pojmů – jako tvořivost a genialita, věčná hodnota a tajemství –, pojmů, jejichž nekontrolované (a současně těžko kontrolovatelné) používání vede k zpracování faktického materiálu ve fašistickém duchu. Nově zaváděné teoretické pojmy, o nichž budeme hovořit, se liší od běžných tím, že jsou pro účely fašismu zcela nepoužitelné. Naproti tomu se jich dá použít k formulaci revolučních požadavků v umělecké politice.

I

Umění bylo v zásadě vždy reprodukovatelné. Co lidé udělali, to mohli také lidé napodobit. Takové kopírování prováděli žáci, aby se cvičili, mistři, aby šířili svá díla, a konečně ti třetí, kteří bažili po výdělku. Naproti tomu technická reprodukce uměleckého díla je něco zcela nového, co se v dějinách prosazuje přerývaně, v přesunech, následujících dlouho po sobě, avšak s rostoucí intenzitou. Řekové znali jen dva postupy technické reprodukce uměleckých děl: lití a ražení. Bronzy, terakoty a mince byly jedinými uměleckými díly, která dokázali vyrábět masově. Všechno ostatní byla díla jedinečná a technicky nereprodukovatelná. Grafika se stala poprvé technicky reprodukovatelnou v dřevorytech; byla dlouho jediná, dokud se tiskem nedalo reprodukovat i písmo. Jsou známy neslýchané změny, které vyvolal v literatuře tisk, technická reprodukovatelnost písma. Z úkazů, které tu jsou hodnoceny ze světově historického měřítka, jsou pouze jedním, ovšem zvlášť důležitým zvláštním případem. K dřevorytu přistoupila během středověku mědirytina a lept, tak jako na začátku devatenáctého století litografie.

Litografií dosáhla reprodukční technika podstatně nového stupně. Mnohem rychlejší postup, jímž se odlišuje nanášení kresby na kámen od jejího vyřezávání do dřevěného bloku nebo od leptání měděné desky, dal grafice poprvé možnost, aby dodávala své výrobky na trh nikoli pouze masově (jako předtím), nýbrž v podobách denně nových. Pomocí litografie získala grafika schopnost doprovázet obrazem všední den. Začala držet krok s tiskem. V těchto počátcích byla však několik desetiletí po vynálezu kamenotisku předstížena fotografií. Fotografie poprvé v procesu obrazové reprodukce zbavila ruku nejdůležitějších uměleckých povinností, které nyní připadly pouze oku, mžikajícímu do objektivu. Protože oko fixuje rychleji, než ruka kreslí, byl proces obrazové reprodukce tak neslýchaně urychlen, že mohl udržet krok s řečí. Filmový operatér točící klikou zachycuje obrazy tak rychle, jak herec mluví. Byly-li v litografii virtuálně uloženy možnosti ilustrovaného časopisu, nesla s sebou fotografie možnosti zvukového filmu. Technická reprodukce zvuku byla na konci minulého století vzata útokem. Tyto konvergující snahy

přiblížily na dohled situaci, kterou Paul Valéry charakterizuje větou: „Jako voda, plyn a elektrický proud přichází zdaleka na povel téměř nepozorovatelného pohybu ruky do našich bytů, aby nám sloužily, tak budeme obklopeni obrazy nebo sledy tónů, které se naladí malým pohybem, téměř znamením, a stejně nás zase opustí.“^{1/} Kolem roku 1900 dosáhla technická reprodukce standardu, za nějž nejen že učinila svým objektem všechna dosavadní umělecká díla a začala podrobovat jejich působnost nejhlubším proměnám, ale vydobyla si své vlastní místo mezi uměleckými postupy. Pro studium tohoto standardu není nic poučnějšího než to, jak obě jeho různé manifestace – reprodukce uměleckého díla a filmové umění – zpětně působí na umění v jeho zděděné podobě.

II

I při vysoce dokonalé reprodukci odpadá jedno: „Zde a Nyní“ uměleckého díla – jeho neopakovatelná existence na místě, na němž se nalézá. Avšak historie, které bylo podrobeno po celou dobu svého trvání, se nenaplňovala ničím jiným než právě touto jedinečnou existencí. K tomu počítáme jak změny, které utrpělo umělecké dílo průběhem doby ve své fyzické struktuře, tak střídající se majetnické vztahy, do nichž mohlo vstoupit.^{2/} Stopa prvních se dá zjistit jen chemickými nebo fyzikálními analýzami, které se na reprodukci nedají provádět; stopa druhých je předmětem tradice, jejíž sledování musí vycházet z původního umístění originálu. „Zde a Nyní“ originálu vytváří pojem jeho pravosti. Chemické analýzy patiny na bronzu mohou být nápomocné k zjištění pravosti, stejně tak nápomocný může být k zjištění pravosti důkaz, že určitý středověký rukopis pochází z archivu patnáctého století. Veškeré domény pravosti se vymykají technické – a ovšem ne pouze technické – reprodukovatelnosti.^{3/} Zatímco si však originál uchovává v poměru k ručnímu reprodukování, jež bývá zpravidla pranýřováno jako falzifikát, plnou autoritu, není tomu tak v případě technické reprodukce. Důvod je dvojitý. Za prvé vykazuje technická reprodukce v poměru k originálu mnohem větší samostatnost než reprodukce ruční. Může například zdůraznit fotografii takové vidění originálu, které je přístupné pouze pohyblivé čočce, libovolně si vybírající ohnisko pohledu, a nikoli lidskému oku, nebo může určitými postupy, jako je zvětšení nebo zpomalení, zachytit obrazy, které jsou pro běžnou optiku vůbec nedostupné. To za prvé. Za druhé lze nadto provádět s otiskem originálů to, co by se s originálem dělat nedalo. Především se umožňuje, aby reprodukce vycházela vnímateli vstříc, ať už formou fotografie nebo gramofonové desky. Katedrála opouští své místo, aby našla umístění

v pracovně milovníka umění; sborové dílo, prováděné v sále nebo pod širým nebem, lze poslouchat v pokoji.

Podmínky, do nichž lze přenášet výtvar technické reprodukce uměleckého díla, se ostatně nemusí dotknout jeho obsahu – znehodnocují pouze časově prostorovou jedinečnost. I když to ovšem neplatí jen pro umělecké dílo, nýbrž v odpovídajících mezích například i pro krajinu, která mívá ve filmu před zraky diváka, dotýká se tento pochod přece jen onoho nejcitlivějšího jádra, které je sotva kde jinde než u předmětu umění tak zranitelné. Je to jeho pravost. Pravost nějaké věci je souhrn všeho, co si s sebou od vzniku nese, od trvání hmotného až po historické svědectví. Protože to druhé má základ v prvním, je v reprodukci, v níž lidem uniká hmotné přetrvávání díla, otřesena i jeho historická prokázanost. Ovšem jen ona: avšak tímto způsobem je otřesena i autorita věci.^{4/}

Můžeme to, co se ztrácí, shrnout pod pojmem aura a říci: ve věku technické reprodukovatelnosti uměleckého díla zakrňuje jeho aura. Pochod je symptomatický: významem přesahuje oblast umění. Vše by bylo možno obecně formulovat tak, že reprodukční technika vyvazuje reprodukované dílo z dosahu tradice. Tím, že reprodukci zmnožuje, klade namísto neopakovatelného výskytu toho díla výskyt masový. A tím, že technika reprodukci dovoluje, aby vyšla vstříc vnímání v jeho nynější situaci, aktualizuje to, co je reprodukováno. Oba tyto procesy vedou k mocnému otřesu tradovaného – k otřesu tradice, který je rubem dnešní krize a obnovením lidství. Souvisejí co nejtěsněji s masovými tendencemi dnešních dnů, jejichž nejmocnějším agentem je film. Jeho společenský význam je také ve své nejpozitivnější podobě – a právě v ní – nemyslitelný bez své destruktivní katarzní stránky: bez likvidace tradičního díla v kulturním dědictví. Tento zjev je nejpatrnější na velkých historických filmech. Dobývá ve své oblasti stále nové pozice, a když Abel Gance v roce 1927 entuziasticky zvolal: „Bude se filmovat Shakespeare, Rembrandt, Beethoven . . . všechny legendy, celá mytologie, všichni zakladatelé náboženství, ano, všechna náboženství . . . čekají na své světelné zmrtvýchvstání a héroové se tlačí u brány,^{5/} vyzýval, aniž to snad tak mýnil, k dalekosáhlé likvidaci.

III

Ve velkých dějinných obdobích se s celkovým způsobem existence proměňuje u lidského kolektivu také druh a způsob smyslového vnímání. Druh a způsob, jakým se organizuje lidské vnímání – prostředí, ve kterém se uskutečňuje –, je podmíněno nejenom přírodně, nýbrž i historicky. Doba stěhování

národů, v níž vznikla pozdně románská umělecká řemesla a vídeňská Geneze, měla nejenom jiné umění než antika, ale také jiné vnímání. Učenci vídeňské školy Riegl a Wickhoff, kteří rehabilitovali toto umění, dlouho znevažované pod vlivem klasické tradice, přišli první s ideou, že je třeba vyvodit z tohoto umění závěry o zvláštním způsobu vnímání v době, v níž bylo právě ono umění uznáváno. I když byly jejich poznatky dalekosáhlé, byly omezeny okolností, že se tito badatelé spokojili tím, že určili formální znaky, které byly v pozdně románské době vnímání vlastní. Nepokusili se – a snad k tomu ani neměli možnost – ukázat společenské převraty, které se v těchto změnách vnímání projevovaly. A lze-li chápat proměny v mediu vnímání, jichž jsme současníky, jako rozpad aury, můžeme ukázat na společenské příčiny tohoto rozpadu.

Pokusíme se onen zmíněný pojem aura, navržený pro historické objekty, osvětlit na pojmu aury přírodních předmětů, kterou definujeme jako jedinečné zjevení dálky, i sebebližší. Člověk odpočívající za letního odpoledne sleduje obrysy hor na obzoru nebo větev, která na něj vrhá stín – tento člověk vdechuje auru těchto hor, této větve. Na základě tohoto popisu je lehké pochopit společenskou podmíněnost současného rozpadu aury, neboť tento rozpad probíhá za dvou okolností, které obě souvisejí se vzrůstajícím významem mas v dnešním životě. Totiž: soudobé masy požadují právě tak vášnivě, aby se věci staly prostorově, lidsky „blíže“ přístupné,^{6/} jako mají tendenci překonávat neopakovatelnost každého úkazu a tato tendence se projevuje v tom, že přijímají jeho reprodukci. Stále nevýratněji se prosazuje potřeba mít předmět v největší blízkosti jako obraz a co více, jako obtisk, reprodukci. A reprodukce, jak ji pohotově poskytují ilustrované časopisy a filmové týdeníky, se zřetelně liší od obrazu. V něm se neopakovatelnost a trvání proplétají stejně úzce jako prchavost a opakovatelnost u reprodukce. Vyloupnout předmět z obalu, do něhož je zahalen, zničit jeho auru, to je znak vnímání, u kterého smysl pro stejné ve světě tak vzrostl, že si prostřednictvím reprodukce vynucuje standardizaci jedinečného. Tak vychází v nazírání najevo to, co se markantně hlásí o slovo v oblasti teoretické jako zvýšený význam statistiky. Realita se musí vyrovnat s masami, masy s realitou a tento proces má dalekosáhlý dosah pro myšlení i nazírání.

IV

Jedinečnost uměleckého díla je totožná s jeho zakotvením v tradici. Tradice sama je ovšem něco veskrze živého a mimořádně proměnlivého. Například antická socha Venuše byla vklíněna do jiné tradice u Řeků, kteří z ní činili předmět kultu, než u středověkých kleriků, kteří v ní spatřovali zlověstnou

modlu. Jedněm i druhým se však vyjevovala ve své jedinečnosti: ve své auře. Původní druh zakotvení uměleckého díla v tradici se uskutečňoval v kultu. Jak víme, vznikla nejstarší umělecká díla ve službě rituálu, nejdříve magického, potom náboženského. Rozhodující význam má tedy skutečnost, že umělecké dílo, jehož modus existování je svázán s aurou, se nikdy naprosto nevyváže ze své rituální funkce;^{7/} jinými slovy: jedinečná cena „pravého“ uměleckého díla má svou základnu v rituálu, v němž se mu dostávalo prvotní a první užitné hodnoty. Tato základna dosud prozařuje, ať už jakkoli zprostředkovaně, i v těch nejprofánnějších formách kultu krásy, jako sekularizovaný rituál.^{8/} Kult krásy, který se vytváří s renesancí, aby si po tři století podržel svou platnost, prozrazuje tuto základnu zřetelně při prvním těžkém otřesu, který ho zasáhne. Když se totiž s příchodem prvního vskutku převratného reprodukčního prostředku – fotografie – v umění pocítilo (zároveň s počátky socialismu), že se blíží krize, která se po dalších sto letech stala zjevnou, reagovalo se učením o l'art pour l'artu, které je teologií umění. Z něho potom vzešla přímá negativní teologie v podobě ideje „čistého umění“, které odmítá nejen sociální funkci, ale i jakékoliv vymezení nějakým konkrétním námětem. (V poezii dospěl jako první k tomuto postoji Mallarmé.)

Pro výklad, který se chce zabývat uměleckým dílem ve věku jeho technické reprodukovatelnosti, je zřetel k těmto souvislostem nevyhnutelný. Neboť ony připravují poznání, které je zde rozhodující: technická reprodukovatelnost osvobozuje poprvé ve světové historii umělecké dílo z příživování na rituálu. Reprodukované umělecké dílo bude ve stále stoupající míře reprodukcí uměleckého díla, určeného k reprodukci.^{9/} Z fotografické desky například lze zhotovit mnoho kopií: otázka, která z nich je pravá, nemá smysl. Avšak v okamžiku, kdy už nelze přikládat na uměleckou produkci měřítko pravosti, mění se i celková funkce umění. Namísto jeho rituální základny nastoupí základna konstituovaná jinou praxí: politikou.

V

Recepce uměleckého díla probíhá za zdůrazňování jeho různých stránek, z nichž vystupují do popředí dva polární aspekty. Jeden z nich spočívá v kultovním významu, druhý ve vystavování uměleckého díla na odiv.^{10/} Umělecká produkce začíná výtvoř ve službě kultu. U těchto výtvořů, jak se lze domnívat, je důležitější, že existují, než že jsou viděny. Los, kterého člověk doby kamenné zobrazoval na stěnách svých jeskyní, je nástrojem kouzla. Je sice vystavován na odiv pro druhé lidi, především je však určen duchům. Zdá se dnes, že v rámci kultovní hodnoty se téměř vyžaduje, aby umělecké dílo

zůstávalo skryté: některé božské sochy jsou přístupné jen knězi v celle. Určité obrazy madon zůstávají takřka celý rok ukryty, určité skulptury na středověkých dómech nejsou viditelné pro pozorovatele, který stojí na zemi. S emancipací jednotlivých uměleckých disciplín z lůna rituálu narůstaly příležitosti vystavovat jejich produkty. Portrétní busta, kterou je možno stěhovat z jednoho místa na druhé, má větší možnosti být vystavována než socha, která má své pevné místo uvnitř chrámu. Je spíše možné vystavovat deskový obraz než mozaiku nebo fresku, které mu předcházely. A i když snad nebyla mše o nic méně způsobila k podívání a poslechu než symfonie, vznikla symfonie v okamžiku, kdy se zdálo, že má větší šance k hudebnímu předvádění než mše.

S různými metodami technické reprodukce uměleckého díla vzrůstala jeho způsobnost k vystavování v tak obrovské míře, že kvantitativní přesun mezi oběma póly se podobně jako v pravěkých dobách obrací v kvalitativní změnu jeho povahy. A sice: jako se v pradávnu stávalo umělecké dílo vlivem absolutní váhy, která se přikládala jeho významu pro kult, v první řadě nástrojem magie, neboť v mnohém ohledu v něm bylo umělecké dílo rozpoznáno teprve později, tak se dnes umělecké dílo už jen naprostou závažností, která se přikládá jeho vystavovací hodnotě, stává výtvořem o zcela nových funkcích, od nichž se funkce nám známé, umělecké, odrážejí jako něco, co bude z pozdějšího hlediska možno uznat za náhodné.^{11/} Tolik je jisté, že nevhodnější rukojeť k tomuto poznatku poskytují v současné chvíli fotografie a dále film.

VI

[Prehistorické umění dává své plastické znaky do služeb určitých praktik, magických praktik – ať se jedná o to, vyřezat figuru předka (přičemž jde o akt, sám o sobě magický); dát návod k provádění těchto praktik (socha zachovává rituální postoj), nebo posléze poskytnout předmět k magické kontemplaci (soustředit pozornost k soše dodává rozjímajícímu sílu). Podobné praktiky se pováděly v souhlase s požadavky společnosti, u níž byla dosud technika svázána s rituálem. Je přirozené, že technika byla ve srovnání s mechanickou technikou zaostalá. Avšak pro dialektické uvažování není důležitý nízký stupeň mechanické techniky, nýbrž její zacílení, tak odlišné od techniky naší – neboť jedna angažuje člověka co nejvíce, druhá co nejméně. Čin první, lze-li tak říci, tkví v lidské oběti, druhá by se mohla zvěstovat z letadla bez pilota, řízeného na dálku Hertzovými vlnami. *Jednou provždy* – bylo devizou

Text v závorkách [] je citován podle prvotně publikované francouzské verze, tj. přeložen z francouzského textu.

první techniky, ať už jde o přečin, který nelze napravit, ať už jde o obětování života, které se stává příkladem pro celé věky. *Jednou neznamená nic* – to je deviza druhé techniky, jež má svým předmětem dospět ke zkušenosti tím, že ji neúnavně opakujeme. Počátek druhé techniky dlužno hledat v okamžiku, kdy podvědomý úskok vedl člověka k tomu, aby se poprvé začal distancovat od přírody. Jinými slovy: druhá technika se zrodila ze hry.

V uměleckém díle se na různých stupních co nejtěsněji splétají vážnost a hra, přesnost a nedbalost. Což implikuje, že umění je slučitelné s první i druhou technikou. Bezpochyby je cíl moderní techniky vyjádřen jen značně nepřesně, označuje-li se termínem: ovládnutí přírodních sil; tyto patří dosud k jazyku, kterým se charakterizuje první technika. Ona mířila skutečně k podrobení přírody – druhá usiluje mnohem spíše o soulad mezi přírodou a lidstvem. Dnešní umění má svou rozhodnou sociální funkci zasvěcovat lidstvo do této „ladící“ hry. Platí to hlavně o filmu. Film slouží k tomu, aby se člověk cvičil ve vnímání a reakcích, určených praxí technického zařízení, jehož úloha v lidském životě nabývá stále více na významu. Tato úloha jej poučuje, že jeho dočasné porobení strojovými zařízeními ustoupí osvobození pomocí téhož zařízení, a to tehdy, jestliže se ekonomická struktura společnosti přizpůsobí novým výrobním silám, uvedeným do pohybu druhou technikou.]

VII

Ve fotografii začíná hodnota plynoucí z vystavování na odiv na celé čáře zatlačovat hodnotu kultovní. Ta se však nevzdává bez odporu. Stahuje se do posledního opevnění, kterým je lidská tvář. Není rozhodně náhodou, že hlavním objektem rané fotografie je portrét. Kultovní cena obrazu má své poslední útočiště v kultu vzpomínky na vzdálené nebo zemřelé blízké. V prchavém výrazu lidské tváře působí z raných fotografií naposledy aura. To je to, co vytváří jejich zádumčivost a nesrovnatelnou krásu. Kde však člověk z fotografie vymizí, tam převažuje poprvé hodnota vystavovací nad hodnotou kultovní. Nesmírný význam *Atgeta* je v tom, že situoval tento pochod na jeho pravé místo, když fotografoval pařížské ulice kolem roku 1900 jako liduprázdné. Bylo o něm velmi oprávněně řečeno, že je snímek, jako by šlo o dějiště zločinu. Místo zločinu je liduprázdné. Jeho snímek se pořizuje kvůli indiciím. Fotografické snímky se začínají u *Atgeta* stávat doležitými důkazy historického procesu. To jim dodává skrytý politický význam. Vyžadují, aby se chápaly již v určitém smyslu. Volně těkající kontemplace jim není přiměřená. Zneklidňují pozorovatele; cítí, že k nim musí hledat určitou cestu. Zároveň mu ilustrované časopisy začínají nabízet ukazatele.

Zda správné, nebo špatné – je lhostejno. Legendy pod obrázkem se v nich staly poprvé povinné. A je jasné, že mají zcela jiný charakter než názvy obrazů. Direktivy, které se udělují tomu, kdo si v ilustrovaných časopisech prohlíží obrázky, a to v textech pod nimi, se stávají brzy nato ještě přesnějšími a pánovitějšími ve filmu, kde pojetí každého jednotlivého snímku je zřejmě předepsáno jejich posloupností.

VIII

[Řekové znali jen dva postupy při mechanické reprodukci uměleckého díla, odlévání a ražení. Bronzy, terakoty a mince byly jedinými uměleckými díly, které mohly být vyráběny sériově. Vše ostatní zůstávalo výtvozem jedinečným technicky a nereprodukovatelným. Proto musela být tato díla zhotovována pro věčnost. Řekové se cítili nuceni již pouhým stavem své techniky vytvářet umění „věčných hodnot“. Této okolnosti vděčí za své výjimečné postavení v dějinách umění, jež mělo příštím pokolením sloužit za orientační bod. Není pochyb o tom, že jsme v tomto směru antipódy Řeků. Dosud nikdy nebyla umělecká díla až k takovému stupni mechanicky reprodukovatelná. Film je příkladem umělecké formy, jejíž povaha je poprvé celistvě určena reprodukovatelností. Bylo by nemístné srovnávat zvláštnosti této formy a řecké umění. Pouze v jediném bodě by šlo o srovnání poučné. Díky filmu lze mít za důležitou tu vlastnost, kterou by patrně Řekové byli připustili v umění jen na posledním místě nebo jako nejvíce zanedbatelnou: zdokonalitelnost uměleckého díla. Zakončený film je vším jiným jen ne výtvozem jediného vrhu; skládá se ze sukcese snímků, mezi nimiž si stříhač vybírá, snímek, jež bylo možno od prvního do posledního záběru podle libosti opravovat. *Chaplin*, aby sestříhal své „Veřejné mínění“, film o 3000 metrech, natočil 125 000 metrů. Film je tedy uměleckým dílem s možností zdokonalování a tato zdokonalitelnost je přímo úměrná radikálnímu zřeknutí se „věčné hodnoty“. Na druhé straně odtud plyne: Řekové, jejichž umění stálo ve znamení „věčných hodnot“, umístili na vrchol umělecké hierarchie formu, která byla nejméně způsobila k zdokonalování: sochařství, jehož výtvořiny se doslova opracovávají z jednoho kusu. Úpadek sochařství v době montáže uměleckých děl se zdá nevyhnutelný.]

IX

Spor, který vedla v devatenáctém století fotografie s malířstvím o uměleckou hodnotu svých produktů, připadá dnes scestný a zmatený. Což nicméně nemluví proti jeho důležitosti, ba spíše ji podtrhuje. Ve skutečnosti byl tento

spor výrazem dějinného obratu, jehož si nebyla vědoma ani jedna ze soupeřících stran. Oddělilo-li se umění ve věku své technické reprodukovatelnosti od kultického základu, zbavilo se také provždy zdání samostatnosti. V zorném poli století však nenašla místa: funkční změna umění, která se takto dokonala. A tato změna nadlouho unikla i dvacátému století, které prožilo rozvoj filmu.

Vynaložilo-li se již předtím mnoho marného důvtipu na rozhodnutí otázky, zda je fotografie umění – aniž se byla dříve postavila otázka: zda se vynalezením fotografie nezměnil souhrnný charakter umění –, pak teoretikové filmu záhy přejali podobně překotně kladenou otázku. Avšak nesnáze, které působila příslušné estetice fotografie, byly jen dětskou hrou proti těm, které mohla očekávat estetika filmu. Odtud ono zaslepené násilnictví, kterým se vyznačují počátky teorie filmu. Tak srovnává například Abel Gance film s hieroglyfy: „Tím jsme však, díky nanejvýš pozoruhodnému návratu do minulosti, opět dorazili na výrazovou úroveň Egypťanů . . . Obrazová řeč dosud nedozrála, protože jí náš zrak ještě nedorostl. Neexistuje ještě s dostatek pozornosti a pravé služby všemu, co se v ní vyslovuje.“^{12/} Séverin-Mars například napíše: „Kterému umění se vyplnil sen, jenž . . . by byl současně tak poetický a tak reálný! Posuzován z tohoto hlediska, představoval by film zcela výjimečný výrazový prostředek a v jeho atmosféře by se směly pohybovat osoby co nejušlechtleji smýšlející a v takových okamžicích svého života, které jsou dokonalé a tajuplné.“^{13/} Alexandre Arnoux uzavírá fantazii o němém filmu přímo otázkou: „Nesměřují všechny odvážné popisy, jež jsme zde právě uvedli, k definici modlitby?^{14/} Není bez významu konstatovat, jak všechny snahy přiřadit film k „umění“ donucují teoretiky k tomu, aby do filmu brutálně včleňovali kultické elementy. A přesto existovala již v době, kdy se tyto spekulace publikovaly, taková díla jako „Veřejné mínění“ a „Zlaté opojení“. Což nebrání Abelu Ganceovi, aby neodkazoval při svém srovnání k hieroglyfům, a Séverinu-Marsovi, aby nemluvil o filmu, jako by šlo o obrazy Fra Angelika. Je příznačné, že konzervativní autoři hledají dodnes význam filmu tímž směrem, a jestliže nikoli přímo v sakrálním momentu, pak alespoň v nadpřirozeném. U příležitosti Reinhardtova zfilmování „Snu noci svatojanské“ konstatuje Werfel, že to bylo nepochybně sterilní kopírování vnějšího světa s jeho ulicemi, interiéry, nádražními, restauracemi, auty a plážemi, co dosud bránilo filmu povznést se do říše umění. „Film se dosud nechopil svých pravých možností, nedobral se k svému smyslu . . . Existuje v jeho zvláštní schopnosti vyjadřovat přirozenými prostředky a neobyčejně přesvědčivou silou všechno férické, zázračné, nadpřirozené.“^{15/}

X

[Fotografovat obraz je způsob, jak jej reprodukovat; s fotografováním fiktivní události ve filmovém ateliéru je tomu jinak. V prvním případě je předmět reprodukce uměleckým dílem, a je jím sama reprodukce. Vždyť fotograf zaměřující objektiv vytváří stejně uměleckou kreaci jako dirigent dirigující symfonii. Přece jen představují tyto výkony činnost uměleckou. Jinak se děje při záběrech ve filmovém studiu. Reprodukovaná věc zde dosud není uměleckým dílem a reprodukce jí není o nic víc. Vlastní umělecké dílo se zpracovává teprve během střihu. Při střihu je každá zahrnovaná část díla reprodukcí jedné scény, aniž by scéna byla o sobě uměleckým dílem a aniž by jím byla její fotografie. Čím jsou tedy natáčené výstupy, filmem reprodukované, je-li zřejmé, že nejde vůbec o jednotlivá umělecká díla?

Otázka musí vzít v úvahu zvláštní povahu práce filmového herce, který se liší od divadelního herce v tom, že jeho hra, jež je podkladem k reprodukci, probíhá nikoli před náhodným publikem, nýbrž před vybranými specialisty, kteří mohou v roli ředitele výroby, režiséra, kameramana, zvukaře, osvětlovače atd. kdykoliv osobně zasáhnout do jeho hry. Právě toto je zvláště důležitý úkaz. Intervence vybraných specialistů do předváděného výkonu je příznačná pro sportovní činnost a zcela obecně pro testování. Podobná intervence podmiňuje celý proces filmové výroby. Je známo, že četné pasáže filmového pásu se točí ve variantách. Například výkřik může mít své různé záznamy. Stříhač musí tedy porovnávat a vybírat – stanovit takto jakýsi druh rekordu. Fiktivní událost, natáčená ve filmovém ateliéru, se tedy odlišuje od příslušné reálné události tak, jako by se lišil vrh disku na závodišti při sportovní soutěži od vrhu téhož disku na stejném místě a se stejným dopadem, kdyby jeho cílem bylo zabití člověka. V prvním případě by šlo o test, nikoli však ve druhém.

Je pravda, že testovaná zkouška, kterou prochází filmový herec, je zcela ojedinelého druhu. V čem spočívá? Přesáhnout onu hranici, která společenskou hodnotu testovaných zkoušek úzce omezuje. Připomeňme, že se zde nejedná vůbec o zkoušku sportovce, nýbrž jediné o test technický. Sportovec zná, lze-li to tak říci, jen přirozené testování. Zkouší to, co je pevně dáno přírodou, nesoutěží s přístrojem – až na několik výjimek, patrně jako je Nurmí, o němž se říká, „že závodí s hodinkami“. V současné době podrobuje pracovní proces, zvláště od okamžiku, kdy se normalizoval pásovým systémem, každodenně nespočetné dělníky nespočetným testovým zkouškám. Tyto zkoušky se provádějí automaticky: kdo v nich neobstojí, je vyřazen. Ostatně tyto zkoušky se otevřeně praktikují v ústavech pro volbu povolání.

Nuže, tyto zkoušky představují povážlivou nevýhodu: na rozdíl od sportovního soutěžení nejsou vhodné k vystavování tak, jak by bylo žádoucí. Právě v tomto bodě zasahuje film. Film činí provádění testu způsobitelným k vystavování, neboť činí samotný test z vlastnosti být vystavován. Vždyť filmový herec nehraje před publikem, nýbrž před registrujícím přístrojem. Kamera-man, dalo by se říci, zaujímá přesně ono místo, které má vedoucí testování při zkoušce profesionální zdatnosti. Hrát ve světle reflektorů a přitom plně dbát požadavků mikrofonu je prvotřídní výkon. Herec, který se ho má zhosťit, musí uchovat před registrujícími přístroji celou svou lidskost. Takový výkon má dalekosáhlý význam. Neboť také většina obyvatel měst se musí v kancelářích i v továrnách, kontrolována přístroji, vzdávat v pracovní době své lidskosti. Když přijde večer, zaplní tytéž masy sály kin, aby na oplátku přihlíželi tomu, co jim poskytuje filmový herec, který nejen že prosazuje svou lidskost (nebo to, co se za ni vydává) vis à vis přístroji, nýbrž slouží si tímto přístrojem k své vlastní slávě.]

XI

Definitivní umělecký výkon činoherního herce se předvádí publiku prostřednictvím hercovy vlastní osoby; naproti tomu se umělecký výkon filmového herce předvádí publiku prostřednictvím aparatury. To má dvojí následek. Aparatura, která přenáší před publikem výkon filmového herce, není povinna respektovat tento výkon jako celek. Pod vedením kameramana zaujímá postoj k tomuto výkonu. Sled těchto postojů, který komponuje střihač z dodaného materiálu, tvoří hotovou montáž filmu. Obsahuje přesně daný počet momentů pohybu, které se jako takové musely stát pro kameru rozeznatelné – nemluvě o speciálních záležitostech, jako jsou záběry detailu. Tak se herecký výkon podřizuje řadě optických testů. Což je první důsledek faktu, že se výkon filmového herce předvádí pomocí aparatury. Druhý důsledek vyplývá z toho, že herec, nemaje možnost předvádět svůj výkon publiku přímo, nemůže ani přizpůsobovat během předvádění tento výkon diváku jako na divadle. Obecenstvo má proto úlohu pozorovatele, nerušeného osobním kontaktem s hercem. Publikum se do jeho role vciťuje jen tehdy, vciťuje-li se do aparátu. Přejímá jeho postoj: testuje.^{16/} To není postoj, jemuž se mohou vytýkat kultovní hodnoty.

XII

Více než na tom, že herec předvádí před publikem někoho jiného, záleží ve filmu na okolnosti, že herec předvádí před aparaturou sám sebe. Jedním

z prvních, kdo vycítil, k jaké změně hereckého výkonu došlo prostřednictvím testování, byl Pirandello. Poznámky, které rozvíjí ve svém románu „Filmuje se“, nejsou o nic méně pravdivé proto, že se omezují pouze na negativní stránku věci. A ani proto, že se týkají němého filmu. Neboť zvukový film na věci nic podstatného nezměnil. Rozhodující je, že se v něm hraje před aparaturou – nebo, pokud se mluví o zvukovém filmu, před dvěma. „Filmový herec,“ píše Pirandello, „se cítí vyhnanec. Je vyhánán nejen ze scény, ale i sám ze sebe. S nevolností nejasně pozoruje, že jej přepadá nevyslovitelná prázdnota, že se jeho tělo vytrácí, tělesnost jako by vyprchávala, byla oloupena o svou realitu, o svůj život, o svůj hlas a o zvuky, vyvolané jeho pohyby, aby se tak stal němým obrazem, okamžik se zachvívajícím na plátně a mlčenlivě mizejícím... Malá aparatura si bude před publikem pohrávat s jeho stínem a on aby se spokojil, že předvádí svou roli před ní.“^{17/} Stejný stav by bylo možno označit i takto: poprvé – a to je dílo filmu – se člověk ocitá v situaci, v níž musí sice žít a působit celou svou osobou, a přece se současně vzdávat své aury. Neboť aura závisí na jeho hic et nunc. Reprodukovat ji nelze. Auru, která na scéně vyzařuje z Macbetha, publikum nutně pociťuje jako auru obklopující herce v této roli. Zvláštnost záběru ve filmovém ateliéru tkví však v tom, že namísto publika staví aparaturu. S publikem mizí aura, která obklopuje představitele, a zároveň s ní i aura postavy.

Je jen přirozené, že právě dramatik jako Pirandello bezděčně dospívá při charakteristice filmového herce k základům krize, která postihuje divadlo. Proti uměleckému dílu, výlučně koncipovanému pro technickou reprodukci – jako je film – stojí nejrozhodněji jako jeho protiklad divadlo. Každá hlubší úvaha to potvrdí. Specialisté v oboru filmu už dávno poznali, že „největšího účinku ve filmu se dosáhne téměř pokaždé, když se ‚braje‘ co nejméně“. Roku 1932 spatřuje Arnheim „poslední výdobytek filmu v tom, že s hercem zachází jako s rekvizitou, vybranou podle daných charakteristických znaků... a začleněnou na vhodném místě“.^{18/} S tím úzce souvisí něco jiného. Herec se na scéně do role vžívá. Filmový interpret k tomu nemá vždy možnosti. Jeho výkon není jednotný, nýbrž je složen z mnoha jednotlivých výkonů. Pomineme-li určité nahodilé okolnosti, jako je najímání ateliéru, výběr a dispozice partnerů, zhotovení dekorací atd., jsou zde elementární nezbytnosti technické mašinérie, které rozbíjejí herecký výkon do řady smontovaných epizod. Jedná se především o světla, neboť jejich instalování nutí k tomu, aby se děj, který bude mít na plátně souvislý a rychlý průběh, představoval ve sledu odděleně snímaných záběrů, jež se v ateliéru protahují často na celé hodiny. Ještě zřetelnější je tento moment při trikových montážích. Tak se

skok z okna bude natáčet v ateliéru formou skoku z lešení a scéna útěku, která po něm následuje, třeba o týden později v exteriérovém záběru. Ostatně lze snadno zkonstruovat ještě paradoxnější příklady. Dejme tomu, že představitel role má po zaklepání na dveře strnout v úleku. Třeba nedopadne toto leknutí podle přání. Režisér může sáhnout k jinému prostředku: dá příležitostně, když bude nic netušící herec v ateliéru, za jeho zády vystřelit. Hercovo zděšení lze v této chvíli snímat a pak vmontovat do filmu. Sotva co drastičtěji ukazuje, že umění se vymklo říši „krásného zdání“, jež tak dlouho platila za jedinou, kde se mu může dařit.

XIII

[Při představování lidského obrazu pomocí aparátu se tvůrčím způsobem těžší z odcizení člověka sobě samému.] Pocit hercovy vlastní cizoty před aparaturou, jak jej líčí Pirandello, je v základě téhož druhu jako pocit cizosti, jak jej zkouší člověk před svým obrazem v zrcadle. [Je to pocit, do něhož se hroužili rádi romantikové.] Nyní lze však zrcadlový obraz od člověka oddělit a způsobit, aby se dal přenášet. A kam se přenáší? Před masu.^{19/} Toho si je filmový herec neustále vědom. Po celou dobu, kdy setrvává před objektivem, ví, že poslední instancí je pro něho masa diváků: publikum odběratelů, kteří tvoří trh. Tento trh, na nějž se ubírá nejenom se svou pracovní silou, nýbrž s vlastní kůží i s vlasy, srdcem a ledvinami, je od něho v okamžiku předepsaného výkonu stejně vzdálený, jako k němu má daleko i tovární výrobek. Nemá snad tato okolnost podíl na tísní, na nové úzkosti, která jímá, podle Pirandella, herce před objektivem? Na odnětí aury odpovídá film umělou výstavbou toho, co je hercova personalita vně ateliéru, triumfem staru: kult filmových hvězd, podporovaný filmovým kapitálem, konzervuje ono kouzlo osobnosti, které už dlouho spočívá jen ve falešném kouzlu jeho zbožní povahy. [Doplňkem k tomuto kultu je kult publika, podbízivost pokaženému davovému vkusu a cítění, jímž autoritativní režimy hodlají nahrazovat třídní vědomí. Kdyby se všechno řídilo filmovým kapitálem, skončil by proces u sebeodcizení jak filmového herce, tak diváctva. Avšak filmová technika předvídá tuto hranici: připravuje jeho dialektický obrat.] Pokud udává tón filmový kapitál, nelze obecně připisovat dnešnímu filmu jinou zásluhu, než že podporuje revoluční kritiku zděděných představ o umění. Nepopíráme, že dnešní film může dále ve zvláštních případech podporovat revoluční kritiku společenských vztahů, dokonce i vlastnického řádu. Ale zde neleží těžiště současného bádání právě tak, jako v tomto místě netkví váha západoevropské filmové produkce.

S technikou filmu stejně jako s technikou sportu souvisí, že každý přihlíží výkonům napůl jako znalec. Stačí pouze jednou poslouchat skupinu kamelotů, opřených o svá kola, jak diskutují o zážitcích z cyklistického závodu, abychom si o tom učinili správnou představu. Ne nadarmo pořádají vydavatelé novin závody svých kamelotů. Účastníci je sledují s obrovským zájmem. Neboť vítěz takových podniků má naději, že postoupí z kamelota na závodníka. Tak dává například filmový týdeník každému šanci, aby postoupil z chodce na filmového statistu. Může se tímto způsobem za určitých okolností dokonce dostat do uměleckého díla – vzpomeňme jen Věrtovových „Tři písní o Leninovi“ nebo Ivensova „Borinage“. Každý dnešní člověk si může dělat nárok na to, aby byl filmován. Tento nárok ozřejmí nejlépe pohled na historickou situaci dnešního písemnictví.

Po staletí bylo určující podmínkou literárního života, že proti tisíckrát většímu počtu čtenářů stál nepatrný počet písícih. Koncem minulého století došlo ke změně. S rostoucí rozpínavostí tisku, který poskytoval čtenářům k dispozici stále nové politické, náboženské, vědecké, odborné a místní listy, dostávala se stále větší část čtenářské obce – nejdříve jen příležitostně – mezi písíci. Začalo to otevřením rubriky „Dopisy čtenářů“ a dnes to vypadá tak, že téměř neexistuje v Evropě člověk v pracovním procesu, který by v principu neměl možnost publikovat pracovní zkušenosti, nesnáze, reportáž a podobně. Rozlišení autora a publika tak přestává být zásadní věcí. Je pouze funkční a může se od případu k případu měnit. Čtenář se může kdykoliv změnit v pisatele. Jako odborník, kterým se chtěl nechtěl musil stát v nanejvýš diferencovaném pracovním procesu – byť i odborník na nepatrném úseku – získává přístup k autorství. V Sovětském svazu si bere slovo sama práce. A její podání slovem tvoří součást schopností potřebných k jejímu vykonávání. Literární kompetence se nezískává specializovanou, nýbrž polytechnickou přípravou a stává se tak obecným vlastnictvím.^{20/}

To vše platí právě tak pro film, v němž se posuny, probíhající v literatuře po staletí, uskutečnily během desetiletí. Neboť ve filmové praxi – především v ruském filmu – se tento posun právě teď uskutečňuje. Část představitelů, které potkáváme v sovětských filmech, nejsou herci v našem slova smyslu, nýbrž lidé hrající svou vlastní roli – a to především svou roli v pracovním procesu. Na západě zapovídá vykořisťování filmu filmovým kapitálem brát ohled na legitimní nárok, který má dnešní člověk na svou reprodukci. [Ostatně, stejně tak to nedopouští nezaměstnanost, neboť vylučuje široké výrobní masy z procesu výroby a neumožňuje jim, aby se viděly v produkci.] Za těchto podmínek má filmový průmysl zájem na tom, aby dráždil účast mas

představováním iluzivního světa a spekulacemi s dvojsmyslnostmi. [K tomu účelu uvádí do pohybu mocný reklamní aparát: těží z kariéry a z milostného života hvězd, organizuje volby a soutěže krásy. Obrací se tedy k dialektickému prvku při vytváření masy. Aspirace izolovaného jedince stát se hvězdou, to jest vydělit se z masy, jsou právě oním momentem, který sdružuje masy filmového diváctva. Na tuto strunu zcela soukromého zájmu hraje filmový průmysl, aby korumpoval původní, oprávněný zájem mas o film.]

XIV

Filmový záběr a zejména záběr zvukového filmu nabízí takový druh podívané, jaký nikdy předtím nebyl myslitelný. Podívanou, která by nemohla být nikdy nazírána z jediného pozorovatelského místa, kdyby všichni vnější pomocníci režie – příslušné snímací aparatury, osvětlovací mašinerie, štáb asistentů atd. – nevcházely do jejího pozorovatelského pole (alespoň tak, že zorný pohled diváka souhlasí s objektivem). Už tento prostý fakt stačí – více než kterýkoliv jiný –, aby se srovnávání scény natáčené v ateliéru a hrané na jevišti stalo něčím povrchním a bezvýznamným. Divadlo zásadně rozeznává místo, odkud bez dalšího zůstává iluze děje nedotčena. V poměru k scéně snímané ve filmu toto místo neexistuje. Iluzionismus je iluzionismem na druhou: je výsledkem střihu. Což znamená: ve filmovém ateliéru zasahuje technické zařízení do reality tak hluboce, že se objevuje ve filmu očistěna od pomocných nástrojů jen díky zvláštní proceduře, totiž v úhlu záběru, snátého kamerou, a v montáži tohoto záběru s druhými záběry stejného druhu. Aspekt reality, který se vymkl aparátu, se ve světě filmu jeví být něčím nejvýše umělým, a bezprostřední realita se zde prezentuje jako modrá květina na území techniky.

Tato skutková podstata, tak velice odlišná od divadla, může být ještě výhodněji konfrontována s malířstvím. Zde si musíme položit otázku: jaký je poměr kameramana k malíři? K jejímu zodpovězení si dovolíme těžít z pojmu operátér, jenž je běžně známý z chirurgie. Chirurg představuje jeden pól v universu, v němž stojí na druhém pólu mág. Jednání mága, který léčí nemocného vkládáním ruky, se liší od počínání chirurga, který provádí operaci na těle nemocného. Mág zachovává mezi sebou a pacientem přirozeně daný odstup; přesněji řečeno: jen málo jej zkracuje – vkládáním rukou – a velmi jej zvyšuje – svou autoritou. Chirurg činí pravý opak: zkracuje značně odstup mezi sebou a pacientem – vniká do jeho těla – a jen málo jej zvyšuje – obezřelostí, s níž se jeho ruka pohybuje mezi orgány. Jedním slovem: na rozdíl od mága (něco z něho vězí ještě v praktickém lékaři) nestojí chirurg

v rozhodujícím okamžiku v poměru k nemocnému jako člověk proti člověku: spíše do něho operativně vniká. – Mág a chirurg si počínají jako malíř a kameraman. Při práci zachovává malíř vůči realitě svého námětu přirozený odstup, kameraman naopak proniká hluboko do tkáně dané reality.^{21/} Obrazy, které oba těží, jsou neuvěřitelně rozdílné. Obraz malíře je celistvý, kameramanův mnohonásobně rozkouskovaný a jeho díly se k sobě musí skládat podle nového zákona. Filmové předvádění reality je tedy pro dnešního člověka významnější, neboť pohled na skutečnost, který se od umění oprávněně požaduje a který je zbaven všeho strojového, těží z této skutečnosti právě díky aparatuře a jejímu nejintenzivnějšímu vnikání do reality.

XV

Technická reprodukovatelnost uměleckého díla změnila poměr mas k umění. Jejich zaostalost, jak se projevuje například před obrazem Picassovým, se převrací v probudilost, například v poměru k Chaplinovi. Přitom se pokrokové chování vyznačuje tím, že potěšení z podívané a prožitku se v něm bezprostředně a intimně spojuje s postojem odborného pozorovatele. Takové spojení je důležitá společenská indicie. Čím víc se totiž zmenšuje společenský význam některého umění, tím více se v publiku rozestupuje hodnotící postoj od prostého uměleckého požitku. Konvenční se vychutnává, aniž se soudí, vskutku nově se s nevolí odsuzuje. V kině projevuje publikum kritický postoj i potěšení zároveň. A sice za této rozhodující okolnosti: reakce jedinců, jejichž suma vytváří masovou reakci publika, se neprojevují nikde jinde tak ovlivněné svým bezprostředním zmnožením jako v kině. Během svého projevu se reakce kontrolují. A i nadále je možno použít srovnání s malířstvím. Obraz si odjakživa činil nároky, aby byl předmětem rozjímání jednotlivce nebo několika lidí. Simultánní prohlížení obrazů velkým publikem, tak jak se ohlašuje v devatenáctém století, je předčasným symptomem krize v malířství, která nebyla vyvolána výhradně fotografií, nýbrž něčím na ní relativně nezávislým, a sice nárokem uměleckého díla dosáhnout k masám.

Povaha obrazu je taková, že se nikdy nemohl stát předmětem kolektivní recepce, jak tomu bylo po všechen čas v případě architektury, jak to kdysi platilo pro epos a dnes pro film. A jakkoli malou roli může hrát tato okolnost při závěrech o společenském charakteru malířství, přece jen padá velice na váhu v okamžiku, kdy se obraz ve zvláštních podmínkách, a jistým způsobem i proti duchu své povahy, konfrontuje přímo s masami. Ve středověkých kostelech a kláštřích stejně jako na knížecích dvorech až do konce XVIII. století neprobíhala kolektivní recepce malířských výtvorů simultánně,

nýbrž rozličně odstupňována a hierarchizována. Pakliže došlo ke změnám, vyjadřuje se v nich zvláštní konflikt, do kterého bylo malířství vtaženo prostřednictvím technické reprodukovatelnosti obrazu. A přestože se pořádaly malířské výstavy v galériích a salónech, nebyla to přece jen cesta, kterou by se mohly masy samy k takovéto recepci organizovat a kontrolovat.^{22/} Tak musí stejné publikum, které v pokrokovém duchu reaguje při filmové grotesce, zůstat zaostalé před surrealismem.

XVI

Pro film není příznačný pouze způsob, jakým je představován pomocí kamery člověk, nýbrž i to, jak se jejím prostřednictvím představuje okolní svět. Pohled soustředěný k psychologii výkonu dokládá, že aparatura je schopná testovat. Pohled zaměřený psychoanalyticky ilustruje způsobilost aparatury z jiné stránky. Film doopravdy obohatil svět našich vjemů, a to na způsob metod, jež lze osvětlit na metodách Freudovy teorie. Přechnutí v rozhovoru se před padesáti lety víceméně přehlíželo. Ze nejednou otvíralo hloubkové perspektivy skryté v rozhovoru, který předtím jako by probíhal na úrovni vnějšího vyjadřování, mohlo být považováno za výjimku. Od „Psychopatologie každodenního života“ nastala změna. Ona izolovala a současně uzpůsobila k analýze věci, které dříve unikaly v širokém proudu vnímání nepozorovány. Podobné prohloubení a percepcce přinesl s sebou i film, a to v celé šíři světa optických vjemů a nyní i akustických. Je jen druhou stranou téhož stavu věci, že výkony, které předvádí film, lze analyzovat mnohem přesněji, a z hledisek početnějších nežli výkony, které se představují na obraze nebo na jevišti. Oproti malířství je v údajích o situaci filmové zobrazování nesrovnatelně přesnější, a proto i výhodnější k analýze. Ve srovnání s divadlem je pak větší analyzovatelnost umožněna okolností, že filmové zobrazení výkonu lze snadno izolovat. Sama tato okolnost, a to jí především dodává na významu, napomáhá vzájemnému postupování vědy a umění. Lze vskutku stěžít říci, čím chování z určité situace čistě vypreparované – jako sval na těle – více poutá: zda svou uměleckostí, nebo svou užitečností pro vědu. Jednou z nejrevolučnějších funkcí filmu bude to, že dovolil rozpoznat, jak identicky lze využítovat fotografii pro umění a vědu, dvě oblasti, jež se dosud většinou rozcházejí.^{23/}

Na jedné straně rozmnožuje film náš přehled o determinujících banalitách, které řídí naši existenci, vždyť filmové detaily z inventáře vnějšího světa objevují zpravidla na věcech běžně známých skryté podrobnosti a kamera se geniálně zaměřuje k průzkumu všedního prostředí, na druhé straně nám však

film současně otevírá nesmírné a netušené pole k volné hře! Naše výčepy a velkoměstské ulice, naše kanceláře a zařízení našich pokojů, naše nádraží a továrny nám připadaly jako svět, do kterého jsme zakleti bez naděje na únik. Nyní přišel film a rozrazil toto vězení třaskavinou načasovanou na desetinu vteřiny, a my můžeme uprostřed těchto trosk, široko daleko rozmetaných, bezstarostně podnikat své dobrodružné výpravy. Záběry detailů rozšiřují náš prostor a časovým exponováním vtrhává do našeho světa pohyb. A stejně tak, jako se zvětšenině zdaleka nejedná o prosté upřesnění věci, které bychom jinak viděli jen neztetelně, nýbrž o vyjevení zcela nových pohledů na strukturu hmoty, nejedná se ani při časovém exponování o přiblížení známých motivů pohybu, nýbrž v těchto známých a dostupných motivech se odkrývají ony zcela neznámé, „které vůbec nepůsobí jako zpomalování rychlých pohybů, nýbrž jako klouzání, vznášení, jako pohyb nadpřirozený“.^{24/} Tak se stává patrným, že příroda, která promlouvá ke kameře, je jiná než ta, která mluví k oku. Jiná především v tom smyslu, že namísto prostoru, v němž se člověk vědomě orientuje, nastupuje prostor pronikáný nevědomě. Je-li již běžné, že můžeme alespoň zhruba referovat o chůzi lidí, nevíme nic o tom, jak se drží v onom zlomku vteřiny, kdy vykročí. Je-li pro nás již něčím běžným onen pohyb, jímž natahujeme ruku po zapalovači nebo po lžičce, sotva víme něco bližšího o tom, co se přitom vlastně mezi rukou a kovem odehraje, nemluvě již o tom, jakým různým výkyvům našich duševních stavů se tento neznámý pochod podrobuje. Tu zasahuje kamera všemi svými pomocnými prostředky, se svým klesáním a stoupáním, se svými přeryvy a vydělováním, se svým zpomalováním a zrychlováním průběhu akce, se svým zvětšováním a zdobňováním věci.

Její pomocí jsme zasvěcováni do optického podvědomí právě tak, jako nás psychoanalýza poučuje o našich podvědomých hnutích.

[Ostatně mezi těmito dvěma podobami podvědomí panují ty nejužší vztahy, neboť nesčetné aspekty, které je registrující přístroj s to v realitě odkrývat, existují většinou výhradně vně normálního vnímacího spektra. Rada vzruchů a stereotypů, proměn a katastrof, jimiž svět ve filmu prochází, se vskutku objevuje při psychózách, v halucinacích a snech. Deformace prováděné kamerou jsou druhem postupů, jejichž prostřednictvím se kolektivní vnímání může zmocňovat vnímání psychopata nebo lidské činnosti ve snu. Tak padla stará herakleitovská pravda – lidé mají v bdělém stavu společný svět, ve spánku se však každý navrácí do svého vlastního –, film ji vyvrátil, a to ani ne tolik zobrazením oneirického světa, jako kreacemi čerpanými z kolektivních snů, jako Mickey Mouse, závrtně procházející celou zeměkouli.]

Uvědomíme-li si nebezpečí, které zplodila racionalizační technika v nitru kapitalistické ekonomiky, ostatně odedávna iracionální, rozpoznáme, že táž technika ze sebe vydala imunizační prostředky proti některým kolektivním psychózám, totiž některé filmy. Protože představují sadistické halucinace a masochistické třeštění se strojenou nepřírozeností, předcházejí tomu, aby v masách tyto zmatky přirozeně narůstaly, jsouce vyvolávány aktuálními ekonomickými formami. Kolektivní veselost je spásným ventilem, který předchází podobným kolektivním psychózám. Nadměrné množství groteskních nehod, vršených ve filmu, nápadně ukazuje nebezpečí, která ohrožují lidstvo z hlubin pudů, potlačovaných aktuálních civilizací. Americké filmové grotesky a filmy Disneyovy uvádějí v pohyb nálože dynamitu v podvědomí. Jejich předchůdcem byl přepjatec. Byl první, kdo se nastěhoval do prostor otevřených novým filmovým uměním. Na toto místo patří historická postava Chaplina.]

XVII

Jednou z nejdůležitějších úloh umění odjakživa bylo vytvářet poptávku, k jejímuž plnému uspokojení dosud hodina nenadešla.^{25/} Dějiny všech uměleckých forem mají kritická období, v nichž se usiluje o efekty nenásilně dosažitelné pouze za změněného technického standardu, to jest tehdy, vznikne-li nějaká nová umělecká forma. Umělecké extravagance a barbarismy, vznikající v takzvané úpadkových dobách, vzcházejí ve skutečnosti z ohniska umění, jež je bohaté na tvůrčí síly. Naposledy hýřil podobnými barbarismy dadaismus. Jeho impuls lze určit teprve dnes: dadaismus se snažil malířskými (případně literárními) prostředky dosáhnout účinu, jaký očekává v dnešní době publikum od filmu.

Má-li poptávka působit průkopnický a od základu nově, musí dosahovat dále než k cílům, které si klade. To činí dadaisté, když obětují obchodní hodnoty, jež jsou filmu v tak vysoké míře vlastní, ve prospěch významnějších cílů, aniž si je ovšem ve formě zde popisované uvědomují. Dadaisté kladli mnohem menší důraz na obchodní užitek svých uměleckých děl než na jejich nepoužitelnost coby předmětů k rozjímavému soustředění. Aby toho dosáhli, snažili se zásadně znehodnocovat materiál uměleckého díla. Jejich básně jsou „slovní salát“, obsahující obscenní obraty a všemožný jazykový odpad, jaký si lze vůbec představit. Stejně jsou jejich obrazy, na něž nalepovali knoflíky a jízdanky. Podobnými prostředky bezohledně ničili auru kolem svých kreací, jimž dodávali svými výrobními postupy potupnou značku reprodukce. Před obrazem Hanse Arpa nebo před básní Augusta Stramma si

nelze dopřát čas k soustředění a hodnotit je jako třeba plátna Derainova nebo básně Rilky. Proti soustředění do nitra věci, které se stalo v dobách měšťanského úpadku jakousi školou asociálního postoje, nastupuje jako nový druh sociálního postoje rozptýlení.^{26/} A vskutku poskytovaly dadaistické projevy velmi vehementní zábavu, dosazující umělecké dílo za záminku k vyprovokování nějakého skandálu. Šlo především o to, učinit zadost jedině potřebě: vyvolat veřejné pohoršení. Umělecké dílo, které dříve vábilo k pohledu, vmlouvalo se poslechu, stalo se v rukou dadaistů projektilem. Doráželo na vnímatele. Mělo kvality taktivní. Tím příznivě ovlivnilo filmovou poptávku, neboť filmové rozptýlení má v prvé řadě rovněž taktivní charakter, vždyť se zde střídají dějiště a mění se místo záběru, což obojí doléhá na diváka jako nárazy. Stačí srovnat filmové plátno s plátnem obrazu. Obraz vybízí ke kontemplaci; vnímatel se může oddávat proudu asociací. U filmového snímku nic podobného možné není. Sotva nám padne do oka, již zde není. Nemůžeme na něm utkvět. Duhamel, který film nenávidí a který nepochopil nic z jeho významu, zato mnohé z jeho struktury, komentuje tuto okolnost poznámkou: „Nemohu již dál myslet tak, jak chci. Na místo mých myšlenek nastupují pohyblivé obrazy.“^{27/} Vskutku, jakmile člověk sleduje film, přerušuje se proud jeho asociací střídáním obrazů. Na tom je založen účinek filmového šoku, který si ve filmu jako jinde žádá, aby byl zachycen vystupňovanou duchapřítomností.^{28/} Film, který je ustrojen technicky, zabavuje fyzický účín šoku jeho morální nálepky, s nímž šok praktikovali dadaisté.^{29/}

XVIII

Masa je matečnice, z níž se v současné chvíli rodí nový poměr k uměleckému dílu. Kvantita se proměnila v kvalitu: jakmile se na umění začaly podílet širší masy než dosud, nastala změna i v samotném způsobu participace. Nikoho nesmí mýlit, že se tato participace prezentuje napřed v znevážené formě. Přesto nechyběli ti, kdo se s vášní chopili právě tohoto povrchního aspektu věci. Nejradikálněji se vyslovil Duhamel. Hlavní, co filmu přičítá k tíži, je způsob, jak se na něm podílejí masy. Ve filmu spatřuje „zábavu hélótů, umění, kterým si krátí čas ubohá, nevzdělaná stvoření, sedřená a ustaraná prací . . . podívanou, která nevyžaduje nejmenšího úsilí a nepředpokládá jakoukoliv myšlenkovou kapacitu . . . nerozněcuje srdce a neprobouzí jinou nádeji než onu směšnou: stát se jednou hvězdou v Los Angeles.“^{30/} Vidíme, že jde v podstatě o starý nářek nad masami, které se touží jen rozptýlovat, zatímco umění si žádá soustředění. Jsou to obecně známé věci. Zůstává jen spor-

né, zda mohou sloužit za východisko ke zkoumání filmu. Zde se musíme zastavit. Protikladnost rozptýlení a soustředění lze zformulovat takto: Vnímatel, který se před uměleckým dílem soustředí, se do něho noří; vniká do něho jako onen čínský malíř, který – jak o tom vypráví legenda – zmizel v pavilónu namalovaném na pozadí vlastní krajiny. Rozptýlující se masa přijímá naopak umělecké dílo za součást sebe sama, přenáší na ně svůj životní rytmus, vtahuje je do svého proudu. Nejzřetelnější je to v případě architektury. Představuje od nepaměti prototyp umění, jehož recepce se uskutečňuje kolektivně a bez jakéhokoliv soustředění. Zákony této recepce jsou záležitostí klíčovou.

Stavby provázejí lidstvo od počátků. Během této doby vznikaly početné umělecké formy, aby zase vzaly za své. Tragédie se rodí s Řeky, aby s nimi zanikla a aby po staletích opět žila jen v předpisech a pravidlech. Epos, který má původ v dětském věku národů, zaniká v Evropě na konci renesance. Desková malba je výtvozem středověku a sotva se jí mohlo zajistit neomezené trvání. Avšak potřeba přístřeší je u člověka věcí trvalou. Stavitelské umění nebylo nikdy úhorem. Má delší historii než kterékoliv jiné umění a je prospěšné mít na zřeteli způsob jeho působení vždy, chceme-li porozumět poměru mas k umění. Stavby jsou objektem dvojího druhu recepce: recepce použitím a recepce vnímáním. Nebo ještě lépe, dotekem a pohledem. Neučiníme si o této recepci správnou představu, budeme-li jí připisovat soustředění a soudit ji podle běžného postoje turistů před slavnými architektonickými díly. Při vnímání dotekem neexistuje nic, co by korespondovalo kontemplaci ve vnímání optickém. Taktilní recepce se neuskutečňuje soustředěním pozornosti, ale návykem.

Pokud jde o architekturu, určuje zvyk do značné míry i recepci optickou. I ona se uskutečňuje odjakživa spíše v náhodném pohledu než napjatým pozorováním. Způsob recepce vypracovaný v kontaktu s architekturou má však za určitých okolností kanonickou hodnotu. Neboť: úkoly, před nimiž stojí v dobách dějinných obrátů lidské vnímání, jsou naprosto neřešitelné z hlediska prosté optiky, to jest kontemplací. Jsou jen postupně zvládnány podle návodu taktilní recepce, zvykem. K návyku může dospět i člověk rozptýlený. Mnohem víc: teprve umění zvládat určité úkoly i v rozptýlenosti dokazuje, že si je člověk navykl řešit. Rozptýlením, které nám umění může poskytovat, se dá bez našeho vědomí kontrolovat, do jaké míry se nové úkoly, zatěžkávající naše vnímání, dají řešit, a protože je jedinec vždy v pokušení vymknout se podobným úkolům, bude ty nejtěžší a nejdůležitější z nich zmaňat umění po každé tam, kde bude moci mobilizovat masy. V současné chvíli tak činí fil-

mem. Vnímání v rozptýleném stavu, které ve všech oblastech umění intenzivně narůstá stále zřejměji a je symptomatickým projevem hlubokých změn v apercpci, si našlo své pole zkušenosti ve filmu. Protože vlastní forma účinku je ve filmu šok, je právě tento způsob recepce vítaný. Film nepotlačuje kulturní moment jen tím, že staví publikum do role posuzovatele, který dává své dobrozdání, nýbrž i proto, že tato role v kině nevyžaduje soustředění. Publikum je examinátor, a přece examinátor rozptýlený.

Doslov

Vzrůstající proletarizace dnešního člověka a stoupající zmasovění jsou dvě stránky jediného procesu. Fašismus se pokouší organizovat nově vznikající zproletarizované masy, aniž by se dotkl vlastnických vztahů, na jejichž odstranění tyto masy naléhají. Spásu spatřuje v tom, že dovoluje masám, aby daly volný průběh své „přirozenosti“ [samozřejmě ne tak, že se budou domáhat svých práv].^{31/} Masy mají právo na změnu vlastnických poměrů: fašismus se snaží dát této tendenci výraz za stavu, který vlastnické vztahy uchovává nezměněny. Jinak řečeno, fašismus nutně dospívá k estetizaci politického života. Znásilňování mas, které jsou kultem vůdce sráženy k zemi, koresponduje ono nakládání s aparaturou, kterou chce fašismus zapojit do služeb kultu.

Všechna úsilí o estetizování politiky kulminují v jediném bodě. Tímto jediným bodem je válka. Válka a jenom válka umožňuje dát cíl co nejrozsáhlejšímu masovému hnutí, aniž by byly změněny vlastnické vztahy. Tak lze vyjádřit stav věci z hlediska politiky. Z hlediska techniky se nám prezentuje takto: pouze válka dovoluje mobilizovat veškeré současné technické prostředky, aniž by se změnilly vlastnické vztahy. Je samozřejmé, že fašistická apoteóza války podobné argumenty nezveřejňuje. Přesto stojí za to zastavit se u ní. V Marinettiho manifestu k italsko-habešské koloniální válce se říká: „Již sedmadvacet let vystupujeme my, futuristé, proti tvzení, že válka není estetická... Souhlasně s tím konstatujeme: válka je krásná, protože díky plynovým maskám, děsivým megafonům, plamenometům a malým tankům zdůvodňuje vládu člověka nad podmaněným strojem. Válka je krásná, protože ohlašuje vysněný stav, kdy těla budou potažena kovem. Válka je krásná, protože rozlohuje kvetoucí louku o planoucí orchideje mitrailleur. Válka je krásná, protože do jediné symfonie spojuje zvuk výstřelů, dělovou palbu, přestávky mezi střelbou, vůně a rozkladné zápachy. Válka je krásná, protože vytváří nové architektury, jako architektury velkých tanků, geometrických le-

teckých eskader, kouřových spirál nad hořícími vesnicemi a mnoho jiných . . . Futurističtí básníci a umělci . . . mějte na paměti tyto principy válečné estetiky, aby váš zápas o novou poezii a novou plastiku . . . byl jimi ozářen!^{32/}

Předností tohoto manifestu je jeho jasnost. Způsob, jak klade otázku, zaslужuje, aby byl převzat dialektikem. Tomu se jeví estetika dnešní války takto: Je-li přirozené využití přírodních sil brzděno a potlačováno vlastnickým řádem, bude směřovat rozvoj techniky, životního rytmu, zdrojů energie k uplatňování protipřírodnímu. Nalezne je ve válce, která svými destrukcemi prokazuje, že společnost nebyla dosud zralá k tomu, aby se zmocnila techniky jako svého orgánu, a že technika nebyla dosti vyvinutá, aby zvládla živelné společenské síly. Nejohrožnější rysy imperialistické války vyvěrají z diskrepance mezi obrovskou silou výrobních prostředků a jejich nedostatečným využitím ve výrobním procesu – jinými slovy nezaměstnaností a nedostatkem odbytišť. Imperialistická válka je povstání techniky proti společnosti, neboť společnost jí nedodala její přirozený materiál a ona si na ní proto žádá „materiál lidský“. Místo aby regulovala řeky, zavádí do koryta svých zákopů proudy lidí, namísto aby rozsávala ze svých letadel na zemi osivo, rozsévá na města zápalné bomby, a v plynové válce našla nový způsob, jak odstraňovat auru.

„Fiat ars – percat mundus,“ říká fašismus a očekává od války, jak Marinetti doznává, nasycení uměleckého vnímání, přetvořeného technikou. To je zjevně dovršení l'art pour l'artismu. Lidstvo, které bylo kdysi u Homéra předmětem podívané pro olympské bohy, se jím stalo nyní samo pro sebe. Jeho sebeodcizení dosáhlo k onomu stupni, na němž je mu dovoleno prožívat vlastní zánik jako estetickou senzaci „prvého řádu“. Tak vypadá estetizování politiky, jak je provádí fašismus. Komunismus odpovídá politizováním umění.

Poznámky ke stati Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti

^{1/} Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris 1934, str. 105.

^{2/} Dějiny uměleckého díla zahrnují samozřejmě ještě i více: dějiny Mony Lisý, např. druh a počet kopií, které vznikly během sedmnáctého, osmnáctého a devatenáctého století.

^{3/} Právě proto, že pravost není reprodukovatelná, dalo intenzivní pronikání určitých reprodukčních postupů – šlo o technické postupy – podklad k diferencování a odstupňování pravosti. Důležitou funkci při nastolování takovýchto rozlišení mělo obchodování s uměním. S vynálezem dřevorytu, lze-li tak říci, byla pravost jako kvalita věci zasažena u kořene, dříve než se jako vlastnost rozvinula k svému pozdějšímu rozkvětu. Vždyť stře-

dověký obraz Madony nebyl dosud v době svého vyhotovení *pravý*; pravým se stal až v následujících a nejsilněji v minulém století.

^{4/} I nejubožejší provinční uvedení Fausta má nicméně před každým zfilmovaným Faustem onu přednost, že vstupuje do pomyslné relace k původní výmarské inscenaci. Vše, co si lze připomenout před rampou z dochované tradice, stává se při filmovém promítání neuzítkovatelné – že v Mefistovi vězí kus z Goethova přítele mladých let, Johanna Heinricha Mercka, a ještě mnohých další.

^{5/} Abel Gance, *Le temps de l'image est venu* (*L'art cinématographique II*, Paříž 1927, str. 94 a n.)

^{6/} Přiblížit se lidsky masám může znamenat: odstranit společenskou funkci ze zorného pole. Nikde není řečeno, že dnešní portrétista nepostihuje společenskou funkci slavného chirurga, portrétovaného za stolem u snídaně nebo v kruhu přátel, přesněji než malíř šestnáctého století, který zobrazuje své lékaře reprezentativně, jako například Rembrandt ve své „Anatomii“.

^{7/} Definice aury jako „jedinečného zjevení dálky, byť byla sebeblíže“, nepředstavuje nic jiného než zformulování kulturní hodnoty uměleckého díla v kategoriích časově prostorového vnímání. Dálka je protiklad blízkosti. Bytostně vzdálené je nepřibližitelné. Ve skutečnosti je nedosažitelnost hlavní vlastností kulturního obrazu. Svou povahou zůstává „dálkou, jakkoli by byl blízký“. Blízkost, kterou nelze upřít jeho materii, nezasahuje rušivě do oné dálky, kterou si zachovává v svém zjevu.

^{8/} Tou měrou, jak se kulturní hodnota obrazu sekularizuje, stávají se představy o substrátu jeho jedinečnosti neurčitější. Jedinečnost zjevení, která převládá v kulturním obraze, bude v představě vnímatele stále více zatlačována do pozadí empirickou jedinečností tvůrce nebo jeho výtvarným výkonem. Samozřejmě ne beze zbytku: pojem pravosti nepřestává nikdy směřovat dále než k pouhému připsání díla jeho autentickému tvůrci. (Což se zvláště zřetelně projevuje na sběrateli, který si podržuje vždy něco ze služebnictví fetiši a svým vlastněním uměleckého díla se podílí na jeho kultické moci.) Nehledě k tomu zůstává funkce pojmu autentický při hodnocení umění jednoznačná a se sekularizací umění nastupuje na místo kulturní hodnoty autentičnost.

^{9/} U filmových děl není technická reprodukovatelnost výtvaru vnějškovou podmínkou jejich masového rozšiřování, jako je tomu u výtvarů literárních nebo malířských. Technická reprodukovatelnost filmových děl je dána bezprostředně technikou jejich výroby. Ta pak nejen že co nejbezprostředněji toliko umožňuje masové šíření filmových děl, nýbrž si je spíše rovnou vynucuje. Vynucuje si je, neboť výroba filmu je tak nákladná, že si ji více nemůže dovolit jednotlivec, který by si například mohl pořídit drahý obraz. V roce 1927 se vypočetlo, že větší film musí mít devítimilionové publikum, aby se vyplatil. Se zvukovým filmem ovšem nastal krok zpět; jeho publikum se omezovalo jazykovými hranicemi, což se dělo souběžně se zdůrazňováním nacionálních zájmů, jak s nimi vystupoval fašismus. Důležitější než registrovat tento krok zpět, který byl ostatně oslaben synchronizací, je mít v patrnosti souvislost s fašismem. Oba zjevy vyrůstají z hospodářské krize. Tytéž rušivé zásahy, které, viděno v hrubých rysech, usilovaly udržet stávající vlastnické vztahy otevřeným násilím, vedly filmový kapitál ohrožený krizí k tomu, aby si vynutil urychlené přípravné práce k zvukovému filmu. Zavedení zvukového filmu přineslo pak dočasné ulehčení. A sice nejen proto, že zvukový film znovu přitahoval masy do kin, nýbrž i proto, že díky zvukovému filmu se solidarizoval s filmovým kapitálem nový kapitál z elektrického průmyslu. Z vnějšku viděno, podporoval zvukový film na-

cionální zájmy, avšak viděno zevnitř, zinternacionalizoval filmovou produkci mnohem víc než kdy předtím.

^{10/} Tato polarita nemůže mít oprávnění v estetice idealismu, kde ji vylučuje sám pojem krásy, protože je v základě nedělitelný. Přesto se však ohlašuje u Hegela tak zřetelně, jak to je jen v mezích idealismu myslitelné. „Obrazy,“ praví se v „Přednáškách z filozofie dějin“, „existovaly již dávno: zbožnost si je vynucovala již velmi časně pro své pobožnosti, avšak nepotřebovala krásné obrazy, ba tyto byly pro ni dokonce rušivé. V krásném obraze existuje také vnějškovost, pokud však je krásná, oslovuje člověka duch tohoto vnějšího; při pobožnosti je však podstatný vztah k nějaké věci, neboť sama je jen bezduché otupování duše... Krásné umění... vznikalo samo v církvi... ačkoliv... umění již z principu umění vystoupilo.“ (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Werke IX, Berlín a Lipsko 1832, 414. V „Přednáškách z estetiky“ dosvědčuje jedno místo, že Hegel zde cítil problém. „Máme za sebou,“ praví se v těchto přednáškách, „uctívání uměleckých děl a jejich vzývání jako božských, a přece je dojem, který vzbuzují, zvláštěního druhu, a co v nás probouzejí, vyžaduje ještě vyššího prozkoumání.“ (Hegel, 1. c., sv. X, 14.)

Přechod od prvního druhu umělecké recepce k druhému určuje historický průběh umělecké recepce vůbec. Bez ohledu na to lze pro každé jednotlivé umělecké dílo prokázat určité oscilování mezi oběma polárními druhy recepce. Tak například u Sixtinské madony. Od zjištění Huberta Grimma se ví, že obraz byl původně malován k vystavování. Výzkum, který Grimme podnikl, byl vyprovokován otázkou: Co znamená dřevěná lišta v popředí obrazu, o níž se opírají oba andělíčci? Jak mohl Rafael přijít na nápad, tázal se Grimme dále, namalovat na nebi portiéry? Bádání ukázalo, že Sixtinská madona byla obrazem na objednávku, a to k pohřbu papeže Sixta. Při slavnostním obřadu byl Rafaelův obraz opřen o rakev a upevněn ve výklenkovitém pozadí kaple. Rafael na obraze předvádí, jak se z pozadí výklenku, ohraničeného zelenými portiérami, blíží v oblacích madona k papežově rakvi. Při smuteční slavnosti za Sixta uplatnil Rafaelův obraz svou nanejvýš výstavní hodnotu. Za nějaký čas poté jej umístili na hlavním oltáři řádového kostela černých mnichů v Piacenze. Důvod k tomuto přemístění určil římský rituál. Římský rituál zapovídal, aby obrazy, které byly vystaveny při pohřebních slavnostech, sloužily kultu a umístěly se na hlavní oltář. Rafaelovo dílo bylo tímto předpisem do jisté míry znehodnoceno. Navzdory tomu, a proto, aby neznevážila hodnotu díla, rozhodla se kurie tiše trpět obraz na hlavním oltáři. Aby nebudila pohoršení, předala obraz řádu v provinčním městě, ležícím stranou.

^{11/} Analogické úvahy rozvíjí na jiné rovině Brecht: „Nelze-li uhájit pojem uměleckého díla pro věc vznikající tam, kde se umělecké dílo mění na zboží, pak se musíme tohoto pojmu opatrně a obezřele, avšak nebojácně vzdát, pokud bychom nechtěli spolu s ním zlikvidovat i funkci samotné věci, vždyť tímto stadiem se musí projít, a sice bez postranních úmyslů, nejde přitom o nějakou nezávaznou odbočku z pravé cesty; ale co se zde děje s uměleckým dílem, mění ho od základu, smazává jeho minulost, a to tak velice, aby v případě, kdyby se starý pojem znovu nastolil – což se může stát, proč ne? – nevybavoval vzpomínku na věc, kterou kdysi označoval.“ (Bertolt Brecht, Der Dreigroschenprozess, znovu otištěno ve Versuche 1–4, Berlín a Frankfurt n. M. 1959, str. 259).

^{12/} Abel Gance, Le temps de l'image est venu (L'art cinématographique II. Paříž 1927, str. 100–101).

^{13/} Sévcrin – Mars, cit. Abel Gance (1. c., str. 100).

^{14/} Alexandre Arnoux, Cinéma, Paříž 1929, str. 28.

^{15/} Franz Werfel, Ein Sommernachtstraum, Ein Film nach Shakespeare von Reinhardt. Neues Wiener Journal, citováno v LU 15. listopadu 1935.

^{16/} „Film podává (nebo by mohl podávat) ... detaily, které lze využít k poznatkům o lidském chování. Veškeré motivování z charakteru přestává, vnitřní život postav nevysvětluje nikdy hlavní příčinu jednání a je zřídka také hlavním výsledkem jednání“ (Bertolt Brecht, 1. c., str. 257). Rozšíření pole pro testování, které aparatura na filmovém herci uskutečňuje, odpovídá mimořádnému rozšíření pole k testování, jež nastoupilo pro individuum díky ekonomickým podmínkám. Tak trvale vzrůstá význam zkoušek schopnosti k povolání. V těchto zkouškách jde o výřez z výkonu individua. Filmový záběr a zkouška schopnosti k povolání se odehrávají před gremiem odborníků. Vedoucí natáčení v ateliéru zaujímá přesně stejné místo jako vedoucí testu při zkoušce schopnosti.

^{17/} Luigi Pirandello, On tourne; citováno podle: Léon Pierre Quint: Signification du Cinéma (L'art cinématographique II, Paříž 1927, str. 14 až 15).

^{18/} Rudolf Arnheim, Film als Kunst, Berlín 1932, str. 176–177. – Určité zdánlivé podružné detaily, kterými se filmový režisér vzdaluje od jevištních praktik, nabývají v této souvislosti většího dosahu. Např. pokus hrát s nenalícenými herci, jak jej mezi jinými provádí Dreyer ve filmu Jeanne d'Arc. Obětuje měsíce na to, aby vyhledal čtyřicet představitelů pro soud nad kacířkou. Hledání těchto představitelů se podobalo shromažďování těžce opatřitelných rekvizit. Dreyer vynaložil největší námahu na to, aby si představitelé nebyli podobní věkem, vzrůstem nebo fyziognomií. Když se herec stává rekvizitou, pak na druhé straně funguje nezřídka rekvizita v roli herce. Rozhodně není něčím neobvyklým, že film dospívá k stavu, za kterého se rekvizita stává nástrojem hry. Místo abychom uváděli z nekonečného množství příkladů některé namátkou, spokojme se s jediným, který je zvláště průkazný. Na jevišti by musily působit hodiny, které vskutku jdou, vždy jen rušivě. Jejich roli měřit čas nelze na jevišti uplatnit. I v naturalistickém kusu by astronomický čas musil kolidovat se scénickým časem. Za těchto podmínek je pro film nanejvýš příznačné, že může bez dalšího příležitosti těžit z hodinového měření času. Jasněji než na mnohých jiných rysech lze na tomto případě rozeznat, jak může ve filmu jakákoliv jednotlivá rekvizita převzít za určitých okolností rozhodně funkci. Odtud je jen krok k Pudovkinovu zjištění, že „hra herce, jež je spojena s předmětem a vybudována na svazanosti s ním... tvoří jednu z nejsilnějších metod filmového zobrazování.“ (V. Pudovkin, Filmregie und Filmmanuskript, Berlín 1928, str. 129). Tak je film prvním uměleckým prostředkem, který je schopen ukázat, jak materie také htaje s člověkem. Film může být proto vynikajícím nástrojem materialistického podání.

^{19/} Konstatovaná změna způsobu vystavování pomocí reprodukční techniky je patrná i v politice. Dnešní krize buržoazních demokracií zahrnuje krizi podmínek, které určují vystavování vedoucích politiků na odív. V demokraciích vystupují vládnoucí činitelé přímo před volenými reprezentanty, a to osobně. Jejich publikum je parlament. S pokrokem smacích aparatur, které umožňují, aby řečníku při jeho projevu naslouchalo neomezené množství lidí, a krátce poté, aby se řečník stal pro stejně neomezené množství i viditelný, přichází vystavování politické osobnosti před aparaturu. Parlamenty ztrácejí své publikum stejně jako divadla. Rozhlas a film se podílejí nejen na změně, která nastává ve funkci profesionálního herce, nýbrž přesně tak i na změně funkci toho, kdo před nimi vystupuje ve své vlastní osobě, jak je tomu u vedoucích politiků. Tato změna vy-

kazuje stejnou tendenci u filmového herce jako u vládnoucího politika, bez ohledu na rozdílnost speciálního zaměření. Žádá se vystavování výkonů, které lze podrobovat zkoušce a navíc, které lze za určitých společenských podmínek přenášet. To je výsledek nového výběru, výběru prováděného před aparaturou, z něhož vítězně vycházejí star a diktátor.

- 20/ Výsadní povaha zmíněných technik mizí. Aldous Huxley píše: „Technický pokrok . . . vedl k vulgárnosti . . . technická reprodukovatelnost a tisk na rotačkách umožnily nedozírné rozmnožování spisů a obrázků. Všeobecné školní vzdělání a poměrně vysoké mzdy přispěly k vytvoření mohutného publika, které umí číst a je schopné si opatřit látku ke čtení a obrázkový materiál. K tomu, aby byly poruce, etabloval se důležitý průmysl. Nuže, umělecké nadání je přece něco velmi vzácného; plyne odtud . . . že převážná část umělecké produkce bývala v kterékoliv době a na všech místech méněcenná. Dnes je nicméně procento braku v celkové umělecké produkci větší než kdykoliv předtím . . . Stojíme zde před jednoduchým aritmetickým vztahem. Během minulého století se zvětšilo obyvatelstvo západní Evropy o dvojnásobek. Obrázkový materiál ke čtení narostl však, jak mohu odhadnout, v poměru jedna ku dvaceti, možná že též k padesáti nebo dokonce ke stu. Má-li obyvatelstvo o počtu x miliónů n uměleckých talentů, bude mít obyvatelstvo o 2x miliónech 2n uměleckých talentů. Nuže, situaci lze shrnout takto: jedna tisková stránka s materiálem ke čtení nebo obrazovým materiálem, která byla publikována před stoletím, odpovídá dvaceti, ne-li stu stránek. Tam, kde z druhé strany existoval před stoletím jeden umělecký talent, existují dnes dva. Připouštím, že díky všeobecnému vzdělání se může dnes uplatnit mnohem větší počet virtuálních talentů, kteří by byli dříve nemohli nikdy dospět tak daleko, aby rozvinuli své nadání. Předpokládejme tedy . . . že dnes připadá na jeden dřívější trojnásobně nebo čtyřnásobně větší počet uměleckých talentů. Zůstává přesto nepochybně, že konzum čtenářského a obrázkového materiálu zdaleka předčil přirozenou produkci nadaných spisovatelů a kreslířů. S materiálem k poslechu je tomu nejinak. Prosperita, gramofon a rádio vyvolaly v život takové publikum, jehož spotřeba hudebního materiálu stojí mimo jakýkoliv vztah k růstu obyvatelstva a v soulase s tím k přírůstku talentovaných komponistů. Výsledkem toho je, že ve všech uměních, vzato absolutně i relativně, je produkce braku nepoměrně rozsáhlejší, než tomu bylo dříve; a tak to musí zůstat, dokud budou lidé pokračovat ve svém neuměrně velkém odběru čtenářského, obrázkového a poslechového materiálu, jak jen tomu je v této chvíli.“ (Aldous Huxley, *Croisière d'hiver en Amérique Centrale*, Paříž, str. 273 a n.) – Tento způsob uvažování je zřejmě sotva pokrokový.
- 21/ Odvážné kousky kameramana lze vskutku srovnat s odvážností chirurgickou. Luc Durtain uvádí v seznamu specifiky gestických dovedností techniky takové, které „se požadují v chirurgii při určitých nesnadných zákrocích. Volím jako příklad jeden případ z otorhinolaryngologie . . . mám na mysli takzvaný endonasální perspektivní postup; nebo odkazují k akrobatickým kouskům, které musí vykonat chirurgie hrtanu, jež má k dispozici převrácený obraz podávaný zrcadlem; mohl bych také mluvit o ušní chirurgii, která co do precíznosti upomíná na práci hodináře. Jak bohaté odstupňování nejsubtilnější svalové akrobatiky se požaduje od muže, který chce lidské tělo spravovat nebo je zachránit, vždy stačí pomyslet jen na operaci očního zákalu, při níž se rovněž srázejí ocel a bezmála kapalné části tkáně, nebo na důležité zásahy do měkké krajiny břišní (laparotomie).“
- 22/ Tento způsob nazírání může připadat litubý; avšak jak ukazuje velký teoretik Leonardo, mohou být hrubé způsoby nazírání v své době dobře uplatněny. Leonardo srovnává malířství

a hudbu těmito slovy: „Malířství je hudbě nadřazeno proto, že neumírá v témže okamžiku, kdy bylo vyvoláno k životu, jak je tomu s nešťastnou hudbou . . . Hudba, která uniká, sotva vznikla, stojí za malířstvím, jež se s používáním fermeže stalo věčným“ (citováno v *Revue de Littérature comparée*, Février–Mars 1955, XV, 1, str. 79).

- 23/ Hledáme-li analogii k této situaci, nabízí se nám jedna poučná v renesančním malířství. I zde potkáváme umění, jehož nesrovnatelný rozmach a význam vyplývá nikoli v poslední řadě z toho, že do sebe integruje počet nových věd, nebo alespoň nových vědeckých údajů. Umění vyžaduje znalost anatomie a perspektivy, matematiky, meteorologie a nauky o barvách. „Co je nám odlehlejší,“ píše Valéry, „než překvapivý nárok takového Leonarda, jemuž bylo malířství nejvyšším cílem a nejvýznamnější demonstrací poznání, a sice v tom smyslu, že podle jeho přesvědčení si žádalo všeznalství, ba on sám se nezalekl před teoretickou analýzou, před níž my, lidé dnešní doby, stojíme zaražení pro její hloubku a přesnost.“ (Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paříž, str. 191).
- 24/ Rudolf Arnheim, 1. c., str. 138.
- 25/ „Umělecké dílo,“ říká André Breton, „má jen potud cenu, pokud se zachívá reflexemi budoucnosti.“ Vskutku stojí každá dozralá umělecká forma na průsečíku tří vývojových linií. Již technika sama usiluje o určitou uměleckou formu. Dříve než nastoupil film, existovaly fotografické knížky, jejichž obrázky předváděly diváku na zmáčknutí palce v rychle se míhajícím sledu boxerský zápas nebo tenisové utkání: v bazarech byly automaty, v nichž bylo možno otáčením kotouče vyvolávat odvíjení obrazů. – Za druhé směřují hotové umělecké formy v určitých stadiích svého vývoje usilovně k účinným, k nimž bude později dosahovat nová umělecká forma zcela nenuceně. Dříve než došel svého uplatnění film, snažili se dadaisté svými produkcemi uvést publikum do takového stavu, který pak vyvolával například Chaplin způsobem zcela přirozeným. – Za třetí směřují často nezatelné společenské změny k proměně recepce, která prospívá teprve nové umělecké formě. Dříve než si film začal vytvářet své publikum, byly recipovány v císařském panorámatu obrazy (jež právě přestaly být nepohyblivé) před shromážděným publikem. Toto publikum stálo před paravánem, opatřeným stereoskopy, z nichž se na každého diváka dostávalo po jednom. V těchto stereoskopech se automaticky vynořovaly jednotlivé obrázky, které nakrátke ustrnuly a pak uvolnily místo následujícím. Podobnými prostředky musil pracovat ještě i Edison, když předváděl nepočtenému publiku, zírajícímu do aparátu s odvíjejícími se obrazy, první filmový pásek (dříve než bylo známé filmové plátno a projekce.) – Ostatně, zařízení císařského panorámatu zrcadlí obzvláště jasně vývojovou dialektiku. Krátce před tím, než film způsobil, že se přihlížení snímkům stalo kolektivní věcí, uplatňuje se před stereoskopy tohoto rychle zastaravšího zařízení individuální pohlížení na obrazy ještě jednou s takovou vyhrčeností jako kdysi, když patřit na boží obraz umožňovala knězi „cella“.
- 26/ Teologickým pravzorem tohoto pohroužení je vědomí, že jsme sami se svým Bohem. Toto vědomí posilovalo u měšťanstva v jeho velkých dobách svobodu, s níž setřásalo církevní poručníkování. V dobách měšťanského úpadku muselo stejné vědomí vydávat počet v skryté tendenci odnímat veřejným záležitostem síly, které vynakládá jednotlivec na obcování s Bohem.
- 27/ Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Paříž 1930, str. 52.
- 28/ Umělecká forma filmu koresponduje se stoupajícím ohrožením života, jemuž má dnešní člověk patřit tváří v tvář. Potřeba vystavovat se účinnému šoku je druhem lidského způsobování očekávaným nebezpečím, která hrozí ze všech stran. Film odpovídá změ-

nám, jež sahají hluboko do apercipčního ústrojí, změnám, jež v rámci soukromé existence prožívá každý chodec vtažený do velkoměstské dopravy a jež v historickém měřítku prožívá každý občan dnešního státu.

^{29/} Jako pro dadaismus je film i pro kubismus a futurismus vzorem k důležitým závěrům. Kubismus a futurismus jsou nedokonalými pokusy přispět po svém k pronikání skutečnosti pomocí aparatury. Na rozdíl od filmu nepoužívaly tyto školy při svém pokusu k uměleckému zobrazení reality aparaturu, nýbrž jakousi slitinu představované skutečnosti s představovanou aparaturou. V kubismu má přitom převažující roli předpokládaná konstrukce této aparatury, jejíž základ je v optice; ve futurismu tušené účiny této aparatury, které se vybavují při rychlém otáčení filmového pásu.

^{30/} Georges Duhamel, 1. c., str. 58.

^{31/} S ohledem na filmový týdeník, jehož propagandistické použití lze sotva přecenit, je zde zvláště důležitá technická okolnost. K masové reprodukci se především nabízí reprodukce mas. Při velkých slavnostních akcích, monstre-parádách, při sportovních masových podnicích a ve válce, při výjevech, dnes vesměs filmovaných, pohlíží si masa sama do obličeje. Tento děj, jehož dosah nepotřebuje být zdůrazňován, souvisí co nejtěsněji s vývojem reprodukční, případně snímací techniky. Všeobecně jsou masová hnutí zřetelněji přístupná aparatuře než pohledu. Snímky stotisícového davu lze nejlépe fotografovat z ptáčích perspektiv. A je-li tato perspektiva přístupná pro lidské oko právě tak dobře jako pro aparaturu, nelze přece jen na obraze, který si s sebou odnáší oko, provádět zvětšení, jako je tomu u snímku. Což znamená, že masová hnutí, a tedy i válka, představují onu formu lidského konání, která se zvláště výhodně poddává aparatuře.

^{32/} La Stampa Torino.

Poznámky k francouzským textovým dodatkům:

a) Vlastním cílem revolucí je zrychlit tuto adaptaci. Revoluce jsou invace kolektivního živlu, nebo přesněji, pokus o invaci kolektivu, jenž poprvé shledává v druhé technice své zařízení. Tato technika ustavuje systém, který vyžaduje, aby se elementární sociální síly podrobily, má-li se nastolit „souladná“ hra mezi přírodními silami a člověkem. A podobně jako dítě, jež se učí uchopit věc, natahuje ruku stejně po měsíci jako po míči ležícím v jeho dosahu – tak také lidstvo při svých inervačních pokusech míří stejně k cílům dostupným jako k těm, které jsou zprvu jen utopické. Neboť požadavky, adresované ke společnosti, neohlašuje v revolucích jen druhá technika. Právě proto, že tato druhá technika směřuje nejprve k tomu, aby osvobodila člověka od jeho dřiny, vidí individuum naráz, jak nezměrně se jeho pole k akci rozšiřuje. V tomto poli se individuum neumí dosud orientovat. Avšak prosazuje na něm již své požadavky. Neboť čím více si kolektivní živel přivlastňuje druhou techniku, tím více pociťuje individuum, jak velice omezená byla za vlády první techniky oblast jeho možností. Krátce řečeno, k svým právům se hlásí soukromý jedinec, osvobozený likvidováním první techniky. Nuže, sotva si druhá technika zjistila své první revoluční výtěžky, již si s novým nápojem činí nároky na uplatnění životní žádosti individua, první technikou potlačované – lásku a smrt. Fourierovo dílo tvoří jeden z nejdůležitějších historických dokumentů těchto požadavků.

b) Je pravda, že integrální analýza těchto filmů by nesměla pomlčet o jejich protichůdném

smyslu. Musila by vyjít z protikladného významu těchto prvků, které vyvolávají současně komický i děsivý účín. Komika a zděšení spolu úzce souvisí, jak to dokazují reakce dětí. A proč bychom tvářili v tvář určitým faktům neměli právo tázat se, která z těchto dvou reakcí je v daném případě lidštější? Některé z nových filmů s Mickey Mousem opravňují k podobné otázce. To, co se v nových snímcích Disneyových objevuje jasněji, bylo ohlašováno v četných starších filmech: s lehkým srdcem přijímat brutalitu a násilí jako „rozmary osudu“.