

Walter Benjamin

Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti

Původ krásných umění a ustavení jejich rozmanitých druhů sahá zpět do doby, jež se od té naší podstatně liší, a zpět k lidem, jejichž moc nad věcmi a poměry byla ve srovnání s tou naší mizivá. Avšak úžasný nárůst, který se týká přizpůsobivosti a preciznosti našich prostředků, nám do nejbližší budoucnosti dává vyhlídky na nejpronikavější změny starého produkovaní krásna. Každé umění má svou fyzickou část, jíž nelze vnímat a pojímat tak jako dříve; nemůže se déle vymykat vlivům moderní vědy a moderní praxe. Ani materie, ani prostor, ani čas nejsou již dvacet let tím, čím byly odjakživa. Člověk se musí připravit na to, že tak velké novoty změni veškerou techniku umění, tím ovlivní samu invenci a konečně snad dospějí k tomu, že nejčarovnějším způsobem přemění 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 počátcích. Zaměření Marxova zkoumání získalo cenu prognózy. Vrátil se k základním vztahům kapitalistické produkce a zobrazil je tak, že z nich vyplývalo, čeho se v budoucnu můžeme od kapitalismu ještě nadít. Vyplýval z nich nejen růst zostřeného vykořisťování proletariátu, nýbrž konečně i vytvoření podmínek, jež umožní odstranění samotného kapitalismu.

Převrat v nadstavbě, postupující mnohem pomaleji než převrat v základně, potřeboval více než půl století k tomu, aby ve všech oblastech kultury prosadil změnu výrobních podmínek. Podobu těchto změn můžeme určit teprve dnes. Z těchto údajů lze vyvodit jisté prognostické požadavky. Teze o umění proletariátu po uchopení moci však těmto požadavkům odpovídají méně, nemluvě o beztřídní společnosti, než teze o vývojových tendencích umění při současných výrobních podmínkách. Jejich dialektika se v nadstavbě projevuje stejně jako v ekonomii. Bylo by proto chybné podceňovat bojovou hodnotu takových tezí. Nechávej stranou řadu zděděných pojmů (jako jsou tvořivost a genialita, věčná hodnota a tajemství), pojmů, jejichž nekontrolované (a v daném okamžiku těžko kontrolovatelné) používání vede ke zpracování faktického materiálu ve fašistickém duchu. *Následující, do teorie umění nově zaváděné pojmy se od běžných liší svou nepoužitelností pro účely fašismu. V umělecké politice je však lze použít k formulování revolučních požadavků.*

/

Umělecké dílo bylo v zásadě vždy reprodukovatelné. Co lidé udělali, to mohli také pokaždé napodobit. Takové kopírování prováděli žáci, aby se v umění cvičili, mistři, aby šířili svá díla, a do třetice ti, kteří bažili po zisku. Technická reprodukce uměleckého díla je naproti tomu něco nového, co se v dějinách projevuje přerývavě, v nárazech, následujících dlouho po sobě, avšak s rostoucí intenzitou. Řekové znali pouze dva způsoby technické reprodukce uměleckých děl: lití a ražení. Bronzy, terakoty a mince byly jedinými uměleckými díly, která dokázali vyrábět masově. Všechna ostatní díla byla jedinečná a technicky nereprodukovatelná. S dřevorytem se poprvé stala grafika technicky reprodukovatelnou; byla dlouho jediná, dokud se tiskem nedalo

reprodukovat i písmo. Jsou známy obrovské změny, které v literatuře vyvolal tisk, tato technická reprodukovatelnost písma. Z *oněch* jevů, které jsou posuzovány ze světově historického měřítko, jsou pouze *jedním*, ovšem velmi důležitým zvláštním případem. K dřevorytu se během středověku přidaly mědirytina a lept, stejně jako na začátku devatenáctého století litografie.

S litografií dosáhla reprodukční technika zásadně nového stupně. Mnohem účelnější postup, jímž se odlišuje nanášení kresby na kámen od vyřezávání do dřevěného štočku nebo od leptání měděné desky, dal grafice poprvé možnost, aby své výrobky přinášela na trh nejen pouze masově (jako předtím), nýbrž v podobách denně nových. Grafika získala prostřednictvím litografie schopnost doprovázet obrazem všední den. Začala držet krok s tiskem. V těchto počátcích, několik desetiletí po vynalezení, však byla litografie předstížena fotografií. S fotografií byla poprvé v procesu obrazové reprodukce zbavena ruka nejdůležitějších uměleckých povinností, které nyní připadly pouze oku hledícímu do objektivu. Protože oko zachycuje rychleji, než ruka kreslí, byl proces obrazové reprodukce urychlen takovým tempem, že mohl držet krok s řečí. Kameraman, otáčející v ateliéru klikou, fixuje obraz stejnou rychlostí, jakou herec mluví. Pokud byl v litografii virtuálně uložen ilustrovaný časopis, pak fotografie skrývala zvukový film. 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 přicházejí zdaleka díky sotva znatelnému pohybu ruky do našich bytů, aby nám sloužily, tak budeme zásobeni obrazy nebo sledy tónů, které se malým posunkem, téměř znamením objeví a stejně tak nás zase opustí.“¹ *Kolem roku 1900 dosáhla technická reprodukce stavu, kdy nejenže učinila svým objektem všechna dosavadní umělecká díla a jejich působnost začala podrobovat nejhlubším proměnám, nýbrž si mezi uměleckými postupy vydobyla své vlastní místo.* Pro studium tohoto stavu není nic poučnějšího než sledovat, jak oba jeho různé projevy – reprodukce uměleckého díla a filmové umění – zpětně působí na umění v jeho tradované podobě.

//

I při vysoce dokonalé reprodukci odpadá *jedno*: „Zde a Nyní“ uměleckého díla – jeho jedinečná existence na místě, na němž se nachází. Touto jedinečnou existencí a ničím jiným se naplňuje historie, které bylo po celou dobu svého trvání dílo podrobena. Sem patří jak změny, jež v průběhu doby utrpěla jeho fyzická struktura, tak měnící se vlastnické vztahy, do kterých mohlo vstoupit.² Stopa prvních je zjištělná jen chemickými nebo fyzikálními analýzami, které nelze na reprodukci provádět; stopa druhých je předmětem tradice, jejíž sledování musí vycházet z umístění originálu.

„Zde a nyní“ originálu vytváří pojem jeho pravosti. Chemické analýzy patiny na bronzu mohou napomoci ke stanovení pravosti; podobně jako k tomuto může vést důkaz, že určitý středověký rukopis pochází z archivu patnáctého století. Veškerý dosah *pravosti se vyhýbá technické – a přirozeně nejenom technické – reprodukovatelnosti.*³ Zatímco vůči ručnímu reprodukování, jež bývá zpravidla pranýřováno jako falzifikát, si

¹ Valéry, Paul: *Pièces sur l'art*, Paříž 1934, s. 105.

² Dějiny uměleckého díla pojmu přirozeně ještě více: dějiny Mony Lisy např. způsob a počet kopií, jež byly podle ní vytvořeny v sedmnáctém, osmnáctém a devatenáctém století.

³ Právě v důsledku nemožnosti reprodukovat pravost poskytly určité intenzivně pronikající reprodukční postupy – byly to technické postupy – prostředky k diferencování a odstupňování pravosti. Nastolení takových rozlišení bylo důležitou

originál uchovává plnou autoritu, není tomu tak v případě technické reprodukce. Důvod je dvojitý. Za prvé vykazuje technická reprodukce ve vztahu k originálu větší samostatnost než reprodukce ruční. Prostřednictvím fotografie může například zdůraznit vidění originálu, které je přístupné pouze pohyblivé čočce libovolně si vybírající ohnisko pohledu, nikoli však lidskému oku. S pomocí určitých postupů, jako zvětšení či zpomalení, může rovněž zachytit obrazy, které jsou pro běžnou optiku zcela nedostupné. To za prvé. Za druhé může provádět s otiskem originálu to, co by se s originálem samým dělat nedalo. Především se mu umožňuje vycházet vstříc vnímání, ať již jde o fotografii nebo gramofonovou desku. Katedrála opouští své místo, aby našla umístění v pracovně milovníka umění; sborové dílo, provedené v sále či pod otevřeným nebem, lze poslouchat v pokoji.

Podmínky, do nichž lze výtvar technické reprodukce uměleckého díla přenášet, se stavu díla ostatně nemusí dotknout – v každém případě ale znehodnocují jeho „Zde a Nyní“. To však neplatí pouze pro umělecké dílo, nýbrž v odpovídajících mezích také například pro krajinu, která ve filmu před divákem ubíhá. Tento proces se předmětu umění dotýká na nejcitlivějším místě, jež je zranitelnější než kterékoli jiné. Tímto místem je jeho pravost. Pravost nějaké věci je souhrnem všeho, co si s sebou od vzniku nese, od jejího materiálního trvání až po historické svědectví. Protože ono druhé má původ v prvním, je v reprodukci, v níž lidem uniká hmotné přetrvávání, ořeseno rovněž historické svědectví věci. Jistě, pouze ono; čeho se však toto znejistění dotýká, je autorita věci.⁴

Co se zde ztrácí, můžeme shrnout pojmem aura a říci: co ve věku technické reprodukovatelnosti díla hyne, je jeho aura. Proces je symptomatický; jeho význam přesahuje oblast umění. *Reprodukční technika, jak bychom to mohli obecně formulovat, vyděluje reprodukované dílo z dosahu tradice. Zmnožováním reprodukce klade na místo jedinečného výskytu tohoto díla výskyt masový. A tím, že reprodukci dovoluje, aby vyšla vstříc vnímání v jeho nynější situaci, aktualizuje reprodukované.* Oba tyto procesy vedou k mocnému ořesu tradovaného – k ořesu tradice, který je odvrácenou stranou současné krize a obrody lidstva. Procesy úzce souvisejí s masovými tendencemi dnešních dnů, jejichž nejmocnějším zástupcem je film. Jeho společenský význam je rovněž ve své nejpozitivnější hodnotě, a právě v ní, nemyšlitelný bez své destruktivní katarzní stránky: bez likvidace tradiční hodnoty kulturního dědictví. Tento jev, který dobývá stále nové pozice, je nejpatrnější ve velkých historických filmech. A když Abel Gance v roce 1927 nadšeně zvolal: „Shakespeare, Rembrandt, Beethoven budou filmováni ... Všechny legendy, veškeré mytologie a všechny mýty, všichni zakladatelé náboženství, ano, všechna náboženství ... čekají na své nasvícené zmrtvýchvstání a heroové se tlačí u brány“,⁵ vybědnul tím, aniž to snad zamýšlel, k rozsáhlé likvidaci.

funkcí obchodu s uměním. Jeho jasným zájmem bylo rozeznat různé tisky dřevorytu od tisků měděné desky a rovněž to, zda byly signovány před nebo po otisku. S vynálezem dřevorytu, lze-li to tak říci, byla kvalita pravosti, ještě dříve než dosáhla svého pozdního rozkvětu, zpochybněna ve své podstatě. Středověký obraz madony nebyl v době svého vyhotovení ještě „pravý“; tím se stal během následujících století a snad nejhojněji ve století minulém.

⁴ Nicméně, i nejubožejší provinční uvedení Fausta má před jeho zfilmováním onu přednost, že vstupuje do pomyslné konkurence k původní výmarské inscenaci. A vše, co si lze z tradičních obsahů před rampou připomenout, stává se před filmovým plátnem nezužitkovatelným – že v Mefistovi je ukryto něco z Goethova přítele z mládí, Johanna Heinricha Mercka, a mnoho dalšího.

⁵ Abel Gance: Le temps de l'image est venu, in: L'art cinématographique II. Paříž 1927, s. 94-96.

III

Během velkých dějinných období se s celkovým způsobem existence lidské společnosti proměňuje rovněž povaha a způsob smyslového vnímání. Povaha a způsob, jakým se lidské vnímání organizuje – médium, ve kterém se uskutečňuje – jsou podmíněny nejen přírodně, nýbrž i historicky. Doba stěhování národů, v níž vznikly pozdně románská umělecká řemesla a Vídeňská geneze, měla nejenom jiné umění než antika, nýbrž i rozdílné vnímání. Učenci vídeňské školy Riegel a Wickhoff, kteří se vzepli velikosti klasické tradice zastíňující toto umění, přišli jako první s myšlenkou usuzovat z tohoto umění na organizaci vnímání v době, v níž právě ono umění mělo platnost. Přes svůj dosah byly tyto poznatky omezeny skutečností, že se badatelé spokojili s určením formálních znaků, jež byly v pozdně románské době pro vnímání charakteristické. Nepokusili se – a snad ani nemohli – ukázat společenské převraty, které v těchto změnách vnímání našly svůj výraz. A lze-li chápat proměny v médiu vnímání, jichž jsme současníky, jako rozpad aury, pak můžeme prokázat jeho společenskou podmíněnost.

Pokusíme se onen zmíněný pojem aury, dříve již navržený pro historické objekty, ilustrovat na pojmu aury přírodních předmětů. Poslední zmiňovanou definujeme jako jedinečné zjevení dálky, byť by byla sebeblíž. 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. Tento rozpad spočívá na dvou okolnostech, které souvisejí se vzrůstajícím významem mas v dnešním životě. Totiž: „přiblížit si“ věci prostorově a lidsky, je vášnivým požadavkem soudobých mas,⁶ stejně jako snaha po překonání jedinečnosti každého úkazu jeho reprodukcí. Stále zřetelněji se prosazuje potřeba zmocnit se předmětu v největší blízkosti v podobě obrazu, nebo lépe, v jeho napodobenině, v 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 reprodukce. Vyloupení předmětu z obalu, zničení jeho aury je znakem vnímání, jehož „smysl pro stejné ve světě“ vzrostl do té míry, že prostřednictvím reprodukce dokáže vytěžit „stejnost“ i z jedinečného. Tak v oblasti názoru vychází najevo to, co se v oblasti teoretické projevuje jako rostoucí význam statistiky. Vyrovnaní se reality s masami a mas s realitou je proces, který má pro myšlení a nazírání dalekosáhlý význam.

IV

Jedinečnost uměleckého díla je identická s jeho zasazením v tradici. Tato tradice sama je ovšem něčím zcela živým a mimořádně proměnlivým. Například antická socha Venuše byla zakotvena do jiné tradice u Řeků, kteří z ní učinili předmět kultu, než tomu bylo u středověkých kleriků, kteří v ní spatřovali zlověstnou modlu. Jedněm i druhým se však vyjevovala ve své jedinečnosti: ve své auře. Původní způsob zakotvení uměleckého díla v tradici se projevoval v kultu. Jak víme, nejstarší umělecká díla vznikla ve službě rituálu, nejprve magického, poté náboženského. Rozhodující význam má tedy skutečnost, že tento auratický způsob existence uměleckého

⁶ Lidsky přiblížit masám může znamenat odklizení společenské funkce ze zorného pole. Nikde není řečeno, že dnešní portrétista postihuje společenskou funkci slavného chirurga, portrétovaného za stolem u snídaně nebo v kruhu přátel, přesněji, než malíř šestnáctého století, který své lékaře publiku předvádí reprezentativně, jako například Rembrandt ve své „Anatomii“.

díla se nikdy zcela nevyváže ze své rituální funkce.⁷ Jinak řečeno: *jedinečná hodnota „pravého“ uměleckého díla má svůj základ v rituálu, v němž se mu dostávalo neodvozené a prvotní užité hodnoty*. Tento základ je dosud patrný, ať už jakkoli zprostředkovaně, i v těch nejprofánnějších formách kultu krásy jako sekularizovaný rituál.⁸ Zřetelně jej lze rozeznat ve chvíli, kdy profánní kult krásy vytvořený v renesanci a udržující si po tři staletí svou platnost utrpěl po uplynutí této lhůty první těžký otřes. Když totiž současně s příchodem fotografie (spolu s nástupem socialismu), prvního vskutku převratného reprodukčního prostředku, pocítilo umění blízkost krize, jež se po dalších sto letech stala zjevnou, reagovalo na ni učením o l'art pour l'art, které je jeho teologií. Z tohoto učení pak přímo vzešla negativní teologie v podobě ideje „čistého“ umění, která odmítá nejen každou sociální funkci, nýbrž i jakékoli určení předmětnou látkou. (V poezii dospěl jako první k tomuto postoji Mallarmé.)

Pro výklad, který se zabývá uměleckým dílem ve věku jeho technické reprodukovatelnosti, je zřetel k těmto souvislostem nevyhnutelný, neboť ony připravují poznání, které je zde rozhodující: technická reprodukovatelnost poprvé v historii emancipuje umělecké dílo od parazitování na rituálu. Reprodukované umělecké dílo se ve stále rostoucí míře stává reprodukcí uměleckého díla založeného na reprodukovatelnosti.⁹ Z fotografické desky například můžeme zhotovit množství snímků; otázka který z nich je pravý, nemá smysl. *Avšak v okamžiku, kdy již nelze k umělecké produkci přikládat měřítko pravosti, mění se zásadně i celková sociální funkce umění. Namísto rituálu je umění fundováno jinou praxí: totiž politikou.*

V

Při recepci uměleckých děl dochází k akcentaci různých stránek, z nichž dvě protikladné vystupují do popředí. První spočívá v kultovním významu,¹⁰ druhá ve vystavovací hodnotě díla.¹¹ Umělecká produkce začíná výtvo

⁷ Definice aury jako „jedinečné zjevení dálky, byť by byla sebeblíž“, nepředstavuje nic jiného než formulování kultovní hodnoty uměleckého díla v kategoriích časově prostorového vnímání. Dálka je protikladem blízkosti. Bytostně vzdálené je nedosažitelné. Ve skutečnosti je nedosažitelnost hlavní vlastností kultovního obrazu. Svou povahou zůstává „dálkou, byť by byl sebeblíž“. Blízkost, jíž lze dosáhnout v jeho materii, nezasahuje rušivě do oné dálky, kterou si ve svém zjevení zachovává.

⁸ Úměrně k sekularizaci kultovní hodnoty obrazu se představy o substrátu jeho jedinečnosti stávají neurčitějšími. Stále více bude jedinečnost zjevení, která převládá v kultovním obraze, zatlačována v představě vnímatele do pozadí empirickou jedinečností tvůrce nebo jeho díla. Samozřejmě nikoli beze zbytku; pojem pravosti nepřestává nikdy směřovat dále, než jen k pouhému autentickému připsání díla. (Obzvláště zřetelně se to projevuje na sběrateli, který si stále podržuje něco z modlářství a svým vlastněním uměleckého díla má podíl na jeho kultovní moci.) Nehledě k tomu při umělecké recepci zůstává funkce pojmu autentický jednoznačná: se sekularizací umění nastupuje autentičnost na místo kultovní hodnoty.

⁹ U filmových děl není technická reprodukovatelnost vnější podmínkou jejich masového šíření, jako je tomu např. u děl literárních nebo malířských. *Technická reprodukovatelnost filmových děl je přímo dána technikou jejich výroby. Ta umožňuje nejen co nejbezprostřednější způsob masového šíření děl, nýbrž si je rovnou vynucuje*. Vynucuje si je, neboť výroba filmu je tak nákladná, že jednotlivec, který by si mohl například pořídit drahý obraz, si film již nemůže dovolit. V roce 1927 se počítalo, že zaplacení většího filmu by muselo mít devítimilionové publikum. Se zvukovým filmem zde ovšem nastal krok zpět; jeho publikum bylo omezeno jazykovými hranicemi, což se dělo souběžně s fašistickým zdůrazňováním nacionálních zájmů. Důležitější než zaznamenat tento krok zpět, který byl ostatně oslaben synchronizací, je mít v patrnosti souvislosti s fašismem. Příčina současnosti obou jevů vězí v hospodářské krizi. Obecně lze říci, že stejné rušivé zásahy, které vedly k pokusu o udržení stávajících vlastnických vztahů otevřeným násilím, přiměly filmový kapitál ohrožený krizí k urychlení přípravných prací ke zvukovému filmu. Zavedení zvukového filmu pak přineslo dočasné ulehčení. A sice nejen proto, že zvukový film přivedl masy znovu do kin, nýbrž rovněž proto, že díky němu se s filmovým kapitálem solidarizoval nový kapitál z elektrotechnického průmyslu. Ten, viděno z vnějšku, podporoval národní zájmy, avšak viděno zevnitř, zinternacionalizoval filmovou produkci mnohem více než kdy předtím.

¹⁰ Tato polarita nemůže v idealistické estetice nalézt své oprávnění, neboť zde ji vylučuje sám pojem krásy, který krásu v zásadě pojímá jako nerozlišenou (a jako rozlišenou vylučuje). Přesto se u Hegela ohlašuje s takovým důrazem, jak jen to

ve službě kultu. Jak se můžeme domnívat, u těchto výtvorů je důležitější, že existují, než že jsou viděny. Los, kterého člověk doby kamenné zobrazil na stěnách své jeskyně, je nástrojem kouzla. Je sice stavěn na odívání druhým lidem, především je však určen duchům. Zdá se, že kultovní hodnota jako taková téměř vyžaduje, aby umělecké dílo zůstalo skryté: některé sochy bohů, uložené v „celle“, jsou přístupné pouze knězi, určité obrazy madon zůstávají takřka celý rok zakryty, některé skulptury na středověkých dómech nejsou viditelné pro pozorovatele, stojícího na zemi. *S emancipací jednotlivých uměleckých dovedností z lůna rituálu narůstaly příležitosti k vystavování jejich produktů.* Portrétní bustu, kterou lze stěhovat z místa na místo, je možné vystavovat snáze než sochu boha, jejíž pevné místo je uvnitř chrámu. Deskový obraz lze lépe vystavovat než mozaiku nebo fresku, které mu předcházely. A přestože snad mše nebyla méně způsobilá vystavení na odívání než symfonie, vznikla symfonie v okamžiku, kdy se zdálo, že má větší šance k předvádění.

S různými metodami technické reprodukce uměleckého díla vzrůstala jeho způsobilost k vystavování do té míry, že kvantitativní přesun mezi oběma póly se podobně jako v pravěku obrací v kvalitativní změnu jeho povahy. Jako bylo v pravěku umělecké dílo vlivem absolutní váhy, uložené v kultovní hodnotě, v první řadě nástrojem magie a v mnohém ohledu v něm bylo umělecké dílo rozpoznáno teprve později, tak se dnes naprostou závažností přikládanou vystavovací hodnotě stává dílo výtvořem o zcela nových funkcích, mezi nimiž se nám známá funkce umělecká vyjímá jako ta, již bude později možno uznat za náhodnou.¹² Je jisté, že k ilustraci tohoto poznatku jsou v současnosti nejvhodnějšími příklady fotografie a film.

je 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 církve vystoupilo.“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke IX, Berlín a Lipsko 1832, s. 414.) Rovněž v Přednáškách z estetiky dokazuje jedno místo, že zde Hegel cítil problém. „... odrostli jsme již tomu,“ praví se zde, „abychom uměleckým dílům vzdávali božskou úctu a mohli se k nim modlit; dojem, kterým působí, je uvážlivější povahy a to, co uměleckým dílem je v nás probouzeno, potřebuje ještě vyššího zkušebního kamene a prověření něčím jiným.“ (Hegel, cit. dílo, sv. X, s. 14.) [Pozn. editora: český překlad Jana Patočky, G. W. F. Hegel, Estetika, sv. I., Odeon, Praha 1966, s. 64.]

¹¹ Přechod od prvního způsobu umělecké recepce ke druhému určuje historický průběh umělecké recepce vůbec. U každého jednotlivého díla lze navíc prokázat jistou oscilaci mezi těmito dvěma způsoby recepce. Vezměme si za příklad Sixtinskou madonu. Díky Hubertu Grimmému víme, že obraz byl původně malován k vystavování. Výzkum, který Grimme provedl, byl vyprovokován otázkou: co znamená dřevěná lišta v popředí obrazu, o kterou se opírají andělíčci? Jak mohl Rafael přijít na nápad, ptal se Grimme dále, opatřit nebe párem portiérů? Bádání prokázalo, že Sixtinská madona byla obrazem na objednávku, a to při příležitosti pohřbu papeže Sixta. K veřejnému vystavení papežova těla došlo v jedné z postranních kaplí svatopetrského chrámu. Při slavnostním obřadu byl Rafaelův obraz opřen o rakev a upevněn ve výklenkovém pozadí kaple. Na obraze Rafael znázorňuje, jak se z pozadí výklenku, ohraničeného zelenými portiérami, blíží v oblacích madona k papežově rakvi. Při smuteční slavnosti Rafaelův obraz uplatnil svou mimořádnou výstavní hodnotu. Za nějaký čas byl umístěn na hlavní oltář řádového kostela černých mnichů v Piacenze. Důvod tohoto exilu vězel v římském rituálu. Ten zapovídal, aby obrazy, vystavené při pohřebních slavnostech byly umístěovány na hlavním oltáři a sloužily kultu. Rafaelovo dílo bylo do jisté míry tímto předpísem znehodnoceno. Aby přesto ocenila odpovídající hodnotu díla, rozhodla se kurie tiše trpět obraz na hlavním oltáři, a aby nevzbudila rozruch, předala obraz řádu v odlehlém provinčním městě.

¹² Analogické úvahy rozvíjí na jiné úrovni Brecht: „Není-li pojem uměleckého díla udržitelný pro věc, jež vzniká proměnou uměleckého díla ve zboží, pak musíme obezřetně a opatrně, avšak nebojácně tento pojem opustit, nechceme-li současně zlikvidovat funkci věci samotné, neboť touto fází je třeba projít, a to bez postranních úmyslů. Nejedná se o nějakou nezávaznou odbočku z pravé cesty, nýbrž to, co se zde s uměleckým dílem děje, mění jej od základu, smazává jeho minulost natolik, že kdyby byl starý pojem opět přijat – a on bude, proč ne? – nevyvolá již žádnou vzpomínku na věc, kterou kdysi označoval.“ ([Bertolt] Brecht, Der Dreigroschenprozess, in: Versuche 8-10. [sešit] 3., Berlín 1931, s. 301-302.)

VI

Ve fotografii začíná vystavovací hodnota zcela zatlačovat hodnotu kultovní. Ta se však nevzdává bez odporu. Stahuje se do posledního opevnění, kterým je lidská tvář. Ne náhodou se středem zájmu rané fotografie stal portrét. V kultu vzpomínky na vzdálené nebo zemřelé blízké nachází kultovní hodnota obrazu své útočiště. V prchavém výrazu lidské tváře raných fotografií nám dává aura naposledy znamení. To je to, co vytváří jejich zádumčivou a nesrovnatelnou krásu. Kde však člověk z fotografie zmizí, tam poprvé převažuje hodnota vystavovací nad hodnotou kultovní. Nesmírný význam Atgetův spočívá v tom, že když kolem roku 1900 fotografoval pařížské ulice jako liduprázdné, otevřel tomuto procesu prostor. Plným právem o něm bylo řečeno, že je snímán, jako by šlo o místo činu. Rovněž místo činu je liduprázdné. Jeho snímek je pořizován kvůli indiciím. Atgetovy fotografie se stávají doličným předmětem historického procesu, což jim propůjčuje skrytý politický význam. Vyžadují již specifickou recepci. Volně těkající kontempace jim není přiměřená. Zneklidňují pozorovatele, jenž cítí, že k nim musí hledat určitou cestu. Zároveň mu ilustrované časopisy začínají nabízet ukazatele. Je lhostejné, zda správné, nebo špatné. Popisky pod obrázkem se zde staly poprvé povinnými. A je zřejmé, že mají zcela jiný charakter než názvy obrazů. Pokyny, které popisky pod obrázky udělují čtenáři ilustrovaných časopisů, se brzy nato stávají ještě přesnějšími a panovačnějšími ve filmu, kde, jak se zdá, je chápání každého jednotlivého snímku předepsáno sledem všech předchozích.

VII

Spor, jenž v devatenáctém století propukl mezi fotografií a malířstvím kvůli umělecké hodnotě jejich produktů, působí dnes scestně a zmateně. To ovšem nikterak neumenšuje jeho důležitosti, ba spíše ji podtrhuje. Ve skutečnosti byl tento spor výrazem dějinné proměny, již si nebyla vědoma ani jedna ze soupeřících stran. Tím že se ve věku své technické reprodukovatelnosti umění oddělilo od kultického základu, vyhaslo jednou provždy zdání autonomie. Změna funkcí umění, která se tím udála, však nenašla místo v zorném poli zájmu minulého století. A rovněž století dvacátému, které prožilo rozvoj filmu, tato změna dlouho unikala.

Pokud se předtím vynaložilo mnoho marného důvtipu na zodpovězení otázky, zda je fotografie umění – aniž se dříve kladla otázka: zda nebyl vynalezením fotografie změněn celkový charakter umění, pak nedlouho potom přejali teoretikové filmu podobně překotně stavěnou otázku. Avšak nesnáze, které tradiční estetice působila fotografie, byly jen dětskou hrou proti těm, které jí připravil film. Odtud ono zaslepené násilí, jímž se vyznačují počátky teorie filmu. Tak například Abel Gance srovnává film s hieroglyfou: „Díky nanejvýš pozoruhodnému návratu do minulosti jsme se tedy dostali zpět na výrazovou úroveň Egypťanů. Obrazová řeč ještě nedozrála, protože náš zrak jí dosud nedorostl. Tomu, co se v ní vyslovuje, se zatím nedostává dostatek uznání, dostatek kultu.“¹³ Nebo Séverin-Mars píše: „kterému umění byl dopřán sen, jenž ... by byl poetičtější a zároveň reálnější! Posuzován z tohoto hlediska, představoval by film zcela výjimečný výrazový prostředek, v jehož atmosféře by se v dokonalých a tajuplných okamžicích svého života směly pohybovat pouze osoby ušlechtilého smýšlení.“¹⁴ Alexandre Arnoux uzavírá fantazii o němém filmu přímo otázkou: „Nesměřují všechna ta odvážná líčení, jež

¹³ Abel Gance: Le temps de l'image est venu, in: L'art cinématographique II, Paříž 1927, s. 100-101.

¹⁴ op. cit., s. 100.

jsme zde právě uvedli, k definici modlitby?“¹⁵ Je velmi poučné vidět, jak snaha po vřazení filmu do „umění“ nutí tyto teoretiky k bezohlednému vplétání kultických elementů do interpretace filmu. A přesto již v době, kdy byly tyto spekulace publikovány, existovala taková díla jako Veřejné mínění [L'Opinion publique] a Zlaté opojení [La ruée vers l'or]. To ovšem nebrání Abelu Gancemu, aby při svém srovnání neodkazoval k hieroglyfům, a Séverinu-Marsovi, aby o filmu hovořil, jako by šlo o obrazy fra Angelica. Je příznačné, že ještě dnes hledají reakcionářští autoři význam filmu tímto směrem, a jestliže nikoli přímo v sakrálním, tak alespoň v nadpřirozeném. U příležitosti Reinhardtova zfilmování *Snu noci svatojánské* konstatuje Werfel, že to, co dosud filmu bránilo v cestě do říše umění je bezpochyby sterilní kopírování vnějšího světa s jeho ulicemi, interiéry, nádražími, restauranty, auty a plážemi. „Film se dosud nechopil svého pravého významu, svých skutečných možností ... Ty spočívají v jeho zvláštní schopnosti vyjadřovat přirozenými prostředky a neobyčejně přesvědčivou silou čarovné, zázračné, nadpřirozené.“¹⁶

VIII

Výsledný umělecký výkon činoherního herce je publiku prezentován prostřednictvím hercovy vlastní osoby; naproti tomu je umělecký výkon filmového herce prezentován prostřednictvím aparatury, což má dvojí důsledek. Aparatura, která před publikum přenáší výkon filmového herce, nemusí tento výkon respektovat v jeho celistvosti. Pod vedením kameramana průběžně zaujímá postoj k tomuto výkonu. Sled těchto postojů, který stříhač komponuje z dodaného materiálu, tvoří montáž hotového filmu. Zahrnuje jistý počet pohybových momentů, jež musejí být rozpoznány jako pohybové momenty kamery – nemluvě o speciálních záběrech, jako jsou detaily. Tak je herecký výkon podroben řadě optických testů. Jedná se o první důsledek faktu, že výkon filmového herce je předváděn pomocí aparatury. Druhý důsledek spočívá v tom, že když filmový herec nemůže svůj výkon předvádět publiku přímo, ztrácí tím možnost přizpůsobovat tento výkon divákovi, což je možnost vyhrazená činoherci. Publikum zaujímá postoj pozorovatele, nerušeného žádným osobním kontaktem s hercem. *Publikum se do role herce vciťuje pouze tehdy, když se vciťuje do aparátu. Přejímá tedy jeho postoj: testuje.*¹⁷ *To není postoj, kterému lze vytýkat kultovní hodnoty.*

IX

Ve filmu mnohem více záleží na tom, aby herec před aparaturou předváděl sám sebe, než aby publiku hrál někoho jiného. Pirandello byl jedním z prvních, jenž vycítil změnu, ke které v důsledku testování u hereckého výkonu došlo. Poznámky, které lze na toto téma najít v románě „Filmuje se“, neztrácejí nic na své ceně jen proto, že se omezují pouze na negativní stránku věci. A už vůbec ne proto, že se týkají něměho filmu, neboť zvukový film na této věci nic podstatného nezměnil. Důležité zůstává, že se hraje pro aparaturu; v případě

¹⁵ Alexandre Arnoux: *Cinéma*, Paříž 1929, s. 28.

¹⁶ Franz Werfel: *Ein Sommernachtstraum. Ein Film nach Shakespeare von Reinhardt*, in: *Neues Wiener Journal*, cit. Lu, 15 listopadu 1935.

¹⁷ „Film ... v detailu podává (nebo by mohl podávat): použitelné poznatky o lidském jednání ... Žádné motivování charakterem se nekoná, vnitřní život postav nikdy není hlavní příčinou jednání a zřídka je také hlavním výsledkem jednání“ (Brecht, op. cit., s. 257). Rozšíření pole testování, které aparatura na filmovém herci uskutečňuje, odpovídá mimořádnému rozšíření pole testovatelného, jež pro individuum nastoupilo díky ekonomickým podmínkám. Tak trvale vzrůstá význam zkoušek předpokladů k povolání. V těchto zkouškách jde o výřez z výkonu individua. Filmový záběr i zkouška předpokladů k povolání probíhají před grémiem odborníků. Vedoucí natáčení v ateliéru zaujímá přesně stejné místo jako předsedající při zkoušce schopností.

zvukového filmu pro dvě. „Filmový herec,“ píše Pirandello, „se cítí jako v exilu. Je vyhnán nejen ze scény, ale i sám ze sebe. S tajemnou tísní pociťuje nepochopitelnou prázdnotu, jež vzniká tím, že jeho tělo se stává prchavým přeludem, že se vytrácí a zatímco se pohybuje, je olupován o vlastní realitu, život, hlas a zvuky, aby se tak proměnil v němý obraz, okamžik se zachvívající na plátně a tiše mizející ... Malá aparatura si bude s jeho stínem pohrávat před publikem a on sám se musí spokojit s hraním před objektivem.“¹⁸ Stejný stav by bylo možno označit i takto: poprvé – a to je práce filmu – se člověk ocitá v situaci, v níž sice musí působit celou svou živoucí osobou, a přece se současně zřící své aury. Neboť aura je svázaná s jeho „Zde a Nyní“. Auru reprodukovat nelze. Auru, která je na scéně okolo Macbetha, nelze oddělit od aury, která pro živé publikum obklopuje herce, jenž roli vytváří. Zvláštnost záběru ve filmovém ateliéru tkví však v tom, že namísto publika staví aparaturu. Aura, která obklopuje představitele, tak nutně mizí – a současně s ní i aura představovaného.

Nelze se divit tomu, že právě dramatik jako Pirandello se v charakteristice filmu bezděčně dotýká základů krize, jež postihuje divadlo. Proti uměleckému dílu, kterého se technická reprodukce beze zbytku zmocnila, nebo dokonce – v případě filmu – přivedla na svět, stojí nejrozhodněji jako jeho protiklad divadlo. Každá důkladnější úvaha to potvrdí. Zasvěcení pozorovatelé si již dříve všimli, že ve filmovém herectví „se dosáhne největšího účinku téměř vždy, když se ‚hraje‘ co nejméně ... Poslední vývoj“ vidí Arnheim v roce 1932 v tom „že se s hercem zachází jako s rekvizitou, vybranou podle její charakteristiky a ... vřazenou na správné místo.“¹⁹ S tím souvisí úzce něco jiného. *Herec, který na scéně vytváří roli, se do role vžívá. Filmovému herci je podobné jednání velmi často zapovězeno.* Jeho výkon veskrze netvoří jednotu, je složen z mnoha jednotlivých výkonů. Vedle řady nahodilostí: pronájem ateliéru, dispozice partnerů, dekorace atd., se na tom podílejí samy elementární nezbytnosti mašinérií, které hru herce rozbíjejí na řadu epizod sestavitelných na principu montáže. Především se jedná o osvětlení. Jeho instalace si vynucuje, aby se děj, který bude mít na plátně souvislý a rychlý průběh, natáčel v řadě jednotlivých záběrů, jež se v ateliéru podle okolností protahují na celé hodiny. Zřetelné montáže ponechme stranou. Skok z okna lze pak natáčet v ateliéru formou skoku z ležení a scénu útěku, která po něm následuje, třeba o týden později při natáčení v exteriérech. Ostatně, snadno lze zkonstruovat ještě paradoxnější příklady. Dejme tomu, že představitel role má po zaklepání na dveře ustrnout v úleku. Toto strnutí však musí vypadat věrohodně. Zde může režisér sáhnout k jinému prostředku: když bude nic netušící herec v ateliéru, nechá za jeho zády vystřelit. Hercovo okamžité zděšení může být natočeno a vmontováno do filmu.

¹⁸ Luigi Pirandello: On tourne. Cit. podle Léon Pierre-Quint: Signification du Cinéma, in: L'art cinématographique II, Paříž 1927, s. 14-15.

¹⁹ Rudolf Arnheim: Film als Kunst, Berlín 1932, s. 176-177. Jisté zdánlivě vedlejší detaily, kterými se filmový režisér vzdaluje od jevištních praktik, nabývají v tomto kontextu většího dosahu. Jako například pokus hrát s nenalíčenými herci, jak jej mezi jinými provádí Dreyer ve filmu Jeanne d' Arc. Ten obětoval několik měsíců tomu, aby vyhledal čtyřicet představitelů pro soud nad kacířkou. Hledání těchto představitelů se podobalo shromažďování těžce opatřitelných rekvizit. Dreyer vynaložil nejvyšší úsilí na to, aby si herci nebyli podobní věkem, vzrůstem nebo fyziologií. (Srov. Maurice Schultz: Le masquillage, in: L'art cinématographique VI, Paříž 1929, s. 65-66.) Když se herec stává rekvizitou, pak nezřídka na druhé straně funguje rekvizita v roli herce. Každopádně není něčím neobvyklým, že film dospívá do stavu, kdy rekvizita se stává nástrojem hry. Místo, abychom z nekonečného množství uváděli některé namátkové příklady, zastavme se u jednoho zvláště průkazného. Na jevišti budou působit jdoucí hodiny vždy rušivým dojmem. Jejich roli měřit čas zde nelze uplatnit. I v naturalistickém kusu by astronomický čas kolidoval s časem scénickým. Za těchto podmínek je pro film nanejvýš příznačné, že může příležitostně těžit z hodinového měření času. Zřetelněji než na mnoha jiných případech zde rozeznáváme, jak ve filmu za jistých okolností může každá jednotlivá rekvizita převzít rozhodující funkci. Odtud je pak pouze krok k Pudovkinovu zjištění, že „hra herce, jež je svázaná s předmětem a na něm vybudována ... je stále jednou z nejsilnějších metod filmového zobrazení.“ (Vsevolod Illarionovič Pudovkin: Filmregie und Filmmanuskript, Berlín 1928, s. 129). Tak je film prvním uměleckým prostředkem, který je schopen ukázat, jak matérie hraje s člověkem. Může být proto vynikajícím nástrojem materialistického herectví.

Nic tak drasticky neukazuje únik umění z říše „krásného zdání“, která dlouho platila za jediné místo, kde se mu může dařit.

X

Hercův pocit cizosti před aparaturou, jak jej líčí Pirandello, je v základě téhož druhu jako pocit, který zakouší člověk před svým obrazem v zrcadle. Nyní však lze obraz v zrcadle od člověka oddělit, stal se přenosným. Kam? Před publikum.²⁰ Toto vědomí neopouští filmového herce ani na okamžik. *Filmový herec ví, že zatímco stojí před kamerou, je pro něj poslední instancí publikum: publikum odběratelů, kteří tvoří trh.* Tento trh, na který se vydává nejen se svou pracovní silou, ale i s kůží a vlasy, srdcem a ledvinami, je pro něj ve chvíli přiděleného výkonu stejně tak málo hmatatelný, jako pro jiného zboží vyráběné v továrně. Nenese snad tato okolnost svůj podíl na strachu, na nové tísně, který podle Pirandella přepadá herce před objektivem? Na mizení aury film odpovídá umělým budováním „personality“ mimo ateliér. Kult hvězd, podporovaný filmovým kapitálem, konzervuje onu magii osobnosti, která již dlouho přetrvává pouze v rozkladném kouzlu jeho zbožího charakteru. Dokud udává tón filmový kapitál, nelze dnešního filmu obecně připisovat jinou pokrokovou zásluhu, než že podporuje revoluční kritiku zděděných představ o umění. Nepopíráme, že ve zvláštních případech může tento film nadto podporovat revoluční kritiku společenských vztahů, dokonce i vlastnického řádu. Ovšem zde leží těžiště současného bádání právě tak málo, jako na této kritice spočívá význam západoevropské filmové produkce.

S technikou filmu stejně jako s technikou sportu souvisí to, že předváděným výkonům každý přihlíží v roli polovičního znalce. Abychom věc správně pochopili stačí někdy poslouchat skupinku kamelotů, opřených o svá kola, jak diskutují o výsledcích cyklistického závodu. Ne náhodou pořádají vydavatelé novin závody svých kamelotů. Účastníci je sledují s obrovským zájmem, neboť vítěz takových podniků má naději, že postoupí z kamelota na závodníka. Jedná se o jeden z příkladů, kterým týdeník nabízí každému šanci postoupit z náhodného chodce na filmového statistu. Za určitých okolností se může tímto způsobem dokonce dostat do uměleckého díla – vzpomeňme jen Vertovovy „Tři písně o Leninovi“ nebo Ivensův „Borinage“. *Každý dnešní člověk si může činit nárok, být filmován.* Tento nárok nejlépe ozřejmí pohled na historickou situaci dnešního písemnictví.

Po staletí v písemnictví platilo, že proti nepatrnému počtu píšících stálo tisícinásobné množství čtenářů. V tom došlo koncem minulého století ke změně. S rostoucí nabídkou tisku, jenž dával čtenářům k dispozici stále nové politické, náboženské, vědecké, odborné a místní listy, se stále větší část čtenářské obce dostávala – nejprve jen příležitostně – mezi píšící. Začalo to tím, že deníky pro ně otevřely rubriky „Dopisy čtenářů“ a situace dnes vypadá tak, že téměř neexistuje v Evropě člověk v pracovním procesu, který by v principu neměl možnost

²⁰ Uvedenou změnu způsobu vystavování pomocí reprodukční techniky lze pozorovat rovněž v politice. Dnešní krize buržoazní demokracie zahrnuje krizi podmínek, jež jsou určující pro vystavování vládnoucích politiků. V demokraciích jsou před jejich reprezentanty vystavováni osobně. Jejich publikem je parlament! S novotami, kdy řečníkovi snímací aparatury umožňují, aby jeho projevu naslouchalo neomezené množství lidí, a krátce na to, aby se pro stejně neomezené množství stal rovněž viditelným, přichází ke slovu vystavování politika před aparaturou. Parlamenty pustnou stejně jako divadla. Rozhlas a film proměňují nejen funkci profesionálního herce, ale i funkci toho, kdo před nimi vystupuje ve své vlastní osobě, jako je tomu u vládců. Směr této proměny je stejný u filmového herce i u vládnoucího politika, a to bez ohledu na rozdílnost speciálního zaměření. Tato změna usiluje o stanovení testovatelných výkonů, které lze dokonce za určitých společenských podmínek přejímat. To umožňuje nový výběr, výběr před aparaturou, z něhož vycházejí vítězně hvězda a diktátor.

publikovat pracovní zkušenosti, stížnosti, reportáže a podobně. Tak ztrácí rozdíl mezi autorem a publikem svůj zásadní charakter. Je pouze funkční a může se případ od případu měnit. Čtenář je kdykoli připraven změnit se v pisatele. Jako odborník – byť i na nepatrném úseku – v nanejvýš specializovaném pracovním procesu, kterým se chtěl nechtěl musil stát, získává přístup k autorství. V Sovětském svazu přichází ke slovu sama práce a její vyjádření slovem tvoří součást schopností potřebných k jejímu vykonávání. Literární kompetence se již nezískává specializovanou, nýbrž polytechnickou přípravou, a stává se tak obecným statkem.²¹

To vše lze bezzbytku přenést i na film, v němž se posuny, probíhající v písemnictví po staletí, uskutečnily během desetiletí, neboť ve filmové praxi – především v ruské – se tento posun již tu a tam uskutečnil. Část představitelů, které v ruských filmech potkáváme, nejsou herci v našem slova smyslu, nýbrž lidé, kteří v první řadě hrají sami *sebe* v pracovním procesu. V západní Evropě zapovídá kapitalistické vykořisťování filmu zohlednění legitimního nároku, který má dnešní člověk na to, aby byl reprodukován. Za těchto podmínek má filmový průmysl veškerý zájem na podněcování účastenství mas iluzivními představami a dvojznačnými spekulacemi.

XI

Film, a zejména pak film zvukový, nabízí takový pohled, jenž byl do té doby nemyslitelný. Předvádí děj, který již nelze pozorovat ani z jediného místa, z něž by vše, co je pro děj jako takový nepatřičné, snímací aparatura, osvětlovací technika, štáb asistentů atd., mizelo ze zorného pole přihlížejícího. (I kdyby směr jeho pohledu byl totožný s objektivem aparatury.) Tato skutečnost, více než kterákoli jiná, činí přibližnou podobnost scény natáčené v ateliéru a hrané na jevišti povrchní a bezvýznamnou. V principu divadlo zná místo, odkud bez další pomoci nelze jeho iluzivnost prohlédnout. Naproti tomu ve scéně snímané ve filmu takové místo neexistuje. Její iluzivní přirozenost je přirozeností druhého řádu; je výsledkem střihu. Což znamená: *ve filmovém ateliéru je technická aparatura zasazena do reality tak hluboce, že skutečnost se svým čistém, na cizorodém prvku aparatury nezávislém aspektu ve filmu objevuje jen díky zvláštnímu postupu, totiž v úhlu záběru zachyceného*

²¹ Privilegovaný charakter 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 širokého publika, které umí číst a je schopné si opatřit látku ke čtení a obrazový materiál. Dodává je celé nově etablované průmyslové odvětví. Umělecké nadání je však něčím vzácným; z toho plyne ..., že převážná část umělecké produkce měla vždy a všude malou hodnotu. Dnes je ovšem procento braku v celkové umělecké produkci větší než kdykoliv předtím ... Stojíme zde před jednoduchým aritmetickým vztahem. Během minulého století se počet obyvatelstva západní Evropy zvětšil na něco více než dvojnásobek. Obrazový a písemný materiál však narostl, jak mohu odhadnout, v poměru jedna ku dvaceti, možná též k padesáti nebo dokonce ke stu. Má-li obyvatelstvo o počtu x miliónů n uměleckých talentů, bude mít obyvatelstvo čítající 2x miliónů 2n uměleckých talentů. Situaci lze tedy shrnout takto: jedna tisková stránka s písemným nebo obrazovým materiálem, která byla publikována před stoletím, dnes odpovídá dvaceti, ne-li stu stránkám. Na druhé straně, kde před sto lety existoval jeden umělecký talent, existují dnes dva. Připouštím, že díky všeobecnému vzdělání se dnes může produktivně uplatnit větší počet virtuálních talentů, kteří by dříve nemohli rozvinout své nadání. Předpokládejme tedy ..., že dnes připadají tři nebo dokonce čtyři umělecké talenty na jeden talent dřívější. Přesto zůstává nepochybně, že konzum čtenářského a obrazového materiálu zdaleka předčil přirozenou produkci nadaných spisovatelů a kreslířů. S materiálem k poslechu je tomu stejně. Prosperita, gramofon a rádio, vyvolaly k životu publikum, jehož spotřeba poslechového materiálu stojí mimo jakýkoliv vztah k nárůstu obyvatelstva a spolu s tím k přírůstku talentovaných hudebníků. Z toho plyne, že ve všech uměních, vzato absolutně i relativně, je produkce braku nepoměrně rozsáhlejší, než tomu bylo dříve; a tak to musí zůstat, dokud lidé budou, jak je tomu dneska, pokračovat ve své neúměrně veliké spotřebě čtenářského, obrazového a poslechového materiálu.“ (Aldous Huxley: *Crosière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale*, (1933) [Traduction de Jules Castier]. Paříž 1935, s. 273-275.) Takový způsob uvažování není zjevně pokrokový.

kamerou a v montáži tohoto záběru s dalšími záběry stejného druhu. Na aparátu nezávislý aspekt reality se zde stal něčím umělým a pohled na bezprostřední skutečnost pouhým šalivým přeludem ve světě techniky.

Podobný stav, tolik odlišný od divadla, může být ještě podnětněji srovnán s malířstvím. Položme si otázku: jaký je poměr kameramana [*Operateur*] k malíři? K odpovědi využijme spekulativní konstrukci opírající se o pojem operatér [*Operateur*], jenž zde pochází s chirurgie. Chirurg ztělesňuje pól, jehož protikladem je mág. Jednání mága, který léčí nemocného příkládáním ruky, se liší od počínání chirurga, který provádí zákrok v těle nemocného. Ve vztahu k pacientovi zachovává mág přirozený odstup; přesněji řečeno: jen málo jej zkracuje příkládanou rukou a zvětšuje jej silou své autority. Chirurg jedná opačně: vniká do pacientova těla zkracuje značně odstup, a jen málo jej zvyšuje obezřetností, s níž se jeho ruka pohybuje mezi orgány. Krátce řečeno: na rozdíl od mága (něco z něj zbylo ještě v praktickém lékaři) se v rozhodujícím okamžiku zřídka chirurg poměru k nemocnému jako člověk k člověku; spíše do něj vniká operativně. – Mág a chirurg jednají jako malíř a kameraman. Při práci si malíř vůči realitě svého námětu udržuje přirozený odstup, kameraman naopak proniká hluboko do tkáně dané reality.²² Obrazy, jež oba získávají, jsou nesmírně rozdílné. Obraz malíře je celistvý, kameramanův mnohonásobně rozkouskovaný, jeho díly se k sobě pojí podle nových pravidel. *Filmové předvádění reality je tak pro dnešního člověka nesrovnatelně významnější, neboť přirozený obraz skutečnosti osvobozený od všeho strojového, který se od umění oprávněně požaduje, je poskytován právě díky intenzivnějšímu pronikání snímací aparatury.*

XII

Technická reprodukovatelnost uměleckého díla mění vztah mas k umění. Ze zaostalosti, například před obrazem Picassovým, se převrací v pokrokovost, například v poměru k Chaplinovi. Pokrokové chování se přitom vyznačuje tím, že potěšení z podívané a prožitku vchází do bezprostředního a vnitřního spojení s postojem odborného posuzovatele. Takové spojení je důležitou společenskou indicií. Čím více se totiž umenšuje společenský význam některého z umění, tím více – jak se to nejzřetelněji ukazuje v malířství – se kritický postoj a umělecký prožitek publika rozestupují. Konvenční se nekriticky vychutnává, skutečně nové se s odporem kritizuje. V kině se ovšem kritický postoj a požitek kryjí. Příčinou je tato rozhodující okolnost: nikde jinde se reakce jedinců, jejichž souhrn vytváří masovou reakci publika, neukazují být tak podmíněné svým bezprostředním zmnožením jako v kině. Ke kontrole dochází v okamžiku jejich projevu. I nadále se bude hodit srovnání s malířstvím. Obraz měl odjakživa skvělé předpoklady, stát se předmětem rozjímání jednotlivce nebo malé skupinky lidí. Simultánní prohlížení obrazů velkým publikem, jak k tomu došlo v devatenáctém století, je raným symptomem krize v malířství, kterou nezpůsobila výhradně fotografie, nýbrž něco na ní relativně nezávislé, a to nárok uměleckého díla na masu.

²² Odvaha kameramana je skutečně srovnatelná s počínáním chirurga. V seznamu specifických gestických dovedností uvádí Luc Durtain takové techniky, jež „jsou při určitých složitých zákrocích v chirurgii požadovány. Jako příklad vybírám jeden případ z otorhinolaryngologie ... míním tím takzvaný endonasální perspektivní postup; nebo odkazuji na akrobatické počínání, které musí s pomocí převráceného zrcadlového obrazu vykonat chirurgie hrtanu; mohl bych také mluvit o ušní chirurgii, která svou přesností připomíná práci hodináře. Jak bohatou stupnicí nejsubtilnější svalové akrobatiky vyžaduje oprava nebo záchrana lidského těla, stačí jen pomyslet na operaci očního zákalu, při níž jako by se setkávala ocel a téměř kapalné části tkáně, nebo na významné zásahy do břišní krajiny (laparotomie).“ (Luc Durtain: *La technique et l'homme*, in: *Vendredi*, 13. března 1936, č. 19.)

Vlastní povaha obrazu nikdy nedovolovala stát se předmětem simultánní kolektivní recepce, jak tomu bylo odjakživa v architektuře, jak to kdysi platilo pro epos a dnes pro film. A jakkoli zanedbatelnou úlohu může tato okolnost sehrát při závěrech o společenském charakteru malířství, přece jen získává na významu v okamžiku, kdy je kvůli zvláštním podmínkám, a jistým způsobem i proti své přirozenosti, obraz konfrontován bezprostředně s masami. Ve středověkých kostelech, kláštorech a knížecích dvorech až do konce XVIII. století nedocházelo ke kolektivní recepci malířských výtvorů simultánně, nýbrž byla zprostředkována různým způsobem odstupňovaně a hierarchizovaně. Pokud tomu bylo jinak, vyjadřuje to zvláštní konflikt, do kterého bylo malířství prostřednictvím technické reprodukovatelnosti obrazu zapleteno. Ani snahy přivést masy na výstavy do galerií a salónů nebyly oním způsobem, kterým by se masy k takové recepci mohly samy organizovat a ovlivňovat.²³ Proto se musí stejné publikum, jež pokrokově reaguje na filmovou grotesku, stát tváří v tvář surrealismu staromódním.

XIII

Podstatné rysy filmu jsou vyjádřeny nejen ve způsobu, jakým je člověk s pomocí kamery představován, ale také, jak s její pomocí zobrazuje okolní svět. Pohled na psychologii výkonu ilustruje schopnost kamery testovat. Pohled na psychoanalýzu dokumentuje její způsoblost z jiné stránky. Film skutečně svět vnímání obohatil o postupy, jež lze osvětlit na metodách Freudovy teorie. Přeřeknutí při rozmluvě prošlo před padesáti lety víceméně bez povšimnutí. Že najednou otevíralo hlubinné perspektivy skryté v rozhovoru, který předtím jako by probíhal na úrovni vnějšího vyjadřování, mohlo být považováno za výjimku. Od *Psychopatologie všedního života* se to změnilo. Práce izolovala a současně uzpůsobila k analýze věci, které dříve v širokém proudu vjemů unikaly nepozorovány. V celé šíři opticky vnímaného světa, a nyní i akusticky, s sebou rovněž film přinesl podobné prohloubení apercpece. Je jenom druhou stranou téže věci, že výkony, jež film předvádí, lze analyzovat daleko exaktněji a z hledisek mnohem početnějších, než výkony, které se představují na obraze nebo na jevišti. Vzhledem k malířství je v údajích o situaci analytický přístup filmového zobrazování přesnější. Ve vztahu k divadlu je pak větší analyzovatelnost vyjádřena okolností, že filmově zobrazený výkon lze snadno izolovat. Tato okolnost, a to deklaruje její význam, podporuje tendenci k vzájemnému prostupování vědy a umění. Vskutku lze stěží uvést, čím jednání čistě vypreparované z určité situace – jako sval na těle – více poutá: zda svou uměleckou hodnotou, nebo svou vědeckou využitelností. *Jednou z nejrevolučnějších funkcí filmu je rozpoznání identického zhodnocení fotografie pro umění a pro vědu, pro dvě oblasti, jež se dosud většinou rozcházely.*²⁴

²³ Tento způsob recepce se může zdát neohrabaný; jak ovšem ukazuje velký teoretik Leonardo, mohou být i takové neohrabané způsoby ve své době s úspěchem využity. Leonardo srovnává malířství s hudbou těmito slovy: „Malířství je hudbě nadřazeno, protože nemusí zemřít jakmile je povoláno k životu, jako je tomu v případě nešťastné hudby ... Hudba, jež vyprchá sotva vznikla, stojí za malířstvím, které se s používáním fermeže stalo věčným.“ ([Leonardo da Vinci, Frammenti letterarii e filosofici] cit. Fernand Baldensperger: Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840, in: Revue de Littérature Comparée, XV/I, Paříž 1935, s. 79.)

²⁴ Pokud hledáme nějakou analogickou situaci, nabízí se nám jedna podnětná v renesančním malířství. Také zde potkáváme umění, jehož nesrovnatelný rozvoj a význam spočívá v neposlední řadě v tom, že v sobě integruje množství nových věd nebo alespoň nových vědeckých údajů. Takové umění využívá anatomii a perspektivu, matematiku, meteorologii a nauku o barvách. "Co je nám vzdálenější," píše Valéry, "než zarážející 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 teoretické analýzy, před níž dnes pro její hloubku a přesnost stojíme v údivu." (Paul Valéry, *Pie*ces sur l'art*, Paříž, s. 191.)

Jedinečné zaměření objektivu, které odkrývá detaily z inventáře vnějšího světa a ve věcech běžně známých objevuje skryté podrobnosti, rozšiřuje na jedné straně pohled na nezbytnosti ovládající naši existenci, na druhé straně pak otevírá nesmírné a netušené pole k volné hře! Naše výčepy a ulice velkoměst, naše kanceláře a zařízené pokoje, naše nádraží a továrny nám připadaly jako svět, který nás beznadějně svírá. Nyní přišel film a toto vězení rozprášil náloží dynamitu načasovanou na desetinu vteřiny a mezi těmito do dálky rozestými troskami klidně podnikáme své dobrodružné výpravy. Detail rozšiřuje prostor, zpomalení pak zrychluje pohyb. A podobně jako se při zvětšení nejedná o prosté upřesnění jevů, které „bez toho“ vidíme nezřetelně, nýbrž spíše o přihlížení zcela novému strukturování matérie, stejně tak málo nám časovém zpomalení přibližuje známé motivy pohybu, neboť v těchto známých pohybech se odkrývají zcela nové, „které vůbec nepůsobí jako zpomalení rychlých pohybů, nýbrž jako vznášení, podivně klouzavě, nadpřirozeně“.²⁵ Tak se ozřejmuje, že příroda promlouvající ke kameře je jiná, než ta, která hovoří k oku. Jiná především proto, že namísto prostoru, v němž se člověk vědomě orientuje, nastupuje prostor, do kterého proniká nevědomky. Pokud se stalo běžným, že alespoň v hrubých rysech můžeme popsat chůzi člověka, nevíme téměř nic o jeho postoji v prchavém okamžiku vykročení. Rozumíme-li onomu pohybu, kterým se shýbáme po zapalovači nebo lžičci, sotva víme něco bližšího o tom, co se přitom mezi rukou a kovem vlastně odehrává, nemluvě již o řadě duševních stavů, ve kterých se nacházíme. Zde zasahuje kamera všemi svými pomocnými prostředky, svým klesáním a stoupáním, svým přerušováním a vyčleňováním, svým zpomalováním a zrychlováním průběhu, svým zvětšováním a zmenšováním věcí. O optickém nevědomí se poprvé dovídáme od ní stejně tak, jako nás do našich nevědomých hnutí zasvěcuje psychoanalýza.

XIV

Odedávna bylo jedním z nejdůležitějších úkolů umění vytvářet poptávku, pro jejíž plné uspokojení ještě nenastal čas.²⁶ V dějinách každé umělecké formy se vyskytují kritická období, kdy forma usiluje o efekty, jež jsou však přirozeně dosažitelné teprve při změněném technickém stavu, tj. s nějakou novou uměleckou formou.

Extravagance a krutosti objevující se především v takzvaně úpadkových dobách umění ve skutečnosti vycházejí z nejbohatšího historického ohniska jeho sil. Takovými barbarismy je ještě naposledy naplněn dadaismus. Jeho

²⁵ Arnheim, op. cit., s. 138.

²⁶ „Umělecké dílo“, říká André Breton, „má jen potud cenu, pokud je rozechvíváno reflexemi budoucnosti.“ Každá vyzrálá umělecká forma se skutečně nachází v průsečíku tří vývojových linií. Již technika sama směřuje k určité umělecké formě. Před příchodem filmu existovaly fotografické knížky, jejichž obrázky předváděly diváku na pokyn palcem v rychle se míhajícím sledu boxerský zápas nebo tenisové utkání; v bazarech byly automaty, v nichž bylo možno otáčením kotouče vyvolat „tok“ obrázků. – Za druhé, v určitých stadiích svého vývoje usilují hotové umělecké formy o efekty, jichž bude později nová umělecká forma dosahovat zcela nenuceně. Dříve než se uplatnil film, se dadaisté pokoušeli svými produkcemi u publika vyvolat takové vzrušení, kterého pak Chaplin dosahoval způsobem zcela přirozeným. – Za třetí, mnohdy nepatrné společenské změny usilují o proměnu recepce, jež je na prospěch teprve nové umělecké formě. Dříve než si film začal vytvářet své publikum, byly v císařském obrazovém panoramatu recipovány obrazy (jež právě přestaly být nepohyblivými) před shromážděným publikem. Toto publikum stálo před paravánem vybaveným stereoskopy, které byly určeny vždy pro každého diváka samostatně. Před tímto stereoskopem se automaticky vynořovaly jednotlivé obrazy, které na chvíli ustrnuly a pak uvolnily místo dalším. S podobnými prostředky musel pracovat ještě Edison, když první filmový pás (dříve než bylo známo filmové plátno a projekce) předváděl malému publiku, hledícímu do aparátu, ve kterém s odvíjely obrazy. – Zařízení císařského panoramatu ostatně odráží zvláště jasně vývojovou dialektiku. Krátce před tím, než film způsobil, že se pozorování obrazům stalo kolektivní věcí, došlo před stereoskopem – před tímto rychle zastarávajícím zařízením – ještě jednou k uplatnění individuálního pohledu. Stalo se tak s podobnou silou jako kdysi, když si kněz prohlížel obraz boha v „celle“.

podnět lze rozeznat teprve nyní: *dadaismus se pokusil malířskými (popř. literárními) prostředky vytvořit efekty, které dnes publikum hledá ve filmu.*

Každá od základu nová a průkopnická produkce poptávky musí překračovat své cíle. Dadaismus tak činí způsobem, jenž obětuje tržní cenu, tolik vlastní filmu, ve prospěch významnějších intencí, aniž si je ovšem ve formě zde popsané uvědomuje. Na tržní zhodnocení svých uměleckých děl kladli dadaisté mnohem menší váhu, než na jejich nepoužitelnost coby předmětů určených ke kontemplativnímu ponoření. Této nepoužitelnosti se snažili dosáhnout základním zneuctěním materiálu uměleckého díla. Jejich básně jsou „slovním salátem“, obsahujícím obscenní obraty a jakýkoliv představitelný odpad řeči. Nejinak je tomu s obrazy, do kterých vlepovali knoflíky a jízdenky. Tím dosáhli bezohledného zničení aury kolem vlastních kreseb, když jim s využitím prostředků produkce vtiskli potupné znamení reprodukce. Není možné, jako třeba u plátna Derainova nebo básně Rilky, si před obrazem Hanse Arpa nebo před básní Augusta Strammu dopřát čas k soustředění a zaujmout stanovisko. Pohroužení se do nitra věci, které se v dobách měšťanského úpadku stalo jakousi školou asociálního postoje, nahrazuje rozptýlení jako nový druh sociálního postoje.²⁷ Dadaistické produkce skutečně zajišťovaly vehementní rozptýlení neboť z uměleckého díla činily centrum skandálu. Šlo především o splnění *jediné* potřeby: vyvolat veřejné pohoršení.

Z vábívého zevnějšku nebo vmlouvavého zvukového útvaru se v rukou dadaistů proměnilo umělecké dílo v projektil. Doráželo na vnímatele. Dosáhlo taktilní povahy. To podpořilo poptávku po filmu, jehož forma rozptýlení má v první řadě rovněž taktilní povahu, neboť se zde střídají místa děje a způsoby záběru, což obojí doléhá na diváka jako nárazy. Srovnajme filmové plátno s plátnem obrazu. Obraz láká pozorovatele ke kontemplaci; před ním se může oddat proudu asociací. U filmového záběru to možné není. Sotva nám padne do oka, již se změní. Nemůže být fixován. Duhamel, který film nenávidí a který nepochopil nic z jeho významu, zato mnohé z jeho struktury, komentuje tuto situaci následovně: „Nemohu již více přemýšlet tak, jak chci. Pohyblivé obrazy obsadily místo mých myšlenek.“²⁸ Proud divákových asociací je skutečně okamžitě přerušován střídáním obrazů. V tom spočívá šokový účinek filmu, který si žádá, stejně jako jinde, aby byl zadržten stupňovanou duchapřítomností.²⁹ *Silou svého technického uspořádání film vysvobodil psychický účinek šoku z jeho morálního obalu, který dadaisté ještě většinou zachovávali.*³⁰

²⁷ Teologickým předobrazem tohoto pohroužení je vědomí být sám se svým bohem. Ve velkých dobách měšťanstva byla tímto vědomím posilována svoboda, která setřásla církevní poručnictví. V dobách měšťanského úpadku patrně stejné vědomí přitakalo skryté tendenci odnímat veřejným záležitostem ony síly, jež při obcování s bohem vkládá jednotlivcům do díla.

²⁸ Duhamel, Georges: *Scènes de la vie future*. Paříž 1930, s. 52.

²⁹ Film svojí uměleckou formou odpovídá silicím ohrožení života, kterému dnes stojíme tváří v tvář. Potřeba vydávat se na pospas účinkům šoku znamená lidské přizpůsobení se hrozícím nebezpečím. Film odpovídá hluboko uloženým změnám apercipčního ústrojí – změnám, jež v měřítku soukromé existence prožívá každý chodec ve velkoměstské dopravě a jež dnes v historickém měřítku zakouší každý občan státu.

³⁰ Z filmu lze odvodit důležité poznatky jak o dadaismu, tak o kubismu a futurismu. Kubismus a futurismus se zdají být nedokonalými pokusy umění o vyrovnání se s průnikem aparatury do skutečnosti. Na rozdíl od filmu však tyto školy své pokusy nepodnikly na základě využití aparatury k uměleckému zobrazení reality, nýbrž prostřednictvím jakési slitiny zobrazované skutečnosti a zobrazované aparatury. V kubismu přitom hraje převažující roli tušená konstrukce této aparatury, jež spočívá na optice; ve futurismu předtucha účinků této aparatury, které se dostávají při rychlém otáčení filmového pásu.

XV

Masa je matečnice, z níž se v současnosti obrozuje veškeré navyklé chování vůči uměleckým dílům. Kvantita se přeměnila v kvalitu: *stále rostoucí masy zúčastněných vyvolaly proměnu jejich účastenství*. Pozorovatele nesmí mýlit, že tato spoluúčast se objevuje nejprve ve vykřičené formě. Přesto se našel dostatek těch, kteří se s vášní chopili právě této vnější stránky. Mezi nimi se nejradikálněji projevil Duhamel. Co především filmu přičítal k tíži, je způsob participace, který u mas probouzí. Film označil za „zábavu hélótů, za rozptýlení pro nevzdělaná, bidná a sedřená stvoření, jež jsou stravována svými starostmi... za podívanou, která nepožaduje žádné soustředění a jakékoli myšlenkové schopnosti ... nerozpoznává oheň v srdci a neprobouzí jinou naději, než onu směšnou, jednoho dne se stát ‚hvězdou‘ v Los Angeles.“³¹ Vidíme, že jde v podstatě o starý nárek nad masami, které vyhledávají zábavu, zatímco umění vyžaduje koncentraci. Je to otřepaný výrok. Otázkou jen zůstává, zda může poskytnout východisko ke zkoumání filmu. – Zde je třeba zamyslet se. Zábava a soustředění jsou v protikladu, což lze formulovat takto: vnímatel koncentrující se před uměleckým dílem se do něj noří; vstupuje do díla, podobně jako v jedné pověsti čínský malíř při pohledu na právě dokončený obraz. Naproti tomu rozptylující se masa noří dílo do sebe, přijímá umělecké dílo za součást sama sebe. Nejprůkaznější je to v architektuře. Odedávna představuje prototyp umění, jehož recepce se uskutečňuje rozptýleně a kolektivně. Zákonitosti této recepce jsou velmi poučné.

Stavby provázejí lidstvo od pradávna. Mnohé umělecké formy vznikly a vzaly za své. Tragédie se rodí s Řeky, aby s nimi zanikla a po staletích opět ožila pouze ve svých „pravidlech“. Epos, který má původ v raném období národů, zaniká v Evropě s odchodem renesance. Desková malba je výtvozem středověku a sotva bylo možné zajistit jí neomezené trvání. Avšak lidská potřeba přístřeší je trvalá. Stavitelské umění netrpělo nikdy nezájmem. Jeho dějiny jsou delší než dějiny každého jiného umění a jeho význam vystupuje vždy, když chceme porozumět vztahu mas k umění. Stavby jsou recipovány dvěma způsoby: užíváním a vnímáním. Nebo lépe: taktilně a opticky. Takovou recepti nepochopíme, budeme-li si ji představovat jako koncentrovanou, jak je to běžné u před proslulými architektonickými díly. Na straně taktilního nenacházíme to, co ve vnímání optickém označujeme jako kontemplaci. Taktilní recepce nenastává soustředěním pozornosti, nýbrž návykem. Ve vztahu k architektuře určuje návyk dokonce i optickou recepti. Rovněž ona se odjakživa uskutečňuje spíše nahodilým pohledem než soustředěným pozorováním. Recepce vytvořená stykem s architekturou má však za určitých okolností kanonickou hodnotu. Protože: *úkoly, kterým je v dobách dějinných obrátů vystaveno lidské vnímání, nejsou z hlediska pouhé optiky, tedy kontemplací, vůbec řešitelné. Jsou jen postupně zdolávány návodem taktilní recepce, návykem.*

Zvyknout si může i člověk nesoustředěný. Více: teprve schopnost zvládat určité úkoly v rozptýlení dokazuje, že se staly zvykem. Rozptýlení, jež nám umění poskytuje, nabízí kontrolu, do jaké míry jsou nové úkoly pro naši apercpci řešitelné. Kde jednotlivec bývá často vystaven pokušení vyhnout se podobným úkolům, tam, pokud bude moci mobilizovat masy, bude ty nejtěžší a nejdůležitější z nich řešit umění. V současné době se tak děje ve filmu. *Recepce v rozptýleném stavu, která je všech oblastech umění stále zřetelnější a je symptomem hlubokých změn v apercpci, nachází ve filmu cvičné pole.* Svým šokovým účinkem vychází film vstříc této formě vnímání.

³¹ Duhamel, op. cit., s. 58.

Film nepotlačuje kultovní moment pouze tím, že staví publikum do role posuzovatele, nýbrž také proto, že tato role nevyžaduje pozornost. Publikum se nachází v roli zkoušejícího, avšak zkoušejícího rozptýleného.

Doslov

Sílicí proletarizace dnešního člověka a formování mas jsou dvěma stranami jednoho a téhož procesu. Fašismus se pokouší organizovat nově vznikající zproletarizované masy, aniž porušuje vlastnické vztahy, na jejichž odstranění masy naléhají. Svou spásu spatřuje v tom, že dovoluje masám vyjádřit se (ne však domáhat se svých práv).³² Masy mají právo na změnu vlastnických vztahů; fašismus chce dát masám *výraz* při zachování těchto vztahů. *Fašismus důsledně směřuje k estetizaci politického života*. Znásilňování mas, srážených kultem vůdce k zemi, odpovídá znásilnění aparatury, kterou fašismus postavil do služeb výroby kultovních hodnot.

Všechny snahy o estetizaci politiky vrcholí v jediném bodě. Tímto jediným bodem je válka. Při zachování zděděných vlastnických vztahů umožňuje válka, a pouze ona, dát cíl širokému masovému hnutí. To je vyjádření situace politicky. Z pohledu techniky je nám předkládána takto: pouze válka umožňuje mobilizaci všech dostupných technických prostředků a současně zachování vlastnických vztahů. Je samozřejmé, že apoteóza války ve fašistickém podání *tyto* argumenty nepoužívá. Přesto je pohled na ně poučný. V Marinettiho Manifestu k italsko-habešské koloniální válce se říká: „Již sedmadvacet let vystupujeme my, futuristé, proti tomu, že válka bývá označována jako antiestetická ... V souladu s tím tvrdíme: Válka je krásná, protože prostřednictvím plynových masek, megafonů, budících děs, plamenometů a malých tanků prokazuje vládu člověka nad podmaněným strojem. Válka je krásná, protože ohlašuje vysněné pokovování lidského těla. Válka je krásná, protože obohacuje kvetoucí louku o planoucí orchideje mitrailleur. Válka je krásná, protože do jediné symfonie spojuje zvuk výstřelů, dělovou palbu, pomlky mezi nimi, vůně a rozkladné zápachy. Válka je krásná, protože vytváří nové architektury, jako architektury velkých tanků, geometrických leteckých eskader, kouřových spirál nad hořícími vesnicemi a mnoha jiných ... Básníci a umělci futurismu ..., připomeňte si tyto principy estetiky války, aby váš zápas o novou poezii a novou plastiku ... byl jimi ozářen!“³³

Předností tohoto Manifestu je jeho jasnost. Způsob kladení otázek si zaslouží, aby byl přejat dialektikem. Ten estetiku dnešní války popisuje takto: pokud bude přirozené zhodnocování produktivních sil zadržováno vlastnickým uspořádáním, pak bude růst technických prostředků, tempa zdrojů energie zhodnocován nepřirozeně. A to ve válce, která svými destrukcemi dokazuje, že společnost nebyla dostatečně zralá k tomu, aby učinila techniku svým orgánem, a že technika nebyla dosti vyvinutá, aby zvládla živelné společenské síly. Imperialistická válka je ve svých nejhrůznějších rysech dána rozporem mezi ohromnými výrobními prostředky a jejich nedostatečným využitím ve výrobním procesu (jinými slovy, nezaměstnaností a nedostatkem odbytišť).

³² Zde, s ohledem na filmový týdeník, jehož propagandistický význam lze sotva přecenit, je důležitá jedna technická okolnost. *Masové reprodukci vychází neobyčejně vstříč reprodukce masy*. Při velkých slavnostních průvodech, „monstrparádách“, při masových sportovních podnicích a ve válce, při výjevech, dnes vesměs filmovaných, pohlíží masa sama sobě do tváře. Tato událost, jejíž dosah není potřeba zdůrazňovat, souvisí velmi úzce s rozvojem reprodukční, případně snímácké techniky. Obecně jsou masová hnutí zřetelněji zaznamenatelná aparaturou než pohledem. Snímky stotisícového davu lze nejlépe pořídít z ptačí perspektivy. A je-li tato perspektiva přístupná lidskému oku právě tak dobře jako aparatuře, nelze přece jen na obraze, který si s sebou oko odnáší, provádět zvětšeniny, jako je tomu u fotografie. To znamená, že masová hnutí, a rovněž i válka, jsou onou formou lidského jednání, které vychází neobyčejně vstříč aparatuře.

³³ La Stampa Torino.

Imperialistická válka je vzpourou techniky, činící si nárok na „lidský materiál“, neboť společnost jí odepřela její materiál přirozený. Místo aby regulovala řeky, zavádí do koryta svých zákopů proudy lidí, místo aby ze svých letadel rozsévala obilí, zasypává města zápalnými bombami, a v plynové válce našla způsob nového odstranění aury.

„Fiat ars – pereat mundus“, říká fašismus a očekává od války umělecké uspokojení smyslového vnímání proměněného technikou, jak přiznává Marinetti. To je zjevné dovršení l'art pour l'art. Lidstvo, které kdysi za Homéra bylo objektem podívané pro olympské bohy, se jím nyní stalo samo pro sebe. Jeho sebeodcizení dosáhlo onoho stupně, na němž lze vlastní zkázu prožívat jako nejvyšší estetický požitek. *Jedná se o estetizaci politiky, jak ji provádí fašismus. Komunismus odpovídá politizaci umění.*