

ORNAMENT MASY

Čáry života jsou různé.
Jako jsou cesty a jako hranice hor,
co zde jsme my, může tam doplnit Bůh
harmonii a věčnou odměnou a pokojem.

Hölderlin

1

Místo, jež zaujímá jedna epocha v dějinném procesu, je třeba důrazněji určovat z analýzy jejich neklamných povrchových projevů než ze soudů epochy o sobě samé. Tyto soudy jako výraz dobových tendencí nejsou žádným závažným svědectvím pro celkové ustavení doby. Povrchové projevy díky své nevědomělosti uchovávají bezprostřední přístup k základnímu obsahu stávajícího. A s jeho poznáním je pak obráceně spjat výklad epochy. Základní obsah epochy a její nepostřehnutá hnutí se vzájemně vyjasňují.

2

V oblasti tělesné kultury, která pokrývá i ilustrované noviny, proběhla v tichosti změna vkusu. Začalo to *tillergirls*. Tyto produkty amerických továren na rozptýlení nejsou už žádné jednotlivé dívky, nýbrž nerozdělitelné komplexy dívek, jejichž

pohyby jsou matematickými demonstracemi. Zatímco v re-
vuích se zahušťují na obrazce, dochází na australské a indické
půdě, o Americe nemluvě, k předvádění stejné geometrické
přesnosti na stále týchž hustě zaplněných stadionech. I do toho
nejmenšího místečka, do něhož ještě vůbec tato představení ne-
pronikla, o nich informuje filmový týdeník. Pohled na plátno
nás poučí, že ornamenty sestávají z tisíců těl, těl v plavkách,
bez pohlaví. Pravidelnost jejich vzoru s jástem vítá dav roz-
členěný tribunami.

Tato představení, pořádaná nejen girls a návštěvníky stadio-
nů, již dávno rozkvetla do pevné formy. Dosáhla mezinárod-
ního uplatnění. Je jim nakloněn estetický zájem.

Nositelem ornamentů je masa. Ne lid, neboť i když vždy tvoří
obrazce, ty nevisí ve vzduchu, nýbrž vyrůstají ze společenství.
Proud organického života se převaluje od osudem svázaných
skupin k jejich ornamentům, které se projevují jako magická
nutnost a jsou tak zatíženy významem, že se nenechají ztenčit
na čisté čárové struktury. Také lidé vyloučení ze společenství,
kteří si jako jednotlivé osobnosti jsou vědomi své vlastní duše,
selhávají při tvoření nového vzoru. Pokud vstoupili do pořadu,
pak přes ně ornament nepřešel. Byla by to barevná kompozice,
kterou by nebylo možné dopočítat do konce, neboť její hroty se
jako zuby hrábí pohroužily do duševních mezivrstev, z nichž
ještě zůstal nějaký zbytek. Vzory stadionů a kabaretů nevyzra-
zují nic o takovém původu. Sestavují se z elementů, jež jsou
jen stavebními kameny a ničím víc. Při zřízení stavebního díla
záleží na formátu kamenů a jejich počtu. Je to masa, která se
usadí. Jedině jako členové masy, ne jako individua věřící, že
se formují zevnitř, jsou lidé zlomky nějakého obrazce.

Ornament si je sebeúčelem. I raný balet přinášel ornamenty,
které se kaleidoskopicky pohybovaly. Po zbavení svého rituál-
ního významu však byly stále ještě utvářením erotického ži-
vota, který je ze sebe vypuzoval a určoval jejich rysy. Naproti
tomu masový pohyb girls stojí v prázdnu, systém linií, který už
nemá na mysli nic erotického, nýbrž každopádně označuje
místo toho erotického. Stejně ani živá souhvězdí na stadionech

nemají význam vojenských evolucí. Jak pravidelně tyto evolute vždy dopadaly, jejich pravidelnost byla pokládána za prostředek k účelu; z patriotických citů vyšel parádní pochod, který opět vzbuzoval city ve vojácích a podřízených. Souhvězdí nemíní nic kromě sebe samých a masa, z níž povstávají, není jako rota mravní jednotkou. Dokonce se obrazců nelze dovolávat jako doprovodné okrasy cvičitelské disciplíny. Jednotky girls trénují spíše, aby vytvořily bezpočet paralelních čar a utužení nejširších lidských mas bylo žádáno k získání vzoru netušených dimenzí. Na konci stojí ornament, k jehož uzavřenosti se substanciální ústrojí vyprazdňují.

Ornament není spolумыšlen masami, jež jej uvádějí do situace. Jakkoli je liniový, žádná linie z částčky masy nenaléhá na celý obrazec. V tom se podobá *leteckým snímkům* krajín a měst: nevyrůstá z nitra daností, nýbrž se jeví přes ně. Ani herci nevyměřují scénický obraz, přece se však vědomě účastní jeho výstavby a i u baletních figurín je figura otevřená vůči tomu, kdo ji předvádí. Čím více se její souvislost zvnějšní k pouze lineárnímu, tím více se imanence vědomí odtahuje od jejích tvůrců. Ale proto není vystižena jediným pohledem, který by byl rozhodující, nýbrž nezahlédl by ji nikdo, kdo by neseděl v davu přihlížejících před ornamentem, v davu, který se k němu chová esteticky a nikoho nezastupuje.

Ornament odloučený od svých nositelů je třeba brát *racionálně*. Sestává ze stupňů a kruhů, jak se nacházejí v učebnicích euklidovské geometrie; také sem včleňuje elementární útvary fyziky, vlny a spirály. Zavrženy zůstávají hypertrofie organických forem a papsky duševního života. Tillergirls nelze už později složit na lidi, masová cvičení nikdy neprovádějí zcela zachovalá těla, jejichž křivky se zpěčují racionálnímu chápání. Paže, ramena a jiné části těla jsou nejmenšími součástkami kompozice.

Struktura masového ornamentu odráží současnou situaci celku. Jelikož princip *kapitalistického výrobního procesu* nevychází čistě z přírody, musí přeskakovat přirozené organismy, jež mu jsou prostředky nebo překážkami. Lidové společenství

a osobnost zanikají, je-li vyžadována schopnost kalkulace; jedině člověk jako částčka masy může bez odporu šplhat vzhůru v tabulkách a obsluhovat stroje. Systém indiferentní vůči rozdílu utváření vede sám od sebe k stírání národního svérázu a k fabrikaci dělnických mas, jež lze rovnoměrně nasazovat na všech bodech Země. – Kapitalistický výrobní proces si je sám sobě sebeúčelem jako masový ornament. Zboží, jež vypouští, není vlastně vyráběno proto, aby bylo vlastněno, nýbrž kvůli zisku, který chce být bezmezný. Jeho růst je vázán na růst podniku. Výrobce nepracuje pro privátní zisk, který může užívat jen v nepatrném rozsahu – přebytky jsou v Americe převážně do duchovních pokladů jako knihoven, univerzit atd., v nichž zrají intelektuálové, kteří svou pozdější činností vrátí zapůjčený kapitál i s úroky – výrobce pracuje pro zvětšení podnikání. To, že vytváří hodnoty, se neděje kvůli hodnotám. Jestliže dříve až do jistého stupně platila práce jejich výrobě a spotřebě, nyní se staly vedlejšími produkty, které slouží výrobnímu procesu. Činnosti, které do nich vstupují, se zbavily svého substanciálního obsahu. – Výrobní proces probíhá otevřeně ve skrytu. Každý vyřídí svůj grif na běžícím pásu, vykonává funkci části, aniž by znal celek. Podobně stadionovému vzoru stojí organizace nad masami, monstrózní obrazec, který odvádí zrak svých nositelů od svého původce a stěží jej má sama za pozorovatele. – Je rozvržen podle racionálních zásad, z nichž Taylorův systém vyťahuje jen poslední důsledek. Nohám tillergirls odpovídají ruce v továrně. Je snaha prostřednictvím psychotechnických zkoušek vypočítat i duševní dispozice nad manuálními. Masový ornament je estetický reflex racionality docilované vládnoucím hospodářským systémem.

Vzdělanci, jimiž se nestávají všichni, s nelibostí zaznamenali tažení tillergirls a stadionových obrazů. Co baví dav, řídí jako rozptýlení množství. Proti jejich mínění je *estetické* zalíbení v ornamentálních masových pohybech *legitimní*. Vskutku patří k ojedinělým útvarům doby, které propůjčují vyskytujícímu se materiálu formu. V nich členěná masa je nesena z úradů a továren; princip formy, podle něhož je modelována, ji určuje

také v realitě. Když byly velké obsahy skutečnosti staženy z viditelnosti našeho světa, tak musí umění hospodařit se zbylými stavy, neboť estetické podání je o to reálnější, čím méně se obejde bez reality mimo estetické sféry. Jako je hodnota masového ornamentu vždy nepatrná, stojí podle svého stupně reality nad uměleckou produkcí, která pěstovala vyšší city odložené do minulých forem, i když nic dál neznamená.

3

Proces dějin vybojovává slabý a odtazitý rozum proti *přírodním mocnostem*, které v mýtech ovládaly zemi i nebe. Po soumraku bohů bozi neabdikovali, stará příroda uvnitř i mimo člověka se potvrzuje i nadále. Z ní vyrostly velké kultury národů, které jako jakékoli jiné přírodní útvary musí zemřít. Z jejich základu vyrůstají nadstavby *mytologického* myšlení, které potvrzuje přírodu v její všemocnosti. Při veškeré rozdílnosti jeho struktury, jež se s epochami mění, zůstává stále v mezích naznačených přírodou. Mytologické myšlení uznává organismus jako prapůvodní model, láme se na tvarovém ulpívání jsoucna, sklání se před silami osudu; ve všech sférách odráží přírodní danosti, aniž by proti tomuto stavu rebelovalo. Organická nauka společnosti, která pozvedá přírodní organismus k předobrazu společenského rozčlenění, je neméně mytologická než nacionalismus, který neví o vyšší jednotě než o osudové jednotě národa.

Rozum se nepohybuje v kruhu přírodního života. Usiluje o pravdu ve světě. Její říše se předem vysnívá v pravých *pohádkách*, jež nejsou žádnými zázračnými historkami, nýbrž jsou zázračným ohlášením spravedlnosti. To, že Pohádky tisíce a jedné noci našly cestu právě do osvícenské Francie a že rozum 18. století uznal rozum pohádek za sobě rovný, má svůj hluboký historický smysl. Již v raných obdobích dějin je v pohádkách pouhá příroda vypovězena kvůli vítězství pravdy. Přírodní moc schází na bezmocnost dobra, věrnost triumfuje nad magickým uměním.

Ve službě průlomů pravdy se proces dějin stává *procesem demytologizace*, který způsobuje radikální odbourávání stále znovu nově obsazovaných pozic *přírodního*. Francouzské osvícenství je velkým příkladem pro střet mezi rozumem a mytologickými šalbami posunutými až do náboženské a politické oblasti. Tento střet pokračuje a v průběhu dějinného vývoje chce přírodu, stále více zbavovanou kouzla, činit dostupnější vůči rozumu.

4

Kapitalistická epocha je etapou na cestě k odkouzlení. Myšlení přiřazené dnešnímu hospodářskému systému umožnilo ovládnání a využívání v sobě uzavřené přírody, jak nebylo souzeno ještě žádné době. Rozhodující však není to, že toto myšlení uschopňuje k vykořisťování přírody – kdyby byli lidé jen vykořisťovateli přírody, vítězila by příroda nad přírodou –, nýbrž to, že myšlení se činí stále nezávislejším na přírodních podmínkách, a tak vytváří prostor pro zasahování rozumu. *Racionalitě* myšlení, zčásti vyrůstající z rozumu pohádek (ačkoli nejen z něho), jsou buržoazní revoluce posledních sto padesáti let zavázány, že zúčtovaly s naturálními mocnostmi do světa zapletené církve, monarchie a feudalismu. Nezadržitelný rozklad těchto a jiných mytologických vazeb je štěstím rozumu, neboť pohádka se uskutečňuje jen v místech rozpadu přírodních jednotek.

Ratio kapitalistického systému hospodářství však není rozumem samým, nýbrž zkaleným rozumem. Od určitého bodu nechává na holičkách pravdu, na níž má rozum podíl. *Nezahrnuje člověka*. Ohled na něj nebere ani průběh výrobního procesu, ani na něm nestaví hospodářská a sociální organizace a ani základ člověka není nikde základem systému. Ano, základ člověka, neboť se nejedná o to, že by kapitalistické myšlení mělo pěstovat člověka jako historicky vyrostlý útvar, že by jej nepopíratelně nechalo jako osobnost a že by muselo uspokojovat nároky kladené jeho přirozeností. Zástupci tohoto pojetí před-

hazují kapitalismu, že jeho racionalismus znásilňuje člověka, a touží po obnoveném společenství, které by lépe než kapitalistická společnost chránilo to domněle lidské. Odhlédnuto od zdržujícího působení takových zpátečnických útvarů: v jádru pomíjejí neduh kapitalismu. Neracionalizuje příliš mnoho, nýbrž *příliš málo*. Jím nesené myšlení se vzpírá dokonalosti proti rozumu, který mluví ze základu člověka.

Příznakem místa, na němž se nachází kapitalistické myšlení, je jeho abstraktnost. Její nadvládou se dnes ustavuje duchovní prostor, který zahrnuje všechny projevy. Námitka mířená proti abstraktnímu způsobu myšlení, že není s to pojmut vlastní obsahy života, a proto se vyhýbá konkrétnímu sledování jevů, jistě ukazuje na hranice abstraktního, je však ukvapená, když vyplývá ve prospěch falešné mytologické konkrétnosti, která v organismu a tvaru spatřuje konec. Návratem k ní by byla obětována jednou získaná schopnost k abstrakci, abstraktnost by však nebyla překonána. Ta je výrazem racionality, která se zatvrzuje. V abstraktní obecnosti vystižená určení smyslových obsahů – určení v hospodářské, sociální, politické, morální oblasti – nedávají rozumu, co mu patří. Empirie jimi zůstává nepromyšlena, z obsahově prázdných abstrakcí lze vytáhnout jakoukoli aplikaci. Teprve za těmito uzavřenými abstrakcemi leží jednotlivé poznatky rozumu, které odpovídají zvláštnosti momentálně míněné situace. Navzdory obsažnosti, kterou vyžadují, jsou konkrétní jen v jednom odvozeném významu; každopádně nejsou konkrétní ve vulgárním smyslu, který výrazem konkrétně dokládá názory zajaté v přirozeném životě. Abstraktnost dnešního myšlení je tedy *dvojznačná*. Viděno z nauk mytologického myšlení, v nichž se příroda naivně prosazuje, je postup abstrakce, jaký vykonávají třeba přírodní vědy, ziskem racionality, který škodí lesku přírodních věcí. Z perspektivy rozumu se stejný postup abstrakce jeví jako přírodně podmíněný; ztrácí se v prázdném formalismu, který pod svým krytem zajišťuje přírodnímu volný herní prostor, který nepropouští poznatky rozumu, jež by byly schopny vystihnout to přírodní. Panující abstraktnost ukazuje, že proces demytologizace není

doveden do konce. Současné myšlení stojí před otázkou, zda se má rozum otevřít či uzavřít dalšímu usilování. Nemůže překročit meze, jež si sám stanovil, aniž by se podstatně změnil hospodářský systém, který je jeho základnou; přetrvávání této základny s sebou táhne i rozum sám. Nerušený vývoj kapitalistického systému tedy podmiňuje nerušený růst abstraktního myšlení (či nutí myšlení, aby se nořilo do falešné konkrétnosti). Čím více se však abstraktnost upevní, tím *neovladatelněji* člověk rozumem zaostává. Nově se podřizuje násilí přírodních sil, když se jeho myšlení, na půl cesty odkloněné do abstraktna, zpěčuje průlomu pravých obsahů poznání. Místo aby ony mocnosti potlačilo, vyvolává scestné myšlení vzpouru samo proti sobě tím, že zavádí za rozum, který jediný by se s nimi mohl střetnout a pokořit je. Jen jedním důsledkem nebrzděného rozšiřování moci kapitalistického systému hospodářství je to, že temná příroda se stále hrozivěji vzpírá a brání příchodu člověka, který je z rozumu.

5

Jako abstraktnost je dvojznačný i *ornament masy*. Na jedné straně je jeho racionalita redukcí přírodního, jež člověka nenechá zakrnět, nýbrž naopak, kdyby jen byla provedena úplně, čistě by se na něm vystavilo to podstatné. Právě proto, že nositel ornamentu nefiguruje jako celková osobnost, jako harmonické sjednocení přírody a „ducha“, v níž příroda získává příliš mnoho a duch příliš málo, stává se transparentní vůči člověku, kterého určuje rozum. Lidská figura vsazená do masového ornamentu nastoupila *tažení* od dmoucího se organického lesku a individuálního lpění na tvaru k oné anonymitě, k níž se zvětšuje, když stojí v pravdě, a poznatky vyzářující z lidského základu rozpouštějí kontury viditelného přirozeného tvaru. Že se v masovém ornamentu příroda desubstancializuje, to je přesně odkaz na stav, v němž se může potvrdit přírodou jedině to, co neodporuje osvětlení rozumem. Tak jsou na starých čínských krajinomalbách stromy, rybníky, hory ještě na-

črtnuty jako ubohé ornamentální znaky. Organický střed je vyjmut a nespojený zbytek je komponován podle zákonů, jež jsou dány časově jako vždy podmíněné věděním o pravdě, ne podle zákonů přírody. I do masového ornamentu vstupují jen zbytky lidského komplexu. Jejich výběr a shrnutí v estetickém médiu se provádí podle principu, který zastupuje rozum (přeskakující tvar) čistěji než jiné principy, jež uchovávají člověka jako organickou jednotu.

Je-li masový ornament spařen ze strany rozumu, zjevuje se jako *mytologický kult*, který se halí do abstraktního hávu. Rozumnost ornamentu je tedy zdání, jež přijímá ve srovnání s tělesnými podáními konkrétní bezprostřednosti. Ve skutečnosti je to hrubá manifestace nižší přírody. Může se pohybovat tím volněji, čím rozhodněji je kapitalistické ratio odříznuto od rozumu a u člověka se vypařuje do prázdna abstraktnosti. Racionalita masového vzoru nestřeženě s ratiem vyvyšuje přírodní ve své neproniknutelnosti. Jistě, člověk jako organická bytost z ornamentu zmizel, ale proto nevystupuje lidský základ, nýbrž zbylá částička masy se proti němu uzavírá jako jen libovolný formální obecný pojem. Jistě, nohy tillergirls paralelně kmitají, ne přirozené jednotky těl a jistě jsou i tisíce na stadionu jednou jedinou hvězdou, ale hvězda nesvítlí a nohy tillergirls jsou abstraktním označením těl. Kde rozum rozkládá organickou souvislost a roztrhává jako vždy kultivovanou přirozenou plochu, tam mluví, tam rozkládá jen lidskou podobu, aby nezakrytou pravdu o sobě nově modeloval z člověka. Masový ornament neprostopuje rozum, jeho vzory jsou *němé*. Ratio, které vynáší, je dosti velké, aby vyvolalo masu a z obrazců setřelo život. Je příliš malé, aby v mase našlo lidi a obrazce zprůhlednilo vůči poznání. Jelikož ratio před rozumem prchá do abstraktna, pod krycím pláštěm racionálního způsobu vyjadřování mocně vyrůstá nekontrolovaná příroda a ke svému nabízení používá abstraktní znaky. Nemůže se už přesadit do tvarů jako u primitivních národů a v dobách náboženských kultů, jež jsou mocné jako symboly. Taková síla znakové řeči z masového ornamentu unikla pod vlivem stejné racionality, jež zabraňuje prolomení

jeho němoty. Tak se v ornamentu podává pouhá příroda, příroda, která se ježí i proti výroku a pojetí svého vlastního významu. Je to každého výslovného smyslu zbavená *racionální prázdna forma* kultu, která se znázorňuje v masovém ornamentu. Tím se prokazuje jako zvrát v mytologii, přičemž sotva lze myslet větší – jako zvrát, který ze své strany opět prozrazuje uzavřenost kapitalistického ratia vůči rozumu.

Že to je výplod pouze přírodního, se potvrzuje rolí, kterou hraje v *sociálním životě*. Duchovně dobře situovaní, kteří, aniž by chtěli mít pravdu, jsou přívěskem vládnoucího hospodářského systému, ještě ani jednou nevytřídili masový ornament jako znak tohoto systému. Popírají jev, aby se dále povznášeli na umělecké akce, jež zůstávají nedotčeny současnou realitou ve stadionovém vzoru. Masa, u níž se ornament spontánně prosadil, je svým pohrdačům mezi vzdělanci tak nadřazena, jak v hrubém nezakrytě uznává fakta. S touž racionalitou, jíž jsou ovládání nositelé vzorů ve skutečném životě, se hrouží do tělesného a zvěčňují tak dobovou skutečnost. Chvalozpěvy na kulturu těla dnes nezpívá jenom *nějaký* Walter Stolzing. Lze je snadno prohlédnout jako ideologie, ač pojem tělesné kultury chce správně spojovat dvě slova svým významem naprosto související. Omezený význam, který je tělesnému vyměřen, nelze odvodit z omezené hodnoty, jež mu přísluší. Vysvětluje se jedině ze spojenectví, které tělesnost udržuje se stávajícím, aniž by o tom její průkopníci vždy věděli. Tělesná zdatnost konfiskuje síly, produkce a bezmyslenkovitá spotřeba ornamentálních obrazců odvádějí od změn platného řádu. Rozumu se ztěžuje přístup, když masy, do nichž měl proniknout, se odávají senzaci, kterou jim zajišťuje bezbožný mytologický kult. Jeho sociální význam není ani v nejmenším významem římských *her v cirku*, které založili mocnáři.

6

Existují početné pokusy, které se kvůli získání vyšší sféry chtějí opět vzdát racionality a stupně skutečnosti dosažené masovým

ornamentem. Tak tělesně kulturní snahy *rytmické gymnastiky* prosazují přes soukromou hygienu cíl, vyjádřit půvabné duševní obsahy, k nimž docenti tělesné kultury nezřídka ještě dodávají světové názory. Tyto akce, zcela odhlédnuto od jejich estetické nemožnosti, zpětně usilují přesně o to, co masový ornament šťastně nechal za sebou: organické spojení přírody s něčím, co příliš skromné povahy považují za duši nebo ducha; to znamená převýšení tělesného významy, které z něj vyrůstají a snad jsou duševní, ale nenesou v sobě žádnou stopu rozumu. Masový ornament představuje němou přírodu bez jakékoli nadstavby, rytmická gymnastika jej podle svého náhledu ještě zbavuje i mytologických vrchních vrstev a upevňuje tak přírodu o to víc v jejím panství. Tato gymnastika je příkladem pro mnohé jiné právě tak beznadějně snahy dospět z masové podstaty k vyššímu životu. V jejich počtu o nich platí, že opravdu romanticky myslí na formy a obsahy, které dávno propadly zčásti oprávněné kritice kapitalistického ratia. Chtějí člověka spoutat s přírodou pevněji, než jí dnes přísluší, napojení na to vyšší nenacházejí prostřednictvím vztahu k rozumu, ve světě ještě neuskutečněnému, nýbrž návratem k mytologickým smyslovým obrazům. Jejich osudem je *ireálnost*, neboť když na nějakém místě ve světě probleskne rozum, musí zaniknout i ten nejvznešenější tvar, který je vůči němu slepý. Podniky, které bez ohledu na naše dějinné místo chtějí rekonstruovat státní formu, společenství, umělecký způsob formování, jejichž nositelem je člověk již nedotčený současným myšlením, člověk, který právem už neexistuje – takové podniky masovému ornamentu v jeho nízkosti neodolají a obrat k nim není žádným povznesením nad jeho prázdnotu a vnějškovou plochost, nýbrž útekem před jeho realitou. Proces probíhá uprostřed ornamentu masy, ne od něj zpět. Může postupovat, jen když myšlení omezí přírodu a člověka ustaví tak, jak je z rozumu. Potom se společnost změní. Pak zmizí i ornament masy a lidský život sám přijme rysy onoho ornamentu, v němž se v pohádkách obráží tvář pravdy.

O ÚSPĚŠNÝCH KNIHÁCH A JEJICH PUBLIKU

1

Seriál *Jak se vysvětlují velké úspěchy knih?*, vycházející v literární příloze „Frankfurter Zeitung“, vzbudil u veřejnosti a nakladatelů značný rozruch. Dosud do něj byla včleněna úspěšná díla Richarda *Vosse*, Stefana *Zweiga*, *Remarquy* a Franka *Thiesse*; k nim přistoupil ještě *Jack London*, který do této řady tak úplně nepatří.¹ V této řadě by se dalo pokračovat a já bych si mohl například myslet, že se v jejím rámci bude probírat oblíbenost biografických děl nebo zkoumat důvody, z nichž našly nadšené přijetí mnohé romány vycházející v ilustrovaných časopisech. Přece si ale myslím, že těch pár průzkumů stačí k ozřejmění záměru spojeného se seriálem. Stanovisko, jež jimi prochází, ovšem občas nebylo pochopeno. Zdá se nám proto vhodné, odlišit je jednou od látky a zkoumat zvlášť. Mohlo by to být k dobru výsledkům, jež získaly ve zveřejněných analýzách.

¹ O Stefanu Zweigovi psal Friedrich Burschell, o Remarquovi Efraim Frisch, o Jacku Londonovi Erich Franzen, o Franku Thiessovi a o „Dvou lidech“ Richarda Vosse psal Siegfried Kracauer.

PROSTÉ KRÁMSKÉ JDOU DO KINA

Filmy jsou zrcadlem stávající společnosti. Platí se z prostředků koncernů, které k docílení zisku musí za každou cenu vystihnout vkus publika. Publikum se jistě skládá i z dělníků a malých lidí, kteří projevují nespokojenost se stavem ve vyšších kruzích, a obchodní zájem vyžaduje, aby producent uspokojil společensko-kritické potřeby svých konzumentů. Nikdy se však nedá svést k představením, která by byť sebemeně napadala základ společnosti; jinak by zničil svou vlastní existenci kapitalistického podnikatele. Ba filmy pro nižší vrstvy jsou ještě buržoaznější než pro lepší publikum, právě proto, že u nich platí: naznačovat nebezpečné perspektivy, aniž by se otevřely, a po špičkách do nich vpašovat úctyhodné smýšlení. Že filmy ve svém souhrnu potvrzují vládnoucí systém, se ukázalo na pozdvižení nad filmem *Potěmkin*. Vnímala se jeho jinakost, esteticky se mu přisvědčovalo, aby se mohlo vytěsnit to, co mnil. Vůči němu zanikají rozdíly mezi jednotlivými filmy německé nebo i americké produkce, což pádně dokazuje, že tato produkce je jednotným projevem jedné a téže společnosti. Pokusy mnohých režisérů a autorů zřít se této společnosti, předem nemají žádnou šanci. Buď jsou vzpurní, aniž by věděli, že jsou atrapami společnosti, která je vodí na vodítku, zatímco si myslí, že se bouří, nebo je pud sebezáchovy donutí ke kompromisům. (Dokonce Chaplin ve *Zlatém opojení* končí jako milionář, aniž by našel správný konec.) Společnost je příliš moc-

ná, než aby dovolila jiné snímky, než které jí vyhovují. Film jí musí odrážet, ať chce či nechce.

Je to však skutečně společnost, která se ukazuje ve filmové kolportáži? Tyto dojemné záchrany, tato nemožná ušlechtilost, tito mladí uhlazení džentlmeni, tito monstrózní hochštapleři, zločinci a hrdinové, tyto morální noci lásky a nemorální rozvody: existují skutečně? To skutečně existuje, čteme v *Generalanzeiger*. Nelze vymyslet žádný kýč, který by nebyl předstižen životem. Služky nevyužívají pisatele milostných dopisů, nýbrž ti jsou naopak komponováni podle dopisů služek a panny se topí, když si myslí, že jim je jejich ženich nevěrný. Filmová kolportáž a život si obvykle vzájemně odpovídají, protože slečinky se modelují podle vzorů na plátně; i ty nejvytlanější vzory jsou však asi ukradeny ze života.

Přesto nelze popřít, že průběh většiny současných filmů je nepravděpodobný. Ta nejčernější zařízení obarvují na růžovo a červenou předudrovávají. Proto však nepřestávají odrážet společnost. Spíše čím nesprávněji zobrazují povrch, tím správnější jsou, tím zřetelněji se v nich projevuje skrytý mechanismus společnosti. I když se ve skutečnosti snadno nestane, aby se uklízečka vdala za majitele rolls royce, nicméně není snem majitelů rolls royce, že uklízečky sní o tom, jak by se k nim povznesly? Blouznivé a ireálné filmové fantazie jsou *denními sny společnosti*, v nich se jim zjevuje jejich vlastní realita, v nich se utvářejí jinak potlačovaná přání. (Fakt, že jak v knižní kolportáži, tak i v kolportáži filmové se velké obsahy vyjadřují zkráceně, v této souvislosti ničemu nevadí.) Že členové vyšších stavů ve filmech nepoznají svůj portrét, není žádnou námitkou proti podobnosti snímku. Mají důvod nevědět, jak vypadají, a když něco označí za nepravdivé, je to jen o to pravdivější.

I v takových filmech, které se toulají *minulostí*, se dává poznat dnešní prostředí. Ne vždy je lze sledovat jen proto, že se nesmí pozorovat ze všech stran; možnosti nezávadného sebepodání jsou omezené, zatímco touha po látce je nenasytná. Mnohé historické filmy, které jen ilustrují to minulé (ne jako *Potěmkin* ukazující přítomnost v historickém hávu) jsou svým vlastním určením po-

kusy naslepo. Jelikož zobrazení dobových událostí s sebou vždy nese nebezpečí, že podnítí lehce vznětlivý dav proti mocným institucím, které jsou vskutku často nepříjemné, zaměří se kamera raději na středověk, jímž se publikum povznese bez jakékoli škody. Čím dále do minulosti jednání leží, tím jsou lidé od filmu smělejší. Odvažují se v historických kostýmech pomáhat revolucím, aby dali zapomenout těm moderním, a teoretický cit pro spravedlnost uspokojují raději zfilmováním dávno zašlých bojů za svobodu. Douglas Fairbanks, rytířský příznivec utiskovaných, táhne v dřívějších staletích do boje proti násilnickému panstvu, jehož přetrvání už nepotřebuje žádný Američan. Odvaha filmů se zmenšuje přímo úměrně se čtvercem přiblížení přítomnosti. Oceňované scény ze světové války nejsou žádným útekem do onoho světa dějin, nýbrž bezprostředním projevem vůle společnosti.

Že se tato vůle odráží ve filmech čistěji než v divadelních kusech, se vysvětluje již z většího počtu zprostředkovatelů, kteří jsou vřazeni mezi dramatika a kapitál. Nejen jemu, ale i intendantům se zdá, jako by byli na kapitálu nezávislí, jako by mohli produkovat od doby a tříd uvolněná umělecká díla. To nelze, ale přesto vznikají výtvoři, jejichž sociální podmíněnost lze prohlédnout obtížněji než u filmů, na něž osobně dohlíží ředitel koncernu. Především veselohry a truchlohry věnované intelektuálské (berlínské) buržoazii, velká umělecká zručnost v revuích a režii jsou jen zčásti nenarušené uvnitř společnosti; jejich publikum nakonec čte radikální časopis a provozuje své buržoazní povolání se špatným svědomím, aby mělo dobré svědomí. I umělecké kvality divadelního kusu mohou unikat společenské sféře. Básníci jsou sice často hloupí, a když se na jedné straně zřikají tradiční společnosti, tím důkladněji jí na druhé straně sedají na lep. (Bert Brecht v „Literárním světě“ podezíral lyriku z buržoaznosti a na její místo se upsal sportu. Sport jako neburžoazní fenomén – životopisec Samsona Körnera by o tento objev nestál.) Odhlédnutí od takových výjimek, které se vědomě vymykají části vazeb, je v ostatním většina jevištních děl přesnou odpovědí na pocity divadelní obce a stávajícímu je neméně zavázána než filmy, od nichž se odlišuje jen větší nudou.

Abychom prozkoumali dnešní společnost, měli bychom tedy vyzpovídat produkty jejích filmových koncernů. Všechny vyzvání neslušné tajemství, aniž by vlastně chtěly. V nekonečné řadě filmů se stále znovu opakuje omezený počet typických motivů, které naznačují, jak si společnost sama přeje být viděna. Souhrn filmových motivů je zároveň sumou společenských ideologií, jež jsou zbaveny kouzla výkladem těchto motivů. Seriál „Prosté krámské jdou do kina“ je možno přiložit jako malé vzorové album, jehož školácké případy jsou podrobeny morální kazuistice.

Volná dráha

Chovanec káznice, který už viděl lepší dny, se po svém propuštění octne v přístavním prostředí putyk, děvek, proletářů a problémové mládeže. Byl nevinně odsouzen. Opilý marně hledá stálou práci, slituje se nad ním jen jedna děvka. V zoo náš hrdina zachrání dámu v kočáře, které se splašili koně. Je to sestra továrníka, jenž ho z vděčnosti zaměstná ve svém podniku. Nyní je dráha pro zdatného volná. Jeho výkony nacházejí uznání, jeho nevina platí za prokázanou. Poté, co děvka ve správný čas zemře na úbytě, zasnoubí se ve společenském obleku se zachráněnou sestrou továrníka. – Typický případ na plátně, který dosvědčuje sociální smýšlení dnešního světa. Přirozeně věrnými ateliérovými snímky prostředí zadních dvorků se zpřítomňuje nouze, která vede k jiným než vlastně společenským zločinům, bez předsudků se prochází mezi znevýhodněnými vrstvami, které dodávají poutavé filmové motivy. Motivy jsou ovšem prosety. Vyhýbají se nahrávkám na třídní rozdíly, neboť společnost je příliš přesvědčena o své prvotřídnosti, než aby chtěla dospět k vědomí o skutečné povaze své třídy. Vyhýbají se poukazu na dělnictvo, jež chce politickými prostředky uniknout z bídy, kterou režisér tak dojmavě zobrazil. Dělníci ve filmech natáčených podle života jsou pečliví nižší drážní úředníci a patriarchální řemeslníci, nebo když už mají být nespokojeni, vytrpěli nějaké soukromé neštěstí, aby se tím snadněji zapomělo na to veřejné. Jako před-

mět dojetí se upřednostňuje lumpenproletariát, u něhož se zdá, že si svůj osud zasloužil. Společnost odívá místa bídy romantikou, aby je zvěčnila, a vylévá si na nich svůj soucit, protože to zde nestojí ani feník. Společnost je velmi soucitná a k uklidnění svého svědomí si ráda tento přebytek citu ventiluje, za předpokladu, že může zůstat takovou, jaká je. Ze soucitu podá tomu či onomu padlému ruku a zachrání ho ke své výši, kterou má za vznešenou. Tak se vytvoří morální zadní vrátka, aniž by spodní třída přestala být dole a společnost přestala být společností. Naopak: záchrana jednotlivých osob šťastně zabrání záchraně celé třídy a proletář povýšený do salonu zaručí přetrvání mnoha vykřičených krčem. Sestra továrníka bude později se svým zachráněným mužem navštěvovat jeho vykřičenou krčmu. Snad oba opět zachrání nějakou osobu. Že proto proletáři vymřou, toho se netřeba obávat. Prostým krámským se otevírají netušené náhledy na lidskou bídu a dobrotu shůry.

Pohlaví a charakter

Hezké mladé děvče si vzalo do hlavy, že si získá svého bratrance a statkářského souseďa. Natáhne si kalhoty, nechá se od něj zaměstnat jako komorník a pohybuje se neustále jako dvojnásobná bytost v jednoznačných situacích. Mezi dusnem a smyslností existují jen čtvrttóny. Aby vypátral pravou přirozenost sluhy, pronikne statkář do služebného pokoje. Napůl svlečená dívka – nahore livrej, dole krajkové kalhotky – se schová pod pokrývku. Statkář pokrývku stahuje. Začne od nohou a postupuje pomalu a systematicky vzhůru. Všechno z lásky. Nakonec zasnuby. Statkář je bohatý. Než se mu zdály být boky komorníka podezřelé, udržoval milostný poměr, který vznikl v jednom tanečním baru. Taneční bary počtem a významem nezaostávají za kostely dřívějších staletí. Žádný film bez tanečního baru, žádný smokink bez peněz. Jinak si dámy nenatahují a nestahují kalhoty. Tento podnik znamená erotiku, zabývání se jejím životem. Život je vynálezem majetných, které v té nejlepší neschopnosti napodobují nemajetní. Jelikož v zájmu majetných kruhů je zachování spo-

lečnosti, musejí si zakázat úvahy o ní. S pomocí peněz se jim daří ve volném čase zapomenout na existenci, pro niž se denně plaňočí. Žijí. Kupují si zábavu, která dovoluje orgánu myšlení vyprchat, protože si plně nárokuje jiné orgány. Kdyby stát musel subvencovat návštěvu barů, neudělal by si již radost o sobě. Dívky, které se převlékají za komorníky, a páni, jejichž konečný cíl je dosažitelný pod dekou, nepřicházejí na špatné myšlenky, které jsou vlastně dobré. Nemohli by na ně přijít z nudy. Aby se zahnila nuda, která vede k zábavě, jež ji plodí, přistaví se jí ještě láska. Proč to děvče dělá? Protože miluje statkáře. Podle soudu společnosti, která lásku ztratila, proti lásce nelze nic namítat. Z pozemské říše baru proto může vykvést slib věrnosti mezi existencemi, které neexistují, a z prostředí revuí vykouzlí apoteózu zasnub, jejichž lesk není špatný. Světlo, jež vyzařují, je tak slavnostní, že si lidé nepřejí už nic než rozsvítit společnosti další světla. A obzvlášť, je-li láska finančně zajištěna. Chudé, prosté krámské se v temném hledišti chápou ruky svého průvodce a myslí na nadcházející neděli.

Lid ve zbrani

Služebná v ubohém hotelu východní oblasti světové války, právě obsazené Rusy, ukryje rakouského důstojníka, který se opozdil. Ruský generál, jenž se ubytoval v hotelu, dotírá na vlastenku nemravnými návrhy. Ona odolává – z patriotismu. Rakušáci se brzy vrátí a za zvuků Radeckého marše shromážděné mužstvo uctívá důstojníka a jeho záchránkyni. (Válečná svatba na obzoru.) – Po druhé bdělá východní Pruska během nepřátelského obsazení zachrání svého syna (rovněž důstojníka); ten získá za ženu svou bdělou sestřenicí. Bitevní scény jsou decentně přistříženy jako uniformovaní hrdinové. – Tyto vojenské a válečné filmy, jež se navzájem navlas podobají, pádně vyvracejí tvrzení o základním materialistickém smýšlení dnešního světa. Přinejmenším dokazují, že jistým vlivným kruhům jde o to, aby materialismus, jemuž samy holdují, nahradily heroičtější postojem druhých. Svých cílů, které asi vyvolají nové války, mohou ony kruhy vskutku do-

sáhnout jen tehdy, když se morálně opět sanují od mas ještě slabě nakažených revolucí; když nad radostí, kterou válka přináší na dekoracích a pannách, budou zapomenuty její hrůzy; když opět vyroste pokolení, které nechce vědět, zač se bojuje, aby tím úctyhodněji vítězilo a umíralo. Pro morální záměr filmů mluví to, že přičítají lidskost i nepřátelům. Ruský generál, který si myslí na vlastenku, je poctivý muž. Úcta k protivníku činí válku absurditou. To je přesně záměrem jejích producentů, neboť takto se musí brát jako nevysvětlitelná nutnost. Jen když lid považuje hrdinskou smrt za bezdůvodný osud, mravně jí trpí. Vojenské filmy slouží výchově lidu. Opravdu správně jí slouží teprve produkty krále Friedricha, v nichž je na podnět stále týčích vlivných kruhů publiku opět darován král, k němuž může vzplát nadšením více než ke svým skutečným vůdcům, kteří mají z tohoto nadšení užitek. Dobrý Sombart, který v jednom válečném spise nazval Němce hrdiny a Angličany obchodníky, se mýlil tak důkladně, jak jen se může mýlit nějaký profesor. Filmoví hrdinové všech zemí se spojují jako šéfové propagandy obchodníků se svými národy. Prosté krámské se mohou jen s námahou ubránit lesku pochodů a uniforem.

Cestující po světě

Dcera majitele továrny na letecké motory startuje k soutěžnímu letu kolem Země, který má dokázat zdatnost otcových motorů. Konkurent, který s ní sdílí kabinu, se ji cestou snaží všude zdržovat. Mladý muž, jemuž není určeno sdílet žádnou kabinu, jí cestou všude pomáhá. Na pozadí Indie, Číny, Tichého oceánu, Ameriky se rozvíjí láska s rychlostí a rychlost s láskou. Letkyně se vždy zjevuje v kostýmu momentálního kraje. Na závěr vítězství a zasnuby. – V jiných filmech dochází k zasnubám na severoitalských jezerech. I Španělsko je jednou ze zemí (volba zemí podléhá módní náladě). Každé zasnoubení je spojeno s nepřerušovaným používáním vlastního auta. – Scestoval jsem celý svět, abych dospěl k sobě, ujišťuje hrabě Keyserling jednoho filosofa ve svém cestovním deníku. Ani společnost při svých cestách ne-

dochází k sobě; ovšem na rozdíl od hraběte cestuje právě proto, aby k sobě nedospěla. Ať už doma nebo v moderním dopravním prostředku, její chování zůstává stále stejné. Ale změna krajinné stafáže odvádí od vylhanosti společenských daností, jejichž monotónnost se nad cestovním dobrodružstvím zapomíná. Letkyně, která ob stojí v indickém nebezpečí, se představuje jako prostý tvor trpící nouzí; nikdo už nemyslí na kapitalistickou transakci v Berlíně, která ji vyhnala na cestu. Cestování je jednou z velkých možností společnosti, aby se udržovala v trvalém stavu nepřítomnosti ducha, který se tak chrání před konfrontací. To pomáhá fantazii na nesprávnou cestu, zakrývá výhled dojmů, nese k nádherám světa, aby si člověk nevšiml jeho ošklivosti. (Růst poznání světa, které přináší, slouží k zjasnění stávajícího systému, v němž se získává.) Mnohé společenské veličiny, které si to mohou dovolit, se během prázdnin ve Sv. Mořici opravdu cítí jako lidé; jsou ve Sv. Mořici jen proto, aby se klamali o tom, že nejsou nikým. I nižší vrstvy obyvatelstva, které musí zůstat doma, se posílají pryč. Ilustrované časopisy sypou obrázky ze všech zemí, a pro co by létala letkyně, když ne pro ně. Neboť čím více cestují, tím méně něco poznají. Až budou všechny geografické kouty vyfotografovány, společnost se plně oslepí. Prosté krámské by se rády zasnoubily na Riviéře.

Zlaté srdce

Mladý berlínský velkoobchodník, zdatný organizátor, prvotřídní podnik, navštíví vídeňského obchodního přítele svého otce, jehož firma schází na rakouský šlendrián. Host by se s hrůzou odvrátil, kdyby mu dcera onoho obchodního přítele, sladká vídeňská Mädel, nevysvětlila, že existuje ještě něco jiného než Organizace: dunajské vlny a mladé víno. Mladý Berličan blaženě objevuje své nevyužitě choutky. Sanuje firmu, která brzy opět začne být zisková, a k tomu nádavkem získá Mädel. – To by bylo uvěřitelné i bez velkých záběrů. Ať ve městě valčíků nebo na krásných březích Neckaru, v krajině, která tu není ode dneška, bohatí lidé ztrácejí a nacházejí svá srdce. Není pravda, že jsou bez srdce;

film vyvrací to, co chce život dávat k věření. Mimo podnik, v němž by ovšem srdce nebylo na tom pravém místě, to všude berou za nesprávný konec. Prožívají muka srdce, kde na tom málo záleží, a nemohou mu popřát tak často, jak by chtěli, jen proto, že při privátních aférách mrhají svými city natolik neekonomicky, že jim znovu a znovu docházejí zásoby. Člověk musí zažít jemnost a něžnost mladého Berliňana ve styku s Vídeňankou pod svatoštěpánskými věžemi, aby jednou provždy pochopil, že jeho brutální chování u kancelářského stolu nedovoluje usuzovat na jeho nedostatek sentimentality. Kamera to vynáší na denní světlo. Skutečně miluje operety, skutečně touží po idylickém koutě, kde se smí nerušeně rozbušit ubohé srdce, jež musí ze všeho podnikání vyhánět. Chybí-li v domě Vídeňanka, které to brání ve vměšování do hospodářského života, pak se to také v nouzi dobře uplatní v gramofonu. Z filmů lze skutkově doložit, že s růstem prosperity se stále zmnožují i přírodní ochranné parky pro otázky srdce. Prosté krámské však dospívají k poznání, že jejich nablýskaný šéf je i uvnitř ze zlata, a čekají na den, kdy svými hloupými srdíčky budou moci potěšit nějakého mladého Berliňana.

Moderní Hárún al Rašíd

Dcera miliardáře vystupuje inkognito jako chudá dívka, protože chce být milována čistě kvůli své osobě. Její přání vyplní tuctový mladý muž, který je vlastně zchudlým lordem. Ještě než se vysloví, uslyší náhodou o miliardách. Stáhne se ze svých námluv, aby nebyl pochopen špatně. A teprve nyní se oba opravdu najdou, a jelikož peníze se rády přidávají k penězům, lord nakonec zdědí nesčetné poklady. – V jiném filmu se mladý miliardář potlouká světem jako vagabund, protože mu jde čistě o jeho osobu atd. Odhalené inkognito, dívčino váhání a svatební cesta na komfortní jachtě. – Jako v Pohádkách tisíce a jedné noci, tak si i dnešní pohádkový kníže volí utajení; jenže z jeho miliard pochází konečný lesk, který ve společnosti přezáří jakýkoli jiný. Obrovské jmění může být zatajováno k užitečným účelům. Bohatý chudák,

vagabund, který není vagabundem: se svým inkognitem nespoují žádný účel, leda ten, že jim jde čistě o jejich osobu atd. Proč neodvrhnou peníze, když chtějí být milováni jako osoby? Proč neukážou, že jsou něčím, co si zaslouží být milováno, a to tak, že svými penězi provádějí dobré skutky? Neodvrhnou je, nedělají dobré skutky. Předstíraná chudoba má spíše ten smysl, obrátit štěstí majetku v jasné světlo Jupitera, a touha být milován nezainteresovaně, je sentimentalitou, která má zatemnit nedostatek skutečné lásky. Neboť skutečná láska je zainteresovaná, má zájem na tom, aby její předmět byl k něčemu. Miliardářské dcerce by mohlo být nepříjemné, kdyby po ní milenec toužil ze skutečného zájmu. Proto zatajuje své miliardy a za směšně nízkou cenu si na veřejném trhu obstará muže, jehož nezištnost spočívá v tom, že naletí dívce bez miliard, která není bez miliard. Nezáleží však na člověku, ani na bohatství, učí moralisté mezi bohatými. Usuzujeme-li podle filmových dokumentů, je tím člověkem dívka, která dobře tančí charleston, a nějaký mladík, který právě tak málo chápe. Láska člověka k člověku, tedy mezi dvěma privátními maličkostmi, proto není nadbytečná, nýbrž slouží k oprávnění majetku, který na nemajetné nepůsobí tak lákavě, když má lidi, kteří mohou takzvanou láskou dokázat, že vlastní majetek jako člověka. Oblíbené jsou pohádky, které používají motiv inkognita. Pravý Hárún al Rašíd se anonymně vydával mezi lidmi, aby je poznal nezávisle na majetku a nakonec se odhalil jako jejich soudce. Moderní Hárún al Rašíd se představuje nezávisle na svém majetku, aby byl v této anonymitě poznán jako něco, a nakonec odhalí to jediné, čím je: svým majetkem. Když dnes večer prosté krámské osloví cizí pán, považují ho za slavného milionáře z časopisů.

Tiché tragédie

Bankéř udělá tak hloupý bankrot, že ze slušnosti spáchá sebevraždu. Ke konkurzní podstatě patří dcera. Kvůli její nemajetnosti a své kariéře se nadporučík, který ji miluje, bohužel musí zřeknout svatby. Dcera si vydělává na chléb pod uměleckým jmé-

nem jako tanečnice. Nadporučík, který svého odřeknutí už dlouho lituje, ji po letech marného hledání opět potká a chce s ní konečně spojit svůj život. Ke šťastnému závěru jen musí podat žádost o propuštění, které už plánoval. Nezištná tanečnice se však otráví, aby svou smrtí miláčka donutila myslet jen na svou dráhu. U rakve žalostně stojí důstojník v civilu. – Nemusí to být jen nadporučík, i v jiných povoláních závisí kariéra na bohaté partii. Z toho vznikají tragédie jako tato, které žádnými tragédiemi nejsou. Že se zdají být tragédiemi, je v zájmu společnosti. Když se žena zabije, aby muž mohl povýšit, pak to skrývá nezměnitelnost společenských zřízení. Povyšují se na hodnot věčných zákonů, protože lidé kvůli nim vytrpí smrt, která upomíná na pětiaktové truchlohry. Filmové koncerty vědí (nebo nevědí), proč předvádět taková úmrtí. Smrt, která potvrzuje moc vládnoucích institucí, zabraňuje smrti ve službě potírání těchto institucí. Aby tuto smrt znemožnili, oslavují tu první. Oslavují ji však tím, že vydávají za tragiku to, co je nedostatkem poznání a v nejlepším případě neštěstím. Šlechetnost, již chce tanečnice dokázat svým dobrovolným odchodem, je citovým mrháním, které pěstují lepší stavy, jelikož to odnímá síly pocitu bezpráví. Existuje mnoho lidí, kteří se šlechetně obětují, protože jsou příliš líní, aby rebelovali, prolévají slzy proudem, protože pláč je mnohdy snadnější než přemýšlení. Dnešní tragédie jsou společností metafyzicky okrášlené privátní aféry se špatným koncem, určené k zachování stávajícího. Čím silnější jsou mocenské pozice společnosti, tím tragičtěji se tváří slabost a hloupost a s každou novou mezinárodní dohodou těžkého průmyslu se jistě zvýší počet sebevražedných tanečnic. Publikum je tak dojata projevy otravy, za nichž tanečnice umírají, že se už nechce jedu zbavit. Tragickou se proto může nazývat jen snaha o to, zbavit společnost jedu. Prosté krámské si pokradmu utírají oči a rychle se pudrují, než se rozsvítí.

Tvrdě na hranice

Filmy někdy šílí. Mají vyděšené obličej, vyvrhávají obrazy, které ukazují skutečnou tvář společnosti. Naštěstí jsou v jádru

zdravé. Schizofrenní záchvaty trvají jen okamžik, znovu se spustí záclona a všechno probíhá normálně jako předtím. Stane se třeba, že do Berlína přijde provinční děvče se svým ctitelem, neobratným mladíkem. Jelikož je dívka krásná, udělá z ní jeden generální ředitel revuální hvězdu a mladíkovi obstará místo. Byl by to špatný obchodník, kdyby za to nechtěl shrábnout odměnu v čisté měně. Dívka se mu však nechce oddat, sbalí svého mladíka a ukáže nečistému protekčnímu hospodářství záda. (Autor filmu je literát.) Obnažení společenských uzancí? Filmový producent by si vysloužil krach, neboť na publikum nepůsobí nic tak demoralizačně jako odhalení nemorálních jednání, která mají oficiální platnost, pokud se provádějí ve skrytosti. Nebezpečí je v poslední minutě zažehnáno tím, že generální ředitel si rozmyslí něco lepšího; pátrá po nevinném páru, který se na jeho prohlášení o tom, že se vzdává svých nároků, rád nechá dovézt zpět. K tomu, aby se protekční hospodářství očistilo, musí existovat takoví generální ředitelé. (Autor je literát.) – Ještě drastičtější je následující případ. Král jedné zchudlé jižní zemičky si přivezl z Paříže milenku, kterou si přál mít jeden americký miliardář. Aby ji získal, koupí si miliardář nespokojené lidové masy a uplatí královského generála. Rychle je zinscenována vlastenecká vzpoura. Do chodu se uvedou kulometry, na ulicích a náměstích se hromadí malebně rozvržené mrtvoly. Generál může hlásit miliardáři, že zajetím krále je dívka volná. Stojí před svým chleboďárcem v servilním postoji komorníka. Došlo tedy k puči a potokům krve na podnět velkokapitálu? Film je pomatený. Líčí události, jak fakticky proběhly, místo aby jim zachoval vážnost, která je umožňuje. Film, chvála bohu, opět ihned zazáří rudými tvářemi. Američan je totiž opravdu dobrý člověk, který má své miliardy právem. Poté, co zjistí, že Pařížanka je svému milenci věrná, osvobodí exkrále z vězení a pošle šťastný pár na svatební cestu. Láska je silnější než peníze, i když peníze mají získat sympatie. Prosté krámské se vylekaly. Nyní vydechly.

quinová stažena, zatímco *Světci a jejich blázen* mohli před třemi týdny běžet ve vyprodaném sále. Tady je něco v nepořádku, každopádně míru stávajícího citového zmatku a ireality nelze pochopit ani z nejhoršího industrialismu. Jak daleko zmatek jde, se projevuje na těch filmech, které chtěly profitovat z úspěchu ruských filmových dokumentů. Jejich význam spočívá jen v nepatrné části na jejich propagandistických záměrech. Podstatnější je, že Ejzenštejn a Pudovkin, třeba na rozdíl od pouhého karikaturisty, jako je George Grosz, aby se vyznali v lidských věcech, oni i všichni představitelé museli skutečně zakusit chudobu, hlad, nespravedlnost a štěstí a byli schopni ocenit zkušenosti v jejich dosahu. Proto a jen proto nacházejí výřezy a perspektivy, v nichž ulice, dvory, náměstí a sloupové architektury získávají moc řeči. Pár německých režisérů, kteří se učili od Rusů, bylo špatnými žáky. Převzali klam, aniž by dbali na jeho smysl. Ve zmíněném filmu *Útočiště* se podle ruské manýry použily obrazy z proletářských čtvrtí Berlína, vynikající obrazy, jimž však chyběl jakýkoli vnitřní vztah k jednání. U Rusů se filmovým poukazem na okolí odhaluje jádro fabule. Zde, v německém filmu, je prostředí více či méně nadbytečnou okrasou maloměšťáckého průběhu. Tak málo si svět uvědomuje jen zatvrzelec.

Mají být ukázány cesty? Očekává se recept? Není žádný recept. Upřímnost, pozorovací talent, humanita – něco takového se nelze naučit. Dost na tom, že situace je přístupně vysvětlena.

KULT ROZPTÝLENÍ

O berlínských filmových palácích

Velké filmové paláce v Berlíně slouží k rozptýlení. Označovat je za *kina* by znamenalo mluvit o nich s despektem. Kina jsou už jen ve starém Berlíně a venkovních městech, kde obstarávají malé publikum. Jejich počet se snižuje. Více než ona nebo vůbec mluvená divadla určují tvář Berlína ony optické zábavní lokály. *Ufa paláce* – především ten u zoo – Poelzigem zřízený *Capitol*, *Mramorový dům* a jak se všechny jmenují, jsou den za dnem vyprodány. Že vývoj jde dále v jimi raženém směru, dokazuje novostavba *paláce Gloria*.

Příznakem těchto masových divadel je pěstěná *nádhera povrchu*. Jsou jako hotelové haly kultovními místy zábavy, jejich lesk je pro povznesení. Otevírá-li se však divákům architektura kanonád nálady, neupadá ale vůbec do barbarského lesku vilémovských profánních chrámů, třeba chrámu Zlato Rýna, který chce vzbudit víru, že skrývá hordy wagnerovských Nibelungů. Zábavní architektura spíše vyzrála k formě, která se vyhýbá stylistickým výstřednostem. Vkus převážil nad dimenzemi a ve spojení s vysoce pěstěnou umělecko-řemeslnou fantazií vytváří nákladnou výpravu. Palác Gloria se představuje jako barokní divadlo. Obecenstvo, jež se počítá na tisíce, může být spokojeno, jejich shromaždiště zaručují důstojný pobyt.

I představení mají dobře vypočítanou velkolepost. Pryč je doba, kdy se nechal běžet jeden film za druhým s odpovídajícím hudebním doprovodem. Přinejmenším hlavní divadla převzala americký princip uzavřených představení, do nichž se film zasazuje jako část většího celku. Jak se programy šíří do magazínů, tak se rozšiřují i představení na členitou hojnost produkcí. Z kina se vyklubal blyštivý revuální útvar: *souborné umělecké dílo efektů*.

Spouští se před všemi smysly všemi prostředky. Světlomety vrhají svá světla do prostoru posetého slavnostními závěsy nebo zamlženého pestrými skly. Orchestr se potvrzuje jako samostatná moc, jeho výkony jsou podporovány rezponzorii osvětlení. Každý vjem získává svůj znělý výraz, svou barevnou hodnotu ve spektru. Optický a akustický kaleidoskop, k němuž se druží tělesná scénická hra: pantomima, balet. Až nakonec bílá plocha klesne a události prostorového jeviště neznatelně přejdou do dvourozměrných iluzí.

Předvádění jako tato jsou dnes v Berlíně vedle pravověrných revuí rozhodující atrakcí. *Rozptýlení v nich dosahuje své kultury. Platí mase.*

I v provincii se shromažďují masy, ale zde jsou drženy pod tlakem, který jim nedovoluje, duchovně se uplatnit v míře, jak by to odpovídalo jejich kvantitě a reálnému sociálnímu významu. V průmyslových centrech, kde vystupují uzavřeně, jsou jako dělníci příliš silně nárokováni, aby uskutečňovali vlastní formu života. Dopřává se jim odpad a zastaralá zábava horní třídy, která sama, jakkoli je zainteresována i na potvrzení své vysoké hodnoty, má jen nepatrné vzdělanostní nároky. Ve větších provinčních městech, jež nejsou převážně ovládána průmyslem, jsou zase tradiční poměry příliš mocné, aby masy byly s to ze sebe razit duchovní strukturu. Buržoazní střední vrstvy setrvávají odděleně od nich, jako by vyplnění lidského rezervoáru nic neříkalo, a ještě stále se mohou domnívat, že jsou ochránci vyššího vzdělání. Jejich pýcha, která si vytváří oázu zdání, tlačí masy dolů a kazí jim zábavu.

Čtyři miliony Berličanů nelze přehlédnout. Sama nutnost jejich cirkulace proměňuje život ulice v ulici života, jíž nelze uniknout, vyvolává stafáže, které pronikají až do čtyř stěn. Čím více se lidé cítí jako masa, tím spíše získá masa i v duchovní oblasti formující síly, jejichž financování se vyplatí. Nezůstává už přenechána sama sobě, nýbrž prosazuje se ve své opuštěnosti; netrpí, aby se jí házely zbytky, nýbrž požaduje, aby se jí servírovalo na prostřených stolech. Pro takzvané vzdělané vrstvy je vedle málo prostoru. Musí se stravovat spolu nebo se snobsky držet stranou; každopádně jejich provinční odlišení je u konce. Jejich rozptýlením v mase vzniká *homogenní publikum světového města*, jež má od bankovního ředitele po obchodního příručího, od divy po stenotypistku *jeden* smysl. Larmoyantovy nářky na tento obrat k masovému vkusu jsou zpozdilé. Neboť statek vzdělanosti, jehož přijetí masy odmítají, se zčásti stal už jen historickým majetkem, protože ekonomická a společenská skutečnost, jež mu byla přiřazena, se změnila.

Berličané se líčí jako lidé *toužící po rozptýlení*. Tato výtky je maloměšťácká. Touha po rozptýlení je zde jistě větší než v provincii, ale větší a citelnější je i *napětí pracujících mas* – bytostně formální napětí, jež vyplňuje den, aniž by jej naplnilo. Mají dohonit, co zameškali; mohou se na to dotazovat jen ve stejné povrchové sféře, v níž se nuceně opozdili. Forma podniku nutně odpovídá formě „provozu“.

Správný instinkt pečuje o to, aby byla uspokojena jeho potřeba. Ony úpravy filmových paláců zamýšlejí jen jedno: *upoutat publikum na periferii, aby neupadlo do bezednosti*. Podráždění smyslů v nich má následovat tak hustě, aby mezi vzruchy nedovolilo ani tu nejmenší úvahu. Podobně jako *záchranné pásy z korku* drží nad vodou roztroušené světlomety a hudební doprovod. Sklon k rozptýlení vyžaduje a jako odpověď *nachází* rozvoj čisté vnějškovosti. Právě proto jsou v Berlíně nevyhnutelné snahy vybavit všechna představení jako revue, proto je paralelním jevem hromadění ilustračního materiálu v denním tisku a periodických publikacích.

Toto zvnějšnění má *upřímnost* pro sebe. Pravda jím není ohrožena. Je ohrožena jen naivním tvrzením ireálních kulturních hodnot, neuváženým zneužíváním pojmů jako osobnost, niternost, tragika atd., které o sobě jistě označují vznešené obsahy, v důsledku sociálních změn však ve značném rozsahu ztratily své nosné základy a ve většině případů dnes přijaly špatnou příchut', protože odvádějí pozornost od vnějších škod společnosti, více než náleží, na privátní osobu. Takové jevy vytěsňují jsou dosti časté v oblasti literatury, divadla, hudby. Předstírají vážnost vznešeného umění a fakticky jsou přežitými útvary, které pošilávají po aktuálních potřebách doby. Tento fakt se zprostředkovaně potvrzuje tím, že zmíněná produkce je i vnitřně umělecky epigonská. Berlínské publikum jedná v hlubokém smyslu přiměřeně pravdě, když se víc a víc vyhýbá těmto uměleckým událostem, které z dobrých důvodů zůstávají vězet v pouhém nároku, a přednost uděluje povrchnímu lesku hvězd, filmů, revuí, výpravných kusů. Zde, v čistém vnějšku dochází k tomu, že rozkouskovaný sled nádherných smyslových dojmů vynese na denní světlo svou vlastní skutečnost. Kdyby mu skutečnost zůstala skryta, nemohl by ji brát útokem a měnit; její zjevování v rozptýlení má jistý *morální* význam.

Ovšem jen tehdy, když rozptýlení není sebeúčelem. Právě to, že produkce příslušné jeho sféram jsou tak vnější směsí jako svět velkoměstské masy, že se obejdou bez jakékoli věčné souvislosti, ať už tmelu sentimentality, který zakrývá nedostatek jen proto, aby ho zviditelnil, že přesně a nepokrytě zprostředkují tisícům očí a uší *neřád* společnosti, právě to je uschopňuje k tomu, aby vyvolávaly a udržovaly ono napětí, jež musí předcházet nutnému převratu. V berlínských ulicích člověka nezřídka na pár okamžiků přepadá poznání, jež najednou všechny věci jednoho dne rozdvojuje. Tak by měly působit i zábavy, na něž se publikum tlačí.

V tomto účinku většinou chybují: exemplárně to dokazují představy velkých filmových paláců. Neboť i když vyvolávají rozptýlení, ihned je olupují o smysl tím, že rozmanitost efek-

tů, které svou podstatou vyžadují být izolované, slévají do „umělecké“ jednoty, pestrou řadu vnějšností chtějí stlačit do tvarovatelného celku. Již architektonický rámec má sklon k potvrzování důstojnosti, která byla vlastní vyšším uměleckým institutům. Má v oblibě vznešené a *sakrální*, jako by výtvorům dávalo věčné trvání; ještě krok dál a rozsvítí se svěcené svíčky. Samo předvedení usiluje o stejně vznešenou úroveň, má být dobře sladěným organismem, estetickou totalitou, jakou je jen umělecké dílo. Film sám by byl příliš malou nabídkou, ani ne tak proto, že by se chtělo nahromadit ještě více rozptýlení, jako spíše kvůli uměleckému zaokrouhlení. Kino si získalo platnost nezávislou na divadle; vedoucí filmové paláce touží opět po divadle.

Jeich kladení cílů, jež lze nárokovat i jako symptom berlínského společenského života, jsou imanentní *reakční* tendence. Zákony a formy oné idealistické kultury, která dnes existuje už jen jako strašidlo, sice v těchto tendencích utrpěly na svém právu, ale z prvků vnějšnosti, k nimž šťastně pronikly, by si chtěly připravit nové. Rozptýlení, jež je smysluplné jedině jako improvizace, jako odraz nezvládnutého zmatku našeho světa, ověšuje kultura draperiemi a nutí je zpět do jednoty, která už vůbec neexistuje. Místo aby se přiznala k rozpadu, který má znázorňovat, dodatečně slepuje kusy a nabízí je jako zralou tvorbu.

Tento postup se mstí čistě umělecky. Neboť vetkání do uzavřeného programu připravuje film o jeho možné působení. Neplatí už sám o sobě, nýbrž jako korunovace revuálního druhu, jež na jeho vlastní existenční podmínky nebere žádné ohledy. Jeho *dvojjrozměrnost* plodí zdání tělesného světa, aniž by potřebovala nějaké doplnění. Přidruží-li se však ke scénám reálné tělesnosti hra se světlem, klesne vše zpět do plochy a klam je odhalen. Sousedství událostí, jež mají prostorovou hloubku, ničí prostorovost toho, co se ukazuje na plátně. Film sám od sebe vyžaduje, aby jím odrážený svět byl jediný, měl by být odtržen od jakéhokoli trojrozměrného okolí, jinak jako iluze selže. I malba ztrácí svou moc, když se jeví uprostřed

živých obrazů. Vůbec už nemluvě o tom, že umělecké ambice, jež vedou ke vkládání filmu do zdánlivé totality, jsou na špatném místě, a proto musí zůstat nenaplněné. Co vzniká, je každopádně *umělecké řemeslo*.

Ale filmová divadla mají naléhavější úkoly k vyřízení než se starat o umělecké řemeslo. Své poslání – estetické je jen potud, pokud je v souladu se sociálním – naplní teprve tehdy, když už nebudou koketovat s divadlem a úzkostlivě se snažit minulou kulturu restituovat, nýbrž osvobodí svá představení od přídavků zbavujících film práv, a radikálně se zaměří na rozptýlení, jež obnaží a ne zahalí rozpad. To by mohla dělat v Berlíně, kde žijí masy, které se nechají tak snadno ohlušit jen proto, že jsou blízko pravdě.

DOZVUK: K ÚBĚŽNÍKU