

FILM

Pavel Pavlovič Muratov

I.

Film představuje v současné době nejjasněji vyjádřený druh antiumění. Těm, kteří se už seznámili s myšlenkami, jež autor těchto řádků formuloval ve svých statích *Antiumění a Umění a lid**, nebude takováto kvalifikace filmu připadat jednoznačně negativní. Ve zmíněných statích stejně jako v této vůbec nešlo a nejde o to, „co je lepší“ a „co je horší“, zda umění, nebo antiumění. Soudy „lepší“ a „horší“ mohou být vynášeny z nejrůznějších hledisek. Například z hlediska, jak korespondují se svou dobou a předjímají budoucnost, jsou některé projevy antiumění daleko životnější (znamená to však, že i lepší?) než projevy mnoha současných umění.

Terminologie „antiumění“ je pracovní a neuzavřená. Pisatel těchto řádků se nesnažil definovat antiumění přesněji než jako určitý druh lidské činnosti, který přestože není uměním, plně umění v současném životě zastupuje a vytlačuje. K podrobnějšímu a přesnějšímu určení pojmu antiumění by mohlo dojít jedině za předpokladu, že se předem dohodneme, co chápeme pod pojmem umění. V našem případě, abychom předešli veškerým nedorozuměním, se spokojíme s tímto vymezením: pod slovem „umění“ budeme rozumět všechna umění, která vytvořila Evropa 17.–19. století, a ta, která Evropa přejala od předchozích kulturních cyklů – předevropského a helénistického, tj. tón malířství, proporce architektury, harmonii hudby, drama slovesného divadla, lyriku básní a prózu románu. Při takové konvenci není nikomu zakázáno nazývat druhy činnosti snažící se zastoupit v současném životě zmíněná umění třeba i „novým uměním“. Jádro věci se tím či oním pojmenováním nemění. Výraz antiumění je však správnější, protože do jisté míry vyjadřuje podstatu problému, zatímco slovo „nový“ v zá-

* Viz „Sovremennyje zapiski“, č. 19 a 22.

sadě nikdy nevyjadřovalo nic jiného než vjem okamžiku záměny čehosi čímsi jiným.

Nejméně ze všeho však lze pochybovat o tom, že film hraje v současném životě roli mnohem významnější než velká většina druhů umění. Jen těžko bychom vyčíslili tu nepatrnou část obyvatelstva Evropy a Ameriky, která by zaregistrovala, že například malíři přestali malovat a vystavovat obrazy. A kdyby byla v jakékoli zemi zavřena všechna divadla bez výjimky, značná část městských obyvatel by to podle všeho vůbec nezaznamenala. Ovšem přerušení dění kinematografického, zavření biografů by zcela nepochybně zasáhlo opravdovou většinu obyvatel každého města a výrazně by poznamenalo jeho sociální život. Film se stal za krátkou dobu své existence jeho neodmyslitelnou součástí a rozšířil se v něm v takové míře, jako se to nepodařilo žádnému divadlu v éře evropských dějin.

Mohla by se ovšem objevit námitka, že takovéto „kvantitativní“ hodnocení filmu nemůže sloužit jako přesné měřítko jeho současného významu. Jestliže však sociální postavení umění nepředstavuje konečné kritérium jeho vnitřní nezbytnosti, neplatí totéž pro „antiumění“? Do kontaktu s uměním vstupuje koneckonců člověk jako individuum a i umění se obrací k jednotlivci, nikoli ke kolektivu. Může-li být antiumění srovnáváno s uměním či chápáno jako jeho protipól, pak jedině proto, že i jeho objektem je individuální člověk. Jinak by se mluvilo o jevech řádově zcela odlišných.

Film se stal pro současného člověka jakožto jedince nezbytností. Jsou mu věnovány hodiny volna, odpočinku a rekreace, doba, v níž člověk žije především jako člověk individuální, nikoli sociální. Večerní život ve městech, a ve velkoměstech zvlášť, probíhá ve značné míře ve znamení návštěvy biografu. Tak obrovské a názorné přitažlivosti jako film nikdy divadlo, obraz či kniha nedosáhly. A to jen tak mimochodem dokazuje, že se emocionální fond současného člověka nijak nevyčerpal. Emocionální energie se očividně nezmenšila, jen se začala vyvíjet jiným směrem. Současníka nevzrušuje umění, ale antiumění. A stejně jako je umění 17.–19. století nejlepším základem pro vytváření názoru o někdejším Evropanovi, musí antiumění objevit soudobého „post-Evropana“ v procesu jeho utváření. Film objasňuje současnost v její intimitě, v bezděčnosti těch emocionálních tužeb, které – jak se ukazuje – dokáže ukojit jedině on. Ve večerních hodinách kvapně utichajících velkoměst představuje každý zešeřelý sál s mihotáním neživě bezbarvých obrazů na světlém plátně místo, které podává velice důležité svědectví o našem současníku i o nás samých.

II.

Film je živá fotografie. Samozřejmě nikoli živá, ale jen velice rychle se pohybující fotografie. Rychlost a rytmus tohoto pohybu jsou naprosto mechanické, protože v organickém životě, vnímaném bezprostředně, a ne pomocí metod

exaktních věd, člověk takovéto rychlosti a rytmy nezná. Už sama okolnost, že díky rychlému pohybu řady statických snímků vidíme pohybující se postavy, dokazuje, že psychologicky patřičným podmínkám tohoto fyzikálního pokusu okamžitě podléháme. To však neznamená, že by jim podlehl každý a vždycky. Kdybychom živou fotografii předvedli Egypťanovi, Římanu, ale i člověku 17. století, jistě bychom se o tom přesvědčili. Náš předek by možná ono mihotání na plátně vnímal úplně jinak a po svém. Jinak by si je „přečetl“, jinak „rozšifroval“, oproštěn od vědecké báze, která tvoří jakýsi základ veškerých vjemů současného člověka. Podobně jako pes, postrádající nejzákladnější lidskou zkušenost, „čte“ po svém svůj vlastní odraz v zrcadle, ten nejprostší fyzikální trik. A nejzajímavější na tom je, že kinematografický optický experiment má úspěch u kterékoli soudobého Evropana, dítěte i fyzikálního analfabeta. Schopnost „číst“ životní zážitky zprostředkované vědeckou řečí se stává vrozenou, instinktivní, podvědomou schopností, což je nesrovnatelně důležitější, než kdyby byla pouze vědomá. K vědeckému vidění vychovává „postevropského“ člověka spíš než nějaká škola samotný proces mechanizovaného života. Venkovan, který může zahlédnout automobil jen na vesnických cestách a nemá ani ponětí o jeho konstrukci, dítě, které vyrůstá při světle elektrické žárovky, „něčem tak přirozeném jako slunce“, jsou už vtaženi do okruhu vědeckého vnímání světa. Toto vnímání světa je samozřejmě odstupňováno, u obyvatel velkoměst je intenzivnější než například u člověka žijícího na vesnici. Nedávná válka, skrz naskrz vědecká a mechanizovaná, která postavila milióny lidí tváří v tvář nestvůrným fyzikálním experimentům, jež narušily veškeré zvyklosti organického života, sehrála v přetváření psychiky Evropana a přípravě psychiky post-Evropana obrovskou roli.

Post-Evropan nepovažuje ani světlo žárovky, ani pohyb postav na plátně kina za vědecký trik. Rytmy a rychlosti tohoto pohybu nás neudivují, začlenily se už do našich představ o zákonitostech života, které se bezpochyby naprosto liší od představ našich i zcela nedávných předků. Důležité je však zdůraznit, že tyto představy jsou v každém případě jiné než ty, v jejichž duchu vznikalo velké evropské umění 17.–19. století. Umělci, kteří vytvořili například evropské malířství, působili bezesporu za úplně jiných přírodních zákonitostí, než v jakých se uplatňuje film. Naučili jsme se dívat na film, ale na malířský obraz se stále ještě dívat neumíme. Žijeme však v přechodném období, na přelomu dvou epoch, jejichž hranice odumírají jedna po druhé. To až budoucím pokolením se podaří vlastní zkušeností prověřit, zda je vědecké vnímání světa, osvojované už od kolébky, slučitelné s apercepcí skutečně velkých výkonů evropského umění.

Film představuje zdvojený vědecký trik: nejde jen o živou fotografii, ale i o fotografii jako takovou. Fotografie sama o sobě je však považována za něco naprosto obvyklého a běžného. „Živá fotografie snad ještě může ve filmovém divákovi vyvolat slabou stopu údivu, ale fotografii jako takové se to nepodaří

u nikoho. Na ni se zapomíná a nepřemýšlí se o ní. A přitom filmový divák přichází do styku právě s ní. Nevidí své oblíbené herce – Chaplina, Douglase Fairbankse nebo Harolda Lloyda, ale jen jejich **fotografické snímky**. Na cestě mezi představiteli a diváky stojí fotograf, a ten je také hlavním aktérem filmu. Je důležité připomenout, že filmový herec se jako každý herec snaží působit na diváka čistě psychologickými prostředky hry, které však předtím než se herec objeví na plátně, procházejí předávací instancí zcela jiného druhu: světlotiskovým fyzikálně-chemickým pokusem, který vědecky řídí fotograf.

Fotografický snímek je vůbec neobyčejně nepřirozený, neobsahuje ani jednu přirozenou barvu, dokonce ani bílou a černou, ale jen své vlastní, čistě fotografické barvy. Ani tón, ani perspektivu nevidí lidské oči (oči velkých evropských malířů) tak, jak je předává objektiv fotografického aparátu. Ve srovnání s okouzující a živou uměleckou nepravdou velkých malířů je fotografie velkou vizuální, naprosto neosobní vědeckou nepravdou. O fotografických snímcích se často říká, že jsou tu více, tu méně vkusné, někdy dokonce „umělecké“. Jako kritérium v těchto případech slouží podoba s malířstvím. Fotografie se může do jisté míry malířskému dílu přiblížit, může napodobovat jeho kompozici, rozdělení světla a stínů, efekt plátna. Některé fotografické snímky brané proti světlu působí dojmem malířského tónování, na jiných jsou čistě malířsky zachyceny kontrasty bílé a černé, další důmyslně zvýrazňují konturovou linii. Ale i v těchto případech se může mluvit jen o **podobě** s malbou a kresbou, protože fotografie ve skutečnosti postrádá barvy, a dokonce ani bílá a černá nemají nic společného s bílou a černou v malířství a v přírodě. A o linii nemůže být také řeč, protože tu mohou vytvořit jen oko a ruka umělce. Fotografie se kromě toho nikdy nemůže přiblížit malířství natolik, aby se jí podařilo potlačit charakteristickou fotografickou fakturu – mechanickou zrnitou strukturu světelně citlivé vrstvy na pozitivu.

V kinematografii, na diapozitivu, máme co do činění s projekcí, stínem. Zbarvení tohoto stínu je však naprosto neživé. Jeho neorganická podstata vyniká při srovnání s živými přírodními stíny, se stíny měsíčními, se slunečním stínem rozechvíváním vzduchem či se stínem kvítka na kameni.

Fotografie se napodobováním malířství snaží vymanit ze své podstaty anti-umění a připodobnit se umění. To je ovšem snaha chybná a odsouzená k neúspěchu! Pro naše přechodné období je charakteristické, že si dokonce i film, jeden z nejrozvinutějších druhů anti-umění, vypůjčuje postupy a cíle umění. Sytí se při tom prvky, které jsou mu naprosto cizí, hledá opěrné body v malířství, divadle a literatuře a degraduje je tak na svou úroveň. Na této cestě film sám sebe najít nemůže.

III.

Nejčastěji se film staví do pozice divadla. Někdy se mu sice podobá, ale většinou představuje jakési nejapné polodivadlo. Nejapné proto, že divadlo a film

kromě toho, že jsou jedno i druhé podívanou, spolu nemají v podstatě nic společného. Ovšem sportovní soutěže nebo dostihy jsou také podívanými, nepostrádajícími dokonce některé divadelní prvky (ty ovšem nepostrádají ani zasedání parlamentu, schůze či vojenská přehlídka), ale přesto jde o podívané, které mají k divadlu a k umění vůbec velice daleko.

Je zajímavé, že sama životní praxe vymezuje hranici mezi divadlem a filmem ve velice důležitém momentu jejich výstavby a existence. Kinematografie je průmyslem v tom nejreálnějším, nejobvyklejším a nejpřesnějším významu slova. Divadlo se průmyslem nestalo a nestane, i přesto, že bylo v některých případech industrialismem poznamenáno. Chybí mu dva nepominutelné rysy každého průmyslu: široká poptávka s masovou spotřebou a technická reprodukce, šablona. Naproti tomu veškerá organizace filmové činnosti je průmyslová a její praxe se od začátku až do konce průmyslovými zákony řídí. Mecenášství, bez něhož se divadlo neobejde, se v kinematografii nevyskytuje. Na tom, že se film dostal do rukou lidí s „prázdnými makovicemi“, kteří ovládají jediné průmyslové praktiky, není nic udivujícího.

Divadelní a filmový svět se v životě potkávají, srážejí a protínají čistě vnějškově. Lidé od divadla – vzato kolem a kolem – v kinematografii významnější roli nehrají. Vynikající divadelní režiséři tu nezdомácněli, ale film si našel své vlastní režiséry, z nichž mnozí často neměli s divadlem nikdy nic společného. Totéž lze říci o hercích. Velkým divadelním hercům se ve filmu nepodařilo vytvořit něco skutečně pozoruhodného. Film v žádném případě nestaví na nich, ale na svých vlastních, skutečně vynikajících představitelích, z nichž mnozí postrádají i sebemenší divadelní zkušenost. Divadlo je ostatně ani neláká a ty talentované a inteligentní z nich jakýsi takt od vystupování na divadelních prknech přímo odrazuje.

Konečně i ona „umělecká spolupráce“, která je v divadle někdy přímo nezbytná a v jiných případech věci neublíží, je ve filmu nepřipadná. Malíř nemá u filmu co dělat. Tedy na vysvětlenou – může být někdy velice užitečný jako člověk, který má „dar vidění“, zvlášť pak jde-li o člověka vynalézavého, který jde s dobou a je schopen vyjádřit se **jinak, než formami a prostředky svého umění**. Vždyť mnozí lidé z různých uměleckých oblastí dnes v sobě nosí zárodek antiumění. Jestliže však takový malíř snad může být pro film užitečný, jeho malířská tvorba, uplatňovaná v divadle, je ve filmu nepoužitelná a nežádoucí.

Nesmírně zajímavou a zvláštní roli má však v kinematografii hudba. Jak bláznivý by asi připadal nápad podmalovat například divadelní představení Marie Stuartovny hudbou zahradního orchestru či promenádního koncertu! Filmová Marie Stuartovna se však s takovým doprovodem nejen výborně vyrovná, ale přímo ho potřebuje. Podkreslení kavárenskou hudbou by nesnesly ani ta nejhlupejší komedie či drama, ale nikdo se bez ní nebude dívat ani na ten nejchytřejší vymyšlený a dobře udělaný filmový snímek. Bez hudby se na film vůbec nedá dívat.

Kdo už ostatně takové bezzvukové promítání zažil, ví, jak se při něm znavují oči a slábne pozornost a jak výrazně přitom vystupuje do popředí neživá a mechanická podstata filmu.

Velice podobnou roli jako ve filmu hraje hudební doprovod i při cirkusové podívané a sportovních soutěžích. Jediný soulad s hledištěm, který je s to hudba vyjádřit, je soulad pouze rytmický. Při filmovém představení má hudba povahu dvojí ilustrace: Emocionální (případ nejbanálnější) a rytmické (případ nejzajímavější). Stačí se zaposlouchat do výkonu mistrného doprovázeče. Bez rozpaků skládá svou neuvěřitelnou mozaiku z Chopina, z oper Verdiho či Čajkovského, z estrádní romance, kavárenské taneční melodie – začíná, přerušuje, nedokončuje, ale všechno vždycky v pravý čas, a to ne ve smyslu emocionálního sladění s dějem, ale v tom nejhlubším a nejpodstatnějším smyslu rytmickém. A často i divák hudebně vzdělaný mu tuto strašlivou kompozici nezazlívá, protože ona místa neslyší, ale okamžitě s doprovodem vklouzává do rytmu představení, neuvědomuje si jednotlivé kousíčky mozaiky, ale reaguje jedinečně na rytmiku její zvukové osnovy.

Filmový doprovod naučil současníka vychutnávat hudbu jazz-bandu – hudbu rozsypaného a na nitky rytmu navlečeného zvuku. Hudební umění v tom hlubším slova smyslu samozřejmě nemá, stejně jako umění malířské, k filmu žádný vztah; to film v hudbě hledá zvukový a rytmický materiál, který je pro něj nezbytný. Není totiž nic nepravdivějšího, než nazývat film němým. Bez zvuku, bez slyšitelného rytmu film nežije a diváka neosloví. Divák jej přijímá jedinečně tehdy, když jej vidí a zároveň slyší. Tento fakt samozřejmě zdůrazňuje vyostřeně rytmickou povahu filmu, tj. zároveň povahu mechanickou, protože rytmus představuje jediný hlas mechanických sil a neorganického světa.

Divadlo žije životem slov, zvukem a rytmem lidské řeči. A dokonce ani nemluvené pohybové divadelní představení není o nic méně slovesně sdělné, poněvadž mimika neznamena zřeknutí se slova, ale porozumění slovu, a mimický dialog je stále dialogem (s někým jiným či se sebou samotným), a často dialogem velice vypjatým. Řeč pantomimy je řečí nepronosených či nepronositelných slov, a my dobře víme, oč mohou být taková slova výmluvnější než slova vyslovená a vyslovitelná. Mimické představení může být doprovázeno jedinečně hudbou speciálně pro ně složenou, protože jedinečně taková hudba může odpovídat jeho skrytému slovnímu obsahu, který je v daném případě důležitější než obsah rytmický. V pantomimě a baletu se „cizí“ hudby použít nemůže. Zato takzvané výrazové tance Isadory Duncanové i jiné se stalo zvykem předvádět za použití hudby vypůjčené odkudkoli, poněvadž se zde využívá jedinečně rytmického obsahu. Proto mají výrazové tance blíž k rytmickým cvičením Dalcrozovým, akrobatickým či cirkusovým číslům než k baletu, pantomimě a divadlu. Pokud jde o film, i ten má blíž k této skupině rytmických antiumění než k verbálnímu či pantomimickému divadelními ději.

Filmového diváka ani na okamžik nevyvede z míry, že postavy na plátně nemluví. Žádná slova od nich neočekává a ani je nepokládá za nutné. Je zajímavé, že filmové mezititulky jsou většinou uváděny ne ve formě přímých jazykových promluv, ale ve formě vypravěčské. Vyprávějí o tom, co se děje, ve třetí osobě, nemluví za herce, ale za diváka. Dialogy najdeme v mezititulcích velice zřídka, autoři se jim stejně jako monologům vyhýbají. Často se v nich ovšem objevují jakési „nestranné“ nápovědi morálky, emocí a hodnocení – tedy všechno to, co je při divadelním představení na divákovi, nikoli na herci. Přepsání divadelní hry pro film tedy vyžaduje především převedení do vypravěčské formy mezititulků.

Takovéto adaptace nejsou, jak je známo, časté a vzato kolem a kolem ani zdařilé. Film nedává přednost divadelnímu repertoáru před výpravnou prózou, jedno i druhé mu slouží jen jako materiál ke speciálnímu zpracování. Dramatická forma tuto práci nejenže neulehčuje, ale naopak ztěžuje, protože ji musí nejdříve převést do vypravěčské formy pro mezititulky. K literárnímu či historickému vyprávění se uchyluje mnohem raději než k dramatu či komedii. Jeho obraty k próze – stejně tak jako snaha podobat se proti všem zákonům logiky divadlu – jsou však projevem nedostatečného sebepoznání a vratkosti současné pozice.

IV.

Současný film se horlivě sytí literaturou. Přitom jde o potravu, kterou v žádném případě nemůže strávit. Téměř vždycky je výsledkem film, který profanuje literární dílo a nesmyslně se zpronevěřuje vlastním možnostem. Hlavní příčinou zkomolení všech literárních děl ve filmovém zpracování je průmyslová praxe.

Světová kinematografie je v rukou Američanů, a těm není Evropa schopna konkurovat. Jde tu o velice názorný příklad, jak působí zákony masové poptávky. V Americe je tolik biografů, že každý nový film Paramountu či Foxe se vyplácí už poté, co projde americkou distribucí. Proto může být do Evropy nabídnut velice levně, za cenu, jakou si evropské filmy při prodeji svého zboží dovolit nemohou. Především proto je i pro nějaké provinční město v Německu či Itálii produkce „nejdražších“ amerických firem zbožím nejlevnějším. Americká konkurence téměř úplně zničila donedávna ještě kvetoucí filmový průmysl italský, a německý se taktak drží nad vodou jen díky poměrně velkému počtu kin v Německu (je jich zde okolo 25000, zatímco v Itálii jen kolem 4000) a díky speciálním ochranným opatřením státu.

Kinematografické zákony tedy stanovuje Amerika. A navíc jaká Amerika! Zdaleka ne nápaditý Hollywood, ani Boston, dokonce ani New York, ale Amerika masového konzumenta, provinční, měšťácká, fádni a k smrti nudná Amerika, která je prý v hollywoodských kartotékách zachycujících distribuční cestu filmů označována výmluvně: nix land – „země hlupáků“. Americké kinematografii – a jejím prostřednictvím i evropskému divákovi – tedy vládne vkus a návyky „země hlupáků“. Co se morálky týče, není žádným tajemstvím, že se ani jediný

film v Americe nedostane do distribuce bez požehnání Federace dámských spolků. A tak díky finančním a technickým možnostem americké kinematografie určuje dnes ctihodná Federace mravopočestných dam vzor morálky celému světu. Co je však na konvenční filmové morálce „země hlupáků“ a dámských spolků nejobludnější? Patří to k těm nejpodivnějším dojmům, které současný film vyvolává. Téměř po každé návštěvě biografu se člověk volky nevolky ptá sám sebe, jak může tuto neuvěřitelnou banalitu strávit nejprostřednější, nejobyčejnější a nejprostodušší divák z ulic Říma, Paříže či Berlína, příručí, bezvýznamný úředník, člověk negramotný. Filmová morálka a filmové představy o životě jsou bezpochyby na mnohem nižší morální úrovni v pohledu na život než ty, jímž každého z nich učí vlastní životní zkušenost. Takové názory nejsou jeho, nesetká se s nimi v životních příbězích, které mu někdo vypráví, nevyčte je z novin. A když pak místo biografu navštíví i to nejpodřadnější divadlo, na jak nesrovnatelnou latku se najednou vyšvihne morálka i té nejtuctovější hry!

Jedním z nepsaných pravidel filmového průmyslu je vyhýbat se vážným tématům. Pokud však film o nějaké přece jen zavadí, pak se nestačíte divit, komu je podobná nejasnost určena. Jak je například v naší době hlubokých a velice tragických sociálních protikladů zobrazen vztah mezi prací a kapitálem? Divák se dočte v novinách, jak obrovskými otřesy hrozí v Anglii konflikt mezi dělníky kamenouhelných dolů a jejich zaměstnavateli – a vzápětí sleduje na plátně lživý a mentorský příběh snaživého dělníka, který se v odměnu za svou mravní čistotu stává kapitalistou a žení se s dcerou svého pána. Na takové věci je stydno se dívat, a přece se večer co večer promítají v dělnických čtvrtích dnešních velkoměst.

Aby trochu unikl obrazotvornosti „země hlupáků“ a dámských spolků, obrací se film k literatuře. Ale i literární dílo musí být prezentováno tak, aby odpovídalo psychice amerického spotřebitele a sneslo cenzuru mravopočestných amerických dam. Literatura ovšem před jedním i druhým kritériem obstává jen stěží. I sám Dickens se za těchto podmínek jeví jak příliš složitým, tak příliš opovázlivě amorálním.

Evropská kinematografie je obecně vzato svobodnější než americká, přestože i ona je amerikanismem v tom horším slova smyslu poznamenána. Nezbývá než doufat, že pohroma v podobě amerikanismu je jen dočasná. Snad se Evropa zbaví americké filmové hegemonie a Amerika samotná najde jiné možnosti než vysluhovat „zemi hlupáků“ a získávat schválení Federace dámských spolků. Podřadná „ideologie“ současného filmu je sama o sobě jevem velice zajímavým a důležitým, ale jde spíš o jev společenský a ekonomický (nízká kvalita masového tržního zboží v průmyslu). Pro pochopení filmu z hlediska umění a antiumění to však dá velice málo. Zajímavější je zaměřit se na ony deformace literárních děl, které jsou podmíněny nejen poptávkou „země hlupáků“ a cenzurou amerických dámských spolků, ale samotnou podstatou filmu.

Zvolme nějaký velice prostoduchý román – román dobrodružný, prostý sebemenších psychologických komplikací, například *Tři mušketyři*. Zdálo by se, že jsou pro zfilmování přímo stvořeni. Ovšem i oni se museli nejdříve podrobit horlivé a svérázné úpravě. Především je odstraněn smutný prvek – paní Bonacieuxová vůbec neumírá otrávena zlou Milady de Winter, jak by se podle Dumasova románu patřilo. A za druhé – centrem filmu ¹⁾ se stává d'Artagnanova cesta pro královniny brilianty, darované Buckinghamovi, tedy epizoda, kterou dokonce ani sám autor nijak zvlášť nerozvádí. Tady se film konečně ocitá na své milované půdě a přímo rozkvétá. Konečně se mohou uplatnit honičky, skoky, pronásledování, zdolávání překážek, slézání zdí atd. Je přidána řada dobrodružství, které vůbec u Dumase nenajdeme, a o oněch akrobatických výkonech, díky nimž se d'Artagnan (Douglas Fairbanks) ocitá přes veškeré Richelieuovy úskoky v Paříži, se starému romanopisci jistě ani nesnilo.

Povaha všech těchto předělávek a vsuvek je velice významná. Z příkladného románu „pláště a kordu“ vznikl velice svérázný akrobatický film. V prvních scénách hraje Douglas Fairbanks d'Artagnana v silně komické poloze a velice připomíná svého *Zloděje z Bagdadu*.²⁾ Jako výborný filmový herec si dobře uvědomuje, že filmová scéna vyžaduje odlehčení – když už ne akrobatickými kousky, tak alespoň klauniádou. Ovšem při první zámince se okamžitě zapojí i akrobacie. Jak bychom mohli pochybovat, že se ani tento film neobejde bez „běhání po střechách“, byť s tím Dumas nepočítal? A skutečně: „při první vhodné příležitosti“ se d'Artagnan a paní Bonacieuxová ocitají na střeše a právě tady také dochází k jejich obaplnému milostnému vyznání.

„Běhání po střechách“, skoky a honičky, šplhání a stíhání na koních – to všechno je jakousi filmovou nevyhnutelností. Literární dílo, v němž k něčemu takovému není sebemenší důvod, se obyčejně k filmové adaptaci nezvolí. Nicméně najdou se režisérští odvážlivci, kteří se ani pak nerozpakují akrobatické kousky zařadit. Představte si, že by se bez ohledu na cenzuru dámských spolků někdo rozhodl natočit *Madame Bovary*ovou. Nuže: Rudolfa a Emu bychom zřejmě viděli přeskakovat vesnické ploty a ubohý Léon by byl patrně přinucen vniknout do pokojného rouenského hotelu po okapové rouře a pak světlíkem ve střeše. A hlavně celý příběh by musel končit jinak než u Flauberta – například takto: Ema se smíruje nad postýlkou spící dcerky s manželem, jehož lékařské umění ji uzdravilo. To není žert. Je nutné pochopit, že zlehčení takového díla, jakým je *Madame Bovary*ová, je ve filmu skutečně nezbytné. Umělecká literatura a film jsou spolu neslučitelné už samou svou podstatou.

1) *Three Musketeers* (r. Fred Niblo, 1921).

2) *The Thief of Bagdad* (r. Raoul Walsch, 1924).

V.

K adaptacím epické prózy pro divadlo dochází někdy zcela zákonitě, protože existují prozaici – například Dostojevskij, – kteří si syžet představují a vidí čistě scénicky. Ovšem přepis románu či povídky pro film představuje stejnou „kvadraturu kruhu“, jakou by představoval jejich přepis pro cirkus. Tento výrok však nechce v žádném případě film či cirkus „shodit“. Každá z těchto podívaných má své zvláštní osudy i svůj význam. Z adaptací vznikne pouze pseudodivadelní film, tj. film nedosahující úrovně ani toho nejprůměrnějšího divadelního představení, a navíc z filmařského hlediska nepřinese nic nového.

Umělecká literatura je uměním vyžadujícím fantazii. Bez ní se nedá dobrý román nejen napsat, ale ani číst. Umění číst předpokládá především obrazotvornost. Ne náhodou se učíme četbou geniální dětské literatury, fantazií bratří Grimmů, Andersena, Julesa Verna, Defoea či Stevensonova. Film se však snaží nahradit představivost zobrazením: tam kde by bylo nutné vyprávět, chce ukazovat. Přitom je umělecká literatura založena právě na neukázaném. Našel by se snad chlapec, kterého by poté, co s takovým nadšením několikrát za sebou přelouskal Posledního Mohykána, nezklamal stejnojmenný film³⁾, který u nás nedávno běžel? Film byl co do dobových kostýmů a reálů vybraných na správných místech velice poctivý. Ale co může v dětské duši, kterou dovede naplnit rozechvěním už pouhé jméno Čingašgúk, vyvolat snaživý snímek, který se pokouší reprodukovat smyslenku, ale ve skutečnosti ji podává jako událost, která se kdysi skutečně přihodila? Veškerá poezie je ta tam. Ze stran otřepané knížky dýchá kouzlo pralesa silněji než z těchto rychle za sebou běžících fotografií, které jsou i přes svou různorodost podivně jednotvárné a vždy se tolik podobají... pouze fotografii. Jazyk fotografie je jazykem „policejním“, jazykem dokumentu a protokolu, a je velice těžké jej přinutit, aby tlumočil příběh velkých vypravěčů.

Film je určen lidem bez fantazie. Z neznámých důvodů byl sice jednu dobu nazýván „iluzionistickým divadlem“, ale ve skutečnosti zřejmě neexistuje nic, co by se iluzorní podívané podobala méně. V čem by ta iluze měla spočívat? V tom, že „se zdá, jako by to byli živí lidé“ či „že nám připadá, jako kdyby mluvili“? Ale to se bezpochyby nikdy ani na chvíli nikomu nezdá a když se tak vezme, není nic méně živého než člověk na filmovém plátně. A pro žádnou další iluzi film (a fotografie obecně) díky své protokolární přesnosti, faktograficky detailní popisnosti prostor neponechává. Vidět Raskolnikova na divadelní scéně je otřesné, protože neexistoval, neexistuje a nemůže existovat občan vesmíru Rodion Raskolnikov, ale jen obyvatel neznámého města – věčný obraz Raskolnikova. Na jevišti však Raskolnikov přece jen mluví, žije slovy Dostojevského a nachází v nich nové iluzorní bytí – bytí v roli, bytí rodící se v herci ztvárňu-

3) The Last of the Mohicans (r. Maurice Tourneur, Clarence Brown, 1920).

jícího divadelní postavu. Raskolnikov, fotograficky detailně předvedený, pohybující se, ale nikoli živý, nevyvolává ve filmu žádné iluze, nestojí za ním geniální slova Dostojevského, a to znamená, že v podstatě za sebou nemá nic. Jeho „zločin“ je jen fotograficky zaprotokolovaným případem z černé kroniky.

Filmový pohyb však na druhé straně umožňuje všechno a ničím nepřekvapí. V takzvaných amerických groteskách se dějí neuvěřitelné věci, například lidé pronásledováni smečkou lvů běží po střechách vagónů rychle ujíždějícího vlaku a pak se za plné jízdy zachytí za visutý most apod. To všechno je výsledkem optického a fotografického úhlu pohledu, počítajícího se vším možným, jen ne s obrazotvorností. Ve středu zájmu umělecké literatury je člověk, a fantazie, kterou umělecká literatura podněcuje, je prostoupena stejným antropomorfismem, jaký prostupuje veškeré tvůrčí úsilí antického, proevropského a evropského člověka. Pro tuto obrazotvornost je neobyčejné všechno, co překračuje rámec čistě lidské zkušenosti. Ale statika a dynamika člověka na filmovém plátně (tj. fotografického snímku) může být utvářena úplně jinak, z vůle vlastní optiky může narušit všechny zákony lidské statiky a dynamiky. „Antropomorfická“ fantazie se zde neuplatňuje, protože jev přesahuje její hranice.

Při každém sportu, při každé akrobacii se člověk přibližuje mechanickému přístroji. Přesto je to však přiblížení jen relativní: akrobat zůstává živým člověkem, a proto divák velice citlivě vnímá i sebemenší překročení hranic normálních lidských sil a rychlostí. Týž divák, který se zatajeným dechem sleduje přemet ve výši několika metrů, se úplně klidně dívá na člověka letícího v letadle ve výši několika tisíc metrů. Vždyť letec se nevznáší pomocí lidského ustrojení (jako letí pták pomocí ptačího ustrojení), ale díky mechanismu letadla. Létací zkušenost letadla přesahuje meze naší antropomorfické fantazie. Hranice možností stroje z naší vlastní zkušenosti neznáme, a proto v tom, co dělá stroj, nevidíme nic neobvyklého. Snadno připouštíme, že je zde možné všechno. Člověk letící v letadle jako by se svěřoval stroji, do nějž se nemůžeme vcítit. Podobně i člověk v kině se ocitá v zajetí optických zákonitostí, které z vlastní zkušenosti nezná. Žádné překročení hranic normality lidských možností nás nepřekvapují a nevzrušují. Naše fantazie mlčí.

Ale když naše fantazie spí při akrobatické grotesce, proč by najednou měla fungovat při filmu sentimentálním či filmové adaptaci literárního díla? Přes veškerou snahu „naladit se na jinou strunu“ to nedokážeme. Dejme tomu, že se salónní hrdina ve fraku sklání nad mladou dívkou a v jeho tváři se zračí bolest a vášně přesně podle osvědčených divadelních receptů – my ovšem dobře víme, že je to jen stín projekce na filmovém plátně, který je připraven z vůle optického triku během několika minut seskočit na ulici z druhého patra nebo za chůze naskočit do zběsile se řítícího automobilu. A když k tomu nedojde, nezačne se divák tak trochu nudit? A co je hlavní – není jeho netrpělivost, svědčící o jakémsi jeho instinktivním chápání pravé podstaty filmu, oprávněná?

Tímto poznáním se však bohužel neřídí pokusy o „zušlechtění“ filmu. Účast i těch nejlepších, skutečně velkých divadelních herců nevede ve skutečnosti k ničemu, dokonce ani sama Duceová ve filmu neuspěla. Německá kinematografie, unavená banalitou amerických mravoličných příběhů, se pokouší vnést do filmu „uměleckost“ (*Varovné stíny*,⁴⁾ *Kabinet doktora Caligariho*⁵⁾) či hlubokomyslnost (filmy s Emilem Janningsem). Ale „uměleckost“ se v lepším případě omezuje na napodobování malířství (jako ve *Varovných stínech*) a hlubokomyslnost vede jediné k hloupému „filmovému mysticismu“, k filmům neskonale banálnější než jakýkoli americký film.

Mnohem serióznější jsou některé pečlivé historické snímky (například *Fridericus Rex*)⁶⁾ nebo americké filmy z historie Divokého západu, ale i pohádky – *Nibelungové*,⁷⁾ *Robin zbojník*,⁸⁾ *Zloděj z Bagdadu*. Ve všech těchto nejzdařilejších počinech jsou čistě divadelní prvky potlačeny na minimum, napodobování divadla tu vlastně nenajdeme. I literární tkáň se zde projevuje velice nenápadně. To hlavní tu plní způsob inscenace, kameraman a fotografie, a díky tomu zde film konečně náleží sobě samému a vlastním prostředkům. Historické bitky i pohádková kouzla, bez nichž se ostatně žádný typ neobejde, řeší postupy čistě vizuálními, tj. takovými, které speciálně a nově sám v sobě objevil. I když nejslabší stránkou těchto filmových inscenací je právě neschopnost vyjádřit historickou a estetickou autenticitu filmařskou invencí. Nádhera kostýmů je ve filmu věcí druhořadou. Je nutno říci, že falešnost filmových převleků je ve filmu mnohem nápadnější než v divadle. Je to pochopitelné, protože filmová kamera přesněji zaznamenává viděné než náš zrak. Jak nesnesitelně falešné jsou například fotografické záznamy divadelního představení. Při promítání filmu to tak nebije do očí jediné díky rychlému sledu záběrů.

VI.

Filmové představení je však nehledě na výše řečené téměř vždycky pozitivem. A právě v této jednoduché a stručné konstataci tkví ten největší výdobytek antiumění. Nejčastěji nás v kině potěší ne to, co se předvádí s vynaložením veškeré energie, ale ty nejobyčejnější, nejméně atraktivní věci. Někdy stačí pohled na chodce stoupajícího do schodů. Vždycky rozveselí záběry ulice, vábivé jsou záběry z přístavu, nadšení vzbuzují přísně sladěné pohyby lidí roztácejících vrtuli letadla. Pokaždé se s uspokojením díváš na jedoucí automobil či parník odplouvající od břehu. Pohyb člověka se jeví jako dostatečná podívaná sám o sobě.

4) Schatten - Eine Nachtliche Halluzination (r. Arthur Robison, 1922).

5) Das Kabinett des Dr. Caligari (r. Robert Wiene, 1919-1920).

6) Fridericus Rex (r. Arzen von Czerépy, 1922-1923).

7) Die Nibelungen - Ein Deutsches Heldenlied (r. Fritz Lang, 1922-1924).

8) Robin Hood (r. Allan Dwan, 1922).

A to vůbec ne ve smyslu podmanivého gesta divadelního herce (gesto rukou Duncanové), kdy je důležitý jeho význam, zatímco zde jde pouze o prvoplánový pohyb, bez ohledu na to, co znamená. Stačí, je-li podřízen určitému rytmu.

To, že se pohybuje člověk, není podstatné; stejné nadšení může vyvolat pohyb stroje. Představte si divadelní představení, v němž na několik okamžiků zaujme diváckou pozornost výlučně pohyb stroje. Jak nehorázné! Ale ve filmu k tomu dochází co chvíli a zde to vůbec nijak absurdní nepřipadá. Rozdíl mezi divadlem a filmem se tím projevuje zvlášť jasně. Nejzdařilejší filmové přírodní záběry jsou ty, které zachycují pohyb a zřetelný rytmus. Víc než záběr lesní houštiny upoutají panorámující vrcholky hor, a pak samozřejmě pohyb vody – mořský příboj, tok řeky. Ne nadarmo první krůčky filmu provázely záběry vodopádů, které před patnácti lety zaplavovaly plátna kin.

Vždycky jde o rytmus – člověka, mechanismu či přírody. Záběr člověka nebo přírody jsou ve filmu nejpůsobivější tehdy, když nám zjevují „mechanické“ stránky člověka a „motorické“ stránky přírody. Mechanické rytmy lidských pohybů hrají ve filmu stejnou roli jako předmětnost v malířství. Jablka na Cézannově plátně vnímáme desetkrát intenzivněji než jablka skutečná, protože díky Cézannovi dokážeme vidět věci jinak. Stejně nás dovedou na filmovém plátně nadchnout rytmy těch nejjednodušších pohybů, které by v nás v reálném životě žádné pocity nevyvolaly, poněvadž je zaznamenáváme ostřejším a všímavějším zrakem pohyblivé fotografie. K jejich snadnějšímu vstřebání nám pak pomáhá hudební doprovod.

Současnosti se dá vyčítat ledačos, že výtvarně, architektonicky a dokonce i literárně zchudla, ale není jí možné upřít nebyvalé **rytmické bohatství každodenního života**. Jakékoli ovládání mechanického přístroje už samo o sobě představuje rytmickou činnost, poněvadž stroj žije podle přísných rytmických zákonů a vylučuje vůči sobě přístup nerytmický, jinak prostě vypovídá službu. Oheň v lese můžeme rozdělat těmi nejrozmanitějšími způsoby a nejlibovolejšími pohyby, ale zapnout v kuchyni plyn, rozsvítit elektrickou žárovku nebo uvést do chodu výtah můžeme jen jedním určitým pohybem, který má svůj jasný rytmický vzorec. Obrovskou rytmickou školu představuje ulice současného velkoměsta. Relativně nerytmický tvor jako kůň už z ní vymizel a chodec je tolerován jedině tehdy, když je schopen přizpůsobit se mechanickým rytům a připodobnit se bezchybně fungujícímu stroji. Všichni současníci, kteří mají co činit s mechanizovanou prací a mechanickými prostředky přemísťování se, se zásadně převychovávají ve vnímání času. Vnímání zákonitého rozdělení času se u nich projevuje stejně silně, jako se projevovalo vnímání zákonitě rozděleného prostoru v epochách, jež vytvořily velké malířství a architekturu. To byly vpravdě statické epochy. My však, jak se zdá, žijeme na úsvitu dynamických cyklů, a proto jsme vůči každé statice bezradní – především pak v umění rozčleňujícím prostor, v architektuře. Jako bychom teď ztratili domov i schopnost vnímat pevnou stěnu (obraz)

a vzájemné vztahy nehybných předmětů (vybavení místností). Z vládců prostoru jsme se stali otroky času.

Stali jsme se otroky času, protože nové rychlosti, jichž dosahujeme, vytvářejí nová rozdělení času, nové rytmy neorganického řádu, nelidskosti. My se jimi sice řídíme, ale organicky se nepřerouzujeme, jen se převychováváme. Neovládáme je (pták svá křídla ovládá, zatímco tvrzení, že letec ovládá svůj stroj, je jen hra se slovy), ale přizpůsobujeme se jim a podřizujeme. Rytmičky novým člověkem je nejenom dělník vykonávající celý den jediný mechanický pohyb u svého soustruhu, ale každý z cestujících metra, přepravujících se z domova do zaměstnání a zpět s přesností a strojovostí dopisu doručovaného poštou. Rytmem je posedlý každý, koho unáší po hladkém asfaltu motor bušící svým ocelovým srdcem. A jeho vlastní ubohé lidské srdce – jak jen pomalu a nepravidelně bije, jakoby mimo rytmus života, jak se nezmůže na víc než na poměření konečnosti a závislosti organického pohybu na perpetuu mobile mechanických sil!

Nový rytmický člověk představuje přirozeného filmového diváka. Mechanická projekce pulsujícího života ho k sobě instinktivně přitahuje. Jasně a panovačně zde vládnou rytmy lidského mechanismu, osvobozeného od organických prvků bytí, barev a halasení živoucího života. Těsněji a logičtěji splývají s rytmy strojů, řídicími – zatím je částečně – současný život. Možná že právě proto se současný život odráží ve filmu i přes veškeré jeho nedostatky nesrovnatelně věrněji než v současném umění.

Současný životní způsob, který zužuje okruh působnosti umění, atrofuje architekturu, likviduje literaturu a malířství zahání do liduprázdných sálů výstav, které nikdo nenavštěvuje, který za pomoci biografu, cirkusu a music-hallu vítězí nad divadlem, rodí však i samotnou potřebu antiumění, zmocňuje se energie člověka novými druhy rekreace: kinem, sportem a novinovými zprávami. Žijeme v přechodné době; sotva jsme stačili překročit hranici velké evropské civilizace 17.-19. století, a proto jsme ještě plni vzpomínek na umění, které občas přehluší první žvatlání antiumění. Duch doby vytvořil onu mocnou přitažlivost filmu, kterou si nikdo nedovolí popřít a která už z něj udělala velice významný sociální fenomén. Vnitřní podstatu filmu si však zatím plně neuvědomuje ani ten, koho film přitahuje, ani ten, kdo mu dnes vládne. A budoucnost filmu závisí bezpochyby výhradně na tom, aby si film sám uvědomil své možnosti, to jest aby se zcela odtrhl od umění a rozvinul v sobě prvky antiumění.

VII.

Film je ve velice špatných rukou, v rukou lidí, kteří se až na ojedinělé výjimky nevyznají ani v umění, ani v antiumění. Proto lze na poli kinematografie zaznamenat jakýsi úbytek energie, jako by se film dostal do slepé uličky. Zbytečně se konkurenční americké společnosti předstihují milióny dolarů vydanými a realizací filmů, tisícovkami statistů a kilometry dekorací. Tyto velice vulgární

formy působení na diváka mají svou hranici, stejně jaké všechny čistě kvantitativní úspěchy. Přitom se však na filmu nepracuje. Ignoranti, kteří řídí oblast kinematografie, vyhazují milióny dolarů na nesmyslnou velkolepost snímků a nevynakládají nic na hledání nových cest, na výzkumnou, laboratorní, studiovou práci.

Jde o obvyklou smutnou kalkulaci průmyslu široké spotřeby, který není zainteresován na kvalitě a lehkomyšlně vystavuje svou produkci nebezpečí, nevšímaje si, že spotřebitel vnucovanému zboží už odrostl. Takový čistě kořistnický vztah může film dovést k předčasné sešlosti a brzkému úpadku. Praktici kinematografie rádi ve svém nigramotném odborném tisku mluví o „filmovém umění“, ale sami si tohoto umění necení ani za groš; starají se jen o to jak by přikrášlili své „vizuální“ zboží manýrami špatného divadla či profanací literárních děl. Mezi takovými to naplňovateli svého osudu nenajde samozřejmě film pro sebe mecenáše, podobného těm, kteří toho tolik udělali pro divadlo. Vytvoření nové kinematografie závisí velice silnou měrou na ekonomické situaci v rezortu filmu; ta však mnoho optimismu nevzbuzuje. Prvním a nejdůležitějším krokem evropské kinematografie by mělo být osvobození se od hegemonie nejvulgárnějších produktů amerického průmyslu. To je však, jak vidno, možné jenom po zásahu státu. Státní protekcionismus však s sebou nese jiné nebezpečí, o němž svědčí filmová zkušenost sovětského Ruska. Sovětské Rusko se díky své izolaci zdánlivě nachází ve výhodné pozici, neboť nejenže nemusí přijímat produkci určenou „zemi hlupáků“, ale nepodléhá ani cenzuře amerických spolků. Neštěstí tam spočívá v něčem jiném: státní moc si v kinematografii přeje vidět především prostředek politické propagandy. A takový přístup je samozřejmě stejně neplodný jak pro antiumění, tak pro umění.

Pokud je však nové kinematografii přece jen souzeno, aby vznikla, je možné už dnes nastínit některé její rysy, vyplývající ze samotné podstaty filmu. Film musí skoncovat s omylem, že může najít opěrný bod v uměních, která jsou mu ve skutečnosti cizí a dokonce protikladná – tj. v malířství a romanopisectví. Každý ústupek tohoto druhu, každá výpůjčka se projeví snížením čistě filmových možností. Film se musí jednou provždy inscenování filmových syžetů zřeknout, anebo hledat způsob interpretace některých z nich v úplně jiné, zcela odlišné rovině; k tomu je pochopitelně nezbytný zcela osobitý talent. Stručně řečeno – kinematografie musí žít svým vlastním repertoárem, vycházejícím výhradně ze současnosti, protože jediné rytmy současnosti odpovídají rytmům filmovým, které jsou schopny upoutat diváka. Syžety mohou být při obrovské rytmicko-optické komplikovanosti ty nejjednodušší. (Z filmových režisérů to nejlépe ze všech pochopil Charlie Chaplin.)

Je třeba pochopit, že optické bohatství, nasycenost vizuálními dojmy, jejich neotřelost, přístup k životu jako takovému, to všechno patří k filmu. Přitom samozřejmě nejde o malebnost a barvitost, které by film přiblížily grafickému či

malířskému umění. Statika těchto uměleckých oborů se nemůže stát vážným cílem pro film, protože ten je naprosto dynamický a jedině v dynamice může uplatnit všechny své možnosti. Film nepotřebuje tvorbu výtvarného umělce, ale fantazii vynalézavého filmaře. Čistě optické stránce dnes musí být vráceno to první místo, které dnes zachvátily divadelní vlivy.

Nejlepším filmovým představitelem je dnes ten, kdo sám sebe scénicky cítí víc jako mechanický přístroj než jako člověka, jako třeba Charles Chaplin či Douglas Fairbanks (což jim ovšem nebrání být v životě člověkem v plném slova smyslu, stejně jako nevadilo být plnokrevnými lidmi klaunům, akrobatům a žonglérům). Jestliže už musí být film v (v jistém smyslu) dramatem či komedií (jako může být dramatem či komedií život sám), pak může být jedině opticko-rytmickým dramatem či komedií.

Ve vynalézavosti a novosti filmového pohledu na svět kolem nás bylo dosaženo hodně (jinak by ostatně do kina nikdo nechodil). Mnohého se samozřejmě ještě může dosáhnout čistě experimentální cestou. Dynamické vnímání světa možná každému z nás ulehčí právě filmové snímky kamery pohybující se tou či onou rychlostí v prostoru. A to by odpovídalo jistým poznatkům o současné psychice. Člověk projíždějící autem současnou metropolí vidí svět kolem sebe jinak než člověk, který se lenivě potuluje po lese s puškou na rameni. I jeho duši pochopíme jedině tehdy, když nahlédneme do pohybujícího se zrcadla jeho duše.

Při zrychleném tempu současného života zažívá člověk osobitou interpolaci vizuálních dojmů a jeden vjem nestačí ještě zmizet a již je vystřídán jiným. Film by nám mohl ukázat příklady takového rozdvojeného či vůbec zmnoženého lidského nazírání, a to by byla bezpochyby jeho vlastní cesta k zachycení duševní rozdvojenosti, a přitom cesta poněkud reálnější než vysvětlující mezititulky a stylizovaná mimika herecké tváře. Toto všechno jsou samozřejmě jen náhodné a zdaleka ne jediné příklady optických triků, které jsou ve filmu možné. Už je na čase, aby se film přestal stydět být tím, čím skutečně je, totiž **optickým trikem**. Psychické hodnoty naší epochy (byť pouze v jediné rytmické oblasti) lze předat jedině za pomoci optických triků. Velice zajímavé jsou některé filmové pokusy sdělit sny. Na tomto poli dosáhl film významných výsledků, jichž by nikdy ani malířství, ani divadlo nedosáhly; v řídkých případech se to podařilo jen výpravné próze. Kdyby se film touto cestou vydal, mohl by získat sebevědomí, které je někdy nezbytné k tomu, aby odvrhl, vyvrátil a znovu „sestavil“ skutečnost vnímanou jako sen za plného vědomí. Pro kinematografii existují jen dvě cesty: buď zůstat ubohou parodií umění, kterou zachraňují nové prvky, které se do něj dostaly jen bezděčně a jaksi mimovolně, nebo jít vědomě kupředu cestou antiumění. Vliv filmu je samozřejmě obrovský, ovšem z hlediska evropské kultury 17.–19. století jde o vliv naprosto záporný. A s ním se zatím bojuje jediným způsobem: uplatňováním cenzury. Účelnější by ovšem v tomto případě bylo bojovat právě proti cenzuře. Kinematografie ponechaná sama sobě by si jistě nevypracovala tak

falešnou a hloupou morálku, jakou si osvojil současný cenzurovaný film. Lež filmové morálky je daleko horší než jakákoli lež ve skutečném životě.

Vliv filmu, z hlediska evropské kultury rozkladný, však bezesporu není takto ohraničen, ale jde hlouběji. Přivykání filmu nás odvádí od divadla, obrazů, knihy. Výchova k antiumění odcizuje lidi umění. Bojovat s antiuměním je možné jenom tím, že proti němu postavíme umění. Tento boj, odehrávající se před našima očima, není ku prospěchu umění. To musíme uznat bez ohledu na naše sympatie a sklony, v nichž jsme ještě my, lidé přechodného období, svobodni, ale v nichž už podle všeho nebudou svobodni naši vnuci. Film není ani horší, ani lepší než to, co se všeobecně označuje jako začátek nového kulturního post-evropského cyklu industrialismu, vrozeného vědeckého světového názoru, panství nelidských sil a rychlostí, převahy mechanických rytmů nad rytmy organickými. Boj proti filmu by byl možný jedině tehdy, kdyby byl možný boj proti celé epoše. Takový úkol ovšem stěží můžeme zadat pokolení, které už odrazilo od posvátných břehů staré Evropy k neznámým horizontům.

(1925)

Přeložila Jana Šamonilová

Ediční poznámka

Pavel Pavlovič Muratov (1881–1950) byl ruským teoretikem umění, historikem, překladatelem, spisovatelem a dramatikem. V letech 1906–1914 spolupracoval např. s časopisy Vesny, Apollon, Zolotoje runo, redigoval časopis Sofija, v letech 1911–1912 začal otiskovat části své uměnovědné práce Obrazy Itálie (dokončil ji r. 1924 v Berlíně). Po Říjnové revoluci řídil dvě uměnovědná pracoviště a zastával i funkci v komisi pro ochranu výtvarných uměleckých děl. V r. 1922 odjel na zahraniční služební cestu a koncem r. 1924 se rozhodl emigrovat. V dalším období se zabýval staroruským a byzantským výtvarným uměním, tvorbou Fra Angelika, psal uměnovědné eseje, publicistické články, byl literárně činný, přednášel o ruském umění na universitách v Londýně, Oxfordu a Cambridge.

Muratov publikoval studii Film (Kinematograf) r. 1925 v pařížském emigrantském časopisu „Sovremennyye zapiski“ (1925, č. 21) jako závěrečnou část cyklu, který věnoval současnému umění. Překlad byl pořízen z reedice, otištěné v časopisu „Kinovedčeskije zapiski“, Moskva 1989, č. 3, s. 108–127.