

## Články

## NOVÝ LAOKOON

*Spojení uměleckých prostředků, zkoumané  
na příkladu zvukového filmu<sup>1)</sup>*

Rudolf Arnheim

Podnět k následujícímu výzkumu dal pocit nelibosti, který se autora znovu a znovu zmocňuje z mluveného zvukového filmu a který nelze odstranit ani sebevětším přivykáním; prostě pocit, že tu něco není v pořádku, že se tu něco předvádí, co pro zásadní vnitřní rozpory musí zůstat bez života. Tato nelibost se zdá být vyvolána tím, že pozornost diváka je rozštěpena dvojím protichůdným směrem, že se o diváka bojuje, místo aby se spojenými silami získávala jeho přízeň, že ve snaze říci jednu věc dvojím způsobem vzniká zmatek dvou hlasů vedle sebe, které svou věc mohou vyjádřit jen polovičatě, protože se navzájem ruší.

S ohledem na tento skutečný stav vznikla potřeba teoretického stanovení estetických pravidel, jejichž opomíjení činí tuto formu filmu tak neuspokojivou, tím více, že se ukazuje stále zřetelněji, jak falešné nebo alespoň špatně uplatňované jsou zásady, které se obvykle uplatňují pro ospravedlnění mluveného filmu. V době, kdy se filmaři nanejvýš ještě snaží vysvětlovat existenci zvukového filmu a kdy se otázky jeho zásadní možnosti či nemožnosti již nediskutují, kdy naopak kladení takové otázky se považuje za destruktivní a zpátečnické, zdá se nám vyjasnění takovýchto principiálních otázek stále více naléhavé.

Rozhodli jsme se proto prozkoumat, zda, resp. za jakých podmínek jsou možná umělecká díla, která jsou založena na více než jednom uměleckém prostředku – na mluveném slovu, pohyblivém obraze, hudbě – a jaký charakter, jakou šíři a hodnotu mají. Výsledky průzkumu jsme aplikovali na zvukový film.

### Divadlo spojuje úspěšně obraz a slovo

Obraz a slovo jsou ony dva prvky, jejichž soutěživost zvukový film zřejmě nedokáže spojit v harmonickou jednotu. To působí překvapivě, jestliže si uvědomíme, že podle naší každodenní životní zkušenosti viditelné i slyšitelné splývá v jednotném obraze

1) Text má za předlohu neuveřejněný originální německý rukopis. Tento rukopis obsahuje poznámku: „Schází poslední korektura.“ Proto změny, tzn. především doplňky a změny smyslu v publikovaných verzích v italštině (*Nuovo Laocoonte*. „Bianco e nero“ 1938, č. 8), jakož i v samotném Arnheimem přeložené a zkrácené anglické verzi (*A New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film*. In: Rudolf Arnheim, *Film as Art*. Berkeley 1957), se uvádějí jako poznámky. Průběžné nadpisy v německém originálním rukopisu chybějí, ale jsou již uvedeny v obou publikovaných verzích. Ve verzích přeložených autorem byly uvedeny na správných místech. Co je pouze v německém textu, ale ne v publikovaných verzích, bylo v textu ponecháno.

světa. V činorodém životě sotva kdy objevíme narušení obrazu slovem, nebo slova obrazem. Sedneme-li si však večer před projekční plátno, projeví se takové narušování ihned a trvale. Důvod lze pravděpodobně hledat v tom, že v obraze skutečného světa nejsme zvyklí nalézat ono markantní znázornění postavy, které se v uměleckém díle jednoznačně a nejintenzivnějším výrazem vyjadřuje všemi vnímatelnými prostředky. Ze skutečnosti vnímáme pouze přibližné náznaky, podle kterých se dovedeme orientovat, neboť skutečnost vytváří a seskupuje věci a události pouze v přiblížení k čistým zákonitým stavům, na kterých je postavena. Jestliže naši schopnost vnímání, orientovanou na praktický život, nezmate neurčitost barvy, nesoulad sestavy linek a jestliže jazyková nesrovnalost věty nám nebrání v tom, abychom hledali její smysl a spokojíme se s tím, pak se nemusíme divit, že ani zcela nevyvážené spojení obrazového a mluveného v nás nevyvolává žádnou nevůli. V umění však, kde neurčitá obrysová linie postavy, rozporná mnohostrannost pohybu, použití nepregnantního slova okamžitě naruší dojem, význam a krásu díla, musí nesnesitelně působit i spojení prostředků, které nevede k harmonické jednotě.

Že již samotný pokus spojovat pohyblivý obraz s mluveným slovem by mohl být dostatečným důvodem pro nevoli způsobenou zvukovým filmem, je nepravděpodobné, protože spojení obrazu a slova je ospravedlněno prastarým a maximálně plodným uměním divadla. Chyba by však mohla spočívat ve zvláštním způsobu, kterým nám tuto dávno akceptovanou kombinaci prezentuje zvukový film. Je ovšem pravda, že i divadlo bylo občas obviňováno ze zásadní obojakosti. Bylo prokázáno, že historie divadla se skládá z kolísání mezi dvěma extrémními postoji, které celkovou realizaci díla chtějí postavit buď na slově, nebo na obraze. Mohlo by to vypadat, jako by se divadlo, poháněné neustálým vnitřním rozporem, chtělo zachraňovat směrem k jedné z těch dvou čistších výrazových forem, které jsou v něm smíšeny: k té formě, která je nám známa z tance, čistě pohybového obrazu, nebo k mluvenému slovu, které v poslední době je uskutěčňováno nepřekonatelně čistou formou v rozhlasové hře. Ale snaha o čistý nesmíšený prostředek by zdaleka nemusela znamenat argument proti estetické přípustnosti smíšeného projevu. Je zcela přirozené, že prostředek, který sám o sobě je schopen vytvořit dokonalé dílo, se vždy znovu a znovu bude protivit směřování s jiným prostředkem. Neboť již v rámci práce s jedním médiem se toto snaží přimět umělce k omezení na pokud možno jednoduchou a výchozímu materiálu nejbližší formu, protože ta je v určitém smyslu bezprostředně nejpůsobivější a dramatický boj umělecké kreativity spočívá právě ve snaze vyjádřit co nejbohatší duchovní obsah pokud možno elementárními prostředky. Tento duchovnímu obsahu nepřátelský sklon média k brutálnímu zjednodušení těch vlivů, které na druhé straně teprve umožňují konkretizovat smyslově vnímatelné jevy, se nyní prosazuje i v divadle. Pokouší se vynucovat jednodušší, a proto pouze bezprostředně působící vlivy pouhého slova nebo pouhého pohybu, ale divadelní umělec, který ve spojení smyslově jednoduššího prostředku s myšlenkově složitějším prostředkem cítí možnosti bohatšího a lidské bytosti dokonaleji ztvárňujícího výrazu, prosazuje, formou jakéhosi sebezapření, které je právě pro „plnokrevného“ divadelníka leckdy velmi těžké, ba nemožné, svou vůli k pouhé službě, k interpretujícímu a obohacujícímu znázornění básnického díla, a to proti vlastnímu pudovému cítění.<sup>2)</sup>

2) Publikované verze zde pokračují takto: „K tomu musí ovládnout svůj silný sklon k absolutnímu

## Paralelnost úplných a částečných kreací

I tady by se nám dalo oponovat přirozenou jednotou viděného a slyšeného v každodenním životě. Není snad jednodušším a bližším vyjadřovacím materiálem než umělé, přirozenému názoru se protivící rozdělení obou prvků? Kdo se takto ptá, přehlíží podstatný rozdíl mezi uměleckým a „praktickým“ postojem. Uchopit celistvost světa určitým výsekem smyslů a znázorňovat ji pouze pro tyto smysly, právě to je rozhodujícím předpokladem výtvarného umění, právě to omezení, které v této oblasti uměleckého vyjádření vlastně teprve umožňuje jednotné a uzavřené ztvárnění. Chtít optické a akustické prvky, tedy mluvená slova a pohyblivá těla, v uměleckém díle spojit v elementární jednotu, stejně jako navazuje věta na větu a pohyb na pohyb, je nesignifikační, nepředstavitelné počínání. Předmětná jednotu, která v životě spojuje např. tělo a hlas člověka, předpokládá v uměleckém díle mnohem elementárnější stejnorodost těchto faktorů a mnohem elementárnější vztahy mezi nimi. Tvorba uměleckého díla vychází z bezprostředně vnímaných smyslových kvalit. Vyjádřením těchto smyslových dat poukazuje umělecké dílo na smysl a podstatu zamýšlených věcí; v onom bezprostředně názorném musí být nejnižší obsah tématu již poznatelný. Optickými vztahy dvou těl mezi sebou navzájem, poměrem jejich postojů, velikostí, obrysů atd. může být znázorněn poměr dvou věcí, které jsou těmito těly míněny. Na této nejnižší úrovni však ještě není možný vztah mezi optickými a akustickými prvky. (Řeceno lapidárně: nelze do malby zabudovat tón!) Takový vztah je možný teprve na druhé, vyšší úrovni, na úrovni tzv. charakteristik výrazu, které vskutku mohou být společné prvkům rozličných oblastí materiálu: tak může například mít vínově červená barva stejný výraz jako hluboký tón violoncella. Z toho je zřejmé, že na této druhé úrovni je umělecké spojení mezi útvary různého materiálu možné.

Takové spojení však musí dbát na rozdělení provedené na první úrovni, předpokládá totiž, že na první úrovni již nejprve byl vytvořen v každé v úvahu přicházející oblasti materiálu, např. v optické nebo akustické, uzavřený útvar, vyjadřující svým způsobem celkové téma konečného uměleckého díla. Jestliže nyní na druhé úrovni odpadá bariéra mezi materiály, tak sice musí jednotlivé faktory, tedy optický a akustický, setrvat v seskupení a hranicích, avšak mohou využívat svou podobnost nebo protichůdnost svého výrazového obsahu k vytvoření vzájemného vztahu. Pohyby tanečnic zůstávají spjaté a jako celek vyzdvíženy oproti hudbě, v níž zase prvky tónů jsou navzájem spjaté; ale výrazový obsah společný oběma prvkům dovoluje vzájemný vztah obou sfér, spojení obou ve společném uměleckém díle. Tak např. bude určitý pohyb tanečnice mít podobný obsah a výraz jako současná figura v hudbě nebo bude určité gesto herce odpovídat smyslu slov, která právě říká.

Pro spojení několika materiálových sfér v jednom uměleckém díle vyplývá tedy forma, jejíž zvláštnost a půvab spočívají právě v tom, že mezi uzavřenými, úplnými a přísně od sebe oddělenými útvary prvního stupně materiálu se na druhém stupni vytváří spojení. Mohou se vyskytovat ještě další vyšší stupně materiálu – a děje se tak opakovaně –, ale ty mají právě mnohem méně elementární charakter. Jeden z nich se týká podstaty a vztahu znázorňovaných věcí v jejich kvalitě co součástí našeho světa, např. „pozem-

---

divadlu, oné formě, která je již jenom čistým pohybem na jevišti. Taková pantomima zůstala ostatně sterilní, kdykoliv se o ni děly pokusy, a zůstane sterilní, pokud nebude stylizována až k tomu bodu, kdy přechází v tanec nebo bude vizuálně tak obohacena jako film.“

sky“ skutečný vztah mezi lidským tělem a lidským hlasem. Tato poslední vrstva je praktickému životu nejbližší, nejpřirozenější. Spojení prvků různých smyslových oblastí, které se odehrává v této úrovni, však nestačí, aby tyto prvky splývaly, mohly se stát rovnocennými a zaměnitelnými: jejich nestejnorodost v umělecky směřované vrstvě tomu brání.<sup>3)</sup>

Bylo by možné oponovat nám literaturou, která si vsutku pomáhá všemi smyslovými vjemy – zrakem, sluchem, čichem i hmatem atd., vším dohromady a ve stejné neoddělitelnosti, která je nám dána naší praktickou každodenní zkušeností. Námitky proti našemu tvrzení najdeme však jen v názoru, že básnické slovo není ničím více než pomocným prostředkem, aby ve fantazii čtenáře byly probuzeny vzpomínkové obrazy, které spisovatel nemůže být schopen podat jako bezprostřední smyslové vnímání. (Schopenhauer: „Jako nejjednodušší a nejsprávnější definici poesie bych chtěl stanovit tu, že ona je uměním, slovy rozehrát představivost.“) My však nevěříme, že slovo básníka je pouhým prostředkem k dosažení konkrétního názoru – podobně jako slova, která nutně musí používat autor filmového scénáře, aby popsal jím míněné obrazy – nýbrž že je konečnou formou jeho ztvárnění. Právě abstraktnost řeči, která označuje věc druhovým názvem a pouze všeobecným nenázorným způsobem, aniž by pronikla „do masa a krve“, charakterizuje podle našeho názoru svébytnost poezie a umožňuje její nejlepší a specifické působení. Slovo básníka se bezprostředně dotýká smyslu, charakteru a principu tvoření věcí, a proto ta duchovnost jeho prezentace, ostrost a podstatnost jeho popisu. Básník se neupoutává k tělesné předmětnosti některého dějiště, a proto ta lehkost a transparentnost jeho podání a ta královská svoboda, kterou řadí jednu věc k druhé, i když časově a prostorově k sobě nepatří. A právě proto, že nevychází z jevu, nýbrž ze všeobecného označení, právě proto, že postrádá proniknutí až do nejhlubších vrstev názoru, právě proto má možnost bez ohledu na to, zda spojení může být realizováno tělesně nebo pouze být viděno ve spojení, skládat své obrazy z jevů nejrozličnějších smyslových oblastí. Když chce, podá ze „šatů“ pouze abstraktní pojem přehozu, z „věže“ pouze výšku, z „obra“ jen mohutnost, a jen proto může vyslovit, co by žádný malíř nemohl namalovat: „Schon stand im Nebelkleid die Eiche, ein aufgeturmter Riese da.“ („Už v šatu mlhy stál tu dub, do věže vzrostlý obr.“ [Goethe]) Protože se pohybuje v oné předposlední vrstvě, ve které, jak jsme řekli, objevují svou příbuznost i díla umění očí a uší a mohou nalézt svůj vzájemný vztah, může nechat splynout v pravou jednotu vytí větru, táhnoucí oblaka, vůni trouchnivějícího listí a pleskání dešťových kapek na kůži.

Zcela jiným způsobem se však i básník dostává až k vrstvě bezprostřední smyslovosti a tím také k požitku jejího oživujícího vlivu. Předměty, které zapřísahá, sice nemůže vidět, slyšet, cítit nebo ohmatat, ale slova, kterými je označuje, jsou zvuky, prapůvodní smyslový materiál. Výraz řady souhlásek a samohlásek, rytmus přízvuků, vazeb

3) Je pochopitelné, že sounáležitost věcí se ve skutečnosti nemusí omezovat na pouhé prostorově časové spojení. V případě lidského těla a hlasu například se nejedná o náhodnou empirickou sounáležitost věcí, které jinak nemají nic společného, nýbrž protože tělo a hlas jsou projevy jednoho organismu, je mezi nimi vnitřní výrazová příbuznost, která způsobuje, že právě k tomuto tělu náleží právě tento hlas. V takových případech existuje tedy kromě vnějšího empirického vztahu ještě podstatnější: spočívá na společných „výrazových charakteristikách“, tedy k předposlední rovině odspoda, o které jsme hovořili. Ale ani ve skutečnosti, ani v umění neodpovídá empirickému vztahu **vždy** výrazová příbuznost, respektive existuje výrazová příbuznost **vždy jen** mezi věcmi empiricky spolu navzájem souvisejícími.

a dělení mu dovoluje „ilustrovat“ v jiném konkrétním materiálu, co současně říká pomocí pojmů. Je tedy báseň sama o sobě již spojeným dílem, pro něž naše pravidla musí mít platnost.

### Podmínky pro spojování uměleckých prostředků

Abychom se však vrátili ke spojování oddělených, nezávislých forem umění, tak je v písni dán celek toho, co chceme vyjádřit slovy, básní, a v jiném tvaru také hudbou. Oba prvky jsou vzájemně tak přizpůsobeny, že se stávají jednotným celkem, ale vždy zůstává znatelná jejich rozdílnost. Jejich spojení se podobá dobrému manželství, kde také z podobnosti a přizpůsobení vzniká jednota, která osobnost partnera nechává nedotčenou, ale nepodobá se dítěti vzešlého z této jednoty, ve kterém jsou spojeny neoddělitelně oba prvky.

Stejně tak musí v divadelní hře vyjadřovat celkové téma jak pohyblivá scéna, tak dialog: mezeru v jedné části nikterak nemůže vyrovnat druhá část. Úkolem režie je zprostředkovat očím diváků obsah dialogu barvami, tvary a jejich proměnami, druhem a vzhledem herců, jejich mimikou a gesty, ztvárněním prostoru a rozmístěním i pohybem postav v něm. K přerušení v této hře nesmí docházet, ledaže by mělo charakter vymezené pauzy, cízury, která neznamena žádný zakončení tvaru, nýbrž je jeho součástí. Hra se také nesmí pod vlivem dialogu stát bezvýraznou a prázdnou. I nejhustší dialog by nemohl očím nahradit tento výpadek, nemohl by je přenést přes propast v optickém ztvárnění. Právě tak je odmlka v dialogu možná jen jako pauza, a ne jako přechodná redukce na optickou složku. Může snad docházet ke kontrapunktickému protikladu mezi fermátou ve viditelné hře a současnou živou výměnou slov, mezi odmlkou v rozhovoru a významuplným němým jednáním, ale vždy jen v tom smyslu, že pauza a činnost jsou vypracovány proti sobě a nikdy nemají formu štafetové výměny jedné zcela odpadlé části za druhou.<sup>4)</sup>

### Dialog musí být úplný

Podle řečeného lze chápat, jak absurdní je dnes tak oblíbené a doporučované cvičení zejména umělecky náročných filmových režisérů, položit těžiště ztvárnění skoro úplně do obrazu a doplňovat jen příležitostně vrcholy konfliktů jednajících osob dialogem. Princip přitom používaný neodpovídá zřejmě souhře velmi hustého optického prvku s velmi volným prvkem řeči; (dialog bývá sám o sobě neúplný a dlouhá přerušení se zdají nepřekonatelná), nýbrž je založen na představě, že je možné na některých výhodných místech nechat do jisté míry slovo vyrůstat z obrazu, jako jeho jisté zhuštění. V takovýchto případech se nedbalo na potřebné rozdělení různých prostředků a výsledkem je, že zlomky dialogu se vynořují směšně překvapivě z prázdna, ve kterém se vznášejí bez pevné půdy pod nohama. (Nikterak nelze tento dojem jednoduše svádět na výpadek sluchového vjemu – takový výpadek neprotrhává tam, kde je zařazen jako

---

4) Konec této věty zní v publikovaných verzích: „...ale pouze v tom smyslu, ve kterém je harmonická hra skladby obohacena častějším nasazením a umlknutím různých hlasů nebo nástrojů.“

členící odmlka akustického vjemu, naprosto žádnou „díru“ a nikterak se nelze vyhnout nelibosti tím, že se vyplní ticho hudbou nebo zvuky: na písni jsme ukazovali, jak v rámci akustické oblasti je možné spojovat hudbu a slova pouze jako oddělené a dokonalé tvary.)<sup>5)</sup>

Nemožnost pravého spojení slova a obrazu se neprojevuje v praktické filmové zkušenosti každému tak jasně, protože obraz se nikdy nepřerušuje, když začne dialog, ale obrazový děj pokračuje bez přerušení – alespoň ve vnějším smyslu a ne vždy ve vztahu k uměleckému výrazu – takže jde ve skutečnosti o úplné pojednání obrazu s příležitostně zasahujícím kusem dialogu, který jaksi probíhá vedle, o formu, která vyhovuje zákonu souběžnosti, ale naprosto žádnému spojení. Zásadní nedostatek tkví v úlomkovitosti části dialogu. (Když opačný princip, přerušení dialogu ve prospěch obrazu lze použít, aniž by to působilo nemožně, nesmyslně, pak to spočívá v prosté psychologické skutečnosti, že přerušení dialogu nemusí zdaleka znamenat přerušení akustického vnímání – podobně jako zmizení obrazu: ticho neznamena prázdnotu, nýbrž je pozitivním médiem akustického světa, jeho „prázdným základem“. To, co však čistě psychologicky neruší, může umělecky být přesto naprosto nemožné.)

Pokud ony úlomky filmového dialogu neznamena více než na minimum snížený ústupek umělce požadavkům filmového průmyslu a obchodu, jsou zásadní poznámky zbytečné. Umělec sám vidí pak své dílo jako tu a tam znečistěný, nepřátelským principem poškozený film, tedy více méně jako němý film. Jestliže ale věří, že vzdalováním se od jevištní formy, která spočívá ve skrovném používání mluveného slova, se blíží samostatnému uměleckému útvaru, totiž mluvenému filmu, pak dokazuje nedostatek citu pro své řemeslo. Čím úsporněji jsou používána slova, čím rozhodněji je tedy ztvárnění založeno na obrazu, tím cizeji, rušivěji a směšněji působí ony úlomky a tím jasněji se ukazuje, že zde působí prostředky němému filmu a žádné jiné.

Zdravý instinkt zde vykazují čistě řemeslní spolupracovníci filmového průmyslu, kteří z každodenního zacházení s technickými prostředky získali určitý cit pro umělecké potřeby těchto zařízení a kteří částečně z tohoto důvodu stále rozhodněji přecházeli ke stoprocentnímu dialogu, který film doprovází v celé jeho délce více méně bez přerušení a tím splňuje základní předpoklad pro spojení dvou výrazových prostředků. Když zároveň dochází k radikálnímu odpadávání dříve vydobytých výrazových prostředků pohyblivých obrazů, odpovídá i to, jak ještě uvidíme, požadavkům estetické situace, vzniklé objevením se dialogu. Nesoulad mezi obrazem a slovem tím nikterak není odstraněn ani nejsou vytvořeny umělecky uspokojivé zvukové filmy: blížíme se stále více divadlu, aniž bychom se mohli rozhodnout pro skutečné zřeknutí se nově vydobytých půvabů obrazu. Předpokladem pro využití mluveného slova ve filmu je tedy úplný průběžný dialog, který reprezentuje uzavřené nepřerušované dílo bez mezer. Otázka nyní zní, zda je možné tyto požadavky splnit, a přesto pracovat způsobem, který se od divadla liší zásadně rozdílnou uměleckou formou.

5) V publikovaných verzích na tomto místě následuje: „Kdyby dialog nebyl rozkouskovaný, nýbrž shrnut do větších komplexů, z nichž každý by měl uzavřenou a plynulou strukturu, pak bychom mohli odkázat na velký příklad Beethovenovy Deváté symfonie – později podobným způsobem opět přijatý Mahlerem –, ve které na vrcholku kompozice je hudba doplňována lidským hlasem, takže od té chvíle dílo pokračuje na širší, monumentálnější základně. Avšak v mluveném filmu by ani tato metoda nepomohla, protože ve vizuálním stylu by zůstal rozdíl němých a dialogem doplněných scén překážkou.“

## Mohou být obraz a slovo navzájem spojeny způsobem odlišným od divadla?

Zvláštnost nové umělecké formy by mohla nejprve spočívat v zásadním rozdílu mezi obrazem jeviště a obrazem filmu. Ten, zdá se, je daný a zkušenostmi dokázaný. A přesto nelze pochopit, proč by prostředky, kterými je obdařen film, měly být uzavřeny pro jeviště. Divadlo jako umění zůstane tím, čím je, to je nepochybné, i kdyby se herec nahrazoval jeho věrnou podobou, a v krátké době to bude prakticky potvrzeno i televizí. Převedení přírodních barev na černo-bílou není pro jeviště zakázáno a ostatně to není ani podstatný znak filmu. Pohyb celého obrazu<sup>6)</sup> si divadlo vydobylo pomocí otáčivého jeviště a podobných zařízení – jistě, ve skromných hranicích, ale při hledání zásadních rozdílů nezáleží na stupni. I fotografické znázornění prostředí je na jevišti k dispozici, jak to dokazuje moderní scéna, a co se týče střídání vzdálenosti pohledu a úhlu pohledu, především ono trhavé střídání, které se považuje za charakteristickou vlastnost filmu, není důvodu, proč by divadlu, které je z technických důvodů dnes nemůže uskutečňovat, mělo zůstat zásadně nepřístupné. Jevištní aparát moderního divadla významně rozšířil představy o prostředcích jevištního obrazu.<sup>7)</sup>

Ostatně se vůbec musí vyjasnit, že film je sice umění, ale nelze ho vidět jako izolované zvláštní umění. To, co stavíme proti umění nehybného plošného obrazu a nehybného těla, je umění pohyblivého obrazu. To ovšem nezahrnuje jenom film, nýbrž také tanec, a pantomimu a je otázkou, zda zvláštnosti vyplývající z mechanického záznamu jsou podstatnější než vlastnosti, které má společné s tancem a pantomimou. Přehlédnou-li se tyto společné vlastnosti, jak se ku cti nového umění často děje, nemůžeme nikdy dospět ke správnému hodnocení filmového umění. Umění pohyblivého obrazu je staré jako ostatní umění, tak staré jako lidstvo, a film není nic jiného než jeho nejnovější formou projevu, a to zřejmě takovou, která bude moci dostihnout vrchol ostatních umění jedině, když se osvobodí z pout mechanického zobrazování a projeví se jako čistě lidské dílo, tzn. v kresleném filmu.

Jevištní a filmový obraz se tedy zásadně nikterak od sebe neliší. Můžeme proto zkušenosti, které jsme získali s „obohaceným“ obrazem použít beze všeho i pro film. Jakého druhu jsou tyto zkušenosti? Prozrazují, že každý pokus takového optického obohacování se velmi brzy projeví jako odklon od vážného divadelního umění. Nechrání-li se „prospekty ani technika“, pak obraz odvádí od básnickova slova, místo aby je přednášel. Avšak právě to obsahuje předpoklad, že hraní divadla je tu proto, aby dalo slovu básníka zaznít tak, aby mu byla zajištěna hlavní působnost, když také obraz přispívá obohacujícím vedlejším účinkem. Mohli bychom se dostat k novým formám, kdybychom tento předpoklad nechali padnout?

Zřejmě se musí nebezpečí, že divák nemůže dostatečně sledovat dramatický dialog, stát tím menší, čím je jednodušší. Dramatická forma se může stejně jako u ostatních umění vyskytovat jakkoliv hustě, od myšlenkově závažných zápletek Shakespeara, které staví chápavost lidského ducha již při pouhé recitaci bez pohybu před skoro neřešitelné

6) Vsuvka na tomto místě v publikovaných verzích: „...které film dociluje kamerou,“

7) Poslední dvě věty v publikovaných verzích znějí: „Připusťme, že divadlo ve své dnešní formě nemůže změnit ani vzdálenost pohledu nebo úhel pohledu, ani přeskakovat z dějiště na dějiště, jak to film dělá pomocí montáže. Ale i tady si musíme pouze vzpomenout na televizi, abychom si uvědomili, že to, co je dnes pro divadlo, tak jak je známe, technicky nemožné, zítra už může být všední záležitostí.“

úlohy<sup>8)</sup>, až k nejvolnějšímu a primitivně konkrétnímu střídavému povídání. Jednoduché a nejjednodušší formy, které umělecky zásadně nikterak nepokulhávají za těmi hustšími, musí snést plnější obrazové doplnění, aniž by při tom přišli zkrátka. Dosa-  
vadní literatura neoplývá zatím díly toho druhu – mohla by se však vyskytovat hojněji, kdyby dramatikovi myšlenka, vidět své dílo doplněné obrazovou hrou, se stala bližší a možná by snad i sám mohl tvořit oběma prostředky a toto dvouhlavé veledílo stvořit sám?

Posouvá-li se závažnost pomalu ve prospěch obrazu, dostali bychom se k výtvorům, na kterých by se obraz i slovo zúčastnily stejnou silou a konečně i k takovým, kde by obraz zdaleka převažoval, zatímco by dialog zůstal omezen na podobné vedlejší úkoly, jaké plní v divadelním představení obraz.

Zda by taková díla uskutečnila nový, vlastní druh umění, se nedá snadno rozhodnout. Může pouhé posunutí poměru množství vést k nové umělecké formě? Projev velkého baletního souboru může být doprovázen jednou jedinou flétnou a projev jedné tanečnice celým symfonickým orchestrem a umělecká forma se tím nemění. Nuže, rozhodnutí otázky, zda máme co činit jen s odrůdou divadla nebo s uměleckou formou, která si zasluhuje vlastní jméno, není tak důležité. Stačilo by, když jde o obohacení možnosti znázorňovat svět, kdyby vznikl prostředek, aby umělec mohl říkat věci, pro které dosud neexistovala řeč. Vše záleží na tom vědět, jak je to se životaschopností tohoto námi teoreticky stanoveného druhu umění.

### Specifické zvláštnosti různých uměleckých prostředků

Spojení více prostředků, totiž pohyblivého obrazu a slova v uměleckém díle, se nedá – tak jsme to říkali – jednoduše ospravedlnit tím, že viditelné a mluvené se i ve skutečnosti vyskytují v důvěrném spojení, ba dokonce jako nedělitelná jednota. Pro takové spojení musí vznikat také umělecké důvody, musí sloužit k tomu, aby vyjadřovalo něco, co se jediným prostředkem vyjádřit nedá. Syntetické umělecké dílo je, jak už víme, uskutečnitelné pouze, když jednotlivé prostředky tvoří dokonalé útvary, které jdou ruku v ruce. Má-li tato vícekolejnost však mít smysl, je nutné, aby tyto jednotlivé útvary neříkaly totéž, nýbrž aby se navzájem doplňovaly tím, že jim společný předmět vyjadřují různým způsobem. Každý prostředek musí o předmětu vyprávět jiným způsobem a tyto rozdíly musí odpovídat rozdílům podstaty prostředků: každý prostředek bude téma chápat a projevoval tak, jak to odpovídá jeho vlastnímu charakteru.

Charaktery jednotlivých prostředků jsou skutečně zásadně rozdílné, jak již Lessing v Laokoontu ukazoval na příkladu výtvarných a slovesných umění. Když uvažujeme rozdíl mezi předmětnými (představujícími) a nepředmětnými prostředky, pak snadno poznáme, že malířství nebo tanec vyjadřují výrazový obsah duchovního tématu zprostředkovaně, spíše zahalenou, zato však našim životním zkušenostem vstřícnější formou, než tak činí hudba, která jej vyjadřuje bezprostředně, čistěji a silněji, protože se nepřevléká do předmětu, zato však je abstraktnější, všeobecnější, méně lidská, protože nemá tu oživující plnost věcí a událostí. Jako doprovod tance nebo němému filmu

8) Vsuvka na tomto místě v publikovaných verzích: „... (jako např. při provedeních v rozhlasu)...“

má proto hudba význam šťastného doplňku: poskytuje pouhou silou na jedné straně city a nálady a na druhé straně pohybové rytmy, které má i obraz na mysli, ale může je přinášet pouze se všemi těmi zlomy a zkaleními, které se musí nevyhnutelně vyskytovat, když obraz prochází předmětným médiem.

Chtít proti sobě stavět hodnoty jednotlivých uměleckých prostředků je bláhovost. Ten či onen člověk bude to či ono preferovat, ale obecně se dá říci, že každý prostředek dosáhne svého vrcholu svou cestou. Jestliže tedy označíme slovo jako nejobsáhlejší umělecký prostředek, jsme si vědomi toho, že si vykupuje svou univerzálnost slabinami v oblastech, kde jiné prostředky jsou silné. Slovo zahrnuje co do obsahu oblasti všech ostatních umění. Může věci světa popisovat jako stálé, proměnné, v klidu a pohybu. Může s nenapodobitelnou hbitostí skákat z místa na místo, z jedné doby do druhé. Zachycuje stejně bezprostředně jako smyslové jevy celý duchovní svět, svět představ, citů, přání. Neznázorňuje pouze veškeré vnitřní i vnější skutečnosti, nýbrž i všechny citové a myšlenkové vztahy, které člověk mezi nimi tvoří: od zvláštního a názorného až k rozředění či zosřzení nejvyšší obecnosti může podávat věci ve všech odstínech abstrakce, může se mezi jevem a pojmem mistrně pohybovat sem a tam a může tímto způsobem korespondovat stejně tak nejsvětějším souvislostem jako nejduchovnějším, ale především také svůdnému meziříší, ve kterém se pohybuje básník.

### Viditelný děj jako možný doplněk dramatického dialogu

Na jedné straně žebříku – jak jsme již zjistili – se slovo nedostane přes určitou hranici. Předmětnost nemůže dovést až k reprodukci předmětu: barvu může vždy jen říci, ale samo ji nemůže nikdy dát. A zde má své kořeny sklon k doplňování mluveného dialogu představením a vypravování obrazem. Zároveň se ale ukazuje, že takové doplňování není nutné. Vždyť slovo může podle naší zkušenosti každou požadovanou věc označit přesností potřebnou pro básnické dílo. Co slovu schází, je pouze smyslové představení toho, co slovo svým zvláštním, avšak umělecky naprosto dokonalým způsobem popisuje.

Z tohoto důvodu skutečné drama představení nepotřebuje. Maximálně ho akceptuje. A proto je naprosto správné, když jevištní výprava a jevištní konání se chovají před již dokonalým básnickým dílem velmi skromně. Představení je doplňování obrazem, které naprosto ponechává básníkovi jeho svobodu a možnosti vyjadřovat se plně. Projevuje se teprve, když básník své dílo dokonal bez ohledů a bez omezení. Doplnění mluveného dialogu scénickým obrazem dává, je-li podáno s patřičnou zdrženlivostí, snaze a soutěživosti obou pojmů ono zpředmětnění smyslově vnímatelným, které může být, i když přísně vzato ne nezbytně, přece jen člověku milé a vítané. Toto doplňování vyvolává bezprostřední názory a tvarem, barvou, pohybem a zvukem se obrací k prostějším a elementárnějším vjemům, o něž se snaží tónem a rytmem svého slova básník. Zvuk a obraz jsou přírodě bližší: jsou původnějším uměním než znázornění v pojmech. Rostlina se obrací ke světlu: biologicky tedy vjemu předchází gestus, a tak hudba, malba, plastika, architektura, tanec a film působí na to jednodušší a původnější v člověku. Je-li však člověk přístupný oduševnělému slovu, tak si bude chtít

udržet ostatní umění jako cestu ke starým zdrojům, jejich spojení se slovem však bude uznávat vždy jen jako prosté a silné tlumočení, jako možný, ale ne nutný doplněk. Obraz jako smyslovější, biologicky předcházející výrazový prostředek má silnější působivost než méně primitivní, ale křehčí dítě pozdějšího ducha – slovo. Proto vždy, když se objeví obraz – a nyní navíc pohyblivý! – je nebezpečí pro slovo vždy veliké. Dobré divadelní představení se snaží v nutné míře zeslabovat prvenství viditelného jakýmsi vzdalováním od publika, sumární nejasností předváděného a především vědomou chudobou všeho daného a probíhajícího.

### Nemohl by se viditelný děj stát podstatnou součástí divadelní hry?

Pohyblivý obraz je tedy v případě divadla pouhým služebníkem slova a na druhé straně dělá více, než aby prostě opakoval vyslovené nebo vyslovitelné. Splňuje podmínku kladenou pro spojení uměleckých prostředků tím, že předmět znázorňuje jiným zvláštním, slovu nepřístupným způsobem. Nebylo by proto možné, že umělci by se příležitostně slovo mohlo zdát jako nedostačující nástroj, že by cítil nutnost vyjádřit něco, co se nedá říci slovem, nýbrž pouze obrazem, a že proto bude cítit potřebu sáhnout kromě ke slovu také k obrazu?

Musíme si představit, že vnější obraz děje, který doprovází dramatický dialog, je básníkem vtažen do díla v různém stupni. Na jedné straně máme na nejzazším bodu básníka, který není zaměřen na nic než na vnitřní děj a nechce znázorňovat nic než proti sobě postavené a mluvením vyjádřené protiklady duchovních sil. Je otázkou, zda někdy skutečnost takový případ dotáhne do pregnantní ostrosti nebo ne – rozhlasová hra směřuje k tomuto cíli, jak to ostatně odpovídá její podstatě – ale v každém případě jde o teoretický extrém, podle kterého bychom mohli uspořádat všechny ostatní případy, kdy básník spatřuje stále více z vnějšího dění, až se dostaneme k druhému extrému, kde těžiště znázorňování je zcela položeno do děje a z dramatika se stává vypravěč.

Patří již k podstatě uměleckého díla, že básník vše, co z vnějšího děje považuje za podstatnou část svého díla, také do něho vnese, a to se může zřejmě stát dvojím způsobem. Klasický postup velkých dramatiků spočívá v tom, že tyto prvky zahrnují do dialogu. Příležitostně však najdeme také „režijní poznámky“, údaje před dialogem nebo v jeho průběhu, které popisují dějiště a to, co se v něm odehrává. Ať už tyto údaje jsou jako u klasiků sporé či ať už u novějších spisovatelů určité oslabení citu pro čistou a silnou formu dramatu připouští, že se rozrůstají do vyprávěcích popisů, je pro nás v tuto chvíli důležité, že tím ještě nemusí být překročena hranice mezi literaturou a optickým znázorněním. Řekli jsme, že dramatická tvorba zahrnuje více nebo méně detailní přehledku dějiště i děje a že dialog sám často již tyto prvky obsahuje. Co tedy platí pro údaje v rámci dialogu, může také platit pro scénické poznámky: totiž že tím je předmět v definitivní a naprosto literární formě určen a uskutečněn, stejně jako při vyprávění, a máme zde skutečně co dělat s proniknutím vyprávěčských prvků do dramatu.<sup>9)</sup>

9) Tak Hegelem citovaná a v podstatě na mimických prvcích postavená závěrečná scéna Schillerova Valdštejna nepotřebuje ke svému uskutečnění představení, protože již na papíře je stejně definitivní jako dialog:

Na druhé straně si však také musíme představovat, že se takovéto scénické popisy vztahují na děje, které nelze ztvárnit popisnými slovy, nýbrž jedině umělecky opticko-fyzickým znázorněním. V takových případech by pak tyto popisy neměly definitivní umělecký tvar, literární povahu, nýbrž, stejně jako scénář filmu, by byly pouze odkazy na něco, co se uskutečňuje jiným materiálem a co je popsáno jen jako výpomoc čistě z vnějších praktických důvodů. Že básník může to, co je viditelné, tedy díla optického umění, sice svým způsobem znázornit, ale nemůže je nahradit, bylo již řečeno. Snad bude účelné připomenout příkladem, že když mistr popisuje malbu, tak ještě žádná malba nevzniká (a také nemá vznikat). V 7. kapitole 2. dílu Viléma Meistra létech putovních hovoří Goethe o obrazech, na kterých je znázorněn život Mignon: „Jeden obraz však vynikl přede všemi, a ten si umělec osvojil se všemi charakteristickými rysy na cestě zpět, ještě než potkal Viléma. Uprostřed drsných hor třpytí se půvabný přelud chlapce, obklopený zřícenými skalami, mezi sršícími vodopády, uprostřed těžko popsatelné hordy. Snad nikdy nebyla hrůzná, příkrá propast prahorstva seskupena půvabněji a významněji. Pestrá, jakoby cikánská společnost, drsná a zároveň fantastická, podivná a sprostá, ale příliš uvolněná, než aby naháněla strach, příliš podivná, než aby vzbuzovala důvěru. Silní soumaři vlekou tu přes hrbolaté stezky, tu přes vysekané stupně dolů pestře zmotaná zavazadla, na kterých jsou veškeré nástroje omračující hudby nedbale zavěšeny a obtěžují čas od času ucho hrubými tóny. Mezi tím vším to milé dítě, obrácené do sebe bez vzdoru, ale s vnitřní nechutí, vedené, ale ne vlečené. Kdo by se netěšil tím podivným umělým obrazem? Mocně vyjádřena byla krutá úžina těchto skalních mas; vše prořezávající černé propasti, navrstvené a hrozící uzavřít každý východ, kdyby nebyl odvážný most naznačoval možnost vejít ve spojení s jiným světem. Umělec také upozornil, s obratným, básnickým smyslem pro pravdivost, na jeskyni, kterou by bylo možno považovat za dílo mohutných krystalů přírody nebo za pobyt bájného a hrozného dračího plemene.“ To je maximálně názorné, ale není to malířství, je to literatura. Části obrazu nejsou představovány zároveň, nýbrž po sobě. Popis se neuskutečňuje tvary a barvami, nýbrž v pojmech věcí: smysl je tedy dán ostřeji a vnější tvar neurčitěji než v malovaném obraze. Stejně tak se děje při popisu tance nebo jevištní scény. Neobratné a literárně nepůsobivé, protože záměrně postavené na fixaci pouze vizuálně vnímatelného uměleckého motivu, jsou věty, kterými G. Ch. Lichtenberg popisuje, jak herec Garrick znázorňuje okamžik, kdy Hamlet vidí ducha svého otce: „Garrick náhle sebou škubne a v témže okamžiku se vrhá dva až tři kroky s poklesajícími koleny zpět, jeho klobouk padá na zem, obě paže, hlavně levá, jsou natažené, ruka tak vysoko jako hlava, pravá ruka ohnuta trochu více a ruka níže, prsty jsou roztažené, ústa otevřená, tak zůstává stát ve velkém, ale slušném rozkročení jako ztuhlý, podpírán svými přáteli, kteří jsou se zjevením obeznámenější a bojí se, že by upadl; v jeho mimice je zděšení vyjádřeno tak, že ještě dříve, než začal hovořit, se mne dotkla opakovaná hrůza.“ To je nepůsobivé až směšné, protože na rozdíl od Goetha to není literatura, nýbrž umění vidět je pouze vyjádřeno literárními prostředky.

---

Gordon: O dome vraždy a děsu!

(Přichází posel s dopisem. Gordon mu jde vstříc.)

Co je? To je císařská pečť.

(Přečtl nápis a předává dopis Octaviovi s vyčítavým pohledem.)

Knížeti Piccolominimu.

(Octavio se lekne a vzhledne bolestně k nebi.)

Padá opona.

Nemohlo by se tedy stát, že by umělec pociťoval nutnost vidět svůj dialog doplněný optickým dějištěm a optickým jednáním, tzn. literárně nerealizovatelnými prvky? V tomto případě bychom měli co činit s dílem zásadně jiného druhu, což by se již navenek projevilo v tom, že umělec sám by musel tuto optickou část svého díla, ať je to film nebo divadlo, co nejpřesněji určit nebo vytvořit sám, protože by se již nejednalo o něco, co je dodatečně připojené k dokončenému dílu, nýbrž o uskutečnění poloviny samotného díla.

### **Dosud upřednostňovali umělci jednotlivý prostředek**

K tomu by se mělo čistě ze zkušenosti říci, že velcí umělci, v jejichž působení můžeme studovat základní směry všech uměleckých sil, dosud projevovali málo ochoty tuto možnost využívat. O Shakespearovi, který byl přece v každodenním kontaktu s praktickým provozem divadla, říká Goethe, že to nebyl divadelní básník, nikdy na divadlo nemyslel, a přece nemůžeme důkladněji než Shakespeare jevišti předjímat slovem všechny účinky a tím jim znemožnit přiměřenou prezentaci. Také hry Molièra, Goetho a Schillera – samí divadelníci! – jsou již na papíře dokonalé a stejně tak je tomu u řecké tragédie. Vskutku: určitá dramata, ve kterých popisy dějiště, osob a jednání tvoří značnou část dialogu – např. Shakespearův Sen noci svatojánské nebo Kleistova Penthesilea – nejsou vlastně proveditelné, protože básníkovo slovo vyvolává tak silné, více než skutečné, kouzelné obrazy, že se zdá směšné chtít se jim dodatečně vyrovnat prostředky jeviště, nebo je dokonce zdokonalovat.

Podíváme-li se na jediný významný příklad z dějin umění, který místo dodatečného přiřazování jednoho prostředku k druhému vykazuje společný vznik obou složek, totiž na operu, vidíme přesto v praxi, že jedna složka, a to hudební, zdaleka převažuje. Vidíme libreto vytvořené jako pouhý pomocný prostředek, zcela přizpůsobený požadavkům skladatele, často literárně průměrný a pro vlastní obsah díla nepodstatný, prostě právě jen nutný, aby se děj vysvětlil a představení umožnilo. (V případě Wagnera, jediného významného tvůrce, jemuž šlo o docílení rovnováhy, máme co dělat s příliš sporným a teoriemi příliš ovlivněným umělcem, než aby sám mohl vznést pádnou námitku.) Skutečně nemůžeme ve vytvoření opery vidět pravé spojení literárního umění s hudebním, nýbrž výdobytek dramatiky pro hudbu zaměřenou jinak na lyričnost. Opera je uskutečněným přáním vyjádřit člověka v jeho chtění, utrpení a lásce hudbou, v tom, co je rozděluje i spojuje, v kontrastech a harmoniích jejich osudů. Použití mluveného dialogu není při tom nic jiného než podřízený technický prostředek, aby se člověk tím nejpřirozenějším způsobem ozvučil a děj se mohl těmi nejnápadnějšími, nejvíce do očí bijícími motivy, které se zprostředkují obrazem pantomimy nebo samotnou hudbou, rozvíjet dál. Opera je proto skoro výlučně hudebním jevem a dialog v ní má asi stejný význam a hodnotu jako tištěné mezititulky v němém filmu.

Připomeneme-li si ještě, že velcí herci dávají často přednost průměrným dílům, která jim jako pouhá libreta dovolují dát celý projev do výrazu těla i hlasu, zatímco jejich umění se významným kusům snadno stane nebezpečné, že dobří tanečníci si často vybírají průměrnou, průhlednou muziku a že konec konců mluvený film nevydal dílo, které by se dalo postavit po bok němého filmu, tak tím máme doloženo, že pro vznik děl, která by ve vlastním slova smyslu spočívala na vícero uměleckých prostředcích, ne-

bylo vynaloženo ani mnoho chuti, ani talentu. V právě citovaných případech sice nacházíme více prostředků zúčastněných na vzniku díla, avšak v typickém příkladu je každý prostředek vytvořen jiným umělcem a z nich je zase jeden ten určující, směrodatný, který svůj prostředek dá tak vystoupit do popředí, že na tématu, předneseném jiným prostředkem v jednoduchých formách, vybuduje bohatý útvar. Přísně vzato to pochopitelně nemůže vést k dokonalému uměleckému dílu, jestliže onen sekundární prvek tak zanedbáme, že nedostatek jeho hodnoty tolerujeme, nebo jej publiku zakryjeme, takže svůj obsah vůbec nemůže zprostředkovat, neboť umění sice snáší hierarchii funkcí, ale ne kvantitativní nebo kvalitativní znetvoření prostředku ve vztahu k jemu přisuzovanému úkolu.

### Hierarchie prostředků v uměleckém díle<sup>10)</sup>

Dílo se skutečně podaří jedině, když umělec dominujícího prostředku má štěstí a může si pro sekundární prvek zajistit kus pravého umění a má k tomu dost vlastní disciplíny, aby ho neudusil. Když je tato podmínka splněna, nelze nic namítat proti tomu, když jeden prostředek splňuje pouhou funkci lešení, zatím co druhý je těžištěm díla, tzn. že není nutné žádat rovnováhu mezi použitými prostředky. Tímto způsobem můžeme najít formy, v nichž jeden prostředek natolik převažuje, že vlastně ani nechceme hovořit o díle dvou prostředků.

Nikdy tedy umělci neinklinovali k tomu, aby svá díla stavěli na více než jednom prostředku – to je důležitý výsledek. Jedině aby si obstarali základní lešení, které vlastním materiálem nelze nebo alespoň ne tak dobře postavit, využívají nuceně nebo jako výpomoc tento cizí instrument a s ním pracujícího „kolegu“. To je dějinami ověřený empirický fakt. Lze jej vysvětlit z podstaty uměleckého díla a umělecké tvorby? Co hovoří proti dílu stvořenému z více prostředků? Abychom odpověděli, musíme se vrátit zpět k tomu, co bylo řečeno na počátku: prezentovat a zpracovat motiv, který v sobě zahrnuje oblast několika uměleckých prostředků, nelze v jednom jediném homogenním světě, nýbrž pouze při současném zachycení různých „materiálových světů“, např. světa očí nebo uší, a spojení mezi nimi nastane nikoliv již na elementárním

10) Tento odstavec napsal Arnheim nově pro publikovanou verzi, takže ho zde plně reprodukuje. Překlad sleduje anglickou verzi, která se od starší italské podstatně neliší. „Ve složených dílech se zdají různé prostředky tvořit hierarchie, stejně jako umělci, kteří je používají. Dramatická tvorba starověku to znázorňuje velmi dobře. V ní dominuje slovo básníka, avšak je doplňováno děním na jevišti, které poskytuje celkový obrys dramatických událostí a hudbu. Jiný příklad znázorňuje středověká katedrála, u které je architektonická struktura obohacena malbami a sochami. Přidáme-li k tomu přítomnost a zúčastněnost divadelního publika, resp. náboženské obce, máme umění jako všezahrnující rituál, na rozdíl od izolovaného uměleckého díla na pozdním stupni civilizace. Jak jsme se již zmínili, inklinují tyto hierarchické produkce k tomu, nebýt dílem jedné, nýbrž více osob. A aby taková spolupráce měla skutečný úspěch, předpokládá pravděpodobně také duchovní společenství, tedy obecněji: existenci kultu. Na druhé straně však jednotlivý umělec má sklon k tomu, vystihnout svět pouze jediným prostředkem.“

Kooperace různých umělců pomáhá překonávat diskrepanci rozdílných médií vnímání. Každý umělec se může omezit na jeden jediný smyslový svět. Celkové dílo se pochopitelně může projevit jako nesouvislé, zejména když žádný prostředek nepřebírá rozhodným způsobem vedení a místo toho existuje přibližná rovnováha dvou nebo více prostředků. Tak je tomu např. u určitých písní. Stejně jako opera je píseň v podstatě hudební útvar. Jestliže však zhudebněná báseň strhuje s úspěchem pozornost na sebe, zdá se vyrovnání mezi hudbou a poezií nejisté. Taková rivalita prostředků může posluchači bránit, aby se takovému dílu vskutku oddal: nedostane se za hranici radosti z formální fascinace, která vychází ze souznění podobného a přitom cizího.“

stupni smyslového vnímání, nýbrž teprve na vyšším stupni. Jsme-li ovšem přesvědčeni, že jednota, vztahy a podstata uměleckého díla se vytvářejí a jsou vnímány především v této nejnižší nejsmyslovější sféře, budeme pochybovat, zda se na takto rozpolceném základě dá zbudovat velké dílo. I když nechceme – aby byl odstraněn rozpor mezi prezentací a zpracováním – vidět toto složené dílo jako dílo jediného člověka, nýbrž vidět ho jako vzniklé teprve ze spolupůsobení více tvůrců, tak to je už samo o sobě povážlivá vlastnost pro umělecké dílo – neboť rozpor v díle samotném, a tedy pro publikum, zůstává. Pro umělecký požitek platí stejně jako pro tvorbu umění, že základní síly vyvěrají z vlastností a vztahů v sobě uzavřeného smyslového světa a že spojení na vyšších stupních nemůže vyrovnat neslučitelnost prvků na nejnižším a nejdůležitějším stupni.

Tím naprosto nechceme mluvit proti malým, snadno přehledným útvarům, jež jsou bez nároku na to nejvyšší ocenění a ve kterých se tu i tam setkávají umění jako rovnoprávní účastníci: např. proti dobré písni, kde tóny umožňují přímé vnímání slovem popsaného citu a kde slovo tento ozvučený cit činí předmětnějším a myšlenkově bohatším. Je dokonce velmi přitažlivá, tato kolísavá rovnováha, která na základě půvabného a nerozhodnutého soutěžení hudby a básně o přízeň posluchače má v sobě cosi skvělého. Ale právě toto soutěžení umění brání konzumentovi v tom posledním nutném odevzdání se kompozici a básni: jakási od vlastního obsahu díla lehce distancovaná radost ze souznění podobného, a přitom cizího drží ho v blízkosti té formálnosti, která umělci brání ho zcela ovládnout.

Musí být zcela jasné, že se zde pohybujeme v oblasti malých šťastných případů, a ne v jakémsi nadumění, pramenícím ze spolupůsobení umění s jiným uměním a směřujícím k nejvyššímu a nanejvýš žádoucím. Nacházíme se na tenké hranici podobnosti a různosti, a ne před mohutnou syntézou.

### Možné výhody filmového dialogu

Již na základě těchto zjištění musíme přistoupit k mluvenému filmu s chladem a zdrženlivostí, která se velmi liší od radosti z pokroku a hrlosti, s jakou ho mnozí vidí. Hned poznáváme, že se nejedná o vystupňování a obohacení umění, které v době své němosti bylo neúplné, znetvořené, primitivní, nýbrž o sestup z čistého, elementárního a jednotného základního materiálu k vedlejšímu a omezení požadujícímu meznímu případu nebo o taktéž vedlejší doplněk uměleckou formou, která také ve své podstatě zůstává nezměněna a trvající na jednom prostředku obrazu jako technicky účelném lešení, které je nutno nazývat spíše pouhou oporou než skutečnou částí uměleckého díla.

Ještě méně podstatné než libreto opery by bylo toto naposled zmíněné doplňování, protože totiž v případě opery, jak jsme už říkali, bylo teprve s použitím libreta možné ovládnout zcela nové a obrovské oblasti hudbou, což zakládá vznik hudebního dramatu, dramatické hudby; zatímco u filmu dialog v žádném případě neotevívá cestu k novému druhu děl, nýbrž v nejlepším případě starý druh zdokonaluje, jak už vyplývá z toho, že dialogy němému filmu, tzv. mezititulky, nebyly prvotně zřízenou kostrou, která musela být předložena, aby obrazy na ni byly navrženy, nýbrž pouze dodatečně přidaným prostředkem objasnění v obraze zamýšleného a stvořeného díla. Ale zatím není jisté,

zda filmovému dialogu připadne jen tento skromný úkol, neboť co je užitečné pro operu, může pro film být škodlivé.

Bude skutečný umělec – to znamená ten, který je veden bezpečným citem pro specifické požadavky svého zobrazovacího materiálu – sváděn k tomu, aby proměnil dialogové libreto v obrazy, místo aby přímo tvořil v obrazech? Výhody dramatického slova jako uměleckého prostředku jsou samy o sobě velké: označují jev ostrostí pojmu; jeho zaznění podporuje důrazně látkovost a prezentnost zobrazeného děje, zmnožuje prostředky herce o to nejdůležitější a nejbohatší – ale právě tyto pěkné vlastnosti slova samy o sobě nemohou našemu umělci uçarovat, neboť právě to, že jim odolá, patří ke svébytnosti toho, jenž tvoří v obrazech. Oproti tomu by se mu mohlo líbit nalézt technický pomocný prostředek, který by objasňoval smysl obrazů, uspořil namáhavé a násilné okliky a otevřel novou tematickou oblast.

Skutečně hovoří pro dialog to, že dovoluje rozptěnění vnějšího a především i vnitřního jednání. Spleťtá intrika, složitý duševní stav se nedají vůbec vyjádřit obrazem anebo jen velmi komplikovaným a na umělé okliky odkázaným způsobem, zatímco několik slov zprostředkuje stav věci bezprostředně, rychle a přitom většinou ostřeji a jednoznačněji. Skutečně přinesl mluvený film pro dramaturgickou práci značnou úlevu, kterou jsme si pro němý film mohli zajišťovat jen v nepatrné míře používáním mezititulků. Mnozí definovali dialog jako pomocný prostředek, aby v rámci omezené délky filmu byly uspořeny čas, místo a energie a aby síly obrazového zpracování byly vyhrazeny podstatným scénám děje. Avšak brzy se budeme muset ptát, nakolik tak různorodé děje, jak je vyvinula slovesná umění na jevišti a v románu, jsou vůbec na filmovém plátně namístě.

Odmyslíme-li si umělecká hlediska, chápeme dobře, proč široké publikum přijalo mluvený film velkým potleskem. Toto publikum nechce nic víc, než pokud možno se zúčastnit vzrušujícího děje co nejbezprostředněji. Nejlepším prostředkem pro to je však směs viditelného děje s dialogem, která všechny vnější děje názorně představuje oku, zatímco zároveň předává názory, mínění a pocity osob nejpřirozenějším a nejprímějším způsobem, totiž slovem, a smyslová přítomnost děje je přitom zněním hlasů a zvuků značně obohacena. Že se oba prostředky navzájem omezují, upozoruje publikum teprve, když ve prospěch obrazu příliš omezený dialog činí děj těžko pochopitelný nebo když dialogem vynucená chudost vnějšího děje způsobuje, že film se stává „nudným“.

### Dialog omezuje svět filmu

Zdá se, že vzor opery doporučuje a ospravedlňuje beze všeho používání libreta. Přesto se nesmí srovnávat zvukové a obrazové umění ve svém poměru ke slovu příliš ukvapeně. Podstatou dramatického dialogu je, že omezuje umělecké dílo zcela na jedijního a pojednávaného člověka. To se u hudby naprosto hodí, neboť ona tvoří operu právě proto, aby pro sebe vydobyla ztvárnění dramatického člověka. Oproti tomu obraz zahrnuje člověka i beze slov mezi své předměty. Zde však člověk nezaujímá onu bezpodmínečně vládnoucí pozici jako na jevišti. V některých dílech malířů sice stojí v popředí, obrovitý před prázdným nebo zbytečnostmi naplněným pozadím. Avšak většinou jej vidíme začleněného do okolí, které jemu a kterému on dodává význam,

a znázorněného jako část stvoření, ze kterého může být vyňat jen uměle. Četné postavy Rembrandtovy vůbec nežijí bez toho obrovského šerosvitu, který je obklopuje. I pohyblivému obrazu byl lidmi oživený svět bližší než člověk vytržený ze světa. A proto mu muselo být dialogem vynucené omezení na člověka nesnesitelné. Dějiště dramatického dialogu je lidská duše, jeho jediný optický doplněk lidské tělo, řízené vnímáním, citem, vůlí a myšlenkami. Okolí je – jevištně – přípustné jako pozadí, tak jako v dialogu se duše příležitostně vyjadřuje poukazováním na vnější svět; ale přeložení těžiště na člověka je vynucené a tím je zničeno podstatné a právě světovému názoru našich dní tak důvěrně známé chování obrazu. Ne v poslední řadě to byla právě tato výrazová možnost, která ospravedlnila existenci filmu vedle divadla.<sup>11)</sup>

### Dialog ochromuje viditelný děj

Ale nejen toto působení dialogu – které omezuje film na pouhé dramatické portrétní umění, nýbrž i on sám překáží pohyblivému obrazu v rozvíjení jeho výrazu. Němý film zavrhoval obraz mluvícího člověka, ať už zaujímal ve skutečném životě jakkoli velký prostor, a to tím radikálněji, čím větší cenu film měl. Postavy se vyjadřovaly pohybem svých údů a svého obličej, byly charakterizovány svou velikostí, svým místem v obraze, osvětlením a konečně obsahem obrazu a děje; optický komplement mluvení a monotónní pohyby úst vyjadřovaly výraz jen chabě, a proto činnost mluvení mohla onu výrazově bohatou pantomimu jen přibrzdžovat.<sup>12)</sup>

Ačkoliv pohyblivý obraz vlastní dimenzi časového průběhu, měla v něm řeč právě tak málo místa jako v nehybném, neboť výrazové prostředky filmu byly stejného druhu jako v malířství. Právě eliminací činnosti mluvení vypracoval němý film stylizující zkratku dramatických situací. Spojení a rozdělení, vítězství a porážka, spřátelení a znepřátelení, to vše nacházelo ve vteřinových gestech a postojích šťastné vyjádření, v pouhém pozvednutí hlavy nebo paže, v pouhém klesnutí jednoho člověka před druhým. Z toho se vyvinula filmu velmi odpovídající forma vyprávění bohatého na jednoduché děje, a právě ji musel mluvený film nahradit formou jevištního dramatu, omezeného vnějším,

11) V publikovaných verzích pokračuje na tomto místě text takto: „Samozřejmě ukazoval i němý film herce často v detailu. Avšak co je důležitější, stvořil spojení němých lidí a němých věcí, stejně jako blízkých (slyšitelných) osob a oněch vzdálenějších (neslyšitelných). V povšechném mlčení obrazu mohly střepy rozbité vázy stejně dobře »mluvit« jako představitel ke svému sousedovi a člověk blížící se po silnici a viditelný na obzoru jen jako tečka »hovořil« stejně jako někdo v detailu. Tato stejnorodost, která je divadlu naprosto cizí, naproti tomu malířství velmi blízká, je mluveným filmem narušena: vybavil herce řečí, a od té doby, co ji může používat, je všechno ostatní zatlačeno do pozadí. Existuje hranice viditelného výrazu, který lze vydolovat z lidské postavy, zejména když obraz má doprovázet dialog. Čistá pantomima zná tři cesty, jak tato omezení překonávat. Může se odříci vyprávění historek a místo toho nabídnout absolutní pohyb těla, tzn. tanec. Zde se lidské tělo stává nástrojem pro melodické a harmonické formy, které jsou pantomimě nadřazené, jako je hudba nadřazená (hypotetickému) umění přírodních zvuků. Za druhé může pantomima přijmout řešení němého filmu, totiž stát se součástí tohoto bohatšího pohybového světa. A konečně může být podřízena dramatické řeči jako v divadle. Ale pro pantomimu mluveného filmu jsou všechna tři řešení nedostupná: nemůže být tancem, protože tanec nepotřebuje řeč a možná ani nestrpí, nemůže se ponořit do obrovského *Orbis pictus* němého filmu na základě své vázanosti na lidskou postavu a nemůže se stát služkou řeči, aniž by se vzdala sebe samé.“

12) V publikovaných verzích na tomto místě následuje věta: „Pohyby úst demonstrují přesvědčivě, že činnost mluvení nutí herce do monotónního, bezvýznamného a často směšného chování.“

avšak psychologicky prohloubeným jednáním. Pro obraz to znamená náhradu opticky vydatně jednajícího člověka jiným opticky nevydatně mluvícím. Dialog tedy nejen vyřezává obraz člověka z obrazu jeho světa, ale nechává ustrnout i samotný výraz lidského obrazu. I tato druhá námitka neplatí jen pro operu. Ta má jediné přání, aby se jednající člověk vyjadřoval hudbou. Jí nezáleží na útvárné síle pohyblivého obrazu, který akceptuje pouze jako těžko postradatelný podklad. Ve prospěch velkolepě rozvinutých árií nechá jevištní akci bez ostychu ustrnout až na takovém stupni, který je nejen pro přednes dialogu libreta úplně dostačující, ale dokonce – jak ví každý návštěvník opery – je uzpůsoben tak, aby čas určený slovu vyměřil hojnou měrou.<sup>13)</sup>

### Poslední roztržky s němým filmem<sup>14)</sup>

Prokázalo se tedy, že dialog není vhodným prostředkem k rozvíjení obrazu na filmovém plátně, nýbrž že ho spíše omezuje a brzdí. Mezititulky němému filmu znamenaly rušivé vstupy do obrazu a rozkládaly přirozenou současnost v znázornění mluvícího i mluveného do umělého „po sobě“. Alespoň však nezasahovaly rušivě do samotné scény a pro původní koncepci filmu měly tak malý význam, že mnohem méně sváděly k divadelním, nefilmovým látkám a zobrazením. Protože byly vždy považovány za podřízený pomocný prostředek, nebylo tak snadné jim za cenu potlačení němému děje obstatat vydatnější úlohu a protože byly optického rázu a částí obrazu odvíjejícího se na plátně, tak se na druhé straně absurdita jejich pouze příležitostného objevování neprojevovala tak rušivě. Zcela nezávisle na tom je však špatné chtít mluvený film hodnotit tím, že jej srovnáváme s němým filmem doplňovaným mezititulkovým dialogem, neboť tento nebyl vůbec vlastní a konečnou formou filmového uměleckého díla, nýbrž pouze nedokonalou a prozatímní formou, která se ještě neodpoutala od tradice divadla a nedokázala se dosud odtrhnout od realistického znázorňování lidského života prostřednictvím děje a dialogu směrem k stylizované a filmu více odpovídající formě, která slovo již nepotřebuje. Ti nejlepší z tehdejších filmařů již ukázali několik příkladů, jak se mezititulky mohou omezit nebo zcela potlačit. Nedokazovali to tím, že to, co jinak bylo řečeno slovy, vyjadřovali komplikovanými a násilnými oklikami obrazem, nýbrž tím, že předem volili látky a formy, které smysl i děj nechaly zcela nenásilně vyplynout z vnímání věcí a dějů. Dostali se tak ke znázornění jednoduchých a základních lidských situací, k širokému záběru okolního světa jako doplňujícího charakterizujícího prvku, ke znázornění duševna a myšlenky gestem, postojem a obrazovým ztvárněním, zkrátka k látkám a názorům, které se podobaly malířství. S touto vlastní formou filmového umění, která se realizovala pouze v náznacích, musíme porovnávat dialogový film, chceme-li dojít ke správnému úsudku, a ne s těmi provizorními, nečistými pokusy

13) V publikovaných verzích následuje na tomto místě ještě věta: „Takže co filmu škodí, opeře neškodí.“

14) Před začátkem této kapitoly končí anglická verze. Tyto a další podtitulky byly přeloženy a umístěny podle úplné italské verze. Anglická verze zahrnuje ještě tři závěrečné odstavce: „Když se po diskusi o teoretických potížích, které stojí v cestě mluvenému filmu rozhlédneme, zda v praxi filmová produkce vypracovala uspokojivé řešení, tak najdeme svou diagnózu potvrzenou. Dnešní průměrný film se snaží, vizuálně chudé scény plné dialogů spojit se zcela rozdílným tradičním stylem bohatého němému děje. V porovnání s epochou němému filmu je značný pokles uměleckých výkonů, v průměrném filmu stejně jako ve špičkových produkcích – trend, který nemůže být zapříčiněn rostoucí industrializací.“ (Oba poslední odstavce odpovídají německé verzi.)

mladé umělecké formy, kterou bychom mohli porovnávat s omyly malířské alegorie, což svého času kritizoval už Lessing. Stačí také jeden pohled na malířství, aby se vyvrátil názor, že příchodem slova se film mohl stát nástrojem náročnějších, vyšších i čtenějších úkolů. Ne každé umění musí dospět k duchovnu myšlenkového pojmu. I výtvarná umění – a film k nim patří – mají svůj způsob, jak uvést skutečnost ve formu pravdy, a kdyby nám právě výtvarná umění nestavěla před oči to obecné, přetvořené v živoucí výtvar, pak by nám pojem jen stěží dokázal objasnit svůj význam.

Mají-li se přesto pojem a názor spojit ve stejném díle, pak to bude možné opět jen příležitostně v rozsahu drobných šťastných případů, totiž když obě umění půjdou na jedné i druhé straně hranice, která je dělí, krátký úsek cesty vedle sebe. Navíc by k tomu musel přispět básník, který by napsal úsporný a jednoduchý dialog, jenž by naší schopnosti vnímat ponechal ještě jakýsi prostor pro doplňky z jiného materiálu a který by v popisování viditelného byl tak zdrženlivý, aby pro tyto doplňky zbyly ještě nějaké úkoly. Musel by se najít také umělec obrazu, který by byl ochoten použít z celé šíře svých předmětů a prostředků jen onen skromný díl, který je použitelný pro obrazové znázornění mluvící osoby. Ke zdaru takového díla by bylo zapotřebí značných obětí, anebo také skromnosti, která u jednotlivého umělce může náhodně být zcela přirozená, ale kterou nemůžeme požadovat jako obecný princip; a při tom by byly oběti mnohem větší, než jsou například nutné při spolupráci básníka a hudebníka při kompozici písně. Neboť v případě písně jsou tyto oběti, snad je možno říci, pouze kvantitativní, tím, že je žádána vlastně pouze určitá lehkost a jednoduchost, nutná k tomu, aby se text neutápěl v hudbě, respektive aby slova nevyžadovala tolik pozornosti, že by jí pak už nezbyvalo dost pro hudbu. V případě spojení obrazu a slova jsme museli konstatovat jak překrývání kompetencí, kterému se dá zabránit především umělým omezením dialogu, tak také neslučitelnost některých možností obrazu s možnostmi dialogu, takže se pak musí omezovat obraz. V zásadě existuje jak pro pohyblivý obraz, tak i pro dramatický dialog jediný materiál, ve kterém se mohou spojit, aniž by utrpěly deformace, a to je hudba (opera, píseň, hudbou doprovázený němý film a tanec). Neboť hudba nezobrazuje, ani nepracuje s pojmy, a proto může ponechávat prostředku, ke kterému se přidružuje, když ne jeho plnou kvantitativní, tak přinejmenším kvalitativní svobodu.

### **Mluvený film bude vždy jen druhořadým žánrem<sup>15)</sup>**

Je tedy mluvený film vůbec umělecky možný? Je možný jako jednotlivý příležitostný případ, avšak s takovými oběťmi, které od zúčastněných umělců nemůžeme požadovat, a ve formě, o které si myslíme, že bychom ji měli – i když je uskutečnitelná technicky nejlépe prostředky filmu – nazývat raději mezní formou divadla, které je přece vždy spojení obrazu a slova, než filmem, ke kterému je mluvený dialog přidáván jako zcela nový a cizí prvek. V jednotlivém případě by mluvený film snad mohl přinést krásné hodnoty, ale jako všeobecný umělecký princip je jen okrajový a nepodstatný. A pro

15) Tento úsek je pro italskou verzi velmi rozšířen a změněn, takže ho zde v překladu přinášíme celý: „Je tedy mluvící film vůbec možný? My jsme si uvědomili skutečnost, že dialog nutí viditelný děj k tomu, aby mluvícího člověka postavil do popředí, dále, že nechává pantomimu ustrnout a deformuje ji. Proto se nám zdá být podivné, že by filmový žánr měl být vhodným druhem umění, ve kterém spočívá viditelný děj na sporém dialogu. Musíme vyčkat, zda nebude vydatnější film, ve kterém si obrazy

poměr obou umění v něm spojených je asi tak důležitý a charakteristický, jako občasné zatemnění Slunce pro poměr mezi Sluncem a Měsícem.

### Dokumentace vítězí nad uměním

Technické vynálezy mechanického záznamu obrazu a zvuku mohou - nehledě na jejich sociální význam - být pro lidstvo užitečné ve dvou zcela rozdílných oblastech. Jednak mohou sloužit k věrnému zachycení přírodou nebo člověkem způsobených jevů a v této funkci vycházejí vstříc prastaré touze lidstva, která zejména v posledních stoletích zesílila rozvojem exaktních přírodních věd; jednak mohou zmnožit výrazové možnosti umění tím, že odhalují nádherný plný naturalismus mechanicky přesného znázornění a dovolují rychlé střídání jak místa pro zrak, tak i pro sluch a také místa, odkud je divák či posluchač vnímá.

Pro svůj „dokumentární“ účel jsou tyto prostředky vhodné ještě více, když k černobílému plochému obrazu přibývají barvy, plastičnost a zvuk nebo když ke zvuku přistupují obrazy. Co se však týká umění, vidíme např. jak na jedné straně technický záznam barvy umocňuje výrazové prostředky, na druhé straně však zesiluje mechanickou závislost znázorněného na původním obrazu a tím omezuje umělcovu svobodu. O rušivém vlivu zvuku na obrazové umění jsme již hovořili. Obráceně však příchod televizního obrazu ničí tvůrčí možnosti rozhlasu - zvuku bez obrazu.

Dokumentární a umělecký úmysl vedou k částečně rozdílnému hodnocení a využití prostředků. V určitých mezích pomáhá umění mechanická věrnost a mechanická věrnost zase umění. Mezi oběma však také může vznikat nepřátelství. Epocha bohatší

---

a mluvené slovo udrží rovnováhu, takže pantomima, která je dost bohatá, aby uspokojovala oko, je doplněna dialogem, který nesmí být příliš dlouhý, aby nerozbil viditelný děj, ale přesto natolik rozvinutý, aby spolu s obrazy tvořil obsažné dílo. V obecném i teoretickém smyslu zde nelze říci nic jiného, než citovat výsledek našeho výzkumu, podle kterého spojení více prostředků v jednom uměleckém díle se neodehrává na základě rovnováhy prostředků, nýbrž na jakémsi hierarchicky uspořádaném žebříčku, na kterém jeden z prostředků dominuje. Na příkladu různých druhů písní jsme zdůraznili, že i když celé dílo směřuje k rovnováze konkurenčních prostředků, lze mezi nimi zjistit kolísání.

Podmínky, které charakterizují dialogový film, se liší od podmínek písně a muselo by se empiricky zjistit, zda by se v ojedinělém případě nemohlo dvěma umělcům podařit vytvoření takového harmonické rovnováhy. Musí nám však být jasné, že i v tomto případě bychom neměli co dělat s novým důležitým a plodným druhem umění: např. slavným »zdokonalením něměho filmu«, nýbrž že se jedná o příležitostný mezitvar na hranici mezi kinem a divadlem, který se nedá uskutečnit bez závažných ztrát na obou stranách. Taková forma by se také lépe definovala jako mezní případ divadla, protože divadlo je vždy spojení obrazu a dialogu, zatímco u filmu je dialog připojen k umění pohyblivého obrazu jako zcela nový a cizí prvek - a tuto klasifikaci lze doporučit, i když tento nový typ činohry by se dal realizovat pouze prostředky filmu. (Platí výlučně estetický charakter předloženého díla a ne technický způsob výroby.)

Nedá se upřít, že současná filmová produkce nám poskytuje velmi málo symptomů pro vznik takto přesvědčivých příkladů. Tato produkce se zoufale pokouší vytvořit osvěžující celek tím, že scény, které v dialogu jsou vysoce vyvinuté a opticky chabé, spojuje s vložkami, které mají bohatý vnější děj ve zcela rozdílném slohu něměho filmu. V porovnání s epochou něměho filmu se kromě toho potvrzuje markantní pokles umělecké kvality, jak v průměrné produkci, tak i na úrovni »lepších« filmů, který jistě nevyplyvá výlučně z narůstající industrializace filmu.

Konečně, kdyby se tu a tam podařilo vytvořit uspokojivá umělecká díla uvedeného typu, tak by to nemělo pro vztah zúčastněných umění, tzn. filmu a divadla, větší význam, než jaký může mít občasné zatemnění Slunce pro vztah mezi Sluncem a Měsícem.

na umělecké snahy mohla velmi dobře zachránit a rozvíjet nové prostředky umění, i když se zároveň mechanické zobrazování zdokonalovalo: byla by mohla zachovat němý film vedle zvukového, umění rozhlasové hry vedle televize. Bohužel jsme k tomu neměli ani dost přirozeného pudu ani pochopení. Používáním estetické teorie, která si ce vznikla ve starověku, ale teprve v době chudé na umění se stala pohromou, si myslíme, že rozmnožujeme umění, když zdokonalujeme napodobování.<sup>16)</sup> Tak vítězí mechanický prostředek nad tvůrčím člověkem. Ve filmu se začalo umění obrazu obohacovat způsobem, po kterém lidstvo odjakživa toužilo. Připojení slova muselo tento vývoj zničit. Lidé tomu nechtěli věřit, chtěli to vydobyté zachránit, ale nevzdávat se nového. Pokoušeli se napravit vzniklou situaci „dávkováním“, ale síla působící v samotných prostředcích nechala silněji než lidská vůle velmi rychle obraz ustrnout v pozici doprovodu slova a tlačila ztvárnění do nejčistší formy, která se dala realizovat nabízenými prostředky: k divadlu; tím si vynutila návrat k tomu, co lidstvo již dávno vydobylo, protože se již samo vracelo od nových prostředků ke starým.

U rozhlasové hry bychom maximálně mohli tvrdit, že se udržuje z nutnosti, protože čisté slovo se nedá oddělit od rozbíjecího obrazu. Lidská přirozenost se prý brání oddělování optických prvků od akustických, které tolik odporuje naší zkušenosti světa. V obráceném případě, totiž při rozbití obrazu slovem, se nám taková námitka nezdá závažná, protože, jak již bylo řečeno, němý film se ve svých vlastních a nejlepších formách vzdálil natolik od zobrazování obyčejného lidského chování ke stylizované optické řeči, že – jako při tanci – potřeba doplňovat dění dialogem již ani nemohla vzniknout, protože vůbec nebyla možnost takovou potřebu uspokojit. Jak tanec, tak němý film ostatně splácel svou doprovodnou hudbou svůj dluh uchu. (Jestliže by přesto měl mít oprávnění takový názor, pak nedělitelnost optického a akustického světa samozřejmě ještě nehovoří pro mluvený film, nýbrž pouze proti rozhlasové hře a proti němému filmu.)

Mnohého může překvapit, že lidé, přinejmenším v této chvíli, pracují v masové produkci podle principu, který oproti možným čistým formám reprezentuje takovéto silné umělecké ochuzení ve prospěch syrového iluzorního spektaklu. Avšak může to vůbec udivit u takového lidského rodu, který se dnes ve všech důležitých oblastech odchyluje od svého podstatného úkolu, totiž uskutečňování myšlenky lidskosti, a který proto žije v naprostém neskutečnu? Nebyl by opak ještě mnohem překvapivější, protože nelogický?<sup>17)</sup> Jediná útěcha, kterou můžeme vydobýt z uvedeného příkladu dobrovolného zřeknutí se bohatství ve prospěch chudoby, je poznatek, že v lidském konání jsou aktivní síly, které, silněji než naše nepochopení, natrvalo nestrpí falešnost a polovičatost a donutí nás k čistotě, dobru a pravdivosti.

(1938)

P ř e l o ž i l a   H e r m i n a   M a r x o v á

16) V italské verzi je na tomto místě vsunuta věta: „Z toho vzniká tendence znázorňovací prostředky stále více rozmnožovat – tendence, která nemá nic společného s tou, jež usiluje o tvorbu čistých, komplexních uměleckých děl, jako řecké divadlo nebo středověká katedrála.“

17) V italské verzi je na tomto místě vsunuta věta: „Jedinou útěchu můžeme nalézt ve skutečnosti, že kombinované a »ireálné« formy se neudrží, nýbrž se nezadržitelně vyvinou v čistou formu, i když to bude ta tradiční.“

## ILUMINACE

Rudolf Arnheim: Nový Laokoon

---

Překlad studie *Neuer Laokoon. Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel, untersucht anlässlich des Sprechfilms* byl pořízen podle kritické edice originální verze vydané v knize: Rudolf A r n h e i m, *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. von Helmut H. Diederichs, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1979. Odtud byl převzat i poznámkový aparát.