

Články

DNEŠNÍ UMĚNÍ A FILM

Rudolf Arnheim

Mají-li různé formy umění naší doby společné rysy, pak této pospolitosti dosahují různými cestami, v závislosti na charakteru média. Na první pohled bychom mohli očekávat, že fotografický obraz, technicky určený pro mechanickou reprodukci, se špatně hodí k modernímu umění – což je teoretická věštba, která nicméně nevyplývá z některých novějších prací fotografů a filmových režisérů. Pokusím se nyní pomocí jednoho klíčového pojmu popsat ústřední aspekty dnešního umění a pak jej aplikovat na popis filmu a poukázat tak na různé způsoby, jak fotochemický obraz odpovídá jistým estetickým požadavkům naší doby.

Při hledání nejcharakterističtějšího znaku našeho výtvarného umění poznáváme, že je to pokus osvobodit se od objektivních obrazů, kterými malíři zpodobují fyzickou realitu. V průběhu naší civilizace jsme dospěli k tomu, že používáme obrazy jako nástroje pozorování a uvažování. Máme je zařízené jako vlastní svět, oddělené od světa, který znázorňují, aby mohly mít svou vlastní celistvost a mohly svůj zvláštní styl svobodněji rozvíjet. Nad těmito ctnostmi ale převládá úzkost, vyvolávaná podobnou odloučeností, kterou si náš duch nemůže dovolit, protože jeho vlastní soudržnost s realitou se příliš uvolnila. Za těchto okolností se světla ramp, která oddělují svět zdání od jeho protějšku a rámec, který chrání obraz před jeho splynutím s okolím, stávají překážkou.

V povšechnějším smyslu stačí již sama podstata poznatelné podobnosti k vyvolání děsivé dichotomie, dokonce i bez jakékoliv explicitní indifferencie obrazu. Mramorová socha připomíná svět z masa a krve, ale přiznává, že k němu nepatří, což jí v tomto světě odebírá místo. Takové místo může získat jen tehdy, bude-li trvat na tom, že je více než obrazem, a nejradikálnější způsob, jak toto docílit, je zcela se vzdát zobrazování přirozených věcí. A to je přesně to, co moderní umění udělalo. Tím, že se vzdává zobrazování, etabluje se umělecké dílo jasně jako objekt, který má svou vlastní, nezávislou existenci. Ale když je tento radikální krok jednou učiněn, vnucuje se jiný, ještě rozhodnější. Ten spočívá v tom, vzdát se zcela vytváření obrazů. To lze vysvětlit na novějším vývoji malířství. Když se abstraktní malíři zřekli zobrazování přírodních věcí, jejich malby pořád ještě znázorňovaly barevné tvary, které se zdržovaly v obrazovém prostoru, tzn. že stále ještě předstíraly přítomnost něčeho, co zde nebylo. Malířství se pokoušelo o různé léčebné prostředky. Uchýlilo se ke koláži, která zavedla „reálné objekty“ do světa vizuálních iluzí. Vrátilo se zpět k efektům *trompe l'oeil*, které působily nanejvýš nudně. Zdiskreditovalo vytváření obrazů tím, že se opičilo po jeho nejvíce zkomercializovaných produktech. Upevňovalo na svých plátnech vodovodní instalaci. Žádný z těchto pokusů nemá přesvědčivou sílu, pouze jeden, který se zdá být slibný, totiž vazba abstraktního malířství na architekturu. Abstraktní malba se hodí na stěnu víc než se kdy

hodila kterákoliv figurativní malba, vzdává se tím iluze malovaného prostoru a místo toho se stává povrchovou strukturou trojrozměrného kamenného bloku.

V tomto trojrozměrném prostoru fyzické existence, do nějž takto malířství prchá, bylo sochařství usídleno již dávno. I tak sochařství cítilo, stejně jako malířství, nutnost zbavit se tohoto vytváření obrazů. Nahrazuje imitující tvar zbytkem průmyslové mašinérie, používá sádrové odlitky a prezentuje reálné objekty jako artefakty. Všechny tyto charakteristické tendence na poli vytváření objektů jsou však zastíněny spektakulárními estetickými úspěchy průmyslového designu. Stroje, mosty, nástroje, chirurgické nástroje prokazují blízký vztah k praktickým potřebám společnosti, který již krásná umění ztratila. Tyto užitečné objekty jsou *bona fide* obyvateli fyzického světa, bez nároků na vytváření obrazů, a přece zrcadlí existenční podmínky moderního člověka s čistotou a intenzitou, kterou lze sotva překonat.

Abychom završili náš krátký přehled, podíváme se na reprodukční umění a zjistíme, že z mimického divadla přes příležitostně vynikající produkce v tradičním stylu vyrašilo málo odnoží, které by toto divadlo mohly kvalifikovat jako živoucí médium. Charakteristické je, že nejvitálnější odvětví bylo epické divadlo Brechtovo, které pohrdavě zavrhovalo iluzionismus ve své řeči, svém způsobu hraní, své scénické výpravě a které své herce nasazovalo jako vypravěče děje a nositele myšlenek. Hudební komedie, ačkoliv se tak liší od epického divadla, vděčí za svůj úspěch také rozehrávání narativních iluzí. Hra graciézních rytmických pohybů se obrací stejně přímo k publiku jako Brechtovo pedagogické podání. A o moderním tanci možno říci, že svůj vítězný nástup začal tam, kde přestala kostýmová pantomima. Nejdrastičtější pohyb směrem ke skutečné akci, jak se zdá, učinily tzv. happeningy. Ty rozdávají surový materiál děsu, strachu, zvědavosti a podráždění smyslů v situaci, která spojuje herce i diváky k jednomu společnému dobrodružství.

Jestliže jsme znamenání doby vůbec četli správně, byly by výhledy kina zřejmě trudné – ne že by mu scházely možnosti, ale proto, že se zdá, jako by to, co může nabídnout, bylo pravým opakem toho, co je žádáno. Film je ve své podstatě mimický. Jako určitá odnož fotografie vděčí za svou existenci obtisku věcí na povrchu citlivém na světlo. Je to tvůrce obrazu *par excellence* a velká část jeho úspěchu pochází z mechanické věrnosti jeho obrazu. Co má takové médium dělat, když umělost indiferentního obrazu zneklidňuje.

Je ironií, že historici musí vidět film jako pozdní produkt dlouhého vývoje, který začal jako reakce na odpoutání od reality. Film je vnuk renesance. Vrací se ke zrodu přírodovědy, k hledání techniky, kterou by se příroda dala věrohodněji reprodukovat a měřit, zpět ke *camera obscura*, kterou malíři po staletí používali jako vítanou berlu, zpět ke kreslení siluet, které vyvolalo módu objektivního zobrazení krátce předtím, než byla vynalezena fotografie. Pohyblivá fotografie byla pozdním vítězstvím v boji o ovládnutí konkrétní reality.

Ale jsou dvě cesty, jak ztratit kontakt se světem vnímatelných věcí, na které jsou vyladěny naše smysly a city. Můžeme se pohybovat směrem od tohoto světa, abychom našli realitu v abstraktních spekulacích, jak to učinila předrenesanční éra středověku, nebo můžeme tento svět ztratit tím, že pronikneme viditelným povrchem věcí a nalezneme realitu v jejich nitru, jak to dělaly fyzika, chemie a psychologie porenesanční doby. Tak nás zájem o faktickou konkrétnost vedl dále než k povrchu, na který reagují naše oči. Ve stejné době otupilo přesycení obrazy v časopisech a novinách, v kině a televizi naše

reakce na indiskrétnost, ba dokonce na děs z publicistických šotů a Grand Guignolu. Děti dnes vidí slzy tragédie a znetvořená těla každý den.

Kino vyhovělo požadavkům na konkrétnost tím, že fotografii stále více propůjčovalo vzhled skutečnosti. Přidávalo tón i barvu a poslední vývoj fotografie slibuje novou techniku, která přinese nejen pravou trojrozměrnost, nýbrž odstraní i strnulou perspektivu a tím nahradí obraz totální iluzí. Televizní show v přímém přenosu se zbavila časové mezery mezi obrazem a zobrazenou událostí. A podobně jako přešli malíři na velká plátna, aby se oči ponořily do nekonečné hry barev a byly setřeny hranice mezi fikcí a vnějším světem, i kino rozšířilo z podobných důvodů své plátno. Tato otevřenost formy byla doplněna otevřeností obsahu: typus krátkých povídek-epizod již neprezentoval uzavřenou a indiferentní entitu, nýbrž se zdál vynořovat ze skutečného života, pouze aby zanikl v kontinuu všedního dne.

Extrémní pokusy zachytit nenaaranžované a nenacvičené výjevy ze života prostřednictvím skryté kamery byly přijaty s vlažným a přechodným zájmem – jako něco mezi tím, co zahlédne voyeur klíčovou dírkou nebo kolemjdoucí dírou v plotu. Neboť kuriózní paradox v podstatě každého obrazu spočívá v tom, že čím je věrnější, tím více ztrácí nejvyšší funkci obrazu, totiž syntézu a interpretaci toho, co znázorňuje. A tím ztrácí také zajímavost. V tomto smyslu i původní přidružení pohybu ke statickému obrazu byl riskantní krok, protože ohromné obohacení, které získal díky akci v časové dimenzi, bylo zapláceno ztrátou schopnosti zachovat stálý charakter věcí, v bezpečném odstupu od jejich stále proměnlivosti v čase.

Následuje příkladu malířství, film se pak pokusil nalézt léčivý prostředek v abstrakci. Avšak pokusy autorů sahajících od Hanse Richtera, Vikinga Eggelinga až po Oskara Fischingera, Normana McLarena a Lenu Lye vyústily převážně do muzejní kolekce úctyhodných kuriozit. To se vzhledem k velkým estetickým možnostem barevných pohyblivých forem může zdát překvapivé. Avšak jelikož je i abstraktní malířství v úpadku, domnívám se, že umělec, jakmile se vzdá vytváření obrazů, nemá už dobrý důvod k tomu, aby se držel dvourozměrné plochy, tedy oné soumravné oblasti mezi vytvářením obrazů a vytvářením objektů. Odtud tedy ten občasný nebo i trvalý útěk malířů k plastice i – jak již řečeno – pokusy učinit malířství trojrozměrným nebo ho připoutat k architektuře.

Tohle film nemůže dokázat. Zdá se, že panuje všeobecné mínění, že film zaznamenal své největší a specificky nejfilmovější úspěchy, když svou interpretaci života získával z autentického realismu. To platilo celou tu dobu od Lumiéra až k Pudovkinovi, Ejzenštejnovi, Robertu Flahertymu a později až k De Sikovi a Zavattinimu. A těžko bych se mohl přit s někým, kdo by tvrdil, že je ochoten celou filmovou produkci několika posledních let dát za poslední dokumentární podmořský film Jacques-Yves Cousteaua *Svět bez slunce*.

Avšak – a to mne přivádí k hlavnímu bodu mé argumentace – Cousteauův film nefasciňuje pouze jako rozšíření naší vizuální zkušenosti díky dokumentárnímu předvedení neprobádané oblasti naší země. Tyto maximálně autentické, realistické obrazy odkrývají svět hlubokých tajemství, temnotu, která je přechodně osvětlená zábleskem nepřírodných světél, úplné zrušení vertikálních a horizontálních souřadnic prostoru, na které jsme zvyklí. Prostorová orientace je taktéž převrácena beztlížností živočichů a odlidštěných lidí, vznášejících se nahoru i dolů bez námahy, odnikud se vynořivších a zánikajících v nicotě, stále v pohybu, bez zřejmého účelu a navzájem si zcela lhostejných. Je to ohromující přehlídka skvělých barev a komplikovaných pohybů, nevázaná na vůbec žádné zkušenosti a provedená bez poznatelného užitku pro kohokoliv. Bezpočet mon-

strózních variací obličejů a těl pluje kolem se samozřejmou střízlivostí sledě nebo okouna v hlubokém a pro tento optický vzruch a barevný nepokoj maximálně nepřirozeném tichu, přerušeném pouze zvuky, které nikdo nikdy neslyšel. To, o co tu jde, je – jestliže si dovolíme nepřiliš hezkou slovní hříčku – *nouvelle vague* pod vodou.

Neboť je zřejmé, že to, co nás na tomto dokumentárním filmu zaujalo, je ona maximálně úspěšná, i když jistě ne uvědomělá prezentace toho, co se nejpůsobivější filmy posledních let snažily realizovat, totiž interpretovat strašidelnost viditelného světa autentickými zjevy z tohoto světa. Kino poskytlo svůj nejlepší příspěvek k obecnému trendu, který jsem se pokusil popsat, ne tím, že by se bylo distancovalo od obrazu jako ostatní umění, nýbrž tím, že používá obrazů, aby popsalo realitu jako strašidelnou fikci. Tím se film zmocňuje a interpretuje ten prožitek, před kterým se ostatní vizuální druhy umění snaží prchat a na který jen reagují.

Tím, že kino tuto příležitost vyčerpává, zůstává své podstatě věrné. Vytváří si nové noční můry ze své staré autenticity. Vezměte si jen úchvatný začátek Felliniho *8 1/2*, tu scénu srdečního záchvatu v uzavřeném autě, na kterou ostatní řidiči, tak blízcí a zároveň vzdálení, ve svých skleněných a ocelových obalech, zírají bez jakékoli reakce; vezměte si naprosté ochrnutí pohybu, realisticky ospravedlněné dopravní zácpou v tunelu, a porovnejte toto děsivé tajemství s bezprostředně následujícím útekem duše, který je směšně nešikovný, jako by byl vytvořen v oddělení pro speciální efekty. Oč neskutečnější než domněle fantastická lázeň hrdiny v harému v *8 1/2* jsou roje reportérů, kteří jako komáři pronásledují ovdovělou ženu ve *Sladkém životě*. A jak nezapomenutelná je na druhé straně ta šedivá nicota parní lázně, ve které se kají ubozí filmaři a která vyjasňuje obličej starého kardinála.

Alainu Robbe-Grilletovi se herci bezdůvodně pohybují jako Cousteauovy ryby a dívají se na sebe s podobnou lhostejností. Praktikují duševní nepřítomnost jako způsob žití a stýkají se spolu přes velké (časové) prostory. Svou stříhovou technikou rozbíjejí režiséři *nouvelle vague* relaci času, která je dimenzí děje, a relaci prostoru, která je dimenzí lidského kontaktu, tím, že porušují veškerá pravidla pocházející z oné knihy – a někteří čtenáři uhodnou, kterou knihu myslím. Tato pravidla samozřejmě předpokládají, že filmař chtěl znázornit kontinuitu prostoru a času právě diskontinuitou obrazů.

Rozbití kontinuity času a prostoru je noční můrou, je-li aplikováno na fyzický svět, ale je rozumným řádem v oblasti duše. Lidský duch skutečně ukládá zkušenosti z minulosti jako stopy paměti, a v tomto klenutém skladišti neexistují žádné časové sekvence nebo prostorové vztahy, pouze afinity a asociace, které spočívají na podobnosti nebo kontrastu. Je to tento odlišný, avšak pozitivní řád ducha, který romanopisci a filmoví režiséři několika posledních let prezentují jako novou realitu, zatímco tu starou rozbili. Tím, že setřeli rozdíl mezi tím, co je právě vnímáno, a tím, co se připomíná jen z minulosti, vytvořili novou homogenitu a jednotu zkušenosti, nezávisle na řádu fyzických věcí. Když se v románu Michela Butora *La Modification* neustále prolíná cesta vlakem z Paříže do Říma se sršící sprchou atomizovaných epizod z minulosti, vytváří rozdrobení fyzického času, fyzického prostoru, nový časový sled, nové prostorové kontinuum, totiž kontinuum ducha.

Je to tvorba a čerpání tohoto nového řádu ducha, v jeho nezávislosti na řádu fyzických věcí, které budou – jak věřím – nadále zaměstnávat film, zatímco ostatní vizuální umění budou zkoumat druhou stranu dichotomie – svět fyzických věcí, od kterých se duch zdá být tak příjemně vzdálený.

Přeložili Hermina Marxová a Ivan Žáček

Tento příspěvek byl přednesen v roce 1965 na filmovém festivalu v New Yorku. Poprvé byl publikován pod názvem *Art Today and the Film* v časopise „Art Journal“, roč. 25, 1966, č. 3.

Published by permission of the College Art Association, Inc.

Citované filmy:

8 1/2 (Otto e mezzo; Federico Fellini, 1961), *Sladký život* (La dolce vita; Federico Fellini, 1960), *Svět bez slunce* (Le monde sans soleil; Jacques-Yves Cousteau, 1964).