

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Film jako umění? Německé příspěvky mezi estetikou a
sociologií umění ve 30. letech 20. století**

Bc. Teodor Szilágyi

Plzeň 2020

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

**Film jako umění? Německé příspěvky mezi estetikou a
sociologií umění ve 30. letech 20. století**

Bc. Teodor Szilágyi

Vedoucí práce:

Ph.D. Daniela Blahutková, Mgr.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2020

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny literatury.

Plzeň, květen 2020

.....

Poděkování:

Velice rád bych poděkoval své vedoucí diplomové práce paní Mgr. Daniele Blahutkové, Ph. D., za odborné vedení práce a cenné rady.

Obsah

1. Úvod	7
2. Počátky filmu (bratři Lumiérové, Georges Méliès).....	10
3. 20. léta a sovětští teoretici filmové montáže.....	13
4. Počátky filmové teorie v Německu a rozvoj filmu	15
5. Rudolf Arnheim – Život a dílo	20
5.1. Film a psychologismus	22
5.2. Spis Film jako umění	25
5.2.1. Film jako umění: Kapitola Film a realita	27
5.3. Stať Nový Laokoon – Úvod	33
5.3.1. G. E. Lessing – Spis Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie	34
5.3.2. Nový Laokoon – rozbor	37
6. Erwin Panofsky – Život a dílo	48
6.1. Stať Styl a médium ve filmu.....	50
6.1.1. Počátky filmu jako lidové zábavy.....	52
6.1.2. Cesta filmu k umění.....	53
6.1.3. Film a divadlo	55
6.1.4. Zvukový film.....	58
6.1.5. Princip koexpresibility	60
6.1.6. Film a kolektiv.....	62
7. Walter Benjamin – Život a dílo.....	66
7.1. Stať Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti ..	69
7.1.1. Vývoj umění a jeho reprodukce	70
7.1.2. Přítomnost a ztráta aury	75
7.1.3. Kultická hodnota	79

7.1.4. Film.....	80
7.1.5. Film a divadlo	83
7.1.6. Film a politická propaganda.....	86
8. Závěr.....	89
9. Seznam použité literatura	95
10. Summary	99

1. Úvod

Film již od svých počátků vzbuzoval pozornost veřejnosti. Tento fakt později neuniknul ani odborníkům a teoretikům umění, kteří reagovali na vznik nového média rodícího se v poslední dekádě 19. století. První teoretické příspěvky se začaly objevovat začátkem 20. století. Film se pro ně stal kontroverzním tématem. Zatímco jedna skupina teoretiků zastávala názor, že se jedná o zcela nový druh umění, ti druzí považovali film za pouhý nástroj technické reprodukce reálného světa.

Film vzniknul jako výsledek technického rozvoje, který umožnil zachycovat svět novým, svébytným způsobem. S jeho nástupem vyvstává mnoho otázek. Proč by film měl představovat nový druh umění? Co je hlavní podstatou filmu? Co si o filmu myslí odborníci, kteří měli možnost ho vidět od jeho vzniku? Tohle je pouhý zlomek otázek, se kterými se budu při zpracovávání tématu potýkat. Filmovou teorii nelze uchopit jako jeden celek, jelikož nabízí mnoho rozborů a pohledů z různých uhlů jak na rovině umělecko-teoretické, tak i na straně sociální, psychologické, či dokonce politické.

Předkládaná diplomová práce se bude týkat teoretických přístupů německých teoretiků z období 30. let 20. století. Pojmout vybrané téma nelze bez klíčových myšlenek a historických faktů týkajících se nejen 30. let. Výchozím bodem je film, který zpočátku vypadal jako krátký dokument, což se ukazovalo u vůbec prvních filmů, na kterých se podíleli sourozenci Lumiérové. Až postupný vývoj nejen technologických možností či práce s kamerou film etabloval z pouhých záznamů do příběhů s dějem a rozvojem lidské fantazie. V této souvislosti upozorňuji na práci Georgese Méliése, který film uchopil inspirativním přístupem.

Jednotlivé změny ve filmech jak z hlediska technických možností, obsahu, práce herců či vlivů na diváka neunikly estetikům, historikům umění a teoretikům. Přemýšlení o filmu nesli od počátku jak filmaři z Francie, Německa či v USA, později ve 20. letech Rusové, tak i teoretikové. Po první světové válce ještě neexistuje jasný konsenzus o tom, zdali film je umění jako jiné tradiční umělecké druhy. Myslitelé z různých humanitních oborů přispěli k tomu, aby byl film chápán jako umění. Ve druhé dekádě 20. století se objevily vlivné myšlenky sovětských montážistů a jejich teorie filmové

montáže, kterou významně ukotvili chápání filmu jako umělecké činnosti. Pudovkin, Ejzeštejn nebo Vertov upozornili na filmový střih, který výrazně zasahuje do tvorby filmu. Z německého prostředí zasáhli do raného myšlení o filmu zejména Münsterberg, Lukács, Kracauer nebo Balász. V této práci se zaměřím na tři teoretiky německého původu, kteří ve 30. letech ukazovali s rozdílnými argumenty, proč se o filmu dá hovořit jako o umění. V neposlední řadě zmíním i fakt, že se film v dobách války stal nejenom nástrojem zábavy, ale i moderním prostředkem pro politickou propagaci.

Hlavní část práce se bude týkat přímo německých teoretiků Rudolfa Arnheima, Erwina Panofského a Waltera Benjamina a jejich příspěvků z 30. let reagujících na film. Každý z nich analyzuje film ze svého profesního stanoviska. U Benjamina se mísí estetická teorie se sociálně – historicky opřenou analýzou současnosti. Tím se velmi liší od Arnheima, u kterého jde o speciální estetiku a psychologii filmu. Panofsky jako kunsthistorik má cit pro estetická specifika malířství a filmu, zároveň má blízko ke kulturním dějinám, což chce svým příspěvkem k filmu ukázat.

Největší prostor v práci budu věnovat teoretikovi Rudolfovi Arnheimovi z toho důvodu, že se teorii filmu věnoval celý svůj profesní život. Kromě filmové teorie psal i práce týkající se televizní produkce a rozhlasu. Arnheim reaguje na kritiku filmu, který podle něho není pouhou mechanickou kopií reality. Opírá se o myšlenky filmové montáže. Autor reaguje na film v době, kdy se ještě nenatáčely barevné filmy, což nepovažuje za nedostatek. Největší problém vidí v nástupu zvukového filmu, podle něj se v něm mísí dva rozdílné výrazové prostředky. Arnheim tvrdí, že nástup zvukového filmu předznamenává konec filmového umění. Naopak Panofsky viděl ve filmu umění tehdy, když na výsledku ta velká artificialita vůbec není znát, když s tím materiálem, kterým je realita, se zachází tím způsobem, že výsledek měl styl a působil na diváka přirozeně. Optimisticky se staví k dalšímu vývoji filmu, protože v něm vidí velký potenciál. Připomíná, že film se postupně vyvinul z lidového umění. Z pozice kunsthistorika zdůrazňuje, že film se musí oprostit od divadelních manýr a zachycovat realitu tak, aby působila přirozeně. Líbí se mu představa a konstatuje, že se film stal masovým uměním, protože zasahuje svými díly (respektive snímky) každého. Panofsky byl známý kunsthistorik věnující se zejména historii výtvarného umění v renesanci a

zakladatel v nově se rozvíjející ikonologické metodě. Z této pozice si všímá detailů, kterým se jiní autoři nevěnovali.

Ve stejné době, ale z jiných pozic vstupuje do diskuze Benjamin se svým příspěvkem: diagnostikuje stav umění ve vztahu k současnému vývoji společnosti. Mluví o ztrátě aury v souvislosti s masově redukovatelným uměním. Rovněž obrací pozornost na ten fakt, že se žije v době, kdy společnost nejvíce ovlivňuje film, který se stává uměním masovým, čehož si všímá i Panofsky, ale zároveň to Benjamin doplňuje o ten fakt, že film je i nástrojem politické moci. Benjamin svým příspěvkem podnítl Arnheima v pozdější stati v uvědomění si, že i když film není pouhou mechanickou kopií, tak stále podléhá technické reprodukci.

V závěru práce zdůrazním podstatné momenty a klíčové myšlenky. V souvislosti s tématem zhodnotím a demonstruji jednotlivá stanoviska vybraných autorů Arnheima, Panofského a Benjamina. Ukážu jejich vzájemná propojení a interakce.

2. Počátky filmu (bratři Lumiérové, Georges Méliès)

Počátky vývoje filmu jsou spojovány se jmény sourozenců Lumiérových a Georgesem Mélièsem. Nejen v Evropě ve druhé polovině 19. století byla vyvíjena snaha mnohých vynálezců o vytvoření přístroje schopného zachycovat fotograficky pohyb.¹ Patenty se objevovaly v Londýně, Berlíně, Petrohradě nebo v Paříži. Problematické bylo jejich využití. Přístroje dokázaly zachycovat pohyb jenom krátkodobě a nebyly technicky tak dokonalé. Po mnoha neúspěších se povedlo bratrům Lumiérovým² vynalézt kinematograf.³ Ten představoval pouhou technickou zajímavost. Ani samotní bratři Lumiérové vůbec nepředpokládali, že by se vynález mohl v budoucnu využít obchodně. V této době se velice opatrně mluvilo o uměleckých fotografiích a filmové snímky ještě nikdo rozhodně nepovažoval za nové umění.⁴

Mezi vůbec první krátké filmy⁵ bratří Lumiérů patří snímek *Příjezd vlaku* (Arrivée d'un train a La Ciotat, 1895)⁶. Všechny snímky zachycují běžný život, nevystupují v nich profesionální herci a hrají se scénářem. Snímky představovaly dokumenty nebo reportáže, které autoři záměrně neinscenovali.⁷ Film *Příjezd vlaku*⁸ byl později častým příkladem v teoretických pracích. Vysloužil si pozornost např. u německého teoretika Rudolfa Arnheima, který ve svém spisu *Film jako umění* (1932) reaguje na scénu

¹ Film představuje zcela nový typ technického vynálezu, který se objevil koncem 19. století. Pomineme-li počátky snah o zachycení pohybujících se obrazců, vedoucích od camery obscury a dalších prototypů, tak se zaměřím na některá podstatná fakta související s počátky filmu. *Dějiny filmu I.*, s. 26.

² Jedná se konkrétně o sourozence: August Marie Louis Nicholas Lumiér (1862 – 1954) a Louis Jean Lumiér (1864 – 1948). *Dějiny filmu I.*, s. 31.

³ Kinematograf svou konstrukcí je předchůdce filmové promítačky. Sourozencům Lumiérovým se z tohoto hlediska přisuzuje prvenství, i když se jednalo pouze o vylepšenou verzi všech předešlých neúspěšných prototypů jiných vynálezců. *Dějiny filmu I.*, s. 26 – 27.

⁴ TOEPLITZ, J. *Dějiny filmu I.*, s. 27.

⁵ Mezi další krátké filmy patří např. *Rodinná snídaně* (Le Dejeuner de Bébé, 1895) a *Korunovace cara Mikuláše II* (Le Couronnement du Tsar Nicolas II, 1896). Náznak prvního hraného filmu se objevil ve snímku *Pokropený kropič* (L'arroseur arrosé, 1895). Zachytává děj, který ukazuje vtipnou situaci ze života, kdy muž zalévající zahradu se stane terčem vtipálka. Tato vtipná situace se ve filmové terminologii začala označovat jako gag. Termín gag vystihuje nezvyklé situace, které vyústí v překvapivé rozuzlení (většinou komické, avšak není to pravidlem). Film otevřel kinematografii zcela nový typ zobrazování v podobě komedie. Bratry Lumiérovými ovšem tento druh filmu tolik nezaujal a dále se tomuto stylu nechtěli věnovat. *Dějiny filmu 1895 – 2005*, s. 28.

⁶ První veřejné představení filmu bylo 28. prosince 1895 v Grand Café na Boulevard des Capucines v Paříži. *Dějiny filmu I.*, s. 27.

⁷ TOEPLITZ, J. *Dějiny filmu I.*, s. 28.

⁸ LUMIÉR, A. LUMIÉR, L. *Příjezd vlaku* (Arrivée d'un train a La Ciotat, 1895). Copyright [online], [použito 6. 3. 2020]. Dostupné na internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=tTQ6psSGK98>>.

Krátký film zachycuje vůbec první záznam, ve kterém je vidět příjíždějící vlak.

pohybujícího se vlaku. Píše o efektu přibližujícího se vlaku z pozice diváka a dynamice pohybu. Poukazuje na to, že kamera se v tomto případě staví do pozice diváka.⁹ Na začátku filmu je vidět ve velké vzdálenosti lokomotiva, která se postupně přibližuje. Statická kamera zachycuje běžný výjev ze života. Dav lidí se na pokyn kameramana začne pohybovat, ale svými těly nešikovně překrývají objektiv kamery.¹⁰ „*Nikdo si přirozeně ještě neuvědomoval, že tato náhoda položila do rukou filmařů účinný a osobitý výrazový prostředek proměny vzdálenosti.*“¹¹ Tato zkušenost vedla později k přesným pravidlům týkajících se postavení kamery v závislosti vzdálenosti od zachytávaného objektu.¹²

Podstatný zásah do filmové produkce zavedl francouzský režisér Alexandre Promio spolupracující s Lumiérovými. Při návštěvě Benátek si při projížďce v gondole vzal sebou kameru a natáčel film. Zachycoval kamerou lidi, kteří se pohybovali na březích kanálů.¹³ Promio ukázal, že kamera nemá být pouze pasivním přijímačem toho, co chce zachycovat před objektivem, ale má se aktivně podílet na záznamu tím, že se také pohybuje.¹⁴

Na pokusy o hraný film později navázal francouzský režisér a iluzionista Georges Méliès, čímž rozvinul svou svébytnou filmovou podívanou. Méliès pocházel z prostředí divadla, proto se na kinematograf zprvu díval jako na doplněk svého divadelního repertoáru. Během svých představení v divadle zařadil film mezi svůj program jako atrakci pro diváky. Brzy však pochopil, že film dokáže mnohem více než jen naturalisticky kopírovat svět.¹⁵

⁹ HOLMES, N. *Rudolf Arnheim: Cinema and Partial Illusion*, s. 101. Srv. *Film as Art*, s. 186.

¹⁰ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu 1895 – 2005*, s. 28.

¹¹ *Tamtéž*, s. 28.

¹² Zhruba o půl století později vypracoval sovětský režisér Michail Romm (1901 – 1971) přesný systém, podle kterého se má řídit režie hraných filmů. Romm popsal pokyny, podle kterých se mají herci přibližovat ke kameře nebo od ní vzdalovat, vytvářející tým bez pohybu kamery anebo střihu střídavé záběry zaměřující se na velikost snímaných objektů. *Dějiny filmu 1895 – 2005*, s. 29.

¹³ Promio poté, co natočil svůj film, ho poslal Louisovi Lumiéroví, který pozitivně přijal nový tip filmování. *Film as Art*, s. 166.

¹⁴ ARNHEIM, R. *Film as Art*, s. 166.

¹⁵ V roce 1897 v Montreuil u Paříže vzniká jeho první filmový ateliér. Tento ateliér připomínal divadelní jeviště, které bylo vybavené filmovací technikou a zároveň součástí byl i fotografický ateliér. *Dějiny filmu I.*, s. 34.

Zde vznikly filmy jako *Cesta na Měsíc* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902)¹⁶, *Cesta do nemožna* (*Le Voyage á travers l'Impossible*, 1904) nebo *Dobytí pólu* (*À la conquête du pôle*, 1912). Snímky nabízely pro diváka nevšední podívanou. Sám Méliès se k filmu stavěl velice umělecky. Tvrdil, že pokud chce někdo natáčet dobré filmy, tak musí mít uměleckou duši. Mélièsovy filmy představovaly svět plný fantazie a bohatých scén¹⁷. Jeho úspěch spočíval v tom, že se nejednalo o pouhé „lumiérovské reportáže“, ale o snímky, které měly předem vymyšlený scénář, hrající herce a atraktivní scény.

Mélièsovy filmy se na druhou stranu projevovaly někdy přílišnou hrubostí a vulgárností, která je charakteristická pro umělce samouky. Mnohé nedostatky se ukazovaly z toho důvodu, že se Méliès nedokázal úplně odpoutat od divadla.¹⁸ Méliès se na film díval jako na trochu jinou formu divadelní scény, ale s lepším technickým vybavením. To se projevilo i v zachování některých divadelních konvencí, které chtěl zachovat i ve filmu. Samozřejmostí bylo použití opony či rozdělení filmu na jednotlivá dějství. Obzvláště důležitá byla i pozice kamery. Každý film se natáčel tím způsobem, že se neměnila vzdálenost mezi kamerou a snímanými objekty. Méliès chtěl filmy natáčet tak, aby se soustředily na pozici diváka sedícího na určitém místě.¹⁹ Vše muselo být jasně viditelné, jako kdyby divák seděl na divadelním představení.²⁰ Méliès rozhodujícím způsobem přispěl do světa filmové produkce. Mnoho filmařů se snažilo kopírovat jeho styl a nápady.

Vývoj filmové techniky začal významně ovlivňovat nejenom Evropu, ale hlavně Spojené státy. Již ve druhé dekádě 20. století se v USA vyrábí zhruba 50 % světově provozovaných filmů.

¹⁶ MÉLIES, G. *Cesta na Měsíc* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902). Copyright [online], [použito 6. 3. 2020]. Dostupné na internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=9m830jhUi3E>>. Ve filmu jsou využity první filmové triky, jako např. v minutáži 6:27 – 6:31 zasáhne raketa „obličej Měsíce“.

¹⁷ Pro Mélièse byly inspirací pro film motivy francouzského kreslíře a karikaturisty Jeana-Jacques Grandvillaa (1803 -1847), který se ve svých kresbách věnoval představám o budoucím mechanickém světě. *Dějiny filmu I.*, s. 35.

¹⁸ TOEPLITZ, J. *Dějiny filmu I.*, s. 36.

¹⁹ Pozn. autora: Proto v záběrech nejsou vidět místa, která by byla vyobrazena ve velké vzdálenosti.

²⁰ TOEPLITZ, J. *Dějiny filmu I.*, s. 36.

3. 20. léta a sověští teoretici filmové montáže

Po nástupu filmu začaly vznikat i první teorie týkající se filmu. Ve 20. letech zásadně ovlivnila sovětská montážní škola filmovou teorii a stala se inspirací pro mnoho dalších teoretiků. Podle Z. Hudce se sovětská filmová teorie rozvíjela do 30. let a projevovala se ve třech etapách. První etapa mezi lety 1919 – 1925 se vyznačuje zájmem ruských formalistů o film. Již první sborník *Kinematograf* (Кино, 1919), který vyšel v Moskvě, poukazoval na to, jak se jednotliví teoretici k filmu staví. Autoři se jednoznačně hlásili k tomu, že film představuje samostatný typ umění. Film se začal formovat jako zcela autonomní umění. Teoretici již zpočátku projevovali snahu o formování montážních systému, což mělo sloužit k obhajobě filmu. V období mezi lety 1926 – 1927 se již teorie montážního filmu ustanovila. Poté se však mezi lety 1928 – 1929 rozproudila další bouřlivá diskuze s nástupem zvukového filmu.²¹

Významný teoretický příspěvek do sbírky napsal literární vědec Boris Michajlovič Ejchenbaum. Příspěvek *Problémy filmové stylistiky* (Проблемы стилистики кино, 1922) popisuje teoretickou a praktickou část filmové montáže, z hlediska střihu nejen z pohledu filmu, ale celé filmové tvorby. Ruský formalismus byl v obecné rovině teoretický směr, který považoval „umění ve smyslu formálního sebeurčení za zcela autonomní, soběstačný.“²² Ruské formalisty zajímalo umělecké dílo z hlediska toho, jak je dílo vytvořené. Hlavně raní formalisté nevěnovali pozornost autorům děl a tomu, co chtěli prostřednictvím díla sdělit. Zásadním dílem pro filmovou teorii byla sbírka *Poetika filmu* (Поэтика фильма, 1927), na které se podíleli teoretikové ruského formalismu, Jurij Nikolajevič Tyňanov či Viktor Šklovskij.²³

Režiséři v Sovětském svazu (během období 20. let 20. století) zastávali názor, že montáž neboli filmový střih představuje důmyslnou spletnost vztahů a interakcí. Filmové záběry, které následují po sobě, zobrazují jednotlivé vztahy, které jsou spojeny jako myšlenky nebo znázorněny pohyby či předmětnými formami. Tyto vztahy působí na diváka, na jeho cit a uvědomění. Tito teoretici nepovažují střih a

²¹ HUDEC, Z. *Základní tendence v dějinách myšlení o filmu*, s. 26.

²² *Tamtéž*, s. 30.

²³ *Tamtéž*, s. 26.

záběry pouze za nahodilý jev, ale jako důmyslný nástroj k tomu pracovat s diváckým vědomím. Mezi představitele těchto teorií patří režisér, filmový kritik a pedagog Sergej Michajlovič Ejzenštejn, režisér Vsevolod Pudovkin, režisér, střihač a scénárista Dziga Vertov nebo režisér, scénárista a producent Olexander Dovženko.²⁴ Sovětští režiséři Ejzenštejn a Pudovkin v otázkách teorie střihu navazovali také na amerického básníka Vachela Lindsaye, který napsal studii *Umění filmu* (Искусство кино, 1915).²⁵

Pro sovětské filmaře a teoretiky (Ejzeštejn, Pudovkin, Kuleshov, Vertov) byla montáž hlavní podstatou filmu.²⁶ Dle jejich myšlenek nebyl až tak důležitý fotografický prvek filmu, ale až následný střih. Obzvlášť pozoruhodné snímky tomu nasvědčovaly. Sergej Ejzeštejn to ukazuje ve svém snímku *Křižník Potěmkin* (Потёмкин, 1925). Lev Kuleshov natočil drama *Podle zákona* (По закону, 1926), Vsevolod Pudovkin se inspiroval námětem románu Maxima Gorkého ve filmu *Matka* (Мать, 1926). Dziga Vertov natočil film, který ukazuje krásy práce s kamerou, zachycující životy lidí ve snímku *Muž s filmovou kamerou* (Человек с киноаппаратом, 1929)²⁷.

Fotografický obraz svůj význam získal až ve způsobu, jakým byl vložen do hotového filmu.²⁸ Montáž ovšem pro ně nebyla pouhým synonymem pro střih. Montáž představovala pojetí filmové konstrukce, kdy pozice záběrů vplývala a ovládala emocionálně a intelektuálně reakce diváků. Jednotlivé záběry by neměly po sobě následovat v monotónním modu, ale naopak se mají střídat jednotlivé typy záběrů, aby

²⁴ HUDEC, Z. *Základní tendence v dějinách myšlení o filmu*, s. 30.

²⁵ Vachel Lindsay (1879 – 1931) napsal studii *Umění filmu* (The Art of the Moving Picture, 1915). Zabývá se tím, v čem spočívá filmové vidění. Jako první zdůraznil ten fakt, že film k divákům promlouvá skrze krásu a sílu obrazu. Tento fakt dosud unikál evropským kritikům. Možná je zapotřebí zmínit, že italský filmový scénárista Riciotto Canudo (1877 – 1923) v roce 1911 taky vyslovil obdobnou myšlenku jako o pár let později Lindsay, avšak tu myšlenku přesně neformuloval ani více nerozvíjel. Před vydáním studie *Umění filmu* se v této době výrazně rýsují v podstatě dvě etapy, které slouží k výrobě filmu, a to jasně stanovená kompozice jednotlivých záběrů a následně poté jejich spojování v jeden celek. Každý záběr měl představovat krásnou fotografii. Velice podstatná myšlenka, kterou Lindsay napsal, se týkala rytmiky filmu. Film má svůj rytmus, který se střídá v jednotlivých záběrech a navozuje celkovou atmosféru. Objevení filmového rytmu se později stalo něčím mimořádným. O pár let později na Lindsaye začali navazovat nejprve francouzští teoretici, např. avantgardní scénárista, režisér a kritik Louis Delluck (1890 – 1924). *Dějiny filmu I.*, s. 225 – 227.

²⁶ Montáž se stala ve 20. letech zárukou „vědecké teorie“. Tuto myšlenku poznamenal francouzský filmový teoretik Christian Metz (1931 – 1977). *Základní tendence myšlení o filmu*, s. 31.

²⁷ VERTOV, D. *Muž s filmovou kamerou* (The Man with a Movie Camera, 1929). Copyright [online], [použito 6. 3. 2020]. Dostupné na internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI>>. Jedná se o specifický umělecký dokument. Vertov odmítá hrané filmy, které se opírají hlavně o herecké výkony. *Základní tendence myšlení o filmu*, s. 31.

²⁸ CARROLL, N. *Film: Motion Picture*. In: *Encyclopedia of Aesthetics volume 2.*, s. 186.

udržely u diváka pozornost. Tato myšlenka později ovlivnila nejen filmové estetiky, ale i kulturní kritiky, mj. i Walter Benjamin si uvědomil, že tyto „otřesy“ ve filmu nutí diváka ke sledování.²⁹

Montážní škola mezi lety 1928 – 1929 se již nedokázala vyrovnat s nastupujícím zvukovým filmem. Ruský formalismus ustoupil do pozadí a nahradil ho realismus. Přítomnost zvuku ve filmu narušila dosavadní teoretické myšlenky, na které již teorie montáže nebyla přizpůsobená. Později se v určité návaznosti vyjádřil i Rudolf Arnheim, který naznačil, že nástup zvuku rozbil koncepci filmu.

4. *Počátky filmové teorie v Německu a rozvoj filmu*

Rozvoj filmů v Německu podpořil i řadu diskuzí a teoretických prací, které reagovaly na filmovou tvorbu. Němečtí a sovětsí teoretici na sebe vzájemně reagovali a ovlivňovali se. Ve 20. letech 20. století se v Německu začala objevovat významná avantgardní díla. Ke slovu se dostávají v teoretických kruzích témata týkající se filmové obraznosti, pohybu či využití světla. Teoretici si začali mnohem více uvědomovat působnost filmu jakožto prostoru, který dokáže expresivně vyjádřit různé emoce, gesta či ukazovat svět v jiném světle.

Rané období rozvoje německého filmu oslovilo estetika maďarského původu Györgyho Lukáče.³⁰ Lukács se ve svém článku *Myšlenky k estetice kina* (Gedanken zur einer Ästhetik des Kinos, 1913) v otázce filmu a umění vyjádřil v tom smyslu, že by možná měl to právo patřit mezi umění stejně jako např. divadlo či malířství. Avšak film si vyžaduje i zcela nová estetická hodnocení. Film totiž nelze hodnotit jako zmiňované divadlo. Film představuje reprodukovanou iluzi a chybí mu přítomnost živého herce. Filmové snímky sice nepředstavují živé a organické obrazy, zato disponují specifickou metafyzikou. Lukács byl však k produkci němých filmů kritický. Filmová produkce vytváří filmy, které dle Lukáče představují život bez přítomnosti, duše či osudu. Film je pouze jako život, který je bez pozadí a perspektivy. Obzvláště

²⁹ BORDWELL, D. *Film: Film Theory*. In: *Encyclopedia of Aesthetics volume 2.*, s. 197.

³⁰ Lukács se řadil mezi marxisty a v jeho pracích se ukazují hegelovské tendence. *Základní tendence v dějinách myšlení o filmu*, s. 12.

s velkým nepochopením řešil filmový pohyb, který mu připadal nepřirozený. Toto možná lze chápat jako správně mířenou kritiku. Pohyb na filmovém plátně představuje něco neobvyklého. Kritici jako Lukács to ovšem vidí příliš jednostranně. Tvůrci filmů se totiž zatím nedokázali popasovat s potenciálem filmu dostatečně dobře, což však neznamená, že by náprava nebyla možná.³¹ Lukács měl také mnoho námitek z hlediska obsahu filmu. Nelíbila se mu vulgární komika (např. kopance, bitky, atd.). Uvítal by ve filmech mnohem více poetické prezentace.³²

Pokusem o východisko pro tuto problematiku měla být sbírka filmových scénářů *Knihy kina* (Das Kinobuch, 1914) od německých spisovatelů. Editor této sbírky, spisovatel a novinář Kurt Pinthus píše v úvodu, že dle něj film nepředstavuje umění, ale na druhou stranu dokáže vyvolávat u diváků velké emoce. Film podle Pinthuse představuje neohraničený prostor možností.³³

Významným dobovým průkopníkem filmové teorie byl Hermann Häfker. Ztotožňoval se s italskými futuristy v myšlence toho, že film představuje propagandistický produkt k formování národních idejí. Jeho stěžejní dílo týkající se filmu je *Kino a vzdělávání* (Der Kino und die Gebildeten. Wege zur Hebung des Kinowesens, 1915), ve kterém se autor zabývá mnoha aspekty. Film nepředstavuje jenom iluzi skutečného světa. Autor mluví o vlivu světla, dekorací či hudebního doprovodu, které se velice aktivně přičiňují na celkovém obrazu. Film nepředstavuje pouze pohybující se obrazy, které po sobě následují. Häfker si myslí, že divák sledující film není dostatečně připraven na to, aby dokázal každý jednotlivý obraz dostatečně vnímat. Autor pro tuto problematiku zavádí termín „kinetografie“, která se týká jenom dosahu projekčních technik. Häfker si myslí, že by rychlé promítání obrazů mělo být předělováno pauzami v podobě monotematických obrazců.³⁴ Tato myšlenka se objevuje i u představitelů sovětské montážní školy.

³¹ TOEPLITZ, J. *Dějiny filmu I.*, s. 222 – 223.

³² HUDEC, Z. *Základní tendence v dějinách myšlení o filmu*, s. 12.

³³ TOEPLITZ, J. *Dějiny filmu I.*, s. 223.

³⁴ HUDEC, Z. *Základní tendence v dějinách myšlení o filmu*, s. 12.

O ambiciózní uchopení filmu po teoretické stránce se pokusil i Hugo Münsterberg, německý psycholog a profesor, který působil v USA, napsal mj. spis *The Photoplay* (1915). Autor navrhuje odlišit film od divadla, protože mezi nimi spatřuje mnoho rozdílů.³⁵ Později na jeho práci reaguje i Rudolf Arnheim.

Německý kritik Emil Gobbers se ve svých teoretických pracích zaměřoval na hraní filmových herců. Studie *Výrazy obličeje a fyziognomie filmových herců* (Mimik und Physiognomik unserer Filmschauspieler, 1916) vypovídá o nutnosti realistického hereckého projevu. Gobbers zastává názor, že by umění mělo být odrazem či zrcadlem života.³⁶ Z hlediska typologie filmů se o takovou studii pokusil německý autor a filmový producent Paul Wegener (1874 – 1948). Napsal článek *Umělecké možnosti filmu* (Die künstlerischen Möglichkeiten des Films, 1916), ve kterém rozlišil tři typy vývoje filmové produkce. První typ je založen hlavně na přitažlivosti hereckých výkonů. Druhý typ se týká literární předlohy a třetí typ se týkal dobrodružných filmů.³⁷

Béla Balász, vedle Lukáče další teoretik maďarského původu v německém prostředí, se zasloužil o přínos pro filmové myšlení zejména ve 20. letech. Filmem z hlediska teorie se zabýval ve dvou spisech, a to *Viditelný člověk* (Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films, 1924) a *Duch filmu* (Der Geist des Films, 1930)³⁸. Autor se svými příspěvky snaží o syntézu dosavadního myšlení z hlediska filmové teorie. Film podle něj představuje nové umění. Věnuje se základním složkám filmu - scénáři, kameře a střihu. Zároveň se usiluje o zdůraznění odluky filmu od divadla, což vidí hlavně v proměnlivé vzdálenosti mezi scénou a divákem, změnách úhlu pohledu. Kniha *Viditelný člověk* se zabývá vlastnostmi němého filmu, ale v podstatné části se soustřeďuje i na viditelnost herce, jeho tváře, jeho psychologickému profilu a tak dále. Balász ovlivnil řadu teoretiků, zejména ruské formalisty Sergeje Ejzenštejna a Vsevoloda Pudovkina. Sovětská montážní škola se v mnoha teoretických aspektech

³⁵ BORDWELL, D. *Film: Film Theory*. In: *Encyclopedia of Aesthetics volume 2.*, s. 197.

³⁶ Tím odkazuje na Lessingovy úvahy z Hamburské dramaturgie, ve kterých se autor díla zaměřuje na realistické ztvárnění smrti v podání herečky, která dokázala věrně okopírovat průběh úmrtí. *Dějiny filmu I.*, s. 230 - 231

³⁷ TOEPLITZ, J. *Dějiny filmu I.*, s. 222.

³⁸ Spis *Duch filmu* je reakcí na nástup zvukového filmu. Balász pojímá zvuk jako nový zcela samostatný stylizační prvek, nepovažuje ho jen za zdokonalení němého filmu. *Základní tendence v dějinách myšlení o filmu*, s. 47.

opírala o autorovy myšlenky. Balász píše o možnosti střihu, kdy filmové obrazy podněcují divákovy duševní asociace. Střídání obrazů u diváka vyvolává emoce a duševní pohnutky.

Důležitým teoretikem filmu byl Siegfried Kracauer³⁹. Zabýval se studiem masové a populární kultury, o které napsal dílo *Ornament masy* (*Ornament der Masse*, 1927). Autor mj. poukazuje na sílu filmové produkce, která dokáže ovlivňovat dobovou kulturu. Jeho vrcholné dílo *Teorie filmu. Vykoupení fyzické reality* (*Theory of Film. A Redemption of Physical Realit*, 1960) ovšem vyšlo až v 60. letech. Tento spis se dotýká teoretické syntézy filmu obdobně, jako tomu bylo u Rudolfa Arnheim a spisu *Film jako umění* (*Film als Kunst*, 1932). Oba autoři si uvědomovali to, že film na jednu stranu zachytává skutečný svět a na druhou stranu ho umí převést v realitu jiného druhu. Kracauer mluví o dvou tendencích – realistické a formativní. Realistická tendence má svůj zdroj v kameře, která zachycuje svět. Formativní tendence vychází z člověka, který stojí za kamerou. Kracauer velice jasně formuloval podle svých slov estetiku filmu. Zabýval se tématem filmu z pohledu zachycení hmotné skutečnosti světa. Ukazuje na podrobném rozboru základní vlastnosti filmu, jeho účinky a funkce. Zároveň pojednává o tom, jakým způsobem film přistupuje k realitě a jakým způsobem zpracovává realitu, čímž se vlastně od ní částečně odpoutává.⁴⁰

Německá kinematografie se začala rozvíjet v době druhé dekády 20. století. V době, kdy se schylovalo ke konci první světové války, vznikla v Německu filmová společnost UFA.⁴¹ Ta se především soustředila na nákladné historické filmy, aby tím odváděla pozornost od nedávné porážky ve válce. Významným německým režisérem byl v té době Ernst Lubitsch (1892 – 1947), který dokázal natočit velmi vkusná díla velkého formátu. Filmy jako *Muž beze jména* (*Die Augen der Mumie Ma*, 1918),

³⁹ Patří mezi představitele realistického proudu ve filmové teorii. Byl donucen k emigraci do USA, kde dostal místo jako odborný asistent v Museum of Modern Art (MoMA) Film Library. *Základní tendence v dějinách myšlení o filmu*, s. 56 – 57.

⁴⁰ HUDEC, Z. *Základní tendence v dějinách myšlení o filmu*, s. 56 – 57.

⁴¹ Filmová společnost UFA vznikla za těch okolností, kdy se spojily společnosti Krupp, Stinnessův koncern, I. G. Farben a Deutsche Bank s návrhem pro německý generální štáb, aby se podílel na vzniku. Filmová společnost UFA (Universum Film AG, dnes se společnost jmenuje UFA GmbH) vznikla 18. prosince 1917 a považuje se za jednu z nejstarších filmových společností v Evropě. UFA byla až do roku 1945 největší a nejsilnější v Německu. Není divu, že si ji vybral Adolf Hitler k propagandě. *Dějiny filmu 1895 – 2005*, s. 59.

Carmen (1918) či výpravný film z prostředí starověkého Egypta *Žena Faraonova* (*Das Weib des Pharaos*, 1922)⁴². Všechny tyto zmiňované snímky vysoce převyšovaly standard svou velkolepou výpravou a honosností. Nicméně filmový sociolog a teoretik Sigmund Kracauer reagoval na tyto historické filmy s dávkou kritiky. Považoval tyto snímky za velice vágní, bez špetky historické autenticity. Tyto filmy pro Kracauera představovaly jenom arénu divokých zápasů pro slepé instinkty.⁴³

V německých filmech se objevoval i odkaz Méliésových filmů. Teoretici začali reagovat na konkrétní techniky média, kategorizovat typy střihů, osvětlení nebo práci s kamerou. Inspiraci v něm nacházeli producenti i teoretici jako Friedrich Wilhelm Murnau⁴⁴ a Fritz Lang⁴⁵.

⁴² LUBITSCH, E. *Žena Faraonova* (*Das Weib des Pharaos*, 1922). Copyright [online], [použito 7. 3. 2020]. Dostupné na internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=FvmN6hzXQ2Y>>. Film byl ve výpravě poměrně nákladný, objevuje se tam mnoho scén „velkých scén“, které dosud nebyly příliš obvyklé, např. v minutáži 56:39 – 57:13.

⁴³ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu 1895 - 2005*, s. 59.

⁴⁴ Murnau natočil snímek *Poslední smích* (*Der Letzte Mann*, 1924)

⁴⁵ Lang natočil snímek *Siegfriedova smrt* (*Die Nibelungen: Siegfrieds Tod*, 1924).

5. Rudolf Arnheim – Život a dílo

Rudolf Arnheim (1904 – 2007) byl německý psycholog a teoretik umění a filmu. Narodil se v Berlíně jako syn obchodníka vlastnícího malou továrnu na výrobu klavírů. Otec předpokládal, že syn jednou převezme podnik po něm, avšak ten dal přednost studiu. Na univerzitě v rodném Berlíně vystudoval psychologii. Mezi jeho učitele patřili známí psychologové gestaltu Max Wertheimer (1880 – 1943) a Wolfgang Köhler (1887 – 1967), kteří Arnheima výrazně ovlivnili v jeho budoucích teoretických pracích. Arnheim kromě psychologie vystudoval i filozofii a dějiny umění.⁴⁶ Po získání doktorátu pracoval v redakci časopisu *Weltbühne* jako filmový kritik a přechodně i jako redaktor kulturních rubrik.⁴⁷

Život v poválečných dobách Výmarské republiky (1918 – 1933) chtěla změnit Hitlerova NSDAP, která se pozvolna dostávala k moci už za hospodářské krize. Hitler byl v roce 1933 jmenován kancléřem a tomu otevřelo cestu k absolutní moci v Německu.⁴⁸ Z univerzit začali nuceně odcházet všichni učitelé židovského původu. Arnheim v této době pracoval na pozici postgraduálního asistenta a vydal svůj první spis *Film as Kunst* (Film jako umění, 1932), avšak ani ne po měsíci bylo dílo staženo. Arnheim dobře věděl, že jeho židovský původ byl nevyhovující, a proto byl nucen odjet z Německa. Odešel do Říma, kde strávil pět let jako doprovodný redaktor publikace *Společnosti národů*. Svou pověst posílil tím, že psal knihy o filmu a rádiu jako o uměleckých formách. V Římě se dále věnoval psaní o teorii filmu. Napsal články *Pohled do dálky* (Ein Blick in die Ferne, 1935), *Filmová kritika dnes a zítra* (The Film Critic of Today and Tomorrow, 1935), *Poznámky k barevnému filmu* (Perche sono brutti i film a colori?, 1935), *Film jako umělecké dílo* (Il film come opera d'arte, 1938) nebo významný *Nový Laokoon* (Nuovo Laocoonte, 1938).⁴⁹ Dále napsal

⁴⁶ BEHRENS, R. R. *Rudolf Arnheim: The Little Owl on the Shoulder of Athene*. In: Leonardo, vol. 31, no. 3, 1998, s. 231.

⁴⁷ *Tamtéž*, s. 232.

⁴⁸ *Tamtéž*, s. 231.

⁴⁹ Článek *Nuovo Laocoonte* napsal Arnheim původně v italštině, později se anglický překlad nacházel v reedici spisu *Film as Art* z roku 1957. *Film as Art*, s. 1.

esej *Vliv filmu na veřejnost* (De l'influence du film sur le public, 1937) a během pobytu v Itálii dokončil svou druhou knihu *Radio* (1936), ve které se zabýval teorií rozhlasu.⁵⁰

Na počátku druhé světové války, kdy se spojil Mussolini s Hitlerem, odjel Arnheim do Londýna, kde sloužil jako válečný překladatel pro britské vysílání Corpo. Dlouho v Londýně nezůstal. V roce 1940 emigroval do New Yorku.⁵¹ V roce 1943 se stal profesorem psychologie na Sarah Lawrence College a zároveň i hostujícím lektorem na The New School.⁵²

Arnheim získal krátce po příchodu do Ameriky i dvě prestižní ceny. První hlavní cenu získal v roce 1942 od Rockefellerovy nadace. S tímto stipendiem pracoval na Columbia University, kde napsal esej *Radio Research* (1941), ve které analyzoval vliv tzv. „mýdlových oper“ a jejich účinků na americké rozhlasové publikum. Druhou cenu získal téhož roku od Guggenheimovy společnosti za studii role vnímání v umění. Ve své práci věnuje prostor studii zabývající se problémům vizuálního umění, zejména v oblastech pohybu, prostoru a výrazu.⁵³ V 50. letech vydal rozsáhlý spis *Art and Visual Perception* (1954)⁵⁴. Ve spisu autor ukázal, že rozdílnost mezi uměleckým a vědeckým přístupem v umění není až tak velká. V dalším spisu *Visual Thinking* (1969) Arnheim zpochybnil rozdíly mezi vnímáním a myšlením a dále mezi intelektem a intuicí. Tvrdil, že veškeré uvažování souvisí s intuicí.⁵⁵

Arnheim v době mezi lety 1968 – 1974 působil jako profesor psychologie na Harvardské univerzitě⁵⁶. Poté se stal hostujícím profesorem na Michiganské univerzitě, kde vyučoval dalších deset let. Dalším významným dílem byla studie *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts* (1984). Tato studie představila

⁵⁰ Jednalo se původně o rukopis pod názvem *Rundfunk als Hörkunst* (1933), který poprvé vyšel anglicky pod uvedeným názvem *Radio*. *Rudolf Arnheim: The Little Owl on the Shoulder of Athene*, s. 232.

⁵¹ V té době se mnoho Arnheimových kolegů usadilo v USA.

⁵² BEHRENS, R. R. *Rudolf Arnheim: The Little Owl on the Shoulder of Athene*, s. 232.

⁵³ *Tamtéž*, s. 232.

⁵⁴ Spis *Art and Visual Perception* (1954) byl přeložen až do 14 jazyků a považuje se za jeden z nejčtenějších a nejvlivnějších spisů týkajících se umění ve 20. století. V roce 1974 byl spis revidován. *Rudolf Arnheim: The Little Owl on the Shoulder of Athene*, s. 232.

⁵⁵ *Tamtéž*, s. 232.

⁵⁶ V roce 1968 dostal nabídku učit psychologii umění na Harvardské univerzitě, která ve svých prostorách zřídila Katedru vizuálních a environmentálních studií. *Rudolf Arnheim: The Little Owl on the Shoulder of Athene*, s. 232.

interakci umění a architektury. Autor se zabýval teorií, že při studii kompozice výtvarného umění platí, že forma i obsah jsou od sebe neoddělitelné části.⁵⁷

Rudolf Arnheim byl váženým členem spolku American Society for Aesthetics, ve které zastával funkci ředitele společnosti. V roce 1976 získal ocenění od Americké asociace umění a věd. Během svého života napsal 15 knih⁵⁸, ve kterých se zabýval percepční psychologií a filmem, a řadu umělecko-teoretických esejí.⁵⁹

Mnoho myšlenek, které Arnheim aplikoval ve svých dílech, se opíralo o názory anglického filosofa empirismu Johna Locka (1632 – 1702), který tvrdil, že veškerá znalost člověka o světě pochází z jeho smyslové zkušenosti získávané během života. Arnheim v tomto směru jako mnoho jiných teoretiků zastával názor, že přístup k realitě je skrze smyslové vjemy (zrak, sluch či dotek). Obzvláště se snažil objasnit možné souvislosti mezi teorií a uměním, proto i většina jeho prací se soustřeďuje na vztahy mezi viděním a poznáváním. Arnheim si uvědomuje, že film a fotografie znázorňují svůj vlastní pohled na realitu.

5.1. *Film a psychologismus*

Arnheim se řadí mezi první psychology, kteří se zajímali o kino. Kinematografii považoval za filmové umění, o čemž vypovídá i jeho spis *Film jako umění*. Píše o důvodech k pochopení filmu skrze popis vizuálních umění. Naše mysl si organizuje vnímaný svět, co vidíme a jakým způsobem to vidíme. (Později tento proces autor označuje jako „vizuální inteligence“ „eyesight is insight“). Arnheim k chápání filmu přistupoval skrze gestalt psychologismus. Gestalt psychologie byla škola, která vypožorovala, že naše mysl neustále vytváří z jednotlivých celků koherentní celky,

⁵⁷ BEHRENS, R. R. *Rudolf Arnheim : The Little Owl on the Shoulder of Athene*, s. 232

⁵⁸ Veškerá bibliografie Rudolfa Arnheima byla sesbíraná ze dvou sbírek, které sepsala Mary Arnheim. Spisy *Rudolf Arnheim: Bibliography of His Writings: 1928 – 1982* (1983) a *1983 – 1990: Supplement to Rudolf Arnheim, Bibliography of His Writings* (1991). Mary Arnheim již v úvodu své první sbírky (z roku 1983) upozornila na to, že odkazy na dataci Arnheimových prací byla odlišná v době, kdy ještě psal v Německu, a v Itálii. Jiné datování je také uváděno u Arnheimových prací po příchodu do Spojených států. Mary Arnheim všechny položky zaznamenala chronologicky a rozdělila je do kategorií: Knihy, Eseje a články, Recenze knih a Různé. *Rudolf Arnheim: An International Bibliography of His Writings*, s. 166.

⁵⁹ BEHRENS, R. R. *Rudolf Arnheim : The Little Owl on the Shoulder of Athene*, s. 232

kteřé přesahují, interpretují a doplňují vnímané.⁶⁰ Její využití lze uplatnit ve všech rovinách. Arnheim si uvědomoval, že tento přístup je možný použít i na oblast umění a konkrétněji na film. Zaměřil se na analýzu postupů, které dosahují toho, že sledujeme kontinuum, děj nebo smysl.

Mimořádný zlom v Arnheimově teoretickém přístupu započal ještě v dobách jeho studia. Autorovi učitelé Max Wertheimer a Wolfgang Köhler položili základy pro teoretické a praktické směřování gestaltové psychologie. Arnheim tento obrat v oblasti psychologie nazval doslova „kantovským obratem“. Gestalt psychologie staví na tom, že ani nejzákladnější procesy vidění nevytvářejí mechanické záznamy vnějšího světa, ale jejich působení směřuje ke kreativní organizaci smyslových vjemů podle znaků pravidelnosti a rovnováhy. Vychází z toho myšlenka, že umělecké dílo nepředstavuje pouhé napodobení, ale jedná se převod pozorovaných charakteristik, které se aplikují do daného uměleckého předmětu. Je ovšem zřejmé, že pokud by se umělecké dílo považovalo pouze za ekvivalent ztvárňované předlohy, tak by v tom případě film či fotografie byly pouhou náhradou za skutečnost.⁶¹

Gestalt⁶² neboli tvarová psychologie se vyznačuje tím, že se zaměřuje na zákonitosti a pravidla, dle kterých je možné vidět celek prostřednictvím tzv. figury. Ve výtvarném umění to probíhá tak, že si umělec předem stanoví, co má být viditelné pro diváka. Ustanovuje si tvary, jejich postavení a rozmístění a pomocí barev sděluje své pocity a myšlenky. Pro Arnheima to byla výchozí pozice. Na jedné straně se zaměřil na filmový obraz z vizuálního pohledu, na straně druhé úzce navazuje na myšlenky filmového pohybu, které již zmiňoval Hugo Münsterberg.⁶³ Německý psycholog Hugo Münsterberg se zabýval problematikou filmu. Publikoval spis *The Photoplay* (1915), který je jedním z prvních významných děl filmové teorie. Filmy mají ten vliv, že dokážou simulovat procesy mysli. Toto tvrzení vyplývá z rané filmové psychologie.

⁶⁰ Gestalt psychologie se na vše dívá v celkové rovině a v úplném kontextu, nerozděluje to na jednotlivé části.

⁶¹ ARNHEIM, R. *Film as Art*, s. 3.

⁶² Gestalt psychologie, neboli tvarová psychologie se týká psychologie vnímání a prosazuje v podstatě zásadu celistvosti. Gestalt psychologie tvrdí, že veškeré elementy představují jenom výsledek umělé konstrukce či abstrakce. Platí to, že vše živé směřuje k tvarům či formám (k celistvosti). Mezi představitele patří Max Wertheimer, Wolfgang Köhler a Kurt Koffka. *Rudolf Arnheim: The Materialist of Aesthetic Illusion: Gestalt Theory and Reviewers' Practice*, s. 167.

⁶³ Arnheim nebyl první teoretik a psycholog gestaltu, co se zabýval touto myšlenkou. *Základní tendence v dějinách myšlení o filmu*, s. 48.

Münsterberg tvrdil, že film formuje realitu podle vnitřních zákonů mysli. Tyto vnitřní zákony nedodržují přirozené zákony kauzality a kontinuity v prostoru a čase, ale transformují je prostřednictvím pozornosti, paměti, představivosti a emocí. Münsterberg si v době, kdy teprve začínala vznikat gestalt psychologie, uvědomil jeden klíčový fenomén. V roce 1912 se zabýval pohybem ve filmu, což se později stalo důležitým tématem pro mnoho dalších teoretiků (včetně Arnheima). Tímto způsobem dokázal napomoci k vývoji psychologického a obzvláště gestalt přístupu k filmu.⁶⁴

Významnost filmu spočívá ve formě, která představuje spojení statických obrázků. Vnímání pohybu ve filmu je založené na mentálním procesu, kdy dochází ke spojování jednotlivých obrázků do jednoho celku, což se vyvozuje jako pohyb. Münsterberg se ve spisu zabýval tímto fenoménem, kdy je naše mysl soustředěná na sledování pohybujících se obrazců. Naše mysl dokáže při sledování vybrat to podstatné, čemu věnuje pozornost. Münsterberg a později i Arnheim upozornili na filmové techniky, které odlišují film takovým způsobem, že není pouhou kopií reality. Arnheim se k filmu vyjadřuje jako o umění, Münsterberg ještě o spojitosti filmu a umění nemluví.⁶⁵ Arnheim se však mnohým inspiroval, ovlivnění Münsterbergem se ukazuje např. ve spisu *Film als Kunst*, nebo v eseji *Budoucnost zvukového filmu* (The sad future of film, 1934)⁶⁶ rozebírající přechod z němého filmu na zvukový film.⁶⁷ Arnheim se i mnohem později vrací k myšlenkám Münsterberga, např. statí *Zum Geleit (für Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel*, 1981).⁶⁸

Arnheim se od 50. let nevěnoval primárně filmu, svou pozornost zaměřil na psychologii umění. Základní pozice jeho studie *Film jako umění* (Film als Kunst, 1932) jsou spojovány s uměleckým charakterem filmu bez přítomnosti narativně-realistických momentů, což se vylučuje s nástupem zvukových filmů. Bredekamp oceňuje, že Arnheim ještě v roce 1999 svou pozici revidoval. Arnheim přehodnotil

⁶⁴ POULAKI, M. *The „Good Form“ of Film. The Aesthetics of Continuity from Gestalt Psychology to Cognitive Film Theory*, s. 29.

⁶⁵ *Tamtéž*, s. 30 - 31.

⁶⁶ Arnheim se v eseji *Budoucnost zvukového filmu* (1934) zabývá nástupem zvukového filmu, který se v Evropě začal promítat v 1929.

⁶⁷ MOLTKE J. V. / SCHWEINITZ J. *Für Rudolf Arnheim*. In: *Montan/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, s. 11.

⁶⁸ ARNHEIM, R. *Die Zukunft des Tonfilms*. In: *Montan/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, s. 19.

svůj názor a vyjádřil se, že film i přesto, že byl v područí „tyranie zábavního průmyslu“, dokázal dosáhnout kvality uměleckého díla.⁶⁹

5.2. Spis *Film jako umění*

Arnheim napsal spis ve 30. letech, ovšem po nástupu nacismu bylo jeho dílo staženo z prodeje. Musel opustit Německo a nadále se tématu filmu věnoval v exilu v Itálii, Anglii a následně v USA. V 50. letech se opět vrátil ke spisu, kdy už si jasně uvědomoval rychlý rozvoj filmové techniky. Arnheim napsal pro znovu vydaný spis *Film jako umění* (Film as Art, 1957)⁷⁰ úvod, ve kterém objasňuje⁷¹ samotný vývoj celé knihy s přidanými kapitolami.⁷² Zároveň je konfrontován se svými myšlenkami, které napsal ještě ve 30. letech, a právě s těmi se zde s odstupem času vyrovnává a doplňuje je.

Film představuje pro autora, jak on sám píše, jedinečný experiment v oblasti výtvarného umění. Arnheim uvádí, že vlastnosti filmu a fotografie nevedou k dosažení dokonalé reprodukce. Díky nim jsou ale i „ne příjemci“ jako média uměleckého sdělení. Zdůraznil, že film i fotografie produkují obraz v dvourozměrném formátu. Zachycení skutečnosti je díky filmu plně nedostatků.

V první části spisu v kapitole *Film a realita* (Film and Reality) autor pojednává o tom, že film nepředstavuje jen mechanickou reprodukci reality. *Výroba filmu* (The Making of a Film) sumarizuje první kapitolu a zároveň ji rozvíjí tím, jak lze film umělecky

⁶⁹ BREDEKAMP, H. *On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin*, s. 248.

⁷⁰ Pozn. autora: Ke své práci jsem si vybral místo originálu *Film als Kunst* (1932) anglickou reedici *Film as Art* (1957), která obsahuje kromě původních 4 kapitol přidané eseje, které vznikly až po vydání spisu. Jedná se o doplněné eseje: *The Thoughts That Made the Picture Move* (1933), *Motion* (1934), *A Forecast of Television* (1935) a *A New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film* (1938).

⁷¹ Arnheim v předmluvě vzpomíná na svá studijní léta, kdy se začal zajímat o film. Tehdy mu při návštěvě kina připadal film jako něco fascinujícího, protože sledoval pohyblivé se obrazy. Začal si uvědomovat, že tato fascinace filmem přerůstá z pouhého zájmu až po myšlenku, že se chce filmovou teorií zabývat z akademického hlediska. Později, jak sám přiznal, se jeho sledování filmů již neobešlo bez toho, aby si zapisoval poznámky. *Film as art*, s. 2.

⁷² Spis *Film als Kunst* (Film jako umění, 1932) vydal Arnheim krátkou dobu před tím, než se k moci dostal Hitler. Kniha však poté byla po dlouhou dobu stažena. Přidané články, které se objevují v nové edici spisu, napsal Arnheim v letech 1933 a 1934 v Římě a vyšly poprvé ve sbírce *Enciclopedia del Cinema*. Kapitola *Prognóza televize* vyšla poprvé v roce 1935 v časopise *Intercine* a závěrečná kapitola spisu *Nový Laokoön* je přeložena z italského textu, který se objevil v časopisu *Bianco e nero* v roce 1938. *Film as art*, s. 1.

využít. Ukazuje, jak může kamera chytře skrývat detaily, nebo naopak je zvýraznit a dovést k symbolickému významu. Každý detail musí mít svůj účel a svůj význam. V kapitole dále pojednává o absenci časoprostorového kontinua, kdy se v této souvislosti odvolává na myšlenky představitelů montážní školy Pudovkina a Ejzeštejna. Vyzdvihuje funkci střihu, který je pro film velmi podstatný. Další kapitoly věnuje dispozicím filmů z hlediska technického vybavení a historii filmu.⁷³

Ve 30. letech chtěl Arnheim pomocí syntézy psychologie a filmové kritiky poukázat na to, že filmové umění není něco, co se zde z ničeho nic objevilo. I když se jedná o zcela nový typ umění, obsahuje v sobě prvky, které lze nalézt u všech ostatních umění. Práce jiných soudobých teoretiků se zaměřovaly na diváckou interakci s filmem. Arnheim se předně zaměřuje na pochopení specifík filmové reality. Film se podle Arnheima podobá malbě, hudbě, literatuře nebo i tanci. Představuje médium, které může, ale zároveň nemusí být nutně použito k tomu, aby dosáhlo uměleckých výsledků. Film podle Arnheima jednoznačně představuje umění.⁷⁴ Svůj postoj vysvětluje zprvu skrze analogii malířství a fotografie.⁷⁵

Spis jasně formuluje pět rozdílů (tzv. diferenciačních prvků), které odlišují filmové zachycení od vnímané reality. Patří mezi ně: redukce trojrozměrnosti na dvojrozměrnost, absence barev, omezení zorného pole, nesouvislost filmového děje v čase a prostoru a absence mimozrakového vnímání.⁷⁶

Arnheim při snaze o vymezení určitých specifík ve filmu mluví o rozdílech mezi filmovým obrazem a reálným viděním. Filmový obraz na rozdíl od reálného vidění nepředstavuje jenom nepřetržité pásmo záznamu. Viditelné a zažívané v prostoru

⁷³ Při editaci spisu v 50. letech Arnheim upravil některá svá předchozí tvrzení, ale hlavní myšlenky zůstaly podle jeho vyjádření v úvodu nedotčené. Překvapivě zjistil, že mnohé jeho předpovědi, které filmu přisuzoval již ve třicátých letech, se později ukázaly za pravdivé. *Film as Art*, s. 1- 3.

⁷⁴ Arnheim reaguje na situaci, kdy ještě existuje mnoho názorů od odborníků, kteří filmu razantně odepírají tu možnost, že by měl být zařazován mezi umění. Odpůrci si stojí za názorem, že film nemůže být uměním z toho důvodu, že se snaží o pouhou mechanickou reprodukci reality. Ve svém stanovisku vycházejí z analogie malby.

⁷⁵ Malíř zprvu získává podnět díky pozorování objektu. Až poté přenáší na malířské plátno svůj pohled na svět (pozorovaný objekt) tahy štětcem. Malba pro nás představuje zprostředkovanou realitu. Tento proces nepředstavuje mechanický postup, jako je to v případě fotografie. U fotografie probíhá mechanický proces, při kterém jsou paprsky světla odrazeny od objektu a následně zachyceny systémem čoček uvnitř aparátu. *Film and Reality*. In: *Film as Art*, s. 8.

⁷⁶ PLAZEWSKI, J. *Film jako partitura symfonie*. In: *Dějiny filmu: 1895-2005*, s. 168 – 170.

přenáší na dvojrozměrný filmový obraz. Mění se tedy celková struktura obrazu, jeho hloubka a prostorovost.⁷⁷ Film pouze navozuje iluzi reálného světa. Ovšem tato omezení nevnímá autor jako něco negativního, ale právě naopak tím chce zdůraznit, že právě tyto odchylky jsou přednostmi filmu. Tyto diferenciační prvky mohou být pro film přínosné, pokud se toho ujmou kvalitní režiséři, kteří by tím dokázali umělecké prostředky povýšit na tzv. tvárné prostředky.⁷⁸

5.2.1. *Film jako umění: Kapitola Film a realita*

Arnheim si jednoznačně stanovil cíl, a to snahu o vyvrácení tvrzení, že film (ale i fotografie) představuje pouze mechanické reprodukce, které nemají nic společného s uměním. O filmu se stále objevují názory, že se snaží otrocky kopírovat realitu. Arnheim vysvětluje, proč tomu tak je. Film je promítán na dvourozměrný povrch plátna, čímž působí jako obraz nebo spíše fotografie, která se pouze snaží realisticky zachycovat skutečnost.⁷⁹ V úvodní, zásadní kapitole s názvem *Film a realita* (Film and Reality) popisuje film a rovněž i fotografii z hlediska jejich funkce. Čtenáře postupně seznamuje s diferenciačními prvky, které značně odlišují film od kopírované reality.⁸⁰

Za hlavní diferenciační prvek považuje Arnheim ztrátu prostorové hloubky⁸¹ nebo jinak řečeno redukce trojrozměrnosti na dvojrozměrnost. Autor zprvu tuto myšlenku rozvíjí u příkladu s fotoaparátem a fotografií. Rozlišuje pohled na trojrozměrnou věc pouhým okem a objektivem fotoaparátu. Uvádí příklad s krychlí.⁸² Lidé si o fotoaparátu myslí, že se jedná o pouhý záznamový stroj. Samotný fotoaparát představuje nástroj, avšak fotograf je ten, kdo s ním pracuje, zachycuje svět svým okem. Vůbec si neuvědomují, že fotografická reprodukce zachycených obrazů je mnohem více zaměřená na fotografův cit pro detail. Takové zachycení objektu fotoaparátem představuje uměleckou kvalitu, čímž přesahuje pouhý mechanický

⁷⁷ HUDEC, Z. *Základní tendence v dějinách myšlení o filmu*, s. 49.

⁷⁸ *Tamtéž*, s. 49.

⁷⁹ *Tamtéž*, s. 26.

⁸⁰ ARNHEIM, R. *Film and Reality In: Film as art*, s. 9.

⁸¹ Film může zápasit s nedostatkem dojmu, že se jedná o trojrozměrný záběr. Tomu se dá vyhnout v případě správného přístupu režiséra, který umí pracovat s kamerou. Pohledy na předměty z různých úhlů či použití dynamického pohybu dotváří dojem trojrozměrnosti. *Film and Reality*, s. 9.

⁸² Před sebou vidíme předmět, který má své místo v prostoru, má svou výšku a svou tloušťku. Viděný předmět můžeme sledovat z různých úhlů. *Film and Reality*, s. 9 – 10

záznam. Fotografie zachycuje (např.) krychli z pohledu, při kterém se můžeme domnívat, že se nejedná o plochý dvojrozměrný tvar, avšak o předmět, který je trojrozměrný, píše autor.⁸³

Arnheim tvrdí, že trojrozměrné vidění předmětů máme díky očím. Účinek filmu nelze přesně určit jako dvourozměrný nebo trojrozměrný, ale spíše něco mezi tím. Jedná se o to, že se v něm míchají dojmy z tvarů, barev, velikosti.⁸⁴ Platí to u filmu, kdy zachycený obraz je rozdílný od reálného obrazu světa. Na filmovém plátně vidíme vše v dvojrozměrném rozlišení. Redukce z trojrozměrného vidění na dvojrozměrné je skutečným zdrojem filmového umění.⁸⁵ Filmový obraz nemůže být dokonalou kopií skutečnosti, protože se „odehrává“ pouze na dvourozměrném plátně.

Arnheim upozorňuje, že dalším diferenciačním prvkem pro film je absence barev či osvětlení.⁸⁶ Podle něj je *nedostatek barev* „konstitutivním prvkem“ *filmového umění*.⁸⁷ Ve filmu dochází k absenci barev, kdy dochází k redukci pouze na černou a bílou. Pro autora je to obzvláště pozoruhodná odchylka.⁸⁸ V černobílém filmu je vidět výrazný odklon od reality světa. Syté barvy na plátně působí příliš tmavě, anebo světle, ale i přesto se divák s tímto jevem vypořádá a nevnímá to negativně. Divák stále přijímá vše viděné ve filmu jako věrný obraz reality. Divák při sledování filmu dokáže přijímat to, když vidí pouze odstíny černé a bílé barvy (barva oblohy je stejná jako lidský obličej, listy na stromě mají stejnou barvu jako ústa ženy atd.). Arnheim o tomto jevu mluví jako o fenoménu „částečné iluze“.⁸⁹

Filmový obraz i při absenci barev stále připomíná realitu. Důležitou roli sehrává osvětlení, které výrazně napomáhá tomu, aby byl viděný tvar jasně rozeznatelný. Pozadí musí mít vyšší hodnotu jasu, aby byl snímáný objekt jasně vidět.⁹⁰ Arnheim tvrdí, že právě nedostatek barev ve filmu nutí tvůrce k tomu, aby tato absence byla

⁸³ ARNHEIM, R. *Film and Reality*, s. 11 – 13.

⁸⁴ *Tamtéž*, s. 14.

⁸⁵ PLAZEWSKI, J. *Filmová řeč*, s. 203, srv. *Film jako partitura symfonie*, s. 168 - 170,

⁸⁶ HUDEC, Z. *Základní tendence v dějinách myšlení o filmu*, s. 49.

⁸⁷ PLAZEWSKI, J. *Filmová řeč*, s. 203.

⁸⁸ Pozn. autora - *Dílo Film als Kunst* bylo psáno ještě před nástupem barev ve filmu (první pokusy barevných filmů začaly vznikat v USA kolem roku 1935). Arnheim reaguje na černo-bílý vzhled filmu a právě „nedostatek barev“ označuje za další „konstitutivní“ (nebo diferenciační) prvek filmového umění.

⁸⁹ ARNHEIM, R. *Film and Reality*, s. 15.

⁹⁰ *Tamtéž*, s. 15.

nahrazená záměrným využitím světla. Právě tento efekt dokáže „dobyť drahocenného smyslu hmoty „kompozičními a výtvarnými hodnotami“.⁹¹

Nutno je však podotknout, že bez správného zachycení objektu je i problém se světlem. Problém zachycení objektu není jenom ve filmu, ale i při práci fotografa. Fotograf snímající například sochu má obdobné potíže. Jak zachytit něco tak, aby to bylo jasně vidět. Fotograf fotící sochu řeší to, z jaké vzdálenosti ji má vyfotit, z jaké strany, z jakého úhlu, aby byla správně zachycena. Tyto problémy, tedy to zda byl zachycen skutečný objekt, anebo zda vypadá jako něco jiného, se jak u filmu, tak u fotografie ukážou až na výsledném materiálu.⁹²

Dalším důležitým prvkem, kterým se autor zabývá, je omezení zorného pole. Dle tvrzení v dosavadních studiích je naše zorné pole příliš omezené. Zrak je nejsilnější ve středu sítnice, jeho vidění je oslabené směrem k okrajům. Tím, že se zrak soustřeďuje na konkrétní body, je značně omezeno zorné pole a prostor.⁹³ Na tyto dobové poznatky Arnheim odpovídá, že člověk může otáčet hlavou a pohybovat očima, proto je zorné pole prakticky nekonečné.⁹⁴

Autor si myslí, že projekce před divákem musí být přizpůsobená tak, aby divák dokázal dostatečně jasně vidět vše promítané. Když se na filmovém plátně objevil větší objekt, tak se tomu musela přizpůsobit kamera ve správné vzdálenosti, aby dokázala objekt zachytit. Záleží i na tom, do jaké míry je celkový obraz zvětšen již do hotového filmu. Film může být připraven tak, aby byl pro diváka dostupný v takové míře, aby mohl divák sledovat všechny detaily, aniž by mu něco uniklo. Existuje optimální míra velikosti obrazu a vzdálenosti diváka od něj.⁹⁵ Jaká? To již autor nezmiňuje. Svou myšlenku rozvíjí na rozdíllosti mezi promítáním filmů a divadelním představením. Divadelní představení musí být přizpůsobeno tak, aby divák mohl nepřetržitě sledovat celkový obraz i v závislosti na tom, zdali sedí v přední řadě, anebo

⁹¹ PLAZEWSKI, J. *Filmová řeč*, s. 213.

⁹² ARNHEIM, R. *Film and Reality*, s. 16.

⁹³ *Tamtéž*, s. 16.

⁹⁴ Někteří teoretici podle Arnheima tvrdí, že film ve svém ohraničeném prostoru (na filmovém plátně) představuje omezený prostor a tím i demonstuje náš ohraničený pohled v reálném životě. *Film and Reality*, s. 16 -17.

⁹⁵ *Tamtéž*, s. 19

v poslední.⁹⁶ Je samozřejmé, že divák vepředu uvidí obraz mnohem větší.⁹⁷ Nejlepším řešením je radit je za sebou, protože pokud jsou rozmístěni rozprostřeně do stran, tak ti, co sedí nejdál, budou vidět velice zkreslený obraz.⁹⁸ Filmové představení s tímto uspořádáním zápasit nemusí.

Autor si totiž všímá, že film z pohledu zorného pole může dosahovat uměleckých účinků. Zorné pole zabírá kamera ve vzdálenosti, ve které zachytává snímané předměty. Právě taková práce s kamerou vyvolává v divákovi dojem napětí. Zachycení proměn časovosti a prostoru v takové výseči lze dosáhnout filmovým stříhem neboli montáží.⁹⁹ Arnheim ovšem nepřikládá montáži tak velký význam, jako je to v případě sovětských teoretiků. Vytýká hlavně Pudovkinovi a Timošenkov, že montáž příliš přeceňují.¹⁰⁰

Arnheim ví, že v reálném životě probíhají veškeré zážitky pro každého pozorovatele v nepřerušované sekvenci prostoru a času, zatímco film se těmito pravidly neřídí. Autor tím představuje další diferenciační prvek, tedy nesouvislost filmového děje v čase a prostoru. Film může jednotlivé obrazy sestříhat, přerušit, aniž by musel proběhnout celý sled událostí.¹⁰¹ Např. když na scéně z německého hororového filmu *Nosferatu* (1922)¹⁰² vidíme dva muže, kteří odcházejí ze své kajuty, vychází po schodech nahoru a záběr končí. V dalším záběru je vidět, jak tito dva muži přicházejí do jiné kajuty za mužem ležícím na houpací posteli. Ačkoliv nám film neposkytl celý záběr toho, jak se tito dva muži přemísťují z jedné kajuty do druhé, film stále dodržuje logickou kontinuitu.¹⁰³

⁹⁶ Pozn. autora: To si např. uvědomoval již Georges Méliès, který své filmy produkoval tím způsobem, že veškeré záběry byly natáčené v jedné vzdálenosti, takže diváci viděli vše ve stejné velikosti.

⁹⁷ Důležitou úlohu sehrává i velikost divadla. Větší divadla musí dbát na větší výpravnost, mnohem více efektů, aby dokázaly vše ukázat a to všem divákům bez rozdílu toho, v jaké vzdálenosti od pódia sedí. Důležité je i to, jak jsou rozmístěna sedadla v divadle.

⁹⁸ ARNHEIM, R. *Film and Reality*, s. 20.

⁹⁹ HUDEC, Z. *Základní tendence v dějinách myšlení o filmu*, s. 49.

¹⁰⁰ Oba sovětské teoretici vymezili pro montáž přesný počet typů. Pudovkin psal o 5 typech montáží, Timošenko dokonce až o 15. *Základní tendence v dějinách myšlení o filmu*, s. 49.

¹⁰¹ ARNHEIM, R. *Film and Reality*, s. 20 – 21.

¹⁰² MURNAU, F. W., *Nosferatu* (1922). Copyright [online], [použito 20. 3. 2020]. Dostupné na internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=FC6jFoYm3xs&t=2898s>>. Jedná se o obrazovou sekvenci mezi dobou 47:54 – 48:10.

¹⁰³ Filmové scény po sobě následují v pořadí podle času. Výjimku tvoří autorský zásah v případě určitého převyprávění, snů či vzpomínek. Tyto „skoky záběrů“ nedodržují časový sled, jejich průběh je

Ve filmovém ději se mnohdy dostáváme do situací, kdy se během jedné chvíle odehrává více činností. Čistě z uměleckých důvodů se však tyto činnosti rozdělují do jednotlivých záběrů. Nabízí se nám obraz ve stejné odehrávající se době, kdy můžeme vidět na jednom záběru v popředí muže sedícího u stolu a v druhém záběru dalšího muže hrajícího na klavír. V tomto případě však musí být zřejmé, že se jedná o simultánnost.¹⁰⁴ Arnheim poznamenává, že film musí dbát na časovou kontinuitu, věci odehrávající se ve stejnou chvíli musí jasně vyjádřit, že se jedná o tu samou dobu, i když jsou záběry promítány za sebou.¹⁰⁵ Dodává, že ve filmu může být čas vynechán pouze v případě, že se jedná o úmyslný komický efekt. Například když Charlie Chaplin vstupuje do zastavárny a okamžitě se objeví bez pláště.¹⁰⁶

Arnheim dodává, že film má na rozdíl od divadla mnohem větší svobodu v rovině prostorové i časové. V divadle je změna času nebo prostoru indikována přerušením. Buď se sníží opona, anebo se jeviště na chvíli zahalí do tmy.¹⁰⁷ Iluze, která je dána ve hře nebo ve filmu, je pouze částečná. Stále se film i divadlo opírají o naturalistické prvky.¹⁰⁸ Arnheim si myslí, že fotografie je v mnohém podobná divadlu. Fotografie také představuje konkrétní místo a určitý čas, avšak nedělá to tím způsobem, jako to probíhá v divadle. Neprobíhá to představováním skutečného prostoru ani plynutím času.¹⁰⁹

jiný. Až návrat do záběru, ve kterém je patrné, že už se nejedná o vzpomínky či sen, se opět dodržuje plynulý pochod v čase. *Film and Reality*, s. 21.

¹⁰⁴ Nejjednodušší způsob vyjádření dvou odehrávajících se situací je pomocí titulků. Např. „*Zatímco se Elise vznášela mezi životem a smrtí, nastupoval Edward na parník v San Franciscu.*“ *Film and Reality*, s. 22.

¹⁰⁵ V jednom záběru je vidět stadion, ve kterém byl vyhlášen začátek závodu v čase 3:40. V dalším záběru se na jiném místě muž zajímá o sledování téhož závodu a při pohledu na čas ví, že ho v tu dobu může sledovat v televizi. Příklad je uveden jako doplněk v reedici spisu, v původním textu autor tento příklad neuváděl. *Film and Reality*, s. 22.

¹⁰⁶ *Tamtéž*, s. 23.

¹⁰⁷ Bylo by totiž velice znepokojivé pro diváka, kdyby mnoho událostí viděl v jedné a téže scéně. *Film and Reality*, s. 23.

¹⁰⁸ Sluha musí vystupovat a chovat se jako sluha, totéž platí i o postavě vévody. Iluze se ukazuje například i v tom, když divák v divadle sleduje scénu z domu. Dům má pouze tři stěny, ta čtvrtá je pro diváka odhalená. Tato odchylka je akceptována, protože to vyžaduje technika pódia. Divadlo představuje jakési spojení dvou světů. Na jednu stranu se snaží o napodobení reálného života, na druhou stranu jsou určité meze (většinou technické), které zcela nedovolují příliš skutečnosti. (viz. chybějící stěna). *Film and Reality*, s. 24 – 25.

¹⁰⁹ Plynutí času probíhá pouze u filmu či divadelního představení. Na fotografickém snímku můžeme vidět jenom zachycený prostor. Avšak tento snímek představuje abstrakci a v žádném případě nám nepřináší iluzi skutečného prostoru. *Film and Reality*, s. 25.

Arnheim film obhajuje, protože snahou filmu není snímání reality v tom smyslu, že při jeho sledování vidíme pouze jeden dlouhý záběr, jako bychom sledovali reálnou scénu ze života. Autor si naopak myslí, že kouzlo filmu zachraňují myšlenky sovětské montážní školy, dle kterých práce střihu vytrhává film z tohoto otrockého kopírování reality. Po sobě jdoucí záběry spolu souvisí. Nabízí různé pohledy (scéna muže stojícího před domem, který zmáčkne zvonek; další záběr z interiéru domu, kdy jiný muž reaguje na zvonek a kráčí ke dveřím...) Zde se nabízí otázka, která by mohla napadnout i Arnheima: Jak bychom tuto situaci viděli v reálném životě? Můžeme ji vidět buď pouze z pozice, že bychom stáli před domem, anebo kdybychom byli uvnitř domu. Zde se nám ukazuje argument toho, proč bychom o filmu neměli přemýšlet jako o médiu, které se snaží o pouhou kopii skutečnosti.¹¹⁰

Film podle Arnheima se kromě zásahu střihu odtrhává od reality i jiným způsobem. A to z pozice diváka. V této souvislosti autor zmiňuje další diferenciací prvek, a to absenci mimozrakového vnímání. V divadle je divák posazen na konkrétní místo, ze kterého celou dobu sleduje celé představení. Filmový divák při sledování filmu může vidět záběry, kdy vidí vše zblízka, z větší vzdálenosti, může přecházet z jednoho místa na druhé... Ovšemže ve skutečnosti při sledování filmu sedí pořád na stejném místě, avšak filmový děj mu nabízí tu iluzi, že se pohybuje.¹¹¹ Film se zároveň nemusí nutně řídit realitou, pokud dokáže ukázat všechny náležitosti, ze kterých zjevně pochopíme, o čem pojednává. Výstřel může být naznačen záběrem na revolver a vzápětí obrazem muže padajícího na zem. Nebo symbolicky nám hluk z výstřelu přináší obraz vyplašených ptáků, kteří po ráně odlétají z místa.¹¹² I když film sledujeme očima, mohou zasahovat nepřímou i další smysly. Například čich. Existují lidé, kteří při sledování scény, kdy na obrazovce vidí obraz katolické církve, mohou v podstatě vnitřně cítit vůni kadidla. Je až fascinující, jak mohou ostatní smysly být stimulovány

¹¹⁰ ARNHEIM, R. *Film and Reality*, s. 27.

¹¹¹ *Tamtéž*, s. 28.

¹¹² Autor odkazuje na scénu z filmu *Docks of New York (1928)*, kdy je výstřel zobrazen náhlým odletem hejna vyděšených ptáků. Copyright [online], [použito 20. 3. 2020]. Dostupné na internetu: <https://www.youtube.com/watch?v=Af_ZYThSC_U&t=4032s>. Jedná se o obrazovou sekvenci mezi dobou 51:50 – 51:54. Srv. *Film and Reality*, s. 34.

tím, co vidí oči. Pocity vůně či doteku jsou pouhou iluzí, kterou vyvolává pohled diváka na scény z filmu.¹¹³

Arnheim v závěru kapitoly dospěl k překvapivému názoru, že rozvoj filmové techniky může ničit estetickou působivost filmu a má vyplývat z citlivé práce s diferenciacními prvky. Za největší přešlap, jakého se film mohl dopustit, považuje zavedení zvuku. Zvuk totiž rozbil uměleckost filmu, protože ho tím příliš přiblížil realitě.¹¹⁴ V díle z roku 1932 konstatuje, že divákovi nevadí absence zvuku ve filmu. Je na to zvyklý a připadá mu to zcela přirozené. Divák nemá pocit, že by mu zvuk či mluvené slovo při sledování filmu mělo chybět. Je to z toho důvodu, že diváci jsou si pořád vědomi toho, že sledují pohybující se obrázky a ne realitu. Nedostatek zvuku nepřerušuje iluzi.¹¹⁵

Arnheim jasně deklaroval na vybraných příkladech svůj názor na film a realitu. Reaguje na kritiku odpůrců, kteří film považují za pouhou mechanickou kopii skutečnosti. Film je dle názorů autora inspirován realitou, ovšem dokáže s ní pracovat vlastním způsobem tak, že jí zachycuje umělecky. Největší rozdíl vidí autor ve střihu filmu, který dokáže poskládat ucelený příběh filmu z odlišných záběrů, ale přitom respektovat časové a logické kontinuum. Zároveň film dokáže u diváka navodit iluzi reality míst, kde ve skutečnosti nebyl. Autor poznamenává, že film se liší od reality absencí zvuku, což na diváka nepůsobí rušivě. Až přítomnost zvuku se pro film stala podle Arnheima přítěží, což následně rozvíjí v dalších pracích.

5.3. *Stat' Nový Laokoon – Úvod*

Arnheim v době, kdy psal během pobytu v Itálii stat' *Nový Laokoon*, pozoroval situaci, kdy ve druhé polovině 30. let zvuk ve filmu začal dominovat a němé filmy postupně ustupovaly. S nástupem zvukového filmu však nebyl spokojený, protože představoval něco navíc. Autor se s touto problematikou vypořádává ve stati *Nový Laokoon* (Nuovo Laocoonte, 1938). Inspiroval se významným spisem německé estetické tradice *Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie* (Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766) od Gottholda E. Lessinga, ze kterého aplikoval do své eseje

¹¹³ ARNHEIM, R. *Film and Reality*, s. 34.

¹¹⁴ HUDEC, Z. *Základní tendence v dějinách myšlení o filmu*, s. 50.

¹¹⁵ ARNHEIM, R. *Film and Reality*, s. 34.

myšlenku srovnání hranic uměleckého ztvárnění u vybraných umění. Arnheim se rozhodl porovnat vztah mezi obrazem, hudbou a pohybem, který je vidět jak na filmovém plátně, tak i na jevišti. Chtěl tím poukázat na to, zdali spojení dvou druhů výrazových prostředků je možné zkombinovat tak, aby toto spojení mělo svou uměleckou hodnotu. Obraz a zvuk totiž představují zcela odlišné výrazové prostředky v umění.

5.3.1. G. E. Lessing – *Spis Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie*

V rámci uchopení statě *Nový Laokoon* bych chtěl nejdříve přiblížit spis od Gottholda E. Lessinga, abych tím objasnil spojitost a současně tím zpřehlednil Arnheimovu argumentaci. Spis *Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie* je reakcí na dílo estetika a zakladatele dějin Johanna J. Winckelmanna a jeho spisu *Dějiny umění starověku* (*Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764). Winckelmann se mimo jiné ve spisu zabýval historickým a uměleckým kontextem slavného sousoší Láokoónta objeveného v Římě v roce 1506. Lessing reaguje na Winckelmannovu tezi o estetické nadřazenosti řeckých výtvarných umělců. Zároveň se zamýšlí nad tím, zda mezi jednotlivými uměními (tj. malířství, sochařství a poezie) existuje hranice, nebo naopak možnost je vzájemně propojovat výrazovými prostředky.¹¹⁶

Spis *Laókoón neboli o hranicích malířství a poezie* vysvětluje, jakým způsobem se ztvárňovala umělecká díla v době antického Řecka. Lessing tvrdí, že umělecké sochařství v této době nedovolovalo zobrazovat ve ztvárnění příliš skutečné výjevy, které byly v rozporu v respektování a chápání ideje krásna, kterou staří Řekové uctívali. Důstojným příkladem této polemiky je vyobrazení sousoší trojského kněze Láokoónta.¹¹⁷ Socha Láokoónta ztvárňuje muže, kterého pevně svírají hadi a on jen hledí k nebesům s pootevřenými ústy. Dle Winckelmanna patří mezi hlavní rysy u

¹¹⁶ Pozn. autora: Po teoretické stránce se o takový pokus zjistit, kde jsou hranice mezi uměním, přičinil již Denis Diderot ve statí *List o hluchoněmých pro ty, kdo slyší a mluví* (*Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, 1749). List vysvětluje, že každý typ umění (malířství, poezie a hudba) využívá ve své tvorbě jiných výrazových prostředků. Každý typ umění k vystižení např. představy umírající ženy jiných prostředků.

¹¹⁷ Kněz Láokoón chtěl Trójaný varovat před připravenou nástrahou, avšak se ho zmocnili hadi, kteří mu v tom zabránili.

řeckého malířství a sochařství ušlechtilá prostota, nejen ve výrazové funkci, ale i v celkovém ztvárnění. Tato vyrovnanost se ukazuje i v Láokoóntově obličejí, když prožívá nejhorší utrpení. Při pohledu na sochu můžeme dle slov autora vidět, jak jsou všechny svaly napnuté, jak je stažen podbřišek, ale i přesto v jeho obličejí vidíme strnulost a otevřená ústa, kterými se snaží alespoň nadechnout.¹¹⁸

Winckelmann k postavě Láokoónta přistupuje psychologicky. Domnívá se, že sochaři chtěli nechat vyniknout jeho odhodlání a hrdinství, kdy Láokoón pouze hrdinsky trpí a je příliš udatný a silný k tomu, aby začal křičet. Toto tvrzení Lessing odmítá, nechápe toto vyobrazení jako prostotu nebo „tichou velikost“. Přináší vlastní vysvětlení, proč tomu tak z historického kontextu v umění bylo. Naznačuje, že záměrem umělců je z pohledu estetiky snaha o nahrazení ošklivé skutečnosti na pohled mnohem libější alternativou.¹¹⁹ Umělec mohl nechat jenom zdánlivý náznak bolesti v Láokoóntově tváři, protože musel respektovat hlavní pravidlo umění, kterým je zákon krásy. Křik musel umělec zmírnit pouze na pootevřená ústa, která se snaží nadechnout. Nádech působí na soše mnohem důstojněji. Křik by totiž ve výrazu zošklivil Láokoóntův obličej.¹²⁰ Lessing zároveň jasně vytyčil hranici v jednotlivém umění, která však dovoluje zobrazovat (nejenom) Laokoónta a jeho utrpení v mnohem surovějším ztvárnění.¹²¹

Lessing píše, že básník může pracovat s mnohem bohatšími výrazy, které svému čtenáři dává postupně. Čtenáře zaměstnává mnohem více hrdinovo konání než jasná představa samotného vzhledu, jako je např. představa křičícího Láokoónta, kterého škrtil hadi. Autor zmiňuje např. básníka Vergilia, který si může dovolit popsat křik s velkým patosem, aniž by čtenáři podsouval představu výrazu obličejí zoškliveného tím, že křičí. Zdůrazňuje, že v sochařském umění nemá docházet k tomu, aby se umělec snažil o to zachytit pravdivé napodobení přírody. Je nutné, aby se umění podřizovalo principům krásy.

¹¹⁸ LESSING, G. E. *Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie*: In: *Hamburská dramaturgie: Láokoón: stati*, s. 203.

¹¹⁹ LESSING, G. E. *Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie*, s. 203. Srv. *Proč Láokoón nekřičí? K diskontinuitám v poznání*. In: *Svět literatury* 56, s. 10.

¹²⁰ LESSING, G. E. *Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie*, s. 209.

¹²¹ *Tamtéž*, s. 211-212.

Lessing si je vědom toho, že každý druh uměleckého ztvárnění (poezie, malířství či sochařství) má své hranice. Na druhou stranu však také vyjadřuje názor, že tato umění si mohou vzájemně napomáhat a doplňovat se. Uměleckým druhům přiřazuje dva odlišující znaky. Rozděluje je na přirozené a umělé. Přirozené znaky v umění jsou ty, které umělec využívá ke své práci a čerpá je z přírody (kameny pro sochy, přírodní barvy pro malbu). Umělé znaky se týkají slov. Slova jsou již umělým nástrojem člověka, který je vytváří. Tyto umělé znaky se projevují v poezii. Tyto znaky se však mohou i vzájemně propojit. Přechod od umělého k přirozenému lze skrze dramatický dialog, kdy se kromě využití slov používají gesta a výrazy.¹²²

Propojení Lessing neukazuje pouze na rozlišených znacích. Mluví i o tom, jak mohou jednotlivé složky uměleckých druhů mezi sebou souviset.¹²³ Uvádí i mnoho příkladů.¹²⁴ Každý typ umění využívá ke svému vyjádření jiný typ výrazových prostředků. Mohli bychom se pak ptát na to, co se stane, pokud využije kombinaci dvou prostředků? Autor přináší odpověď. Kombinací dvou výrazových prostředků nachází například

¹²² KOLMAN, V. *Proč Láokoón nekřičí? K diskontinuitám v poznání*, s. 11 – 12.

¹²³ Předměty nebo pouze jejich části existující vedle sebe nazývá tělesa. Tato tělesa právě svými viditelnými vlastnostmi představují vlastní předměty v malířství. Stejně tak předměty, které následující v časovém sledu, nazývá děje, a tyto děje představují vlastní předmět poezie. Malíř může využít ve svých malbách přítomnosti děje, avšak ho může zachytit pouze v jediném okamžiku. Namalovaný motiv děje musí být správně vybraný, aby bylo zřejmé, co tomu předcházelo a co po něm bude následovat. Poezie také může ve svém popisu děje v čase využívat jednu z vlastností těles. Tato vlastnost musí však odpovídat nejlepšímu znázornění obrazu tělesa, píše autor. *Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie*, s. 256.

¹²⁴ Lessing uvádí příklad Homéra píšícím o postupujícím ději, který udržuje v jedné rovině. Děj je vyprávěn vždy jedním rysem, poznamenává autor. Kdyby chtěl malíř zachytit některý z Homérových eposů, konkrétně nějakou scénu, tak by si musel vybrat pouze ten moment, kdy postavy stojí ve svých krásných pozicích. Homér popisující loď se vyhýbá obsáhlému rozboru. Loď je buď černá, anebo dutá, případně dodá, že má dobrá vesla. Zachytává tím jeden obraz, pohled na loď, protože ta představuje tu jednu věc. Samotná plavba či odplouvání lodě má již mnohem obsáhlejší popis. Malíř by k zachycení odplouvání lodi u Homéra nedokázal zachytit pouze jedním obrazem. Musel by namalovat nejméně pět různých obrazů. Pouhým slovem dokáže básník vyjádřit mnohdy více než malíř malující svůj obraz. Dalším příkladem je Homér líčící Agamemnův oděv, kdy se věnuje popisu každé části (zbroj, látka, brnění, plášť...). Z tohoto popisu nám dokáže v podstatě v našich představách vytvořit postupně celý oděv. Popisovaný oděv při postupném skládání do poslední třísně vidíme na konci v jedné celistvosti. Homér tímto popisem posouvá děj. Malíř má mnohem těžší úkol, protože oděv může namalovat pouze jako jednu hotovou část. Dalším příkladem jsou štíty Agamemnona a Achilla. Homérovi nezáleželo na tom, aby díky popisu vylíčil dvě hole z různých tvarů a materiálu, ale aby podal názorný obraz o rozdílnosti moci. Hole představovaly moc, jedna vznikala v ruce Vulkana, který je vyráběl pro Agamemnona jako majitele vznešeného rodu. Druhá hůl byla vyřezaná neznámou rukou někde v horách a představuje sílu a moc pro toho, kdo se jí chopí. Tyto znaky v poezii jsou vyjádřeny v postupném sledu za sebou. Jejich výskyt je však libovolný, ale hlavním úkolem je jejich schopnost vyjadřovat existenci těles v prostoru. Básník nechce tímto popisem jenom vyjadřovat své myšlenky. Básník chce, aby jeho myšlenky v nás vzbuzovaly živé představy. Protože nejdříve u popisu sledujeme postupně každý detail, který se nám v našich představách skládá. Na konci již vidíme popsany předmět v jednom celku. *Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie*, s. 256 – 262.

v divadle. Můžeme vidět nejenom obraz, ale zároveň vnímáme i dialog herců. Divák sleduje divadelní představení a není rušen tím, že sleduje obraz a zároveň slyší i řeč.

5.3.2. *Nový Laokoon – rozbor*

Arnheim se ve stati primárně nezaměřuje na sochu Láokoóna, jak by možná napovídá název, ale svou pozornost zaměřuje Lessingovým myšlenkám o hranicích umění. Arnheim si spisem napomáhá z toho důvodu, že se nemůže vyrovnat s nástupem zvuku ve filmu. Domnívá se, že zvukový film přesahuje limit toho, co nám umění může poskytnout.

Představme si němý film. Vidíme obrazy, které po sobě následují v určitém pořadí podle stříhu. Vidíme scény, které na sebe navazují, a my na základě sledovaného rozumíme tomu, co tyto obrazy představují. Lessing by to možná vysvětlil tak, že sledujeme obraz, který zachytává tělesa v jedné konkrétní situaci. Tím, že znal divadlo, tak by němý film přirovnával k divadlu, protože obsahuje obraz i děj. Vše podstatné je viděné splynutím obrazu a děje, kdy tento celek zobrazuje krásu prostoty a divák již nemá potřebu vidět něco navíc. Némý film stejně tak ve své celistvosti předává divákovi svůj viditelný obsah jako malba zachycující jednu část děje či poetická báseň líčící příběh.... Podle Arnheima je ale němý film umělecký tím, že vizuální složka je dominantní, zvuk (slova) nekonkuruje – ovšem ve zvukovém už ano.

Vizuální dílo, do kterého je přidán navíc výrazový prostředek zvuku, staví podle Arnheima diváka do zmatené situace. Film se touto přidanou hodnotou rozpadá na dvě části – vizuální a zvukovou. „*Tato nelibost se zdá být vyvolána tím, že pozornost diváka je rozštěpena dvojitým protichůdným směrem, že se o diváka bojuje, místo aby se spojenými silami získávala jeho přízeň, že ve snaze říci jednu věc dvojitým způsobem vzniká zmatek dvou hlasů vedle sebe, které svou věc mohou vyjádřit jen polovičatě, protože se navzájem ruší.*“¹²⁵ Mísí se obraz, děj a zvuk. Némý film podává divákovi vše potřebné, aniž by musel sahat po dalších výrazových prostředcích. Autor si myslí, že by to stejným pohledem mohl vidět i Lessing.

¹²⁵ ARNHEIM, R. *Nový Laokoon. Spojení uměleckých prostředků, zkoumané na příkladu zvukového filmu.* In: *Iluminace*, 1993/4, s. 87.

„*Obraz a slovo jsou ony dva prvky, jejichž soutěživost zvukový film zřejmě nedokáže spojovat v harmonickou jednotu.*“¹²⁶ Toto spojení nám však při každodenním životě nepřekáží, píše Arnheim. Dokážeme spolu komunikovat a zároveň vnímat obraz toho, co se kolem nás děje, aniž bychom měli pocit, že by nás to rušilo. Avšak když sledujeme probíhající zvukový film na plátně, tak nám mohou tyto dva hlavní prvky překážet. Proč tomu tak je? Důvod je celkem prozaický. V běžném životě se nepotřebujeme tolik soustředit na znázornění.¹²⁷ To ale nelze aplikovat v umění, aniž by to vytvářelo disharmonii. Spojení mluveného slova a obrazu nepřináší do umění takový problém. S tímto spojením se setkáváme například v divadelním představení. Již Lessing mluví o tom, že toto spojení může propojovat znaky umělého (slova) a přirozeného (přírodní materiál, v tomto případě obraz) v jedno. Umění divadla dokáže s touto spojitostí harmonicky pracovat, aniž by to narušilo celkový dojem pro diváka. Skrze gesta, výrazy a slova, která plynule posouvají děj. Arnheim však dodává, že i přesto, že toto spojení může společně koexistovat, můžeme nacházet i rozdílné názory. Z historického kontextu se na oblibu divadla pohlíželo z různých perspektiv.¹²⁸

Arnheim tvrdí, že výtvarné umění ke znázornění světa používá pouze určitý výsek, který umožňuje uzavřené a velice jednotné ztvárnění. Toto ztvárnění možná není přirozené, avšak dokáže zdůraznit myšlenku či poselství autora.¹²⁹ Lessing by tuto myšlenku formuloval více abstraktně, protože dle něj malba neznázorňuje svět, jako ho vidíme ve skutečnosti, avšak jako svět, ve kterém zachycuje krásu. Malba musí šetřit na výrazu a zároveň zachycuje pouze jeden moment. Arnheim dodává, že když se díváme na obraz, nabízí našim smyslům prožitky bez jakéhokoliv přerušování. Obraz se zobrazuje pro naše vnímání, a tak plní svou funkci estetického prožitku. Kdybychom si například představili obraz, který by byl doprovázen hudbou, odvádělo by to naši pozornost mnoha směry. Soustředili bychom se na hudbu, anebo vnímali pouze obraz?

¹²⁶ ARNHEIM, R. *Nový Laokoon*, s. 87.

¹²⁷ Například nějaké postavy, vnímáme pouze běžnou realitu, u které nehledáme něco víc, než se nám v ten daný moment nabízí. Naše schopnost vnímat a reagovat nám nebrání v tom si určité věci domýšlet či dotvářet, abychom se dopracovali k pochopení celkového kontextu. *Nový Laokoon*, s. 88

¹²⁸ Jedna skupina diváků měla ve větší oblibě na divadle pouze obraz, zatímco druhá skupina diváků si divadlo oblíbila kvůli řeči. Toto preferování jedné či druhé složky divadla se projevovalo i v různorodější nabídce představení. Některá představení se uchylovala k větší názornosti gest a výrazů skrze expresivnější pohyby ve formě tance. Naopak byla představení, kde se více zdůrazňoval hlasový projev. *Nový Laokoon*, s. 88.

¹²⁹ *Tamtéž*, s. 89.

Proto je představa spojování akustického a optického v umění zcela protichůdná. Toto spojení je nesourodé, protože nabízí pro smysly příliš mnohosti, příliš informací. Umění nemůže fungovat na stejném principu spojitosti, jako je to v případě běžné praxe, kdy nám nepřekáží při komunikaci návaznost jedné věty na druhou spojené s jedním pohybem na pohyb druhý.¹³⁰ Arnheim trvá na tom, že umělecké ztvárnění předpokládá mnohem elementárnější stejnorodost nežli kombinaci různých výrazových prostředků. Výtvar uměleckého díla se bezprostředně opírá především o primární smyslová data. Vnímání obrazu nic nenarušuje, protože se můžeme soustředit na kombinaci barev, práci se štětcem, motiv atd.

Arnheim se domnívá, že nám nedělá problém vnímat spojení tak běžného výjevu ze života, jako je lidské tělo a hlas. Vidíme v podstatě obraz člověka a současně slyšíme i zvukový projev, tedy jeho řeč. Toto akusticko-vizuální spojení by nám nevadilo ani z pohledu uměleckého díla. Spojení dvou odlišných výrazových prostředků by zde bylo možné. Avšak pouze v případě, že jeden z těchto prvků bude mít dominantní postavení a druhý mu bude pouze sekundovat. Avšak takové spojení v umění je neproveditelné v dokonalé podobě (nedokonale to provádí právě třeba divadlo či opera). Když to řekneme velice zjednodušeně, tak nelze do obrazu zabudovat tón, píše autor.¹³¹

Arnheim přirovnává spojení dvou rozličných prvků v umění k dobrému manželství. Partnerství je souhrou vzájemného přizpůsobení a vyvrcholením, když ani jeden z partnerů se pod vlivem druhého nepodobá svému potomku, který vzešel jako výsledek spojení z obou rodičů. Každý prvek si zachovává svou identitu, zároveň musí společně vytvářet harmonický celek. Přesně takovým způsobem by měla vypadat i divadelní hra. Scéna i dialog musí společně do sebe zapadat a nesmí dojít ke vzniku jakéhosi hluchého místa.¹³² Divadelní hra nesmí být pod vlivem dialogu bezvýrazná. Ani nejmenší odmlka nesmí narušovat celkový dojem ze sledovaného.¹³³

¹³⁰ ARNHEIM, R. *Nový Laokoon*, s. 89.

¹³¹ *Tamtéž*, s. 89.

¹³² Pouze v případě, že se jedná o plánovanou přestávku či jiný předem naplánovaný záměr hry. *Nový Laokoon*, s. 91.

¹³³ *Tamtéž*, s. 91.

Arnheim tvrdí, že v jeho době, obzvláště v umělecky náročnějších filmech, bývá zasazení hlavního těžiště ztvárnění z velké části pouze skrze obraz a velice minimalisticky doplněno dialogem. Dialog bývá sám o sobě dost nevýrazný a pokud je mezi ním dlouhé přerušení, tak bývá spíše na obtíž, protože dochází k narušení celkové plynulosti děje. Obrazová stránka, která je jen na některých místech narušena konverzací, také nepřináší zážitek, protože tato narušení rozbíjí celkový koncept. Divák sledující pohybující se obrazy je vyrušen, když najednou tok za sebou jdoucích snímků je doplněn o mluvené slovo. Divák sledující obrazy a přemýšlející o tom, co mu sdělují, je najednou násilně odtrhnut od vlastních myšlenek mluveným komentářem. Záměr uměleckých filmů tak bývá nešťastnou volbou, kdy se ani jeden z prvků ve společných pasážích neprojeví správně.¹³⁴

Tato nemožnost spojení obrazu a slova se neprojeví tak zřetelně, protože i když do obrazu vstupuje dialog, tak se obraz nepřerušuje a přetrvává dál, avšak už nemusí být ve vztahu k uměleckému výrazu. Vidíme obraz, do kterého místy zasahuje dialog, který představuje jenom vedlejší výrazový prostředek. Problematika nesouladu obrazu a zvuku nedosáhla podle Arnheima svého řešení, spíše se vizuálně a akusticky film snaží přibližovat k divadlu. Ideální řešení autor vidí v případě nepřetržitého dialogu, avšak jako celkově uzavřené dílo bez mezer.¹³⁵

Tato umělecká rozdílnost je mezi obrazem jeviště a mezi obrazem filmu. Film je nový typ umění. Nelze se na něj dívat a hodnotit izolovaně od ostatních umění. Značný rozdíl je v možnosti pohybujícího se aparátu, avšak pohybující se obraz v sobě zachycuje i pantomima či tanec. Dalo by se říci, že vývoj umění pohyblivého obrazu je stejně tak starý jako jiné typy umění. Film se nám představuje jako nejnovější verze tohoto typu umění. Film by mohl dosáhnout vrcholu a obdobné slávy jako jiné typy umění v případě, že by se zbavil mechanického zobrazování. Místo toho by se mohl projevit v čistě lidském díle, a to ve formě tzv. kreslených filmů.¹³⁶

Filmový obraz a divadelní obraz se od sebe tolik neliší, lze aplikovat zkušenosti z jeviště bez problému i do filmu. Projevuje se to odklonem od vážného divadelního

¹³⁴ ARNHEIM, R. *Nový Laokoon*, s. 91.

¹³⁵ *Tamtéž*, s. 92.

¹³⁶ *Tamtéž*, s. 93. Srv. Arnheim *Cinema and Partial Illusion*, s. 102.

umění. Slova básníka vyznívají v prostoru působivě, když je k tomu ještě přidaná i vizuální stránka. Umělecké podání záleží na druhu přednášené poezie. Shakespearovské sonety strhávají pozornost jenom pouhým sledováním recitujícího herce a poslechem myšlenkově závažných témat. Prostor však dostávají i díla jednoduššího charakteru postavena na dialozích, které musí být doplněné sytějšími obrazovými složkami.¹³⁷

Postupný vývoj obrazové formy by mohl narůstat ve prospěch filmu. Měl by výsostnější postavení, kde by mu dialog pouze sekundoval ve stejném poměru, jako to dělá obraz, který sekunduje dialogu v divadelním představení. Vzájemně by se tyto složky stále propojovaly, i když možná v určitém nepoměru, ale výsledný efekt by neměl být nepříznivý. Je to stejný poměr, jako když baletní soubor doprovází pouze jedna flétna či jako symfonický orchestr, který doprovází hudebním podkladem jednu tanečnici na jevišti. Každý má svou roli a zastoupení, které společně i přes nepoměr vytváří jeden synchronizovaný celek.¹³⁸

Spojení pohyblivého obrazu a mluveného slova se nedá omluvit tím, že se ve skutečnosti doprovází jednotně. Umění vyžaduje to, aby tyto dva útvary nevyjadřovaly totéž, ale aby jejich společné působení se vzájemně doplňovalo. Každý z jednotlivých útvarů musí sdělovat myšlenku jiným způsobem. O takovém postupu se zmiňoval i Lessing v *Láokoóntu*, který si pro svůj příklad vybral dvojici výtvarných a slovesných umění.¹³⁹ Lessing tvrdí, že každý typ umění je ve své podstatě specifický, protože dokáže totožné téma vyjádřit různými způsoby. Básník popisuje rozhněvaného boha Jupitera, který v afektu svého vzteku kolem sebe metá blesky, zatímco malíř přistupuje k tomuto tématu tak, že namaluje Jupitera s vážným obličejem, ve kterém se mu ukazuje jeho zlost.¹⁴⁰

Malířství nebo i tanec nám slouží k vyjádření předmětného sdělení. Obrazem i pohybem dokážeme zvýraznit odkaz, chápeme jej skrze vnímání zrakem. Tyto sdělovací prostředky jsou zhmotněné a pro nás smyslově lehce uchopitelné. Hudební podklad se vyjadřuje bezprostředně, je mnohem silnější, protože se nezhmotňuje a

¹³⁷ ARNHEIM, R. *Nový Laokoon*, s. 93.

¹³⁸ *Tamtéž*, s. 94.

¹³⁹ *Tamtéž*, s. 94.

¹⁴⁰ LESSING, G. E. *Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie*, s. 208.

nemá v sobě tu oživující plnost, ale je mnohem abstraktnější, dalo by se říci, že je méně lidský. Při posluchu hudby si nepředstavujeme člověka nebo zhmotněné předměty, ale například emoce. Hudba dokáže abstraktním způsobem doplnit názornost. Hudba je pro němý film ideálním doplňkem. Svým působením umí zdůraznit city a emoce, kterými podbarvuje hraný snímek.¹⁴¹

Obraz ale i zvuk jsou přírodě bližší, tyto dva prvky jsou mnohem původnější nežli znázorňování v pojmech. Umění převedené do hudby, plastiky, malířství, architektury či filmu působí na člověka přirozeněji. Je to stejný proces, jako když se rostlina otáčí ke slunci, které jí dodává světlo.¹⁴² Obraz je však mnohem smyslovější a původnější než slovo. Zde můžeme spatřovat propojení myšlenek Arnheima s Lessingem. Lessing se totiž, jak již bylo zmíněno, vyjadřuje o rozdílech v umění na základě znaků (přirozených, umělých). Obraz má mnohem větší font výrazových dispozic. Proto když se objeví pohyblivý obraz, je pro něj největším nebezpečím slovo. Pohybující se obraz je v divadle, jak již bylo uvedeno, pouze jakýmsi pomocníkem slova, avšak svým výrazem dokáže vypovědět více než opakované slovo.

Opět lze odkazovat na Lessingovy myšlenky. Ten již při počátečním srovnání sochy Láokoonta s básní o něm mluví o tom, že socha dokáže v danou chvíli o sobě vypovědět to, co zobrazuje. Zatímco četba básně o Láokoontovy je nám předkládaná po dávkách a my si obraz vytváříme postupně v představách. Vizuální umění dokáže naše smysly ihned konfrontovat, zatímco umění v podobě poezie či mluveného slova se k nám dostává mnohem pomalejším procesem. Snad by se dalo říci, že někdy slovo nemá dostatečnou sílu něco vyjádřit, a proto k tomu potřebuje nutně i vizuální pomůcku. Otázkou je, zdali striktní oddělení těchto dvou složek je zapotřebí. Ukázkou takového vyčlenění, které dokáže fungovat, je pro nás rozhlasová hra, která již nemá k dispozici obraz.¹⁴³

Arnheim byl dobře seznámen s divadlem. K tomu, aby vysvětlil svůj postoj k filmu, využil právě znalostí divadla. Spatřoval mezi těmito uměními mnohé podobnosti. Dramatická tvorba v sobě zahrnuje detaily toho, co se děje, protože již samotný dialog

¹⁴¹ ARNHEIM, R. *Nový Laokoon*, s. 94 – 95.

¹⁴² *Tamtéž*, s. 95.

¹⁴³ *Tamtéž*, s. 96.

prozrazuje vše potřebné. Dialog dokáže popsat odehrávající se děj bez náročnějších obrazů. Jedná se o divadelní hry, které mají hlavní pilíře své prezentace postavené na dialogu, který nám dostatečně vysvětluje celkový děj bez toho, abychom k tomu potřebovali mnoho vizuálních obrazů. To však platí pouze v některých představeních, která nevyžadují přílišnou obraznost a vystačí si pouze s formou opticko-fyzického znázornění.¹⁴⁴ Tyto případy však nepředstavují definitivní umělecký tvar, spíše jsou jakousi formou scénáře, ve kterém pouze odkazují na něco dalšího, co se uskutečňuje jiným materiálem.¹⁴⁵ Jedná se o texty, které již po přečtení jsou stejně tak definitivní jako v případě odehraného dialogu. Básník své pocity popisuje, k čemuž v danou chvíli nepotřebujeme vizuální podklad. Pokud malíř popisuje malbu, tak v té době ještě ta malba nevzniká. Vyjadřuje pouze své myšlenky, které by chtěl v malbě vyobrazit. Zde je patrná rozdílnost v tom, jak každý typ umění působí na člověka jiným způsobem.¹⁴⁶

Z dějin umění však musíme představit i umělecký směr, který nevznikal klasickým způsobem tak, že se k jednomu prostředku připojil další, ale oba tyto prvky vznikly společně. Tím uměleckým počinem je opera. V opeře nepostřehneme spojení literárního s hudebním uměním, ale výdobytek dramatiky pro hudbu, která je zaměřená na lyrickou stránku. Opera v sobě reflektuje lidské pocity: lásku, utrpení i žádostivost. Vše doprovázeno hudbou, která tyto motivy spojuje i rozděluje. Opera je hudební formou, zatímco dialog v ní plní stejnou funkci jako meztitulky v němém filmu. Využívání mluveného slova je přímo podřízeno hudebnímu podkladu. Slovo slouží pouze jako technický prostředek, který se využívá, aby dopomohl k plynulému posunu v ději.¹⁴⁷

K tomu, aby se dílo podařilo, musí umělec umět pracovat se sebekázní a vkládat opatrně do díla sekundární prvek (vedlejší výrazový prostředek). V takovém případě se

¹⁴⁴ ARNHEIM, R. *Nový Laokoon*, s. 96 – 97.

¹⁴⁵ Příkladem může být Schillerův *Valdštejn*:

„Gordon: *O dome vraždy a děsu!*

(*Přichází posel s dopisem. Gordon mu jde vstříc.*) *Co je? To je císařská pečeť.*

(*Přečetl nápis a předává dopis Octaviovi s vyčítavým pohledem.*) *Knížeti Piccolominimu.*

(*Octavio se lekne a vzhledne bolestně k nebi.*)

Padá opona.“ *Nový Laokoon*, s. 97.

¹⁴⁶ *Tamtéž*, s. 97.

¹⁴⁷ ARNHEIM, R. *Nový Laokoon*, s. 98.

nedá oponovat tomu, že jeden z prvků plní doprovodnou funkci tomu druhému. V Arnheimově pojetí můžeme tedy říci, že se dá mluvit i o dílech, která v sobě využívají kombinaci dvou prvků, i když každý z nich má své hierarchické postavení. Důležitým aspektem je fakt, že se umělci při tvorbě svého díla nesnažili stavět ho na více než jednom hlavním prvku. Využívali pomocné prvky, které ovšem sloužily jenom jako pomocné nástroje. Tento fakt se nám ukazuje v dějinách umění.¹⁴⁸

Abychom dokázali při sledování díla mít umělecký požitek, tak jediné na vyšším stupni vnímání, u kterého jsme schopni dílo vidět jako celek a ne jako rozdrobenou kompilaci mnoha prvků. Na mluveném filmu poznáváme, že se nejedná o dílo, které je vystupňováno a které by bylo obohacením umění. U filmů doplňování dialogu neotevívá cestu něčemu novému, naopak umělecké dílo tím v rozvoji brzdí.¹⁴⁹ Možná dialogu časem přiřadí stejné místo, jako je libreto v opeře, ovšem ani tato snaha nemusí být tím nejlepším možným řešením.¹⁵⁰

Dialog má i své výhody, které se mu nedají odepřít. Mluvený film přinesl pro dramaturgii značnou úlevu. Bylo jednodušší vyjádřit něco slovy než používat mezititulky, které mnohdy měly velice skromné informace o tom, co zrovna ve filmu probíhá. Současně mluvené slovo rychlým způsobem může vystihnout danou situaci, aniž by k tomu byly potřebné vizuální efekty. Pokud bychom si odmysleli přínos dialogu ve filmu z uměleckého hlediska, tak celkem chápeme, proč veřejnost pozitivně přijímá nástup mluveného filmu.¹⁵¹

Arnheim dochází k závěru, že dialog není pro film vhodný z hlediska rozvoje obrazového sdělení. Přítomnost dialogu je pro film omezující. Pokud by toto médium zachovalo svůj původní odstup od „autentičnosti“ a stavělo by pouze na pohybujících se obrazech, tak by to neohrožovalo jeho čistotu. Mluvený dialog svým vstupem do filmu zdevastoval umělecké vyjádření. Arnheim v této souvislosti odkazuje na známý film od Charlieho Chaplina¹⁵² *Velký diktátor* (1940)¹⁵³. Spojení mluveného slova a

¹⁴⁸ ARNHEIM, R. *Nový Laokoon*, s. 99.

¹⁴⁹ *Tamtéž*, s. 100.

¹⁵⁰ *Tamtéž*, s. 101.

¹⁵¹ *Tamtéž*, s. 101.

¹⁵² Arnheim uvádí film *Velký diktátor* jako příklad až v reedici spisu *Film as Art*, kterého součástí je i stať *Nový Laokoon*.

obrazu v jednom médiu se navzájem rušily, a tak v něm nevynikla brilantní pantomimická gesta skvělého Chaplina.¹⁵⁴

Objevilo se i pár pokusů osvobodit film od titulků a mezititulků¹⁵⁵, kdy se filmaři snažili obrazy v ději doplňovat dostatečně názornými sdělovacími prvky, aby si divák při sledování dokázal vždy vyvodit návaznost v ději. Tyto prvky byly zcela jednoduché a znázorňovaly situace lidské osobitosti. Mnohé tyto prvky svými náznaky měly podobnost s motivy, které známe z malířství.¹⁵⁶ Musíme se smířit s tou myšlenkou, že ne každému typu umění se povede dospět k vrcholu. Pouhý pojem je pro nás nedostačující k tomu, abychom dokázali pochopit sdělenou myšlenku. Proto se nám výtvarné umění snaží názorně vkládat před oči přetvořenou skutečnost, kterou ze znázornění dokážeme pochopit. Ovšem v ojedinělých případech spojení pojmu a názoru v jednom díle může být úspěšnou a užitečnou spoluprací. Tato spojení si vyžadují oběti a značnou míru trpělivosti.¹⁵⁷

V závěru statě autor konstatuje svůj pohled na další rozvoj filmové tvorby. Filmová kamera nabízí mnoho možností. „*Technické vynálezy mechanického záznamu obrazu a zvuku mohou – nehledě na jejich sociální význam – být pro lidstvo užitečné ve dvou zcela rozdílných oblastech.*“¹⁵⁸ Jednak může člověk zachycovat přírodu nebo lidské výtvary. Plně tím rozvinout mechanicky přesné znázorňování, které je až naturalisticky blízko realitě. V této souvislosti je přítomnost zvuku nebo barev na místě, jelikož tento způsob znázorňování nemá nic společného s uměním. Dokumentární a umělecký záměr filmu vede k rozdílnému hodnocení. Arnheim si uvědomuje, že vývoj filmu se

¹⁵³ CHAPLIN, CH. *Velký diktátor* (The Great Dictator, 1940). Copyright [online], [použito 6. 3. 2020]. Dostupné na internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=J7GY1Xg6X20>>. Vybral jsem sekvenci filmu, ve které má Chaplin svůj závěrečný proslov.

¹⁵⁴ ARNHEIM, R. *Die Verkopplung der Medien*. In: *Montan/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, s. 60.

¹⁵⁵ Mezititulky, které se objevovaly u němého filmu, mají na celkový dojem neblahý dopad, avšak na rozdíl od mluveného slova nezasahují přímo do obrazu. Mezititulky se totiž vždy objevují mezi jednotlivými obrazy. Byly součástí promítaného filmu, takže nepůsobily až tak rušivě jako samotné dialogy, které již na rozdíl od meztitulků nebyly optického charakteru. Srovnávat mluvený film s němým filmem s meztitulky není adekvátní, protože ten vlastně nebyl konečnou formou filmového uměleckého díla, ale pouze nedokonalou formou, která se ještě pořád nedokázala odpoutat od divadelní tradice. *Nový Laokoon*, s. 103.

¹⁵⁶ *Tamtéž*, s. 103.

¹⁵⁷ Pozn. autora: Záleží na umělcích, kteří by se na těchto projektech podíleli, protože musí dbát na určitou hranici přesahu obou prvků.

¹⁵⁸ ARNHEIM, R. *Nový Laokoon*, s. 105.

bude rozvíjet, ale zároveň obnovovat starší tradice. Autor vidí, jak se film stává masovou produkcí, která „*oproti možným čistým formám reprezentuje takové silné umělecké ochuzení ve prospěch syrového iluzorního spektaklu.*“¹⁵⁹ Může se zdát až překvapivé, že by lidstvo mělo produkovat ve velkém počtu díla založená na principu, který představuje takové radikální umělecké ochuzování ve srovnání s dostupnějšími čistšími formami. Avšak autor věří, že na základě lidského konání se v budoucnu bude lidem chtít opět dopracovat k pravdivosti.

Závěrem lze říci, že se Arnheim nesnaží o pouhou interpretaci Lessinga. Doplňuje Lessinga vlastními myšlenkami. Nestaví se na stranu toho, že by jednotlivé výrazové prostředky měly společný základ. Arnheim se prostřednictvím statě vyrovnává s nástupem zvukového filmu. Obraz a zvuk dohromady se podle Arnheima nedoplňují, ale spíše oba dohromady tlačí film k naturalismu a k „mechanickému kopírování“ reality. A to film vzdaluje od uměleckosti. O podobném vysvětlení pojednává později i Walter Benjamin, který také reagoval na přetrvávající kritiku filmu jako uměleckého druhu.¹⁶⁰

Lessing tvrdí, že mezi výrazovými prostředky v umění existuje určitá hranice. Každý typ umění vyjadřuje svůj pohled na svět jinými prostředky. Lessing přirovnává tyto výrazové prostředky k dobrému sousedství, kdy vedle sebe existují, ale vzájemně si nezasahují do svých prostorů. Arnheim zastává spíše názor, že propojení mezi jednotlivými uměleckými druhy lze provádět, avšak jen do určité míry. Arnheim nemluví o dobrém sousedství jako Lessing, ale harmonickém manželství, kdy oba partneři se vzájemně respektují a jejich potomek (výslední dílo spojení dvou prvků) zdědil po obou rodičích určité vlastnosti. Koexistence dvou druhů umění v jednom díle může fungovat. Toto spojení může fungovat pouze tehdy, kdy ze dvou výrazových

¹⁵⁹ ARNHEIM, R. *Nový Laokoon*, s. 106.

¹⁶⁰ Arnheim si byl vědom toho, že se film nachází ve střetu mezi kulturou a politikou. Na jednu stranu se na film dívá s nadějí, že přinese smíření mezi uměním a masami. Na druhé straně vidí, že film směřuje k tomu, že je a bude masovým produktem zábavního průmyslu. V této době téměř všichni filmoví kritici psali o této problematice. Benjamin ve stati *Umělecké dílo ve své technické reprodukovatelnosti* píše o historické možnosti překlenutí propasti mezi uměním a masovou kulturou. Arnheim se těmito tendencím vyhýbal. Nechtěl se zabývat historicko-filozofickým konstrukcím jako Benjamin. Vyhýbal se i ontologicko-fenomenologickým konstrukcím jakými se zabývali Kracauer nebo Balász. *Rudolf Arnheim: The Materialist of Aesthetic Illusion: Gestalt Theory and Reviewers' Practice*, s. 169 – 170.

prostředků bude mít pouze jeden svůj hlavní podíl a ten druhý bude plnit úlohu sekundujícího prvku.

Zvukový film pro Arnheima představuje umění, ve kterém se nacházejí dva výrazové prostředky. Avšak oba prostředky jsou dle autora výrazné a vzájemně se tím ruší. Arnheim se domnívá, že v pozici diváka neví, na co se má při sledování zvukového filmu soustředit: zda na obraz, anebo na mluvené slovo. To by bylo jediné možné východisko nejen pro umění obecně, ale zejména pro mluvený film. Umění má sloužit k tomu, aby diváka upoutalo, dalo mu prostor pro kontemplaci a zároveň přineslo nový pohled na svět. Nesmí nechat vyrušit diváka kombinací dvou výrazných výrazových prostředků. Odvádělo by to zbytečně pozornost.

Zatímco Arnheim spojoval smrt filmového umění se zvukovým filmem, tak naproti tomu Erwin Panofsky v tom viděl potenciál. Zvukový film dle Panofského vyřešil „laokoóntovský“ problém s dynamizací prostoru a expresionistické experimenty vedly pouze k chybnému uměleckému stylu. Dle něj musí být film vysoce umělý, aby jeho obrazy vypadaly přirozeně.¹⁶¹ Panofsky považuje němý film za něco nedokonalého, protože působí nepřirozeně.

¹⁶¹ BREDEKAMP, H. *On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin*, s. 243.

6. Erwin Panofsky – Život a dílo

Erwin Panofsky (1892 – 1968) se narodil do bohaté židovské rodiny žijící v Hannoveru. Později se přestěhovali do Berlína. Panofsky po dokončení berlínského Joachimsthalského gymnázia studoval mezi lety 1910 – 1914 na univerzitách ve Freiburgu, Mnichově a Berlíně práva, dějiny umění, filologii a filozofii. Během studia filozofie ho nejvíce ovlivnily myšlenky novokantovského filozofa Ernsta Cassirera. Panofsky se ovšem primárně soustředil na dějiny umění, konkrétněji byl zaměřen na gotické a renesanční umění.¹⁶² Jeho dizertační práce se soustředila na práci německého malíře Albrechta Dürera, kterému se věnoval i ve svých dalších teoretických pracích. Panofsky měl mimo studium umění široké zájmy.

Během první světové války byl osvobozen od vojenské služby kvůli zranění, které si způsobil po pádu z koně. V době po 1. světové válce působil Panofsky na univerzitě v Berlíně a poté mezi lety 1920 – 1933 učil estetiku na univerzitě v Hamburku. Seznámil se s německým historikem umění Aby Warburgem.¹⁶³ Během tohoto období začal rozvíjet interpretace ikonografie prostřednictvím analýzy symbolů. Jeho práce v oblasti ikonografie měla zásadní vliv pro budoucí vývoj dějin umění jako samostatné disciplíny. Panofsky ke své práci s historickými texty zavedl vlastní interpretační metodu, ikonologii, se kterou se proslavil. Z tohoto období vydal spis *Idea, dějiny konceptu* („*Idea*“: *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 1924). Spis se zabýval přehledem historie umění od starověku až po Michalengela a Dürera. O tři roky později napsal dílo *Perspektiva jako symbolická forma* (*Perspective as Symbolic Form*, 1927)¹⁶⁴

Po nástupu nacismu Panofsky emigroval společně s rodinou do Spojených států. Ve Státech vyučoval v akademickém roce 1934/1935 souběžně na univerzitách v New

¹⁶² Panofsky intenzivně studoval středověkou architekturu a sochařství a jeho učitelem byl významný německý historik umění Wilhelm Vöge. U Panofského jeho zájem o středověké sochařství prohloubil jeho další učitel, také významný německý historik umění Adolph Goldschmidt, který ho seznámil s prací se středověkými rukopisy. *In Memoriam Erwin Panofsky*, s. 227.

¹⁶³ WALL, H. V. D. *In Memoriam Erwin Panofsky*, s. 227.

¹⁶⁴ *Tamtéž*, s. 227.

Yorku a v Princetonu.¹⁶⁵ V roce 1935 nastoupil Panofsky na fakultu v Princetonu v New Jersey. Zde působil až do roku 1962. Mezi lety 1947 – 1948 vyučoval na Harvardské univerzitě sérii přednášek, které se později staly základem jeho nejznámějšího spisu *Early Netherlandish Painting* (Rané nizozemské malířství, 1953).

Panofsky během své kariéry napsal mnoho spisů a článků. Mnohé představují velice významné příspěvky z 20. století v oblasti dějin umění, obzvláště v ikonologii. Velkou pozornost věnoval zejména studiu prací Albrechta Dürera. Autorovy spisy vznikaly převážně až v době, kdy žil ve Spojených státech. Významným dílem byl např. spis *Studies in Iconology* (Studie k ikonologii, 1939), ve kterém dochází k analýze konceptů renesančního umění ve vztahu ke středověkým a klasickým tendencím. I další spisy se orientovaly na historické analýzy dějin umění, např. *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Život a umění Albrechta Dürera, 1943), *Renaissance and Renascences in Western Art* (1960) nebo spis *Pandora's Box: the Changing Aspects of a Mythical Symbol* (1956), který napsal Panofsky společně s manželkou.

Panofsky se ovšem v rámci své odborné práce nevyhýbal ani psaní o jiných tématech, než je historie umění. Byl velkým nadšencem pro film a zajímal se o historii filmu. Poznamenal, že dle něj filmy v USA mají mnohem větší svobodu v realizacích a ztvárněních než v Evropě. Po emigraci do USA se chtěl podílet na rozvoji filmové teorie.¹⁶⁶ Napsal stať *On Movies* (O filmu, 1936)¹⁶⁷, která byla publikována ve věstníku Princetonské univerzity na Katedře umění a archeologie. Dodnes je tato práce velice uznávaná mnohými teoretiky.

Panofského zájem o film je spojován s historikem umění Alfredem H. Barrem. Barr se snažil nashromáždit do muzea moderního umění v New Yorku veškeré výtvarné umění své doby a vytvořil speciální oddělení filmu. Inspiraci pro tuto činnost našel na cestách

¹⁶⁵ Panofsky již předtím Spojené státy pracovně navštívil. Od roku 1931 byl hostujícím profesorem v New York University. *Tamtéž*, s. 228.

¹⁶⁶ BREDEKAMP, H. *On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin*, s. 240.

¹⁶⁷ Esej během své existence prošla mnohými úpravami. Původně byla esej přednesena na univerzitě v Princetonu. Panofsky ji v roce 1936 přednesl při příležitosti zahájení činnosti Filmové knihovny Muzea moderního umění (MoMA) a zároveň vyšla ve věstníku univerzity pod názvem *On movies*. V roce 1937 vydal Panofsky upravenou stať pod názvem *Style and Medium in the Moving Pictures*. Po 2. světové válce ji ještě upravil a definitivní verze vyšla pod názvem *Style and Medium in the Motion Pictures* (1947). *Styl a médium ve filmu*, s. 34.

po Evropě v roce 1927 a při návštěvě Bauhausu.¹⁶⁸ Panofsky se po následné emigraci do USA opět setkal s Barrem a snažil se ho v jeho aktivitách podporovat.¹⁶⁹

Panofsky získal během svého života mnoho ocenění, pro něj nejosobnějším oceněním bylo od univerzity v Utrechtu v roce 1936, kdy se ještě stále vyrovnával s odchodem z rodného Německa. V roce 1962 získal prestižní ocenění, a to Haksinovu medaili za významné odborné zásluhy v oblasti teorii středověkých dějin. Panofsky byl členem Americké filozofické společnosti, členem Americké akademie umění a věd, Britské akademie a mnoha dalších zahraničních akademií.¹⁷⁰

6.1. *Stat' Styl a médium ve filmu*

Ervin Panofsky se esejí *Styl a médium ve filmu (1936)* snaží vystihnout přínos filmu jako především nového vizuálního typu umění. Autor nás touto statí postupně provádí historickým pozadím počátků filmu. Rozvoj nové techniky umožňuje zachytit zpočátku běžné momenty lidského života v dynamickém (oživlém) pohybu.

Panofského esej¹⁷¹ nabízí ostrý kontrast k esejí od Benjamin. Obě práce vyšly ve stejném roce, ačkoliv každá za jiným účelem. Benjamin svou statí se silným politickým podtextem psal na základě reakce na kongres spisovatelů v Paříži (v červnu 1935)¹⁷², kterého cílem bylo bránit kulturní dědictví před nástupem nacismu.¹⁷³ Panofsky naopak svou statí chtěl upozornit na rostoucí potenciál filmu, primárně cílil na jiný

¹⁶⁸ Barr se seznámil s Panofskym v této době, kdy již začal udržovat vztah s jeho spolužačkou Margaret Scolari (se kterou se později oženil).

¹⁶⁹ V roce 1934 Panofsky podpořil vznik filmového oddělení MoMA, o rok později byla založena Film Library. *On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin*, s. 242.

¹⁷⁰ Archives of American Art. Copyright [online], [citováno 7. 3. 2020]. Dostupné na internetu: <https://www.aaa.si.edu/collections/erwin-panofsky-papers-8926/biographical-note>

¹⁷¹ Esej *Styl a médium ve filmu* byla velmi slavná studie, dosud vyšla nejméně ve 20. vydáních. *On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin*, s. 248.

¹⁷² Benjamin to psal ve Francii uprostřed nejisté existence za šířícího se nacismu v Evropě. Podnítil ho kongres spisovatelů v Paříži, současně si esejí uvědomoval i politický potenciál nových technologií v éře mas. Atmosféra v Evropě k tomu velice vybízela.

¹⁷³ BREKEKAMP, H. *On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin*, s. 243.

okruh než Benjamin. Panofsky sice Benjaminu znal, ale nikdy se k němu nevyjadřoval,¹⁷⁴ nicméně je mezi těmito teoretiky spousta paralel.

Panofsky si ve stati uvědomuje, že film se liší od ostatních uměleckých druhů, a primárně odmítá spojitost s divadlem. Z historického pohledu vznik filmu úzce souvisí s lidskou tvořivostí a potřebou. Počátky lze nacházet v tradičním lidovém umění. Příchod filmu předznamenával i nástup fotografie, o které se autor také zmiňuje. Panofsky se s Benjaminem v otázkách filmu a divadla zásadně liší. Panofsky striktně odděluje film od divadla. Benjamin se zaměřuje na srovnání filmového a divadelního herce. Filmový herec je vystavován většímu psychickému tlaku, protože hraje pouze před kamerou, kde nevidí reakce diváků. Výkon filmového herce je jiný než v divadle, herec svůj výkon nemá ve svých rukou. Výkon má charakter testování, vztahuje se vždy jen k částem děje a role. Panofsky tuto skutečnost opomíjí, naopak si všímá stereotypů a užívaných typů postav či scén.

Filmové umění má velkou výhodu oproti jiným typům umění hlavně z toho důvodu, že ho mohli současníci sledovat od úplného počátku. To se samozřejmě nedá říci o jiných typech umění, o kterých se lze dozvědět pouze skrze historické záznamy a prameny. Film se jako umění začal vyvíjet díky technickému vynálezu, který přinesl zcela nový rozměr zachycující pohled na svět. Na druhou stranu lze říci, že zatímco jiná umění se vyvíjela postupným zdokonalováním uměleckých technik, film vznikl právě na základě rozvoje techniky do podoby umění. Panofsky si v úvodu statě uvědomuje, že první filmy doprovázela situace, kdy diváky lákala možnost zhlédnout film, aniž by je primárně zajímalo obsahové sdělení. Divákům šlo primárně o tu rozkoš vidět pohyblivé obrazy.

Panofsky se k filmu staví výrazně optimisticky na rozdíl od Arnheima, který k němu přistupoval místy mnohem kritičtějším pohledem. Autor touto statí přijímá film, protože dle něj představuje nefalšovaný výtvar lidové tvořivosti a umění.¹⁷⁵ Stať má výrazně odlišný charakter. Je patrně odlehčená z toho důvodu, že se jednalo o přednášku pro okruh známých a příznivců filmu. Panofsky se na film dívá z pozice

¹⁷⁴ BREKEKAMP, H. *On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin*, s. 245.

¹⁷⁵ PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*. In: *Illuminace* 1991/3, s. 19.

kunsthistorika. Bredekamp v této souvislosti připomíná, že vztah kunsthistorie a filmu ještě má své mezery. Avšak vidí u Panofského jeho celoživotní zájem o film. Prolínání vidí v jeho zkoumání rytmu, kterým se zabýval v díle Albrechta Dürera.¹⁷⁶

6.1.1. Počátky filmu jako lidové zábavy

Jedním ze zásadních momentů je pozadí vývoje filmu jakožto projevu lidové zábavy, čehož si na rozdíl od svých kolegů autor všímá. O filmu jako o nějakém opravdovém umění se zpočátku nedá mluvit. Filmy představovaly lidovou tvořivost, možná něco přízemního, nižšího, folklórního, zcela odlišného od „vysokého umění“ (které představovalo divadlo). Hrané filmy se svého statusu zábavy lidového typu nemohly jen tak lehce zbavit.¹⁷⁷

Počátky filmu¹⁷⁸ zachycují primárně prosté pohyby, které známe z každodenního života jako záběry z ulice, cválající koně, stříkající hasičská stříkačka nebo projíždějící vlak. Tedy nejednalo se z hlediska záznamu o nic převratného.¹⁷⁹ Jednalo se o záznamy pohybu, což by se dalo přirovnat k předchůdcům dokumentárních filmů.¹⁸⁰ Tyto „moving pictures“ neboli obrazy v pohybu svou existencí dokázaly uvést do chodu něco, co bychom v jiném typu umění viděli jenom staticky.¹⁸¹ První hrané filmy se vyvíjely již s větší nápaditostí, kdy krátké sekvence záznamu měly kromě svého znázorněného obsahu i poněkud kostrbatý děj.¹⁸²

Veřejné promítání filmu zprvu spíše lákalo do malých kin skupiny lidí tvořených z nižších tříd, ale postupem času nacházeli odvahu i zástupci vyšší společnosti. Ti za návštěvou kina hledali dobrodružství a seznámení se s lidovým folklórem, který jim

¹⁷⁶ BREKEKAMP, H. *On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin*, s. 240.

¹⁷⁷ PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s. 20.

¹⁷⁸ První filmy z produkce sourozenců Lumiérových.

¹⁷⁹ PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s. 19.

¹⁸⁰ *Tamtéž*, s. 20.

¹⁸¹ *Tamtéž*, s. 19.

¹⁸² V přesně domluvený čas se scházeli nezaměstnaní herci v kavárně, kde po výběru, zdali jsou vhodní pro snímek, jim byly přidělené úkoly a činnosti, které měli před kamerou předvádět. Tyto archaické snímky měli na starost pouze kameramani. V té době ještě neexistovaly pozice režisérů nebo producentů, vše měl na starosti kameraman, který pečlivě instruoval herce k daným výkonům. Tyto výtvořky však měly zcela věcný obsah s důrazem na pohyb a situace. Hrané filmy představovaly možná náznak rodícího se vizuálního umění, často nekvalitního, na druhou stranu však poutaly pozornost zobrazováním něčeho živého a dynamického. *Styl a médium ve filmu*, s. 19.

jejich výsady privilegované pozice ve společnosti zakazovaly. Sledování „přízemních hraných filmů“ bylo pro některé tabu.¹⁸³

Film se stal diskutovaným tématem, protože mnoho teoretiků ho ve snaze o něm přemýšlet jako o novém typu umění často přirovnávalo k divadlu. Panofsky to z pozice kunsthistorika vidí jinak.¹⁸⁴ Filmy jsou dle něj bližší performanci umění než divadlu. Panofsky zdroje filmu vidí ve voskových figurínách, pohlednicích, obrazech z 19. století či komiksech.¹⁸⁵ Další náměty byly čerpané z povrchních časopisů, lidových písní či lidových románů. Lidem se líbilo, že vše bylo prosté, podané jednoduše a srozumitelně. Po etické stránce vyobrazení filmů ukazovalo, že spravedlivost byla odměněna, zatímco hrubost a násilí byly potrestány. Na druhou stranu se mnohé filmy nebránily vyobrazovat drsný humor či pornografii.¹⁸⁶

Avšak tyto první hrané filmy nejsou pouhými „photoplays“ neboli hranými obrázky. Panofsky v tomto tvrzení reaguje na myšlenky Ejzeštejna, který filmy přirovnává k obrázkům (či spíše fotografiím), které se pohybují. Nicméně dodává, že rozlišovací jednotkou filmů není pouhý obraz, ale princip spojení obrazů (montáž).¹⁸⁷ Panofsky na základě tvrzení, že film pochází z lidového umění a nepředstavuje pouhý ekvivalent divadla, přináší svůj výrazně osobitý postoj.

6.1.2. Cesta filmu k umění

Panofsky tvrdí, že filmy, které byly vyprodukované mezi lety 1900 – 1910, stanovily základní metody pro film.¹⁸⁸ V této éře vznikly prvotní westerny (např. film *Velká vlaková loupež*, 1903) a kriminální filmy, ze kterých se v budoucnu vyvinuly moderní gangsterky, detektivky či dobrodružné filmy. Jedná se totiž o nejpočetnější a právě

¹⁸³ Když byl někdo sociálně a intelektuálně dobře situován, nemohl se přiznat k tomu, že by se mu líbily hrané filmy. *Styl a médium ve filmu*, s. 20.

¹⁸⁴ Bredekamp zmiňuje, že Panofského teorie filmu je kunsthistorická. Panofsky ukazuje určité propojení mezi filmem a starším uměním. *On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin*, s. 240.

¹⁸⁵ SONTAG, S. *Film and Theatre*, s. 27.

¹⁸⁶ PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s. 21. Srv. *Film and Theatre*, s. 27.

¹⁸⁷ SONTAG, S. *Film and Theatre*, s. 27.

¹⁸⁸ SONTAG, S. *Film and Theatre*, s. 25. Srv. *Styl a médium ve filmu*, s. 21.

nejvíce vystihující formy filmové zábavy.¹⁸⁹ Filmová tvorba se často snažila do své tvorby vnášet inspiraci z divadelních her. V roce 1905 to byla např. adaptace *Fausta* nebo v roce 1911 to byl snímek *Královna Alžběta* v hlavní roli s francouzskou herečkou Sarah Bernhardtovou. Filmaři se tímto způsobem snažili posunout úroveň filmu z piedestalu lidové zábavy na úroveň mnohem vyšší, povýšit ji na opravdové umění.¹⁹⁰ V této době se začaly objevovat i prvotní imaginativní filmy, které režíroval francouzský režisér Georges Méliés.¹⁹¹

Méliés, ale i mnozí režiséři po něm pochopili, že musí film přizpůsobit tak, aby se snímané obrazy vešly do obdélníkového tvaru promítacího plátna, aniž by se muselo pracovat s pohyby kamerou nebo různě využívat přiblížení či oddálení snímaných objektů. Méliés¹⁹² byl režijně známý tím, že scény filmu upravil do jedné roviny a vzdálenosti, aby bylo vše podstatné vidět v celkovém obrazu bez pomoci detailních záběrů.¹⁹³ Avšak pochopil, že na rozdíl od divadla může funkce stříhu pomoci dokázat představit i to, co u divadla nelze přesvědčivě prezentovat.¹⁹⁴

Panofsky si však všímá, že pozdější snaha o imaginaci u mnohých režisérů vyústila do surrealistických a expresionistických experimentů. Nelíbí se mu ta představa, že filmy, které se odehrávají v reálném světě, jsou natáčeny pouze ve studiu. Kritizuje tím snímek *Kabinet doktora Caligariho*¹⁹⁵, ve kterém je až okázale vidět použité umělé prostředí s krajinou v nepřirozeném osvětlení.¹⁹⁶ Jedná se o způsob nestylizované

¹⁸⁹ PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s. 25.

¹⁹⁰ *Tamtéž*, s. 21.

¹⁹¹ *Tamtéž*, s. 25.

¹⁹² Méliés byl průkopníkem, který pochopil, že práce s kamerou není jen o natáčení událostí. Jeho scény byly plné imaginárních cest. Vytvářel iluzorní prostor a rozvíjel lidskou fantazii. Méliés vzešel z divadelního prostředí, avšak jeho prací s prostorem a časem byly jeho filmy opravdu „filmové“. *Film and Theatre*, s. 25

¹⁹³ SONTAG, S. *Film and Theatre*, s. 25.

¹⁹⁴ *Tamtéž*, s. 30.

¹⁹⁵ WIENE, R. *Kabinet doktora Caligariho* (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1920). Copyright [online], [použito 6. 3. 2020]. Dostupné na internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=LzMYM75SjhY>>. Panofsky upozorňuje na umělost scén ve filmu, kdy i scény odehrávající se „venku“ byly natáčeny ve studiu s příliš nerealistickými prvky krajiny. Vybírám např. scénu v čase 54:07 – 54:30.

¹⁹⁶ Vliv divadla na filmy v z tohoto období je dobře znám. Kracauer u filmu *Kabinet doktora Caligariho* upozorňuje na výrazné experimenty s osvětlením inspirovaným rakouským divadelním režisérem Maxem Reinhardtem. Úspěchy těchto expresionistických filmů byly postupně absorbovány expresionistickými divadly. *Film and Theatre*, s. 34.

reality.¹⁹⁷ Filmy natočené v reálném prostoru jsou mnohem lepší, více filmové než v případě, kdy se jedná o zachytávání záběrů v uměle vytvořeném prostoru studia.¹⁹⁸

Na druhou stranu se objevila řada snímků, které unikly divadelním ztvárněním. V oblasti komedií brilantně exceloval Charlie Chaplin, který si svět získal svým nápaditým humorem, kterým inspiroval mnoho dalších komiků.¹⁹⁹ Film se inspiroval i oblastí symbolismu, psychologické analýzy či sociální kritiky. Patrné to bylo např. ve filmech amerického režiséra Davida W. Griffitha, který režíroval filmy jako *Svědomy zločinu* nebo *Spekulant s obilím*. Griffith na jednu stranu nastavoval zrcadlo společnosti sociálními tématy, na druhou stranu jsou v jeho filmech vidět základy technické inovace v jednom celku, kdy zaměřuje pozornost na detaily.²⁰⁰

Panofsky si všímá, že vývoj filmů podléhá progresu, což přirovnává vývoji umění od levných náhražek knižní ilustrace až po rozkvet v podobě grafického stylu Dürera.²⁰¹ Zatímco v začátcích se mnohé filmy ukazovaly jako ne příliš kvalitní snímky, tak později již mnohé tituly dokázaly svou výstavbou a převedením, že jsou hodné být považovány za umělecká díla.²⁰² Panofsky podle Bredekampa na rozdíl od Benjamina nepotřeboval o zábavném průmyslu psát negativně. Uvědomoval si, že Dürerovy grafiky nebo Shakespearovy hry byly také určené pro „komerci“. Film dokáže převládající materialismus pojmout do sebe a transcendovat. Platilo to v minulosti, tak proč by to nemělo být i v současnosti?²⁰³

6.1.3. Film a divadlo

Dějiny filmu se často považují za cestu emancipace od tradičních divadelních vzorů. Panofsky si myslí, že kritérium pro hodnocení filmu může být použitelné, až když se

¹⁹⁷ SONTAG, S. *Film and Theatre*, s. 26.

¹⁹⁸ *Tamtéž*, s. 26.

¹⁹⁹ PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s. 26.

²⁰⁰ *Tamtéž*, s. 25 – 26.

²⁰¹ Panofsky v této souvislosti reaguje na práci teoretičky Ines Barry, která napsala studii *Let's go to the Movies* (1926). Barry v práci zdůraznila rozdíl mezi filmem a možnostmi malířství. Panofsky zdůraznil, že film již dokázal rozvinout něco, co bylo v zárodku obsaženo již v možnostech starších vizuálních umění. *On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin*, s. 240

²⁰² PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s. 26 – 27.

²⁰³ BREKEKAMP, H. *On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin*, s. 249.

osvobodí od „nečistot divadelnosti“.²⁰⁴ Panofsky si v tomto ohledu všímá mnoha podstatných rozdílů. Když se snaží rozlišit jasně divadlo a film jako odlišné druhy umění, které jinak pracují s prostorem i časem, s hereckými výkony či způsoby, jakým na diváka dokážou působit, mluví o větší svobodě filmu.²⁰⁵

Panofsky si myslí, že prostor i čas sehrávají velkou roli v rozdílnosti filmu a divadla. Divadelní prostor i čas je zcela odlišný od filmového prostoru a času. Autor se snaží udržovat pevnou hranici mezi průniky divadla do kinematografie a naopak.²⁰⁶ Ukázalo se, že napodobovat divadlo s jevištěm, se všemi vstupy a výstupy podle přesných literárních předloh, není tím nejlepším východiskem pro filmy. Panofsky si stejně jako Arnheim všímá, že film má své vlastní možnosti a disponuje specifickými vlastnostmi nového média, které dovolují pracovat s „materiálem“ i jinak.²⁰⁷ Projevuje se to větší svobodou, čímž opět vyzdvihuje stejnou myšlenku, kterou měl Arnheim.

*„Tyto jedinečné a specifické možnosti mohou být definované jako dynamizace prostoru a srovnatelně zprostornění času“.*²⁰⁸ Čas odehrávající se v divadle je uzpůsoben emocím diváků, dokáže se tvarovat a upravovat potřebám zahraničních inscenací. Dějová linie představení má svůj vlastní čas, bez závislosti na okolním světě. I když je tento fakt poněkud triviální, tak právě na tuhle banalitu se velice snadno zapomíná. Čas se během představení soustřeďuje v jasně daném viditelném prostoru. Zároveň divadlo pro nás představuje statický prostor, hra se soustřeďuje na místo odehrávající se na jevišti. Tento prostor se nemůže během představení změnit nebo přenášet, stejně tak divák nemůže opustit své místo, ze kterého celé představení sleduje.²⁰⁹ Divadlo je z důvodu kapacity pro manipulaci s prostorem a časem na tom mnohem hůře než film. Nemůže se vyrovnávat možnostem filmů po technické stránce.²¹⁰

Film má nesčetněkrát větší množství námětů a inspirací, které může zrealizovat. V tomto jsou možnosti divadla ochuzené. Už jen „účast“, zdali by se to tak dalo nazvat, odhmotnělých duchů nebo dokonalá simulace sněhové bouře či mlhy na diváka

²⁰⁴ SONTAG, S. *Film and Theatre*, s. 24.

²⁰⁵ *Tamtéž*, s. 24.

²⁰⁶ *Tamtéž*, s. 27.

²⁰⁷ PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s. 21.

²⁰⁸ *Tamtéž*, s. 22.

²⁰⁹ *Tamtéž*, s. 22.

²¹⁰ SONTAG, S. *Film and Theatre*, s. 30.

působí zcela reálným dojmem. Současně se nabízí prostor pro detailní záběry až mikroskopických jevů, ve kterých lze vidět ono osudové kousnutí malého komára šířícího smrtelnou malárii či odehrávající se scénu, ve které doktor aplikuje pacientovi injekci se sérem v posledním okamžiku, čímž mu zachrání život, píše Panofsky.²¹¹ Film dokáže na těchto momentech vystavět u diváka pocit napětí. Tyto silné momenty jsou mimochodem velice výrazným prvkem pro sugesci. Film má zásadní sdělovací prostředky pro lidskou psychiku. Divák se stává součástí promítání filmu, je do něj doslova vtáhnutý tím způsobem, že odehrávající se scény jsou nafilmané z pohledu postavy. Divák sleduje okolní scény, jako kdyby se přenesl do vědomí postavy.²¹² Výrazný rozdíl je i v literárním pojetí divadla. Zatímco divadlo je koncipováno jako dramatická literatura, kde hlavní důraz je kladen na slova a texty, film je především vizuálním uměním.²¹³

Panofsky dále poznamenává, že velký rozdíl představují samotní herci. U filmových herců se odstranila zbytečně přehnaná gestikulace, jelikož je herec vidět zblízka.²¹⁴ Výrazným rozdílem byla i samotná práce herců. Divadelní představení se zkouší do té doby, než je všechno správně připraveno, a následně se pouze opakovaně předvádí. Prvotní práce na filmu je zpočátku totožná, opakovaně se předvádí jednotlivé scény až do té doby, dokud nejsou schváleny. Avšak nacházíme i značné rozdíly. Záběry jsou natáčené rozkouskovaně, dále se ve střížně jednotlivé snímky skládají za sebe, až z toho nakonec vznikne kompatibilní celek. Zatímco divadelní herec svůj výkon musí po nastudování hry opakovaně předvádět během každého představení, filmový herec si svou roli zahraje a výsledek (film) zůstává natrvalo.²¹⁵

Velký důraz se klade na emoce, které mají diváka zasáhnout bez ohledu na formu viděného. Postava Hamleta v divadle může klidně svůj verš recitovat např. v poloze ležmo či někde schovaná ve špatně osvětleném prostoru a stejně zasáhne diváka skrze nejintenzivnější emocionální akce.²¹⁶ Naproti tomu je to u filmu naopak. Divák plní svou roli, avšak ne jako subjekt estetické zkušenosti, ale pouze svou fyzickou

²¹¹ PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s. 22.

²¹² *Tamtéž*, s. 23.

²¹³ SONTAG, S. *Film and Theatre*, s. 27.

²¹⁴ *Tamtéž*, s. 25.

²¹⁵ PANOVSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s. 31.

²¹⁶ *Tamtéž*, s. 22. Srv. *Film and Theatre*, s. 27.

přítomností při sledování. Sled událostí se dynamicky pohybuje, divákovi je představován pohyblivý prostor. Oko diváka sleduje dění ve filmu, je v neustálém pohybu stejně jako sledovaný snímek. Prostor se neustále mění, přibližuje, vzdaluje, otáčí se... Vše se to odehrává prostřednictvím kamerových efektů, jako je například zaostřování, nebo speciálním možností střihu, které dokážou vyprodukovat zpomalený či zrychlený záběr nebo zpětný chod. To jsou možnosti, které v divadle nelze provádět.²¹⁷

6.1.4. Zvukový film

Postupným vývojem se film naučil i „mluvit“. Avšak němý film nikdy nebyl vlastně tak zcela němý. Panofsky touto myšlenkou reaguje na vlnu kritiky ze strany teoretiků (např. Arnheim nebo sovětská montážní škola), kteří se s nástupem zvukového filmu nedokázali vypořádat. Autor tvrdí, že ještě v období před rokem 1928 byly filmy během promítání doprovázené hudbou. Hudební doprovod snímek doplňoval zahranou melodií, čímž zdůrazňoval jednotlivé momenty ve filmu. Vynález zvukové stopy po roce 1928 přidává filmu další rozměr, avšak nelze si naivně myslet, že se touto změnou stává dílem. Stále zůstává pouze sérií po sobě jdoucích záběrů tvořících jeden nepřetržitý tok obrazců.²¹⁸ Zde tím nechtěl reagovat na snahu teoretických prací sovětské montážní školy, která zdůrazňuje, že tento „tok“ představuje montáž.

Panofsky poznamenává, že viditelné představení vždy vyžadovalo hudební doprovod, který tematicky dotvářel celkovou atmosféru a náladu. Tím se značně odlišoval od pantomimy. Zvukový film prošel jakousi další transformací. Ve filmu vše, co vidíme a slyšíme, je navzájem propojeno. Hudební zákulisí koresponduje s daným tématem. Zvuk, který doprovází film, nevyjadřuje nic navíc, tematicky navazuje na obraz. Samozřejmě autor podotknul, že v dobrém filmu se ani toto nepokouší překročit. Zvukem (artikulovaným nebo neartikulovaným) lze vyjádřit stejné množství obsahu jako viditelným pohybem.²¹⁹

²¹⁷ PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s. 22.

²¹⁸ *Tamtéž*, s. 23.

²¹⁹ Toto tvrzení se vztahuje k principu koexpresibility (neboli principu kombinovaného výrazu). Panofsky ozřejmuje výmluvný příklad. Když ve filmu muž po smrti milenky pohlédne na její fotografii,

Nástup zvukového filmu prohloubil ještě více rozdíl mezi jevištním a filmovým herectvím.²²⁰ Současně už divák není tolik odkázán na neverbální odkazy vyjadřující situaci či prostředí. Už nepotřebuje vidět „kostkovaný ubrus“, aby pochopil, že se ve scéně objevuje chudá rodina, zjistí to mimo jiné z probíhající komunikace protagonistů. Avšak dodnes trváme na tom, aby v detektivce byl vrah prozrazen až v závěru, nebo lpíme na respektování aristotelských pravidel pro příběh s plynule probíhajícím začátkem, středem a koncem. Nicméně se symbolika ze zvukových filmů nevytratila úplně.

Panofsky v této studii používá řadu konkrétních příkladů, určité principy ukazuje na pasážích z filmů, např. *Casablanca*²²¹, kde v závěru filmu vidíme, jak policista vhadzuje do odpadkového koše prázdnou láhev. Právě prázdná láhev symbolizuje ukončení.²²² Zde jsou velice jasné náznaky, že se Panofsky na film dívá z pohledu kunsthistorika. Neunikají mu detaily a symbolika, se kterou film umí pracovat. Všimá si, že film není pouze o kostkovaném ubrusu či zahozené lahvi, ale i o patrných způsobech toho, jak vůbec film vzniká.

Nejnápadnější pokrok byl vidět v režii, střihu a práci kamery, osvětlování a herectví.²²³ I když zmíněné oblasti se úspěšně dál vyvíjely, tak určité „zakopnutí“ pocíťovali herci němých filmů. Vynálezem zvuku ve filmu se najednou tato profese musela začít měnit a přizpůsobovat se nové vymoženosti. Divadelní herci hrající pantomimu si jen mylně představovali to, že jejich práce je totožná s herci němých filmů. Avšak rozdílnost hraní v divadle pantomimu a v němém filmu je již například v obyčejné chůzi po schodech. Herec kráčející dolů po schodech předvádí při natáčení jiný typ chůze, který je pro potřeby filmu efektní, ale zároveň musí působit přirozeně. Už jen tento typ chůze je zcela odlišný od té jevištní.²²⁴ Pravdou zůstává fakt, že herci němých filmů

nemůže začít recitovat něco ve smyslu „nikdy na tebe nezapomenu“, jinak je z toho jenom pouhý kýč. Stačí, že jeho smutek vidíme. Kdyby o něm ještě zároveň i mluvil, je to něco navíc... Tento příklad jasně deklaruje Arnheimův postoj (ze statě *Nový Laokoon*), protože tvrdí, že vizuální a slovní se musí vzájemně doplňovat, kdy jeden výrazový prostředek dominuje, zatím co další pouze slouží. *Styl a médium ve filmu*, s 23.

²²⁰ *Tamtéž*, s. 29.

²²¹ CURTIZ, M. *Casablanca* (1942) Copyright [online], [použito 6. 3. 2020]. Dostupné na internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=G62tkd2t7qk>>. Scéna v minutáži 2:49 – 2:52.

²²² PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s. 28.

²²³ *Tamtéž*, s. 28.

²²⁴ *Tamtéž*, s. 28.

stáli před velkým problémem. Jen málokterému z nich se povedlo prosadit na poli mluveného slova. Příkladem byl Charlie Chaplin, který zprvu odmítal přijímat role v ozvučených filmech, ale nakonec podlehl a dočkal se pouze mírného úspěchu.²²⁵ S počátečním nástupem zvukového filmu byl však znatelný pokles kvality filmu ve srovnání s úrovní filmů z dob 20. let 20. století. Filmaři se často ve 30. letech obraceli inspiračně k divadlu.²²⁶

Pro Panofského byl nástup zvukového filmu zpočátku zklamáním. Mluvený film doslova „bastardizoval“. Zprvu na něj udělalo špatný dojem, když v mluveném filmu viděl, a hlavně slyšel švédskou filmovou herečku Gretu Garbo v roli Mata Hari²²⁷ mluvit. Bredekamp v této souvislosti popisuje Panofského pohled na zvukový film jako avantgardně – tradicionalistický. V tu chvíli měl Panofsky pocit, že scénu, kdy se objevuje Garbo jako smyslná tanečnice, přeruší její hlas a veškeré kouzlo se vytrácí. Panofsky viděl hrát Garbo v němém filmu stylově, přirovnával klasické herectví ke grafice v malbě. Zažít zvukový film je jako se dívat na Rembrandtovu rytinu, kterou někdo přebarvil vodovými barvami.²²⁸ Ovšem z prvotního znechucení se Panofsky postupně dostal a časem již dokázal akceptovat přítomnost mluveného filmu na rozdíl od Arnheima²²⁹, který si antipatii k tomuto druhu filmu zachoval po celý život.

6.1.5. Princip koexpresibility

Autor si ve svém výkladu dopomáhá praktickými důsledky, které tvoří kritéria hodnocení produkce. Zavádí pojem principu koexpresibility (což by se dalo přeneseně nazvat jako princip sou-vyjádřitelnosti). To se objevuje například v konkrétních detailech. Můžeme vidět na plátně zvětšený obličej mluvčího nebo posluchače, kamera detailně zaznamenává tuto výrazovou událost, kterou začleňuje do celkového obsahu mluveného slova. Scény, u kterých byly detailní záběry na obličej, přidávaly na větší

²²⁵ PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s. 29.

²²⁶ SONTAG, S. *Film and Theatre*, s. 28.

²²⁷ FITZMAURICE, G. *Mata Hari* (1931). Copyright [online], [použito 6. 3. 2020]. Dostupné na internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=VFZyUBfDkeA>>. Scéna v minutáži 0:40 – 0:46.

²²⁸ BREKEKAMP, H. *On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin*, s. 241.

²²⁹ Přípomínka Arnheima v souvislosti s Panofským není náhodná. Bredekamp se domnívá, že Panofsky musel znát Arnheima přinejmenším nepřímě před vyhnáním z Německa, protože je spojovalo přátelství s historikem uměním Kurtem Badtem. *On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin*, s. 243.

autenticitě, kladl se větší důraz na danou situaci ve scénáři. Tato integrace dialogu s detailními výrazy obličejů herců dodávala filmům pocitu napětí. To je zcela odlišné na rozdíl od divadla, kde by aplikace tohoto momentu neměla svůj zásadní vliv. Mluvené slovo na jevišti má větší důraz, než kdybychom sledovali zblízka např. obličej herce ztvárňujícího Romea a doslova mu počítali vousy v knírku, píše Panofsky. Divadlo se bez této vymoženosti obejde, protože ve svém představení zdůrazňuje detailněji mluvené slovo. Tím ale autor nechce tvrdit, že by pro film byl scénář ve výstavbě filmu nepatrný. Chtěl tím pouze naznačit, že film si může dopomáhat jinými výrazovými prostředky než divadlo.²³⁰

Další důkaz principu koexpresibility je založen na postřehu týkajícího se scénářů. Důkazem je fakt, že se špatně čtou dobré filmové scénáře (a dokonce jsou i málokdy v původní podobě publikovány knižně), zatímco v případě toho, že by chtěly na filmové plátno přenést úspěšnou divadelní hru, musí ji opravdu pořádně proškrtat, pozměnit a drasticky upravit do té podoby, aby z toho vzniknul dobrý scénář pro film.²³¹ To je vidět kupříkladu ve slavném *Pygmalionu* od G. B. Shawa. V divadelní adaptaci byly vynechány pasáže postupného procesu vzdělávání mladičké květinářky Lízy či závěrečný výstup na večírku, kde se objevuje jako půvabná dáma. Ve filmové verzi byly naopak tyto scény záměrně ještě více zdůrazněny, doprovázeny hudbou, která emočně dobarvovala postupný Lízín vzestup.²³² Právě tyto dvě hlavní scény se považují za vrcholy filmu, zatímco v divadelním provedení vyznívala hra místy až povrchně.²³³

Sledování filmu má taky svá úskalí, zejména co se týče pochopení toho, na co se vlastně divák dívá a co tím chtěl „autor říci“.... Pro pochopení toho, co publikum ve filmu vidí, si producenti zvolili více alternativ. Publiku sledující film byly doprovodně pouštěné „titulky“ a citace, které popisovaly daný děj, případně vysvětlovaly konkrétní odehrávající se situaci. Tato tradice obeznamování již pochází z dob středověkého

²³⁰ PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s 24.

²³¹ *Tamtéž*, s. 24.

²³² HOWARD, L. *Pygmalion* (1938). Copyright [online], [použito 6. 3. 2020]. Dostupné na internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=ygBkAcyYkWO>>. Scéna v minutáži 53:24 – 53:46 ukazuje scénu, kdy Líza vstupuje před Henryho Higginsa v krásných šatech jako dáma, což ještě více zdůrazňuje i hudba, která po její nástupu začne hrát hlasitěji.

²³³ PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s. 25.

umění, kdy existovali vysvětlovači, kteří měli za úkol naživo vše viděné komentovat. Další variantou doprovodného vysvětlení pro film byly zavedené pevné ikonografie. Když se například objevila scéna s vladařem sedícím na trůnu a za ním stály dvě ženy, tak divák byl informován o tom, že tyto dvě ženy prezentují Statečnost a Víru. Zároveň se postupně začaly ve filmech udomácňovat pevné stereotypy postav odlišujících se od sebe vzhledem. Díky tomu se tyto postavy stávaly snadno zapamatovatelné. Vznikají archetypy ženy vampa, prosté dívky, zlosyna či domácího manžela. Zlosyn měl kupříkladu vždy výrazný knír a vycházkovou hůl. Ikonografie se netýkala pouze postav, ale i doplňků v bytě nebo způsobu prezentace, jako když například kostkovaný ubrus na stole prezentoval chudou, ale čestnou rodinu, nebo noční scény byly vždy na zeleném či modrém filmu.²³⁴ Panofsky tím jasně zdůraznil, že svůj pohled na film odvodil z pozorování filmu v porovnání s divadelním představením nebo literárním dílem.

6.1.6. *Film a kolektiv*

Filmu se povedlo opětovně propojit „kontakt mezi uměleckou produkcí a spotřebou“²³⁵. Panofsky zastává názor, že film společně s architekturou, komerčním uměním a animací je jedním z malého množství vizuálních umění. Myslí tím to, že živé umění a ne něco, co už patří do muzeí, se dotýká naší každodennosti, protože je tu s námi. Zároveň si myslí, že tyto zmíněné směry znovu obnovily onen dynamický kontakt, který je mezi uměleckou produkcí a spotřebou, tj. oslovenými diváky. Tento kontakt u ostatních umění obzvlášť chybí. U jiných typů umění se tento kontakt v mnoha ohledech oddálil, v některých případech možná i zmizel. Paradoxně by si toho téměř nikdo nevšiml, kdyby malíři, básníci nebo sochaři přestali tvořit. Zatímco film má už tak dominantní postavení v naší společnosti, že by jeho zánik nezůstal bez odezvy. Film má tu sílu formovat společnost, názory, styl či chování, nastavuje světu pomyslné zrcadlo. Ano, je pravda, že film jako takový můžeme kritizovat za to, že je přízemní, nebo tvrdit, že nepředstavuje opravdové umění, ale na druhou stranu si

²³⁴ PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s. 27.

²³⁵ *Tamtéž*, s. 20.

musíme uvědomit, jak moc nás ovlivňuje a jak bychom si už bez jeho existence neuměli představit život.²³⁶

Práce na filmu je kolektivní činnost, tvořena společným úsilím, kde každý člen zásadně přispívá k tvorbě a výslednému projektu. Naopak svou pozornost obrací na historické souvislosti. Nápaditou analogii kolektivní práce lze u autora najít například v připodobnění ke středověké katedrále, kde by role producenta mohla korespondovat s prací biskupů, úloha režiséra zase s hlavním architektem či práce scenáristy s rolí scholastických poradců. „*Herci, kameramani, střihači, zvukaři, maskéři a různí technici mohou být srovnáváni s těmi, kdo zajišťovali fyzickou realizaci dokončeného výtvoru – od sochařů, malířů skla, litců bronzu, tesařů a zedníků až ke kameníkům a dřevařům.*“²³⁷ Jedná se o velmi hravý postřeh kunsthistorika. Říká, že umění nebylo vždy jen činností geniálního jednotlivce (jak se to prezentovalo např. v 19. století). Stejně jako současná doba s dnešními technologiemi dává důvod ke vzniku celého štábů specialistů, aby se natočil film, tak i ve středověku pracovaly třeba stavební hutě a architektonické dílo vznikalo za součinnosti mnoha profesí, od čistě manuálních až po intelektuály.

Panofsky tvrdí, že všechna reprezentační umění v sobě z větší části reflektují idealistickou koncepci světa. Je to dané nejen z pohledu sociologického, ale i kunsthistorického. Umělci při návrhu pracují s myšlenkou, kterou zhmotňují z beztvare hmoty, kterou přenáší do fyzického světa. Malíř přenáší své myšlenky a nápady na plátno, na které vkládá podobizny lidí a věcí, při čemž mu v tu chvíli nemusí stát modelem nějaký člověk či vystavená věc. Sochař také pracuje s hmotou (hlinou, kamenem či dřevem), kterou formuje či otesává, nebo spisovatel, který prázdný list papíru naplňuje slovy. Práce divadelního architekta spočívá v přetvoření prázdného prostoru na místo pro divadelní představení. Ale právě film je tím prostorem, který odráží materialistickou představu světa prostupující naší civilizací, a ať už se nám to líbí, nebo ne, je tomu tak.²³⁸ Film jako médium představuje právě tu fyzickou realitu, která nás umí sledováním přenést do dob největší slávy Versailles nebo do deštivých ulic New Yorku. Divák sledující film vidí „realitu“, která je mu přímo naservírovaná,

²³⁶ PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s. 20.

²³⁷ *Tamtéž*, s. 31.

²³⁸ *Tamtéž*, s. 32.

aniž by musel daná místa doopravdy navštívit. Všechny tyto zobrazené osoby i objekty jsou společně uspořádány do celkové koncepce uměleckého díla. Záleží už jenom na tvůrcích filmu, jakým způsobem je uspořádají.²³⁹

Autor v závěru eseje nabádá, že komerční umění se v jeho době stalo v mnohem účinnějším než umění nekomerční. Komerční umění musí vždy oslovit zákazníka, vyhovět jeho poptávce. Má to však i své stinné stránky, protože se zájmy lidí stále mění. Autor možná až trochu drsně tvrdí, že se někdy toto komerční umění může podobat prostitutce. Na druhou stranu nekomerční umění má tu nevýhodu, že se v některých případech nedokáže dostat přes hranici sdělitelnosti k lidem a oslovit je. Nekomerčnost nabízí jiný repertoár, který nedokáže každý tak lehce zpracovat.²⁴⁰ Požadavek sdělnosti dělá komerční umění živějším, mnohem efektivnějším, avšak mnohdy i horším. Zatímco u filmu záleží na tom, zdali bude publikum vychovávat, anebo kazit. Filmový průmysl má ve svých rukách velkou moc a umí masově oslovit lidi. Možná to na jednu stranu zní úsměvně, ale Hollywood se řídí tím, že produkuje filmy podle toho, co by chtělo publikum, i když na druhou stranu publiku nezáleží příliš na tom, co se vyprodukuje, ale spíše že se objeví nový film z Hollywoodu. Film představuje v našem moderním světě nutnost. Ostatní umění se nedokážou aktualizovat dobové poptávce, jsou zde pro nás jako ozdoby.²⁴¹

Panofsky svou esejí *Styl a médium ve filmu* představuje svůj postřeh k filmu. Na film se dívá z pohledu kunsthistorika a příznivce filmů. Projevuje se to v práci s mnoha detaily, kterých si všímá. Zásadní autorův postřeh byl v tom, že film se postupně vyvinul z tradiční lidové zábavy. Mnoho teoretiků vidí příbuznost filmu v divadle. To však Panofsky odmítá, vidí mnoho podstatných odchylek. Všímá si, že filmové dějiny se snažily emancipovat od divadelních modelů. Jasně argumentuje rozdíl mezi divadlem a filmem z hlediska využití prostoru a času.

Divadlo na rozdíl od filmu má statický prostor, nemění se ani při výměně kulis. Rozdílná je v tomto případě i pozice diváka. U filmu divák plní svou roli pouze v tom, že je fyzicky přítomen při sledování, nepředstavuje subjekt estetické zkušenosti. Divák

²³⁹ PANOFSKY, E. *Styl a médium ve filmu*, s. 33.

²⁴⁰ *Tamtéž*, s. 31.

²⁴¹ *Tamtéž*, s. 32.

sledující film je neustále v dění, sleduje pohybující se snímek. Rovněž velkou změnou prošli i samotní herci. Filmové herectví se zbavilo divadelní teatrálnosti, výrazných gestikulací a pohybů, které nebyly ve filmu potřebné.

Film byl podle Panofského vždy bližší performanci umění než divadlu. Opírá se o podobnosti filmů s prvky lidové zábavy (voskové figuríny, komiksy, pohlednice). Filmové umění se mnohdy snažilo aplikovat divadelní prvky. To se Panofskému nelíbilo, protože v tom zanikal jejich styl. Umělá prostředí filmových scén působila příliš nekomerčně a expresionisticky, čímž se přibližovala k divadlu. Podstatným problémem filmů je jejich snaha natáčet nestylizovanou realitu v domnění, že tím filmu udávají styl. Styl se však nedá vybudovat na základě umělé scenérie přírody nebo na abstrakci. Film by se měl přibližovat reálnému ztvárnění v tom smyslu, že se oprostí od divadelních ztvárnění.

Podstatným rysem filmové tvorby je způsob práce s kamerou, která dokáže důležité prvky přiblížit nebo zvýraznit. Panofsky mluví o principu koexpresibility, která souvisí s prací montáže filmu. V závěru si autor všímá i kolektivní práce na filmu, kdy každý jednotlivec je důležitou součástí ve výstavbě filmu, což přirovnává k stavebním pracím na katedrále. Panofsky vydal studii ve stejném období jako Benjamin. Bredekamp usuzuje, že Panofsky o Benjaminově stati věděl, hlavně ví o jeho diskuzích s kunsthistorikem Mayerem Shapirem.²⁴²

²⁴² BREKEKAMP, H. *On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin*, s. 245.

7. Walter Benjamin – Život a dílo

Walter Benjamin (1892 – 1940) se narodil do rodiny dobře situovaných židovsko-německých obchodníků v Berlíně. Dobrá finanční situace rodiny zajistila Benjaminovi nejen život v přepychu, ale i v oblasti vzdělání mu byly k dispozici hodiny soukromého doučování určené pro děti z „lepších vrstev“.²⁴³

Benjamin začal studovat na Kaiser Friedrich gymnáziu v Berlíně, poté kvůli chatrnému zdraví přestoupil do progresivní internátní školy v obci Haubinda. V roce 1912 nastoupil na Albert–Ludwigs–Universität ve Freiburgu, ale po ukončení letního semestru přestoupil na Humboldtovu univerzitu²⁴⁴ v Berlíně, kde se věnoval studiu literatury, dějin umění a filozofie. Značně ovlivněn filosofií se zúčastnil i sérií přednášek novokantovského filozofa Heinricha Rickerta a představitele formální sociologie a filosofie života Georga Simmela.²⁴⁵ Současně se setkává s Gershomem Scholemem²⁴⁶, který ho později značně ovlivnil v jeho pracích.

V době mezi lety 1917 – 1920 Benjamin pracoval na své doktorské dizertační práci *Pojem umělecké kritiky v německé romantice* “(*Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik*, 1919) pro Univerzitu v Bernu.²⁴⁷ Snažil se o habilitaci na filozofické fakultě s prací *Původ německé truchlohy* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), tu však stáhnul zřejmě kvůli nedoporučujícím posudkům.²⁴⁸ Benjamin chápal svůj literárně-teoretický zájem jako ústřední, ovšem svou pozornost zaměřoval i na oblast méně diskutovaných teorií týkajících se obrazů a ikonologie. Benjamin se zabýval barokním dramatem a barokní epochu nahlížel v souvislosti s fenoménem melancholie.²⁴⁹

²⁴³ WITTE, B. *Walter Benjamin. An intellectual biography*, s. 10-11.

²⁴⁴ Oficiální název Friedrich-Wilhelm-Universität.

²⁴⁵ WITTE, B. *Walter Benjamin. An intellectual biography*, 22 – 30.

²⁴⁶ Gershom Scholem byl židovsko-německý filozof a historik, který se zabýval studiem kabaly a židovským mysticismem. Benjamin byl značně ovlivněn, ve svých pracích kombinoval židovský mysticismus a historický materialismus.

²⁴⁷ V tomto období žil Benjamin ve Švýcarsku, kam odjel v roce 1917 po svatbě se svou manželkou.

²⁴⁸ I přesto svou studii vydal v roce 1928.

²⁴⁹ Tématem melancholií, konkrétněji Albrechta Dürera se již už dříve zabývali Erwin Panofsky a Fritz Saxl. U Benjaminu je melancholie interpretována jako výraz epochy. *Svědkové budoucího času I.* s. 309. Srv. *Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)*, s. 994.

Když se jeho akademické plány nevyvíjely podle jeho představ, rozhodl se věnovat kariéře překladatele a novináře. Přeložil tři ze sedmi svazků díla *Hledání ztraceného času* (À la recherche du temps perdu, 1913) od francouzského spisovatele Marcela Prousta. V roce 1923 ještě během práce na habilitaci se seznámil s filosofem a sociologem Theodorem Adornem, se kterým ho poté pojilo pevné přátelství. V roce 1924 navštívil Benjamin italský ostrov Capri, který byl v té době útočištěm německých intelektuálů. Zde se setkal s bolševickou lotyšskou herečkou a divadelní režisérkou Asjou Lacis (1891 – 1979), se kterou navázal velice intelektuální a produktivní vztah. Benjamin se ve sbírce literárně-filozofických miniatur *Jednosměrná ulice* (Einbahnstraße, 1928) věnuje způsobům života ve městě z pohledu kulturních a sociálních vazeb. Lacis Benjamina velice ovlivnila a zaměřila jeho další směřování od historického materialismu k marxistickému obratu.²⁵⁰ Benjamin byl nadšen z nového ideologického pohledu na svět a následně se věnoval např. studiím historie Györgyho Lukáse a jeho spisu *Dějiny a třídní vědomí* (1923).²⁵¹ Koncem 20. let se Benjamin snažil navázat kontakt s hamburskou uměleckohistorickou knihovnou A. Warbuga, ve které působil Panofsky. Bredekamp si všimá, že Benjamin si Panofského v této době vážil, ale nebylo to vzájemné. Panofsky sice Benjamina znal, ale jeho myšlení mu nebylo blízké.²⁵²

Ve 30. letech se Benjamin podílel na tvorbě levicově orientovaného časopisu *Krise und Kritik*, na kterém se podílel společně s filozofem Ernstem Blochem, sociologem a spisovatelem Sigfriedem Kracauerem a dramatikem Bertoldem Brechtem²⁵³. Benjamin byl později s Brechtem úzce spjat, svědčí o tom i série studií, které Benjamin napsal o Brechtově epickém divadle.

Benjamin to neměl kvůli svému židovskému původu lehké. Aby se vyhnul možným represím ze strany SA, ukrýval se v roce 1932 na ostrově Ibiza, poté se přemístil do italského Nice. V roce 1933 se dostal k moci Adolf Hitler. V té době Benjamin nějakou dobu přebýval v prázdninovém domě Bertolda Brechta v Dánsku, poté se na delší dobu usadil v Paříži. V roce 1935 napsal stat' *Umělecké dílo ve věku své technické*

²⁵⁰ WITTE, B. *Walter Benjamin. An intellectual biography*, s. 73.

²⁵¹ *Tamtéž*, 39 – 45.

²⁵² BREKEKAMP, H. *On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin*, s. 245.

²⁵³ Benjamin se s Bertoldem Brechtem seznámil prostřednictvím Asjy Lacis, která je seznámila v roce 1929. Od té doby se mezi nimi rozvinulo blízké přátelství.

reprodukovatelnosti (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit), která vyšla v časopisu *Zeitschrift für Sozialforschung*.

Další stať *Německý lid* (Deutsche Menschen, 1936)²⁵⁴ vydal Benjamin pod pseudonymem Detlef Holz. Benjamin se zamýšlel nad tím, jak ukázat Německu lepší příklad fungování státu, protože v něm dosud převládá nacionální socialismus. Odvolává se na příklady, které se týkaly osvícenství a humanistické buržoazie.

Další stať, kterou napsal, byla esej *O některých motivech u Baudelaira* (Über einige Motive bei Baudelaire, 1939)²⁵⁵, která popisuje město Paříž za pomoci motivů od básníka Charlese Baudelaira. V té době se setkal s francouzským myslitelem a spisovatelem Georgesem Bataillem. Benjamin se poté stal jedním z členů *College de Sociologie*.

V roce 1939 vydal Hitler zákon, podle kterého mělo být odebráno občanství všem příslušníkům židovského původu. Protože se toto opatření týkalo i Benjaminu, byl odveden do internačního tábora. Po propuštění se vrátil do Paříže, která byla napadena nacisty. Benjaminovi byl zabaven majetek i část písemností. Díky úsilí francouzského sdružení PEN (světové sdružení spisovatelů) se začala řešit jeho emigrace do USA. V té době již byl vážně nemocný. Pro Benjaminu byla v roce 1940 osudnou cesta z Francie do Španělska, kde se bohužel dál nedostal, protože hranice byly uzavřeny. Benjamin se v těžkém psychickém stavu rozhodl spáchat sebevraždu.²⁵⁶

Walter Benjamin byl německý filosof, literární kritik a překladatel. Byl fascinován zejména studiem historie, dále filosofií, ovšem také měl své osobité cítění pro umění. Benjamin současně reaguje na film, který byl podnětným tématem mnoha teoretických prací. Pozoruhodným příspěvkem k filmu byla jeho stať *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, které se dostalo pozornosti až dlouho po 2. světové válce.

²⁵⁴ Stať *Německý lid* vyšla v roce 1936 v Lucernu ve Švýcarsku. *Walter Benjamin. An intellectual biography*, s. 172.

²⁵⁵ Benjaminovými nejoblíbenějšími tématy byly Baudelaire a baroko. Zaměřuje se na základní rysy cítění a to obzvlášť specificky na sex, smrt a zboží. Vybraná témata Benjamin využíval proto, že se jimi v estetice opomíjí. *Estetika 20. století*, s. 137.

²⁵⁶ Benjamin neměl tu možnost emigrovat do Spojených států, Arnheimovi a Panofskému se to podařilo.

7.1. Stat' Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti

Esej *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1936)²⁵⁷ od Waltra Benjamina je v současné době jednou z nejvíce citovaných prací týkající se vlivů nových médií na umění. Autor se kriticky dívá na celkový posun umění, který začal podléhat technickému pokroku.²⁵⁸ Primárně chci u autora vyzdvihnout témata, která se vztahují k filmové teorii.

Benjamin si ve statí všímá vmíšení se filmu mezi umění a jeho obrovský potenciál ovlivňovat masy. Jeho esej o technologii a filmu byla předzvěstí toho, že lze 20. století označit jako věk virtuální reality, která představuje v podstatě kopii neexistujícího originálu. Tato kopie je mnohem reálnější než skutečnost.²⁵⁹ Ústředním tématem eseje je přítomnost aury v uměleckých dílech a její ztráta v případě technické reprodukce. Technická reprodukce se již vyvinula do stádia, kdy „*umění se již nezakládá v rituálu, ale v politice.*“²⁶⁰ Tím se však nesnaží vnímat ztrátu aury jako negativní důsledek, pouze konstatuje aktuální vývoj. Autor zároveň reflektuje současnou situaci z pozice, jakou je ovlivněn, což se ve statí projevuje politickým podbarvením silně ovlivněným levicovou ideologií.²⁶¹ Tato stat' „*je jedinečná tím, že se snaží smělym dialektickým skokem sloučit dvě hlediska, která – událo by se – si jsou velmi vzdálená.*“²⁶² Benjamin svou stat' komentuje v *Předmluvě* krátkými ideologickými myšlenkami, ve kterých naznačuje, jakým směrem se ubírá rozvoj kapitalismu.²⁶³ „*V zásadě Benjaminovi šlo o to přenést Marxovu poučku, podle které vývoj výrobních sil otrásá výrobními vztahy,*

²⁵⁷ Benjamin první verzi statě dokončil koncem roku 1935. Měla původně vyjít v Moskvě. Stat' se publikovala až o rok později ve francouzském periodiku Institut. *Svědkové budoucího času I.*, s. 326.

²⁵⁸ HANSEN, M. *Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology"*, s. 179.

²⁵⁹ HANSEN, B. *Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)*, s. 992.

²⁶⁰ BÜRGER, P. *K diskusi o Benjaminově teorii umění*, s. 86

²⁶¹ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: *Literárněvědné studie*, s. 300.

²⁶² BOURETZ, P. *Svědkové budoucího času I.* s. 327.

²⁶³ Dalo by se říct, že německý filosof Karl Marx analyzoval vývoj způsobu kapitalistické výroby již v době, kdy se kapitalismus začal teprve rodit. Marx se vlastně staví do role vizionáře, kterému se povedlo celkem výstižně popsat budoucí vývoj kapitalismu. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 300.

*z celku společnosti na dílčí oblast umění.*²⁶⁴ Zároveň si myslí, že moderní umění v podobě filmu se stává dokonalým nástrojem pro politickou propagandu.

Stat' nastínila i řadu vyvstávajících otázek, které se týkají hranic mezi filmovou historií, filmovou teorií a filmovou kritikou.²⁶⁵ Některé Benjaminovy poznámky ohledně filmu a střihu se dotýkají oblasti, kterou se zabýval např. ruský filmový režisér Sergej Ejzeštejn. Ejzeštejn používá termín „kino atrakcí“, což se týká principu pravidelné aktualizace zaměřené na pozornost diváků. Jedná se o atrakce, které upoutají pozornost u diváků, čímž u nich znovu obnoví zájem o sledování filmu.²⁶⁶

Ovšem Benjamin k teorii filmu přistupoval z mnoha pohledů. Svou teorii zakládá na historických kontextech. Zároveň upozorňuje na křehkou hranici mezi originalitou a nápodobou. Jednou z hlavních myšlenek stati je ztráta aury, jedinečné bytnosti všeho originálního, kterou ohrožuje masová produkce kopií.²⁶⁷

7.1.1. Vývoj umění a jeho reprodukce

Technická reprodukce je pro Benjaminu jedním z klíčových pojmů. V úvodu eseje autor upozorňuje na to, že všechna díla vždy byla a stále jsou reprodukovatelná. Vše lze napodobit (reprodukovat), pokud je to výtvozem člověka. Již dávná minulost nás přesvědčila o tom, že to tak bylo. *„Zkoumá přechod od tradičního uměleckého díla, pro něž je příznačná jediná a neopakovatelná identita, k moderním formám uměleckého vyjádření, které podobně jako fotografie nebo film rozměňují toto hic et nunc díla do množství kopií, jež postrádají originál.*“²⁶⁸

Reprodukce je z tohoto hlediska spojena s technickým vývojem umění, který můžeme pozorovat již v tradičním řeckém umění, v práci s rytinou či průlomem ve vývoji

²⁶⁴ BÜRGER, P. *K diskusi o Benjaminově teorii umění*, s. 87

²⁶⁵ LIESSMANN, K. P. *Umělecké dílo ve věku své technické (re)produkovatelnosti*. In: *Filozofie moderního umění*, s. 95.

²⁶⁶ Termín „kino atrakcí“ nám nabízí pohled do historického konceptu filmového diváctví a jeho fascinace pohyblivými se obrazy, které představují pro diváka atrakci. *Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology"*, s. 180.

²⁶⁷ Pozn. autora: Pojem aury, originality a její výskyt jsou témata, která by se dala tematicky připodobnit heideggerovské ontologii.

²⁶⁸ PERNIOLA, M. *Estetika 20. století*, s. 139.

knihtisku.²⁶⁹ Napodobování je lidem blízké, proto ho rádi provozují nejen v umění, ale ve všech odvětvích či ve sférách mezilidských vztahů. Ovšem Benjamin se soustřeďuje hlavně na napodobování v umění.

Benjamin tvrdí, že reprodukce a reprodukovatelnost svým významem přesahují oblast umění. Tento proces staví proti sobě originál a nápodobu, tj. umělecké dílo a kopii. Z filozofického pohledu se však na to nemůžeme dívat jako na platónskou dialektiku o idejích a jejich nápodob. Reprodukce přenáší umění ze své komfortní zóny do něčeho nového, vytváří pro něj nový prostor pro realizaci. Technická reprodukce změnila status umění, kdy přestává být závislé na rituálních a kultických hodnotách.²⁷⁰ Již díky dřevorytectví se stala grafika jedním z prvních technicky reprodukovatelných umění. Grafika existovala dříve, než se vynalezl knihtisk. Avšak i zmiňovaný přelomový Gutenbergův knihtisk vyvolal v oblasti literatury svůj technický pokrok. Samotný vývoj techniky se vyvinul až do stádia, kdy umělec díky fotoaparátu k práci nepotřeboval šikovnou ruku, ale oko.²⁷¹

Když se ale podíváme na to, jakým způsobem probíhala prezentace umění, zjistíme, že procházela vždy osobitým vývojem. Začaly se postupně vyvíjet formy uměleckých ztvárnění, se kterými se dalo lépe manipulovat. *“Tím, jak se jednotlivé umělecké dovednosti emancipují z lůna kultu, roste počet příležitostí, jak jejich výrobky vystavit.”*²⁷² Zatímco socha vyobrazující boha má své pevné místo a nachází se například ve svatyni, tak busta se dá přenášet a vystavovat kdekoliv. Stejně je to i s freskou či mozaikou, které mají své stálé místo. Naproti tomu obraz se dá přenášet. Technická reprodukce napomohla uměleckým dílům k pokroku v tom smyslu, že se jim dostalo více možností k širší prezentaci, což vidíme jako posun od tradičního kultického vystavování pro vyvolené k veřejnějším možnostem zhlédnutí umění i pro větší skupinu lidí.²⁷³ Avšak proměna umění v masové umění se jeví jako velice

²⁶⁹ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 300.

²⁷⁰ *Tamtéž*, s. 302.

²⁷¹ *Tamtéž*, s. 301.

²⁷² *Tamtéž*, s. 306.

²⁷³ *Tamtéž*, s. 306.

zpátečnická.²⁷⁴ Lidé si raději vyberou ke sledování film s Charliem Chaplinem, než by si vybrali Picassovu výstavu obrazů.

V dějinách každé umělecké formy se někdy objeví období, které nedokáže lidem jako konzumentům umění nabídnout něco, co by je uchvátilo. Občas se v těchto krizových dobách umělci uchylují k experimentům a hledají nové způsoby. Umělci novou uměleckou formou změni svůj obvyklý technický standard, ze kterého vystoupí, a snaží se kombinovat nebo hledat nové prvky pro svou tvorbu. Tato úpadková období vybízí umělce k větší extravaganci a surovosti. Jedním z takových uměleckých směrů, který se objevil v krizovém období, byl i dadaismus.²⁷⁵

Dadaismus se pokoušel o vyvolání podobných účinků u diváků jako film a to pomocí literárních či malířských prostředků. Jejich přístup byl poměrně dost experimentální, nesnažili se diváka upoutat lehce spotřební komercí.²⁷⁶ Benjamin říká, že dadaisté se snažili již v době před rozvojem filmu vytvářít filmové efekty prostřednictvím malířských prostředků. Ztráta aury v tomto případě nepodléhá technické reprodukci, ale je založená na přístupu samotné umělecké tvorby. Dadaisté dle Benjaminova předznamenávali poptávku pro budoucí rozvoj technického média, píše Bürger.²⁷⁷

V kině se ale setkáváme s úplně jiným fenoménem. Jedinec v tomto případě není tak podstatný, důležitý je apel na masu. Filmové umění láká masu k tomu, aby se o něj zajímaly. Filmový snímek vyžaduje sledování masou, není určen pro jednotlivce či menší skupinu lidí, jako je to v případě malby, která nevyžaduje hromadnou pozornost

²⁷⁴ BOURETZ, P. *Svědkové budoucího času I.*, s. 328.

²⁷⁵ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 321.

²⁷⁶ Dadaisté do svých výstupů přinášeli všemožné kousky, hraničící s absurditou a obscénností. Jejich představení byla plná výkřiků, zvláštních postupů, čímž demonstrovali svůj vlastní postoj. Vlastní obrazy se snažili znehodnocovat přilepenými knoflíky či použitými jízdenkami, čímž vědomě ničili auru svých děl. Dadaismus svým sociálním postojem provokuje, výstupy vzbuzují pohoršení a údiv, dokázali udělat z uměleckého díla středobod skandálu. Manifestují myšlenku toho, že jsme až příliš zvyklí smyslově vnímat programově, bez odchylky, vidět vše tak, že nás to vlastně vnitřně vůbec nezasáhne. O takový obrat se později pokusil i film, i když se o to pokusil mnohem přijatelnější formou, kterou dokázal oslovit masu, aniž by v lidech vyvolával tak rozpačité reakce. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 321 – 322.

²⁷⁷ BÜRGER, P. *K diskusi o Benjaminově teorii umění*, s. 87.

ve stejnou chvíli. Malířství kvůli tomu zažívá koncem 19. století krizi, na což se snaží simultánně pořádat prohlídky obrazů před větším publikem.²⁷⁸

Malířství se před nástupem filmu muselo vypořádat s fotografií, což vyústilo v dlouholetý spor. Ani 20. století s nástupem filmu příliš nereagovalo na rozvrácenou autonomii umění. Nelze říci, že by se jednalo o nějakou krizi v umění, ale najednou nad ním viselo mnoho otázek. Vznikl mnohem techničtější způsob tvorby, což nabízelo prostor se ptát na to, co je a co už není umění. Nezměnilo se vynálezem fotografie nebo filmu samotné umění? Benjamin diagnostikuje soudobou atmosféru v umění, kdy s nástupem moderního umění se očekávají i zcela nové přístupy.

Tradice je ohrožena masovou kulturou, která vše pohlcuje, což se dá považovat za krizi naší doby. Obzvlášť film je vrcholem nové doby díky masovému konzumentství.²⁷⁹ Jediné hodnoty tradice uměleckých děl se vytrácí, protože se technickou reprodukcí převádí na filmová plátna a ukazují se masám. Na filmovém plátně se kulturní dědictví rádooby transformuje novou metodou reprodukce, která oživuje legendy jako Kleopatru nebo Napoleona. Film má potřebu přinášet masám výjevy z historie a postupně svým neodborným pohledem likviduje tradiční kulturní hodnoty.²⁸⁰ Na to upozorňoval i Kracauer, kterému se nelíbil často až diletantní způsob převyprávěného příběhu ve filmu.

Ovšem nástup technologických možností přináší i nové spektrum vidění. Filmová kamera i fotoaparát vytváří svým technologickým přístupem nový prostor pro zachycování obrazů. Tím nahrazují pouhé lidské oko, kterému unikají detaily, které dokáže kamera nebo fotoaparát zachytit.²⁸¹ Tím se lépe zdůrazní jedinečnost dané vyfotografované věci, avšak už zbavené své originality, která se přenáší na technický materiál – snímek. Originál se vzpírá technické reprodukovatelnosti, která ho může přenést na jiné místo nebo ho určitým způsobem změnit. Objektiv fotoaparátu můžeme libovolně nastavit, zaostřit na určitou část, která lépe vynikne na finální fotografii. Reprodukce přinesla mnoho nových metod, což vedlo k tomu, že se zreprodukována

²⁷⁸ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 319.

²⁷⁹ *Tamtéž*, s. 302.

²⁸⁰ *Tamtéž*, s. 303.

²⁸¹ PERNIOLA, M. *Estetika 20. století*, s. 139.

umělecká díla mohla vystavovat kdekoliv, aniž by byla sama přítomná. Jejich kopie (fotografické snímky) už mají v sobě potlačenou kulturní hodnotu.²⁸²

Netýká se to ovšem pouze fotografií, ale kupříkladu i hudby, kterou můžeme slyšet v koncertním sálu, avšak díky technické reprodukci si hudební představení poslechneme reprodukovat na gramofonové desce i v klidu domova. Pravost originálu je jedinečná, permanentní a nesmí podléhat reprodukci.²⁸³ Tyto pozměňující okolnosti uměleckému dílu neubližují, avšak znehodnocují jednu z jeho sfér a to „Zde a nyní“.²⁸⁴ To představuje neopakovatelnou existenci na konkrétním místě, kde se nachází.

Technická reprodukce nám odbourává vztah mezi uměním a rituálním kontextem. O tomhle vztahu se už nedá mluvit u fotografií zachycujících sérii snímků, kdy každý ze snímků je samostatnou prezentací. Takovéto umění si již nemůžeme spojovat s rituálem, ale s něčím novým – politikou.²⁸⁵ „*Tím se nejen závažně změnily podmínky recepce umění, nýbrž reprodukční technologie a její estetický derivát, film, začínají samy zpětně působit na uměleckou tvorbu.*“²⁸⁶ Film je výrobek určený masám, což není pouze jeho posláním, ale i povinností. Náklady na výrobu filmu jsou vysoké, což vyžaduje i potřebu film „prodat“ tak, aniž by jeho produkce byla ztrátová. Film je kolektivním dílem s tím vědomím, že je určen mnoha lidem, kteří si musí za něj zaplatit, aby ho zhlédli.²⁸⁷

„*Každá vytríbená umělecká forma stojí v průsečíku tří vývojových linií.*“²⁸⁸ Kdybychom si představili nějakou uměleckou formu, tak v první řadě k ní náleží technika. Ještě před vynálezem filmu existovaly jakési fotografické knížky, které fungovaly na tom principu, kdy se po zmáčknutí rozhýbaly, předváděly určité situace jako například boxerský zápas či tenisovou hru. Pak to byly přístroje, se kterými se

²⁸² BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 302.

²⁸³ *Tamtéž*, s. 302.

²⁸⁴ LIESSMAN, K. P. *Umělecké dílo ve věku své technické (re)produkovatelnosti*, s. 97.

²⁸⁵ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 305. Srv. *Umělecké dílo ve věku své technické (re)produkovatelnosti*, s. 98.

²⁸⁶ LIESSMAN, K. P. *Umělecké dílo ve věku své technické (re)produkovatelnosti*, s. 95.

²⁸⁷ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 305.

²⁸⁸ *Tamtéž*, s. 316.

manipulovalo tak, že se otáčelo klikou a poté se dal sledovat pohybující se snímek.²⁸⁹ Za druhé to byl zdlouhavý proces, který přinesl novou uměleckou formu. Ještě před vynálezem filmu se o pokus pohybu před diváky snažili dadaisté pomocí akcí ve své umělecké koncepci. Třetí linii představuje nepatrná změna ve společenské proměně, což vedlo k novým uměleckým směrům. Před vynálezem filmu se lidé shromažďovali v salonech, ve kterých byly umístěné stereoskopy, na kterých mohli sledovat pohybující se obrazce.²⁹⁰

Benjamin se z tohoto hlediska zaměřuje na konzervativně zaměřenou kritiku reprodukce v porovnání s tradičním způsobem tvorby uměleckého díla.²⁹¹ Je si vědom předělu, kdy nástup nových (technologických) způsobů v umění přináší s sebou zamyšlení se nad tím, jak se s tím můžeme vypořádat.

7.1.2. Přítomnost a ztráta aury

Konkrétní umělecké dílo má své místo a nachází se někde v určité době. Avšak nástup technické reprodukce tuto jedinečnost narušil. *I u nejdokonalejší reprodukce odpadá jedno: Zde a nyní uměleckého díla.*²⁹² Co vůbec znamená „Zde a nyní“? Benjamin tím myslí konkrétní a jedinečnou existenci uměleckého díla, které se nachází na určitém místě a podléhá vlivům okolního světa. Má své jedinečné bytí, místo, na kterém se konkrétně nachází. *„Zde a nyní“ představuje pojem pro pravost originálu, která tento objekt předávala až do současnosti jako něco stejného a identického.*²⁹³

Originální dílo od malíře je vystaveno v muzeu. Jeho kopie můžou viset kdekoliv, např. v pokojích, kavárnách nebo jiných místech. Tyto reprodukce nikdy neobsáhnou „Zde a nyní“, protože se jedná pouze o kopie. Dílo se nachází na svém místě, je vystaveno fyzickým změnám, kterým podléhá. Dílo může časem mít vlivem slunce vybledlé barvy, jeho povrch může být znehodnocen vlivem vzduchu a prachu, ale

²⁸⁹ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 316.

²⁹⁰ *Tamtéž*, s. 317.

²⁹¹ BOURETZ, P. *Svědkové budoucího času I.*, s. 327.

²⁹² BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 301.

²⁹³ *Tamtéž*, s. 301.

pořád se jedná o jedinečný originál nacházející se na přesně daném místě. Dílo má svou auru, svou jedinečnost, která je v něm zachycená.²⁹⁴

Benjamin nazývá aurou jedinečnost uměleckého díla, která je předpokladem toho, aby byla zařazena do kultovní tradice. Dílo prostřednictvím aury má svůj význam nejenom po stránce vizuální, ale i duchovní. Pojem aura si autor vypůjčil z náboženského kontextu. Aura v tomto smyslu obklopovala jedinečný náboženský obraz či umělecký předmět.²⁹⁵ To, co Benjamin nazývá aurou, by se dalo popsat jako „nepřítomnost“ (Unnahbarkeit). Jedná se o velice specifický popis vzdálenosti bez ohledu na to, jak je blízko nebo daleko, píše Bürger.

Z uměleckého díla se vytrácí aura, která je znehodnocovaná technickou reprodukovatelností. Zmnožením obrazu neboli vznikem kopie obrazu není již výskyt zcela unikátní a neopakovatelný, ale je předán dál a jeho výskyt je již masový.²⁹⁶ „Benjamin tento jev popisuje jako ztrátu „aur“ a kultovní hodnoty: jejich místo zaujala hodnota vystavovací, tj. zdůraznění spektakulárního rozměru díla, jenž posléze zastíní jeho estetickou specifičnost.“²⁹⁷

Každé jedno vytvořené dílo nám svým vznikem o sobě předkládá své historické svědectví. Každé dílo je zasazeno v dané tradici. Umělecký objekt se potýká se ztrátou aury, která podle autora představuje zakotvenost díla. To, co bychom mohli nazvat zakotveností díla v tradici, je vždy spojované s kultem. Díla, která vznikala již v počátcích, se spojovala s náboženským a magickým rituálem, to se ukazuje v dějinách umění.²⁹⁸

Reprodukce přinesla mnoho nových metod, což vedlo k tomu, že se zreprodukováná umělecká díla mohla vystavovat kdekoliv, aniž by byla sama přítomná. Jejich kopie (fotografické snímky) už mají v sobě potlačenou „kulturní hodnotu“. Netýká se to ovšem pouze fotografií, ale kupříkladu i hudby, kterou můžeme slyšet znít

²⁹⁴ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 302.

²⁹⁵ LIESSMANN, K. P. *Umělecké dílo ve věku své technické (re)reprodukovatelnosti*, s. 97.

²⁹⁶ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 302.

²⁹⁷ PERNIOLA, M. *Estetika 20. století*, s. 139.

²⁹⁸ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 302.

v koncertním sálu, avšak díky technické reprodukci si hudební představení poslechneme reprodukováně na gramofonové desce i v klidu domova.

Pravost originálu je jedinečná, permanentní a nesmí podléhat reprodukci. Tyto pozměňující okolnosti uměleckému dílu neubližují, avšak znehodnocující jeho „Zde a nyní“. Pravost uměleckého díla má svou autoritu a tradici, avšak zásahem technické reprodukce tyto vlastnosti ztrácí, oslabuje se jeho aura. Pro Benjamina představuje aura originalnost a autenticitu, píše o jedinečném zjevení dálky.²⁹⁹ V moderním světě se vytrácí moment, kdy „jedinečnost díla závisela na jeho začlenění do tradice.“³⁰⁰

Fotografie již nemá své zázemí v kultických hodnotách, jak již bylo zmíněno, mnohem více u ní převažuje výstavní hodnota. Středobodem zájmu u fotografie byl zpočátku hlavně lidský obličej nebo postava. Fotografie se orientovaly na zachycení lidí při různých příležitostech. Dalo by se říci, že takový poslední záblesk kultických hodnot u fotografie se objevuje právě ve vyfocených osobách, které jsou již zesnulé nebo na ně zůstává pouze vzdálená vzpomínka.³⁰¹ Aura vychází naposled z rané fotografie v prchavém výrazu lidského obličeje.³⁰²

Dochází k situaci, kdy reprodukce napomáhá rozpadu aury ve chvíli, kdy je umělecké dílo společensky podmíněno a kdy je pod probíhajícím vlivem rostoucí významnosti masové kultury. Film se ztotožnil s představou navrátit zpátky známé osobnosti, historické události či fenomény do své nové technicky reprodukovatelnosti, čímž spustil další velkou likvidaci pravosti a tradice.³⁰³ Mezi novými způsoby vnímání a aurou vzniká určité napětí. Reprodukci ztrácí umělecké dílo své hodnoty, je nabídnuto pro masovou spotřebu.³⁰⁴ Vystavovací funkce se již u filmů nevztahuje na konkrétní místo nebo čas.³⁰⁵ Umělecké díla se tímto procesem ochuzují o svou jedinečnost. Autor

²⁹⁹ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 302.

³⁰⁰ BOURETZ, P. *Svědkové budoucího času I.* s. 327.

³⁰¹ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 307. Srv. *Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)*, s. 991

³⁰² BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 307. Srv. *Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)*, s. 991.

³⁰³ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 303.

³⁰⁴ *Tamtéž*, s. 304

³⁰⁵ LIESSMANN, K. P. *Umělecké dílo ve věku své technické (re)reprodukovatelnosti*, s. 98.

se ptá, zda se podaří mechanicky reprodukovatému uměleckému dílu vyrovnat se s touto prázdnotou.³⁰⁶

Liessmann v této souvislosti upozorňuje na to, že Benjamin film představuje již jako neauratické umění. Dle Benjaminova si toto umění našlo náhradu, v podstatě „sekundární auru“. „*Rodí se tak umělé cítění, které proměňuje vnímání blízkosti a vzdálenosti.*“³⁰⁷ Tato umělá náhrada aury je stylizovaná např. do filmové premiéry, kdy je film poprvé uveden v daný čas a na daném místě. Tímto způsobem se vlastně film přiblížil k divadelní premiéře či unikátní výstavě.³⁰⁸ Povaha umění dané epochy v sobě promítá to, jakým způsobem vnímali umělci svět své doby. Smysl aury je např. ve filmu ztracen, protože samotný reprodukováný obraz ukazuje historicitu³⁰⁹ ve svém vlastním podání, který si vlastně ani nemusíme uvědomovat.³¹⁰

Téma přítomnosti, resp. jeho ztráta aury v autorově vysvětlení se setkala s nepochopením. Někteří teoretici nevidí důkaz, že by technická reprodukce ničila život aury, např. Adorno nebo Max Horkheimer.³¹¹ Autorova stať nepřinesla uspokojivé reakce ze strany jeho kolegů.³¹² Práce byla totiž vystavěna na dosti drastické dialektice, komentuje to Bouretz.³¹³ Adorno byl obzvláště kritický k Benjaminovu práci.³¹⁴ Benjamin dostatečně nerozvinul svou snahu ukázat samovolný

³⁰⁶ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 304.

³⁰⁷ PERNIOLA, M. *Estetika 20. století*, s. 139.

³⁰⁸ LIESSMANN, K. P. *Umělecké dílo ve věku své technické (re)produkovatelnosti*, s. 98 – 99.

³⁰⁹ Pokud se jedná o film tematicky zaměřen na historické líčení události nebo osobnosti.

³¹⁰ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 303.

³¹¹ Adorno i Horkheimer z pozice Ústavu pro sociální výzkum v newyorském exilu viděli Benjaminovu stať jako nevhodnou, protože byla příliš politicky vyrocená. Zasadili se o to, aby v nadcházejícím francouzském vydání stať byly upraveny, tak aby se zmírnila politická terminologie textu. Z kruhů kolem MoMA naopak vzešla žádost o anglický překlad studie z německého originálu. *On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin*, s. 244.

³¹² Gershom Scholem v soukromé korespondenci s Benjaminem rozebírá jeho stať. První verze, kde Benjamin píše o pojmu aury vycházející z mystického konceptu, je pro něj zajímavá a inspirující. Ovšem ke druhé verzi měl hned několik výhrad. Stať na jednu stranu fascinující, ale zcela vykonstruovaná a nepřijatelná. *Svědkové budoucího času I.* s. 326.

³¹³ *Tamtéž*, s. 330.

³¹⁴ Z hlediska kritiky Benjaminových tezí je důležité zmínit dopis Theodora W. Adorna, který mu napsal 18. března 1936. Dopis vyšel přetištěn ve sborníku ADORNO, Theodor W., *Über Walter Benjamin*, Frankfurt n. Adorno později ještě zareagoval na Benjaminovu stať. Sám se také zabýval reprodukcí umění, ale v oblasti hudby. Napsal článek *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi poslouchu* (1938), ve kterém se zabýval účinky rozhlasu a gramofonové desky. Dopracoval se k protichůdné teorii, jakou zastával Benjamin. Adorno ve stati tvrdil, že reprodukce hudby nevede k demokratizaci umění, ale k fetišismu. *Umělecké dílo ve věku své technické (re)produkovatelnosti*, s. 95.

rozklad mýtu. Pracuje s pojmem autonomního umění v negativním soudu, naopak v protipólu přiřazuje masovému umění příliš pozitivní hodnotu.³¹⁵

7.1.3. Kultická hodnota

Umělecká díla v dávných dobách sloužila především k magii.³¹⁶ Ovšem v dějinách umění můžeme nacházet dualitu, střet dvou pólů, které se vzájemně prolínají. Tyto dva póly představují kultovní a výstavní hodnotu uměleckého díla. Kultická hodnota nebyla určena k tomu, aby byla „k dispozici na obdiv“. Byla skrytá pro svou posvátnost, a proto tyto artefakty bylo možné zhlédnout pouze v určitý a vhodný moment. Kupříkladu ve sféře náboženství to probíhá tím způsobem, že se některé relikvie vystavují jen jednou za rok nebo některé sochy či obrazy mohou vidět pouze vyvolení.³¹⁷ Vystavovací hodnota se vyvinula později z hodnoty kultické.

Pro Řeky byla socha Venuše kultový objekt, ztělesněním boha, kdy lidé před jejím vyobrazením padali na kolena. O pár set let později představovala tatáž socha pro církevní otce již něco jiného. Rozdíl je ve vnímání dobového kontextu. Socha Venuše představovala pro obě odlišné skupiny lidí jiný typ modly. Pro Řeky to byla vznešená bohyně, pro církevní otce již představovala falešnou modlu. Socha však i přes patřičné rozdíly zasáhla obě skupiny svou jedinečností, svou vyzařující auroou.³¹⁸ „Rozhodující význam má to, že se tento auratický způsob existence uměleckého díla nikdy zcela neodděлил od jeho rituální funkce.“³¹⁹

Jedinečnost díla je vždy založena teologicky, tak tomu je například i při uctívání krásy.³²⁰ Veškerá umění vyobrazovala či zprostředkovaně představovala vyšší moc, všechna božství a později křesťanské či jiné náboženské motivy. „Podle Benjaminova

³¹⁵ BOURETZ, P. *Svědkové budoucího času I.* s. 330 – 331.

³¹⁶ Měly svou posvátnou funkci ve společnosti. V době kamenné měly obrazce divoké zvěře nakreslené na zdech jeskyň svůj posvátný účel. Nebyly určeny primárně k obdivování, nýbrž to byly vzkazy pro vyšší bytosti nebo duchy, na které primitivní lidi věřili.

³¹⁷ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 306.

³¹⁸ Originalita a jedinečnost každého uměleckého díla je propojena s tradicí, do které je dílo zasazeno. Toto propojení není jen tak zdánlivé, vychází z rozvoje kultury a tradice, která dokáže být neustále proměnlivá. Jak již bylo zmíněno, tak dílo skrze sebe reflektuje stav své doby jak z náboženského, tak i kulturního hlediska. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 304.

³¹⁹ *Tamtéž*, s. 304.

³²⁰ *Tamtéž*, s. 304.

*auratický způsob recepcce zůstává charakteristický také pro již nesakrální umění, jak se vyvinuly od renesance.*³²¹ Ovšem tento přelom není způsoben přechodem od středověkého umění k renesančnímu, ale ztrátou aury, jak poznamenává autor.³²² Benjamin zmiňuje v rámci dějin umění, že v umění dochází k odluce od sakrálního, a to prostřednictvím buržoazního hnutí *L'art pour l'art*³²³ (umění pro umění). Umění vyvíjelo snahu o jakousi opětovnou ritualizaci, ovšem již se nejedná o původní funkci umění jako rituálu. „*Umění se zde nezačleňuje do církevního rituálu, aby si tak získalo vlastní užitnou hodnotu: naopak samo vytváří rituál.*“³²⁴ Benjamin uchopuje vznik hnutí jakožto reakci na vznik fotografie, ovšem tuto teorii nelze chápat jako reakci na nový technologický prostředek pro reprodukci umění. Hnutí reaguje na společenské změny, kdy umělecká díla v rozvinuté buržoazii se emancipují od společenské funkce, píše Bürger.³²⁵

Moderní technická reprodukce již není spojena s kultem božství, ale směřuje k mnohem přízemnějším hodnotám. Technická reprodukce svým zásahem odděluje vše reprodukované z oblasti tradice. Reprodukce primárně oslovuje masy, a proto je její výskyt mnohem početnější. Tím, že dokáže oslovit masy, se dokáže svou činností přizpůsobit požadavkům cílové skupiny. Současně se dokáže vždy podle potřeby aktualizovat.³²⁶

7.1.4. Film

Dle Benjamina má film primárně sloužit k tomu, aby dokázal člověka procvičit k úplně novým reakcím. Zasnívá diváka do optického podvědomí. Film dal možnost člověku přinášet něco nového a zacházet s ním odvážně a spontánně.³²⁷ Benjamin tuto stat' psal

³²¹ BÜRGER, P. *K diskusi o Benjaminově teorii umění*, s. 85.

³²² *Tamtéž*, s. 86.

³²³ *L'art pour l'art* (umění pro umění) je názor, že umění představuje samo o sobě cíl, nezávislý na sociálních funkcích. Ve vědách se tento směr samoúčelně nazývá např. jako formalismus.

³²⁴ BÜRGER, P. *K diskusi o Benjaminově teorii umění*, s. 86. Srv. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 304 – 305.

³²⁵ BÜRGER, P. *K diskusi o Benjaminově teorii umění*, s. 90.

³²⁶ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 302.

³²⁷ *Tamtéž*, s. 307.

především i kvůli filmu, kdy nabídl mnoho otázek, i když na ně odpovědi nenašel, píše Liessmann³²⁸. Benjamin si uvědomoval, že pohled na film přináší mnoho pohledů.

Zcela originálním způsobem se k filmu postavil např. francouzský filmový herec a režisér Abel Gance, který film přirovnal k hieroglyfům. „*Tím jsme se, úžasným návratem do minulosti, vrátili na výrazovou úroveň Egypťanů.*“³²⁹ Dle Gance lidstvo ještě není schopné chápat vše, co vidíme. Větší potenciál ve filmu shledal další francouzský herec Severin Mars, který přirovnával film k reálnému snu, k něčemu zcela poetickému, k výrazovému prostředku odhalujícího kouzelné okamžiky života.³³⁰ Mnohem střídmeji se k tomu stavěl rakouský spisovatel Franz Werfel, který se na film díval jako na nehotový produkt. Film dle něj ještě zatím nepochopil svůj pravý účel, protože pořád nedokáže vyjádřit něco, co je tak kouzelné až nadpřirozené.³³¹

Představuje film umění? V tomto případě bychom to mohli považovat za umělecké dílo vlastně až na základě závěrečné montáže, čímž autor odkazuje na teoretické přístupy k filmu u sovětské montážní školy.³³² Umělecké dílo vzniká v montáži, čímž se myslí práce se střihem, přidávání efektů atd., ve které se dá každá jednotlivá část považovat za reprodukci děje. Avšak ani o těchto jednotlivých částech se nedá mluvit plně jako o uměleckých dílech.³³³ Benjamin tvrdí, že film je možné především díky úpravě střihu neustále modifikovat.³³⁴

Film vystavuje diváka novým situacím. Benjamin jasně rozlišuje vztah vnímatele k malířskému obrazu a k filmovému plátnu. Obraz vybízí vnímatele ke kontemplaci, obraz může sledovat a oddávat se toku asociací. Zatímco když vnímatel sleduje film, tak neprožívá nic takového, jelikož filmový obraz se neustále mění kvůli střídání jednotlivých záběrů.³³⁵ Panuje postoj, že masa vyhledává umělecká díla kvůli

³²⁸ LIESSMANN, K. P. *Umělecké dílo ve věku své technické (re)produkovatelnosti*, s. 95.

³²⁹ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 309.

³³⁰ *Tamtéž*, s. 309.

³³¹ *Tamtéž*, s. 310.

³³² Zde můžeme postřehnout podobnost Benjamina a Arnheima, oba totiž považují za zásadní vliv střihu, kterému se ve svých pracích věnovali představitelé montážní školy. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 310.

³³³ *Tamtéž*, s. 311.

³³⁴ BOURETZ, P. *Svědkové budoucího času I.*, s. 328.

³³⁵ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 322.

odpočinku a pro rozptýlení a že pouze skutečný milovník umění k tomu přistupuje hloubavě s vidinou jisté kontemplace a rozjímání.³³⁶

Filmové umění nás vytrhává ze stereotypu našeho všedního života a při sledování nás dokáže přenést na různá místa. Z pohledu diváka podnikáme dobrodružnou výpravu do částí světa, o kterých se nám ani nezdálo. V každém detailu můžeme sledovat, jak se mění prostor, rozšiřuje se, ve zpomaleném záběru se v něm mění pohyb. Sledováním těchto změn si uvědomujeme, jak naše lidské vnímání je omezené a jak dokáže zpomalenými či zvýrazněnými efekty pracovat oko kamery zachytávající běžné činnosti.³³⁷ Zde je pak patrné přizpůsobování lidského vnímání³³⁸ nepatrných detailů, které by nám v běžném životě mohly uniknout. Zorný úhel kamery dokáže zachytit prosté pohyby do podrobného detailu, kdy divák může vidět záběr muže zapalujícího cigaretu zapalovačem, u kterého je detailněji vidět vztah mezi rukou muže a kovovou součástí zapalovače, se kterou manipuluje.³³⁹

Filmová aparatura dokáže zachytit rozmanité aspekty, které bychom někdy mohli vídat ve snech, halucinacích či psychózách. „*Film prolomil starou herakleitovskou pravdu, která říká, že bdící lidé sdílejí společný svět, kdežto ti, kteří spí, mají každý svůj.*“³⁴⁰ Nedalo by se říci, že by se filmu povedlo prolomit tím, že by se snažil znázornit snový svět, ale spíše tím, že vytvořil postavu kolektivního snu, jako je například animovaná figurka Mickey Mouse (1928), kterou znají lidé na celém světě. Touto postavou, která se objevuje v groteskních situacích, se filmová studia snaží rozveselit. Diváci sledující komické situace, které často hraničí se sadismem, jsou podávány odlehčenou formou, která má vytěsnit vnímání skutečné reality ohrožující lidstvo (v podobě války). Filmový marketing se chopil příležitosti a uváděl řadu amerických grotesek a Disneyho filmů, protože pochopili, že smích má terapeutickou funkci.³⁴¹ „*Benjamin zdůrazňuje revoluční potenciál těchto perceptivních a smyslových transformací.*

³³⁶ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 323.

³³⁷ *Tamtéž*, s. 320.

³³⁸ Tento motiv se později objevil i v Benjaminově spise Paříž druhého císařství u Baudelaira (1937).

³³⁹ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 320.

³⁴⁰ *Tamtéž*, s. 320.

³⁴¹ *Tamtéž*, s. 321.

*Důležité je nenechat se zastrašit rozsahem a radikálností probíhajících změn, a třebaže vůči novému věku nechováme žádné iluze, vyslovit se bez výhrad v jeho prospěch.*³⁴²

7.1.5. Film a divadlo

Film na rozdíl od divadla nabízí ke zhlédnutí až hotový výsledek, na kterém se podílí střih, který dokáže vytvořit iluzorní představu.³⁴³ Práce střihů a efektů nevytváří bezprostřední skutečnost, ale kompozici, která vytváří dojem reality. Tento značný rozdíl bychom mohli přenést i na rozdílnost mezi kameramanem a malířem. Každý z nich představuje protipól přístupu k uměleckému uchopení něčeho, co má být objektem jejich tvorby. Zatímco malíř se staví k objektu s odstupem, kameraman se snaží vnikat do hloubky struktury. Drobnou analogií by se jejich práce dala připodobnit k mágovi a chirurgovi.³⁴⁴

Značnou rozdílnost nabízí i samotná práce herce. Mezi reprodukcí uměleckého výkonu filmového a jevištního herce je velký rozdíl. Jevištní herec svůj výkon odehrává před náhodným publikem v daný moment, bez opakování či vnějších zásahů. Filmový herec nečelí publiku a nereaguje na něj, svůj výkon předvádí před týmem specialistů a pracovníků, kteří se podílí na výrobě filmu počínaje režisérem, kameramany, zvukařem nebo osvětlovačem. Ti samozřejmě mohou do výkonu kdykoliv zasahovat. Takové zásahy jsou zcela běžné a neodmyslitelně patří k produkci filmu. Je známo, že se mnohdy některé scény natáčí na mnoho a mnoho pokusů a ve více variantách.³⁴⁵

Kdybychom mohli srovnávat rozdíl mezi filmovým hercem a mezi sportovcem, tak sportovec při svém výkonu nemusí soutěžit s technikou, ale spoléhá se na to, co je dáno přírodou. Sportovec ví, že platí přesně dané fyzikální zákony, kterým se musí přizpůsobit. Zatímco filmový herec vlastně nikdy neví, co vše dokáže kamera zachytit

³⁴² PERNIOLA, M. *Estetika 20. století*, s. 139.

³⁴³ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 317.

³⁴⁴ Malíř představuje mága, který nad nemocným tělem drží roztažené ruce a snaží se tělo svou vůlí léčit, zatímco kameraman představuje chirurga, který se dostává do vnitřku a pokouší se rukou pohybovat orgány. Přístup v obou případech je jednoznačně rozdílný. Obraz od malíře je totální, celistvý, což v případě kameramana se jedná o obraz roztržštěný na mnoho malých kousků, které se postupným procesem skládají do nového útvaru. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 318.

³⁴⁵ *Tamtéž*, s. 311.

a jakým způsobem se to upraví ve střížně. Filmový herec je vystavován testováním a zkouškám, protože svou roli nehraje před publikem, ale přístroji, které zachytávají každý jeho pohyb a slovo. Herec si v této pozici musí pořád zachovat svou lidskost.³⁴⁶

Hlavní úkol herce ve filmu je především postaven na tom, aby předvedl co nejlepší možný výkon sebe před filmovací aparaturou. Nejde přece o to, aby se předvedl nahodilému publiku někde v divadle a hrál někoho jiného. Tady je ten markantní rozdíl mezi filmovým a divadelním hercem. To ale možná vede filmového herce do určitých nevýhod. Italský dramatik a literát Luigi Pirandello byl jeden z prvních, kdo si uvědomil, že herec během svého výkonu vykazuje známky změny. Využívá přitom termín testování, který se týká procesu, kdy herec odehrává svou roli za přítomnosti kamery. Filmový herec se může cítit odcizeně hrající v prázdnotě beze zvuku a hlasu. Pirandello napsal román *Natáčí se* (*Si gira!*, 1915),³⁴⁷ ve kterém podrobně popisuje proměny filmového herce.³⁴⁸ Román se hlavně soustřeďuje na negativní výsledky tohoto testování, což by se možná dalo považovat za méně objektivní pohled. Filmový herec se v němém filmu proměňuje v němý obraz, který se na plátně objeví na chvíli, a pak se ztrácí v tichu. Filmový herec představuje rekvizitu, která je umístěná na přesně dané místo, s přesným úkolem. Tento aspekt herectví neuniknul ani Arnheimovi, který ve spisu *Film jako umění* (1932) podotkl, že úkol filmového herce je až poněkud neosobní.³⁴⁹

Divadelní herec svou roli musí intenzivně prožívat, protože je před zraky diváků, kteří pozorně sledují každý jeho krok a každé slovo, které vysloví. „Tam, kde člověka reprezentuje aparatura je nanejvýš produktivním způsobem zhodnoceno jeho sebe odcizení.“³⁵⁰ Herec odehrávající svou roli před kamerou může pociťovat určitou frustraci z toho, že se předvádí před něčím neživým, co na něj nereaguje. Na druhou

³⁴⁶ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 311.

³⁴⁷ Pirandellův román *Natáčí se!* byl později znovu vydán pod jiným názvem a to *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (Zápisky Serafina Gubbia, filmového operátora).

³⁴⁸ V románu vytvořil Pirandello postavu svérázného antihrdinu, který najednou procitnul a odmítnul být nadále v roli aktéra. Chtěl se stát pouhým divákem, který v tichosti vše sleduje. Tyto změny se týkají primárně němého filmu, který byl ještě ochuzen o zvukové efekty a mluvené slovo. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 312.

³⁴⁹ Autor zde uvádí odkaz na dílo v originální vydání *Film als kunst*, s. 176. Poznámce je ještě zmíněno, že Arnheim přebírá myšlenku od Pudovkina (*Film Regie und Film Manuskript*, Berlín 1928, s. 129), který tvrdí, že film představuje první umělecký prostředek, který je schopný ukázat to, jak se matérie hraje s člověkem. Film představuje prostor pro materialistické herectví.

³⁵⁰ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 312.

stranu si ale uvědomuje, že se pak tento nasnímaný obraz přenese před masu, která jej bude kontrolovat, ta však není vidět a ani není přítomná.³⁵¹

Herec, který svůj výkon hraje na jevišti, se do role automaticky vpravuje, zatímco filmovému herci je tato možnost docela často odepřena. Divadelní herec vstupuje na jeviště a odehrává svou roli plynule od začátku představení až do konce. Filmový herec to má z tohoto hlediska mnohem složitější. Jednotlivé scény filmu se natáčí průběžně, avšak s přestávkami na přemístění na jiné místo. Kupříkladu scéna výskoku z okna se nejdříve natáčí v interiéru (většinou v ateliéru) a později se natáčí další pokračující záběry již v exteriéru, kam aktér po výskoku dopadá. Až finální střih souvisle poskládá jednotlivé záběry za sebou, díky čemuž výkon herce působí jednotně.³⁵²

Filmoví herci ve většině případů nejsou až tak brilantními jevištními herci. Většinou bychom je mohli zařadit někam do druhého nebo třetího řádu, avšak díky filmu se dokázali dostat až na pomyslný kariérní vrchol. Málokdy se však stalo, že by se podařilo nějakému filmovému herci prorazit i v divadle. Hlavní problém spočívá v tom, že filmový herec hraje pouze sám sebe, zatímco divadelní herec se musí s každou novou nastudovanou hrou psychicky převtělovat do interpretované postavy. Na oba typy herců jsou kladené jiné nároky. Divadelní herci musí pracovat s výrazem, s psychikou a nemohou se spoléhat na speciální efekty, které k tomu nabízí film. Filmový herec je protikladem mima. I když nezvládne dostatečně předvést svou mimiku a působivá gesta, filmová aparatura a střih si s tímto problémem dokážou poradit. Obraz filmového herce je jako odraz v zrcadle, které je pak následně vystaveno velké mase lidí. Svou oslnivostí na filmovém plátně umí oslovovat diváka a vzbudit u něj i touhu dát se k filmu. Má mnohem větší pole působnosti, protože svým výkonem oslovuje masy lidí. Tím zastiňuje i velké divadelní herce. Představa zahrát si nějakou roli ve filmu a být reprodukován filmovou aparaturou je pro současného

³⁵¹ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 312.

³⁵² Někdy se využívají k docílení autentičtějších výkonů i drsnější praktiky. Herec se musí na požadavek režiséra velmi leknout ve scéně, při které někdo zaklepe na dveře. Pokud se jeho výkon nelíbí režii, tak se ve studiu natočí zvlášť záběr na obličej herce. Herce předem neupozorní a vzápětí při natáčení scény za ním někdo vystřelí. Jeho vylekání působí více autenticky, což se lépe hodí do střihu s dveřmi, na které někdo zaklepe. Postup režiséra, který skutečně vyděsí herce, aby lépe znázornil úlek, je pro film zcela legitimní. Hercům mnohdy předem neříkají, co mohou očekávat a jakým způsobem se bude pracovat. *Tamtéž*, s. 313 - 314.

člověka velice přitažlivá. Vidět na plátně herce s dokonalým úsměvem a v záběrech, kde se prochází po pláži nebo je na večeři v luxusní restauraci, je pro diváka něco lákavého a atraktivního.³⁵³

7.1.6. Film a politická propaganda

Obrat ve filmovém průmyslu nastal v době nástupu zvukového filmu, který začal vytvářet jazykovou bariéru u diváků, čehož se později chytnul fašismus zdůrazňující národní zájmy.³⁵⁴ V závěru práce se již Benjamin věnuje esteticko-politické diagnóze, které si byl vědom, protože dle něj je film silným politickým nástrojem.³⁵⁵

Pořádání masových akcí či průvodů zachytává oko kamery jako z ptačí perspektivy. Velkého vlivy filmu se chopí politická svrchovanost, která vidí ve filmu velký potenciál zasáhnout diváky. Každý schopný politik se snaží přinášet své poselství.³⁵⁶ „*Všechny snahy o estetizaci politiky se sbíhají v jednom bodě. Tím bodem je válka.*“³⁵⁷ Pouze válka dokáže masám dát určitý cíl a zároveň z toho prosperovat. Estetizace války je pro Benjamina velkým uměleckým programem fašismu – a ten se tím stává dědicem oprátky vytvořené estetickou modernou.³⁵⁸

Futuristická představa války jako něčeho krásného, zároveň ukazujícího velkou sílu, byla heslem nastávajícího období.³⁵⁹ Marinettiho manifest futurismu oslavuje zásah Mussoliniho armády, která rozpoutala v Etiopii koloniální válku. Tato válka byla oslavovaná jako estetický zážitek.³⁶⁰ Válka je krásná, protože je slyšet kanonádu samopalů znějících v jedné symfonii, válka dokáže předvést obrovské exploze plné síly a žáru... Tato estetika války měla jeden hlavní cíl a to jasnost. Lidstvo se ale

³⁵³ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 314.

³⁵⁴ *Tamtéž*, s. 305.

³⁵⁵ LIESSMANN, K. P. *Umělecké dílo ve věku své technické (re)produkovatelnosti*, s. 100.

³⁵⁶ Hitler si veřejnost získával schwabingskou tradici, v čem mu přitakával italský prozaik Tommaso Marinetti hlásající futuristickou ideologii a zároveň sympatizující s fašistickou propagandou. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 324.

³⁵⁷ *Tamtéž*, s. 325.

³⁵⁸ LIESSMANN, K. P. *Umělecké dílo ve věku své technické (re)produkovatelnosti*, s. 101.

³⁵⁹ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 325.

³⁶⁰ LIESSMANN, K. P. *Umělecké dílo ve věku své technické (re)produkovatelnosti*, s. 101.

dostalo do fáze, kdy sešlo od krásných popisů bohů od Homéra až k propasti své vlastní bezmocnosti a samoty.³⁶¹

Filmová aparatura dává prostor být nasnímán ve sféře politické. Filmový snímek zachytává politika v zcela novém světle, ve kterém jeho vystoupení před masou může mít pro něj velký úspěch. Pokud se politik umí chovat před kamerou přirozeně jako filmový herec, má možnost oslovit diváky a stát se úspěšným bez ohledu na to, zdali jsou jeho cíle čestné, nebo nečestné.³⁶² Již žijeme ve světě, kde by mohl mít každý člověk možnost být nafilmován. Není to už otázkou profese.³⁶³

Na druhou stranu Benjamin poukazuje na paralelu mezi kapitalismem a komunismem. Mnoho představitelů hlavně v ruských filmech nebyli profesionální herci, ale lidé, kteří předváděli sami sebe v určitém pracovním procesu.³⁶⁴ Po stránce sociální je zcela běžné, že kapitalistické vykořisťování znemožňuje lidem se plně realizovat, tuto situaci zhoršuje i vysoká nezaměstnanost. Avšak filmový průmysl dává lidem iluzorní prostor ukázat se před masou, zejména ženám na účasti v soutěži krásy atd. Lidé mají tendenci reagovat na vše kolem, reagovat na publicistiku či umění. Každý má potřebu komentovat články či literaturu, vyjadřovat se ke přečtenému, napsat svůj vlastní názor. Dalo by se říci, že i čtenář je v neustálém pnutí či možnosti se sám realizovat jako pisatel. To samé platí i o filmu. Člověk chce a touží po tom být reprodukován, být součástí něčeho většího a zasahovat do dění.³⁶⁵

Benjaminovu stať nelze přímo označit jako reakci na film. Autor se vyrovnává s nástupem moderních technologií (film a fotografie), které změnily způsob vnímání a hlavně realizace umění. Touto stať chce upozornit na to, že s nástupem nových vlivů by se měla vypořádat estetika, která nemůže reagovat a hledat v nich tradiční hodnoty, ale musí se aktualizovat. Film představuje nový výrazový prostředek umění, který podléhá technické reprodukovatelnosti, protože se stává uměním masovým.³⁶⁶

³⁶¹ BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 325.

³⁶² *Tamtéž*, s. 315.

³⁶³ *Tamtéž*, s. 315.

³⁶⁴ *Tamtéž*, s. 316.

³⁶⁵ *Tamtéž*, s. 316.

³⁶⁶ Pozn. autora: Arnheim v závěru stať *Nový Laokoon* prognosticky konstatuje, že film podléhá masové produkci, kdy doufá v to, že si lidé v budoucnu uvědomí hodnotu filmu a budou k němu náležitě

Benjamin prostřednictvím filmu ukazuje, jak se na umění nahlíželo v minulosti a jakým způsobem se ten vývoj postupně měnil. Umění se zpočátku vnímalo skrze jeho kultickou hodnotu, kdy nemělo být viděné „veřejně“, ale sloužilo k specifickým obřadným tradicím. Až později se funkce umění změnila v hodnotu vystavovací, kdy bylo vystaveno pro obdiv. Změna způsobu výroby uměleckých děl postavila umění do nové situace. Fotografie i film již představují umění, které je díky jejich reprodukci možné vidět na různých místech. Tím tento typ umění ztrácí svou auru, o které autor píše v souvislosti s jedinečností a originalitou spojenou s tradicí.

Film je podle Benjamina novou formou umění, která v sobě objevuje potenciál být díky masovému umění i politickým nástrojem. Dokáže ovlivňovat velké masy, stává se součástí naší každodennosti, což by mělo být pro nás malým varováním před nezdravými vlivy politických agitací. Ovšem film je zcela unikátní z pozice toho, že divák je fascinován nevyčerpatelností filmových možností, které se pořád vyvíjí. I práce samotného herce je zcela odlišná od divadelní produkce, protože je vystavován novým způsobům hraní.

přístupovat. Masová kultura a technická reprodukce, kterou Arnheim uzavírá stať, tematicky reaguje na teoretika Waltera Benjamina reagujícího na dobový vývoj filmu z hlediska konzumu.

8. Závěr

Film se stal fenoménem, který ovlivnil společnost. Počátky filmu se datují do doby konce 19. století, kdy začaly vznikat první záběry od vynálezců kinematografu sourozenců Lumiérových. Jejich filmy by se z dnešního hlediska daly považovat za dokumentární, jelikož zachycovaly běžné výjevy ze života. Naproti tomu o pár let později film nabral jiný rozměr. Režisér Georges Méliés začal natáčet filmy, které představovaly imaginární svět plný fantazie. On, ale i mnozí další režiséři si uvědomili potenciál filmu jakožto média, prostřednictvím kterého lze lidem ukazovat svět plný nevdědných momentů. Ovšem to byl jen jeden z prostorů, který film dokázal ukázat. Filmová produkce se každým novým snímkem rozvíjela a reflektovala témata různých žánrů: veselohry, dobrodružní filmy s velkou výpravou či dramata. Film začal svým neustálým rozvojem ovlivňovat společnost a hledal své pevné místo.

To ovšem rozpoutalo mezi estetiky a teoretiky velkou diskuzi. Již předtím se v podobném duchu nesla diskuze ohledně vynálezu fotografie. Představuje film nové umění, anebo se jedná pouze o technický vynález? V tomto směru se film stal pro odborníky a teoretiky v mnoha směrech rozporuplný. Po 1. světové válce zaměřili například zástupci sovětské montážní školy pozornost na filmovou montáž, tj. skládání jednotlivých záběrů do jednoho celku. Film pro ně tímto způsobem nepředstavuje pouhé kopírování reality zachycené kamerou, jelikož film jako celek je poskládán z jednotlivých obrazů a jeho finální verze je až výsledkem tvořivé práce produkce. V mnoha směrech tím sovětští teoretici nastavili zásadní myšlenky týkající se filmu. Německy mluvící teoretici (Münsterberg, Kracauer, Balász, Lukács) přinesli také velmi podstatné myšlenky k filmu, k jeho pochopení i uchopení z mnoha pohledů. Výrazně reagovali nejenom na samotný vývoj filmu, ale také specifikovali kritéria náležící filmu.

Z německy mluvících teoretiků, kteří ve 30. letech reagovali na vývoj filmu, mě oslovily příspěvky tří představitelů: Rudolfa Arnheima, Erwina Panofského a Waltera Benjamina. Každý z vybraných teoretiků přistupoval k filmu z jiného úhlu pohledu. Arnheim se díval na film prostřednictvím gestalt psychologie, Benjamin z pohledu

historie a filozofie a Panofsky z oblasti kunsthistorie. Přesto mezi jejich myšlenkami a názory existuje mnoho průniků.

Rudolf Arnheim svým prvním spisem *Film jako umění* (1932) obhajoval film jako nový druh umění, který nepovažoval pouze za technickou reprodukci reality. Arnheim si myslí, že film představuje jedinečný experiment v oblasti výtvarného umění. V obhajobě se odvolává na představitele sovětské montážní školy (Pudovkina, Ejzeštajna nebo Vertova), kteří tvrdili, že film je unikátní díky práci střihu. Až finální střih dodává filmu reprezentativní charakter, protože dokáže vystihnout znázorněnou realitu. Autor ovšem upozorňuje na to, že střih filmu musí neustále dodržovat logickou kontinuitu. Všimá si všech specifik filmu jak z hlediska technických možností, tak i z pohledu vlivů, které působí na diváky. Arnheim se filmovou teorií zabýval celý svůj profesní život.

Ve 30. letech se zaměřoval na podstatu filmu, byl si vědom toho, že se v mnoha zásadních směrech liší od divadla. Film má podle autora mnohem větší svobodu a možnosti, na druhou stranu u něj absentuje přítomnost barvy nebo zvuku, což Arnheim nepovažuje za nedostatek. Nedostatek barev je konstitutivním prvkem filmového umění.

Autor díla *Film als Kunst* seznamuje čtenáře s teorií diferenciacních prvků, které se týkaly prostoru a času, redukce trojrozměrnosti na dvojrozměrnost, absenci barev a osvětlení, omezení zorného pole či absence mimozrakového vnímání. Film přenáší obraz zachycující trojrozměrné objekty a redukuje je na dvourozměrné plátno. Arnheim upozorňuje, že tato redukce může být nedostatkem v případě, kdy filmař neumí dostatečně pracovat se zachycováním objektů. Naproti tomu v době, kdy autor vydal spis, tj. začátkem 30. let, se film ještě nenatáčel v barevném rozlišení, což stále filmu neupírá jeho uměleckost. Arnheim reaguje na pozici diváka, který na rozdíl od sledování divadelního představení je jako vnímatel v nové situaci. Při sledování filmu nejsme totiž schopni kontempletovat a rozjímavě reagovat na viděné, protože ve filmu se střídají jednotlivé obrazy v rychlém sledu, co zdůrazňuje i Benjamin. Divák může jednotlivé záběry vidět přibližně, nebo vzdáleně, filmové scény působí na emoce diváka, divák se prostřednictvím jednotlivých záběrů může „přemísťovat“ na různá místa, tím je dle Arnheima umělecký.

Závažnější problém nastal u autora až v případě nástupu zvukového filmu. Ve stati *Nový Laokoon* (1938) se s tímto problémem vyrovnává. Zvuk pro autora představoval samostatný prvek, který v kombinaci s filmem působí disharmonicky. Zvuk a obraz totiž představují dva odlišné výrazové prostředky, jejich spojení ve zvukovém filmu podrobuje kritice. V tomto případě svou pozornost směřoval k analýze divadla, které obsahuje oba tyto výrazové prvky, a na základě tohoto klasického příkladu se postupně snažil argumentovat svůj postoj. Opírá se o myšlenky G. E. Lessinga, který rozlišoval hranice mezi jednotlivými uměleckými druhy. Arnheim porovnává zvuk, pohyb a obraz v divadle a ve filmu. V této části práce jsem poukázal na podstatné myšlenky obou autorů. Postupnou analýzou Arnheim dospěl k závěrům, že zvuk ve smyslu řeči ve filmu nezničí uměleckost filmu pouze v případě, kdy bude mít ve filmu jen doplňkovou funkci, aby tím nenarušoval celkový dojem. Naopak hudba pro film není špatná, právě naopak, doplňuje emoce.

Panofsky na rozdíl od Arnheima nástup zvukového filmu přijal. I když zpočátku byl znechucen, když ve filmu slyšel svou oblíbenou herečku mluvit. Navzdory tomu si uvědomil, že zvuk byl svým způsobem přítomen ve filmu již v dobách, kdy existovaly pouze němé filmy. Poznamenal, že film byl vždy doprovázen zvukovou stopou, která byla do filmu přidávána z důvodu zachycení atmosféry. Zároveň poukázal i na to, že s nástupem zvukového filmu se rozvinula řada efektů, které nahradily uniformitu opakujících se obrazů, které měly symbolicky naznačovat posuny v ději.

Autor ve svém výkladu zavádí pojem koexpresibility, která vyjadřuje princip sou-vyjádřitelnosti. Film má své jedinečné dispozice k tomu, aby důležité momenty vyjadřoval v konkrétních detailech, např. zvětšený záběr na obličej mluvčího, důraz na momenty ve filmu, které symbolicky naznačují ukončení. To zajímalo i Arnheima. Koexpresibilita vyjadřuje něco obrazem a totéž vyjadřuje i slovem. Panofsky připomíná, že když divák vidí v detailu obličej muže trpícího smrti své milé, nemůžeme ho nechat o té jeho bolesti mluvit. Jeho stav vidíme, to slovo by přišlo navíc a zničilo by to divákovi prožitek. Koexpresibilita je sou-vyjádřitelnost více možných prostředků. Arnheim i Panofsky si toho všímají, ale Arnheim nevěří, že zvukový film tento moment zvládá, Panofsky to naopak filmu neupírá. Panofsky se k filmu postavil z pozice kunsthistorika. Uvědomil si, že nástup filmu je předznamenán lidovou tvorbou inspirující se z pohlednic, komiksů či panoptik voskových figurín.

Filmové snímky ovšem nepředstavují pouze pohybující se obrazy, ale tu krásu, která se objevuje v momentech lidských životů.

Panofsky napsal esej *Styl a médium ve filmu* (1936) původně pro okruh známých a příznivců filmů, aby ukázal to, jak vidí film v porovnání s divadlem a v souvislosti s jeho celkovým rozvojem. Film se od divadla liší především v práci s prostorem a časem, čehož si všímal již Arnheim. Také se mu nelíbila umělá atmosféra některých filmů, ve kterých byly kulisy připomínající spíše divadelní představení. Film má styl, když umí pracovat s realitou tak, že dosahuje dojmu přirozeného zobrazení postav, scenérií či způsobů hraní. Panofsky si uvědomuje velký potenciál filmu, který se stal masovým uměním.

Benjamin svou statí *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1936) diagnostikuje vývoj v umění, kdy poukazuje na to, jaké změny v něm nastaly a jaké změny ještě stále probíhají. Film představuje masové umění ovlivňující společnost, avšak pokud se dostane do nesprávných rukou, tak může být jeho hlavní účel v politické agitaci. Benjamin si je vědom toho, že film vyjadřuje umělecké možnosti moderní éry, jeho rozvoj souvisí s technickou reprodukovatelností. Autor z pohledu historika připomíná, že umění z počátku sloužilo k rituálním účelům. Až pozdější změna v myšlení společnosti změnila účel umění ve funkci vystavovací.

Benjamin zavádí pojem aura, která náležela právě originalitě a jedinečnosti uměleckých děl. Pojem aura si autor vypůjčil z náboženského kontextu. Aura v tomto kontextu obklopovala jedinečný náboženský obraz či umělecký předmět. Právě v kontextu se změnou společnosti a způsobu výroby uměleckých děl autor hovoří o ztrátě aury. Umění totiž podléhá technické reprodukci, kdy rozdíl originálu a kopie se smývá. Benjamin mluví o kategorii „Zde a nyní“ originálu, který vytváří jeho pojem pravosti. Zahrnuje se v tom to, co si s sebou nese konkrétní dílo od svého vzniku, což znamená jeho existenci nebo historický význam.

Benjamin konstatuje, že film má svou jedinečnou sílu v tom, že oslovuje velkou skupinu lidí bez rozdílů, což se o jiných typech umění nedá v současné době říct. Benjamin tvrdí, že umění se vypořádává s masové reprodukce filmu či fotografie. Panofsky v této souvislosti podotýká, že tomu tak bylo i v minulosti, kdy

Shakespearovy hry či Dürerovy rytiny byly vytvořeny pro „komerční účely“, aby je mohlo vidět co nejvíce lidí.

Benjamin si uvědomuje, že film se stává nástrojem politické moci, kdy si jeho možnosti uvědomují dvě nejsilnější ideologie a to komunismus a fašismus. Svou statí také ukazuje své politické preference, kdy se v mnohých myšlenkách odvolává na marxistické myšlenky. Autorova stať se stala jednou z nejvíce komentovaných studií, při čemž se často stala i terčem kritiky. Jako problematický byl komentován zejména jeho postoj ke ztrátě aury v umění. Mnozí odborníci si nemyslí, že by technickou reprodukcí umělecká díla ztrácela svou auru.

Vybrané autory spojovalo mnohé. Všichni vyrůstali v dobře situovaných židovských rodinách. V době nástupu nacismu museli opustit rodné Německo a uchýlit se k emigraci. Čekala je cesta do Spojených států, které nabízely útočiště před válkou. Arnheim i Panofsky měli to štěstí, že se jim povedlo dostat se tam a poté pokračovat v úspěšné kariéře. Benjamin se již do Spojených států nedostal, zemřel na hranicích mezi Francií a Španělskem. Autory nespojoval pouze stejný původ, ale i vzájemná propojení. Z vybraných příspěvků z 30. let se přímo odkazuje pouze Benjamin na Arnheima, ale při rozklíčování jednotlivých textů lze najít v kontextech mnoho paralel.

Arnheim znal Benjaminu minimálně přes společné přátele a s Panofským ho spojovala ve Spojených státech spolupráce v MoMA. Panofsky znal Benjaminu a jeho práci, ale nikdy se k němu nevyjadřoval. Podstatným rysem jejich prací je ukázat film v kontrastu s historickými reáliemi. Oba pracují výrazně s historickým kontextem, Panofsky se odvolává na renesanci a díla Albrechta Dürera, Benjamin zasazuje do práce kontext baroka. Oba si všímají a rozlišují práce filmových a divadelních herců. Zatímco Panofsky mluví o stereotypech hereckých postav či rozdílných způsobech hraní, tak Benjamin si všímá toho, že filmový herec je vystavován většímu psychickému tlaku. Důvodem je pouhá přítomnost filmové kamery. Arnheim o filmovém a divadelním herectví mluví, ale v jiných kontextech. Arnheim v textech rozlišoval to, co je umění a co umění není, podle různých kritérií. Panofsky a Benjamin spojovali film s možnostmi existenciálních otázek.

Film se ve 30. letech 20. století nacházel v nelehké situaci. Němý film postupně vystřídal film zvukový. Změnila se práce herců, kteří se museli přizpůsobit novým podmínkám. Film se stává masovým uměním ovlivňujícím společnost.

9. Seznam použité literatury

Primární literatura

ARNHEIM, Rudolf. *Film as Art*. University of California PRESS, LTD. London, 1957. ISBN: 0-520-24837-6.

ARNHEIM, Rudolf. Nový Laokoon. Spojení uměleckých prostředků, zkoumané na příkladu zvukového filmu. In: *Illuminace*, 1993/4, s. 87-107. ISSN 0862-397X

ARNHEIM, Rudolf. Die Zukunft des Tonfilms. In: *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Rudolf Arnheim (9/2/2000)*, s. 19 – 32. ISSN 0942-4954.

ARNHEIM, R. Die Verkoppelung der Medien. In: *Montan/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Rudolf Arnheim (9/2/2000)*, s. 59 – 63. ISSN 0942-4954.

BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 17 – 47.

BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Literárněvědné studie*, OIKOYMENH, 2009, s. 299 – 326. ISBN 978-80-7298-278-3.

PANOFSKY, Erwin. Styl a médium ve filmu. In: *Illuminace* 1991/3, s. 19-34. ISSN: 0862-397X.

Sekundární literatura

BEHRENS, Roy R. “Rudolf Arnheim: The Little Owl on the Shoulder of Athene.” *Leonardo*, vol. 31, no. 3, 1998, pp. 231–233.

BREDEKAMP, Horst: On Movies. Erwin Panofsky zwischen Rudolf Arnheim und Walter Benjamin. In: *Bildtheorie und Film (Hrsg. Koebner, Meder)*, Boorberg, München 2006, s. 239 – 252. ISBN: 3-88377-802-8.

BOURETZ, Pierre. *Svědkové budoucího času*. Praha: OIKOYMENH, 2009. ISBN 978-80-7298-297-4.

BÜRGER, Petr. K diskusi o Benjaminově teorii umění. In: *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny: Stati o výtvarném umění*, Akademie výtvarných umění, Praha 2015. ISBN 978-80-87108-59-8.

HANSEN, Beatrice. "Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)." *MLN*, vol. 114, no. 5, 1999.

HANSEN, Miriam. Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology". In: *New German Critique*, no. 40, 1987, pp. 179–224.

HOLMES, Nathan. *Rudolf Arnheim: Cinema and Partial Illusion*, s. 101 – 112. In: *Thinking in the dark*, Rutgers University Press, 2016. ISBN: 978-0-8135-7560-5.

HUDEČEK, Zdeněk. *Základní tendence v dějinách myšlení o filmu 1910–1960*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3673-9

KELLY, Michael (edit.), *Encyclopedia of Aesthetics volume 2*, Oxford University press, New York 1998. ISBN 0-19-512646-7.

KOCH, Gertrud. *Rudolf Arnheim: The Materialist of Aesthetic Illusion: Gestalt Theory and Reviewer's Practice.*" *New German Critique*, no. 51, 1990, pp. 164–178. JSTOR.

KOLMAN, Vojtěch. *Proč Láokoón nekřičí?* In: *Svět literatura 56*. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017, 10., s. 9 – 21. ISSN: 2336-6729.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie: Láokoón: stati*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1980. Estetická knihovna.

LIESSMANN, Konrad Paul. Umělecké dílo ve věku své technické (re)produkovatelnosti. In: *Filozofie moderního umění*. Votobia Olomouc, 2000, s. 95 - 106. ISBN: 80-7198-444-2.

MOLTKE J. V. / SCHWEINITZ J. Für Rudolf Arnheim. In: *Montan/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Rudolf Arnheim* (9/2/2000), s. 5-17. ISSN 0942-4954.

PERNIOLA, M. *Estetika 20. Století*. Karolinum, 2001. ISBN: 80-246-0213-X.

PLAZEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967.

PLAZEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha: Academia, 2009, 901 s. ISBN 978-802-0016-898.

POULAKI, Maria. The 'Good Form' of Film The Aesthetics of Continuity from Gestalt Psychology to Cognitive Film Theory. In: *Gestalt Theory*, DOI 10.2478/gth-2018-0004, 2018. Vol. 40, No. 1., 29–44. ISSN 2519-5808.

SONTAG, Susan. "Film and Theatre." *The Tulane Drama Review*, vol. 11, no. 1., 1966, pp. 24–37.

TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu I*. Panorama, 1989. ISBN: 11-118-89.

WALL, Henri. In Memoriam Erwin Panofsky. In: *Mededelingen Der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde Nieuwe Reeks*. Deel 35, no. 6., 1972, s. 227 – 244. ISBN 72-0482-39-9.

WITTE, B. Walter Benjamin. An intellectual biography, Detroit: Wayne State University Press, 1991. ISBN: 0814320171

Elektronické zdroje

Archives of American Art. Copyright [online], [citováno 7. 3. 2020]. Dostupné na internetu: <https://www.aaa.si.edu/collections/erwin-panofsky-papers-8926/biographical-note>.

CURTIZ, M. *Casablanca* (1942) Copyright [online], [použito 6. 3. 2020]. Dostupné na internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=G62tkd2t7qk>>

FITZMAURICE, G. *Mata Hari* (1931). Copyright [online], [použito 6. 3. 2020]. Dostupné na internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=VFZyUBfDkeA>>

HOWARD, L. *Pygmalion* (1938). Copyright [online], [použito 6. 3. 2020]. Dostupné na internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=ygBkAcyYkW0>>.

CHAPLIN, CH. Velký diktátor (The Great Dictator, 1940). Copyright [online], [použito 6. 3. 2020]. Dostupné na internetu:

<<https://www.youtube.com/watch?v=J7GY1Xg6X20>>

LUBITSCH, E. Žena Faraonova (Das Weib des Pharaos, 1922). Copyright [online], [použito 7. 3. 2020]. Dostupné na internetu:

<<https://www.youtube.com/watch?v=FvmN6hzXQ2Y>>

LUMIÉR, A. LUMIÉR, L. Příjezd vlaku (Arrivée d'un train a La Ciotat, 1895). Copyright [online], [použito 6. 3. 2020]. Dostupné na internetu:

<<https://www.youtube.com/watch?v=tTQ6psSGK98>>.

MURNAU, F. W. Nosferatu (1922). Copyright [online], [použito 20. 3. 2020].

Dostupné na internetu:

<<https://www.youtube.com/watch?v=FC6jFoYm3xs&t=2898s>>

STERNBERG, J. V. Docks of New York (1928). Copyright [online], [použito 20. 3. 2020]. Dostupné na internetu:

<https://www.youtube.com/watch?v=Af_ZYThSC_U&t=4032s>

WIENE, R. Das Kabinett des Dr. Caligari (Kabinet doktora Caligariho, 1920).

Copyright [online], [použito 6. 3. 2020]. Dostupné na internetu:

<<https://www.youtube.com/watch?v=LzMYM75SjhY>>

VERTOV, D. Muž s filmovou kamerou (The Man with a Movie Camera, 1929).

Copyright [online], [použito 6. 3. 2020]. Dostupné na internetu:

<<https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI>>.

10. *Summary*

From its very beginnings, film became a topic for theorists in the fields of aesthetics and sociology. The launching of film had sparked a discussion whether or not film is a form of art. The first films produced by Lumiere brothers resembled to documents. When Georges Méliès later changed the form of films, he became an inspiration for further development. Representatives of Soviet assembly schools, as well as many German theoretical authors, relied on film for their theories.

Selected German authors Rudolf Arnheim, Erwin Panofsky and Walter Benjamin were interested in film theory from various perspectives in the 1930s. Arnheim analysed film from the point of view of gestalt psychology and noted typical features which distinguished film from more technical reproductions. He worked with five different elements that distinguish film resolution from perceived reality. Panofsky, from the position of an art historian, points out that film evolved from folk entertainment. From historical point of view, Benjamin writes about a new situation in art where his perception has changed. He writes about mass art subject to political overview.

Film is accompanied by the onset of sound which bothered Arnheim. He claimed that these two powerful means of expression give the impression of disharmony when combined. Panofsky writes about interactive filmmaking and acting edges in connection with a style that he compares to theater. Benjamin also claimed that due to the constant reproductions in commercial use, films lose the aura of their originality and uniqueness.