

Články

POČÁTKY NOVÉ ESTETIKY

Úvahy o jedné dramaturgii filmu

Robert Musil

I.

„...Vím, že teorie vůbec není šedá, naopak, každému umění otevírá široké perspektivy svobody. Pro poutníka uměním je turistickou mapou, která ukazuje všechny cesty a možnosti, která to, co se jevílo nezbytnou nutností, odhaluje jako nahodilou pěšinu mezi stovkou jiných. Právě teorie dodává odvahu ke kolumbovským plavbám a z každého kroku činí akt svobodné vůle.

Odkud ta nedůvěra vůči teorii? Teorie vůbec nemusí být správná, aby inspirovala velká díla. Bezmála všechny velké objevy lidstva vycházely z chybné hypotézy. A přestane-li teorie fungovat, lze ji také velmi snadno odstranit, zatímco praktické zkušenosti založené na náhodě tarasí cestu jako masivní, neprůhledné zdi. Ještě nikdy nedosáhlo umění velikosti bez teorie.

Tím jsem ovšem nikterak nechtěl říci, že umělec musí být nutně 'učený'; a znám také obecný (příliš obecný!) názor na hodnotu 'nevědomé tvorby'. Avšak záleží na tom, na které rovině vědomí ducha člověk 'nevědomě' tvoří...

Nevím, co bych dodal k těmto vynikajícím úvodním slovům, až na to, že mezi námi Němci není jejich duch příliš rozšířen. Pravda, na vědecký průzkum umění máme své muže, a také nezávazné rozklady na způsob „malé, ale moje mínění“ umělce tvořícího v ateliéru a v kavárně jsou navýsost barvitě a rozvitě; ale myslitelů, kteří by mohli mezi oběma luhy podnětně prostředkovat a uvádět je v řád, se nám nedostává. To propůjčuje Balázsově knize význam, který daleko přesahuje oblast filmu. Béla Balázs – básník zvukného jména v Uhrách, mezi námi však cizinec, neboť vztahy mezi maďarskou a německou literaturou jsou velmi skrovné – přišel do Vídně, když v jeho otčině počala odumírat říše; na živobytí si musel vydělávat jako novinář a stal se tak mimo jiné filmovým kritikem: této okolnosti vděčí za své zkušenosti a za prostý, přesvědčivý styl výkladu, které z jeho knihy činí spolehlivého průvodce hlavními i vedlejšími problémy dramaturgie filmu. Avšak schopnost zkoumat prožitek nejen pronikavě, nýbrž i citlivě, duchaplný výklad, jenž jako dobře vodivá atmosféra staví každý dojem okamžitě do souvislosti s mnoha jinými, a především jasné, hluboké, uspořádané vrstvení této atmosféry, to jsou osobní vlastnosti básníka Balázse. Vypráví o životě filmových děl, jež táhnou našimi kiny v nekonečných stádech, jako lovec, který se k nim opatrně připlíží, ale zároveň je popisuje i jako jejich anatom a biolog. A tímto postupem, vždy spojujícím prožitek a reflexi, vytváří jeho neobyčejný talent na širé poušti filmové kritiky nečekané paradigma i pro kritiku literatury, již se dotýká všude tam, kde vůči ní film vymezuje.

Mé následující poznámky platí hlavně této styčné a mezní ploše. Otázka, zda je film

samostatným uměním či nikoli, která u Balázse tvoří východisko pokusu takovým uměním jej učinit, vyvolává otázky, jež jsou společné všem druhům umění. Film se vsutku stal lidovým uměním naší doby. „Nikoli v tom smyslu, bohužel, že by toto umění vznikalo z lidového ducha, nýbrž že lidový duch vzniká z něj,“ říká Balázs. Ani kostely a poutní místa všech náboženství nepokryly za tisíciletí svět tak hustou sítí jako kino za pouhé tři desítky let.

II.

Především – tak by se dalo paradoxně doplnit každé dokazování uměleckosti filmu – pro něj mluví jeho zmrzačená podstata: dění redukované na pohyblivé stíny, jež přesto vytváří iluzi života. Neboť každé umění je takovým odštěpkem. Némý jako ryba a bledý jak bytost z Hádu plave film v rybníce pouhého viditelná; avšak malířství je němé a strnulé a dvacítky gotických či barokních soch shromážděných v jedné místnosti vzbuzuje svými jak meči zkříženými gesty dojem setkání katatoniků v blázinci ještě silněji; a sledujeme-li zvraty zvuku třeba i klasické hudební skladby bez zaujetí hudbou, z hlediska sociálního výrazu, prozrazují dosud neznámou mánii, jejíž podivnosti se nic nevyrovná. Proč se takový v podstatě divný úlomek z plného života stává uměním? Odpověď můžeme už dnes téměř nahnát, ale ještě ji nevlastníme. Souvisí pravděpodobně s pochody navzájem úzce spřízněnými, jež psychologie nazývá zhuštění a posun, při nichž se buďto heterogenní, avšak stejnému afektu podléhající obrazy seskupují do konglomerátů, na nichž do určité míry lpí suma afektů (např. bytosti spojující v sobě zvířata a lidi nebo několik zvířat v primitivních kulturách, snové a halucinační obrazy, kde se podobně zjevují dvě či více osob v jedné), nebo naopak vystupuje jednotlivý obraz (část) jako představitel komplexu a zjevuje se nabit nevysvětlitelně vysokou afektivní hodnotou celku (magická role vlasů, nehtů, stínů, obrazů v zrcadle apod.).

Vývojovému kroku, jež v této souvislosti činí každé umění, nebo alespoň jeho směru, porozumíme lépe z již známých specifických rysů poznání. Obecně vzato je pochopitelné, že čím bude materiál předkládaný vnímání dojmově chudší, tím zjevněji budou vystupovat vztahy v jeho rámci. Rytmus bude zřetelnější na skandované samohlásce než na slovu, a nejzřetelnější na klapavém zvuku, jenž je sice akusticky složitý, ale takříkajíc duševně prostý; právě tak na soše vystupují lineární a plošné souvislosti výrazněji než na živém těle. V každodenním jazykovém úzu znamená abstrahovat odhlížet od něčeho nebo také zanedbávat vše kromě jedné stránky věci; na této stránce pak vystupují vztahy bez našeho zvláštního přispění, a proto může být pasivní název abstrakce, který vyjadřuje jednostrannost a odštěpenost umění, pro ně zachován, přestože jde právě tak o zmnožení dojmů jako o jejich redukci. Pokud je umění abstrakcí, je už tím zároveň i shrnutím v novou souvislost. Zůstane-li tato souvislost omezena na smyslový povrch života, vznikají tak vztahy barev, ploch, zvuků, rytmů i jiné a jejich další přetváření představuje pak z obecného hlediska formální vývoj umění. Nakolik vznikající formální útvary probouzejí vlastní pocity (například „libost“), nakolik do nich vyznařují dřívější základní prožitky či jakou měrou se oba vlivy spájí navzájem a s jinými, může být ponecháno stranou: rozhodně však formální stránka, v níž se tak často spatřuje podstata umění a vlastní objekt estetiky, nikdy neexistuje samostatně.

Co zbude z básně, odejmeme-li jí logický význam, je jak známo právě taková hromada sutin jako to, co zbude z jejího smyslu, zaměníme-li její vokalismus a rytmus za běžný; něco podobného platí ve všech druhých umění. Vystoupí-li náhle formální vztahy nějakého umění izolovaně do popředí, vyvolají to, o čem byla napůl žertem řeč výše, onen uleknutý údiv nad šíleným světem.

III.

Že tento údiv nad složitostí, nepraktičností, ba přímo groteskností uměleckých útvarů nepociťujeme, poukazuje na důležitý fakt, že totiž zásah do vyváženého vědomí skutečnosti, jež každé umělecké dílo představuje, okamžitě vyrovnáváme jiným směrem a – ponechávající stranou amputované vztahy – doplňujeme část na nový celek, abnormálnítu na novou normu, narušenost na jinou duševní rovnováhu. Uvykli jsme sice, že účín uměleckého díla je popisován jako povznesený, a zřejmě i odlehčený životní stav, dříve s oblibou nazývaný fantazií a dnes iluzí, avšak zřídka nebo nikdy nenarážíme na zmínku o tom, že by tato iluze mohla být při vši odlišnosti analogií toho, co pod pojmem iluze chápe psychiatrie; čili „porucha“, při níž jsou prvky skutečnosti doplněny v neskutečný celek, jenž si uzurpuje hodnotu skutečnosti. Vidíme v umění raději ozdůbku než popření skutečného života. Pojmy bezúčelné krásy nebo krásného zdání, jež v našem pojetí umění stále ještě hrají velkou roli, mají v sobě cosi úlevného; pokud se nemýlím, tkví kořeny takového chápání v počátcích nadvlády křesťanství, kdy bylo umění vystaveno žárlivosti zapřísáhlých věřících, a jeho obhájci mu našli útočiště v jakémsi životě druhého řádu, zatímco estetika našeho klasicismu, která trpěla pod knížectvím (jak podivuhodně často se vyskytuje směsice smělosti a opatrnictví v Schillerovi!), zaměřovala své snahy spíše k tomu, aby onomu „bezúčelnému zdání“ zajistila měšťanské místo a důstojenství, než aby zdůrazňovala jeho negativnost ve vztahu k životu.

Přesto tento protiklad k normálnímu postoji vůči světu ukazují zjevně, i když jakoby neškodně již prostředky, jimiž umění disponuje. Když odhlédneme od zhuštění a posunu, jež pocházejí z předcivilizační fáze lidstva, jde například v rytmice a monotónii, které hrají tak velkou roli, o zúžení vědomí, jež se podobá lehké hypnóze, a má stejný cíl, totiž dodat předvedené sugesci potlačením duševního okolí větší hodnotu. Svůj prapůvodní zdroj však mají všechny tyto prostředky ve velmi dávných kulturních stavech a celkově znamenají mimopojmovou korespondenci člověka se světem a abnormální spolupohyb, jež si ostatně můžeme v kterémkoli okamžiku uvědomit, když, ponoření do uměleckého díla, zapojíme náhle normální kontrolní vědomí. Přečteme-li si geniální popisy, jimiž Lévy-Bruhl zachytil v knize *Les fonctions mentales des sociétés primitives* myšlení přírodních národů, zejména charakteristiku onoho zvláštního chování k věcem, jež nazývá *participací*, pak je souvislost s uměleckým prožitkem na mnoha místech natolik hmatatelná, že se až zdá, jako bychom v něm rozpoznávali pozdní vývojovou formu onoho raného světa; bylo by nesmírně přínosné, kdyby se estetické zkoumání věnovalo objasnění těchto souvislostí – jež jsou na druhé straně hluboce provázány s psychopatologií. Přirozeně se tyto základní prožitky vývojem dávno pozměnily, zbarvily, promísily s něčím jiným, sotva je lze ještě rozdělit, a dostalo se jim nového sociálního zařazení – staly se totiž uměním, a to má zdánlivě tak určité

sociální vztahy a význam, že sotva ještě pociťujeme potřebu o podstatě těchto vztahů uvažovat.

Skrývá se v tom však v jádru jiné chování ke světu. Zarecituj si pro sebe na valné hromadě akciové společnosti potichu nějakou báseň, a celé shromáždění bude rázem zrovna tak nesmyslné, jako je na tomto místě nesmyslná báseň.

IV.

Pozoruhodným příkladem je elementární, s filmem nerozlučně spjatý prožitek, ono v Balázsově knize popsané neobvyklé ožívání věcí v optické izolaci. „Ve světě mluvícího člověka jsou němé věci mnohem bezživotnější a nicotnější než člověk. Přísluší jim život jen druhého a třetího řádu, a i ten jen v nejvzácnějších okamžicích zvláště zjitřené citlivosti lidí, kteří je pozorují... Ve společné nemotě tvoří s člověkem téměř homogenní celek, a nabývají tím životnosti a významu. To je tajemství té zvláštní filmové atmosféry, jež se vymyká každé literární možnosti.“ Mohlo by se zdát, že jde jen o popis jistého akcentu pozornosti, avšak v následujícím dodatku Balázsovův názor vystoupí zcela nedvojznačně: „Předpokladem toho je, že obraz každého předmětu znamená vlastně nějaký niterný stav,“ že „všechny věci ve filmu mají symbolický význam... Mohli bychom říci prostě význam. Neboť symbolický znamená přece totéž jako mít význam, mínit vlastním smyslem smysl další. Pro film je přitom rozhodující, že všechny věci bez výjimky jsou nutně symbolické. Neboť všechny věci v nás zanechávají, ať už jsme si toho vědomi či nikoli, fyziognomický dojem. Stejně jako ze svého zkušenostního světa nikdy nevyloučíme čas a prostor, tak lpí na každém jevu jeho fyziognomická podoba. Je to nezbytná kategorie našeho vnímání.“

Co je tento „fyziognomický dojem“, tato „symbolická tvář“ věcí?

Především je to jistě něco, co lze vysvětlit v rámci normální psychologie; jakýsi citový tón, související s pochody, jež byly zmíněny jako abstrakce a odštěpení. Jenže psychologické souvislosti jsou téměř vždy tak propletené, že celek je sice určován svými jednotlivostmi, jednotlivosti však také celkem; nabývají-li pak dojmy nadměrné hodnoty a záhadnosti, uvolní-li se ze svého obvyklého rámce, podporuje to proto domněnku o jiné, apokryfní souvislosti, do níž vstupují. V tomto případě by šlo o jakési poddajné místo v našem obraze světa, halícím se jinak do zdání neochvějné pevnosti, neboť citované řádky velmi upomínají na onu proměnu našeho vědomí, jíž vděčil Novalis a jeho přátelé za své velké a podivuhodné prožitky.

Věru bychom tuto symbolickou tvář věcí, kdyby ve stínové říši ožvlé fotografie hrála roli větší než epizodickou, mohli nazvat mystikou, nebo přinejmenším romantikou filmu. Zvláštní je, že se kniha z filmové praxe vůbec dostává až sem a že se zcela vědomě této hranice dvou světů dotýká.

V.

Nezřetelný průběh této hranice nebyl bohužel ještě nikdy sledován a znázorňován bez předsudků, ať už je poháněla potřeba rozumování či víry; zdá se však, že celé dějiny lidstva poznamenává rozdělení na dva stavy ducha, které se sice rozličně ovlivňují

a přistupují na vzájemné kompromisy, ale nikdy se doopravdy nesmísily. První z obou známe jako normální stav svého vztahu ke světu, k lidem a vlastnímu Já. Vyvinuli jsme se – budeme-li tento stav hned od počátku popisovat s ohledem na stav druhý – právě díky *ostří* svého ducha v to, čím jsme, pány země, na níž jsme původně byli ničím vprostřed nesmírna; aktivita, udatnost, lest, faleš, neklid, zlo, lovectví, bojechťivost apod. jsou morální vlastnosti, jimž za tento vzestup vděčíme. Dnes je sice odsuzujeme, nabudou-li v našich zájmových společenstvích vrchu, jako nectnosti, ale nejenže stále ještě ovládají vzájemný styk těchto společenství (válka, vykořisťování apod.), nýbrž – a to se dá měnit mnohem obtížněji – zcela prosycují i duchovní postoje lidí naší civilizace. Měření, počítání, odhadování, mechanické pozitivní a kauzální myšlení, jež je dnešním lidem tak často vyčítáno, je tímž výrazem dávno zakořeněné nedůvěry a prastarého boje o přežití, jako peníze ve všemocné roli regulátora světa, v němž jen nižší vlastnosti člověka platí za pevné a vypočitatelné a jsou používány takříkajíc jako jediný solidní stavební materiál společnosti. Oblíbený úkol „napravit“ člověka je daleko těžší, než se obecně předpokládá, a rozhodně se nedá vyřešit jen oním dobrým smýšlením, jež se chce vyhnout zlu, neboť bez zlých vlastností nezůstane z člověka, jímž jsme, nic než beztvář suť. Dokonce i sama morálka je ve své nejvlastnější povaze plně prostoupena a kompromitována ostrými a zlými rysy našeho ducha; již sama její podoba pravidla, normy, rozkazu, hrozby, zákona a kvantifikujícího odvažování dobra i zla ukazuje na formující vliv metrického, počítavého, nedůvěřivého, ničivého ducha.

Proti tomuto stavu ducha stojí však stav druhý, jenž je historicky stejně prokazatelný, i když naši historii neurčoval tak výrazně; byl označován mnoha jmény, mezi nimiž vládne vágní shoda. Byl nazýván stavem lásky, dobroty, odvratu od světa, kontemplanace, zření, blízkosti bohu, vytržení, stavem bez vůle, zahloubání a spojován i s mnoha jinými stránkami jednoho základního prožitku, který se stále znovu vrací v náboženství, mystice a etice všech historických národů a zůstává kupodivu stále nezměněn. Tento druhý stav ducha je vždy popisován stejně vášnivě jako nepřesně, a mohli bychom být v pokušení považovat tohoto stínového dvojníka našeho světa jen za denní sen, kdyby byl nezanechal stopy v bezpočtu jednotlivostí našeho běžného života a netvořil samu dřevň naší morálky a ideality, nalézající se mezi tvrdými vlákny zla. Nemáme-li po ruce vlastní důkladná zkoumání, nemůžeme toho dnes o významu a podstatě tohoto druhého stavu příliš říci, neboť naše vědění o něm bylo ještě donedávna asi takové, jako bylo naše ostatní vědění zhruba v desátém století; zaměříme-li se však v čistých popisech naší tisíc let staré literatury na několik shodných hlavních znaků, pak se vždy znovu ocitáme tváří v tvář jinému světu, jakoby pevnému mořskému dnu, z něhož ustoupily neklidné přílivy světa obyčejného, a v obraze tohoto druhého světa není ani míry ani přesnosti, ani účelu ani příčiny, dobro a zlo prostě odpadájí, aniž bychom se jich museli zbavovat, a na místo všech těchto vztahů nastupuje tajuplně se vzdouvající a klesající splývání naší bytosti s bytností věcí a jiných lidí.

Právě v tomto stavu se obraz každého předmětu stává nikoli praktickým cílem, nýbrž bezeslovným prožitkem, a popisy symbolické tvářnosti věcí a jejich probouzení v tichu obrazu, citované dříve, patří bezpochyby do jeho sféry. Je nesmírně zajímavé sledovat, jak je i na terénu filmu, který je přece spekulativním terénem v nejnižším smyslu, odkrývána letmá stopa těchto prožitků. Bylo by omylem chtít vidět v náhle zahlédnuté fyziognomice věcí pouhý moment překvapení izolovaným optickým prožitkem; překva-

pení je jen prostředkem – i tady jde o rozlomení normálního celkového prožitku, které je základní schopností každého umění.

VI.

Tato úvaha, zdánlivě velmi odtaziťatá, se dotýká nebezpečného pole dnes obecně rozšířených mylných nauk; je to experimentální pole současných snah osvobodit v tanci, na jevišti, ve volnosti nezobrazující malířské tvorby, sochařství, lyriky, prostřednictvím intuice, výchovy smyslů, náboženské renesance a podobně lidského ducha od rozumu a uvést ho opět do bezprostředního vztahu ke stvoření. Dnes jako by toto úsilí vyjadřovalo touhu, která vyrostla až se spřízněnými snahami expresionismu. Ohlédneme-li se však o několik desetiletí zpět, shledáme, že pokus o vymanění „duše“ ze jha rozumu, který by jí chtěl dopomoci k bezprostřednějšímu výrazu, než je vyprázdněné a pojmovostí spoutané slovo, který vede lidského ducha ke svobodě po všemožných vedlejších stezkách, jen ne po cestě hlavní, existoval i tehdy. Vlastní kořeny těchto emancipačních snah sahají až k takzvanému impresionismu, alespoň v literatuře, a ujaly se působením německé romantiky, Emersona a mystického eklektika Maeterlincka. Na vzestupu byla tehdy i náboženská renesance, jejíž vlna dnes pravděpodobně překročila svůj vrchol. Šlo o otevřenou vzpouru proti rostoucí mechanizaci bytí, o krizi midasovské existence, pro niž se vše stává když ne zlatem, tedy železobetonem; ale vzdálenějším, nepřiznaným smyslem byl opět jeden ze stále znovu podnikaných pokusů přiblížit se „druhému stavu“, jenž v podobě náboženství, umění, etiky, erotiky s nesmírnou mocí zasahuje do našeho bytí, je však zcela zmaten a korumpován.

A tak došlo – a dodnes dochází – k rozhodujícímu omylu, že je především třeba potlačit „myšlení“; zvláště v oblasti umění je to i dnes živý předsudek. Směr tohoto útoku jde však mimo, nemíří do středu problému, a záleží zejména na správném určení protikladů; jelikož tyto nesnáze dosud prolínají do duchovní diskuse našich dnů, dovolím si je trochu probrat.

Musíme si nejprve uvědomit, že nejen náš rozum, nýbrž už i naše smysly jsou „intelektuální“. Vidíme, jak známo, to, co víme: šifry, znaky, zkratky, souhrny, hlavní atributy pojmu, které jsou prostoupeny a nesený jen jednotlivými dominantními dojmy na pozadí vágní mnohosti ostatních. Při slyšení nastává něco podobného; nepředchází-li naše rozumění zvuku jako náповěda herci, činí nám smysl obtíže, v jazyce, který neovládáme třeba i tehdy, když jednotlivá slova známe. I u pohybů vnímáme obecné znaky, ale vše netypické uchopujeme tak špatně, že nám například působí obrovskou námahu popsat gesta tak, aby si o nich druhý mohl učinit představu. Bez pomoci předmětného vztahu rozlišujeme těžko dokonce i pachy a chuti, pokud nejsou velmi pronikavé, a tím spíše to platí o skutečně duševních prožitcích, o nichž lze s určitostí tvrdit, že tvar, jehož nabývají v různých lidech, je tvarem představ, které si o nich tito lidé učinili již dříve. Jde to tak daleko, že bez prefabrikovaných stabilních představ, a to jsou pojmy, zůstává vlastně jen chaos, a protože na druhé straně pojmy závisejí zase na zkušenosti, vzniká stav vzájemného formování jako mezi tekutinou a pružnou nádobou, rovnováha bez pevné opory, pro niž jsme ještě nenašli žádný správný popis, takže je v podstatě stejně tajemná a hrozivá jako povrch močálu.

Nalézáme se tedy v rozpolceném vztahu. Není to myšlení, nýbrž prostá nutnost prak-

tické orientace, co vede ke schematičnosti, a to nejen pojmů, nýbrž i gest a smyslových dojmů, jež se po několikerém opakování ustálí právě tak jako představy vázané na slova. Pak se ovšem nesmí odpor napřít proti myšlení, jak se v takových souvislostech téměř vždy stává: je třeba zkusit vymanit se z normálního praktického a faktistického stavu. Pokud k tomu však dojde, zbývá už jen temná oblast „druhého stavu“, v němž prozatím vše ustává. To je ta pravá a jak se zdá nevyhnutelná antiteze.

Všimněme si přitom, že všechny zmíněné pokusy se jí vyhnout jsou definovány negativně: *bezúčelný* pohyb je podstatou tance, *nefigurativní* vidění podstatou revolučního malířství; příslušné *positum*, aktivní určení podstaty, přitom chybí, nebo je to ateliérový žvást. Tento fakt odkazuje zpět k pojmu *neúčelné* krásy a umění vůbec; krása, i když zdánlivě svět sám o sobě, je přece jen neuzavřená, odštěpená a vskrytu negativní. Co nám může nejsnáze tuto povahu zastříti, je duševní systém hudby se svou formální zdánlivou totalitou, který také byl – sice ne vždy přiznaným, avšak vždy prokazatelným – vzorem pokusů s „ne-“ a „bez-“ v jiných uměních. Zde je zdánlivě celý svět, nezávislý na rozumu, čisté vnímání a cítění, a také jiné druhy umění bezpochyby vykazují tuto zvýšenou pozornost a tuto zjitřenou reakci, které jako by se odehrávaly v prostoru duše, vzduchotěsně odděleném od prostoru ostatního. Avšak umění jako forma je zvláštní vymezení a přeskupení obyčejného životního obsahu, obohacuje jej, ale zůstává v jeho rámci. Mezitóny, kmity, chvění, světelné stupně, prostorové hodnoty, pohybové osy, v poezii iracionální simultánní efekt navzájem se ozařujících slov: jako po nafermežování staré olejomalby vystoupí děje, jež byly neviditelné, tak rozlamují tupý, matný, zavedený obraz a šablonovitost bytí. Avšak pomysleme na štětec malíře, který ve světě nevidí nic než motivy, na básníka, kterému se z převrhnutého poháru slova neuspořádaně derou všechny představy, jež pojem svázal pevným poutem, na hudebníka, kterému nejmenší záchvěv tónu znamená metafyzický otřes: a rychle dojdeme ke druhé mezi. Všichni tito nadmíru sensiblní tvorové působí dojmem oslabených opiatiků, starých pijanů, kterým se ve střízlivém stavu vůbec nedostává opory. Umění tak sice osvobozuje z šablonovitosti významů a pojmů, ale tento stav nelze „rozšířit“ v totalitu. Právě tak jako nemůže být mystický zážitek bez racionálního skeletu religiózní dogmatiky a hudba bez skeletu nauky.

Tím je vynesena soud nad podstatou příliš optimistických „pokusů o osvobození“.

VII.

Ovšem možnost vyjádření podmiňuje již předem – a na tom lze vybudovat určitou naději, že film přispěje k nové kultuře smyslů – myšlenky a pocity, jež budeme vyjadřovat. Každým nakažlivým příkladem – ať už je to ladné švihnutí šálou filmového hrdiny, jež pouličnímu pobudovi propůjčí kus duše, nebo zamilované slůvko, jímž se rozžehne láska – se dokonce i v běžném životě učíme, že výraz bytí dává teprve vzniknout tomu, co přijímá jeho formu; že šaty dělají člověka, je věta platící i na elementární úrovni. Vedlo by však k fantastickému irealismu a zcela by odporovalo zkušenosti, kdyby někdo tvrdil, že se nikdy – jednáním v afektu ani slovem – nedokážeme vyjádřit beze zbytku, pokud bychom brali tuto větu doslova v onom mnohdy používaném smyslu, že se tancem, filmováním či jakýmkoli jiným uměleckým a „expresivním“ chováním staneme od základu jinými lidmi než za pomoci tiskařské černi. Nestaneme. U každé

z těchto „kultur“, jimiž jsme byli tak bohatě obšťastněni, přejímají vedení zvláštní komponenty normálního celkového prožitku; s veškerým, zčásti velmi potěšitelným obohacením a doplněním, které to s sebou nese, ale víc se nestane. Jsou nové prožitky, avšak žádný nový druh prožívání. Kde se žádá více, vzniká okamžitě cosi, co lze nazvat leda motorickou frází, krasořečením.

Takovému nebezpečí je přirozeně vystaven i film. Kýčem ve filmu je z větší části vinna pretenciózní šablonovitost gest, která tvoří vyšší kýč i v tanci; nesnesitelný začíná být film a tanec (do jisté míry a *mutatis mutandis* i hudba) tam, kde zlost je koulením očí, ctnost krásou a celá duše kamennou alejí známých alegorií. Podíváme-li se pozorněji, zjistíme, že to ve filmu nastává málokdy tam, kde jde o bezprostřední prožitek, nicméně téměř vždy, jedná-li se o snahu prožitky spojit a zpracovat. Ve viděném rozehrává film (vzorové příklady u Balázse) celou nekonečnost a nevyjádřitelnost, jež je vlastní všemu existujícímu – jakoby pod zvětšovací sklem díky tomu, že vše jen vidíme; ve spojování a zpracovávání dojmů je film naproti tomu zřejmě více než kterékoli jiné umění zatížen tou nejlacinější racionalitou a typizací. Jako by bezprostředně zviditelňoval duši a činil myšlenku prožitkem, ve skutečnosti však interpretace každého jednotlivého gesta závisí na bohatství interpretačních pomůcek, kterými je vybaven divák, srozumitelnost děje roste (tak jako u divadla, kde je tomu přisuzována zvláštní dramatická) s jeho nediferencovaností, síla výrazu tedy s chudobou výrazu, a typika filmu není ničím jiným než simplifikujícím ukazatelem typiky života. Proto bude podle mého názoru část působivosti filmu svou úrovní vždy v pevném odstupu pod úrovní soudobé literatury, a jeho osud se nebude naplňovat jako oprošťování se od ní, nýbrž společně s jejím osudem.

VIII.

Literaturu zde ovšem nevidím jako onu specifickou sumu útvarů, která, jak tvrdí kritické, má jiné formální zákony než hudba nebo malířství, zatímco estetikové touží dokázat, že v základě jde přece jen o totéž, zkrátka nemám na mysli básnění jakožto zvláštní umění, nýbrž jen duchovní majetek, duševní „úroveň“ lidí naší doby, onen zmíněný životní obsah, v jehož inscenování a produktivním omezování nalézají umělecké formy svůj smysl. Při oprávněné snaze zkoumat zvláštnosti různých umění se často přehlíží, co je jim společné, nebo se to shrnuje příliš obecným a prakticky prázdným pojmem, jakým je estetická reakce. Různé druhy umění však musejí mít spolu navzájem, ba i s věcnou řečí kdesi hluboko společné kořeny, protože jsou přece různými výrazovými formami téhož člověka; musejí být proto nějakým způsobem navzájem přeložitelné a nahraditelné. Ovšemže nelze beze zbytku popsat obraz ani nahradit báseň prózou; můžeme dokonce považovat za rozhodující znak samostatnosti nějakého umění, že je, abychom hovořili s Balázsem, „nenahraditelnou výrazovou možností“, nebo, jak jsem se o to pokusil v ještě nezveřejněných studiích, použít tuto nesouměřitelnost jako znamení pro volbu výrazového prostředku. Ale i když je nějaké umění do sebe tak obrácené jako hudba, plná nepředmětné formy, abnormálně vystupňovaného citu a nevýslovného významu: nastane okamžik, kdy se ptáme, co znamenala, hledáme vztah k celku osoby, nějakým způsobem si ji zařazujeme. A jestliže tento způsob analyzujeme, pak se onen tak často zdůrazňovaný protiklad k litera-

tuře jako umění zkaženému intelektem vytrácí. Neboť vše probíhá stejně jako v literatuře samé. Existují velmi krásné básně, kterým na první pohled rozumí málo lidí; naopak, nejprve nerozumíme kromě jednotlivostí vůbec ničemu; později smysl, jak praví velmi přiléhavý výraz, „svítá“; na vrcholu se mísí rozpoznaný význam, uzřené smyslový tvar a probuzený cit; při doznívání je prožitek zčásti pojmově asimilován a fixován, zčásti zanechává vágní, obvykle neuvědomělou dispozici, jež může v nějaké pozdější životní situaci náhle opět ožít nebo mít nepostřehnutelný trvalý vliv. Dokonce i na stránce prózy, jež je hodna toho jména, lze poznat, že dříve než smysl se sděluje obecné vzrušení. Smyslovost a význam mají tedy v literatuře pouze jiný poměr váhy; jistěže můžeme říci, že v ní smyslová podoba smysl pouze zabarvuje a „pozvedá“, zatímco zprostředkován je především pojmovými představami, a že přinejmenším tento poměr je u jiných umění obrácený, ale čím později nastává okamžik, v němž účinek srovnáváme, tím více tento rozdíl mizí, a mně se zdá, že nesmíme vyznamenávat nějaký moment účinku jako okamžik legitimní, tedy ani onen oblíbený okamžik bezprostředního prožitku. Tento nárok by mohla vznášet spíše doba doznívání účinku. Neboť například rozdíl mezi školeným hudebníkem a hudebním nevzdělanec může být sice enormní v okamžiku, kdy slyší stejnou hudbu (mimořádně je to rozdíl intelektuální, jde totiž o zvýšené vnímání, zatímco citové vzrušení, pokud pro ně vůbec máme měřítko, nemusí prokazovat žádné rozdíly), a právě tak obrazová plocha nabízí školenému oku mnohem více vztahů než oku neškolenému, ale nesmíme si zastírat, že špatný umělec, diletant nebo sentimentální divák má v mnoha případech mimořádně citově silný a citlivě členěný prožitek; je až směšné, kolik toho prožívají, a stejný význam bude mít, že umění – ale i kterákoli jiná funkce – se v úpadkových dobách zdá být provozováno a posuzováno mimořádně subtilně, diferencovaně a znalecky. Velmi pěkně to zformuloval Nietzsche, když napsal, že jednotlivost zatemňuje celek a roste na jeho úkor. Historicky to platí od psaní dopisů až po válčení, od lyriky až ke koitu a gastronomii. Zatěžuje to každý pokus, jenž chce hodnotu uměleckého díla určovat esteticky, v sobě, formálně, podle okamžitého prožitku. Také nesmíme věřit rozšířenému mínění, že pojmovost, intelektuálnost je pozdním hříchem umění, a formálnost, smyslovost jeho rajským stavem; naopak, složka formální je poměrně pozdní, a veškeré naivní umění, jako umění dětí a divochů, má pozoruhodný sklon ke znázorňování věděného a myšleného místo vnímaného; jde mu o „celek“. Ať je tomu jakkoli, při vytržení, jaké představuje prožitek umění, je zpětný překlad, styčná plocha s normálním stavem a přechod do tohoto stavu přinejmenším právě tak zajímavý jako aktuální prožitek sám.

IX.

Toto stanovisko tvoří přirozeně extrémní protiklad k názoru, že estetický proces je bezprostředním prožitkem, a jistě si nesmí činit nárok na víc, než na pozici odlišného hlediska. V protikladu k němu lze jít ještě dále a tvrdit, že každé umělecké dílo poskytuje nejen bezprostřední, nýbrž přímo zcela neopakovatelný, nefixovatelný, individuální, ba anarchický prožitek. Jeho jednorázovost a okamžitost jej vyjímá ze všeho dosud řečeného, prožitek nemá vůbec tendenci stát se zkušeností, rozprostírá se v jiné dimenzi. Tančící či naslouchající člověk, který se oddává okamžiku hudby, stejně jako

člověk nazírající, unesený, je z veškerého „dříve“ a „později“ vytržen; nachází se v jiném vztahu ke svému prožitku, nepojímá jej do sebe, sám se v něm rozplývá, a právě toto jiné chování se často s výlučným důrazem nazývá „prožíváním“.

Učiňme teď pokus dospět ke konci z obou stran.

Za východisko nechť nám slouží onen „řádny“, střední, obyčejný stav, k jehož nejdůležitějším zvláštnostem patří, že v něm získáváme zkušenosti. Bylo již řečeno, že mezi zkušenostmi, kterou člověk dělá, a pojmy, s jejichž pomocí ji dělá, existuje zvláštní labilní poměr; každá nová zkušenost rozlamuje vzorec zkušenosti dosud nabyté, je však zároveň získávána v jejím smyslu. Platí to právě tak pro etiku jako pro fyziku nebo psychologii. To, co nazýváme svým duchovním bytím, je neustálým procesem rozpínání a stahování. Umění v něm má za úkol ustavičně přetvářet a obnovovat obraz světa a chování ve světě, rozlamujíc svými prožitky vzorec zkušenosti; hudba to činí více dispozičně, nejagresivněji a nejpříměji tak činí literatura, protože bezprostředně pracuje s materiálem formulace samé. Třeba by umění obecně podporovalo stav, v němž máme méně zkušenosti než prožitku – úkolem prožitku je z tohoto hlediska být jen zdrojem energie, jehož obsah odplývá pryč. Nářky nad intelektualizací v umění, které jsou namířeny především proti literatuře, jsou oprávněné potud, že literatura má ze všech umění k myšlení nejbližší a abstraktní myšlení je ze své podstaty schematickou zkratkou; každý pojem představuje takovou zkratku, a čím obecnější pojmy jsou, tím méně se jim dostává zvláštního obsahu. To je ono vyprázdnění života myšlením, nad nímž se nařiká. Ukazuje se však, že vyprázdnění neplatí jen o myšlení, nýbrž i o citu, a zcela analogicky lze označit kýč nebo morální úzkoprsost za schematickou zkratku citu. Proti této zkratkovitosti je zaměřen světec i umělec, badatel či zákonodárce, a neměli by své úsilí navzájem snižovat, nýbrž sjednocovat.

Tímto protikladem jednotlivého prožitku vůči schematu jeho skupiny však naprosto ještě není odbyt onen druhý rozměr, který přísluší jemu o sobě, bez přání stát se zkušeností, jako čistá stavovost. Zde již není ve hře rozdíl mezi zkušeností pojmovou a zkušeností učiněnou bez pojmů (stopy afektu, zvyk, imitace), které se přece obě stávají zkušeností, nýbrž jedná se, jak už bylo řečeno, o jiný poměr prožívajícího k prožitku, jehož obsah se nemusí měnit, ale obdrží jakési znaménko polohy, vektor, jiný směr. Jistě teď nemusíme zeširoka popisovat, čím se stavové chování – neboť tak je můžeme pojmenovat – liší od každého jiného, které má pokračování mimo sebe; jestliže mu však byl předtím při hledání výrazu přiřknut jiný rozměr, pak se nyní zdá správnější říci, že je vlastně bez rozměru. Neboť přísně vzato postrádá každá ryzí stavovost jakoukoli souvislost s ostatním chováním; pokud ji však získá, pak se podřizuje vědomým zkušenostem, nebo si razí cestu ke spojení s ostatním Já, jedním slovem, ztrácí právě ten charakter, o který jde. To je přirozeně jen abstraktní fikce, ale v praxi jí odpovídá, že prožitky povznesené stavovosti bereme jako zábavu, zotavenou, odpočinek, únik, slovem pouze jako dočasné přerušení. Je proto podivné, že máme přesto sklon pokládat tuto stavovost za zlomky nějaké jiné totality, za prvky prožívání, jež se rozprostírá v jiné dimenzi než zkušenost a jež jim propůjčuje svůj směr; neboť právě to předpokládají všechny pokusy, které považují za možné dosáhnout jiné niternosti, světa beze slov, nepojmové kultury a duše. Je to tato analogie, která vede k názorům, že i v etice existuje nesmířitelný rozdíl mezi tvůrčími zdroji a jejich morálním normováním (například zločinec jako dobrý člověk v literatuře po Dostojevském), a podobný rozdíl panoval vždy mezi náboženským prožitkem a ortodoxií. Ve skutečnosti existuje,

pokud to dokážu přehlédnout, pouze jeden stav, který by mohl vznesené požadavky i jejich důsledky uspokojit, a to je onen „druhý stav“, mimo „hranici dvou světů“, o níž byla řeč.

Kdo se zabýval jeho projevy, ví, že slovo zkušenost je mu cizí. Ponecháme-li stranou, jak se zde sluší, každý mystický výklad, pak budeme ovšem sotva moci tvrdit, že v něm zkušenost vůbec nemá místo, neboť to by odporovalo už fyziologickým představám; na-proti tomu lze však říci, že zkušenost je v tomto stavu pociťována jako cosi bytostně cizího a nepřátelského; příčinné a účelové spojování prožitků jej nebuduje, nýbrž ničí. (Příklad: i ta nejprchavější profánní myšlenka v mžiku zruší kontemplaci.) Současně je pro něj příznačná jedinečná vzrušenost životem. Obyčejný afekt či obyčejná aktuálnost prožívaných stavů se ve srovnání s tímto vzrušením jeví jako cosi okrajového, co nedosahuje k nitru; pocity neodkazují na věci vně Já, nýbrž znamenají vnitřní stavy; svět není prožíván jako souvislost věcných vztahů, nýbrž jako sled prožitků určitého Já. Vektor, ukazatel směru, o němž byla řeč, se otočil a zamířil do nitra. Abychom si o tom udělali představu, nemusíme se ani obracet k mystické literatuře, neboť téměř každý člověk to jednou prožije jako „žár lásky“ (na rozdíl od milostného „vzplanutí“ žádosti), i když to třeba později považuje za přechodnou anomálii. Vezmeme-li pro srovnání umění, pak musíme hlubší umělecké vzrušení charakterizovat zcela obdobně; jakmile předmět ze sféry světského pozorování vstoupí do sféry tvůrčího chování, mění se, aniž by se změnil, a zdá se, že nemůžeme říci, že předmět proměňuje cit, nýbrž cit proměňuje předmět; rozdíl lze spatřit zvláště zřetelně na těch druzích umění, které oba způsoby chování spojují, jako například román.

Druhý extrém možného pojetí umění tak ukazuje směrem k „druhému“ stavu, a hodnocení umění jako čisté aktuality a vzrušení obsahuje prvek poukazující za smyslově citovou improvizaci, který podle všeho k tomuto stavu patří. Jak známo, nemá tento stav, krom chorobné formy, nikdy dlouhého trvání: hypotetický mezní případ, jemuž se přibližujeme, abychom se stále znovu propadali zpět do normálního stavu. Právě tím se umění liší od mystiky, že nikdy zcela neztrácí spojení s obyčejným chováním – umění se pak jeví jako nesamostatný stav, jako most, jenž se klene z pevné půdy pryč, jako by měl v imaginární druhý břeh.

(březen 1925)

Přeložila Věra Koubová

Ediční poznámka

Esej Roberta Musila *Ansätze der neuen Ästhetik. Bemerkungen zu einer Dramaturgie des Films* vyšel poprvé v časopise *Der Neue Merkur* v březnu 1925. Překlad byl pořízen podle kritického vydání obsaženého v Musilových Sebraných spisech: Robert Musil, *Gesammelte Werke II. Essays und Reden. Kritik*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1983. Z poznámky editorů těchto spisů vyjímáme pasáže z Musilovy korespondence s Efraimem Frischem týkající se vzniku tohoto eseje:

Musil Frischovi 10. 12. 1924: „Dřív, než jsem sám myslel, se hlásím se statí. Slíbil jsem recenzi na Balázsovu vskutku mimořádně zajímavou (zdůrazňuji to, protože mám dojem, že jste se jednou o autorovi vyjádřil ne příliš příznivě) filmovou dramaturgií 'Viditelný člověk', ale pod rukama se mi proměnila v esej, který se už jako recenze jen tváří, ve skutečnosti je však pojednáním o důležitých uměleckých otázkách, o němž mám pocit, že celým svým postojem patří do Nového Merkuru. Manuskript přikládám a prosím Vás, abyste mi odpověděl tak rychle, jak jen to látka dovolí, protože bych se chtěl zavčas postarat, aby se práce dostala do *Neue Rundschau*, nebudete-li Vy mít do věci chuť. [...] P. S. Z opatrnosti Vás žádám, abyste statí nedisponoval před 20., protože jsem ještě zavázán, a musím to nejprve uvést do pořádku.“

Musil Frischovi 22. 12. 1924: „Stať jsem mezitím pro Vás uvolnil. [...] Zůstanu zde [Brno, Augustinská 10] ještě přes Nový rok a rád bych v této době vyřídil korektury. Nebo máte pochyby? V tom případě mi je prosím sdělte. Vím přirozeně také, že se poměrně drobný zárodek rozvinul do velké šíře a že z dispozice těžím jen příležitostně; ale leccos je přitom řečeno poprvé a s prací jsem spokojen i tak, jak je. [...] Nechte se odradit kvůli B. B., jež neposuzujete příznivě; tato jeho kniha je vskutku dobrá.“

Musil Frischovi 29. 12. 1924: „Vašemu přání o zkrácení pokud možno vyhovím. S titulem 'Počátky nové estetiky' rovněž souhlasím.“

(Mírně zkrácená verze Musilova eseje nebyla významově ochuzena. Zkrácení nebylo dosaženo vypuštěním ucelených textových pasáží, nýbrž hutnějším přeformulováním některých míst. Z těchto důvodů jsme k překladu zvolili onu kratší, publikovanou verzi. – Pozn. red.)