

mýtu v celém jeho rozsahu jako zde.¹⁰⁷ Kafka se obejde, domnívá se tento interpret, bez slova „spravedlnost“; a přece je to spravedlnost, z níž vychází kritika mýtu. – Jakmile jsme však došli tak daleko, hrozí nám nebezpečí, že se s Kafkou mineme, pokud zde skončíme. Je to skutečně právo, co lze takto, jménem spravedlnosti, povolati proti mýtu? Nikoli, jako právník zůstává Bucefalos věrný svému původu. Jenomže – v tom snad tkví to, co je v Kafkově smyslu na Bucefalovi a na advokacii nové – právo nepraktikuje. Právo, které se již nepraktikuje, ale pouze studuje, je branou ke spravedlnosti.

Branou ke spravedlnosti je studium. A přece se Kafka neodvažuje spojit toto studium s přísliby, které tradice spojovala se studiem Tóry. Jeho pomocníci jsou obecně prospěšní lidé, kteří ztratili modlitebnu, jeho studenti jsou žáci, kteří ztratili Písmo. Už je nic nepoutá v jejich veselé jízdě „naprázdno“.¹⁰⁸ Kafka však našel zákon své jízdy; alespoň jednou, když se mu poštěstilo připodobnit jejich závratnou rychlost epickému kroku, který nejspíš hledal celý život. Svěřil to zápisku, který se stal jeho nejdokonalejším textem nejen proto, že je výkladem.

„Sancho Panza, který se tím mimochodem nikdy nechlubil, v průběhu let ve večerních a nočních hodinách podstrkoval spousty rytířských a loupežnických románů svému ďáblu, jemuž dal později jméno Don Quijote, a tím se mu podařilo ho od sebe natolik odlákat, že ten pak bez zábran konal nejtřeštěnější činy, jež ale vzhledem k tomu, že chyběl jejich původně určený předmět, jímž měl být právě Sancho Panza, nikomu neuškodily. Sancho Panza, svobodný muž, následoval Dona Quijota na jeho výpravách vyrovnaně, snad z jakéhosi pocitu zodpovědnosti, a měl z nich až do konce života velikou užitečnou zábavu.“¹⁰⁹

Sancho Panza, vážný blázen a nešikovný pomocník, vyslal svého jezdce napřed. Bucefalos přežil svého jezdce. Lhostejno, zda jde o koně nebo o člověka, hlavně když z hřbetu sejme břímě.

¹⁰⁷ Srv. W. Kraft, *Franz Kafka. Durchdringung und Geheimnis*, str. 13 nn. („Mythos und Gerechtigkeit. Der neue Advokat“).

¹⁰⁸ F. Kafka, *Úvahy o hříchu, utrpení, naději a pravé cestě*, str. 361.

¹⁰⁹ Týž, *Pravda o Sanchu Panzovi*, in: týž, *Povídky*, II, str. 302.

Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti

(1936)

*Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut.*¹

Madame de Duras

Obsah

| | |
|---|-----|
| 1 Předmluva | 300 |
| 2 Technická reprodukovatelnost | 300 |
| 3 Pravost | 301 |
| 4 Roztříštění aury | 303 |
| 5 Rituál a politika | 304 |
| 6 Kultovní hodnota a výstavní hodnota | 306 |
| 7 Fotografie | 307 |
| 8 Věcná hodnota | 308 |
| 9 Fotografie a film jako umění | 309 |
| 10 Film a testování | 310 |
| 11 Filmový herec | 312 |
| 12 Vystavení před masou | 315 |
| 13 Nárok být filmován | 315 |
| 14 Malíř a kameraman | 317 |
| 15 Receptce obrazů | 318 |
| 16 Mickey Mouse | 319 |
| 17 Dadaismus | 321 |
| 18 Taktilní a optická receptce | 322 |
| 19 Estetika války | 324 |

¹ „Pravda je to, co dovedeme; nepravda to, co chceme.“

1. Předmluva

Když Marx analyzoval kapitalistický způsob výroby, tento způsob se teprve rodil. Marx uzpůsobil svůj výzkum tak, aby mu dodal prognostickou hodnotu. Vrátil se k základním poměrům kapitalistické produkce a představil je takovým způsobem, že z nich vyplynulo, co lze od kapitalismu do budoucna očekávat. Vyplynulo, že lze počítat nejen se zostřeným vykořisťováním proletariátu, ale nakonec i s tím, že budou vytvořeny podmínky, které umožní kapitalismus odstranit.

Revoluční přeměna nadstavby, která postupuje pomaleji než revoluční přeměna základny, potřebovala více než půl století, aby ve všech kulturních oblastech provedla změnu výrobních podmínek. Teprve dnes lze určit, v jaké podobě k tomu došlo. Tato zjištění nás opravňují k jistým prognostickým požadavkům. Těmto požadavkům však neodpovídají ani tak teze o umění proletariátu po uchopení moci, neřkuli o umění v beztřídní společnosti, jako spíše teze o vývojových tendencích, jimiž se bude umění za současných výrobních podmínek ubírat. Dialektika těchto tendencí není v nadstavbě o nic méně patrná než v ekonomii. Proto bychom neměli podceňovat bojovou hodnotu takových tezí. Odstraňují řadu zděděných pojmů – jako je tvořivost a genialita, věčná hodnota a styl, forma a obsah –, tedy pojmů, jejichž nekontrolované (a momentálně obtížně kontrolovatelné) užívání vede k tomu, že se s faktickým materiálem pracuje ve fašistickém smyslu. Pojmy, které do teorie umění nově zavádíme, se od ostatních pojmů liší tím, že je naprosto nelze použít k fašistickým cílům. Naproti tomu jsou zapotřebí tehdy, chceme-li formulovat revoluční požadavky v politice umění.

2. Technická reprodukovatelnost

Umělecké dílo bylo v zásadě vždy reprodukovatelné. Co lidé vytvořili, dokázali vždy také napodobit. Takové napodoby vytvářeli žáci proto, aby se umělecky zacvičili, mistři proto, aby se dílo šířilo, a konečně ti třetí zkrátka proto, aby se obohatili. Naproti tomu technická reprodukce je čímsi novým, co se v dějinách prosazuje nepravidelně, v časově velmi vzdálených krocích, nicméně s rostoucí intenzitou. Díky dřevorytu se poprvé stala technicky reprodukovatelnou grafika; byla reprodukovatelná ještě mnohem dříve, než se

prostřednictvím tisku začalo reprodukovat písmo. Nebývalé změny, které v literatuře vyvolal tisk, technická reprodukce písma, jsou známé. Vůči jevu, který zde sledujeme ve světodějném měřítku, však představují pouze jeden, pravda zvlášť důležitý případ. V průběhu středověku přistupuje k dřevorytu mědirytina a lept, na počátku devatenáctého století litografie.

Díky litografii se reprodukční technika dostává na zcela novou úroveň. Mnohem kratší postup, jímž se nanesení povrchové kresby do kamene liší od vyřezání do dřevěného špalku nebo od vyleptání do měděné desky, grafice poprvé umožnil, aby dodávala na trh výrobky nejen masově (tak jako dříve), nýbrž každý den v nové podobě. Grafika tak rázem byla schopna ilustračně doprovázet každodennost. Začala držet krok s tiskem. V tomto počínání ji však již několik desetiletí poté, co byla vynalezena, předčila fotografie. V procesu obrazové reprodukce byla ruka díky fotografii poprvé zproštěna nejdůležitějších uměleckých povinností, které nyní připadly pouze oku. Poněvadž oko zachycuje rychleji, než ruka kreslí, urychlil se proces obrazové reprodukce natolik, že udržel krok s promluvou. Pokud byly v litografii virtuálně skryty ilustrované noviny, pak ve fotografii se ukrýval zvukový film. Zvuk se začal technicky reprodukovat na konci minulého století. Technická reprodukce tím dosáhla úrovně, na níž nejenže učinila svým objektem celek zděděných uměleckých děl, jejichž působení tak podrobila hlubokým změnám, ale na níž si také vydobyla svébytné místo mezi uměleckými postupy. O této úrovni nám nejvíce řekne to, jak se zde prolínají obě její rozdílné funkce: reprodukce uměleckého díla a filmové umění.

Ways of Seeing (BBC2) 3. Pravost

I u nejdokonalejší reprodukce odpadá jedno ^{awa} Zde a Nyní uměleckého díla – jeho jedinečná existence na místě, kde se nachází. Dějiny, jimž umělecké dílo ve svém trvání podléhá, se však uskutečňují na této jedinečné existenci a nikde jinde. Nic neplatí změny, které během času zasáhly jeho fyzickou strukturu, ani proměnlivé vlastnické vztahy, do nichž se zřejmě dostalo. Stopu prvně uvedených změn lze získat pouze prostřednictvím chemických nebo fyzikálních analýz, které na reprodukci nelze provádět; stopa proměn, uvedených za druhé, je předmětem tradice, jejíž sledování musí vycházet z místa originálu.

Zde a Nyní originálu vytváří pojem jeho pravosti, o níž se opírá představa tradice, která tento objekt předávala až do současnosti jako něco stejného a identického. Celá oblast pravosti se vzpírá technické – a přirozeně nejen technické – reprodukovatelnosti. Zatímco to, co je pravé, si vůči manuální reprodukci, kterou zpravidla považuje za padělek, zachovává plnou autoritu, vůči technické reprodukci tomu tak není. Důvod je dvojitý. Za prvé se technická reprodukce vůči originálu jeví jako samostatnější než reprodukce manuální. Na fotografii například můžeme zdůraznit určité aspekty originálu, k nimž přístup pouze nastavitelný objektiv, libovolně měnící zorné pole, nikoli lidské oko, nebo můžeme pomocí jistých postupů, jako je zvětšování či zpomalený chod, zachytit obrazy, jež přirozené optice zcela unikají. To je první důvod. A za druhé lze uvést nápodobu originálu do situací, které jsou pro samotný originál nedosažitelné. Technická reprodukce vychází v ústřety především recipientovi, ať už v podobě fotografie nebo gramofonové desky. Katedrála opouští své místo a vstupuje do ateliéru milovníka umění; chorál, který zazní v koncertním sále nebo pod širým nebem, lze poslouchat v pokoji.

Je možné, že se tyto změněné okolnosti jinak nedotkly existence uměleckého díla – v každém případě znehodnocují jeho Zde a Nyní. Ačkoli to neplatí pouze o uměleckém díle, ale například také o krajině, která ve filmu ubíhá před zraky diváka, v případě uměleckého díla se tento proces dotýká nejcitlivějšího jádra, jež takovýto přírodní předmět nemá. Tím je jeho pravost. Pravost určité věci je kvintesence všeho, co z ní lze od počátku tradovat, trvanlivostí materiálu počínaje a dějinným svědectvím konče. Poněvadž to druhé je založeno tím prvním, začíná se v reprodukci, kde to první člověku uniká, rozrušovat i to druhé: historické svědectví věci. Ovšemže jen toto svědectví; tím se ovšem narušuje i autorita věci, její tradiční vážnost.

Tyto znaky lze shrnout v pojmu auru a říci, že ve věku technické reprodukovatelnosti v uměleckém díle slábne jeho aura. Tento proces je symptomatický; svým významem dalece přesahuje oblast umění. Obecně lze říci, že reprodukční technika vyděluje reprodukované z oblasti tradice. Tím, že reprodukci zmnožuje, klade na místo jedinečného výskytu výskyt masový. A tím, že reprodukci umožňuje v dané situaci vyjít divákovi vstříc, aktualizuje to, co reprodukuje. Oba tyto procesy vedou k mohutnému otřesu tradovaného – k otřesu tradice, která je rubem současné krize a obrody lidstva. Tyto procesy

Frankfurtská škola

jsou úzce spjaty s masovými hnutími naší doby. Jejich nejmočnějším agentem je film. Jeho společenský význam není ani v té nejpozitivnější podobě, ba právě v ní, myslitelný bez této destruktivní, katarzní stránky, již je likvidace hodnoty tradice v kulturním dědictví. Tento jev lze nejnadhěji doložit na velkých historických filmech od *Kleopatry* a *Ben Hura* po *Friderica* a *Napoleona*. Zahrnuje do sebe další a další pozice. A když Abel Gance v roce 1927 entusiasticky zvolal: „Nafilmuje se Shakespeara, Rembrandta, Beethovena ... Všechny legendy, všechny mytologie a všechny mýty, všichni zakladatelé náboženství, ba všechna náboženství ... čekají na své osvětlené zmrtvýchvstání a hrdinové už se tlačí u bran“,² pak tím vyzýval, aniž by to tak mnil, k této velké likvidaci.

4. Roztříštění aury

Uvnitř velkých dějinných časoprostorů se spolu s celkovým způsobem existence historických kolektivů proměňuje i jejich vnímání. Způsob, jímž se organizuje lidské vnímání – médium, v němž probíhá –, není podmíněn pouze přirozeně, ale i dějinně. Doba stěhování národů, ve které vznikl pozdně římský umělecký průmysl a vídeňská Geneze, se od klasické doby nelišila pouze uměním, ale i vnímáním. Velcí učenci vídeňské školy, Riegl a Wickhoff, kteří se vzepřeli klasické tradici, pod níž bylo ono umění pohřbeno, si jako první uvědomili, že je třeba vyvodit z tohoto umění závěry ohledně organizace vnímání v dějinném časoprostoru, v němž mělo platnost. Jejich poznatky byly dalekosáhlé, nicméně omezené v tom, že tito badatelé pouze vykázali formální signaturu, jež provázela vnímání v pozdně římské době. Nepokusili se – a patrně v to ani nemohli doufat – ukázat společenské převraty, které se v těchto proměnách vnímání vyjadřovaly. Současnost nám pro daný vhléd skýtá příznivější podmínky. A je-li možné pojmout proměny v médiu vnímání, jež se před námi odehrávají, jako úpadek aury, pak lze stanovit jeho společenské podmínky.

Co je vlastně aura? Zvláštní předivo z prostoru a času: jednorázový projev dálky, ať už je jakkoli blízko. Kdo za letního poledne poklidně pozoruje horský hřeben na obzoru nebo větev, která naň

² A. Gance, *Le temps de l'image est venu*, str. 94–96.

vrhá stín, vdechuje auru těchto hor, této větve. Budeme-li se držet této definice, snadno nahlédneme zvláštní společenskou podmíněnost soudobého úpadku aury. Tento úpadek je dán dvěma okolnostmi, jež obě úzce souvisejí s rostoucím rozšířením a s intenzitou masových hnutí. Dnešní masy si totiž chtějí „přiblížit“ věci stejně vášnivě, jako to ukazuje jejich tendence překonat jedinečnost každé danosti tím, že bude reprodukována. Potřeba zmocnit se předmětu z nejbližší blízkosti obrazem, či spíše kopií, reprodukcí se prosazuje den ode dne neodbytněji. A reprodukce, kterou v tak hojné míře poskytují ilustrované noviny a týdeníky, se od obrazu zřetelně odlišuje. Jedinečnost je v obraze spjata s trváním stejně pevně, jako je v reprodukci prchavost spjata s opakovatelností. *Vyloupenutí předmětu z jeho schránky, zničení aury, je signaturou vnímání, v němž „smysl pro všechno, co je na světě stejnorodé“ (Johannes V. Jensen), vzrostl natolik, že stejnorodé se pomocí reprodukce zmnožuje i o to, co je jedinečné.* V oblasti názoru se zde opakuje to, co je v oblasti teorie patrné na zvýšeném významu statistiky. Zaměření reality na masy a zaměření mas na realitu je proces, který má nedozírný vliv jak na myšlení, tak na názor.

5. Rituál a politika

Jedinečnost uměleckého díla je totožná s jeho zasazením v tradici. Sama tato tradice je ovšem něco naprosto živoucího, zcela mimořádně proměnlivého. Například antická socha Venuše se pro Řeky, kteří z ní udělali kultovní objekt, nacházela v jiné tradici než pro středověké křesťanské otce, kteří v ní spatřovali zhoubnou modlu. Obě skupiny však zasahovala její jedinečnost, jinými slovy: její aura. Nejpůvodnější způsob, jímž mohlo být umělecké dílo zasazeno do tradice, vyjadřoval kult. Jak víme, nejstarší umělecké díla vznikla ve službě rituálu, nejprve magického, poté náboženského. Rozhodující význam má to, že se tento auratický způsob existence uměleckého díla nikdy zcela neoddělil od jeho rituální funkce. Jinak řečeno: jedinečná hodnota „pravého“ uměleckého díla je vždy založena theologicky. Toto založení může být zprostředkované různě: i v těch nejprofánnějších formách uctívání krásy je patrné v podobě sekularizovaného rituálu. Profánní formy uctívání krásy, jež vznikly v renesanci a působily po tři staletí, zasáhl po uplynutí této doby těžký otřes, jenž zmíněné založení jasně odhalil. Jakmile totiž umění ve chvíli, kdy vznikl (současně se

vznikem socialismu) první vpravdě revoluční reprodukční prostředek, tj. fotografie, vycítilo blížící se krizi, jež se za dalších sto let stala zjevnou, zareagovalo na to, co přichází, naukou o *[l'art pour l'art]*, která je theologií umění. Z ní pak vzešla přímo negativní teologie umění v podobě ideje čistého umění, které odmítá nejen jakoukoli sociální funkci, ale i to, aby bylo jakkoli určeno předmětným námětem. (V básnictví dospěl k tomuto stanovisku jako první Mallarmé.) Úvahy, které mají co dělat s uměním ve věku jeho technické reprodukovatelnosti, musejí tyto souvislosti brát v potaz. Připravují totiž půdu pro poznání, které je zde rozhodující: *technická reprodukovatelnost jako první ve světových dějinách emancipuje umělecké dílo od jeho parazitní účasti na rituálu*. Reprodukované umělecké dílo je ve stále větší míře reprodukcí uměleckého díla, jež je k reprodukovatelnosti určeno. Například z fotografické desky lze udělat množství snímků; otázka, který z nich je pravý, nedává smysl. Nicméně v okamžiku, kdy v umělecké produkci selhává měřítko pravosti, se naprosto mění veškerá sociální funkce umění. Nezakládá se už v rituálu, nýbrž v jiné praxi: v politice.

U filmových děl, na rozdíl od literatury nebo malířství, nepřichází technická reprodukovatelnost výrobku zvnějšku jako podmínka toho, aby se mohla masově šířit. *Technickou reprodukovatelnost filmových děl bezprostředně zakládá technika jejich výroby. Ta nejenže bezprostředně umožňuje, aby se filmová díla masově šířila, ale spíše toto šíření přímo vynucuje. Vynucuje je, protože výroba jednoho filmu je tak nákladná, že jedinec, který si mohl dopřát obraz, si film dovolit nemůže.* Film si pořizuje kolektiv. V roce 1927 bylo spočteno, že chce-li film přinést zisk, musí jej shlédnout devět miliónů diváků. S nástupem zvukového filmu se však vývoj nejprve obrátil: publikum se zúžilo kvůli jazykovým bariérám a zároveň s tím fašismus zdůraznil národní zájmy. Spíše než registrovat tento obrat, který ostatně záhy kompenzoval dabing, je třeba si povšimnout jeho souvislosti s fašismem. Synchronicita obou jevů je dána hospodářskou krizí. Tytéž obtíže, které ve velkém měřítku vedly k pokusu zachovat stávající vlastnické vztahy otevřeným násilím, tedy fašisticky, přiměly filmový kapitál ohrožený krizí k tomu, aby urychlil práci na zvukovém filmu. Uvedení zvukového filmu pak na jistý čas ulevilo od krize. Nejen proto, že zvukový film opět přivedl masy do kina, ale i proto, že pro filmový kapitál získal solidaritu nových koncernových kapitálů elektrického

průmyslu. Zvukový film tak z vnějšího pohledu napomohl národním zájmům, z pohledu zevnitř však byla filmová výroba internacionalizována ještě více než předtím.

6. Kultovní hodnota a výstavní hodnota

Dějiny umění bychom mohli vylíčit jako střet dvou polarit v samotném uměleckém díle, přičemž by se v jejich průběhu zračilo to, jak se těžiště přesouvalo od jednoho pólu k druhému. Těmito dvěma póly jsou kultovní a výstavní hodnota uměleckého díla. Umělecká produkce začíná výtvoř, jež slouží magii. Důležité je na nich pouze to, aby byly přítomné, nikoli aby byly vidět. Los, kterého člověk doby kamenné zobrazuje na stěnách své jeskyně, je kouzelný nástroj, jehož před svými bližními vystavuje pouze náhodou; důležité je nanějš to, aby ho viděli duchové. Kultovní hodnota jako taková přímo tlačí na to, aby umělecké dílo zůstalo ve skrytu: některé sochy bohů jsou přístupné pouze veleknězi ve svatyni, některé obrazy Madony zůstávají téměř po celý rok zahaleny, některé skulptury na středověkých domech jsou umístěny tak, aby je člověk kráčející dole neviděl. *Tím, jak se jednotlivé umělecké dovednosti emancipují z lůna kultu, roste počet příležitostí, jak jejich výrobky vystavit.* Možností vystavit bustu, kterou lze libovolně poslat tam či onam, je více, než je tomu u sochy boha, jež má své pevné místo v nitru svatyně. U malby je těchto možností více než u mozaiky nebo fresky, které jí předcházely. A přestože mše neměla ze své podstaty těchto možností méně než symfonie, symfonie vznikla ve chvíli, kdy se objevil příslib, že ji bude možno vystavit vícekrát než mši. Různými metodami technické reprodukce uměleckého díla vzrostla jeho možnost být vystaveno natolik, že se kvantitativní posun důrazu mezi oběma jeho póly, podobně jako v pravěku, zvrátil v kvalitativní přeměnu jeho přirozenosti. Stejně jako se v pravěku umělecké dílo, díky absolutnímu důrazu, který spočíval na jeho kultovní hodnotě, stalo v prvé řadě nástrojem magie, který byl teprve později rozpoznán jako umělecké dílo, dnes se umělecké dílo, díky absolutnímu důrazu, který spočívá na jeho výstavní hodnotě, stává útvar se zcela novými funkcemi, z nichž tu, již jsme si vědomi, funkci „uměleckou“, později rozpoznáme jako do jisté míry rudimentální. Je nepochybné, že v současnosti dává film nejužitečnější podněty k tomuto poznání. Nepochybné je rovněž to, že dějinný

dosah této funkční proměny umění, která ve filmu pokročila nejdále, nám umožňuje jej konfrontovat s pravěkem umění nejen metodicky, ale i materiálně. Pravěké umění sloužící magii zachycovalo jisté záznaky, jež sloužily praxi, ať už se týkaly magických procedur nebo návodů k těmto procedurám, případně byly předmětem kontemplativního rozjímání, jemuž se připisovaly magické účinky. Předmětem takových záznamů byl člověk a jeho okolí, přičemž znázorňovány byly v souladu s požadavky společnosti, jejíž technika tak dočista splýnula s rituálem. Tato společnost představuje protipól dnešní, jejíž technika je nanějš emancipovaná. Tato emancipovaná technika však vůči dnešní společnosti stojí jako druhá přirozenost, a to, jak dokazují hospodářské krize a války, přirozenost o nic méně elementární než ta, jež byla dána prapřirozenosti. Vůči této druhé přirozenosti je člověk, jenž ji sice vynalezl, ale už dlouho ji neovládá, odkázán na učení, stejně jako na ně byl odkázán vůči přirozenosti první. A tomuto učení opět hodlá posloužit umění, zvláště pak film. Film slouží k tomu, aby člověka procvičil v nových apercpcích a reakcích, které umožňují zacházet s aparaturou, jejíž role v životě téměř den ze dne roste. Učinit nebyvalý technický aparát naší doby předmětem lidské inervace – toť dějinný úkol, jehož splnění je pravým smyslem filmu.

7. Fotografie

Ve fotografii začíná výstavní hodnota na celé čáře zatlačovat hodnotu kultovní. Ta však klade odpor. Uchyluje se do posledních hradeb, jimiž je lidská tvář. Vůbec není náhoda, že středobodem rané fotografie je portrét. Kultovní hodnota obrazu nachází poslední útočiště v kultu vzpomínky na vzdálené nebo zesnulé bližní. Z prchavých výrazů lidského obličej je na raných fotografiích nám naposledy kyne aura. Právě ta vytváří jejich melancholickou a s ničím nesrovnatelnou krásu. Avšak tam, kde se člověk z fotografie vytrácí, výstavní hodnota poprvé vytlačuje hodnotu kultovní. Zasluhou Atgeta, jenž kolem roku 1900 nesrovnatelným způsobem zaznamenal liduprázdné pařížské ulice, se podařilo tento proces zachytit. Po právu se o Atgetovi říkalo, že tyto ulice zachytil jako místa činu. I místo činu je liduprázdné. Zachycuje se kvůli indiciím. U Atgeta se fotografické snímky začínají stávat doličnými předměty v historickém procesu. V tom spočívá jejich skrytý politický význam. Vyžadují, aby byly recipovány v určitém

smyslu. Volná kontempace již vůči nim není přiměřená. Zneklidňují pozorovatele, který cítí, že k nim musí hledat cestu. Tu mu zároveň začínají ukazovat ilustrované noviny. Nesejde na tom, zda správně nebo nesprávně. Poprvé je v nich závazný popisek. A je jasné, že má zcela jiný charakter než název obrazu. Direktivy, které obrázky v ilustrovaných časopisech prostřednictvím popisků dávají pozorovateli, se ve filmu stávají ještě preciznějšími a panovačnějšími, neboť zde je způsob, jak chápeme jednotlivé obrazy, předepsán posloupností všech předcházejících obrazů.

8. Věčná hodnota

Řekové znali pouze dva technické postupy reprodukce uměleckých děl: odlévání a ražbu. Jedinými uměleckými díly, která dokázali vyrábět masově, byly mince a terakota. Všechna ostatní díla byla jedinečná a technicky nereprodukovatelná. Proto se musela vytvářet pro věčnost. *Řekové byli svou technickou úrovní v umění odkázáni na tvorbu věčných hodnot.* Této okolnosti vděčí za svou vynikající pozici v dějinách umění, jíž se mohli poměřovat ti, kdo přišli po nich. Není pochyb o tom, že naše pozice se vzhledem k Řekům nachází na opačném pólu. Nikdy dříve nebyla umělecká díla v takovém měřítku a v takovém rozsahu technicky reprodukovatelná. Film je formou, jejíž umělecký charakter je poprvé veskrze determinován její reprodukovatelností. Bylo by ztrátou času konfrontovat tuto formu ve všech jejích určeních s řeckým uměním. Ale snad tak můžeme učinit v jednom exaktním bodě. S nástupem filmu se totiž pro umění stala směrodatnou kvalitou, kterou by mu Řekové zřejmě byli přiznali, nicméně vnímali by ji jako nejméně podstatnou. Je to jeho schopnost zdokonalování. Hotový film rozhodně není stvořen z *jednoho* kusu, je smontován z mnoha jednotlivých obrazů a obrazových sekvencí, z nichž si střiháč může vybrat – obrazů, které ostatně mohl od pořadí záběrů až po definitivní podobu libovolně zdokonalovat. Aby Chaplin vytvořil své *Věřejné mínění*, které má 3 000 metrů, nechal natočit 125 000 metrů. Film je tedy ze všech uměleckých děl nejvíce schopen zdokonalování. A skutečnost, že tato schopnost souvisí s tím, že radikálně rezignoval na věčnou hodnotu, vyjde najevo, jakmile provedeme zkoušku. Pro Řeky, jejichž umění bylo odkázáno na produkci věčných hodnot, představovalo vrchol takové umění, jež lze ze všech nejméně

zdokonalovat, tedy plastika, jejíž díla jsou doslova z *jednoho* kusu. Z toho samozřejmě plyne, že plastika se ve věku smontovatelných uměleckých děl nachází v úpadku.

9. Fotografie a film jako umění

Spor o uměleckou hodnotu svých výtvorů, který v devatenáctém století vedlo malířství s fotografií, působí dnes scestně a zmateně. To však ani v nejmenším nesnižuje jeho význam, ale spíše jej podtrhuje. Tento spor byl vskutku výrazem světodějně proměny, kterou si ani jeden z obou partnerů patřičně neuvědomoval. Tím, že věk technické reprodukovatelnosti oddělil umění od jeho kultovního základu, navždy vyhaslo zdání jeho autonomie. Funkční proměnu umění, která tím nastala, však toto století pustilo ze zřetele.

Tuto proměnu si dlouho neuvědomovalo ani století dvacáté, které zažívalo rozvoj filmu. Pokud se dříve vyplývalo mnoho důvtipu na rozřešení otázky, zda je fotografie umění, aniž by se přitom nejprve položila otázka: *zda se vynálezem fotografie nezměnilo samo umění* – pak teoretikové filmu si záhy osvojili obdobně ukvapené tázání. Obtíže, které fotografie připravila tradiční estetice, však byly hračkou ve srovnání s těmi, které jí čekaly ve filmu. Odtud ona zaslepená násilnost, jíž se vyznačují počátky filmové teorie. Tak například Abel Gance přirovnával film k hieroglyfům: „Nous voilà, par un prodigieux retour en arrière, revenu sur le plan d'expression des Égyptiens ... Le langage des images n'est pas encore au point parce que nos yeux ne sont pas encore faits pour elles. Il n'y a pas encore assez de respect, *de culte*, pour ce qu'elles expriment.“³ A Séverin-Mars píše: „Quel art eut un rêve ... plus poétique à la fois et plus réel. Considéré ainsi, le cinématographe deviendrait un moyen d'expression tout à fait exceptionnel, et dans son atmosphère ne devraient se mouvoir que des personnages de la pensée la plus supérieure aux moments les plus parfaits et les plus mystérieux de leur course.“⁴ Je velmi poučné sledovat, jak snaha

³ „Tím jsme se, úžasným návratem do minulosti, vrátili na výrazovou úroveň Egyptanů... Obrazová řeč dosud plně nefunguje, protože náš zrak jí ještě nedorostl. Nemáme ještě dost pozornosti, dost *úcty* k tomu, co vyjadřuje.“

⁴ A. Gance, *L'art cinématographique*, II, str. 101 a 100: „Které umění

přičítat film k „umění“ tyto teoretiky nutí, aby filmu s neslýchanou bezohledností podsouvali kultické prvky. A přece již v době, kdy se zveřejňovaly tyto spekulace, existovala díla jako *Veřejné mínění* nebo *Zlaté opojení*. Abel Gance mluví o sakrálním písmu a Séverin-Mars píše o filmu tak, jak bychom mohli hovořit o obrazech Fra Angelica. Je příznačné, že zvláště reakční autoři dodnes hledají smysl filmu tímto směrem, a ne-li přímo v posvátném, pak určitě v nadpřirozenu. U příležitosti Reinhardtova zfilmování *Snu noci svatojánské* Werfel konstatuje, že tomu, aby byl film povýšen do říše umění, nepochybně stálo v cestě sterilní kopírování vnějšího světa s jeho ulicemi, interiéry, nádražími, restauracemi, auty a plážemi. „Film dosud nepochopil svůj pravý smysl a skutečné možnosti... Tyto možnosti spočívají v jeho jedinečné schopnosti přirozenými prostředky a nebývale přesvědčivě vyjádřit to, co je čarovné, zázračné, nadpřirozené.“⁵

10. Film a testování

Typ reprodukce, který fotografie vyhradila malbě, se odlišuje od toho, který přisoudila procesu, jenž probíhá ve filmovém ateliéru. V prvním případě je to, co se reprodukuje, uměleckým dílem, zatímco reprodukce jím není. Výkon fotografa u objektivu je stejně málo uměleckým dílem jako výkon dirigenta symfonického orchestru; v nejlepším případě jde o umělecký výkon. Při snímání ve filmovém ateliéru je tomu jinak. Zde není uměleckým dílem ani to, co se reprodukuje, a reprodukce je jím přirozeně stejně málo jako fotografie. Umělecké dílo tu v nejlepším případě vzniká až na základě montáže. Ve filmu spočívá umělecké dílo v montáži, v níž je každá jednotlivá část reprodukce děje, který není uměleckým dílem ani sám o sobě, ani když je nafilmovaný. Čím jsou tyto ve filmu reprodukováné děje, nejsou-li uměleckými díly?

má ... tak poetický a zároveň tak reálný sen! Takto chápán by byl film zcela výjimečným výrazovým prostředkem, v jehož atmosféře by se mohly pohybovat jen osoby co možná nejušlechtleji smýšlející a v takových okamžicích svého života, které jsou co možná nejdokonalejší a nejtajuplnější.“

⁵ F. Werfel, *Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt*.

Odpověď musí vycházet z osobitého uměleckého výkonu filmového herce. Od jevištního herce se liší tím, že umělecký výkon filmového herce v jeho původní podobě, v níž je základem reprodukce, se neodehrává před nahodilým publikem, nýbrž před grémiem specialistů, kteří jakožto vedoucí výroby, režisér, kameraman, zvukař, osvětlovač atd. mohou kdykoli dospět k názoru, že je třeba do uměleckého výkonu zasáhnout. Společensky tu jde o velmi důležité poznávací znamení. Zásah odborného grémia do uměleckého výkonu je totiž charakteristický pro sportovní výkon a v širším slova smyslu pro testování vůbec. Takovýto zásah však trvale určuje proces filmové výroby. Jak je známo, řada scén se natáčí ve variantách. Například volání o pomoc lze zaznamenat v různých provedeních. Z nich si pak střihač vybírá; jako by stanovoval rekord. Děj představený ve filmovém ateliéru se tudíž od téhož reálného děje liší stejně, jako se vrh diskem na sportovišti během závodu liší od vrhu týmž diskem na téže místě a do téže vzdálenosti, pakliže by jeho cílem bylo zabít člověka. První by představoval test, druhý nikoli.

Zkušební test filmového herce je však zcela jedinečný. V čem spočívá? V překonání jisté meze, která úzce omezuje společenský význam zkušebních výkonů. Nejde tu o sportovní výkon, nýbrž o výkon v mechanizovaném testu. Sportovec zná vlastně jen přírodní test; poměřuje se s úkoly, které skýtá příroda, nikoli s úkoly aparatury – ledaže by šlo o výjimečné případy, jako byl Nurmi, o němž se říkalo, že závodí se stopkami. Pracovní proces, zejména od té doby, kdy je normován běžícím pásem, dennodenně vytváří bezpočet zkoušek v mechanizovaném testování. Tyto zkoušky probíhají neoficiálně: ten, kdo neprojde, je vyřazen z pracovního procesu. Probíhají však i přiznaně: v institucích prověřujících pracovní způsobilost. A tady narážíme na výše zmíněnou mez.

Na rozdíl od sportovních totiž tyto zkoušky nelze v žádoucí míře vystavit. A právě v tomto místě zasahuje film. *Film umožňuje testování vystavit tím, že dělá test z toho, zda lze vystavit samotný výkon.* Filmový herec přece nehraje před publikem, nýbrž před aparaturou. Ten, kdo režíruje natáčení, stojí přesně v místě, které při zkoušce způsobilosti zastává vedoucí. Hrát ve světle reflektorů a zároveň učinit zadost mikrofonu, je testovací požadavek prvního řádu. Obstát může jen ten, kdo si tváří v tvář aparatuře uchová lidskost. Zájem o tento výkon je obrovský. Právě před aparaturou se totiž převážná většina

městských obyvatel musí během pracovního dne v kancelářích a továrnách zpronevěřovat své lidskosti. Zvečera plní tytéž masy kina, aby zakusily, jak se za ně filmový herec mstí tím, že *svou* lidskost (nebo to, co jim tak připadá) nejen dokáže prosadit proti aparatuře, ale současně ji využívá pro svůj triumf.

11. Filmový herec

Ve filmu nejde ani tak o to, aby herec předvedl publiku někoho jiného, jako spíše o to, aby předvedl aparatuře sám sebe. Jedním z prvních, kdo vycítili, že herec se vlivem testování proměňuje, byl Pirandello. Poznámky, jež tomu věnoval v románu *Natači se*, jen minimálně znehodnocuje fakt, že se omezil na negativní stránky tohoto procesu. A ještě méně jim uškodilo, že se týkají němeého filmu. Zvukový film totiž na tomto procesu nic zásadního nezměnil. Rozhodující zůstává, že herec hraje pro jednu nebo spíše (v případě zvukového filmu) pro dvě aparatury. „Filmový herec,“ píše Pirandello, „se cítí jako exulant. Je vyhoštěn nejen z jeviště, ale i ze své vlastní osoby. Se znepokojením vnímá nevysvětlitelnou prázdnotu danou tím, že jeho tělo mizí, vyprchává, a on ztrácí svou realitu, je zbaven života, hlasu i zvuků, které vytváří tím, že se pohybuje, načež se proměňuje v němý obraz, jenž se na okamžik mihne na plátně a hned se zase ztratí v tichu... Drobná aparatura si bude před publikem pohrávat s jeho stínem, a on se musí spokojit s tím, že hraje před ní.“⁶

Tam, kde člověka reprezentuje aparatura, je nanejvýš produktivním způsobem zhodnoceno jeho sebeodcizení. Toto zhodnocení lze změřit tím, že znepokojení herce před aparaturou, jak je líčí Pirandello, je ze své podstaty téhož druhu jako znepokojení, které zakoušel romantický člověk, když pozoroval svůj obraz v zrcadle – to je, jak známo, oblíbený motiv Jeana Paula. Nyní však lze tento zrcadlový obraz oddělit, přenášet. Kam je přenášen? Před masu. Herec si to přirozeně ani na okamžik nepřestává uvědomovat. Když stojí před aparaturou, ví, že má v poslední instanci co dělat s masou. Tato masa je tím, kdo jej bude kontrolovat. Při provádění uměleckého výkonu však právě tato masa, která jej bude kontrolovat, není

⁶ Viz L. Pierre-Quin, *Signification du Cinéma*, str. 14 n.

vidět, ani není přítomná. Onou neviditelností se zvyšuje autorita této kontroly. Nelze nicméně zapomínat, že na politické využití této kontroly si budeme muset počkat do té doby, než se film osvobodí z okovů svého kapitalistického vykořisťování. Prostřednictvím filmového kapitálu se totiž revoluční vyhlídky této kontroly proměňují ve vyhlídky kontrarevoluční. Jím vyžadovaný kult filmových hvězd konzervuje ono kouzlo osobnosti, jež už dlouho spočívá v hnilobném lesku jejího zbožního charakteru, a jeho komplement, kult publika, zároveň podporuje zkorumpovaný postoj masy, jímž se fašismus snaží nahradit její postoj třídně uvědomělý.

Umění současnosti může počítat s o to větší působností, čím více se přizpůsobí reprodukovatelnosti, tedy čím méně bude stavět do popředí originální dílo. Tkví v přirozenosti věci, že krize postihla ze všech umění nejzjevněji dramatické umění. Vůči uměleckému dílu, jež se vyčerpává technickou reprodukcí, ba které – tak jako film – z technické reprodukce přímo vzchází, nelze nalézt nic protikladnějšího než divadelní jeviště s jeho pokaždé novým a originálním hereckým nasazením. Potvrzuje to každé důkladnější zkoumání. Zkušený pozorovatelé již dávno postřehli, že „téměř vždy se dosahuje největších účinků tím, že se ‚hraje‘ co možná nejméně“. V roce 1932 spatřuje Arnheim „poslední vývoj v tom, že se s hercem nakládá jako s rekvizitou, jež se vybírá podle charakteru a (...) nasazuje se na pravém místě“.⁷ Velmi úzce s tím souvisí něco jiného. Herec vystupující na jevišti se do role vpravuje. Filmovému herci je to velmi často odepřeno. Jeho výkon naprosto není jednotný, skládá se z mnoha jednotlivých výkonů, jejichž Tady a Ted⁷ určují zcela nahodilé ohledy na nájem ateliéru, na dostupnost hereckých partnerů, dekoraci atd. Tak lze natočit skok z okna v ateliéru, kde se skáče jenom z lešení, následný útěk třeba o několik týdnů později při natáčení v exteriéru. – Jsou ostatně možné daleko paradoxnější stříhy. Můžeme například od herce vyžadovat, aby strnul zděšením, jakmile zaklepe na dveře. A řekněme, že se toto zděšení nezdařilo podle představ. Režisér pak může sáhnout k tomu, že příležitostně, když je herec opět v ateliéru, za jeho zády, aniž by o tom předem věděl, vystřelí. Je možné natočit úlek v tomto okamžiku a pak jej nastříhat do filmu. Nic by nemohlo ukázat drastičtější, jak

⁷ R. Arnheim, *Film als Kunst*, str. 176 n.

umění uniklo z říše „krásného zdání“, jehož klima bylo na dlouho tím jediným, v němž se mu mohlo dařit.

Postup režiséra, jenž proto, aby natočil zděšení znázorňované postavy, experimentálně vyvolá skutečný úlek herce, je z hlediska filmu zcela oprávněný. *Při natáčení filmu nemůže žádný herec požadovat, aby měl přehled o souvislosti, v níž se nachází jeho vlastní výkon.* V nároku odvést výkon bez bezprostřední prožitkové souvislosti s herně neregulovanou situací se shodují všechny testy, jak sportovní, tak filmové. Velmi působivě tento fakt při jedné příležitosti odhalila Asta Nielsenová. Bylo to během přestávky v ateliéru. Točil se film podle Dostojevského *Idiota*. Asta Nielsenová, hrající Aglaju, hovořila s přítelem. Chystala se jedna z hlavních scén: Aglaja z dálky zahlédne knížete Myškina, jenž jde kolem s Nastasjou Filipovnou, a vyhrknu jí slzy. Asta Nielsenová, která při rozhovoru odmítala všechny komplimenty svého přítele, náhle zahlédla představitelku Nastasji, jak se prochází zákulisím ateliéru a při tom snídá: „Podívejte, takhle já chápu film,“ řekla návštěvníkovi a podívala se na něho očima, které se jí, jak předepisovala následující scéna, při pohledu na hereckou partnerku zalily slzami, aniž by jakkoli změnila výraz tváře.

Technické požadavky kladené na filmového herce jsou jiné než požadavky kladené na herce jevištního. Filmové hvězdy téměř nikdy nejsou vynikajícími jevištními herci. Jsou to vesměs herci druhého nebo třetího řádu, kterým film dopomohl k velké kariéře. A pouze zřídka se nejlepší filmoví herci pokusili proniknout z filmu na jeviště, takové pokusy ostatně všem ztroskotaly. (Tyto okolnosti souvisejí se zvláštní povahou filmu, v němž nejde ani tak o to, aby herec předvedl publiku někoho jiného, jako spíše o to, aby aparatuře předvedl sám sebe.) *Typický filmový herec hraje pouze sám sebe.* Je protikladem mima. Tento fakt omezuje jeho možné využití na jevišti, nicméně pro film je nebyvale rozšiřuje. Filmová hvězda totiž oslovuje publikum především tím, že každému, zdá se, otvírá možnost „dát se k filmu“. Představa, že se nechá reprodukovat aparaturou, je pro dnešního člověka ohromně přitažlivá. Ovšemže již dříve slečinky blouznily o tom, že se dají k divadlu. Touha filmovat je však ve dvou ohledech nepoměrně silnější. Za prvé je větší možnost si ji splnit, poněvadž spotřeba herců je ve filmu (jelikož každý herec tu hraje jenom sám sebe) daleko větší než na divadle. Za druhé je tato touha troufalejší, protože představa,

že svůj zjev i hlas uvidíme masově rozšířené, zcela zastíňuje lesk velkého divadelního herce.

12. Vystavení před masou

Proměna způsobu vystavování prostřednictvím reprodukční techniky se projevuje i v politice. *Krizi demokracií lze chápat jako krizi podmínek, za nichž lze vystavovat politického člověka.* Demokracie vystavují politika bezprostředně, v jeho vlastní osobě a před volenými zástupci. Jeho publikem je parlament. Díky inovacím v záznamových zařízeních, jež neomezenému počtu lidí umožnily, aby řečníka při jeho proslovu slyšeli a záhy i viděli, se do popředí dostává vystavení politického člověka před tyto nahrávací přístroje. Zároveň s divadly tak upadají i parlamenty. Rozhlas a film proměňují nejen funkci profesionálního herce, ale i funkci toho, kdo před nimi předvádí sám sebe stejně jako politik. Tato proměna postupuje bez ohledu na jejich rozdílné úkoly u herce i politika stejným směrem: vystavit testovatelné, ba přehlédnutelné výkony za stanovených společenských podmínek, jako to již dříve žádal sport za podmínek přírodních. To podmiňuje nový výběr, selekci před aparaturou, z níž jako vítězové vycházejí šampión, hvězda a diktátor.

13. Nárok být nafilmován

S filmovou technikou, stejně jako s technikou sportovní, souvisí to, že všem výkonům, které vystavují, každý přihlíží jako poloviční znalec. Stačí si jen vyslechnout skupinku mladých novinářů opřených o svá kola, jak rozebírají výsledky nějakého cyklistického závodu, abychom odhalili tuto souvislost. Filmový žurnál ukazuje zcela jasně, že každý jedinec se může dostat do situace, kdy bude nafilmován. Touto možností to však nekončí. *Každý dnešní člověk má nárok na to, aby byl nafilmován.* Nejlépe to ozřejmuje pohled na dějinnou situaci dnešního písemnictví. Po staletí stálo proti několika málo spisovatelům tisícinásobné množství čtenářů. To se na konci minulého století změnilo. Tím, jak expandovaly tiskoviny, jimiž stále nové politické, náboženské, vědecké, profesní, lokální orgány zásobovaly čtenáře, se čím dál více čtenářů – zprvu příležitostně – zařadilo k pisatelům. Začalo to tím, že jim noviny poskytl rubriky „dopisy čtenářů“, a v současnosti

stěží narazíme na zaměstnaného Evropana, který by principiálně neměl možnost uveřejnit své pracovní zkušenosti, stížnosti, reportáže či něco podobného. Rozlišení mezi autorem a publikem tak dnes ztrácí svůj zásadní charakter. Stává se funkcionálním rozlišením, které se případ od případu mění. Čtenář je neustále připraven stát se pisatelem. Jako odborník, jímž se v nanejvýš specializovaném pracovním procesu chtít nechťe musel stát – byť jen jako odborník na nějaký nepatrný úkon –, získává přístup k autorství. Ke slovu se dostává sama práce. A znázornit ji slovy patří k dovednosti, jež je třeba k tomu, aby mohla být vykonávána. Literární pravomoc již není ukotvena ve specializovaném, nýbrž v polytechnickém vzdělání, a tak se stává společným statkem.

To vše platí i pro film, ve kterém se posuny, jež v literatuře potřebovaly staletí, odehrály během jednoho desetiletí. Ve filmové praxi – především ruské – již k tomuto posunu místy došlo. Řada hereckých představitelů, s nimiž se v ruském filmu setkáváme, nejsou herci v našem slova smyslu, nýbrž lidé, kteří předvádějí *sami sebe* – a to především v pracovním procesu. Kapitalistické vykořisťování filmu v západní Evropě znemožňuje, aby byl zohledněn legitimní nárok, jenž má dnešní člověk na svou reprodukovatelnost. Tuto reprodukovatelnost ostatně znemožňuje i nezaměstnanost, která velké masy lidí vylučuje z pracovního procesu, při němž by měli nárok na reprodukci především. Za těchto okolností má filmový průmysl eminentní zájem na tom, aby masy podněcoval k účasti iluzorními představami a dvojnásobnými spekulacemi. Daří se mu to zvláště u žen. Za tímto účelem uvedl do pohybu rozsáhlý publicistický aparát, jemuž slouží kariéry i milostný život hvězd, pořádá plebiscity a soutěže krásy. To vše proto, aby úplatně zfalšoval původní a oprávněný zájem mas o film: zájem o sebepoznání, a spolu s ním o třídní poznání. O filmovém kapitálu tudíž platí zvláštní měrou, co o fašismu platí obecně: že v zájmu majetné menšiny potají vykořisťuje nepopiratelnou potřebu nového společenského zřízení. Už jen proto proletariát naléhavě požaduje, aby byl vyvlastněn filmový kapitál.

Každá vytríbená umělecká forma stojí v průsečíku tří vývojových linií. K určité umělecké formě směřuje za prvé technika. Než se objevil film, existovala fotografická knížečka, kterou stačilo stlačit palcem, načež se obrázky rozkmitaly a předváděly pozorovateli boxerský zápas nebo tenisové utkání; v pasážích byly automaty, jejichž snímky se

pohybovaly tím, že se točilo klikou. Za druhé se tradované umělecké formy v jistých stadiích svého vývoje namáhavě snaží docílit účinků, kterých později snadno dosahuje nová umělecká forma. Před nástupem filmu se dadaisté snažili pomocí akcí vyvolat v publiku pohyb, jež pak Chaplin dosáhl přirozeným způsobem. Za třetí, často neviditelné společenské proměny usilují o změnu recepce, která je ku prospěchu teprve nové formě. Dříve než si film začal budovat své publikum, shromažďovalo se publikum proto, aby v císařském panorámatu sledovalo obrazy (jež se začínaly pohybovat). Takové publikum sice bylo i v malířském salonu, ovšem aniž by je jeho vnitřní vybavení – stejně jako například vybavení divadla – bylo s to organizovat. Naproti tomu v císařském panorámatu byla připravena sedadla, jejichž rozmístění před stereoskopy umožňovalo, aby obrazům přihlížela řada diváků. V obrazové galerii může být prázdná příjemně; v císařském panorámatu nikoli a v kině už vůbec ne. A přesto má v císařském panorámatu každý – stejně jako tomu vesměs bývá v obrazárně – svůj vlastní obraz. Dialektika věci se tak vyjadřuje právě tím, že zde krátce předtím, než sledování obrazu zažilo díky filmu obrat a stalo se kolektivním, ještě jednou ostře vystupuje princip, podle něhož obraz sleduje jednotlivce, stejně jako kdysi kněz sledoval obraz boha v nejsvětější svatyni.

14. Malíř a kameraman

Filmový snímek, zvláště pak zvukový, skýtá pohled, jenž byl dříve zcela nemyslitelný. Znázorňuje děj, ve kterém už není jediné stanovisko, jež by do zorného pole pozorovatele nezahrnovalo to, co k předváděnému ději jako takovému nepatří: aparatura, osvětlovací soustava, pomocný štáb atd. (Jedině že by se poloha divákovy zřítelnice kryla s umístěním nahrávacího přístroje, který se na herce často doslova lepi.) Tato okolnost více než cokoli jiného způsobuje, že možné podobnosti mezi scénou ve filmovém ateliéru a scénou jevištní jsou povrchní a bezvýznamné. V divadle principiálně existuje místo, z něhož nelze děj jednoduše prohlédnout jako iluzorní. Naopak filmová scéna toto místo nemá. Iluzorní přirozenost filmu je přirozeností druhého řádu, výsledkem stříhu. To znamená: *ve filmovém ateliéru pronikla aparatura natolik hluboko do reality, že její čistý, od cizího tělesa aparatury osvobozený aspekt je výsledkem vlastní technické procedury, tedy výsledkem obrazu nasnímaného specificky nastavenou*

kamerou a jeho montáže s dalšími obrázky téhož typu. Aspekt reality oproštěný od aparátu se tu stal jejím umělým aspektem a z podívané na bezprostřední skutečnost je modrý květ v zemi techniky.

Tutéž situaci, která se tedy krajně liší od situace v divadle, lze ještě mnohem podnětněji konfrontovat se situací v malířství. Je třeba si položit otázku, jaký je vztah mezi kameramanem, tedy operátérem, a malířem. Při hledání odpovědi si pomůžeme konstrukcí, která se opírá o vlastní pojem operátéra známý z chirurgie. Chirurg představuje jeden pól řady, na jejímž druhém pólu stojí mág. Postoj mága, jenž léčí nemocného položením ruky, se liší od postoje chirurga, jenž zasahuje nemocného uvnitř. Mág zachovává přirozený odstup mezi sebou a ošetřovaným; přesněji řečeno: silou položené ruky ho jen nepatrně zmenšuje, a naopak jej značně zvětšuje mocí své autority. Chirurg postupuje opačně: značně zmenšuje odstup od ošetřovaného – tím, že proniká do jeho útroby – a jen minimálně jej zvětšuje – opatrností, jíž pohybuje rukou mezi orgány. Řečeno jedním slovem: chirurg na rozdíl od mága (jenž vězí ještě i v praktickém lékaři) v rozhodujícím okamžiku nepřistupuje k nemocnému jako člověk k člověku, ale naopak do něj operativně proniká. – Mág a chirurg si počínají jako malíř a kameraman. Malíř při své práci dbá přirozeného odstupu vůči danému, naopak kameraman vniká hluboko do struktury danosti. Obrazy, které si oba odnášejí, se nesmírně liší. Malířův obraz je totální, obraz kameramana je mnohonásobně roztržštěný a jeho díly se slučují podle nového zákona. *Filmové znázornění reality má pro dnešního člověka nesrovnatelně větší význam proto, že svým krajně intenzivním prolutím s aparaturou poskytuje onen aspekt skutečnosti, který je prost aparátu a který je člověk oprávněn požadovat od umění.*

15. Recepce obrazů

Technická reprodukovatelnost uměleckého díla proměňuje vztah masy k umění: z nejzaostalejšího postoje (například vůči Picassovi) se mění v postoj nejpokrokovější (například vůči Chaplinovi). Pokrokový postoj se přitom vyznačuje tím, že se v něm slast z podívané a prožitku bezprostředně a niterně pojí s postojem odborného posuzovatele. Toto spojení představuje důležitou společenskou indicii. Čím více se totiž snižuje společenský význam určitého umění, tím více se v publiku rozchází – zvláště výrazně to dokládá malířství – kritický postoj

a postoj požitkový. To, co je konvenční, se nekriticky vychutnává, zatímco to, co je skutečně nové, se znechuceně kritizuje. V kině je tomu jinak. Rozhodující okolnost je přitom tato: nikde jinde než v kině nejsou reakce jedince, jejichž suma vytváří masivní reakci publika, již předem natolik podmíněny tím, že bezprostředně poté zmasoví; a nakolik se projevují, procházejí kontrolou. Opět je užitečné provést srovnání s malířstvím. Malba vždy vznášela požadavek, aby se na ni díval pouze jeden člověk nebo jen několik jedinců. Simultánní pozorování obrazů velkým publikem, jež začíná v devatenáctém století, je raným symptomem krize malířství, kterou v žádném případě nevyvolala fotografie, nýbrž relativně nezávisle na ní to, že si umělecké dílo činilo nárok na masu.

Věc se má právě tak, že se malířství nemůže stát předmětem simultánní kolektivní recepce, což odjakživa platilo pro architekturu, odedávna pro epos, a dnes se to týká filmu. A jakkoli z tohoto faktu nelze jednoduše vyvodit závěr o společenské roli malířství, přesto se okamžitě stává významným společenským omezením tam, kde se malířství na základě zvláštních okolností a do jisté míry proti své přirozenosti bezprostředně konfrontuje s masami. Ve středověkých kostelích a kláštrech nebo na dvorech 16., 17. a 18. století neprobíhala kolektivní recepce maleb simultánně, nýbrž mnohonásobně zprostředkovaně. Je-li tomu dnes jinak, pak se tím vyjadřuje zvláštní konflikt, do něhož bylo malířství prostřednictvím technické reprodukovatelnosti zapleteno v minulém století. Ačkoli v galeriích a salonech bylo malířství konfrontováno s masami publika, v žádném případě nebylo možné, aby se toto publikum během recepce samo organizovalo a kontrolovalo. Aby mohlo otevřeně manifestovat svůj soud, muselo by se uchýlit ke skandálu. Jinak řečeno, otevřená manifestace jeho úsudku by způsobila skandál. Tak se totéž publikum, jež na filmovou grotesku reaguje pokrokově, stává vůči surrealismu zpátečnickým.

16. Mickey Mouse

Nejdůležitější společenskou funkcí filmu je nastolení rovnováhy mezi člověkem a aparaturou. Film tento úkol řeší nejen tím, že se člověk předvádí záznamové aparatuře, ale tím, jak si s její pomocí znázorňuje okolní svět. Film nám na jedné straně rozšiřuje vhléd do nezbytností ovládajících naši existenci, ať už detaily z inventáře našeho světa,

zdůrazněním skryté drobnosti na běžných rekvizitách nebo průzkumem banálního prostředí geniálním vedením objektivu, čímž nám na straně druhé zajišťuje obrovské a netušené pole působnosti. Zdálo se, že nás hospody a velkoměstské ulice, kanceláře a zařízené pokoje, nádraží a továrny beznadějně uzavírají. A pak přišel film a odstřelil tento žalář dynamitem desetiny sekundy, takže nyní podnikáme dobrodružné výpravy mezi sutinami rozprašenými široko daleko. V detailu se rozšiřuje prostor, ve zpomaleném záběru pohyb v něm. Vychází tak najevo, že ke kameře hovoří jiná přirozenost než k oku. Jiná především tím, že prostor protkaný uvědomělým člověkem nahrazuje prostor protkaný nevědomě. Jestliže si člověk obvykle dokáže alespoň zhruba vyložit, jak lidé chodí, pak určitě neví nic určitého o jejich postoji v okamžiku, kdy vykročili. Máme-li alespoň hrubou představu o pohybu, který provádíme se lžící nebo se zapalovačem, pak sotva víme něco o tom, co se přitom odehrává mezi rukou a kovem, ani nemluvě o tom, jak to ovlivňuje rozpoložení, v němž se právě nacházíme. Sem vstupuje kamera s mnoha pomůckami – s překlopením a stoupáním, s přeryvy a vydělováním, se svým zpomalováním a zrychlováním děje, se zvětšováním a zmenšováním. O těchto opticko-nevědomých složkách se dozvídáme až díky kameře, stejně jako se o pudově-nevědomých složkách dozvídáme prostřednictvím psychoanalýzy. Mezi obojím ostatně panuje úzká souvislost. Rozmanité aspekty, které si na realitě dokáže vyvzdurovat záznamová aparatura, se totiž z velké části nacházejí vně *normálního* spektra smyslových vněmů. Řada deformací a stereotypů, proměn a katastrof, jež mohou ve filmech zasáhnout svět zrakového vnímání, je vskutku běžná u psychóz, halucinací či snů. Zmíněné postupy kamery jsou tak procedurami, jejichž prostřednictvím si kolektivní vnímání publika dokáže osvojit individuální způsoby vnímání psychotika nebo člověka, který sní. Film prolomil starou hérakleitovskou pravdu, která říká, že bdící lidé sdílejí společný svět, kdežto ti, kteří spí, mají každý svůj. A neprolomil ji ani tak znázorněním snového světa, jako spíše tím, že stvořil figury kolektivního snu, jako je například Mickey Mouse známý po celé zeměkouli. Uvážíme-li, jak nebezpečné napětí vyvolala ve velkých masách technizace se svými důsledky – napětí, která v kritických stádiích nabývají psychotického charakteru –, dospějeme k poznatku, že si tatáž technizace proti takovému masovému psychózámu vytvořila možnost nechat se psychicky očkovat určitými filmy, které přepjatě rozvíjejí sadistické fantazie

nebo masochistické přeludy, a tím zabraňují tomu, aby v masách přirozeně a nebezpečně zrály. Kolektivní smích představuje předčasný a léčivý výbuch těchto masových psychóz. Obrovské množství groteskních událostí, které se ve filmu objevují, drasticky poukazuje na nebezpečí, jež ohrožuje lidstvo kvůli vytěsněním, která s sebou nese civilizace. Americké grotesky a Disneyovy filmy terapeuticky odštělují nevědomí. Jejich předchůdcem byl excentrik. V novém prostoru, jež zpřístupnil film, zdomácněl nejdříve; vstoupil do nich již suchou nohou. V těchto souvislostech má jako historická postava své místo Chaplin.

17. Dadaismus

Jedním z nejdůležitějších úkolů umění bylo odjakživa vytvářet po ptávkou, kterou stávající doba prozatím nedokázala uspokojit. Dějiny každé umělecké formy mají kritická období, ve kterých tato forma směřuje k účinkům, jichž lze nenásilně dosáhnout až ve chvíli, kdy se změní technický standard, a to prostřednictvím nové umělecké formy. Umělecké extravagance a surovosti, které se takto objevují zejména v takzvaných „úpadkových dobách“, ve skutečnosti vyrůstají z historicky nejbohatšího silového centra umění. Z takovýchto surovostí se naposledy těšil dadaismus. Jeho impuls je přitom patrný teprve nyní: *dadaismus se pomocí malířských, resp. literárních, prostředků pokusil vyvolat účinky, které dnes publikum hledá ve filmu.*

Každá zcela nová, průkopnická tvorba po ptávkou míří výš, než je třeba. Dadaismus tak činí do té míry, že se vzdává tržních hodnot, jež jsou filmu vysoce vlastní, ve prospěch významnějších intencí, které si v podobě zde vylíčené pochopitelně neuvědomuje. Dadaisté kladli mnohem menší důraz na obchodní uživatelnost svých uměleckých děl než na to, že je nelze použít jako předměty kontemplativního usebrání. Toho se v neposlední řadě snažili docílit zásadním znehodnocením materiálu. Jejich básně jsou „slovní salát“, obsahují obscenní výkřiky a všemožný jazykový odpad, které si lze jen představit. Totéž platí o jejich obrazech, na které připevňovali knoflíky či jízdenky. Podobnými prostředky bezohledně ničili auru svých výtvořů, jimž pomocí výrobních prostředků vypalovali cejch reprodukce. Před Arpovým obrazem nebo básní Augusta Stramma nelze spočinout, soustředit se a zaujmout stanovisko, jako je to možné u Derainova obrazu nebo

Rilkovy básně. Namísto usebrání, jež se upadlému měšťanstvu stalo školou asociálního chování, se tak jako varianta společenského postoje objevuje rozptýlení. Sociální postoj, k němuž dadaismus provokuje, je pohoršení. A svými manifestacemi skutečně vyvolal nebyvalé rozptýlení tím, že umělecké dílo učinil středobodem skandálu. Toto umělecké dílo mělo dostát především *jednomu* požadavku: vzbudit veřejné pohoršení. Nešlo o lákavý zevnějšek či vmlouvavé souznění; umělecké dílo se stalo střelou namířenou na diváka. Tím se přiblížilo tomu, aby opět získalo taktilní kvalitu, kterou má umění na přelomu epochy nejvíce zapotřebí.

Dadaismus znovu připomněl, že vše viděné, smyslově vnímané je něco, co na nás doráží – což je formule snového vnímání, jež zároveň vystihuje taktilní stránku uměleckého vnímání. Podpořil tak poptávku po filmu, jehož rozptylující prvek je rovněž v první řadě taktilní, spočívá ve změně stanoviště a nastavení kamery, která doráží na diváka. Film tedy psychický účinek šoku, který jako by dadaismus balil do účinku morálního, vyňal z tohoto obalu. A v nejpokrokovějších dílech, především u Chaplina, sjednocuje oba účinky na nové úrovni.

Srovnejme plátno, na kterém běží film, s plátnem, na němž se nachází malba. Na prvním plátně se obraz proměňuje, na druhém nikoli. Druhé vyzývá diváka ke kontemplaci; před ním se může nechat unášet proudem asociací. Před filmovým obrazem to nejde. Sotva se na něho zadíval, už se proměnil. Nelze jej fixovat ani jako obraz, ani jako skutečnost. Člověku, který se dívá, změna obrazu okamžitě přerušuje proud asociací. Na tom je založen šokující účinek filmu, jež bychom měli jako každý šokující účinek absorbovat stupňovanou duchapřítomností. *Film je umělecká forma, která odpovídá zvýšenému životnímu nebezpečí, v němž dnešní lidé žijí.* Odpovídá dalekosáhlým proměnám apercpečního aparátu – proměnám, které v měřítku privátní existence zažívá každý chodec v ruchu velkoměsta, ve světodějném měřítku pak každý, kdo bojuje proti dnešnímu společenskému řádu.

18. Taktilní a optická recepce

Masa je matrice, z níž se dnes oproti veškerému obvyklému postoji vůči uměleckým dílům rodí postoj nový. Kvantita se změnila v kvalitu: mnohem větší masa účastníků přivedla změnu úcastenství. Pozorovatele nesmí zmást, že tato změna měla zprvu zdiskreditovanou

podobu. Obžaloba zněla, že masy hledají v uměleckém díle rozptýlení, kdežto milovník umění k němu přistupuje usebraně. Pro masu je umělecké dílo údajně příležitostí k odpočinku, milovník umění je uctívá. Na to je třeba se podívat blíže. Mezi rozptýlením a usebráním panuje protiklad, jež nám umožňuje vyřknout následující formulaci: člověk, jež se před uměleckým dílem usebírá, se do díla noří; vchází do něj, jak to popisuje legenda o čínském malíři, jež pohlédl na dokončený obraz. Naproti tomu rozptýlená masa noří umělecké dílo do sebe; omývá je svými vlnami, zachvacuje je přílivem. Nejzjevněji u staveb. Architektura byla odjakživa prototypem uměleckého díla, jehož recepce probíhá v rozptýlení a kolektivně. Zákony její recepce skýtají to největší poučení.

Stavby provázejí lidstvo od jeho prehistorie. Mnohé umělecké formy vznikly a zase zanikly. Tragédie vzniká v Řecku, aby s Řeky vyhasla a za několik století znovu ožila. Epos, který má původ v mládí národů, v Evropě mizí s nástupem renesance. Deskové malířství je výtvozem středověku a nic mu nezajišťuje nepřetržité trvání. Avšak lidská potřeba přístřeší je trvalá. Stavitelské umění nikdy neleželo ladem. Má delší dějiny než kterékoli jiné umění, a proto je třeba si zpřítomnit jeho působení, kdykoli hodláme poznat, jaký vztah mají masy k uměleckému dílu vzhledem k jeho dějinné funkci.

Stavby jsou recipovány dvěma způsoby: tím, že je užíváme, a tím, že je vnímáme. Nebo lépe řečeno: taktilně a opticky. O takové recepce nezískáme představu, pokud si ji představíme po způsobu recepce usebrané, obvyklé například u turistů stojících před slavnými stavbami. V případě taktilní recepce totiž neexistuje protějšek toho, čím je na optické straně kontempace. Taktilní recepce neprobíhá ani tak cestou pozornosti jako spíše cestou zvyku. Ta v případě architektury dalekosáhle určuje dokonce i optickou recepce. I k ní původně dochází spíše tak, že něco nahodile postřehneme, než že to napjatě pozorujeme. Tato recepce vyškolená na architektuře má však za jistých okolností kanonickou hodnotu. Neboť: nároky, jež jsou v obdobích dějinných zvrátů kladeny na aparát lidského vnímání, nelze řešit cestou pouhé optiky, tedy kontempace. Řeší se pozvolna tak, že nás na ně taktilní recepce přivývá.

A přivyknout jim může i ten, kdo je rozptýlený. Ba co víc, to, že člověk některé úkoly zvládá řešit i jako rozptýlený, dokazuje, že se mu jejich řešení stalo zvykem. Rozptýlením, jaké má skýtat umění,

se potají kontroluje, nakolik lze řešit nové úkoly apercepce. Poněvadž jedinec je v pokušení se těmto úkolům vyhnout, pouští se umění do nejtěžších a nejdůležitějších úkolů pouze tam, kde dokáže zmobilizovat masy. V současnosti tak činí ve filmu. *Rozptýlená recepce, jež je stále citelněji patrná ve všech uměleckých oblastech a jež je symptomem dalekosáhlých proměn vnímání, má centrální místo v kiněch.* A zde, kde kolektiv hledá rozptýlení, rozhodně nechybí taktilní dominanta, jež řídí přeskupování apercepce. Původněji je doma v architektuře. Nic však neukazuje na velká napětí naší doby jasněji než to, že se tato taktilní dominanta uplatňuje v samotné optice. A právě k tomu dochází ve filmu prostřednictvím šokujícího účinku sledu obrazů. I z této strany je tedy zřejmé, že film je dnes nejdůležitějším předmětem nauky o vnímání, kterou Řekové nazývali estetikou.

19. Estetika války

Rostoucí proletarizace dnešních lidí a rostoucí formování mas jsou dvě stránky téhož procesu. Fašismus se pokouší organizovat nově vzniklé proletářské masy, aniž by se dotkl výrobního a vlastnického uspořádání, jež by tyto masy chtěly odstranit. Svou spásu vidí v tom, že masám dovolí, aby našly svůj výraz (pochopitelně nikoli svá práva). Na tomto místě je třeba poznamenat, zejména s ohledem na filmové žurnály, jejichž propagandistický význam nelze podceňovat, že *masová reprodukce vychází vstříc především reprodukci mas.* Ve velkých svátečních průvodech, v monstrózních shromážděních, v masových sportovních akcích a ve válce, jež jsou dnes bez výjimky v dosahu záznamové aparatury, si masa hledí do tváře. Tento proces, jehož dosah netřeba zdůrazňovat, úzce souvisí s rozvojem reprodukční, resp. záznamové techniky. Obecně se masová hnutí představují aparatury jasněji než prostému pohledu. Útvary čítající statisíce lidí lze nejlépe zachytit z ptáčích perspektivy. A je-li tato perspektiva lidskému oku dostupná stejně jako aparatury, pak obraz, který zachytilo oko, přesto nelze zvětšit tak, jak to jde u snímku. Znamená to, že masová hnutí, a na jejich vrcholu válka představují formy lidského chování, které vycházejí aparatury obzvláště vstříc. – *Masy mají právo na změnu vlastnických vztahů; fašismus se jim snaží dát výraz, přičemž je konzervuje. Důsledně směřuje k estetizaci politického života.* D'Annunzio vnáší do politiky dekadenci, Marinetti futurismus a Hitler schwabingskou tradici.

Všechny snahy o estetizaci politiky se sbíhají v jednom bodě. Tímto bodem je válka. Válka, a pouze válka, umožňuje dát cíl masovým hnutím maximálního rozsahu, a přitom zachovat tradiční vlastnické vztahy. Tak se vyjadřuje skutková podstata z hlediska politiky. Z hlediska techniky se vyjadřuje tak, že pouze válka umožňuje zmobilizovat veškeré soudobé technické prostředky při zachování vlastnických vztahů. Je samozřejmé, že fašistická apotheosa války *tyto* argumenty nepoužívá. Přesto je poučné se na ně podívat. V Marinettiho manifestu k etiopské koloniální válce se říká: „Už dvacet sedm let se my futuristé bouříme proti tomu, aby se válka považovala za neestetickou... V souladu s tím prohlašujeme: ... válka je krásná, poněvadž plynovými maskami, děsivými megafony, plamenomety a tanky prokazuje, že člověk ovládá podmaněné stroje. Válka je krásná, poněvadž zavádí vysněnou metalizaci lidského těla. Válka je krásná, poněvadž rozhojňuje kvetoucí louku o ohnivě orchideje kulometů. Válka je krásná, poněvadž sjednocuje palbu, kanonády, ticho zbraní, voňavé a hnilobné zápachy v jedinou symfonii. Válka je krásná, poněvadž vytváří nové architektury, jako jsou seskupení tanků, geometrické letecké peruté, spirály dýmu z hořících vesnic a mnohé další... Básníci a umělci futurismu, ... mějte na paměti tyto zásady estetiky války, abyste ... projasnili své úsilí o novou poezii a nové sochařství!“

Předností tohoto manifestu je jasnost. Jeho způsob tázání by si zasloužil, abychom od estéta přešli k dialektikovi. Tomu se estetika dnešní války jeví následovně: pokud vlastnické uspořádání brání přirozenému využití výrobních sil, pak si růst technických prostředků, růst tempa a energetických zdrojů vynucuje, aby byly využity nepřirozeně. K tomu dochází ve válce, která zničujícím způsobem dokazuje, že společnost dosud nebyla dostatečně zralá, aby z techniky učinila svůj orgán, a že technika dosud nebyla dostatečně zušlechtěna, aby zvládla elementární společenské síly. Imperialistickou válku v jejích nejhrůznějších rysech určuje diskrepance mezi ohromnými výrobními prostředky a jejich nedostatečným využitím ve výrobním procesu (jinými slovy nezaměstnaností a nedostatkem obydlí). Je otrockým povstáním techniky, jež si činí nárok na „lidský materiál“, jemuž sama společnost nedostala. Místo elektrické energie šíří zemí energii lidskou, a to v podobě armád. Místo letecké dopravy dopravuje střelivo a ve válce s chemickými zbraněmi nachází prostředek, jak novým způsobem odstranit auru.

„*Fiat ars – pereat mundus*,“ říká fašismus a od války očekává, jak přiznává Marinetti, že umělecky uspokojí smyslové vnímání, jež se technikou proměnilo. Zjevně se tím završuje *l'art pour l'art*. Lidstvo, jež bylo kdysi u Homéra podívanou olympských bohů, jí nyní zůstalo jen samo pro sebe. Jeho sebeodcizení dosáhlo onoho stupně, který mu umožňuje zakusit své sebezničení jako estetický požitek prvního řádu. *Tak se to má s estetizací politiky, kterou provozuje fašismus. Komunismus mu odpovídá politizací umění.*

Seznam literatury

- Anonym, *Ueber Goethes Wahlverwandschaften*, in: *Zeitung für die elegante Welt*, Leipzig 2. 1. 1810.
- Arnheim, R., *Film als Kunst*, Berlin 1932.
- Arnim, B. v., *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, II, vyd. J. Fränkel, Jena 1906.
- Arnim, L. A. v. – Brentano, C., *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, III, Heidelberg 1808.
- Bachofen, J. J., *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynai-kokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Basel 1897².
- Bachofen, J. J., *Urreligion und antike Symbole. Systematisch angeordnete Auswahl aus seinen Werken in drei Bänden*, I, vyd. C. A. Bernoulli, Leipzig 1926.
- Baudelaire, Ch., *Vino samotářovo*, přel. S. Kadlec, Praha 1979.
- Baumgartner, A., *Goethe. Sein Leben und seine Werke*, I–III, Freiburg i. B. 1885–1886².
- Bernoulli, C. A., *Johann Jakob Bachofen und das Natursymbol. Ein Würdigungsversuch*, Basel 1924.
- Biedermann, F. v. (vyd.), *Goethes Gespräche*, in: *Gesamtausgabe*, II, Leipzig 1909.
- Biedermann, F. v. (vyd.), *Goethes Gespräche*, in: *Gesamtausgabe*, III, Leipzig 1910.
- Bielschowsky, A., *Goethe. Sein Leben und seine Werke*, II, München 1907¹¹.
- Bloch, E., *Geist der Utopie*, München – Leipzig 1918.
- Bode, W. (vyd.), *Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Auch eine Lebensgeschichte*, II, Berlin 1921.
- Boll, F., *Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie*, Leipzig – Berlin 1918.
- Braun, J. E. (vyd.), *Goethe in Urtheile seiner Zeitgenossen*, III, Berlin 1885.