

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Diplomová práce**

**Moderní umění a moderní život v díle Waltera**

**Benjamina**

**Veronika Gabrielová**

**Plzeň 2015**

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia  
Studijní obor Evropská kulturní studia**

**Diplomová práce**  
**Moderní umění a moderní život v díle Waltera  
Benjamina**

**Veronika Gabrielová**

*Vedoucí práce:*

Mgr. Daniela Blahutková, PhD.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2015

## Obsah

Úvod .....	1
1. Kapitola: Saturnský hrdina moderní doby.....	4
Identifikace s F. Kafkou.....	5
Berlínská kronika .....	8
Osud a charakter.....	10
Jazyk a duchovno .....	13
1. 1. Literární činnost a inspirativní zdroje.....	14
Angelus Novus.....	16
Ke kritice násilí.....	16
Alegorický impuls .....	17
1. 2. Historický materialismus .....	19
2. Kapitola: Moderní společnost a život ve městě.....	24
Modernita.....	24
Malíř moderního života.....	27
2. 1. Paříž, hlavní město 19. století.....	29
Flanér .....	31
Muž davu .....	23
3. Kapitola: Nové přístupy v estetickém vnímání .....	36
Martin Heidegger.....	37
Ludwig Wittgenstein .....	38
Walter Benjamin .....	39
Sex appeal neorganického.....	41
5. Kapitola: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.....	46
Masový konzument... ..	48
Auratičnost uměleckého díla.....	51
5. 1. Fotografie .....	55
5. 2. Film .....	59
Rozptýlené vnímání umění .....	68
5. 3. Estetizace politiky a politizace umění .....	70
6. Kapitola: Moderní umění a avantgardní směry .....	71
6. 1. Dadaismus .....	72
Paul Klee .....	76
6. 2. Futurismus.....	77
6. 3. Surrealismus .....	79
André Breton.....	81
Zavražděný básník.....	84
Závěr .....	86
Resumé .....	91
Bibliografie.....	92

## Úvod

Walter Benjamin se stal jedním z nejvíce citovaných autorů reflektujících moderní společnost. Fragmentární povaha jeho tvorby umožnila aplikovat jeho teze do řady společenskovedních oborů. Benjaminův odkaz nelze nahlížet z jedné perspektivy, v jeho myšlení se výrazně promítá vliv judaismu, doprovázený dialektikou historického materialismu. Vinou doby zůstalo jeho dílo nezastřešeno. V první kapitole věnované Benjaminově osobnosti se pokusím nastínit způsob Benjaminova uvažování, spolu s kontextem, v němž se utvářelo. Franze Kafku uvádím jako inspirativní zdroj, jenž se mi pro výklad Benjaminových textů jeví přínosným. Silný teologický podtext jeho spisů vychází z židovského mysticismu. Z něj vzešel Benjaminův zájem motivu prajazyka, který jej později přivádí ke studiím uměleckého díla. Za vším, co Benjamin napsal, se skrývá jeho osobní vize, zakládající tak jeho jedinečnost v dějinách evropského myšlení. Kapitola se dále věnuje historickému materialismu.

V „*Původu německé truchlohry*“ se věnuje estetické analýze fenoménu melancholie. Předně je však nutno upozornit na rozdíl mezi revoluční melancholií, a fatalismem, trpícího acedií, spočívající v pasivní rezignaci na existenci. Ačkoliv se Benjaminův přístup vyznačuje výrazným fatalismem, nevyhýbá se optimističtějšímu úhlům pohledu, jak evokuje výrokem: „*Melancholie zrazuje svět*“

*kvůli vědění. Její vytrvalá skleslost však zachraňuje mrtvé věci tím, že je strhává do svých kontemplací.*<sup>1</sup>

V problematice výkladu Benjaminova odkazu dochází jednak k přílišnému přiblížení, ústícím v pouhé přejímání, jednak ve velkém odstupu, majícím za důsledek ideologické zacílení jeho odkazu. V první části práce uvádím fragmenty Benjaminových úvah, ve snaze nastítnit způsob Benjaminova myšlení a tvůrčího psaní. V jistém ohledu se pokouším reagovat na autorovu myšlenku, s níž zamýšlel napsat knihu jako mozaiku vytvořenou pouze z citátů. Vycházím zejména z děl „*Agésilas Santander*“ a „*Literárněvědných studií*“.

Ve druhé kapitole se podrobněji věnuji analýze moderní společnosti a městského způsobu života. V této části vycházím z projektu „*Pařížských pasáží*“ a sleduji předpoklady, na nichž se nové vnímání utvářelo, zejména revoluční přestavbu Paříže a rozvoj obchodu s luxusním zbožím. Obraz Paříže devatenáctého století Benjamin zprostředkovává skrze výklad příznačných dobových projevů v ekonomické, sociální a antropologické souvislosti. Zejména technologický vývoj a výstavba moderních měst se projevila v přeměně způsobu života. Benjamin sleduje charakter pokroku z opačné perspektivy a zajímají jej „nonkonformní“ úhly pohledu.

Benjaminovy úvahy o moderní společnosti se výrazně prolínají s povahou estetického vnímání. Kapitulu předcházející Benjaminově stati o uměleckém díle, proto věnuji rámcovému přehledu nových estetických přístupů ve vnímání uměleckého díla. Tato část

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, W. O původu německé truchlohry. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 334

vychází z knihy „*Estetika 20. století*“, jejímž autorem je Mario Perniola. Uvádím zde přístup M. Heideggera, jehož záměrem bylo oprostit dílo od všech vztahů, které dílo udržují se vším, čím není. Přisoudit mu historicky hlubší dimenzi. Umění jest počátkem, obnovením přítomnosti.

V páté kapitole podrobně analyzuji Benjaminovu esej „*Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*“. Tato studie věnovaná problematice autenticity uměleckého díla se odvíjí v perspektivě historického materialismu. Nové technologie zprostředkovávají zcela nové zkušenosti. Tato kapitola se věnuje kategorii „aura“ uměleckého díla jejímu vytrácení. Analýzu Benjaminových tezí strukturuji k jednotlivým formám uměleckého vyjádření, do podkapitol fotografie a film. V podkapitole fotografie zmiňuji výstavu „*Foto und Film*“, jenž byla přelomovým okamžikem v představení nových technologií a revolučních přístupů snímání obrazů. Více než 200 fotografů zde vystavilo v jednotlivých sekcích svá díla a reprezentovali jednotlivé národy. Tvůrce úvodní expozice, věnované historii a technice fotografie, Moholy – Nagy inspiroval Benjamina k sepsání „*Stručných dějin fotografie*“. Jeho tvorbu spolu s Eugénem Atgetem stručně uvádím z důvodu, že Benjamin z těchto autorů čerpá pro své vlastní úvahy. Benjaminův závěrečný doslov, týkající se estetizace politiky a politizace umění dále rozvíjím v samostatné kapitole věnované avantgardním uměleckým formám, reflektujících moderní společnost.

V závěrečné kapitole stručně zpracovávám Benjaminovy teze o významu avantgardních směrů. Moderna vnesla do každodenního života módu jako ritualizovaný kult zboží. Umění v jejím pojetí

získalo dekorativní charakter, což Benjamin sleduje zejména na interiéru.

## 1. Kapitola: Saturnský hrdina moderní doby

Walter Benjamin se narodil 15. července 1892 do rodiny židovského obchodníka se starožitnostmi a orientálními koberci. Od útlého věku je v kontaktu s kulturním prostředím a vyniká mimořádnou vnímavostí. Snad nedostatek sociálních interakcí se spolužáky i vlastní rodinou, která nemá pro syna velké porozumění, způsobuje jeho uzavřenost a roli pasivního pozorovatele. Od dětství mu rodiče prorokují kariéru spisovatele. *„Když jsem se narodil, připadli moji rodiče na myšlenku, že bych se mohl stát spisovatelem. Pak by bylo dobré, kdyby si každý hned nevšiml, že jsem Žid.“*<sup>2</sup> Tento pragmatický až neosobní přístup ke svému synovi chovají po celý život. Statut přehlíženého a odstrkovaného dítěte jej vrhá do melancholie a nihilismu. Schopnost rodičů, s níž vytvářejí z „domova“ oblast všudypřítomného tísnivého pocitu mu až nápadně připomíná svět úředníků: *„Tu uplyvaly hodiny ..., v nichž K. neopouštěl pocit, že bloudí nebo se ocitá v tak vzdálené cizině jako ještě nikdo před ním, v cizině, kde ani vzduch nemá stejné složení jako vzduch doma, kde se člověk samou cizotou musí udusit, a proti jejímuž nesmyslnému vábení se přesto nedá dělat nic než jít dál, dále bloudit.“*<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> BENJAMIN, W. *Agésilas Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 7

<sup>3</sup> KAFKA, F., *Zámek*, Praha: 1997, s. 195

## IDENTIFIKACE S KAFKOVÝM SVĚTEM

V literárněvědných studiích, věnovaných Kafkovi, je více než patrné, jak velice to poznamenalo Benjaminův vztah k otci a figuře otce obecně. Kafkův svět kancelářů a zatuchlých, vybydlených pokojů, se mu jeví až příliš povědomě a v Kafkovi nachází hlubokou spřízněnost. Oba jsou psychicky poznamenáni tíhou dědičné viny, kterou na jejich bedra naložili jejich otcové, pokoření stejnou silou starého bezpráví, předávaného po tisíciletí. Prastarý vztah otce a syna je nelítostný, stejně jako řád světa.<sup>4</sup> Otec, který v Kafkově „*Ortelu*“ vynáší rozsudek nad svým synem, a odsuzuje ho tak na smrt. Otec je tím, kdo trestá a současně je žalobcem. Vina ho přitahuje stejně jako soudní úředníky. Podobnost oněch dvou světů, světa otců a světa byrokratů, je dána tupostí, zpuštěností a špínou. Špína je životním elementem úředníků do té míry, že je lze považovat za obrovské parazity<sup>5</sup>. Benjamin tuto parazitující tendenci shledává i ve vztahu syna s otcem, kdy otec žije ze syna a leží na něm jako ohromný parazit.<sup>6</sup> „*Dědičný hřích, ono staré bezpráví, jež člověk spáchal, spočívá ve výčitce, již člověk vznáší a nemůže v tom přestat, že se mu událo bezpráví, že byl na něm spáchán dědičný hřích.*“<sup>7</sup>

Bezmoc, prostupující Kafkovým „*Procesem*“, beznaděj obžalovaného na osvobozující rozsudek, zřejmě ta vtiskává

---

<sup>4</sup> WITTE, B. *Walter Benjamin*. Reinbek bei Hamburg: Rotwohl, 1997. s. 13

<sup>5</sup> Benjamin ve své eseji „*Levé křídlo melancholie*“ líčí úředníky slovy: „*Tyto loutky obtížené smutkem, které půjdou přes mrtvolky, bude-li třeba. Se svým zkožnatělým krunýřem těla, pomalým pohybem vpřed a slepotou vůči tomu, co dělají, ztělesňují lidské sloučení hmyzu a tanku.*“ (FOSTER, H., KRAUSS, R. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. s. 203)

<sup>6</sup> BENJAMIN, W. *Výbor z díla I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009. s. 273

<sup>7</sup> KAFKA, F. *Deníky*, Praha: 1998, s. 234



Kafkovým postavám krásu.<sup>8</sup> Max Brod ve svých rozhovorech s Kafkou reprodukuje fragment jednoho dialogu, který začal u dnešní Evropy a úpadku lidství: „*Jsmo nihilistické myšlenky, sebevražedné myšlenky, říkal, které vyvstaly v Boží hlavě. Připomnělo mi to gnostický obraz světa: Bůh jako zlý demiurg, svět jeho prvotní hřích. Ale ne odvětil, náš svět je jenom boží vrtoch, jeho špatný den. – Takže by vedle nám známého světa mohla existovat naděje? – Zasmál se: Inu, dost naděje, nekonečně mnoho naděje – jenomže ne pro nás.*“<sup>9</sup>

Pomoc v tomto chaotickém světě představují „pomocníci“. Jsou jimi postavy procházející celým Kafkovým dílem. „*Odradek, plochá hvězdicovitá cívka na nitě je potažena zpřetrhanými, starými, navazovanými kousky nití nejrůznějšího druhu a barvy, vychází z ní malá šikmá hůlka a k této hůlce se pak v pravém úhlu pojí ještě jedna. Pomocí této druhé hůlky na jedné straně a jednoho z paprsků hvězdice na druhé může toto celé stát zpříma jako na dvou nohách. Člověk je skoro v pokušení domnívat se, že tento útvar míval dříve nějakou účelnou podobu a teď že je jen polámán ... jako celek se to sice zdá nesmyslné, ale svým způsobem uzavřené. Ostatně nic bližšího o tom nelze říci, neboť Odradek je neobyčejně pohyblivý a nedá se chytit. Pobývá střídavě na půdě, na schodišti, na chodbách, v průjezdu. Někdy se neukáže celé měsíce, načež se s jistotou vrátí. Někdy vyjdete ze dveří a on se zrovna opírá dole o zábradlí schodů, máte chuť ho oslovit.*“<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Walter Benjamin. Franz Kafka. Beim Bau der Chinesischen Mauer. Vortrag im Frankfurter Rundfunk vom 3. Juli 1931 dostupné z: [online]. Xlibris: © Xlibris 1995 – 2013 [cit. 9. 2. 2015] <http://www.xlibris.de/Autoren/Kafka/Kurzinhalt>

<sup>9</sup> BROD, M. Der Dichter Franz Kafka, in: *Neue Rundschau*, 1921 (roč. 11). s. 1213

<sup>10</sup> KAFKA, F. Starost hlavy rodiny. In: *Povídky*. s. 153

Demaskovaný šejdř, či blázni pobývající v městě na jihu, kteří se nikdy neunaví<sup>11</sup>, tyto postavy zahaluje stín, který připomíná příšeří, v němž vystupují aktéři krátkých scén Roberta Walsera, autora románu Pomocník. Indické ságy znají „gandarvy“, postavy indické mytologie, nehotová stvoření, bytosti v mlhovinovém stádiu.

*„Podobně i Kafkovi pomocníci nejsou ani blízcí, ani cizí ... dosud plně neodrostli mateřskému lůnu přírody, a proto se uložili v koutě na podlaze na dvou starých sukních. Bylo jejich ctižádostí ...zabírat, co možná nejmenší místa, dělali v tom ohledu všelijaké pokusy, různě se proplétali, krčili se k sobě, za soumraku bylo v jejich koutě vidět jediné velké klubko.“<sup>12</sup> Pro ně a jim podobné, nehotové a nešikovné, tu je naděje.<sup>13</sup> Žádná z těchto kreatur nemá pevné místo, pevný nezaměnitelný obrys, všechny jsou na vzestupu či v úpadku, všechny dovrší svůj čas, aniž by dozrály, a všechny jsou vyčerpány již v počátku svého trvání. Tuto mytickou hierarchii však lze přemoci rozumem a lstí, a nedokonalé až dětinské úskoky mohou posloužit k záchraně. Jak dokládá „*Mlčení Sirén*“, jehož Sirény využily jako strašlivější zbraně, než je jejich zpěv. Odysseus však tuto skutečnost lstivě využívá jako štít proti bohům.*

---

<sup>11</sup> „*Tam jsou lidé! Považte, oni nespí!*

*A pročpak nespí?*

*Protože nejsou unaveni.*

*A pročpak nejsou?*

*Copak blázni nebývají unaveni?*

*Jak by blázni mohli být unaveni?“* (KAFKA, F. Děti na ulici. In: *Povídky*. s. 12)

<sup>12</sup> KAFKA, F. *Zámek*, Praha: 1997, s. 29

<sup>13</sup> BENJAMIN, W. *Potěmkin*, in: *Literárněvědné studie*, OIKOYMENH, Praha: 2009, s. 276

„U Kafky Sirény mlčí, možná i proto, že hudba a zpěv jsou výrazem či alespoň zárukou toho, že lze uniknout.“<sup>14</sup> Když Kafka vytvářel báje, psal svým způsobem pohádky pro dialektiky.

## BERLÍNSKÁ KRONIKA

Kolektivem přehlížený chlapec však jakoby ani žádné vazby na okolí nepotřeboval. Každá cesta do školy se mu jevila jako neutuchající utrpení. „Když jsem takto stoupal do schodů, před sebou nic než boty a lýtka, v uších šoupaní stovek nohou, zmocnila se mě často nechut' být nacpán do této masy a znovu, jako na procházkách po City s matkou, se mi osamělost ukázala jako jediný stav hodný člověka.“<sup>15</sup> První překročení prahu své třídy, který současně symbolizuje práh sociální, podílí se na bezpříkladné fascinaci, s níž později objevuje ulice města. „Bylo to však skutečné překročení, nebylo to spíše svéhlavě vilné setrvání na prahu, váhání, které má pádný motiv v okolnosti, že tento práh vede do nicoty? Nesčetná jsou však ve velkých městech místa, na nichž člověk stojí na prahu nicoty.“<sup>16</sup>

Berlín a město obecně je pro Benjaminu fascinující záležitostí, ze které však chvílemi pocítuje i strach. „Bezmocnost před městem. Ta má dvojí základ: jednak ve velmi špatném orientačním smyslu. Dlouho jsem si tuto slabost nepřipouštěl, a jestliže něco mohlo vystupňovat mou nechut' vzít jí na vědomí, pak to byla vytrvalost, s níž mi jí má matka otloukala o nos. Jí dávám vinu za to, že si ještě dnes neumím uvařit ani šálek kávy, jejímu sklonu z nejmenších podání ruky, způsobů

---

<sup>14</sup> KAFKA, F., Mlčení Sirén, in: *Povídky II*, s. 304

<sup>15</sup> BENJAMIN, W. *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 184

<sup>16</sup> BENJAMIN, W. *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 183

*chování dělat testy mé způsobilosti pro praktický život vděčím za snivou rezistenci při společné chůzi po, mnou zřídka navštěvovaných, ulicích City. ... Také si vzpomínám, že nic nebylo pro mou matku nesnesitelnější než úzkostlivost, s níž jsem při chůzi ulicemi vždy zůstával půl kroku za ní. Zdát se pomalejší, nešikovnější, hloupější, než jsem byl, tento zvyk jsem přijal na takových společenských procházkách a to je spojeno s velkým nebezpečím, že uvěřím, že jsem rychlejší, šikovnější, chytřejší, než jsem.*<sup>17</sup>

Rané dětství znamená pro Benjaminu pevně vytyčený sektor, který představuje jeho obytná čtvrť. „*Měšťanská sociální vrstva, která jej určila jako svého příslušníka, obývala v onom postoji ze směsice sebevědomí a resentimentu, postoji, který z této čtvrti udělal ghetto propůjčené jí v léno.*“<sup>18</sup> Byl hermeticky uzavřen do této sféry blahobytných, aniž by věděl o světě za těmito pomyslnými hradbami. Pro bohaté měšťanské dítě znamenal chudý člověk poměrně abstraktní pojem, který si spojovalo především s obyvateli venkova. Pakliže dokázal v takto raném věku myslet nějakou ideu chudáka, intuitivně připisoval této figuře žebráka hrdost a sílu, nežli politováníhodný stav nebožáka. Takový člověk, vyňatý z výrobního procesu a vykořisťování, chová se ke svému strádání stejně kontemplativně jako bohatec ke svému jmění. V jeho očích je boháčem bez peněz. První setkání s bídou probíhá při pohledu na, publikem pokořeného distributora letáků, který je okolím bezohledně přehlížen a nestojí lidem ani za to, aby si nabízený lístek vzali. Jeho snaha tak končí v odpadcích stejně jako balík tiskovin, kterého se později tajně zbavuje. Tímto zážitkem se v mladém Benjaminovi ohlašuje myšlenka

---

<sup>17</sup> Tamtéž. s. 176

<sup>18</sup> BENJAMIN, W. *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 182

úniku do sabotáže a anarchismu, který mu později tolik ztěžuje možnost vhledu do věcí. „*Je možné, že tutéž sabotáž skutečného společenského bytí nacházíme v onom popisu chování při chůzi po City, v podobě svéhlavé výhrady nikdy s nikým netvořit frontu, i kdyby to byla vlastní matka.*“<sup>19</sup>

## OSUD A CHARAKTER

Při svých úvahách se často věnuje lidskému osudu a otázce viny. Ve svém spisu z roku 1919 „*Osud a charakter*“ se zamýšlí nad vzájemným působením člověka a vnějšího prostředí. Existence se v Benjaminově pojetí uskutečňuje v akčních kruzích, které se neustále překrývají, a nelze uvést, co je v lidském životě funkcí charakteru a co funkcí osudu.<sup>20</sup> K jasnějšímu rozlišení obou pojmů, je nutno vybědnout z oblasti běžného jazyka, v němž je termín charakter řazen do roviny etické a osud do sféry náboženské. Při bližším vhledu podle Benjamina narážíme na problém, zapříčiněný vazbou pojmu osudu s pojmem viny. Osudové neštěstí bylo již antickou tradicí chápáno jako odpověď bohů na náboženské provinění. Zarážející však je, že nenalezneme opačně vyznívající relaci osudu a neviny.<sup>21</sup>

„*Štěstí je spíše tím, co vyvazuje šťastného ze zřetězení osudů a ze sítě vlastního osudu. Jistě ne nadarmo nazývá Hölderlin blažené bohy „osudu prostými*““. Takový stav, v němž neexistuje žádná myslitelná cesta osvobození a jedinými konstitutivními pojmy jsou neštěstí a

---

<sup>19</sup> Tamtéž. s. 183

<sup>20</sup> Pro jasnější znázornění tohoto přístupu předkládá Benjamin Nietzscheho tezi: „*Má-li někdo charakter, má také prožitek, který se stále vrací.*“, tj. *má-li někdo charakter, je jeho osud bytostně konstantní.* (BENJAMIN, W., *Agesilaus Santander*, s. 40)

<sup>21</sup> BENJAMIN, W. *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 41

vina, nemohou být náboženského charakteru, jakkoli se k tomu zdá poukazovat špatně pochopený pojem viny.<sup>22</sup>

Tragédie je oblast, v níž dochází k prolomení této démonické osudovosti, když si archaický hrdina uvědomuje, že jest lepším než nevyzpytatelné božstvo. V úplném poznání mu však brání jazyk, který je dosud temný, a tak se zrození génia paradoxně odehrává v morální němotě, což umocňuje vznešenost tragédie. Je to pravděpodobně základ vznešeného vůbec. Osud se tedy ukazuje, pozorujeme-li život jakožto odsouzený, v zásadě jako život, který byl nejprve odsouzen a nato se stal vinen. Podle Benjaminova právo neodsuzuje k trestu, nýbrž k vině. „*Osud je souvislost viny na živoucím.*“ Benjamin pojímá osud jako jakési „*bytí na místě*“<sup>23</sup>. Toto pojetí shrnuje Goethovým tvrzením: „*Nechávejte chudého stát se vinným.*“<sup>24</sup>

Pojem charakteru se, stejně jako osud, týká přirozeného člověka či přirozeného řádu v něm. Založení pojmu charakter je tedy nutno vztáhnout do oblasti přírodních věd a neslučovat jej s etikou a morálkou. Lidská osobnost, tvořená osnovou základajících rysů, je protkána množstvím jemnějších a těsněji souvisejících vláken. Podle Benjaminova se jen chabý rozum pokouší vnášet do rozmanitosti morální bytnosti dotyčného charakteru, soudy o špatných a kladných vlastnostech. Morálně důležitými však nelze chápat vlastnosti jako takové, ale jen jednání. Pro bližší vhled je nezbytné odejmout slovům jejich morální akcent, jak činí komedie.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Tamtéž. s. 41

<sup>23</sup> BENJAMIN, W. *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 39

<sup>24</sup> Tamtéž. s. 43

<sup>25</sup> Tamtéž. s. 45

Ústředním motivem charakterové komedie, je osoba nízkých mravů. V běžném životě, kdy bychom byli nuceni čelit jednání takového jedince, bychom jej přinejmenším nahlíželi se zavrženíhodným odsouzením. Na jevišti však není jeho chování předmětem morálního soudu, slouží k vykreslení charakteru dané figury. Jednání komického hrdiny se publika morálně nikterak nedotýká. Jeho činy jsou zajímavé jen natolik, nakolik vrhají světlo charakteru.

*„V této anonymitě člověka a jeho morality, uprostřed nejvyššího rozvoje individua v jedinečnosti jeho charakterového rysu, tkví vznešenost charakterové komedie. Zatímco osud zotročuje člověka dogmatem o přirozené vině lidské bytosti. Charakter komického hrdiny z této temnoty determinace vystupuje svými činy a utváří vizi přirozené nevinu člověka. Vize charakteru je osvobozující ve všech svých podobách. Charakterový rys tak není uzlem v síti. Je sluncem na bezbarvém nebi člověka, sluncem, které vrhá stín komického jednání.“<sup>26</sup>*

Mýtický motiv determinovaného bytí, prostupuje celým Benjaminovým dílem, přičemž spočívá v jakési zaslepenosti a neustálém opakování. Pravda je viditelná jen v záblescích, které v rámci imaginace vyvstávají z běžných projevů života. Odtud pochází jeho pozornost k umění jako prostředku metafyzického sdělení. Toto téma tak má své důležité místo i v „Pařížských pasážích“, kde se do popředí dostává Freudova teorie mýtu, Jungovy archetypy či mytologie Louise Aragorna.

Benjamin v souvislosti s osudem zmiňuje ve studii „Goethova Spříznění volbou“ Goethův horoskop zpracovaný Franzem Bollem

---

<sup>26</sup> BENJAMIN, W. *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 46 - 47

v knize „*Víra v hvězdy*“, astrologický výklad Goethova osudu poukazuje na jistou „pošmournost“ v této existenci. Přítomnost vlivu planety Saturn v okamžiku narození je předzvěstí „záhadné“ osobnosti se skrytou povahou.<sup>27</sup> V astrologii je Saturn našim přísným učitelem, který dokáže nemilosrdně prověřit naši zralost. Je však nejen despotou, ale také archetypem Mudrce, který používá bolesti jako prostředku, jak nás upozornit, na co bychom se měli soustředit a co bychom měli dál rozvíjet. Goethe po celý život pocíťuje odpor k smrti a všemu, co na ni poukazuje. Smrt je symbolem mytického světa, v němž vládnu přírodní zákony. Touha po nesmrtelnosti se projevuje v „kultu sebe sama“ vytvářeným v posledních desetiletích Goethova života. Až fanaticky lpí na symboličnosti v předmětech a událostech. Vše obdivuje a shledává významným.<sup>28</sup>

## JAZYK A DUCHOVNO

Životní projev lidského ducha je dle Benjamina možno chápat jako jistý druh jazyka. Jazyk je princip, který je přítomen v konkrétních předmětech lidské činnosti, v technice, umění, justici či náboženství

---

<sup>27</sup> BENJAMIN, W. Goethova Spříznění volbou. In: *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009. s. 184 - 185

<sup>28</sup> BENJAMIN, W. Dialog o religiozitě přítomnosti. In: *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009. s. 10

Tento dialog užívá k nastínění vztahu umění a náboženství, postupně se věnuje obecné charakteristice účelu umění, povaze jeho vnímání a vztahu k duchovním principům. Je umělecká hodnota něčím, co nemá být kvalifikováno, jelikož existuje jako svébytný fenomén, a z praktického hlediska neslouží žádné oblasti lidské kultury, než je ono samo? Je hodnotou uměleckého díla sama jeho existence, tedy „l'art pour l'art“, nebo má sloužit člověku „l'art pour nous“ k blaženosti, jak praví Schiller: „*Veškeré umění je věnováno radosti. A neexistuje vyšší a důležitější úkol, než obšťastnit lidi.*“? Osvícenství zbavilo lidstvo jeho setrvačnosti v úporném zacílení veškerého jednání k transcendentálnímu principu. Dnešní společnost je nereligiózní jelikož odmítá setrávat v monismu a syntéze všech forem. „*Všiml jste si, jak lidé ponížili samoučel, toto poslední posvěcení cíle? Jak se každá jednotlivost, nepoznaná jasně a poctivě, stává samoučelem? Vše izolujeme, protože jsem žalostně chudí, pokud jde o hodnoty. Následně se z nouze dělá obligátní ctnost. Umění, věda, sport, pospolitost – tento božský samoučel sestupuje až na úroveň toho nejmizernějšího individua. Každý něco představuje, něco znamená, je jedinečný.*“



slouží ke sdělování duchovních obsahů.<sup>29</sup> Ve světě neexistuje dění či věc, které by se nějakým způsobem nepodílely na jazyce, neboť pro všechny je bytostné, aby sdělovaly svůj duchovní obsah. To, co jazyk sděluje, je sdělení sebe sama. Duchovní bytnost určitého předmětu je identická s jeho pojmenováním jen v rovině sdělitelnosti. Duchovní bytnost je tedy sdělována v podobě jazykové bytnosti, jež existuje ve výrazu. Jazyk duchovní bytnosti je bezprostředně to, co je na ní sdělitelné. Každý jazyk se sděluje v sobě samém, je v nejčistším smyslu „médiem“ sdělení. Právě proto, že se nesděluje skrze jazyk, nemůže být omezováno nebo měřeno zvnějšku, to co se sděluje v jazyce, a proto v každém jazyce tkví jeho nesrovnatelná, jedinečně utvářená nekonečnost. Jeho jazyková bytnost, nikoli jeho verbální obsahy, označují jeho hranice. Jazykovou bytností je jejich jazyk. Člověk sděluje svou duchovní bytnost ve svém jazyce. Jazykovou bytností člověka pak je to, že pojmenovává věci. Komu se však sděluje člověk? Podle Benjamina je jméno nejvnitřnější bytností jazyka samého. Jméno je to, skrze co se nesděluje už nic a v čem se sám a absolutně sděluje jazyk. Ve jménu je duchovní bytností, která se sděluje, jazyk.<sup>30</sup>

### 1. 1. LITERÁRNÍ ČINNOST A INSPIRATIVNÍ ZDROJE

Benjaminův literární odkaz je značně různorodou studnicí inspirativních tezí, zasahujících rozsáhlé spektrum humanitních disciplín. Vedle literárněvědných teoretických spisů sepisuje

---

<sup>29</sup> BENJAMIN, W. O jazyce vůbec a o jazyce lidském. In: *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 10

<sup>30</sup> BENJAMIN, W. O jazyce vůbec a o jazyce lidském. In: *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 14 - 17

umělecké esoterické eseje, které předkládá svým známým. Ve třinácti letech nastupuje na internátní školu, kde působí významný církevní reformátor Gustav Wyneken. Po svém návratu do Berlína o dva roky později přispívá svými články do časopisu „*Der Anfang*“, podrobenému Wynekenovým požadavkům po morální očištění mládeže prostřednictvím článků, které v sobě skrývají zárodky hlubokých myšlenek, dozrávajících ve čtenáři. Určitý čas tráví na univerzitě ve Freiburgu im Breisgau, ale brzy se vrací do Berlína, kde pokračuje ve studiu filosofie, německé literatury a dějin umění. Aktivně se podílí, jako předseda hnutí, v republikánské organizaci „*Svobodné studentstvo*“, ideově se však neztotožňuje s programovou podporou válečného heroismu, a spolek opouští. Na Humboldtově univerzitě navštěvuje přednášky novokantovce Heinricha Rickerta či sociologa Georga Simmela. Benjamin je výrazně ovlivněn novokantovskou linií, reprezentovanou Hermannem Cohenem, spoluzakladatelem Marburské školy.<sup>31</sup>

Roku 1915 se seznamuje se svým budoucím přítelem Gerhardem Scholemem, tento vztah má vliv na Benjaminův postoj k judaismu a kabale, a to zejména v interpretaci Kafkových děl a mesiášského výkladu malby *Angelus Novus* od Paula Kleea. Roku 1917 se Benjamin stěhuje do Švýcarska, kde uzavírá sňatek s Dorou Sophií Pollak, jež mu o rok později dává syna Stefana Rafaela. Svou disertační práci, na téma „*Pojem umělecké kritiky v německém romantismu*“, obhájí s hodnocením *summa cum laude* roku 1919 na univerzitě v Bernu. Tam také prvně potkává Ernsta Blocha.

---

<sup>31</sup> WITTE, B. *Walter Benjamin*. Reinbek bei Hamburg: Rotwohl, 1997. s. 31

Zanedlouho se však s rodinou uchyluje zpět do Berlína, kde je finančně podporován svými rodiči.<sup>32</sup>

#### KE KRITICE NÁSILÍ

Roku 1921 sepisuje svou stat' „*Ke kritice násilí*“, v níž se pokouší podat výklad vztahu mezi násilím, právem a spravedlností, neboť podle Benjamina, násilím se příčina stává teprve tehdy, když nějak zasahuje do mravních poměrů, jejichž sféra je vymezena pojmy právo a spravedlnost. Přirozené právo<sup>33</sup>, praktikující násilí k dosažení účelu, je v lidské kultuře zastoupeno právem pozitivním, neboli legislativou. Společenská smlouva, zakotvena v právním řádu, je spolu s morálkou normativním principem, ustanovující svým členům jejich práva a povinnosti. Člověk se v takovém společenství stává právním subjektem, jehož jednání vymezuje litera zákona, a je mu odňata možnost svobodného rozhodování. Stát, jakožto držitel absolutní moci, zakazuje využívat násilí k dosahování svých zájmů. Za tento akt podřízenosti vyššímu subjektu, kterým je stát, je člověku poskytován život v organizované právní společnosti. Stát, přestože reprezentuje ochranu před násilím, aktivně ho sám využívá k regulaci lidského jednání. Svrchovanost si stát zajišťuje v legislativě, propojením zákonodárné, soudní a výkonné moci. Uzavřenost systému státní

---

<sup>32</sup> Akademie der Künste. Das Walter Benjamin Archiv. Berlin. [online] [cit. 14. 2. 2015]

Dostupné z:

<http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/literatur/kuenstler/BiographyWalterBenjamin.pdf>

<sup>33</sup> Pozitivní právo stanovuje především zákonodárce, rozlišuje se právo jako takové a morálka jako mimoprávní normativní systém. Naproti tomu u přirozeného práva jsou hlavními původci práva Bůh nebo příroda, stát je jen může uznávat. Dnes je vnímáno hlavně jako teorie o lidských právech.

moci, jenž se koncentruje v privilegovaných institucích, je obranným mechanismem, zajišťujícím nepropustnost zásahů z vnějšku. Pro Benjamin je stát dohoda, která stanovuje meze pro užití násilí, které jakkoliv je velké a mocné, nemůže překročit hranice jí vytvořené.<sup>34</sup>

Krátce nato píše svou slavnou stat' „*Goethova Spříznění volbou*“, která do praxe uvedla jeho teoretické pasáže o umělecké kritice, jež rozvinul právě ve své disertační práci. V této studii si Benjamin pomáhá přirovnáním k vystižení způsobu, jímž je třeba k textu přistupovat při jeho výkladu:

*„Předpokládejme, že známe člověka, krásného a přitažlivého, nicméně uzavřeného a střežícího své tajemství. Vynucovat je na něm by bylo zavrženíhodné. Je však zcela přípustné pátrat po tom, zda má sourozence a zda by snad jejich povaha v něčem nepřispěla k osvětlení toho, co se jeví na podivínovi záhadné. Přesně tak postupuje výklad uměleckého díla“.*<sup>35</sup>

#### ALEGORICKÝ IMPULS

„Oklika“, či snad přesněji: „sled oklik“, je častým způsobem Benjaminova výkladu. Nepřímé přiblížení se k předmětu totiž neslouží nějakému odhalení jeho podstaty, jež by se snad přímému pohledu skrývala, nýbrž zůstává stále jen přibližováním: konstantním přerušováním čtenářova myšlení dychtícího po závěru a rozuzlení. Benjamin má čtenáře stále na mysli – způsob prezentace, představení věci je pro něj klíčovým problémem. Nikoli však v tom smyslu, že by se snažil čtenáře autoritativně vést, právě naopak, snaží se jej přimět k

---

<sup>34</sup> BENJAMIN, W. *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 62

<sup>35</sup> BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 166

přemýšlení, jeho metoda je propedeutická ve smyslu scholastického traktátu.

Craig Owens, americký literární kritik, užívá termínu „*alegorický impuls*“, pro způsob výkladu, jenž předpokládá širší rámec a vedle aspektu literárně-teoretického zahrnuje i aspekt literárněhistorický. Oba aspekty představují problém natolik komplexní, že jej lze v hrubých rysech jen sotva nastínit.<sup>36</sup> Nejvýstižněji tuto formu esotericko-filozofické eseje popisuje v „*Kritickopoznávací předmluvě*“ ke své práci habilitační práci.<sup>37</sup> Studie „*O původu německé truchlohry*“, má Benjaminovi zajistit docenturu a umožnit mu profesionální akademickou činnost. Nebyla však přijata a Benjamin byl nucen roku 1925 odstoupit z univerzity ve Frankfurtu nad Mohanem. Toto pochybení akademické obce však vyvolává zájem řady časopisů.

Velkou část svých spisů dopisuje na ostrově Capri, kam se uchyluje z finančních důvodů. Tento pobyt se ukázal jako rozhodující, zejména z toho důvodu, že právě zde potkal lotyšskou bolševicky orientovanou divadelní producentkou Asjou Lacis, s níž později navazuje eroticky frustrovaný, avšak intelektuálně prospěšný vztah.

---

<sup>36</sup> OWENS, C. *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* 1992, s. 74. Craig Owens poukazuje na přítomnost alegorie v současném umění na příkladu čtyř tendencí: 1. tvoření děl z již existujících obrazů, které jsou vytrženy z kontextu; 2. kult ruiny – starý emblém alegorie; 3. strategie akumulace; 4. vědomé stírání hranic mezi sdělením verbálním a vizuálním: se slovy se zachází jako s obrazy, obrazy jsou traktovány jako zašifrované texty. Za nejpodstatnější znak alegorie pokládá Owens „transformaci věcí a slov ve vzrušující písmo“, v jehož znacích jako hieroglyfech jsou rozpoznatelné dávnější, starší obrazy. „*Alegorie*“, píše Owens, „nemůže již být dále zatracována jako *cosi do uměleckého díla přidaného, poněvadž v ní odkrýváme strukturální možnost přítomnou v každém díle. V modernismu alegorie zůstává čímsi potenciálním, aktualizovaným teprve v momentu aktivního čtení, což sugeruje, že alegorický impuls, charakterizující postmodernismus, tvoří bezprostřední důsledek jeho zaměření na proces čtení*“

<sup>37</sup> BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 238

Adornův fragment nazvaný „Odkaz“ popisuje, jaký úkol plyne z myšlenkové práce Benjamina, „*Benjaminovy spisy jsou stále se opakujícími a obnovovanými pokusy filosoficky zúrodnit to, co dosud nedeterminovaly velké intence. Jeho odkaz spočívá v úkolu nenechat tento pokus napospas toliko hádankovitým myšlenkovým obrazům, ale pojmem dostihnout to, co je bezintenční: v nezbytnosti myslet zároveň dialekticky i nedialekticky.*“<sup>38</sup>

## 1. 2. HISTORICKÝ MATERIALISMUS

Marxistické přesvědčení a příklon k materialistickému historismu umocňoval Benjamin také svým studiem Georga Lukáče<sup>39</sup>. Lukács kritizoval buržoazní filosofii individuálního subjektu, který vidí sám sebe jako výsledek vůle a vědomí. Proti této filosofii prosazoval prvořadost sociálních vztahů. Existence je sice produktem lidské aktivity, ale tato je určována sociálními procesy, kteréžto jsou zase výsledkem ideologické manipulace. Ve svém „*Realismu v rovnováze*“ kritizuje Lukács to, co chápe jako nadhodnocení moderních autorských směrů a zároveň požaduje vytváření alternativ. Odmítá představu toho, že moderní umění musí být nutně manifestem sebe sama jako litanie na sebe navazujících směrů počínaje naturalismem přes impresionismus a expresionismus a s vyvrcholením v surrealismu. Pro Lukáče je důležitou otázkou nikoli konflikt vycházející z modernistické odpovědi na tradiční formy, ale schopnost

---

<sup>38</sup> ADORNO, T. W. *Minima Moralia. Reflexe z porušeného života*. Přeložil Martin Ritter. Praha: Academia, 2009. s. 151

<sup>39</sup> György Lukács před první světovou válkou strávil hodně času v Německu. Roku 1906 a opět v letech 1909–1910 studoval v Berlíně, kde poznal Georga Simmela a roku 1913 v Heidelbergu, kde se spřátelil s Maxem Weberem, Ernstem Blochem a Stefanem Georgem. Idealismus, který Lukács v té době podporoval, byl svázán s kantismem jako dominantní filosofii německých univerzit, ale také s Platónem, Kierkegaardem, Diltheym a Dostojevským.

umění konfrontovat objektivní realitu světa, schopnost, kterou shledal v modernismu jako naprosto omezenou.<sup>40</sup>

Na počátku roku 1930 je Benjamin úzce spjat s levicovým časopisem „*Krise und Kritik*“, a tak se dostává do kontaktu s Ernstem Blochem, Siegfriedem Kracauerem, a mimo jiné s marxisticky orientovaným dramatikem Bertoltem Brechtem. Benjamin a Brechta seznamuje Lacis, a brzy se mezi nimi vyvíjí blízké osobní přátelství. Benjamin zpracovává řadu studií Brechtova epického divadla. Od druhé poloviny dvacátých let před Benjaminem vystávají zcela nové motivy, které mu zprostředkovává pobyt v Paříži. Věnuje se Proustovi, především pak Baudelairovi, jenž pro něj představuje básnický osud a naturel okamžiku, kdy se zrodilo průmyslové velkoměsto, z myšlenek se stalo zboží a vše se podřídilo trhu. V Baudelairovi spatřuje první nástin své vlastní situace a svých reakcí.<sup>41</sup>

V roce 1933 je nucen Benjamin emigrovat a odchází z nacistického Německa do Paříže, na Ibiza a San Rema. Příležitostným publikováním svých esejí si Benjamin zajišťuje zdroj obživy. Theodor Adorno a Kracauer jsou mu v této době oporou. V důsledku této závislosti probíhají redakční revize jeho klíčových esejí, v nichž rozvíjí své materialistické teorie umění. Adorno má na Benjaminu velký vliv. Podle Stříteckého právě setkání s brilantním dialektikem znamená konec živelného filosofování ve službách angažované

---

<sup>40</sup> The Stanford Encyclopedia of Philosophy. copyright © 2014 [online] [cit. 14. 2. 2015] Dostupné z: <http://plato.stanford.edu/entries/lukacs/>

<sup>41</sup> „*Být kolébán mezi extrémny, jak je to výsadou lodí, to byla Baudelairova touha ... Hrdina je vystavěn stejně mohutně, stejně smysluplně, stejně harmonicky jako ony plachetnice. Ale jemu marně kyne otevřené moře. Neboť nad jeho životem visí neštěstí. Jeho prokletím je moderná. S hrdinou nepočítá, nemá pro něj použít*“

BENJAMIN, W. *Výbor z díla II, Teoretické pasáže*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2011. s. 300

zaměřené filologie. Inspirace je však vzájemná, díky ní dochází k odkrytí problematických stránek osvícenství, k pochybnostem o kultu průmyslového a civilizačního pokroku.<sup>42</sup>

První verzi slavného spisu „*Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*“ (1936) Benjamin dokončuje koncem roku 1935 a plánuje publikovat ji v Moskvě. Vydání statě se nakonec ujímá francouzský *Institut* vedený Raymondem Aronem, který opakovaně protestuje proti úpravám Benjaminovy práce, jež prosazuje Max Horkheimer. Článek tedy vychází poprvé roku 1936 ve francouzském překladu Pierra Klossowského. Tato stať si, i přes četné výhrady, však vydobývá trvalé uznání, je jedinečná tím, že se snaží smělým dialektickým skokem sloučit dvě hlediska, na první pohled velmi vzdálená. Nejprve načrtává konzervativně zaměřenou kritiku fenoménu reprodukce ve shodě s tradičním modelem specifické autority uměleckého díla.<sup>43</sup> Opírající se o tezi, že autenticita díla vždy spočívala v „*jeho jedinečné existenci, tam kde se nachází*“, Benjamin ukazuje, že technická reprodukovatelnost toto „*hic et nunc*“ – neboli auru, „*jedinečné zjevení dálky, ať je jakkoli blízká*“ zásadním způsobem proměňuje. Historicky vzato se moderní lidé připravují o onen moment jedinečnosti díla, závisející na jeho začlenění do tradice.

Kultický význam, který pro staré Řeky představovala socha Venuše, se postupem času proměnil a středověkému člověku se jeví už jen zlovůli modlou. Aura měla po staletí především „*kultovní hodnotu*“, pramenící z původu umění v obrazech využívaných magicky a jež takřka vyžadovala skrytost profánnímu pohledu.

---

<sup>42</sup> STRÍTECKÝ, J. Prameny naděje. In: BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 413

<sup>43</sup> WITTE, B. *Walter Benjamin*. Reinbek bei Hamburg: Rotwohl, 1997. s. 128



S nástupem reprodukovatelnosti dílo tuto hodnotu ztrácí a nabývá „užitkovatelnost“, která pak sama vrcholí v technice, jejíž podstata je s popisným fenoménem nejtěsněji spjata, totiž ve fotografii.<sup>44</sup>

Benjamin v „*Tezích k filosofii dějin*“, posledním dokončeném eseji před svou smrtí, pracuje s postavou anděla dějin. Tato postava tvoří středobod sítě souvislostí, jež Benjamin utkal a které dosahují až k tajemství jeho životopisu. *Angelus Novus* se zrodil v představách Paula Kleea a Benjamin roku 1921 v Mnichově získal jednu z jeho četných variant, drobný akvarel, jež si ponechal a který podnítil vznik následující alegorie, obraz představuje východisko podobenství o ničujícím vlivu „pokroku“, jímž se chlubí kapitalistická technika.<sup>45</sup>

*„Anděl, jenž vypadá, jako by hodlal opustit něco, čím je fascinován. Oči má vypoulené, ústa dokořán a jeho křídla jsou rozpjatá. Tváří se obrací do minulosti. Co se nám jeví jako řetěz událostí, to co vidí jako jednu jedinou katastrofu, která bez přestání kupí trosky na trosky a hází mu je pod nohy. Rád by prodlel, rád by vzbudil mrtvé a spravil, co je rozbité. Ale z ráje duje vichřice, která se opírá do jeho křídel a má takovou sílu, že je anděl už nemůže složit. Tato vichřice ho nezadržitelně pohání do budoucnosti, již nastavuje záda, zatímco hora trosek před ním roste do nebe. Tato vichřice je tím, čemu říkáme pokrok.“<sup>46</sup>*

V Benjaminově posledním spisu nacházíme základní motivy, kterým se věnuje od mládí, zároveň jsou však výrazem šoku z mezinárodních událostí, které v roce 1940 skýtaly pramálo prostoru pro naději. Po vypuknutí války je Benjamin internován, tomuto

---

<sup>44</sup> BOURETZ, P. *Svědkové budoucího času I*. Praha: OIKOYMENH, 2009. s. 326 - 328

<sup>45</sup> BOURETZ, P. *Svědkové budoucího času I*. Praha: OIKOYMENH, 2009. s. 348 - 349

<sup>46</sup> FOSTER, H., KRAUSS, R. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. s. 141; srov. WITTE, B. *Walter Benjamin*. Reinbek bei Hamburg: Rotwohl, 1997. s. 134

bezpráví čelí se stoickým klidem a po večerech přednáší za cigarety nebo psací potřeby. Ačkoliv jej přátelé osvobozují ze zajetí, nemá vyhráno a je nucen prchat před nacisty. Jako mnozí němečtí emigranti plánuje přejít přes Pyreneje a odcestovat do Ameriky, k smrti vyčerpaný dosahuje hranic. V okamžiku, kdy má hranice překročit, je náhle vyhlášeno jejich dočasné uzavření ze španělské strany. Poslední dopis adresovaný Adornovi je pochmurnou předzvěstí: „*Bojím se, že čas který máme k dispozici, je možná mnohem kratší, než si myslíme.*“<sup>47</sup> Benjamin ukončuje svůj život sebevraždou na francouzsko-španělském pobřeží v noci z 26. na 27. září 1940, když v zoufalosti polyká ampuli morfia.

„*Tato osudná chvíle nastává zatímco Scholem zatvrzele hájí metafyzického génia Benjaminových spisů, Hannah Arendtová se snaží dát vyvstat figuře onoho pravého přeživšího, o kterém hovoří Kafka, jemné tváři člověka, jenž zosobňuje Brechtovy pochmurné časy tím, že oddán snaze zachránit mizící zkušenost splétá texty z vláken vlastní neschopnosti žít v oné době, ve které se narodil.*“ Jeho blízcí tu užívají Schillerova verše o „*dívce, jež přichází z ciziny*“, a načrtávají tak Benjaminu „*vrženého z 19. století do 20. věku jak na pobřeží neznámé země*“, věčného poutníka po zaniklé kosmopolitní Evropě, utečence nakonec vyhnaného i z Paříže, města, jež mu poskytovalo poslední azyl této „*druhé vlasti všech vyděděnců.*“<sup>48</sup>

Benjaminův osud v určitém ohledu reflektuje povahu přerodu moderní společnosti s jejími pozitivy i negativy. Vzdělaný jedinec z bohaté rodiny, nekončí životem spokojeného zaopatřeného intelektuála. Moderní společnost ve svých důsledcích vytvořila pravý

---

<sup>47</sup>BOURETZ, P. *Svědkové budoucího času I.* Praha: OIKOYMENH, 2009. s. 268

<sup>48</sup>BOURETZ, P. *Svědkové budoucího času I.* Praha: OIKOYMENH, 2009. s. 269

opak původních idejí a zrodila totalitní režimy s nekompromisním systémem byrokracie. Benjamin je jako štvanec vystaven na milost úřednímu potvrzení. Razítku umožňujícím opustit hranice a být svobodný, razítku znamenajícím žít!

## 2. Kapitola: Moderní společnost a život ve městě

### MODERNITA

Vymezení modernity je podle Davida Frisbyho jedním z problémů klasické sociologie. Její interpretace kladly vždy téměř bezvýhradný důraz na proces diferenciacie sociálních a autonomních sfér, který se přenesl i do současnějších výkladů tohoto fenoménu. Příliš velký důraz, který byl kladen na pojetí Maxe Webera, které však nepostihuje dostatečně důležité změny ve zkušenosti, jež kapitalismus přivodil. Frisby se proto ve své studii věnuje třem autorům, jejichž koncepce modernity vycházejí z jiné perspektivy, než je Weberova, totiž z perspektivy vnímání a subjektivní zkušenosti i proměny světa fenoménů, jež jí přivozuje chaotické a fragmentární prostředí moderní metropole.<sup>49</sup> Oproti weberovské sociologii, v níž modernizace znamená racionalizaci a magie je v moderních společnostech nahrazena instrumentálním rozumem, kladou autoři jako Benjamin či Simmel důraz na odvrácenou stranu rozumu, neboť iracionalita a ne-rozum jsou stejně tak konstitutivními prvky modernity.

Jak tvrdí Tom Gunning, „*pochopíme-li Benjaminovu metodu správně, může nám technologie odhalit snový svět společnosti stejně*

---

<sup>49</sup> FRISBY, D. *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge: Polity Press, 1985. In: DVORÁK, T. „*Sex appeal neorganického*“. s. 144

*jako její pragmatickou racionalizaci*“.<sup>50</sup> Postmoderní kritice rozumu je plodným zdrojem, z něhož lze vycházet, a to zejména díky Benjaminově důrazu na estetickou zkušenost při rekonstruování prehistorie modernity. V úvahách o moderní společnosti vychází z poznatků o barokním citění, jehož principem je moment „šoku“. Barokní umění a kultura obecně stojí na působení kontrastních obrazů a dramatických scén, vyvolávajících podobný moment prožitku. Každá epocha podle Benjamina prochází jistou fází snové zkušenosti, v níž se prolíná minulost s přítomností a procitnutí znamená drastické vytržení ze zdánlivého vývoje. „*Devatenácté století je časoprostor časo-sen, v němž se reflektující individuální vědomí má stále více v moci, zatímco kolektivní vědomí se propadá do stále hlubšího spánku.*“<sup>51</sup> Lidské vědomí je vystavováno různým stupňům bdělosti, stejně tak na kolektiv působí vnější faktory jako architektura a móda. Nahlédnout do procesů kolektivního vědomí lze skrze snímky lidí plujících pasážemi. Paříž, jež Baudelaire líčí, je vždy přelidněná. Nikdy nelíčí ani město, ani obyvatelstvo, což způsobuje evokaci města prostřednictvím obyvatelstva a naopak. Benjamin spatřuje obrovský význam masy pro Baudelairovu tvorbu: „*Masa byla pohyblivou rouškou; skrz ni viděl Baudelaire Paříž. Přítomnost masy je rozhodná pro nejslavnější báseň Květů zla*“<sup>52</sup>. Velkoměstský dav podle Benjamina vyvolával z počátku v lidech úzkost a nevoli. Poe v tomto zmasovění vidí barbarství, jakési zdivočení jedinců, ukrývajících se v anonymitě davu. Což výstižně komentuje Paul Valéry:

---

<sup>50</sup> DVOŘÁK, T. *Sex appeal neorganického*. s. 145

<sup>51</sup> BENJAMIN, W. Město snů, sny o budoucnosti, antropologický nihilismus, Jung. In: *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009. s. 165

<sup>52</sup> BENJAMIN, W. O některých motivech u Baudelaira. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 90

*„Obyvatel velkého městského centra upadá zpět do stavu zdivočelosti, tj. osamocenosti. Pocit být odkázán na druhé, který byl dříve neustále vyvoláván potřebou, se otupuje v plynulém běhu společenského mechanismu. Každé zdokonalení tohoto mechanismu vyřazuje z působení jisté reakce a jistá citová hnutí.“<sup>53</sup>*

Benjamin v komfortu shledává dvojí účinek, jednak izoluje, zároveň však mechanismem zhýčkané vrhá ještě blíže jeho zdroji. Své zvláštní důsledky má „stisknutí“ spouště na fotoaparátu. Jedním pohybem prstu se náhle jednorázová událost uchovává pro neomezenou dobu. Benjamin v tomto ohledu hovoří o „posthumním šoku. Haptické zkušenosti, jenž člověku zprostředkovává moderní technika, časem doplňují zcela nové optické zkušenosti. Inzertní část novin či cesta hromadnou dopravou pro Benjamina představuje celý sled výjevů, které vyvolávají zážitek šoku. Lidské smysly jsou v prostředí moderních měst vystaveny neustálé pozornosti. Baudelaire v tomto směru píše o „muži, který se noří do davu jako do rezervoáru elektrické energie. Aby opsal zkušenost šoku, nazývá muže hned nato kaleidoskopem, opatřeným vědomím.“<sup>54</sup> Z Benjaminova pohledu tak technika tímto způsobem podrobila lidské vnímání komplexnímu tréninku. Člověk se podřizuje svou existenci chodu stroje. V této souvislosti se nabízí Poeova definice davu jako „*absurdní jednotvárnost*“; ve smyslu jednotvárnosti módního ošacení a způsobu chování. „*Reflexivní mechanismy umožňují modernímu člověku přežít v tomto složitém systému. Reflexe znamená přemýšlení, reflexivní mechanismus zautomatizovanou reakci, reakci bez přemýšlení, tedy*

---

<sup>53</sup> BENJAMIN, W. O některých motivech u Baudelaira. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 95

<sup>54</sup> BENJAMIN, W. O některých motivech u Baudelaira. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 95

*bez uvědomělého vztahu k celku.*<sup>55</sup> Vzniká nová kvalita vizuální aktivity, spjaté s chováním, nové vnímání drasticky likviduje celostní nazírání a z něho plynoucí schopnost kontemplace. Věcí objektivu je ono „shrnutí v celek“: *„Duch překonávající mechaniku vykládá její exaktní výsledky, jako podobenství života. Čím hlouběji zasahuje krize soudobého společenského uspořádání, čím urputněji jeho jednotlivé momenty navzájem vstupují do mrtvolné protikladnosti, tím více se ono tvůrčí – ze své nejhlubší podstaty varující: protiklad jako jeho otec a nápodoba matka – stává se fetišem, jehož rysy vděčí za svůj život jen změně módního nasvícení.*<sup>56</sup>

#### MALÍŘ MODERNÍHO ŽIVOTA

Benjaminův zájem o specificky moderní způsob městského života, podnítila Baudelairova úvaha o malbách Constantina Guye, jehož označil za „malíře moderního života“ a rozuměl tím nejen ztvárňované náměty, ale nepochybně i způsob vnímání. Baudelaire v něm nachází talentovaného umělce, vnímajícího svět moderní perspektivou, prožitkem flanéra.<sup>57</sup> Jeho jedinečného způsobu zachycení životních okamžiků si všiml Baudelaire na stránkách britských novin, pro které Guys ilustroval výjevy ze zahraničních oblastí. Guys se ve své tvorbě držel požadavku upřímného, nikoliv posměšného zobrazení. Jeho umění tkví v tom, že neustále vstřebává fantastičnost života, která je pro většinu z nás setřena. Guys jí má plnou paměť i zrak. Baudelaire

---

<sup>55</sup> STRÍTECKÝ, J. Prameny naděje. In: BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 424

<sup>56</sup> BENJAMIN W. Malé dějiny fotografie, in: Karel CÍSAŘ (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha: Herrmann & synové, 2004. s. 18

<sup>57</sup> BENJAMIN, W.; JENNINGS, M. W. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2006. [online]. © 2001-2014 Imagine Easy Solutions, LLC [cit. 10. 2. 2015] Dostupné z: <http://www.hup.harvard.edu/features/walter-benjamin.html>

je přesvědčen, že originality jeho obrazů je dosaženo díky metodě, které užíval: nezabýval se studiem starých mistrů, ale bystře pozoroval život, a když byl připraven, teprve tehdy si začal osvojovat prostředky k vyjádření vypozerovaného.<sup>58</sup>

Živnou půdou pro vášnivého pozorovatele je dav, kde se stává součástí dynamického celku a současně se opírá o svou anonymitu. Ve svých ilustracích zprostředkovává vhléd do lidského vědomí a každý z jeho obrazů je živější než život sám. Baudelairův vztah k davu je rozporuplný: „*Ačkoliv Baudelaire přitahovala moc davu a podlehl lákání ho stát se jedním z řady, přece se sám neubráníl pocitu, že tento zástup v sobě nese cosi nelidského. Tak se stává Baudelaire jeho komplicem a zároveň ho z odstupu pozoruje. Dalekosáhle se s ním spouští, aby jej rázem jediným pohrdavým pohledem odmrštil*“.<sup>59</sup>

Velice vnímavý je ke struktuře města, obdivuje krásu a harmonii života v hlavním městě. Ve svém pohledu analyzuje i drobné detaily a všímá si jejich změn. S proměnlivostí vnějšího světa se vyrovnává podobně jako dítě, idealizací a vynalézavostí.<sup>60</sup> Pro Baudelaira jsou lidé zachyceni na plátně jakoby bez minulosti i budoucnosti, žijí v zobrazení onoho okamžiku. To, co se skrývá uvnitř, je však nevyřčeno a dává prostor domněnkám.

Charles Baudelaire, považovaný za předchůdce dekadence, je charakteristický svou revoltou proti společnosti a životu, a to zejména proti měšťáctví. Oslavuje ustavičnou myšlenku smrti, přičemž je

---

<sup>58</sup> BENJAMIN, W. O některých motivech u Baudelaira. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 87

<sup>59</sup> BENJAMIN, W. Paříž, hlavní město devatenáctého století. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 93

<sup>60</sup>BAUDELAIRE, Ch. *Le peintre de la vie moderne baudelaire*. [online] litteratura.com. [cit. 9. 2. 2015] Dostupné z: <http://baudelaire.litteratura.com/?id=29&rub=oeuvre&s=1&srub=crit>

znechucen současnou skutečností. V jeho verších se snoubí smutek a radost z temna se zoufalstvím z bídného života, kult krásy s magií slova. Prostřednictvím morbidní krásy objevuje tajemný svět, jenž se stal inspirací pro generaci symbolistů. Benjamin konstatuje, že základním akcentem Baudelairovy poezie je modernost a k tomu dodává: „*Vystupuje v podobě splínu, aby rozštěpila ideál*“.<sup>61</sup>

Baudelaire byl moderním básníkem celou svou duší, proto je jeho literární tvorba sama významným pramenem při zkoumání jeho chápání moderny. Objektem jeho lyrického básnictví se stává zejména Paříž a její spodina. V obrazu Paříže se splétají obrazy žen a obrazy smrti.

## 2. 1. PAŘÍŽ, HLAVNÍ MĚSTO DEVATENÁCTÉHO STOLETÍ

Symbolem moderního města jsou pro Benjamina již dříve zmiňované pasáže, většina pařížských pasáží vzniká po roce 1822, jejich první podmínkou je podle Benjamina velká konjunktura v obchodování s textilem. Prvotní fáze velkých obchodních domů jsou centrem obchodu s luxusním zbožím. Umělecké vyhotovení těchto staveb vypovídá o faktu, že umění vstupuje do služeb obchodu. Benjamin cituje text z jednoho dobového průvodce Paříží:

*„Tyto pasáže, jež v nové době vynalezl průmyslový luxus, tvoří průchody celou řadou domů, jejichž majitelé se k této spekulaci spojili. Průchody jsou obloženy mramorem a mají skleněné stropy. Po obou stranách chodeb, shora osvětlených, se kupí nejelegantnější*

---

<sup>61</sup> BENJAMIN, W. Paříž, hlavní město devatenáctého století. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 75.



*obchody, takže pasáž představuje město, ba svět v malém.*“ Pasáže jsou prvním místem, kde jsou zavedeny plynové lampy.<sup>62</sup>

Společně s umělým osvětlením, umožňujícím nepodléhat přirozenému střídání dne a noci, se ocelové konstrukce postaraly o překonání přírodních vlivů v podobě nepříznivého počasí. Benjamin z počátku v železných spatřuje vládnoucí nástroj měšťanské třídy. Vladimír Macura v tomto přístupu shledává Benjaminovo prvotní nepochopení smyslu ocelových konstrukcí.<sup>63</sup> Stavitelé budují nosníky po vzoru antických sloupů a továrny dle obytných domů, konstrukce zastává roli podvědomí, dochází ovšem k rozporu mezi imperialistickými inženýry a dekoratéry. S železem podle Benjaminova vstupuje do dějin architektury poprvé nepravá stavební hmota. Ocel se zprvu vyhýbá obytným domům a je využívána k transitním účelům, v pasážích výstavních halách a nádražích. Současně dochází k uplatňování skla jakožto stavebního materiálu, což zpřístupňuje možnost lépe prezentovat obchodní artikl.<sup>64</sup>

Světové výstavy Benjamin shledává „poutními místy k fetiši zboží“, vyjevují zbožní hodnotu předmětů tím, že jim vytvářejí rámeček, zastírající jejich hodnotu užitnou. Zbožním manipulacím je podrobován i člověk, a to zejména v zábavním průmyslu, v němž je do služeb zboží stavěno i umění. Tento moment Benjamin dokládá aranžovacími fantaziemi Jeana Jacquese Grandvillie: „*Grandville proměňuje celou přírodu na speciality. Zobrazuje ji ve stejném duchu,*

---

<sup>62</sup> BENJAMIN, W. Paříž, hlavní město devatenáctého století. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 67

<sup>63</sup> MACURA, V., JEDLIČKOVÁ, A. *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno: Host, 2012. s. 92

<sup>64</sup> BENJAMIN, W. Fourier aneb pasáže. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 68

v jakém začíná reklama představovat druhy zboží.“<sup>65</sup> Benjamin v souvislosti s obranným mechanismem předkládá Baudelaira jako autora, který svou poezii vystavil na masově sdíleném zážitku šoku, jehož opakovaným vyvoláváním zoceluje obranné mechanismy vůči civilizačním vlivům.<sup>66</sup>

## FLANÉR

Nevědomost, již je *flanér* vystaven pohledem na neznámé, se stává jednak prokletím, jednak předmětem fascinace a možnosti popustit uzdu své fantazie. Ve svých představách libovolně skládá koláž jednotlivých obrazů. Jediným limitem stává se mu imaginace jeho mysli. Všechny vidí, sám je neviděn, skrytý v davu, ale k davu nenáležící. Má právo cítit se pánem tvorstva, je režisérem okolního světa, aniž by ovlivňoval osudy lidí. Rozlet jeho fantazie neovlivňují žádné předsudky či obavy. Tento smyšlený režisér si je však plně vědom faktu, že vše, co se odehrává v jeho mysli, je jakoby. Ovšem právě v tomto ohledu se jeví půvabně hra bez závazků a následků.<sup>67</sup> Flanér představuje zakoušení svobody úplné, nezávislé na vůli a rozmarech jiných lidí, současně však svobody konvenční, „bezzubé“, jenž nezanechává na povaze světa žádné stopy. Svobody, která se rodí z nevědomosti a opírá se o bezmocnost. V perspektivě flanéra je člověk promítacím plátnem, dalo by se říci, že každá flanérova procházka je jen dalším potvrzením plnosti i prázdnoty svobody, je kostýmovou zkouškou nedůležitosti bytí a povrchnosti.

---

<sup>65</sup> BENJAMIN, W. Grandville aneb světové výstavy. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 72

<sup>66</sup> BENJAMIN, W. O některých motivech u Baudelaira. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 86 - 87

<sup>67</sup> BAUMAN, Z. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, 1995. s. 40 - 42

Benjamin si pro tento případ zvolil pařížské pasáže, vedle sebe řazené obchody s přepychovým zbožím vystavěným do zářících výloh, elegantně zastřešených, aby vzdorovaly nepřízni počasí. Právě pasáže, ve své povaze, zrodily charakter flanéra a umožnily vznik moderního způsobu života. Pasáže, jež byly úmyslně konstruovány jako místo sociální interakce a reprezentování vlastní osobnosti, naučily flanér vnímat svět jako divadlo a ulice jako scénu, kolemjdoucí jako herce a sebe jako režiséry nedokončených děl, a život jako hru, v níž nikdo není tím, kým se zdá. Hra stírající rozdíly mezi pravdou a zdáním, kdy je možno každého vnímat různými způsoby.<sup>68</sup> Veřejný prostor se stává místem nečekaných událostí a překvapení. To však mizí, jakmile se místem pro promenádu stává terén, v němž flanér dosahuje vrcholu své suverenity, tedy jeho vlastní byt či dům.<sup>69</sup> Jednou z výtek, jež vznášel Baudelaire proti obývanému Bruselu, byla, že zde nejsou žádné výkladní skříně, hnací motor flanérie chybí a k vidění není nic a ulice jsou nepoužitelné. Baudelaire miloval samotu, ale upřednostňoval jí v davu.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Další forma vývoje flanéra souvisela se vznikem nákupních center, kdy flanér nového typu proniká do sféry nakupování a poddává se vůli, jejíž existenci nepředpokládá a jež se realizuje prostřednictvím tužeb, probuzených v něm. Vnější tlak se jeví jako vnitřní puzení, závislost se jeví jako svoboda. Flanér je veden jako herec nabýváním zboží, ačkoliv je přesvědčen, že veškeré zboží je zprostředkováváno jen k rozvoji jeho fantazie. V postmoderním světě flanér ztratil svou svéprávnost, je ovlivněn masovým přesvědčením. BAUMAN, Z. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, 1995. s. 43 – 44

<sup>69</sup> Dánský sociolog Henning Bech srovnává význam televizní obrazovky v domácnosti, s kulturním centrem městského společenského života. Skrze obrazovku se výrazně rozšiřuje flanérův okruh zájmu, pohodlně usazený v bezpečí domova zakouší celou škálu zážitků. Vzdálenost v čase a prostoru není překážkou, pomocí dálkového ovladače se divák může přenést na zcela odlišná místa, což dodává životu na dobrodružnosti. Avšak to, co bylo sváteční, se stalo každodenností. BAUMAN, Z. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, 1995. s. 44

<sup>70</sup> BENJAMIN, W. Muž davu, přel. Blahutková, D. in: *Sociální studia, Město*. Praha: Sociologický časopis, 2006. s. 36

## MUŽ DAVU

Benjamin v souvislosti s městským prostředím sleduje povahu davu. V Baudelairově díle nenalzáme žádné popisy této masy. Benjamin jeho přístup komentuje následovně: „*Baudelaire nelíčí ani obyvatelstvo, ani město, což mu umožňuje evokovat jedno prostředí druhým*“<sup>71</sup>. Odlišný povahový typ flanéra pro Benjamina představuje Poeova povídka „*Muž davu*“, pronásledovaného jedince, hledajícího útočiště uvnitř lidské masy. Poeova muže davu Benjamin však neztotožňuje s charakterem flanéra. Poe postavu chodce obtěžkáva manickým habitem, líčí jej zejména jako člověka, špatně snášejícího vlastní společnost. Tak vyhledává dav, v němž by se mohl ukrýt. Rozdíl mezi asociálem a flanérem Poe záměrně stírá, neboť muž je tím podezřelejší, čím hůře je pro druhé nalezitelný. Benjamin zdůrazňuje, že Poeovy popisy davu nesměřují k bezprostřednímu zrakovému dojmu, nýbrž k charakterizaci druhové stejnosti maloměšťáků a obchodníků.<sup>72</sup> Po setmění ve městech procitají „*lině jak chátra zlí běsi*“.<sup>73</sup>

Dav v podání Poea se Benjaminovi jako mozaika beznadějně izolovanosti lidí do svých soukromých zájmů, Poe popisuje nikoliv skrze rozdílnost, nýbrž bezproblémovou stejností, ať je to móda anebo chování. V pohybu davu spatřuje určitou mimésis „*horečných pohybů materiální produkce*“, lidé se v jeho popisech chovají, jako by se už nedokázali vyjádřit jinak než reflektoricky. Procházet se za zábavou

---

<sup>71</sup> BENJAMIN, W. O některých motivech u Baudelaira. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 90

<sup>73</sup> Výrazného vlivu městského osvětlení na moderní život, si je podle Benjamina vědom již Poe, když poukazuje na nový způsob „nočního života“. Plynové osvětlení umožnilo přenesení interiéru do prostoru ulic a dav se i v noci cítil jako doma. BENJAMIN, W. Muž davu, přel. Blahutková, D. in: *Sociální studia, Město*. Praha: Sociologický časopis, 2006. s. 37

po pařížských pasážích či Kurfürstendamu příslušelo jen sféře vyvolených, majetných občanů, kteří měli dostatek prostředků a volného času.<sup>74</sup> Flanér bezcílně kráčí městem jako osobnost, protestuje tak proti dělbě práce, stejně jako přičinlivosti lidí.

Flanérův kritický postoj k dynamickému pokroku podle Benjamin symbolicky naznačoval trend, udávaný kolem roku 1840, kdy patřilo k bontonu brát s sebou na procházky želvy. Flanér rád nechal želvu určovat své tempo a nejráději by tomuto tempu podřídil i pokrok.<sup>75</sup> Avšak odsouzením zahálčivého způsobu života prosazením hesla „*Pryč s poflakováním*“, se postupně *flanérství* z měst vytrácí. Na postavě Poeova muže davu, lze slovy Benjamin spíše postihnout, co se muselo stát s flanérem, jakmile mu bylo odňato prostředí, do kterého patřil.<sup>76</sup> Velkolepým tahem Poeova vyprávění je, že do nejranějšího popisu flâneura vpisuje postavu jeho konce.<sup>77</sup>

Kdysi individuální zábava vyvolených, spočívající v kochání se uměleckými díly, se s příchodem nových technologií stává kolektivním procesem. Mění se způsob výroby, umožňující reprodukovatelnost uměleckého díla, přibližuje umění masám, což proměňuje jeho celkový charakter. Osvícenská idyla svým uskutečněním zrodila profánní skutečnost kapitalismu a zároveň romantické tajemno, znepokojivě nesrozumitelné, mstící se za to, že byly zapomenuty souvislosti, v nichž mívalo zřetelný smysl.

---

<sup>74</sup> BAUMAN, Z. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, 1995. s. 43

<sup>75</sup> BENJAMIN, W. Muž davu, přel. Blahutková, D. in: *Sociální studia, Město*. Praha: Sociologický časopis, 2006. s. 38

<sup>76</sup> BENJAMIN, W. O některých motivech u Baudelaira. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 93

<sup>77</sup> BENJAMIN, W. Muž davu, přel. Blahutková, D. in: *Sociální studia, Město*. Praha: Sociologický časopis, 2006. s. 37 -38

*„Vábi k sobě ty nejcitlivější a nejvnímavější – a v nejnečekanější chvíli se jim dá poznat jako trýznivé nic, jako pouhý odlesk touhy vidět za zrcadlo. Tím skutečnější je skutečnost trhu, světský a hrubý protiklad romantické touhy; zachvacuje stále nové oblasti života, až učiní směřitelným vše, dokonce i odpadky, jak vidět z existence hadrářů fascinujících Baudelaira.“<sup>78</sup>*

Směna jest převodem jedné věci v druhou, transformace čehokoli v cokoliv jiného. Podle Benjamina autorovi nejde o vzájemné vztahy znaků ani o vztah mezi znakem a významem, nýbrž o samo označované, o bytí, jež uhnulo významům. Benjamin tak slovy Strítěckého *„škrtá celou problematiku moderního idealismu a s praktickým úmyslem obrací všechnu pozornost k situaci, v níž všechno může znamenat něco jiného.“<sup>79</sup>*

Benjamin se ve svých dílech distancuje od estetiky operující s vcítěním. Umělecké formy v sobě obsahují výpovědi o historických zdrojích a sociálně poznávacích funkcích dané epochy. Podle Benjamina neexistují autonomní dějiny umění a literatury. V tomto ohledu vidí barokní drama jako překonání základních norem klasické estetiky. Zlom, jenž definuje stylovou epochu, nejsou nahodilé, jsou něčím motivovány. Jsou svědectvím vypovídajícím o něčem jiném než o estetice.

---

<sup>78</sup> STRÍTECKÝ, J. Prameny naděje. In: BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 417

<sup>79</sup> STRÍTECKÝ, J. Prameny naděje. In: BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 417

### 3. Kapitola: Nové přístupy v estetickém vnímání

*„Otázka estetické kategorie se dosti úzce pojí s otázkou metafyzickou, ale ptáme-li se, co má společného smysl života a estetická zkušenost?“<sup>80</sup>*

Říci že estetický problém spočívá zejména v uvažování o smyslu individuálního a kolektivního života, zdá se jako provokace. A přece estetické uvažování o životě je spojeno právě s touto výzvou, neboť estetické uvažování o životě je ztotožněním se nejen s teleologií, ale i s filosofií dějin a s metafyzikou. Ačkoliv můžeme popírat smysl života, prostor, v němž svou existenci uplatňujeme, byl ve 20. století s estetikou úzce propojen. Teoretický předpoklad k tomu spočívá v Kantovi, neboť právě on ve své *„Kritice soudnosti“* přivádí pozornost zpět ke schopnosti *„soudnosti“*. Kant se tuto třetí kategorii pokouší použít k překlenutí rozdílu mezi teoretickým a praktickým rozumem.<sup>81</sup> *„Krásné je to, co se líbí v prostém posouzení. Z toho plyne, že se musí líbit bez jakéhokoli zájmu. Vznešené je to, co se bezprostředně líbí proto, že klade odpor proti zájmu smyslu.“<sup>82</sup>*

Perniola se ve své knize opírá o tezi, že estetika 20. století je v užším smyslu v podstatě rozvíjení koncepcí Kanta a Hegela. Teprve

---

<sup>80</sup> PERNIOLA, M. *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum, 2000. s. 12

<sup>81</sup> PERNIOLA, M. *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum, 2000. s. 12

<sup>82</sup> KANT, I. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975. § 68, AA V.267

problematikou odlišnosti začíná zkoumání neznámých oblastí citění, jež nelze postihnout pojmovými nástroji dosavadní filosofie a estetiky.

### MARTIN HEIDEGGER

Heidegger vytýká západní filosofii, že prosadila zjednodušující a neadekvátní koncepci bytí, jenž bylo v antice chápáno jako substance a v moderním pojetí jako subjekt. Ovšem v substanci stejně jako v subjektu místo bytí zaujímá jsoucnost, čímž byla opominuta odlišnost bytí a jsoucnosti. Estetika tak od počátku hleděla na umělecké dílo optikou západní metafyziky, stejně jako i jiné obory. Podle Heideggera podstata umění a zkušenosti leží mimo estetiku. V estetice se vůdčí role subjektu projevuje skrze pozornost upřenou výhradně k afektivnímu stavu. Umělecké dílo umění neprobouzí, jak by se mohlo zdát, naopak jej ničí a rozkládá, neboť je redukuje na pouhé stimulanty životní zkušenosti, celý svět je nahlížen a posuzován pouze na základě své účinnosti v reprodukování estetického stavu.

Heidegger odmítá dva ústřední pojmy subjektivistické estetiky „prožitkem“ (*Erlebnis*) a „afektivní stav“ (*Gefühlzusand*)<sup>83</sup>. Místo toho hovoří o „základním ladění“ (*Grundstimmung*), jež na rozdíl od citu, neoddělitelně spjatého s problematikou subjektu, není omezen ve své funkci na pouhý doprovod, ale odhaluje svět a ukazuje jak bytí, tak jeho absenci. „Ladění“ (*Stimmung*) není umístěno do subjektu ani do objektu, jsme to právě my, kdo jsme přenášeni do ladění, které můžeme považovat za všeobjímající sílu. „*Grundstimmung*“ je současně radost i žal. Žal je vlastně dřívější radostí, jež váhá a

---

<sup>83</sup> V souvislosti s „prožitkem“ uvádí příklad jazyka, který rovněž není výrazem subjektu, individuálního ani kolektivního, jenž existuje předem a nezávisle. Nejsme to my, kdo má jazyk, naopak jazyk má nás! Je proto nejnebezpečnější z našich statků, nemůžeme s ním disponovat a nic nám nezaručuje, protože se jím zpřítomňuje zároveň bytí i nebytí, poezie i žvást. (STÖRIG, H. J. *Malé dějiny filozofie*. Praha: Zvon, 1992. s. 444)



přešlapuje. Síla poezie nevyklučuje noc světa, čas chudoby a básníkovo bohatství vychází právě z možnosti soustřed'ovat protiklady.<sup>84</sup>

Tímto nás Heidegger uvádí do citění, které je neoddělitelné od myšlení a jednání, dochází k němu ještě před rozdělením lidské bytosti v poznání čin a cit. Ve slavném spise „*Zrození uměleckého díla*“ tak předkládá svou tezi, že umění nemá počátek, nýbrž je původem ve své podstatě. Toto se značně vymyká tradičnímu estetickému uchopení, neboť pro estetiku nebylo umění nikdy přítomno, díla vystavená estetickému pohledu na výstavách už nejsou přítomna, nejsou už tím, čím bývala ... jako díla bývalá jsou před námi také v perspektivě tradice a konzervace. Heidegger zamýšlí oprostit dílo od všech vztahů, jež dílo udržují se vším, čím není. Přisoudit mu historicky hlubší dimenzi. Umění jest počátkem, obnovením přítomnosti. Jakmile umění opustí zkušenost počátku, přestává být uměním.<sup>85</sup>

#### LUDWIG WITTGENSTEIN

Wittgenstein, další myslitel odmítající dosavadní přístup estetiky, se uchyluje k myšlenke estetických soudů. Ty postrádají jakoukoliv autonomii a spadají do prostředí a historického kontextu, v němž byly vysloveny. Wittgensteina nezajímá soud, nýbrž vnímání, které je zvláštním druhem zkušenosti, která potírá tradiční pojmy totožnost a jinakost. Umělecké dílo je možno interpretovat mnoha způsoby, výsledný dojem je ovlivněn individuálním vědomím pozorujícího.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> PERNIOLA, M. *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum, 2000. s. 130 - 132

<sup>85</sup> PERNIOLA, M. *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum, 2000. s. 132 - 133

<sup>86</sup> PERNIOLA, M. *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum, 2000. s. 135 - 136

## WALTER BENJAMIN

Benjamin odmítá tradiční estetiku mnohem méně než Heidegger a Wittgenstein. Avšak stejně jako oni se zabývá načrtáváním podoby nové senzibility. V námětech čerpajících z baroka a Baudelaira nalézá inspiraci k nastínění základních rysů cítění zaměřeného na tři jevy: *smrt*, *zboží* a *sex*. Tradiční estetika tyto aspekty existence doposud opomíjela, Benjaminův originální přístup nespočívá ani tak v tom, že je učinil stěžejními body svých úvah, ale v tom, že je postavil do vzájemné relace. Dodal tak teoretický rozměr zkušenosti, jež je alternativou k vitalismu a již můžeme, vycházejíce z jedné jeho poznámky, označit výrazem „sex appeal neorganického“. Teoretické jádro této zkušenosti tvoří směsice lidského a materiálního faktoru.<sup>87</sup>

Benjamin v tomto ohledu píše: „*konstrukce má v 19. století roli podvědomí*“, o *roli tělesného pochodu, kolem něhož se posléze rozkládají „umělecké“ architektury tak jako sny kolem kostry fyziologického pochodu*“<sup>88</sup> V tomto přístupu dochází k relaci mezi vnímaným objektem a vnímajícím subjektem, vyvolané „zájmem“. Který předmět povolává z jeho tehdejšího bytí do vyšší konkrétnosti bytí. „*Dochází k rostoucí integraci skutečnosti, kdy vše minulé může ve svém čase nabýt vyšší úrovně aktuálnosti než v okamžiku své existence.*“<sup>89</sup>

Dílčí obdoby s postupy fenomenologickými, motivy heideggerovskými i wittgensteinovskými, jsou v Benjaminových textech prokazatelné a můžeme se z nich podle Stříteckého o mnohém

---

<sup>87</sup> PERNIOLA, M. *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum, 2000. s. 137

<sup>88</sup> BENJAMIN, W. Město snů, sny o budoucnosti, antropologický nihilismus, Jung. In: *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009. s. 168

<sup>89</sup> BENJAMIN, W. Město snů, sny o budoucnosti, antropologický nihilismus, Jung. In: *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009. s. 169

poučit. „Avšak Benjamin již v idealistickém stádiu své tvorby opustil kontinuitu pozitivních stanovisek buržoazní vědy. Zabývá se jazykem v uměleckém díle, překročil k zásadní kritice společnosti.“<sup>90</sup> Benjamin, na rozdíl od členů frankfurtské školy, nepředkládá kritiku ideologií nýbrž skutečnosti. Odmítá afirmativní charakter kultury, kdy je v umění ukojena touha po ideálním životě prostřednictvím únikových projekcí do světa krásného zdání. „Benjamin se oněch projekcí ujímá kvůli pramenům, z nichž vytryskly: nenechá jejich sílu unikat do ezoterického živlu krásy, ustavuje je v živlu pravdy. Není soudcem zklamaných, netřídí jejich útěchy na přijatelné a nepřijatelné. Žádný z pramenů naděje není hoden opovržení.“<sup>91</sup>

Střítecký vykládá Benjaminův vztahu k uměleckému dílu, že neusiluje o teorii umění, o estetiku vytvářející žánrovou a vývojovou klasifikaci artefaktů, či hodnotících norem; zajímá jej, „jak se umělecké dílo začleňuje do historického života“. Svou koncepcí se tak staví proti citové estetice a rovněž proti estetice formální, která ačkoliv obrátila pozornost k objektivní stránce artefaktu – jeho stavbě, odtrhla umělecké dílo od způsobu jeho existence.<sup>92</sup>

Začlenění uměleckého díla do historického kontextu Benjamin spojuje s otázkou po jeho svébytnosti, dílo nestuduje kvůli jeho podmíněnosti, ale pokouší se uchopit jeho nepodmíněnost. Cesta ke znovuobjevení věci vede skrze trhliny dějinné kulisy, která zdánlivým zcelováním zakrývá, mění a rozkládá původní smysl věcí a událostí.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> STŘÍTECKÝ, J. Prameny naděje. In: BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. s. 418

<sup>91</sup> STŘÍTECKÝ, J. Prameny naděje. In: BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. s. 419

<sup>92</sup> STŘÍTECKÝ, J. Prameny naděje. In: BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. s. 417 - 420

<sup>93</sup> STŘÍTECKÝ, J. Prameny naděje. In: BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. s. 420

Barokní umění narušilo iluzi estetické ucelenosti, pro Benjamina se v něm „*rozevívá propast mezi obrazem a jeho smyslem, mezi znakem a označovaným, mezi smyslově názornou podobou pravdy a pravdou samotnou. Překlenuje ji technika alegorie: spojuje nespojitelné a již tím se stává závažnou výpovědí.*“<sup>94</sup> Podává svědectví o napjaté situaci konfliktu sil, rozpoutaných rozkladem společenskoekonomické formace. V tomto směru Benjamin podle Stříteckého vychází z Hegelovy teorie, že „*umělecké dílo jest pravdou, která na sebe vzala podobu smyslově názornou; názornost umožňuje jeho existenci, z hlediska ideje je však v tím, co je na něm nevlastní. V tomto rozporu spočívá krása uměleckého díla.*“<sup>95</sup>

#### SEX APPEAL NEORGANICKÉHO

Dvořák hodnotí Benjaminův přístup k uměleckému dílu, jako metodu nepřímého přiblížení se k předmětu, jenž neposkytuje nějaké hlubší pochopení jeho podstaty, která je skryta pohledu přímému. Ve skutečnosti je Benjaminovým záměrem právě ono neustálé přibližování, konstantní přerušování myšlenek čtenáře, dychtícího po závěru.<sup>96</sup> Takovému způsobu vnímání je podroben i divák sledující film, rychlý sled měnících se obrazů v lidském vědomí narušuje běžný tok myšlenek. Benjaminovu metodu Dvořák nazývá propeudeutickou ve smyslu scholastického traktátu. Nejvýstižněji tento způsob popisuje v „*Kritickopoznávací předmluvě*“ ke své habilitační práci „*Původ*

---

<sup>94</sup> STŘÍTECKÝ, J. Prameny naděje. In: BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. s. 421

<sup>95</sup> STŘÍTECKÝ, J. Prameny naděje. In: BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. s. 420 - 421

<sup>96</sup> Benjamin ve své studii ke „*Goethova Spříznění volbou*“ nastínil přístup k interpretaci tohoto díla. „*Předpokládejme, že známe člověka, krásného a přitažlivého, nicméně uzavřeného a střežícího své tajemství. Vynucovat je na něm by bylo zavrženíhodné. Je však zcela přípustné pátrat po tom, zda má sourozence, a zda by snad jejich povaha v něčem nepřispěla k osvětlení toho, co se jeví na podivínovi záhadné. Přesně tak postupuje výklad uměleckého díla.*“ BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 166

*německé truchlohry*<sup>97</sup> Benjaminův přístup k detailu je nutno chápat nikoli obvyklým způsobem, že celek je souborem jednotlivých částí, neboť z detailů nelze zhotovit celkový obraz. Detail pro Benjaminu existuje odlišné úrovni, přesto však nelze dosáhnout pravdivostního celku díla jinak, než pohroužením se do jednotlivých detailů materiálního obsahu díla.

*„Kritika se pídí za pravdou uměleckého díla, komentář se zabývá jeho věcnou stránkou. Vztah obou přístupů dává základní písemnictví, podle kterého je pravda díla tím významnější, čím neznatelněji je rozpuštěna v jeho věcném obsahu.“*<sup>98</sup>

Pravda je bez věcného obsahu detailů nemyslitelná, tudíž nelze dospět k obecnému celku, a to z důvodu, že soubor detailů není nikdy úplný, a jednotlivé části jsou tak vůči celku arbitrární. Nesouměřitelnost jednotlivých druhů poznání, ovšem podle Dvořáka nelze považovat za relativismus, jednotlivé pohledy nemohou být ve vzájemném rozporu, neboť neexistuje žádná objektivní pravda „o“ předmětu. Pravda existuje pouze „v“ něm. Rozpor tak lze nalézt jen v různých přístupech k danému předmětu, nikoli však v úhlu pohledu věci samé. Setkání se

---

<sup>97</sup> „Metodou traktátu je poskytnout o věci představu. Metoda vede oklikou. Metodická stránka traktátu spočívá tedy v tom, představit věci oklikou. Prvním znakem traktátu je, že nesleduje myšlenku bez odboček a přerušování. Úvaha se vytrvale a vždy znovu navrácí k místu svého východiska, obšírně obkružuje věc samu. Toto ustavičně nové nabírání dechu je nejvlastnější formou kontemplace. Myšlení se soustředí k jedinému předmětu, avšak zastavuje se, aby stupňovitě rozjímalo o jeho různých významech, a tím se mu dostává stále nových podnětů k dalšímu začínání, jakož i ospravedlnění pro tuto kmitavou rytmičku. Filosofické rozjímání, podobné mozaice, která si ve svém rozkouskování na rozmarné částičky podržuje majestátost, nemusí se obávat o svůj vzlet. Obojí se ustavuje z jednoduše a disparitnosti; stěží by však mohlo mocněji poučovat o transcendentní váze, ať už svatého obrazu, nebo pravdy. Cena myšlenkových zlomků je o to větší, oč méně mohou být bezprostředně měřeny základní koncepcí, a na této ceně závisí skvělost podání stejnou měrou, jako závisí lesk mozaiky na kvalitě skloviny. Relace drobného zpracování k rozměrům obrazového nebo intelektuálního celku vyslovuje, nakolik se lze pravdivého obrazu zmocnit jen tehdy, pakliže je co nejpřesněji zasazen do věcných jednotlivostí.“ BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 238

<sup>98</sup> BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 131

s tímto pohledem předmětu je pak podmínkou vyjevení jeho pravdy.<sup>99</sup> Podobným způsobem Benjamin přistupuje k tvůrčímu psaní<sup>100</sup>.

*„Náš pohled musí zasáhnout předmět tak, aby v něm probudil cosi, co z něj vymrští vstříc naší intenci. Zatímco se reportér, zaujmovší postoj banálního filozofa a vědeckého experta, pouští se do zdlouhavých popisů předmětu, na něž míří jeho pohled, důkladný pozorovatel zjistí, že k němu cosi z předmětu vyskočilo, vstoupilo do něj, ovládlo ho, a že cosi jiného – totiž, neintencionální pravda – nyní promlouvá z filozofa.“<sup>101</sup>*

Vnímání, v němž se „zvěčňují předměty svou vlastní senzibilitou“, Benjamin aplikuje na množství různorodých situací a nabývá nejenom zásadního významu pro interpretaci barokní kultury a kapitalistické společnosti Baudelairovy doby, ale představuje též velice plodný dešifrovací klíč k 20. století. Za neorganické nepovažuje pouze nerost, ale rovněž to, co je mrtvolné, mumifikované, technologické, obchodovatelné a také fetiš.<sup>102</sup> Takto se odhmotní, stane se něčím abstraktním a netělesným, aniž by se proto nutně proměnil v něco imaginárního a ireálního. Naopak za všemi těmito podobami neorganického působí vzor nanejvýš materiální, a to peníze.<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> DVOŘÁK, T. *Sex appeal neorganického, aneb jak malíř moderního života k postmoderní auře přišel*. Praha: © Sociologický ústav AV ČR, 2004, Vol. 40, No. 1-2. Published by: Institute of Sociology of the Academy of Sciences of the Czech Republic. ISSN: 00380288. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/41132008>

<sup>100</sup> „Toto dílo musí na nejvyšší míru rozvinout umění citace bez uvozovek“ „Metoda tohoto projektu: literární montáž. Nemusím nic říkat. Pouze ukazovat. Nezcizím nic hodnotného, nepřivlastním si žádné duchaplné formulace. Útržky a odpadky však nebudu pouze inventarizovat, nýbrž dovolím jim jediným možným způsobem, aby se uplatnily samy: tím, že je použiji.“ In: DVOŘÁK, T. *Sex appeal neorganického*. s. 144

<sup>101</sup> BENJAMIN, W. *Selected Writings*: Vol. 1, 1913-1926. Cambridge – London: The Belknap Press of Harvard University Press. 1996. s. 404. In: DVOŘÁK, T. *Sex appeal neorganického*. s. 150

<sup>102</sup> WITTE, B. *Walter Benjamin, Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Bernd Witte*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1985. s. 122

<sup>103</sup> PERNIOLA, M. *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum, 2000. s. 137 - 138

Teoretické východisko pro „sex appeal neorganického“ lze spatřovat v absenci totožnosti, kterou podle Benjamina doprovází trauma, silná emoce a jak sám říká, *šok*. Na barokním citění, které přináší totální odloučení od přirozeného, lze sledovat úplné odmítnutí subjektivního výrazu vlastní totožnosti. Barokní postava čelí všudypřítomné katastrofě, je schopna pohybovat se v neustálé měnícím se prostředí plném kontrastů. Podobně je tomu v Baudelairovi, kde je *splín* náladou, jež odpovídá permanentní katastrofě. Baudelaire umístil zakoušení *šoku* do samého středu své tvorby.<sup>104</sup> S totožností ovšem odchází také jednota, neboť rozkladem všeho na nekonečné množství prvků, vzniká prostor pro nekonečné kombinace těchto částí. V této barokní alegorii, kdy každý člověk, věc či situace může znamenat cokoliv jiného, se ohlašuje charakter obchodního prostředí.

Pařížské pasáže 19. století, galerie a průchody vedoucí skrze bloky domů a specializované služby znamenají pro Benjamina architektonické ztvárnění neustálého přechodu, v němž splývají pojmy interiér a exteriér, uvnitř a vně, blízko a daleko.<sup>105</sup> *Smrt, zboží a sexualita* se sbíhají a vzájemně posilují v kategorii vnějškovosti. Pro Benjamina představuje barokní kultura svět sekularizovaný a světský, není v něm místo pro transcendenci. Středověká cesta opovržení je zatarasena a pomíjivost je opěvována provokativními verši. Zaujetí pro krajnosti a vyzývavost jsou podstatnými aspekty Baudelairova *dandyho*, jenž je estetickým záměrem doslova fascinován a libuje si

---

<sup>104</sup> WITTE, B. *Walter Benjamin, Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Bernd Witte*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1985. s. 126 - 127

<sup>105</sup> PERNIOLA, M. *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum, 2000. s. 138

v extravagantním odívání. Vše vážné může být vyjádřeno pouze frivolně a naopak marnivost má za družku smrt.

Móda zaměňuje oděv a tělo a představuje neúčinnější afrodisiakum, předpisuje rituál, v jehož duchu se má fetiš zboží uctívat, přičemž jsou nároky módy rozšiřovány na předměty každodennosti. Vyvedením módy do krajnosti rovněž vyvstává její povaha, vzpírající se všemu organickému. Slovy Benjamina:

„Živé tělo zaprodává anorganickému světu. Na živém vyznává práva mrtvolky. Jejím životním nervem je fetišismus, který se podrobuje sex appealu neorganického. Kult zboží přejímá tento sex appeal do svých služeb.“<sup>106</sup> Pro Benjaminova flanéra, který je jiným příkladem vnějškovosti, je cennější svoboda zahálčivého života, než materiální zabezpečení ze zaměstnání.<sup>107</sup> Tato vymezení, týkající se důrazu na produkci zboží a sexualitu, se jeví jako přínosná při interpretaci společnosti 20. století, jež je předmětem studie „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“.<sup>108</sup> Mario Perniola se ve svých poznámkách o estetice 20. století opírá o myslitele, kteří umění vidí jako součást celostně chápané lidské zkušenosti. Vlivem nových technologií a změn ve společnosti se proměňuje zároveň charakter umění, které má vytvářet normy a působit na společnost. V marxistické koncepci je umění chápáno jako odraz stavu společnosti. Střítecký ve výkladu Benjamina hodnotí techniku

---

<sup>106</sup> BENJAMIN, W. Paříž, hlavní město devatenáctého století. In: *Dílo a jeho zdroj*. s. 72

<sup>107</sup> *Vskutku, ve velké symbolické trilogii, jež se počíná „Vypravěčem“, pokračuje esejí o Baudelairových „motívech“ a vyúsťuje v „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“.* Benjamin bezpochyby vytváří sociálně založenou koncepci jednoty zkušenosti, aby tak mohl kritizovat moderní fragmentarizaci zkušenosti a psychického života a navrhnout nějakou budoucí formu utopistické transformace tohoto stavu ...“ JAMESON, F. The Theoretical Hesitation: Benjamin's Sociological Predecessor. *Critical Inquiry* 25, 1999. s. 269. Dostupné z: DVOŘÁK, T. *Sex appeal neorganického*. s. 144

<sup>108</sup> PERNIOLA, M. *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum, 2000. s. 139



barokního dramatu jakožto analýzu konfliktu osamocенého člověka s nadlidskou úlohou, kterou má zvládnout. Což je zdrojem truchloherního smutku a melancholie a také vnitřním pramenem reformace. Tato nicota, čišící z dramatického ztroskotání, proto nevyvěrá z absolutna nebo lidské povahy, ale ze samotného historického vývoje.<sup>109</sup>

## 5. Kapitola: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti

Změněnému přístupu k umění Benjamin věnuje svou slavnou stat' „*Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*“ (1936), v níž sleduje podmínky, za nichž k této změně docházelo. Citát Paula Valéryho v úvodu Benjaminovy eseje napovídá, že změny v oblasti umění chápe zároveň jako důsledek vlivu nových poznatků moderní vědy. Patrný je v tomto ohledu vliv marxistického myšlení, v jehož duchu Benjamin poukazuje na kapitalistický způsob výroby a změnu výrobních podmínek, promítající se do všech oblastí kultury. Jeho úvahy jsou proto relevantní také v rámci promýšlení vztahu umění, vědy a techniky a proměn, kterými tento vztah prošel ve 20. století.

„*Původ krásných umění a vznik jejich rozličných druhů sahá zpět do doby, která se od naší prudce liší, a k lidem, jejichž moc nad věcmi a poměry byla nepatrná ve srovnání s naší. Avšak udivující vzrůst preciznosti a přizpůsobivosti našich prostředků nám dává pro nejbližší dobu vyhlídka na hlubší zásahy do starého zhotovování krásna. Každé umění má svou fyzickou část, která nemůže být vnímána a*

---

<sup>109</sup> STŘÍTECKÝ, J. Prameny naděje. In: BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. s. 422

*pojmenována tak jako dříve; nemůže být vnímána a pojmenovávána tak jako dříve; nemůže se dále vymykat vlivům moderní vědy a moderní praxe. Ani hmota, ani prostor, ani čas nejsou už dvacet let tím, čím byly od nepaměti. Musíme se připravit na to, že tak velké novoty přemění veškerou techniku umění, tím ovlivní samu invenci a konečně snad dospějí k tomu, že nejkouzelnějším způsobem změní sám pojem umění.*<sup>110</sup> Ústředním tématem Benjaminovy studie je přítomnost „aury“ *„jedinečného zjevení dálky, byť byla sebeblíže‘, nepředstavuje nic jiného než zformulování kultovní hodnoty uměleckého díla v kategoriích časově prostorového vnímání. Dálka je protiklad blízkosti. Bytostně vzdálené je nepřibližitelné. Ve skutečnosti je nedosažitelnost hlavní vlastností kultovního obrazu. Svou povahou zůstává ‘dálkou, jakkoli by byl blízký’.* Blízkost, kterou nelze upřít jeho materii, nezasahuje rušivě do oné dálky, kterou si zachovává v svém zjevu<sup>111</sup> Definovat Benjaminovu teorii označením „ztráta aury“, či ji aplikovat na Heideggerův moment odkouzlení, se jeví neadekvátním, neboť v případě Benjamina se jedná spíše o transformování aury, než o její vytráčení. Aura se zdá být nikoli aspektem díla samotného, nýbrž spíše povahou umění jakožto instituce, způsobem distribuce a prezentace díla: rozdíl mezi aurou autenticity malířského díla a kultem reprodukovatelných hvězd se tímto poněkud stírá. Bryan Turner v této souvislosti uvádí: *„Masová rozkoš, masová konzumace a nekonečná reprodukce životního stylu funguje jako moderní forma religiózní iluze*

---

<sup>110</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 17

<sup>111</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 41

*a zbožní fetišismus je přesně tím moderním náboženstvím mas, v němž nová sakrální aura obklopuje všední zboží*<sup>112</sup>

*„Technická reprodukovatelnost osvobozuje poprvé ve světové historii umělecké dílo z přiživování na rituálu. Reprodukované umělecké dílo bude ve stále stoupající míře reprodukcí uměleckého díla, určeného k reprodukci. Z fotografické desky například lze zhotovit mnoho kopií: otázka, která z nich je pravá, nemá smysl. Avšak v tomto okamžiku, kdy už nelze přikládat na uměleckou produkci měřítko pravosti, mění se i celková funkce umění. Namísto jeho rituální základny nastoupí základna konstituovaná jinou praxí: politikou.“*<sup>113</sup>

#### MASOVÝ KONZUMENT

Benjamin poznamenává, že *„kulturní nadstavba, se z prognostického hlediska jevila jako méně důležitý prvek celkové přestavby společnosti. Postulát kapitalistické produkce předchází uměleckému snažení. Zavedení nových výrobních podmínek do všech oblastí kultury, trvalo přes půl století, chybné by ovšem bylo podceňovat význam těchto tendencí.“*<sup>114</sup> Umění bylo v zásadě vždy reprodukovatelné, neboť napodobování je člověku přirozené. Technická reprodukce je však zcela novým způsobem zmnožování uměleckých děl. Řecká kultura používala pro účely sériové výroby odlévání a ražbu; bronzy, terakoty a mince byly jedinými masově zhotovenými artefakty. Všechna ostatní díla oplývala jedinečností, do

---

<sup>112</sup> TURNER, B. S. „Introduction“. Pp. 1–36 in Buci-Glucksmann 1994. s. 25

<sup>113</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 22

<sup>114</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 17

příchodu grafických technik dřevorytu, mědirytu, leptu a litografie<sup>115</sup>, jenž zprostředkovala aktualizovanější podobu obrazové reprodukce.

Fotografie umožnila obrazu držet krok s řečí, jelikož se vymanila z vazby na ruku kreslíře a podrobila se pouze fixujícímu oku v hledáčku objektivu. Kolem roku 1900 dosáhla technická reprodukce standardu, za nějž nejen že učinila svým objektem všechna dosavadní umělecká díla a začala podrobovat jejich působnost nejhlubším proměnám, ale vydobyla si mezi uměleckými postupy specifické postavení.<sup>116</sup>

Reprodukovatelností obrazu je z díla odňata neopakovatelná existence na místě, na němž se nalézá, ačkoliv jeho dosavadní trvání se naplňovalo právě touto jedinečnou existencí „*zde a nyní*“. Změny, které umělecké dílo utrpělo vlivem času ve své fyzické struktuře, rozpoznatelné chemickou či materiální analýzou, nelze pochopitelně provádět na kopii obrazu. Dílo ovšem podléhá také proměně možných majetnických vztahů, jejichž stopy jsou předmětem tradice, vycházející z původního umístění originálu. Z již zmiňovaného „*zde a nyní*“ plyne autentičnost originálu. Zatímco si originál uměleckého díla uchovává, vzhledem k ručně zhotovené kopii, plnou autonomii; technická reprodukce v poměru k originálu vykazuje výraznější samostatnost.

Optika fotoaparátu umožňuje s originálem pracovat, a pomocí pohyblivé čočky zachytit obrazy, běžnému pohledu nedostupné.

---

<sup>115</sup> Litografie se začala rozvíjet počátkem devatenáctého století, technika nanášení pigmentu na kamennou desku zajistila mnohem rychlejší proces reprodukování obrazu, což umožnilo nejen jejich masovou výrobu, ale i proměnlivost zpodobňovaných výjevů. Pomocí litografie získala grafika schopnost doprovázet všední den, a začala držet krok s tiskem. BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. s. 18

<sup>116</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 19

Současně lze provádět s otiskem originálu to, co by jinak nebylo možné. Podmínky, do nichž lze výtvar technické reprodukce uměleckého díla přenášet, se nutně nemusí podepsat na jeho obsahu. Pravost nějakého předmětu vychází z množiny aspektů, náležejících dané věci od počátku jejího vzniku, od trvání hmotného až po historické svědectví.<sup>117</sup> „*Tím, že technika reprodukci dovoluje, aby vyšla vstříc vnímateli v jeho nynější situaci, aktualizuje to, co je reprodukováno. To vede k mocnému otřesu tradovaného – k otřesu tradice, který je rubem dnešní krize a obnovením lidství. Nejmocnějším agentem masových tendencí je film. Jeho společenský význam je také ve své nejpozitivnější podobě – a právě v ní- nemyslitelný bez své destruktivní katarzní stránky: bez likvidace tradičního díla v kulturním dědictví. Nejpatrněji toto dokládají velké historické filmy.*“<sup>118</sup> Když Abel Gance roku 1927 entuziasticky zvolal: „*Bude se filmovat Shakespeare? Rembrandt, Beethoven ...všechny legendy, celá mytologie, všichni zakladatelé náboženství, ano, všechna náboženství ... čekají na své světelné zmrtyýchvstání a héroové se tlačí u brány*“<sup>119</sup>, vyzýval podle Benjamina, aniž by to tak mínil, k dalekosáhlé likvidaci. Podobně se k této problematice vyjadřuje filmový historik Georges Sadoul, když hodnotí Ganceho historický velkofilm „*Napoleon*“, v němž bylo množství nových technologií. Přemíra nových objevů dala této záplavě záběrů hodnotu, nesmírné úsilí o naplnění režisérova

---

<sup>117</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 19 - 20

<sup>118</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 20

<sup>119</sup> GANCE, A. *Le temps de l'image est venu*. (L'art cinématographique II, Paříž: 1927) s. 100 – 101; Dostupné z: BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. s. 20

záměru<sup>120</sup>, však bylo málo účinné: neboť se ukázalo, že novinek nelze všeobecně použít, či se neuplatnily, poněvadž se přeháněly nebo zneužívaly. Filmové veledílo, jež Gance zamýšlel, se prohřešilo nejen přehnanými ambicemi, ale především nepravdivým historickým pojetím. Neadekvátní interpretací tak vznikla zkomolenina historické osobnosti.<sup>121</sup>

### AURA UMĚLECKÉHO DÍLA

To co se z díla vytrácí, Benjamin shrnuje pod pojmem „aura“, jíž technická reprodukovatelnost znehodnocuje. Technika vyvazuje reprodukování díla z dosahu tradice, množstvím obrazů klade namísto neopakovatelného výskytu daného díla výskyt masový. Tím, že technika vychází vstříc divákovi v jeho nynější situaci, aktualizuje to, co je reprodukováno a přispívá k otřesu tradovaného. Velká dějinná období lidské kultury se, spolu s celkovou proměnou způsobu existence, vyznačují změněným vnímáním. Druh a způsob, jakým se organizuje lidské vnímání prostředí, ve kterém se uskutečňuje, je podmíněno nejenom přírodně, nýbrž i historicky. V povaze umění dané epochy se výrazně promítá způsob, jakým její příslušníci vnímali svět, což umožňuje lépe rekonstruovat obraz dané doby. Společenské převraty se projevují ve změnách vnímání. Podle Benjaminova tedy pakliže lze chápat proměny v mediu vnímání, jichž jsme současníky, jako rozpad aury, můžeme ukázat na společenské příčiny tohoto rozpadu.<sup>122</sup> Aura uměleckého díla se odvíjí ze spojení s tradicí, v níž

---

<sup>120</sup> „*Tento film vám umožní vstoupit do chrámu umění obrovskou branou dějin ...Musí ve vás obnovit plamen šilenství, moc vojáků roku II.*“ SADOUL, G. *Dějiny filmu*. Praha: Orbis, 1958. s. 146

<sup>121</sup> SADOUL, G. *Dějiny filmu*. Praha: Orbis, 1958. s. 146

<sup>122</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 21

se uplatňovala určitá perspektiva vnímání. Kultická hodnota artefaktu sochy Venuše má v životě antického člověka mimořádné postavení, zatímco středověkému divákovi se jeví zlovolnou modlou. Nebyl proměněn artefakt, ale změnilo se kulturní prostředí a lidské vnímání.<sup>123</sup> Původní druh zakotvení uměleckého díla v tradici se uskutečňoval v kultu, nejstarší umělecké artefakty vznikaly ve službě rituálu, zpočátku magického, později náboženského. Rozhodujícím faktem tedy je, že umělecké dílo, jehož modus existování je svázán s aurou, se nikdy naprosto nevyváže ze svého rituálního principu. Jedinečnost „pravého“ uměleckého díla má svou základnu v rituálu, v němž se mu dostávalo prvotní a první užití hodnoty.

Společensky podmíněný proces rozpadu aury v současnosti probíhá vlivem dvou okolností, souvisejících s rostoucím významem mas. Vyhovět požadavku soudobých mas po „přístupnosti“ a prostorové dostupnosti předmětů, znamená reprodukovat obraz a přiblížit jej jako obtisk obrazu, který ač postrádá původní auru originálního předmětu, splňuje tendenci lidí, shromažďovat věci v co největší blízkosti. Reprodukované kopie šířené v časopisech a filmových týdenících se zřetelně liší od původního obrazu. V něm se neopakovatelnost a trvání proplétají stejně úzce jako prchavost a opakovatelnost u reprodukce.

*„Vyloupnout předmět z obalu, do něhož je zahalen, zničit jeho auru, to je znak vnímání, u kterého smysl pro stejné ve světě tak vzrostl, že si prostřednictvím reprodukce vynucuje standardizaci jedinečného.*

---

<sup>123</sup> BOURETZ, P. *Svědkové budoucího času I*. Praha: OIKOYMENH, 2009. s. 327; Srov. BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. s. 21

*Realita se musí vyrovnat s masami, masy s realitou a tento proces má dalekosáhlý dosah pro myšlení i nazírání.*<sup>124</sup>

Kult krásy, který se utvářel v renesanci, následující tři staletí si podržel svou platnost, aby se otrásl ve svých základech příchodem fotografie a umění spolu s příchodem socialismu pocítilo blížící se krizi, která se po dalších sto letech stala zjevnou, reagovalo se učením o *l'art pour l'art*, které je teologií umění. Z něho poté vzešel požadavek „čistého umění“, které odmítá nejen sociální funkci, ale i jakékoliv vymezení nějakým konkrétním námětem.<sup>125</sup> Z fotografické desky lze kupříkladu vytvářet nekonečné množství kopií a otázka: která je originál, pozbývá smyslu. Ovšem s tímto změněným přístupem k autentičnosti uměleckého díla, se mění i celková funkce umění, jeho rituální princip je nahrazen politickými zájmy. Podle Dvořáka se tak aura, již je podle Benjamina nadáno dílo soustředně kontemplované buržoazním individuem, jeví nikoliv jako aspekt díla samotného, ale spíše jako povaha umění určovaná institucí, způsobem distribuce a prezentace. V určitém smyslu se tímto stírá rozdíl mezi aurou originálu malířského díla a kultem reprodukovatelných hvězd.<sup>126</sup>

*„Masová rozkoš, masová konzumace a nekonečná reprodukce životního stylu funguje jako moderní forma religiózní iluze a zbožní fetišismus je přesně tím moderním náboženstvím mas, v němž nová sakrální aura obklopuje všední zboží.“*<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 21

<sup>125</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 22

<sup>126</sup> DVOŘÁK, T. *Sex appeal neorganického*. s. 146

<sup>127</sup> TURNER, B. *Introduction*. Pp. 1 – 36 in: Buci – Glucksman, 1994. s. 25; In: DVOŘÁK, T. *Sex appeal neorganického*. s. 146



Bouretz je toho názoru, že Benjaminovy estetické ideje se lépe zrcadlí v širším napětí mezi prvky vzešlými z tradice a elementy materialismu, a ne pouze ve vnitřní dialektice stati o reprodukovatelnosti. Jiné Benjaminovy texty spojují fenomén aury se vzpomínáním a zdůrazňují jeho prchavost – jako kdyby křehkost byla zapsaná v samé jeho povaze, nikoli v dějinách, a vyznačovala jistou bezmoc umění. Nejlepší definici aury Benjamin nachází v zážitcích mimoděčné vzpomínky, popisované Proustem: zatímco vědomě řízená paměť člověku poskytuje jen nedokonalé obrazy, mimoděčné paměťové projevy nám dovolují uvěřit, že si v sobě „*věci uchovávají cosi z očí, které na ně pohlížejí*“, tedy lze konstatovat, že „*vnímat auru věci znamená udílet jí schopnost pozvednout oči.*“<sup>128</sup>

Benjamin rozlišuje mezi dvěma stránkami recepce uměleckého díla, z nichž vystupují do popředí dva odlišné aspekty. Jeden spočívá v kultovním významu, v němž je důležitější samotný fakt, že předmět existuje, než že je viděn. Druhý aspekt vychází z požadavku viditelnosti a vystavování uměleckého díla na odiv. Podle Benjamina „*s emancipací jednotlivých uměleckých disciplín z lůna rituálu narůstaly příležitosti vystavovat jejich produkty*“.<sup>129</sup> Je spíše možné vystavovat deskový obraz než mozaiku či fresku, jež mu předcházely. S různými metodami technické reprodukce uměleckého díla vzrůstala jeho způsobilost k vystavování v takové míře, že zcela obrací kvalitativní změnu jeho povahy. Nejvhodnější rukojeť k tomuto poznatku poskytují v současné chvíli fotografie a film.

---

<sup>128</sup> BOURETZ, P. *Svědkové budoucího času I*. Praha: OIKOYMENH, 2009. s. 333

<sup>129</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 23

## 5. 1. FOTOGRAFIE

Roku 1929 se konala v německém Stuttgartu výstava „*Film und Foto*“, jež představila škálu mezinárodních fotografických technik a diskuzí. Výstava, na níž přes 200 autorů reprezentujících svůj národ, vystavilo na 1200 fotografií. Právě zde se začala formovat profesionální identita nových fotografů jako dodavatelů obrazů denního života, politické sféry, aktuálních událostí, módy a spotřeby. Naopak umělecká a funkční identita fotografie se neustále tříštila. Úspěch této výstavy spočíval především v tom, že shrnovala všechny tyto tendence fotografie ve dvacátých letech. Fotografie se zejména vlivem vzrůstající popularity ilustrovaných magazínů projevila jako nové médium politických a historických informací, a jako nedílná součást formování výmarské kultury. „*Film und Foto*“ náležitě rozšířila tradiční umělecké parametry fotografie. László Moholy-Nagy, kurátor německé expozice, formuloval svou koncepci „nového vidění“ prostřednictvím technických, optických a chemických postupů.<sup>130</sup> Moholy-Nagy spatřoval ve fotoaparátu významné rozšíření přirozeného pohledu, dokonce jeho protézu, když prohlásil ve své knize „*Malerei, Photographie, Film*“: „*Fotografický aparát může doplnit naše optické nástroje, tedy oči, a učinit je dokonalými. Tento princip byl rozvinut v průběhu vědeckých experimentů s pohybovými studiemi (chůze, skoků, běhu) i v obrazech zoologických, botanických a mineralogických forem ... Ukázalo se to také na*

---

<sup>130</sup> Moholy-Nagy zhotovuje fotografii bez fotoaparátu. Již dříve známý fotogram a spojuje nejen s dokonale neperspektivním prostorem, ale využívá pro svůj projekt užívání světla namísto pigmentu, neboli artikulování „prostoru pomocí světla“ a zdokumentování „časoprostorového kontinua“. Nové médium rozvíjí pomocí vědecké experimentování s dvojitou expozicí, makrofotografií, rentgenovými paprsky, či filmovými prostředky rychle se střídajících snímků detailních záběrů a pohledů z dálky.

FOSTER, H., KRAUSS, R. *Umění po roce 1900*. s. 234

*takzvaných nesprávných, tím však překvapivějších fotografických obrazech, sejmutých z ptačí či žabí perspektivy nebo zespodu nebo z nakloněného úhlu, které nás dnes udivují o to víc.*<sup>131</sup>

Moholy-Nagyho experimentální kniha a jeho program na „*Film und Foto*“ inspirovaly Waltera Benjamina k tomu, že ve svém kritickém přehledu z roku 1931 „*Stručné dějiny fotografie*“, napsal „*k fotoaparátu hovoří jiná příroda než k lidskému oku*“.<sup>132</sup> Tomuto přínosu moderních technologií z hlediska prostupování vědy a umění, se Benjamin věnuje také v „*Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*“, filmové detaily z inventáře vnějšího světa umožňují proniknout divákovi do nepoznaného světa skrytých podrobností.<sup>133</sup> Pomocí kamery jsme zasvěcováni do optického podvědomí. Rovněž ve skice „*Paříž, hlavní město devatenáctého století*“ se Benjamin zmiňuje o „objevitelské“ funkci fotografie, v souvislosti s pořizováním obrazů pařížského kanalizačního systému.<sup>134</sup>

Modernistické nabourání středové perspektivy v kubismu, vedlo k naturalizaci technických struktur a typu fotografie, jež estetizovala ostré úhly a prostorové nespojitosti modernismu. Obraz krajiny nebo figury je zastoupen schématem a detailem, Ve snaze přizpůsobit všechny formy zkušenosti technokratickému diktátu fotografové zjistili, že i principy modernistických konstrukcí ontologicky vycházejí z přirozeného řádu rostlin a zkamenělin. V této souvislosti

---

<sup>131</sup> FOSTER, H., KRAUSS, R. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. s. 234

<sup>132</sup> FOSTER, H., KRAUSS, R. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. s. 232 - 234

<sup>133</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 34

<sup>134</sup> BENJAMIN, W. Paříž, hlavní město devatenáctého století. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 70

je nutno zmínit dílo Karla Blossfeldta, který udělal z makroskopického detailu a vědecko-fotografického pozorování druh fotografické typologie. Blossfeldtovy magické obrazy rostlinných detailů korespondovaly se snahou smířit fragmentarizovanou zkušenost z industrializovaného prostředí s ontologickou zkušeností z přirozeného světa. Vizuální kontemplací stroje, lze odstranit jeho hrozivou a odcizující přítomnost, tím že dochází k jeho naturalizaci fotografickými prostředky. V konfrontaci s detailním vyobrazením sériové a strukturální povahy přírodních procesů, dochází k sjednocení uměle konstruovaného s přirozeným řádem světa. Benjamin Blossfeldtovu tvorbu užil ve své eseji z roku 1931 k přiblížení rané fáze emancipace fotografie od piktorialismu, rovněž jakožto doklad výsadního přístupu fotografie k optickému nevědomí, v níž se příroda začleňuje do techniky a technika je naturalizována.<sup>135</sup>

Benjamin v eseji „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ rozlišuje mezi tzv. první technikou, která mířila k ovládnutí přírodních sil. Počátek druhé techniky dlužno hledat v okamžiku, kdy podvědomý úskok vedl člověka k tomu, aby se poprvé začal distancovat od přírody. Jinými slovy se tak pro Benjamina „druhá technika zrodila ze hry a v uměleckém díle se tak na různých stupních co nejtěsněji splétají vážnost a hra, přesnost a nedbalost.“<sup>136</sup> Zatímco první technika směřovala k podrobení si přírody, druhá technika mnohem více usiluje o soulad mezi přírodou a lidstvem. Dnešní umění má zasvěcovat lidstvo do této „ladící“ hry, což je patrné zejména u filmu. Film člověka cvičí ve vnímání a

---

<sup>135</sup> FOSTER, H., KRAUSS, R. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. s. 234 - 235

<sup>136</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 24

reakcích, určených praxí technického zařízení, jehož úloha v lidském životě nabývá stále více na významu. Benjaminovo specifikum spočívá ve zhodnocení nových technologií jakožto prostředku emancipace.

„Fotografií začíná hodnota, plynoucí z vystavování na odív, zatlačovat hodnotu kultovní. Kultovní cena obrazu má své poslední útočiště v kultu vzpomínky na zemřelé, či vzdálené blízké, prostřednictvím portrétní fotografie, právě v tom tkví jejich zádumčivost a nesrovnatelná krása. Když však člověk z fotografie vymizí, začne převažovat hodnota vystavovací nad hodnotou kultovní.“<sup>137</sup>

Zdůraznil význam fotografické dokumentace francouzského autora Eugéna Atgeta, který situoval tento přechod do kontextu vyobrazení pařížských ulic kolem roku 1900, jež jsou paradoxně liduprázdné. Způsob, jímž snímal okolí, lze přirovnat podle Benjaminova k ohledání místa zločinu, které je liduprázdné a obraz se pořizuje jen kvůli indiciím. Benjamin ve své eseji z roku 1931 spojoval Blossfeldta s Atgetovou věcností a vybral jeho fotografie nejen jako rané příklady emancipace fotografie od fotografie od piktorialismu<sup>138</sup>, ale také jako důkaz výsadního přístupu fotografie k optickému nevědomí. Fotografické snímky se u Atgeta<sup>139</sup> stávají doličnými důkazy

---

<sup>137</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 24

<sup>138</sup> Piktorialismus je fotografický směr usilující o propojení malby a fotografie. Objevil se kolem roku 1885 a jeho pojmenování je odvozeno ze studie Henryho Peache Robinsona „*Pictorial Effect in Photography*“, vydané v Londýně roku 1869. Charakteristické pro tento styl bylo zhotovování snímků procesy ušlechtilých tisků (historická technika zhotovování fotografických tisků pomocí účinku fotosenzitivních solí chromu a koloidních látek), měkce kreslících objektivů a předsádek, neboli spojné čočky umožňující optické přiblížení nebo rozšíření pohledu. BAATZ, W. *Malá encyklopedie fotografie*. Brno: Computer Press, 2004. s. 57

<sup>139</sup> Eugéne Atget (1856 – 1927) francouzský fotograf působící počátkem 20. století v prostředí Paříže. Jeho fotografie fasád kaváren působí jako modernistická cvičení, autor si pohrává s prostorem pomocí náhodných montáží zrcadlového obrazu. Jeho tvorba má blízko k surrealistickému vidění, v němž se dílo jeví jako zrcadlo individuálního vědomí

historického procesu. Vyžadují, aby byly chápány v určitém smyslu, volně těkající kontempace jim není přiměřená. Zneklidňují pohled diváka, neboť od něj vyžadují jiný přístup.<sup>140</sup>

## 5. 2. FILM

Film je podle Benjamina příkladem umělecké formy, jejíž povaha je poprvé celistvě určena reprodukovatelností, a srovnávat tuto formu umění s výše zmiňovanou kulturou Řeků by bylo možné pouze v jednom bodě, a to ve zdokonalitelnosti. Film totiž není „monolitem“, skládá se ze sukcese snímků, z nichž střihač vybírá obrazy pro výslednou podobu. Film je tak uměleckým dílem s možností zdokonalování a tato zdokonalitelnost je přímo úměrná radikálnímu zřeknutí se „věčné hodnoty“. Na straně druhé se však podle Benjamina řecké umění vystavěné ve jménu „věčných hodnot“, nejvíce prezentovalo sochařstvím, tedy formou, jež byla ke zdokonalování nejméně způsobilá. Úpadek sochařství se proto v době montáže uměleckých děl zdá nevyhnutelným.<sup>141</sup>

Benjamin poukazuje na fakt, že pakliže se umění svou technickou reprodukovatelností vymanilo ze svého kultického základu, zbavilo se tím také jednou pro vždy samostatnosti. Tento estetický problém příchodem kinematografie nabývá složitějšího rozměru. K jasnějšímu nastínění povahy této nové estetické zkušenosti Benjamin uvádí výrok francouzského filmového tvůrce Abela Gance<sup>142</sup>, srovnávajícího film

---

autora. Prostřednictvím fotoaparátu zaznamenává realitu, ale současně do snímku vkládá cosi ze sebe. FOSTER, H., KRAUSS, R. *Umění po roce 1900*. s. 279

<sup>140</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 24

<sup>141</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 25

<sup>142</sup> Abel Gance, významná osobnost francouzské kinematografie, ve své tvorbě uplatňoval myšlenku, že „velký film musí být koncipován jako symfonie v čase a prostoru“, čehož se

s hieroglyfy: „*Tím jsme však, díky nanejvýš pozoruhodnému návratu do minulosti, opět dorazili na výrazovou úroveň Egypťanů ... Obrazová řeč dosud nedozrála, protože jí náš zrak ještě nedorostl. Neexistuje ještě sdostatek pozornosti a pravé služby všemu, co se v ní vyslovuje.*“<sup>143</sup> Dalším zajímavým postřehem, jež Benjamin eklekticky zapracovává do své studie, je výrok francouzského herce Séverin-Marse: „*Kterému umění se vyplnil sen, jenž ... byl současně tak poetický a tak reálný! Posuzován z tohoto hlediska, představoval by film zcela výjimečný výrazový prostředek a v jeho atmosféře by se směly pohybovat osoby co nejušlechtileji smýšlející a v takových okamžicích svého života, které jsou dokonalé a tajuplné.*“<sup>144</sup>

Benjamin zdůrazňuje, jak tendence začlenit film do „umění“ nutí teoretiky k tomu, aby do filmu brutálně včleňovali kultické elementy. V době vzniku slavné eseje z roku 1935, tak shledává příznačným, že konzervativní autoři hledají „dodnes“ význam filmu tímž směrem, a jestliže nikoli přímo v sakrálním momentu, ale přinejmenším v nadpřirozeném. Podle Franze Werfela se sterilní kopírování vnějšího světa, tak jak probíhá ve filmu, brání filmu povznést se do říše umění. Film se podle něj „*doposud nechopil svých pravých možností,*

---

snáhl docílit novými postupy filmování. Rozpohyboval dosud statickou kameru nezvyklými způsoby, například připevněním na koňské sedlo, či její vyhazování do vzduchu jakoby se jednalo o sněhovou kouli. Obraz snímal pomocí nezvyklých objektivů, ale nejvíce revolučním prvkem byl jeho systém tří pláten neboli polyvize, který užil roku 1927 ve svém historickém snímku „*Napoleon*“. V podstatě tímto krokem předešel o čtvrt století český vynález polyekrán (systém promítání s více společně ovládanými projektory filmů a diapozitivů, více plátny a mnohakanálovým zvukem), poprvé předvedený na Expo 58 v Bruselu. Rovněž se stal průkopníkem zvukového filmu ve Francii. „*Jsou dva druhy hudby, hudba zvuků a hudba světla, která není ničím jiným než samotným filmem; a je to hudba světla, co stojí výše na stupnici vibrací.*“ SADOUL, G. *Dějiny filmu*. Praha: Orbis, 1958. s. 145, 327, 407

<sup>143</sup> GANCE, A. *Le temps de l'image est venu*. (L'art cinématographique II, Paris: 1927) s. 100 – 101; Dostupné z: BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. s. 26

<sup>144</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 26

*nedobral se svému smyslu ... Existuje v jeho zvláštní schopnosti vyjadřovat přirozenými prostředky a neobyčejně přesvědčivou silou všechno féerické, zázračné, nadpřirozené.*<sup>145</sup> Benjamin ve fotografii spatřuje umělecký záměr, ačkoliv je zhotovení snímku způsob, jak daný obraz reprodukovat; s natáčením fiktivní události ve filmovém ateliéru je tomu jinak. *„V prvním případě je předmět reprodukce uměleckým dílem, a je jím i sama reprodukce. Vždyť fotograf zaměřující objektiv vytváří stejně uměleckou kreaci jako dirigent dirigující symfonii. Jinak se děje při záběrech ve filmovém studiu. Reprodukovaná věc zde dosud není uměleckým dílem a reprodukce jí není o nic víc. Vlastní umělecké dílo se zpracovává teprve během střihu.*<sup>146</sup>

V souvislosti s filmovou tvorbou si Benjamin všímá důležitého aspektu, kterým je povaha práce filmového herce. Herecký výkon ve filmovém ateliéru neprobíhá před náhodným publikem, jak je tomu u divadelního herce, nýbrž před vybranými specialisty, kteří mohou kdykoliv zasáhnout do hry. Tato intervence specialistů podmiňuje celý proces filmové výroby. Výsledná podoba filmu je práce střihu a například výkřik může mít své různé záznamy, které musí střiháč porovnávat a vybírat. *„Fiktivní událost, natáčená ve filmovém ateliéru, se tedy odlišuje od příslušné reálné události tak, jako by se lišil vrh disku na závodišti při sportovní soutěži od vrhu téhož disku na stejném místě a se stejným dopadem, kdyby jeho cílem bylo zabití člověka. V prvním případě by šlo o test, nikoli však ve druhém.*<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup>. BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 26

<sup>146</sup>. BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 27

<sup>147</sup>. BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 27



Rozdíl mezi sportovcem a filmovým hercem pro Benjamina spočívá v tom, že sportovec nesoutěží s technikou, ale zkouší to, co je pevně dáno přírodou. Herec je neustále podrobován zkouškám a testování, filmový herec nehraje před publikem, nýbrž před registrujícím přístrojem. Herec, jenž je ve studiu vystaven záři reflektorů a požadavkům mikrofonu, si zároveň před registrujícími přístroji musí uchovat svou lidskost. Výkon divadelního herce je závislý na jeho osobě, filmová postava se však publiku předvádí skrze prostřednictvím aparatury, přičemž není nucena respektovat výkon herce jako celek. Herecký výkon se podřizuje řadě optických testů. Filmový herec nemá přímý kontakt s divákem a tedy ani možnost přizpůsobit svůj výkon reakci obecnstva. Publikum se do jeho role vciťuje jen tehdy, vciťuje-li se do aparátu. Přejímá jeho postoj: testuje.<sup>148</sup> To podle Benjamina není postoj, jemuž se mohou vytykat kultovní hodnoty.

Podstatnějším než to, že herec předvádí před publikem někoho jiného, je pro Benjamina moment, kdy předvádí před aparaturou sám sebe. V tomto ohledu zmiňuje Luigiho Pirandella, jenž píše ve svém románu *„Filmuje se“*: *„Filmový herec se cítí vyhnancem. Je vyhnán nejen ze scény, ale i sám ze sebe. S nevolností nejasně pozoruje, že jej přepadá nevyslovitelná prázdnota, že se jeho tělo vytrácí, tělesnost jako by vyprchávala, byla oloupena o svou realitu, o svůj život, o svůj hlas a o zvuky, vyvolané jeho pohyby, aby se tak stal němým obrazem, okamžik se zachvívajícím na plátně a mlčenlivě mizejícím ... Malá aparatura si bude před publikem pohrávat s jeho stínem a on aby se*

---

<sup>148</sup> „Film podává (nebo by mohl podávat) ...: detaily, které lze využít k poznatkům o lidském chování. Veškeré motivování z charakteru přestává, vnitřní život postav nevysvětluje nikdy hlavní příčinu jednání a je zřídka také hlavním výsledkem jednání“ Bertolt Brecht In: BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 43

spokojil, že předvádí svou roli před ní.“<sup>149</sup> Benjamin tento výrok týkající se němého shrnuje: „Poprvé - a to je dílo filmu – se člověk ocitá v situaci, v níž musí sice žít a působit celou svou osobou, a přece se současně vzdávat své aury. Neboť aura závisí na jeho hic et nunc. Reprodukovat ji nelze. Auru, která na scéně vyzařuje z Macbetha, publikum nutně pociťuje jako auru obklopující herce v této roli. Zvláštnost záběru ve filmovém ateliéru tkví však v tom, že namísto publika staví aparaturu. S publikem mizí aura, která obklopuje představitele, a zároveň s ní i aura postavy.“<sup>150</sup>

Podle Benjaminova je zcela přirozené, že právě Pirandello si během charakterizace filmového herce všimá této krize, která postihuje divadlo. Je známo, že největšího účinku ve filmu se dosahuje téměř pokaždé tím, když se „hraje“ co nejméně a herec se stává jakousi rekvizitou, vybranou podle charakteristických znaků, začleněnou na vhodné místo. Herec na divadle musí svou roli intenzivně prožívat. Filmový interpret k tomu nemá vždy možnosti a jeho výkon je složen z mnoha jednotlivých výkonů. „Jsou zde elementární nezbytnosti technické mašinérie, které rozbíjejí herecký výkon do řady smontovaných epizod.“ Benjamin má na mysli především trikové montáže, uspořádané z odděleně snímaných momentů tak, aby v diváku vyvolaly požadovaný dojem. Otročským lpěním na „nejlepších“ záběrech, jichž je mnohdy násilně dosahováno na nic netušícím herci z důvodu autentičnosti výrazu.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> PIRANDELLO, L. On tourne; cit. podle: Quint, L. P. Signification du Cinéma (*L'art cinématographique II*, Paris: 1927. s. 14 – 15) In: BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 43

<sup>150</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 29

<sup>151</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 29 - 30

Představování lidského obrazu pomocí aparátu pro Benjamina představuje způsob odcizení člověka sobě samému, přičemž hercův pocit vlastní cizoty před technikou je srovnatelný s momentem, jenž zakouší člověk před zrcadlem. Nyní je však tento zrcadlový obraz od člověka oddělen a posléze přenášen masám, čehož si je herec neustále vědom. Herec vydaný napospas publiku odběratelů, tvořících trh, je od něho v okamžiku předepsaného výkonu stejně vzdálený, jako k němu má daleko i tovární výrobek. „*Na odnětí aury odpovídá film umělou výstavbou toho, co je hercova personalita vně ateliéru, triumfem startu: kult filmových hvězd, podporovaný filmovým kapitálem, konzervuje ono kouzlo osobnosti, které už dlouho spočívá jen ve falešném kouzlu jeho zbožní povahy.*“<sup>152</sup>

Kult filmových hvězd je neodmyslitelně doprovázen kultem publika a podbízivostí davovému vkusu a cítění. S technikou filmu, stejně jako sportu však souvisí, že každý přihlíží výkonům napůl jako znalec. Každý dnešní člověk si dle Benjamina může činit nároky na to, aby byl filmován, což dokládá mimo jiné vývoj písemnictví a rozpínající se vliv tisku, poskytující čtenářům publikovat jejich vlastní sdělení. „*Rozlišení autora a publika tak přestává být zásadní věcí. Je pouze funkční a může se od případu k případu měnit. Čtenář se může kdykoliv změnit v pisatele. Jako odborník, kterým se chtěl nechtěl musil stát v nejvyšší diferencovaném pracovním procesu – byť i odborník na nepatrném úseku – získává přístup k autorství.*“<sup>153</sup> Tento Benjaminův poznatek se současnému člověku může jevit až nečekaně aktuálním. Jelikož Benjamin v samých počátcích rozpoznal strukturu kulturního pokroku, jenž v určitých proměnách utváří lidskou společnost.

---

<sup>152</sup> BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 30

<sup>153</sup> BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 31

Z dnešního pohledu tak toto sdělení více reflektuje současnou éru blogerů a internetových celebrit. Rozhodujícím faktorem je pouze přístup k internetovému připojení, a každý se posléze může stát dočasně či dlouhodobě známým. Jeho vliv se následně odvíjí nejen od stupně jeho kreativity, ale i z přízně efemérního publika.<sup>154</sup>

Benjamin v tomto směru upozorňuje na ruskou kinematografii, v níž se herci prezentují ve zcela jiném světle, neboť hrají sami sebe, zejména v pracovním procesu a uplatňují svůj legitimní nárok na svou vlastní reprodukci. Západní filmový průmysl v tomto ohledu vytváří představu iluzivního světa, k čemuž využívá mocný reklamní aparát: těží z kariérního růstu, milostného života hvězd, či soutěží krásy.

*„Aspirace izolovaného jedince stát se hvězdou, tj. vydělit se z masy, jsou právě oním momentem, který sdružuje masy filmového diváctva. Na tuto strunu zcela soukromého zájmu hraje filmový průmysl, aby korumpoval původní, oprávněný zájem mas o film.“<sup>155</sup>* Benjamin pro jasnější znázornění problematiky užívá alegorického srovnání, v němž mág představuje malíře a chirurg symbolizuje práci kameramana.

---

<sup>154</sup> Benjamin v poznámkovém aparátu předkládá nepříliš pokrokový výrok Aldouxe Huxleyho *„Technický pokrok vedl k vulgárnosti, technická reprodukovatelnost a tisk na rotačkách umožnily nedozírné rozmnožování spisů a obrázků. Všeobecné školní vzdělání a poměrně vysoké mzdy přispěly k vytvoření mohutného publika, které umí číst a je schopné si opatřit látku ke čtení a obrázkový materiál. K tomu, aby byly poruce, etabloval se důležitý průmysl. Nuže, umělecké nadání je přece něco velmi vzácného; plyne odtud, že převážná část umělecké produkce bývala v kterékoliv době a na všech místech méněcenná. Dnes je nicméně procento braku v celkové umělecké produkci větší než kdykoliv předtím... Nuže situaci lze shrnout takto: jedna tisková stránka s materiálem ke čtení nebo obrazovým materiálem, která byla publikována před stoletím, odpovídá dvaceti, ne-li stu stránek. Tam, kde z druhé strany existoval před stoletím jeden umělecký talent, existují dnes dva. Připouštím, že díky všeobecnému vzdělání se může dnes uplatnit mnohem větší počet virtuálních talentů, kteří by dříve nemohli nikdy dospět tak daleko, aby rozvinuli své nadání. Předpokládejme tedy, že dnes připadá na jeden dřívější trojnásobně nebo čtyřnásobně větší počet uměleckých talentů. Zůstává pitom nepochybné, že konzum čtenářského a obrazového materiálu zdaleka předčil přirozenou produkci nadaných spisovatelů a kreslířů.“* (BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 44)

<sup>155</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 32

Malíř si během tvoření zachovává vůči realitě svého námětu přirozený odstup, naproti tomu kameraman proniká hluboko do tkáně dané reality.

*„Filmové předvádění reality je tedy pro dnešního člověka významnější, neboť pohled na skutečnost, který se od umění oprávněně požaduje a který je zbaven všeho strojového, těží z této skutečnosti právě díky aparatuře a jejímu nejintenzivnějšímu vnikání do reality.“<sup>156</sup>*

Pro Benjamina je film rovněž příznačný tím, jakým způsobem představuje okolní svět. Schopnost aparatury testovat obohacuje svět našich vjemů, a to na způsob metod, které lze vysvětlit prostřednictvím Freudovy teorie. „Psychopatologie každodenního života“ podrobila analýze věci, jež dříve unikaly v širokém proudu vnímání. Podobného prohloubení apercepce dosáhl i film, a to v celé šíři světa optických a akustických vjemů.

*„Oproti malířství je v údajích o situaci filmové zobrazení nesrovnatelně přesnější, a proto i výhodnější k analýze. Ve srovnání s divadlem je pak větší analyzovatelnost umožněna okolností, že filmově zobrazený výkon lze snadno izolovat. Sama tato okolnost, a to jí především dodává na významu, napomáhá vzájemnému prostupování vědy a umění.“<sup>157</sup>* Film člověku jednak zprostředkovává přehled o determinujících banalitách, řídících naši existenci; filmové detaily zpravidla odhalují skryté části běžně známých předmětů, současně však otevírá nesmírné a netušené pole k volné hře. Film umožňuje vystoupit z všední reality a ponořit se do zcela nových

---

<sup>156</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 33

<sup>157</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 34

pohledů, záběry detailů rozšiřují náš prostor a časovým exponováním vtrhává do našeho světa pohyb. Příroda promlouvající ke kameře je jiná než ta, která se jeví našemu oku. Rozdíl je především v tom, že namísto prostoru, v němž se člověk vědomě orientuje, vyvstává prostor pronikáný nevědomě. Kamera svými pomocnými prostředky, umožňující klesání a stoupání, zpomalování a zrychlování průběhu akce, či zvětšování a zmenšování, odhalila skryté perspektivy.<sup>158</sup>

Benjamin tyto funkce moderní techniky, „zasvěčující do optického podvědomí“, přirovnává k psychoanalýze, která nás právě tak zpravuje o našich nevědomých složkách osobnosti.

*„Ostatně mezi těmito dvěma podobami podvědomí panují ty neužší vztahy, neboť nesčetné aspekty, které je registrující přístroj s to v realitě odkrývat, existují většinou výhradně vně normálního vnímajícího spektra. Řada vzruchů a stereotypů, proměn a katastrof, jimiž svět ve filmu prochází, se vskutku objevuje při psychózách, v halucinacích a snech. Deformace prováděné kamerou jsou druhem postupů, jejichž prostřednictvím se kolektivní vnímání může zmocňovat vnímání psychopata nebo lidské činnosti ve snu. Tak padla stará herakleitovská pravda – lidé mají v bdělém stavu společný svět, ve spánku se však každý navrácí do svého vlastního -, film ji vyvrátil, a to ani ne tolik zobrazením oneirického světa, jako kreacemi čerpanými z kolektivních snů, jako Mickey Mouse, závratně procházející celou zeměkouli.“<sup>159</sup>*

---

<sup>158</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 33 - 34

<sup>159</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 35

## ROZPTÝLENÉ VNÍMÁNÍ

V tomto ohledu Benjamin oceňuje pozitivní vliv techniky, respektive některých filmů, jakožto imunizačních prostředků proti některým kolektivním psychózám. Zobrazování sadistických halucinací a masochistických třeštění se strojenou nepřirozeností preventivně usměrňuje šíření těchto zmatků v přirozeném světě. Kolektivní psychózy se podle Benjamina daří regulovat kolektivním rozveselením; nadměrným množstvím groteskních nehod je zdůrazněno nebezpečí, ohrožující lidstvo z hlubin pudů, potlačovaných civilizací.<sup>160</sup>

Spíše než o odkouzlení či vytrácení aury je na místě hovořit o její transformaci. Benjamin takovému chápání aury sám v jistém smyslu přitakává, neboť ani moderní dobu nemíní zbavit možnosti „profánního osvícení“. Jedním z důvodů je silný teologický motiv procházející jeho dílem. Benjaminovo zhodnocení nových kulturních forem a typů zkušenosti není pouze marxistickou kritikou buržoazního uspořádání, ale je motivováno právě teologicky, zejména kategorií vykoupení. V tomto ohledu je podle Dvořáka také velmi problematické jeho zařazení k frankfurtské škole. Benjamin analýzu proměny tradiční zkušenosti rozvíjí v mnohem širšího kontextu, ve kterém je modernita ve svých různých aspektech charakterizována ztrátou jednoty, rozpadem integrity a nástupem fragmentárnosti. Jeho specifikum spočívá ve zhodnocení nových průmyslových technologií jakožto prostředku emancipace. Způsob vykoupení probíhá skrze moment rozptýlení, odvedení pozornosti diváka ve smyslu zábavy. Benjaminův hlas dnes zaznívá nejsilněji a nejinspirativněji tam, kde

---

<sup>160</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 35 - 36

se střetávají otázky dějinnosti a aktuálnosti dějinného, subjektivity, materiálnosti, interpretace kultury a kritiky ideologie. Přesněji: nikoli v oblasti studia společnosti, ale především v oblasti studia materiální kultury a jejích dějin. Tedy všude tam, kde lze zkoumat pravdivostní obsahy nikoli abstraktní či specifické, nýbrž „*pravdivostní obsahy, jež jsou prosycené materiálními obsahy*“.<sup>161</sup>

Technická reprodukovatelnost změnila poměr mas k umění. Podle Benjamina se jejich zaostalost, projevující se kupříkladu před Picassovým obrazem, se převrací v probudilost, například v poměru k Chaplinovi. Pokrokové chování se přitom vyznačuje tím, že se pojí potěšení z podívané s postojem odborného pozorovatele. Což pro Benjamina významným způsobem vypovídá o dané společnosti; „*čím více se totiž zmenšuje společenský význam některého umění, tím více se v publiku rozestupuje hodnotící postoj od prostého uměleckého požitku*.“<sup>162</sup> Konvenční se vychutnává, aniž se soudí, přičemž vskutku nové se s nevolí odsuzuje. Benjamin ve stati „*Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*“ toto změněné vnímání uměleckého díla analyzuje primárně na fotografii a filmu, mimo to se rovněž věnuje interpretaci některých tendencí moderního výtvarného umění. Baudelaire v tomto směru hovoří o tom, že velcí mistři - ať už básníci či malíři (mezi ně řadí např. Victora Huga a Delacroixe) jsou vždy o několik let dále než jejich obdivovatelé. „*V poměru ke géniovi je obecenstvo jako hodiny, které se opožďují*.“<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> BENJAMIN, W. *Selected Writings: Vol. 2, 1927–1934*. Cambridge – London: The Belknap Press of Harvard University Press. 1999. s. 547

<sup>162</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 33

<sup>163</sup> BAUDELAIRE, CH. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, 1968, s. 569



Simultánní prohlížení obrazů velkým publikem, k němuž dochází v devatenáctém století, je pro Benjamina předzvěstí krize malířství, vyvolané nejen nástupem fotografie, ale spíše požadavkem masové recepce. Každá umělecká forma podle André Bretona prochází určitými fázemi vývoje, v nichž usiluje o určitou uměleckou formu, hotové umělecké formy poté směřují k účínům, jichž je později dosahováno zcela nenuceně. „*Dříve než došel svého uplatnění film, snažili se dadaisté svými produkcemi uvést publikum do takového stavu, který pak vyvolával například Chaplin způsobem zcela přirozeným.*“<sup>164</sup>

### 5. 3. ESTETIZACE POLITIKY A POLITIZACE UMĚNÍ

Rovněž společenské změny, které jsou mnohdy téměř neznatelné, se podílí na proměně recepce, která prospívá teprve nové umělecké formě. Modernost podle Baudelaira hledá každý malíř, který chce být malířem opravdovým: „*Jde mu o to, aby z módy vyhmátl veškerou poetičnost, kterou může obsahovat ve své historičnosti, aby z pomíjejícínosti vyprostil věčnost.*“<sup>165</sup>

V závěrečném doslovu Benjamin uzavírá problematiku reprodukovatelnosti uměleckého díla komparativní analýzou procesu estetizace politiky a zmasovění společnosti. Umění se stalo účinným nástrojem propagandistického šíření ideologických požadavků. Fašistické přeměny společnosti je dosahováno estetizací politického života. Benjamin toto organizování mas komentuje: „*Znásilňování mas, které jsou kultem vůdce sráženy k zemi, koresponduje ono*

---

<sup>164</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 45

<sup>165</sup> BAUDELAIRE, CH. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, 1968. s. 597

*nakládání s aparaturou, kterou chce fašismus zapojit do služeb kultu.*<sup>166</sup> Nejohroživější rys imperialistické války Benjamin shledává v obrovském nepoměru mezi obrovskou silou výrobních prostředků a jejich nedostatečným využitím ve výrobním procesu. Fašismus od války očekává nasycení uměleckého vnímání, přetvořeného technikou. V tomto Benjamin spatřuje zjevné dovršení *l'art pour l'artismu*. Lidstvo se stalo předmětem podívané samo pro sebe a „*jeho sebeodcizení dosáhlo k onomu stupni, na němž je mu dovoleno prožívat vlastní zánik jako esoterickou senzaci prvního řádu*“<sup>167</sup>, tak vypadá estetizování politiky. Komunismus odpovídá politizováním umění.

## 6. Kapitola: Avantgardní umění

Ve stati „*Umělecké dílo umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*“ Benjamin se mimo jiné zabývá uměleckými směry, v nichž rozpoznává postupy, různým způsobem reflektující, či přímo ztělesňující dobu technické reprodukce, včetně nahrazení rituální funkce uměleckého díla funkcí politickou. Pro dadaismus, kubismus i futurismus je film inspirací k důležitým závěrům, kubismus a futurismus Benjamin označuje nedokonalými pokusy přispět po svém k pronikání skutečnosti pomocí aparatury. Oproti filmu však tyto umělecké směry nepoužívaly k zobrazení reality aparaturu, nýbrž jakousi slitinu představované skutečnosti

---

<sup>166</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 39

<sup>167</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s.

s představovanou aparaturou. Kubismus v tomto pojetí klade důraz na předpokládanou konstrukci této aparatury, jejíž základ je v optice. Futurismus staví na tušeném účinku této aparatury, které se vybavují při rychlém otáčení filmové pásky.<sup>168</sup>

Apollinaire, přezdívaný literárním iluzionistou, vytyčil cestu modernímu umění, které vycházelo z nové skutečnosti a nových životních pocitů na přelomu 19. a 20. století. Pojem krásy přenáší i na moderní techniku a vrací poezii její tajemno, jeho verše stávají se oslavou každodennosti a estetického dynamismu, jeho básně jsou oslavou života. Práce s volným tokem asociací otevírá cestu surrealismu, utváří novou skutečnost, kde se hroutí dosavadní hranice světa možností a prolínají se jednotlivé druhy umění, přítomnost a minulost, sen a realita. Pomocí nového lyrismu své poezie usiloval zejména o zlidštění světa a jeho osvobození z konvencí. Jeho verše se staly strhující oslavou života a velikosti člověka.

## 6. 1. DADAISMUS

Úlohou umění bylo odjakživa vytvářet poptávku, přičemž v každé umělecké formě dochází ke kritickému období, v němž se nenásilně usiluje o efekty změněného technického standardu, čímž vzniká nějaká nová umělecká forma. Umělecké extravagance a barbarismy, vznikají zpravidla v úpadkových dobách. Dadaismus, jako jeden z posledních „buřičských“ směrů, usiloval malířskými popřípadě literárními prostředky o dosažení podobného účinku, jaký dnes podle Benjamina očekává filmový divák. Má-li poptávka působit průkopnický, musí dosahovat dále než k cílům, jež si stanovila.

---

<sup>168</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 46

André Breton této souvislosti uvádí: „*Umělecké dílo má jen potud cenu, pokud se zachvívá reflexemi budoucnosti.*“<sup>169</sup> Dadaismus se vzdal obchodní hodnoty, čehož dosahoval programovým znehodnocením uměleckého díla. Dadaismus kriticky reaguje na dobový postoj, který se úpadkem měšťanstva, projevoval asociálním uzavřením se před světem. Způsob nastolení nového společenského postoje probíhá skrze rozptýlení, cílem je poskytovat vehementní zábavu, využitím uměleckého díla jako záminky k vyprovokování skandálu. Dadaismus byl reakcí na hrůzy války, způsob jak vyjádřit její nesmyslnost a vyvolat veřejné pohoršení.<sup>170</sup>

„*Jestliže psychoanalýza chápe umění jako sublimaci; způsob, jak se pozvednout z animálních instinktů, dada se chápalo jako antisublimační, vysmívalo se duchovním ambicím poezie a malířství*“.<sup>171</sup>

Umělecké dílo se v rukách dadaistů stalo projektilem, útočilo na vnímatele. Podle Benjamina mělo kvality taktilní, čímž příznivě ovlivnilo filmovou poptávku, neboť filmové rozptýlení má v první řadě právě taktilní charakter, spočívající ve střídání odlišných záběrů, které na diváka doléhají jako nárazy. Divákův proud asociací je při sledování narušován proměnou obrazů.<sup>172</sup> Nazývá ji taktilní recepcí, zvykem či rozptýleným vnímáním; snad přesněji než jako formu vědění ji lze označit jako formu interakce či vztahování se. Je oním

---

<sup>169</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 45

<sup>170</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s.

<sup>171</sup> FOSTER, H., KRAUSS, R. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. s. 138

<sup>172</sup> Benjamin užívá výrok Georgese Duhamela, konzervativního představitele francouzské kultury, který tuto okolnost komentuje poznámkou: „*Nemohu již dál myslit tak, jak chci. Na místo mých myšlenek nastupují pohyblivé obrazy.*“ (DUHAMEL, G. *Scènes de la vie future*, Paris: 1930. s. 52)

mimetickým procesem utvářejícím rozhraní mezi subjektem a objektem, slučujícím taktilní a optické v subjektu, materiální a kulturní v objektu. Na některé z paradigmatických podob takového přístupu jsme již narazili, základ *flanérova*, sběratelova či fotografova počínání vidí Benjamin ve snícím dítěti, jehož „metoda“ je naším nejcennějším Benjaminovým dědictvím:

*„Na tom je založen účinek filmového šoku, který si ve filmu jako jinde žádá, aby byl zachycen vystupňovanou duchapřítomností. Film, který je ustrojen technicky, zbavuje fyzický účín šoku jeho morální nálepky, s níž šok praktikovali dadaisté.“<sup>173</sup>*

Filmu bývá vytýkán způsob, jak se na něm podílejí masy, že je podřadnou zábavou nevzdělanců, nabízející „lehce stravitelné“ rozptýlení. Benjamin hovoří o umělecké formě filmu, že *„koresponduje se stoupajícím ohrožením života, jemuž má dnešní člověk patřit tváří v tvář. Potřeba vystavovat se účinkům šoku je druhem přizpůsobování očekávaným nebezpečím, která hrozí ze všech stran. Film odpovídá změnám, jež sahají hluboko do apercepčního ústrojí, změnám, jež v rámci soukromé existence prožívá každý chodec vtažený do velkoměstské dopravy a jež v historickém měřítku prožívá každý občan dnešního státu.“<sup>174</sup>*

Rozdíl mezi kontemplativním vnímatelem, pronikajícím do nitra uměleckého díla a rozptylujícím se davem, je v tom, že masa přijímá naopak umělecké dílo jako součást sebe sama, přenáší na ně svůj vlastní životní rytmus a vtahuje jej do svého nitra.

---

<sup>173</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 37

<sup>174</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 45-46

Benjamin tento způsob vnímání nejzřetelněji sleduje na architektuře, která pro něj představuje prototyp umění, jehož recepce se uskutečňuje kolektivně a bez jakéhokoliv soustředění. Stavby jsou neodmyslitelně spjaty s lidskou kulturou, a ačkoliv se v dějinách vystřídala řada uměleckých forem, potřeba přístřeší byla vždy aktuální. Stavitelství tak disponuje delší historií než kterékoliv jiné umění a umožňuje porozumět poměru mas k umění. Stavby jsou v Benjaminově pojetí dvojího druhu recepce: recepce použitím a recepce vnímáním, neboli hmatem a zrakem.<sup>175</sup> Při vnímání dotykem nedochází ke stavu kontemplace, jako je tomu u optického, neboť se neuskutečňuje soustředěním pozornosti, ale návykem. V případě architektury určuje zvyk do jisté míry také recepci optickou.

Nároky, kladené v dobách dějinných obrátů lidského vnímání, jsou neřešitelné z hlediska optické recepce - kontemplace, ale postupně jsou překonávány recepcí taktilní – zvykem, k němuž může dospět i člověk rozptýlený. Rozptýlení, které umění poskytuje, je schopno kontrolovat, jak lze dané nároky při změněném vnímání řešit.<sup>176</sup>

*„Vnímání v rozptýleném stavu, které ve všech oblastech umění intenzivně narůstá stále zřejměji a je symptomatickým projevem hlubokých změn v apercepci, si našlo své pole zkušenosti ve filmu. Protože vlastní forma účinku je ve filmu šok, je právě tento způsob recepce vítaný. Film nepotlačuje kultický moment jen tím, že staví publikum do role posuzovatele, který dává své dobrozdání, nýbrž i*

---

<sup>175</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 38

<sup>176</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 38 - 39

*proto, že tato role v kině nevyžaduje soustředění. Publikum je examinátor, a přece examinátor rozptýlený.*<sup>177</sup>

## PAUL KLEE

Walter Benjamin se, „*pod pláštíkem hluboké skepse*“ k historickému času, pokouší o výklad pokroku z odlišné perspektivy, směřující ke katastrofě. Způsob, jímž ono teologické východisko sděluje, je alegorické vyobrazení anděla dějin. Tento motiv představuje středobod sítě souvislostí, prostupující Benjaminovým dílem, zrodila jej zkušenost s Kleeovým obrazem „*Angelus Novus*“. Z Benjaminových analýz je patrné, že umění pro něj představuje médium, poskytující výpovědi, v nichž teologie selhává. Benjaminova estetika hájí právo umělecké tvorby překročit zákaz vytváření obrazů, přitakává jejímu nároku na vylouštění záhad světa a vytyčuje její místo v ohrožené tradici.<sup>178</sup>

Již dříve zmiňovaný Klee našel v Benjaminovi svého velkého obdivovatele. Jeho tíhnutí k abstrakci nutně neznamenalo Benjaminovi stažení se ze skutečnosti, ale spíše stažení se skutečnosti z umění – tedy z možnosti umění zobrazit skutečnost proměněnou technikou a válkou. To, co Klee označil „*chladným romantismem abstrakce*“ vystihuje zároveň jeho požadavek zobrazovat zásadně nezobrazitelné, neboli „*vznešené*“. Z tohoto hlediska vstoupila vznešenost do prvních let dvacátého století ve dvou nových podobách hrozivě nezobrazitelného: v milionech mrtvých obětí války a v neukojitelných puzeních nevědomí.<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 39

<sup>178</sup> BOURETZ, P. *Svědkové budoucího času I*. Praha: OIKOYMENH, 2009. s. 340

<sup>179</sup> FOSTER, H., KRAUSS, R. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. s. 141

Klee se věnoval umělecké tvorbě i během zákopové války poté, co byl mobilizován do německé armády. Znechucený myšlenkou přítomnosti uniká do vzpomínek na výlet v Tunisu, kde si užíval smyslové bezprostřednosti světla a exotických barev. Dojmy z tohoto světa vyjádřil v pulzující mřížce, částečně po vzoru Delaunayových „oken“. V roce 1915 napsal: „*Koketuji s tímto otřesným světem jen v občasných vzpomínkách ... Čím děsivějším se stává tento svět (jak se to děje v těchto dnech), tím abstraktnějším se stává umění.*“

Tento podnět k abstrakci dodal energii jeho dílům. Odmítl použití jakoukoliv podobnost, aby vyvolal zkušenost reálného světa.<sup>180</sup> Svou programovou bezcílnost vyjádřil Klee krátkou poznámkou: „*Umění nezobrazuje viditelné; umění zviditelňuje,*“ a zahrnul do ní své přesvědčení, že pohyb čáry v průběhu jejího vzniku by měl být předán divákovi, a že pro diváka by se měl obraz rozvíjet spíše v čase než v prostoru. Kleeova narativizace obrazů, zachycená vizuálně „čarou, která si vyšla na procházku“, jak Klee říkal, a verbálně v jeho sugestivních popiscích a názvech (často zapisovaných na okraj obrazu), vedla některé jeho obdivovatele k vytváření vlastních výkladů, jako tomu bylo právě v Benjaminově případě, když ve svých „*Tezích k filosofii dějin*“ použil obraz Angelus Novus jako východisko podobenství o ničujícím vlivu pokroku.<sup>181</sup>

## 6.2. FUTURISMUS

V závěru stati „*Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*“ Benjamin uvádí do souvislosti Marinettiho

---

<sup>180</sup> FOSTER, H., KRAUSS, R. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. s. 138

<sup>181</sup> FOSTER, H., KRAUSS, R. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. s. 141



„*Futuristický manifest*“ z roku 1909, jenž od samého počátku usiluje o masové šíření avantgardních přístupů. Už samotný fakt, že byl manifest vydán v novinách s nejvyšším nákladem ve Francii, ukazuje trojjedinost reklamy, žurnalistiky a prostředků hromadného šíření. Futurismus se měl v Itálii roku 1919 stát prvním avantgardním hnutím 20. století, které své politické a ideové projekty spojilo s formováním fašistické ideologie. Oslava techniky, antitradicionalistický postoj, přísné odsouzení kultury, přísné odsouzení kultury minulosti, násilné deformování dědictví, představovalo programová východiska futurismu.<sup>182</sup>

Benjamin zaujímá kritický postoj k neuváženému zneužití techniky proti přirozenosti. Válka svými destrukcemi prokázala, že společnost dosud nebyla zralá, aby techniku dokázala ovládnout, a že technika zároveň nebyla dostatečně vyvinutá, aby zvládla živelný lidský faktor.<sup>183</sup> Technická reprodukovatelnost je determinována technikou výroby, neboť právě ona rozhoduje o masovém šíření, a v případě filmu jej přímo vynucuje z důvodu vysokých výrobních nákladů. Film je natolik nákladnou záležitostí, že si jej nemůže více dovolit jednotlivec, jenž by si mohl například pořídit drahý obraz. Zavedení zvukového filmu způsobilo jazykové omezení publika, což do značné míry korespondovalo s nacionalistickými zájmy.

---

<sup>182</sup> FOSTER, H., KRAUSS, R. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. s. 90

<sup>183</sup> „*Imperialistická válka je povstání techniky proti společnosti, neboť společnost jí nedodala její přirozený materiál a ona si na ní proto žádá „materiál lidský“*“. *Místo aby regulovala řeky, zavádí do koryta svých zákopů proudy lidí, namísto aby rozsévala ze svých letadel na zemi osivo, rozsévá na města zápalné bomby, a v plynové válce našla nový způsob, jak odstranit auru*.“ (BENJAMIN, W. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 40)

### 6. 3. SURREALISMUS

Film se nabývá v určitých podobách regresivní povahy, imunizačním prostředku proti některým kolektivním psychózám.<sup>184</sup> V souvislosti s hnutím surrealistů Benjamin zdůrazňuje rozdílnou úroveň mezi Francií a Německem, která tomuto duchovnímu proudu dodala nevídaný spád. Hnutí literátů, které se roku 1919 zrodilo v poválečné Francii, mohlo podle Benjamina zůstat „nenápadným potůčkem“ doznívající francouzské dekadence. Pro německého pozorovatele, který nestojí u pramene a je obeznámen už dlouho s krizí inteligence, či přesněji řečeno krizí humanistického pojmu svobody, je jasněji viditelná síla energie, jež tento proud musel probudit. Povrchní zhodnocení tohoto směru jakožto „uměleckého“ a „poetického“ by bylo neomluvitelné, neboť sám André Breton od počátku vysvětloval, že *„chce skoncovat s praxí, která předkládá publiku literární sedimenty určité formy existence a sama se této formy zdržuje. Stručněji řečeno: oblast poezie tu byla zevnitř roztržena, vedli okruh úzce spjatých lidí „básnický život“, a to až k nejzazším mezím možného.“*<sup>185</sup>

Podle Benjamina je zcela pochopitelné, že Rimbaudova „*Saison en Enfer*“ už pro ně nedisponovala žádným tajemstvím, neboť je prvním dokladem takového pohybu. V takových pohybech, píše Benjamin, *„vždy existuje okamžik, kdy původní napětí tajného spolku musí explodovat ve věcném, profánním boji o moc a panství nebo se rozpadnout a transformovat jako veřejná manifestace.“*<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 36

<sup>185</sup> BENJAMIN, W. *Agésilas Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 123

<sup>186</sup> BENJAMIN, W. *Agésilas Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 124

V této transformační fázi se nachází surrealismus,<sup>187</sup> ačkoliv se v podobě snové vlny, kdy zastihl své průvodce, jevil tím nejsoubornějším a nejabsolutnějším. Obsáhl do sebe vše, s čím přišel do kontaktu. „Život se zdál být hoden žití jen tam, kde práh mezi bděním a spánkem byl v každém sešlapaný jakoby kroky v obou směrech hromadně proudících obrazů, kde zvuk a obraz do sebe s automatickou exaktností zapadaly tak šťastně, že pro groš „smysl“ už nezbyla mezera. Obraz a jazyk mají přednost.“<sup>188</sup>

Benjamin konstatuje, že nikoli pouze před „smyslem“, ale i před „Já“, ve struktuře světa sen uvolňuje individualitu jako vykotlaný zub a toto uvolnění Já skrze opojení je plodná, živoucí zkušenost. Bylo však neadekvátní omezovat zkušenosti surrealistů jen na sen, či na hodiny užívání hašiše a opia. Když Lenin označil opiem lidstva náboženství, sblížil tím tyto věci více, než to podle Benjamina mohlo být surrealistům milé. Tvůrčí překonání náboženského osvícenství nespočívá v omamných látkách; spočívá v „profánním osvícenství“, materialistické antropologické inspiraci. Bretonův nejúspěšnější román „Nadja“ nezachovává konvenční literární formu, ale vypráví skutečný příběh způsobem ozřejmující surrealistické vnímání skutečnosti. Breton v surrealismu hledal spojení Rimbaudovy tendence „přeměnit život“ a Marxovy vize „přeměny světa“.<sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> Surrealismem se Benjamin zabýval od roku 1925. Roku 1928 uveřejnil v publikaci „*Literarische Welt*“ výtahy z Aragonova „*Le paysan de Paris*“, v únoru 1929 vychází v téže periodiku Benjaminův text „*Surrealismus*“, kterému předcházela celá řada menších studií a náčrtů k tomuto tématu.  
(BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften* II - 1. Suhrkamp Verlag, 1991. s. 295)

<sup>188</sup> BENJAMIN, W. *Agessilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 125; srov. BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 63

<sup>189</sup> BENJAMIN, W. *Agessilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 25 - 26

## ANDRÉ BRETON

Breton své dospívání prožíval v zákopech první světové války, kde ošetřoval pacienty, trpící traumaty z boje. Druhou vzájemně posilující zkušeností představovalo setkání s dadaistickou vnímavostí. Bretonovo vášnivé přijetí psychoanalýzy a jejích principů nevědomé podmíněnosti, výrazové síly symptomů a snů. Samotná povaha traumatu, vycházející ze zkušenosti s něčím absolutně neočekávaným, na což se nelze připravit, moment „šoku“, představuje život jako řadu nekontrolovaných šoků. Psychický automatismus, nekontrolovaný proud myšlení, bez jakéhokoli estetického či morálního soudu., to byl cíl surrealistického manifestu.

Malířství se z počátku mohlo jevit méně slibným nástrojem surrealistického vyjádření. Breton, estét tělem i duší, oceňoval automatickou kresbu, jako zdroj produktu nekontrolovaného vnímání. Zdůrazňoval důležitost myšlenky jakési „stopy“ či symptomu, poskytujícího svědectví o prostoru nacházejícím se mimo realitu. Zmiňovaný autobiografický román „*Nadja*“ je sít „objektivních náhod“, popisovaných jako průsečík kauzálních řetězců, z nichž první představuje individuální vnímání subjektu, druhým je objektivní dění reálného světa. V tomto spojení se skrývá určitý determinismus.

*„Ze strany reality subjekt jako by byl očekáván, neboť to, co svět v té chvíli nabízí, je „znak“ adresovaný zvláště jemu. A ze strany subjektu je tu nevědomá touha, která jej mimovolně přitahuje k tomu znaku, dokonce jej jako takový utváří a dává možnost, aby byl znak později dešifrován.“*<sup>190</sup>

Breton pracuje s principem zdvojení, odlišném v dešifrování znaků, vycházejících z individuální podstaty vnímajícího subjektu. Obraznost

---

<sup>190</sup> FOSTER, H., KRAUSS, R. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. s. 192

v procesu zdvojení, spojuje náhodný znak s podvědomými touhami a vytváří z něj nositele záměrného významu. Je-li „znak“ ze světa strukturován situací dvojníka, na stejném principu funguje nevědomí; v tomto směru odpovídá moment Bretonova kategorie „*objektivní náhody*“ Freudovu popisu „*tísněnosti*“. Freud ztotožnil tento jev s tušením návratu něčeho archaického, a průvodní úzkost analyzoval ve vztahu k nutkání pudu smrti k opakování; tísnivým tedy lze označit propuknutí neživého v živém.

Surrealistický postoj, stranící se na první pohled všemu masově vyráběnému, jakoby naopak usiloval o moment šoku, němž jsou ty nejbanálnější předměty všedního života schopny opětovně budit údiv.<sup>191</sup> Surrealistický zájem o „podivné výjevy“ závisel na tomto vztahu mezi subjektivními příběhy a sociálními historiemi. Benjamin oslavuje surrealisty jako „první, kdo vnímali revoluční energii v tom, co je zastaralé, v první železné konstrukci, prvních továrních budovách, prvních fotografiích, předmětech, které začínají být vymřelé.“ Obnovit tyto touhy – znaky minulého století, znamená pro Benjamina očistit „*ruiny buržoazie*“ jako talismany „*dialektického myšlení*“ a „*profánního osvícení*“.<sup>192</sup> Toto znázornění buržoazie probíhá vyobrazením jejího vymření, jenž poskytují Atgetovy fotografie.

*„Charakteristické pro levicově měšťanskou opozici je nevyčísitelné spojování idealistické morálky a politické praxe. Jen v kontrastu s bezmocnými kompromisy „smýšlení“ jsou srozumitelné jisté podstatné momenty surrealismu, ba surrealistické tradice.“*<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> FOSTER, H., KRAUSS, R. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. s. 192, 212

<sup>192</sup> BENJAMIN, W. *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 128

<sup>193</sup> BENJAMIN, W. *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 135

Kult zla u Rimbauda představuje dezinfekční a izolační aparát politiky proti každému moralizujícímu diletantismu. Bretonovy hrůzné scénáře, v jejichž středu stojí prznění dětí, podle Benjamina odkazují o pár desetiletí zpět, kdy nezávisle na sobě vznikala převratná díla velkých anarchistů, jenž synchronizovala své načasování, aby o čtyřicet let později explodovaly v západní Evropě spisy Dostojevského, Rimbauda a Lautréamonta v témže okamžiku. Dostojevského „*Běsi*“ obsahují ospravedlnění zla, vyznačující jisté momenty surrealismu silněji než se podařilo současným surrealismům. „*Nikdo nepochopil jako on, jak nic netušící je mínění šosáků, že dobro je sice při vši mužné ctnosti toho, kdo ho koná, inspirováno Bohem; zlo však pochází cele z naší spontaneity, v něm jsme samostatné a výlučně na sebe nastavené bytosti. Nikdo neviděl tak jako on inspiraci i v tom nejobyčejnějším jednání. Ba i podlost rozpoznal jako něco, co je přeformováno jak v běhu světa, tak i v nás samých, nám blízké, neli nám uložené, jako pro idealistického buržou ctnost. Dostojevského Bůh nestvořil jen nebe a zemi a člověka a zvíře, ale i sprostotu, pomstu, krutost. A ani tady si nenechal d'ábla fušovat do díla.*“<sup>194</sup>

Benjamin se při hodnocení charakteru surrealismu přiklání k myšlence, že jeho původ je jednoznačně politický: „*Síly opojení získat pro revoluci*“, to byl skutečný záměr. Dialektický vývoj hnutí se postupně stále více přimyká ke komunistickému režimu.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> BENJAMIN, W. *Agésilas Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 136

<sup>195</sup> BENJAMIN, W. *Agésilas Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 141

## ZAVRAŽDĚNÝ BÁSNÍK<sup>196</sup>

Benjamin si všímá zajímavého zjištění, že od druhé poloviny devatenáctého století dochází v evropském prostředí k úpadku poezie. „*Evropské měšťanstvo již nepotřebuje básníka; básník, potažmo médium metafyzicky zatížené vize vůbec, tu nyní stojí bez pověření, bez jazyka – a bez domova. Nechce-li jen někde reprodukovat jazyky předešlých vizí, chce-li v nějakém jazyce ubytovat vizi vlastní, zbývá mu stěhování: z jazyka do jazyka, z roviny do roviny, od tématu k tématu, tváří v tvář publiku, které nikdy nevydrží dlouho naslouchat.*“<sup>197</sup> Zánik svobodné inteligence a moderní společnost Benjamin reflektuje právě na proměně struktury literárních děl.

Ve studii „*Goethova Spříznění volbou*“ Benjamin shledává mytický motiv věčným obsahem díla, nazývá jej „mytickou stínohrou v kostýmech Goethova věku“. Metafyzické otázky, jež jsou v textu paralelně rozvinuty, nebyly dostatečně doceněny. Soudobá kritika u Goetha poukazuje kupříkladu na pocit „stísněnosti“, jež má čtenář zakoušet v souvislosti s mravním úpadkem „*Spříznění volbou*“. Dílo je protkáno do všech nejskrytějších rysů symbolikou smrti. Symbolický jazyk je však přístupný jen vnímavému čtenáři, předmětnému chápání se nabízí jen vybrané krásy knihy. Tím, že se

---

<sup>196</sup> Benjamin svou úvahu „*K současnému společenskému stanovisku francouzského spisovatele*“ otevírá citací z novely Guillaumea Apollinaira „*Le poète assassiné*“: „*Pravá sláva opustila poezii pro vědu, filosofii, akrobacii, filantropii, sociologii atd. Básníci nejsou dnes k ničemu jinému, než aby dostávali peníze, kterých nevydělávají, protože nepracují a že povětšinou nemají talentu a v důsledku toho se nedají nijak omluvit. Ti, kteří mají jakýsi dar, jsou ještě škodlivější, neboť si nic nevydělávají a ničeho se netknou, každý nadělá víc hluku než celý regiment ... Není důvodu, aby ti lidé žili. Ceny jim udílené jsou ukradeny dělníkům, vynálezčům, učencům, filosofům, filantropům, sociologům atd. Básníci musí zmizet. Lykurg je vyhnal z Republiky, musíme je vyhnat ze světa. Světe, vyber si mezi životem a poezií; nepodniknou-li se proti ní vážné kroky, půjde o celou civilizaci. Dlouho již neváhej. Zítra ať začne nová éra. Poezie přestane existovat.... Považdíme básníky.*“ (BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. s. 48)

<sup>197</sup> BRYNDA, J. Saturnský hrdina v moderní kultuře. In: BENJAMIN, W. *Agésilas Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998. s. 327 - 328

v díle rozestupují pravdivostní obsah s věcným, rozhodují o nesmrtelnosti. „*V tomto smyslu připravují dějiny děl jejich kritiku, a proto historická distance zvětšuje její moc. Kdybychom to chtěli vyjádřit podobenstvím rostoucího díla jako planoucí hranice, pak před ní komentátor stojí jako chemik, kritik jako alchymista. Zatímco prvnímu je předmětem analýzy pouze dřevo a popel, druhý nachází tajemství pouze v samotných plamenech: záhadu živoucího. Tak se ptá kritik po pravdě, jejíž živoucí plameny plápolají nad těžkými poleny byvšího a nad lehkým popelem prožitého.*“<sup>198</sup> Básníkovi i dobovému publiku zpravidla uniká význam díla a soustředí se na reálie. Ačkoliv není nikde mystično nejvyšším věcným obsahem Goethova románu, v každém náznaku k němu přinejmenším směřuje. Benjamin si zároveň pokládá otázku, jak by obsah knihy zhodnotil sám autor, do jaké míry jeho vyjádření korespondují se skutečným záměrem, a kdy se snahou čelit soudobým soudům. Nejméně vážných komentářů pochází z řad anonymních recenzentů, kteří vítají dílo s konvenční úctou, s níž již tehdy mohl počítat každý Goethův výtvar.<sup>199</sup>

Konformismus, jenž zahaluje skutečnou podobu světa, je zároveň produktem strachu. Pro buržoazii již inteligence nepředstavuje zdroj morálních stanovisek, nýbrž nástroj politické praxe. Benjamin tento moment přechodu sleduje na Baudelairově postoji, jehož poezie je produktem dvojznačného období, v němž se epocha blíží svému konci. V ní se totiž velkoměsto poprvé stalo objektem lyrického básnictví s prvky „odcizeného pohledu“ flanéra, s ním podle Benjaminova vstupuje inteligence do meziobdobí: má sice ještě mecenáše, ale již se „obeznamuje s trhem“. Určujícími vlastnostmi jsou hospodářská i

---

<sup>198</sup> BENJAMIN, W. Goethova Spříznění volbou. In: *Literárněvědné studie*. s. 161

<sup>199</sup> BENJAMIN, W. Goethova Spříznění volbou. In: *Literárněvědné studie*. s. 175



politická nevyhraněnost, což se projevuje i tím, že představitelé inteligence „pole působnosti hledají nejprve mezi vojskem, později uprostřed maloměšťáctva, někdy i proletariátu.“<sup>200</sup>

## Závěr

Zaměříme-li se v současné době na analýzy moderní společnosti, s největší pravděpodobností se nevyhneme odkazu německého myslitele Waltera Benjamina. Obtížně bychom hledali jiného autora, který je s takovou samozřejmostí citován v úvahách o modernitě a vývoji uměleckého díla. Benjaminovo dílo nelze chápat jako nějaký koherentní teoretický koncept. Upřednostňoval zkoumání struktury, před formulováním metafyzické zastřešující syntézy dané věci. Ve způsobu uvažování uplatňoval metodu systematického rozkladu celku na množství detailních analýz. Tento postup je charakteristický i pro jeho tvůrčí styl. Vytvořil značně různorodé spektrum teoretických spisů, které pojednávají o teologických, sociologických, filosofických a estetických kategoriích. Tato tematická rozptýlenost umožňuje dnešním autorům, aplikovat fragmenty Benjaminových tezí pro potřeby jednotlivých disciplín. Avšak interpretovat Benjaminovu tvorbu jakožto celek, by bylo snahou o neobjektivní konstrukci, jež by zřejmě nebyla v souladu s jeho záměrem, zkoumat celek skrze části, které jej utváří.

Jako syn židovského obchodníka se starožitnostmi byl s uměleckým prostředím v kontaktu po celý život. Během studií se

---

<sup>200</sup> „Pohár s našimi monogramy, vyhozený do vzduch, když jsme kladli základní kámen, se nerozbil a je opět v mých rukách. Tak tedy, zvolal jsem, když jsem tady v této samotě prožil tolik hodin plných pochyb, učiním sebe samého místo sklenice znamením, zda naše spojení je možné, či nikoli. Odejdu do války a budu hledat smrt, ale nikoli jako šílenec, nýbrž jako člověk, který doufá, že bude žít.“ GOETHE, J. W. *Utrpení mladého Werthera, Spříznění volbou*; přeložil E. A. Saudek. Praha: LK, 2003. s. 350

zvyšoval jeho zájem o sociologické aspekty umělecké tvorby, což ho sblížilo s Frankfurtskou školou, a posléze i s levicovým myšlením. Přátelství s Bertoldem Brechtem, pobyt Moskvě a nepochybně vztah s litevskou komunistkou jej přimělo k pochopení radikálního komunismu. S průměrným marxismem nikdy nesplynul, přestože představuje v marxisticky orientované literatuře pozoruhodného reformátora. Ačkoliv se mu anarchistické metody jeví nepoužitelnými a komunistické cíle nereálnými, nesnižuje to podle Benjamina význam komunistické akce, která je korekcí cílů, neboť smysluplné politické cíle neexistují.

Benjaminův obzor současně podněcoval jeho přítel Gershomem Scholem k zájmu o židovský mysticismus. Kabalistická tradice přivedla k tématu prajazyka, objevujícím se v Benjaminově tvorbě. Motiv prajazyka v něm rozvíjí zájem o umělecké dílo a dějiny, neboť ty by měly být médium navracejícím bezprostřední souznění. Literární dílo obsahuje jazyk, uchovávající stav světa, běh dějin zachycený okamžikem. Ve své habilitační práci *„O původu německé truchlohry“* užívá Benjamin metaforu plamene:

*„jsou-li realie dřevem a popelem, pak plamen představuje život, pravdivostní obsah“*. Pravdivostní obsah je to, co udržuje umělecké dílo živoucím. Komplikovaná povaha vztahu „věcných obsahů“ a historického dění nutí Benjamina uvažovat o uměleckém díle současně jako o tvaru, podléhajícího rozkladu a jako tvaru, který je zasypáván vrstvami něčeho, čím sám není. V tomto směru se ruinování uměleckých děl blíží eschatologické představě zničené historie.

Benjamin proces modernizace nahlíží jako proces, vycházející z patosu pokroku k představě ztroskotání a úpadku. Proměna utopické

perspektivy v katastrofickou patří k iniciačním zkušenostem postmoderny, reagující na modernu. Wolfgang Welsh se podobným způsobem pozastavuje nad paradoxem ve vztahu, v němž němčina termínem *modern*, označuje nejen *moderní*, ale užívá jej i v souvislosti *tlení, hnutí, či práchnivění*.<sup>201</sup> Proces modernizace je taktéž procesem tlení.<sup>202</sup> Pouhá změna akcentu a tónu vede od patosu pokroku k představě ztroskotání a pochybnostem o moderní době. Walter Benjamin si uvědomoval, že pokrok není jen tím, co toto slovo sugeruje. Ve spisu „*Teze k pojmu dějin*“ pracuje s postavou „anděla dějin“, která zastupuje pokrok.<sup>203</sup> To je pokrok: být poháněn zpět plný úžasu. Benjaminův pohled je takový, že je jedno hledíme-li do minulosti či budoucnosti, i tam čekají jen události katastrofy.<sup>204</sup>

Svou studii moderního způsobu života provádí skrze charakteristiku „*flanéra*“, který je neodmyslitelně spjatý s moderním městským prostředím. Benjamin převzal obraz „*zevlouna*“ z úvah Charlese Baudelaira o žánrovém malování Constantina Guye, v němž byly živě zobrazeny pouliční scénky. Baudelaire označil Guye za „malíře moderního života“, podle něj tyto obrazy vyjadřovaly dozajista moderní způsob vidění světa, tedy perspektivu nazírání, typ

---

<sup>201</sup> WIDIMSKÝ, F. *Německo – Český slovník*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1970. s. 550

<sup>202</sup> Mnichov zažil před olympijskými hrami překotnou modernizaci. V rámci stavby metra všude probíhala rušná rekonstrukce města, o jejímž průběhu se mohl každý informovat na obřích tabulích, doplněných o pokrokové heslo, zvěstující program a výsledek: „MNICHOV BUDE MODERNÍ“. Jednoho rána však zamyšlený chodec rozpačitým pohledem spatřuje na tabuli jiné poselství „MNICHOV ZTROUCHNIVÍ“, ačkoliv písmena i tabule jsou stále stejná. Třebaže nedošlo k žádnému zásahu, a de facto se nezměnilo nic, změnilo se všechno a heslo na tabuli náhle reflektuje i druhou tvář modernizace. (WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon, 1994. s. 92)

<sup>203</sup> BENJAMIN, W. Über den Begriff der Geschichte. *Gesammelte Schriften*. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Werkausgabe, Bd. 2 Frankfurt a M. 1980. s. 691 – 704; (in: WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon, 1994. s. 93)

<sup>204</sup> WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon, 1994. s. 93

zkušeností a prožitků zevlouna. Na svých plátnech zachytil jedinečné situace a jakoby zmrazil pohyby lidí a v nehybnosti je zvětšil, aniž by znal jejich osudy a plány. Lidé zachycení na plátně nemají minulost ani budoucnost. Jsou povrchem bez hloubky, viditelná je pouze jejich podoba v daném okamžiku. Flanér se však nespokojí s tím, co má být viděno, zajímá jej obsahová stránka a kdykoliv tyto výjevy pozoruje, je odsouzen k nevědomosti, jenž může nahrazovat jen domněnkami.<sup>205</sup>

Benjaminova interpretace povahy uměleckého díla se odvíjí v historicko- materialistické perspektivě, v níž umění zprvu náleželo kultovním účelům a mělo být skryto běžnému pohledu, historický vývoj a proměna kulturních hodnot současně přeměnila i povahu umění celkově. Dříve byla podmínkou existence nějakého předmětu ruční práce, čímž získával předmět na autentičnosti, jenž byla v rámci tradice nezpochybnitelná. Kultura rytin, rozvíjející se v renesanci přidává ke kultovní hodnotě „hodnotu výstavní“. Tento druh reprodukce však jasně rozlišuje mezi kopií a uměleckým originálem, jehož status originálu zůstává neoslaben.

Benjamin tento status označuje jako „auru“ díla, čímž má na mysli jeho nepřekonatelnou jedinečnost. Ruční výroba, stejně jako okolní vlivy určují autentičnost výroby. Mechanickou výrobou dochází k strukturálnímu odejmutí auratického aspektu. Jedinečnost originálního díla je vykoupena požadavkem změněného způsobu vnímání. Technická reprodukce umožnila zpřístupnit dílo masám pomocí jeho kopii obrazu. Podle Benjamina takto začíná sériovost výroby (základna) ovlivňovat sériovost představy, která zase pohání zálibu v sériovosti samotného uměleckého díla (nadstavba). Načež

---

<sup>205</sup> BAUMAN, Z. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, 1995. s. 40 - 41

Benjamin přechází od způsobu výroby k „hodnotě využití“.<sup>206</sup> Základní rozpor mezi individuální základnou řemeslného umění a kolektivní základnou průmyslové výroby Benjamin spatřoval v napjatosti stylu Art Nouveau a Secese.

Symbolem moderního města jsou pro Benjamina již dříve zmiňované pasáže, většina pařížských pasáží vzniká po roce 1822, jejich první podmínkou je podle Benjamina velká konjunktura v obchodování s textilem. Prvotní fáze velkých obchodních domů jsou centrem obchodu s luxusním zbožím. Umělecké vyhotovení těchto staveb vypovídá o faktu, že umění vstupuje do služeb obchodu. Zatímco první technika směřovala k podrobení si přírody, druhá technika mnohem více usiluje o soulad mezi přírodou a lidstvem.

Dnešní umění má zasvěcovat lidstvo do této „ladící“ hry, což je patrné zejména u filmu. Film člověka cvičí ve vnímání a reakcích, určených praxí technického zařízení, jehož úloha v lidském životě nabývá stále více na významu. Benjaminovo specifikum spočívá ve zhodnocení nových technologií jakožto prostředku emancipace. Pro Benjamina je film rovněž příznačný tím, jakým způsobem představuje okolní svět. Schopnost aparatury testovat obohacuje svět našich vjemů, a to na způsob metod, které lze vysvětlit prostřednictvím Freudovy teorie. „Psychopatologie každodenního života“ podrobila analýze věci, jež dříve unikaly v širokém proudu vnímání. Umění se stalo účinným nástrojem propagandy a dochází k estetizaci politiky a politizaci umění, jak lze sledovat na italském či ruském filmu. Zábavní průmysl a média vytvářejí simulacrum, snový svět vedoucí ke stavu rozptýlení lidského myšlení, zahlceného realitou moderního prostředí.

---

<sup>206</sup> FOSTER, H., KRAUSS, R. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. s. 272

## Resumé

Význam Waltera Benjamina jako filozofa a kritického teoretika spočívá v rozmanitosti jeho intelektu a v pokračující produktivitě jeho myšlení. Primárně je považován za literárního kritika a esejistu, avšak stále více bývá oceňován i filozofický základ jeho díla. Benjaminovo úsilí vypracovat politicky orientovanou, materialisticky estetickou teorii mělo stimul v kritické teorii Frankfurtské školy a v tvorbě Bertolta Brechta. Jeho esej „*Umělecké dílo ve věku jeho technické reprodukovatelnosti*“ zůstává stále jedním z hlavních teoretických textů pro filmovou teorii. „*Jednosměrná ulice*“ a práce vyplývající z jeho nedokončené výzkumu o devatenáctého století (Pařížské pasáže), poskytují teoretický rámec pro kulturní teorie a filozofické uchopení moderny. Benjaminovo mesiášské chápání dějin je trvalým zdrojem teoretické fascinace a frustrace pestré škále posledních filozofických myslitelů. Benjaminova teorie idejí transponuje filozofický problém metafyzického realismu do kontextu estetiky. Jeho teoretické rozpracování postupuje podle preexistenčních prvků v rámci filosofické tradice.

## Resume

Walter Benjamin's importance as a philosopher and critical theorist can be gauged by the diversity of his intellectual influence and the continuing productivity of his thought. Primarily regarded as a literary critic and essayist, the philosophical basis of Benjamin's writings is increasingly acknowledged. Benjamin's efforts to develop a politically oriented, materialist aesthetic theory proved an important stimulus for both the Frankfurt School of Critical Theory and the Marxist poet and

dramatist Bertolt Brecht. His essay on ‘The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility’ remains a major theoretical text for film theory. *One-Way Street* and the work arising from his unfinished research on nineteenth century Paris (*The Arcades Project*), provide a theoretical stimulus for cultural theory and philosophical concepts of the modern. Benjamin's messianic understanding of history has been an enduring source of theoretical fascination and frustration for a diverse range of recent philosophical thinkers. Benjamin's theory of Ideas transposes the philosophical problem of metaphysical realism into the context of aesthetics. Benjamin's theoretical elaboration proceeds by startling imagistic reconfigurations of pre-existing elements within the philosophical tradition. He offers a number of possibilities for thinking such Ideas in the Prologue, taken from the realm not only of philosophy but of aesthetics, theology and science.

## Bibliografie

### PRIMÁRNÍ

BENJAMIN, W. *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998.

BENJAMIN, W. *Výbor z díla I, Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009.

BENJAMIN W. Malé dějiny fotografie, in: Karel CÍSAŘ (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha: Herrmann & synové, 2004.

BENJAMIN, W. Paříž, hlavní město devatenáctého století. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.

BENJAMIN, W. Město snů, sny o budoucnosti, antropologický nihilismus, Jung. In: *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, 2009.

BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.

BENJAMIN, W. O jazyce vůbec a o jazyce lidském. In: *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, 1998.

### SEKUNDÁRNÍ

BAUMAN, Z. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, 1995.

BENJAMIN, W. Muž davu, přel. Blahutková, D. in: *Sociální studia, Město*. Praha: Sociologický časopis, 2006.

BENJAMIN, W. *Selected Writings: Vol. 1, 1913-1926*. Cambridge – London: The Belknap Press of Harvard University Press. 1996.

BOURETZ, P. *Svědkové budoucího času I*. Praha: OIKOYMENH, 2009.

BROD, M. Der Dichter Franz Kafka, in: *Neue Rundschau*, 1921 (roč. 11).

FOSTER, H., KRAUSS, R. *Umění po roce 1900*. Praha: Sloart, 2007.



- FRISBY, D. *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge: Polity Press, 1985.
- GANCE, A. *Le temps de l'image est venu. (L'art cinématographique II, Paříž: 1927*
- JAMESON, F. *The Theoretical Hesitation: Benjamin's Sociological Predecessor*. *Critical Inquiry* 25, 1999
- KAFKA, F., *Zámek*, Praha: 1997
- KANT, I. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.
- MACURA, V., JEDLIČKOVÁ, A. *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno: Host, 2012.
- PERNIOLA, M. *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum, 2000.
- SADOUL, G. *Dějiny filmu*. Praha: Orbis, 1958.
- STÖRIG, H. J. *Malé dějiny filozofie*. Praha: Zvon, 1992.
- STŘÍTECKÝ, J. *Prameny naděje*. In: BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.
- TURNER, B. *Introduction*. Pp. 1 – 36 in: Buci – Glucksmann, 1994.
- WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon, 1994. s.
- WIDIMSKÝ, F. *Německo – Český slovník*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1970.
- WITTE, B. *Walter Benjamin*. Reinbek bei Hamburg: Rotwohl, 1997.

## INTERNETOVÉ ZDROJE

BENJAMIN, W.; JENNINGS, M. W. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2006. [online]. © 2001-2014 Imagine Easy Solutions, LLC. Dostupné z: <http://www.hup.harvard.edu/features/walter-benjamin.html>

BAUDELAIRE, Ch. *Le peintre de la vie moderne baudelaire*. [online] litteratura.com. Dostupné z: <http://baudelaire.litteratura.com/?id=29&rub=oeuvre&s=1&srub=cri>

DVOŘÁK, T. *Sex appeal neorganického, aneb jak malíř moderního života k postmoderní auře přišel*. Praha: © Sociologický ústav AV ČR, 2004, Vol. 40, No. 1-2. Published by: Institute of Sociology of the Academy of Sciences of the Czech Republic. ISSN: 00380288. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/41132008>

Akademie der Künste. Das Walter Benjamin Archiv. Berlin. [http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/literatur/kuenstler/informationen\\_walter\\_benjamin\\_archiv.htm](http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/literatur/kuenstler/informationen_walter_benjamin_archiv.htm)

The Stanford Encyclopedia of Philosophy. <http://plato.stanford.edu/entries/lukacs/> copyright © 2014