

Walter Benjamin

Pařížské pasáže

(Das Passagen-Werk, 1927–1940)

V úplnosti nerealizovaný kulturně-historický projekt, který se snaží podat celistvý obraz Paříže 19. století a ve kterém ústřední postavení zaujímá osobnost Charlese Baudelaira.

Projekt existuje v podobě několika náčrtů (Paříž, hlavní město devatenáctého století, Paříž druhého císařství u Baudelaira, O některých motivech u Baudelaira, Centrální park), publikovaných knižně v posmrtných výběrech. Zde zaměříme pozornost na dvě stati (z roku 1935 a 1939), které v Benjaminově práci hrají klíčovou roli.

Paříž, hlavní město devatenáctého století (67–78) je nástinem plánovaného baudelairovského komplexu, který poskytuje určitou představu, jak mělo dílo celkově vypadat. Látka je rozvržena do šesti oddílů, jejichž výklad vychází z analýzy příznačných dobových kulturních projevů a vykládá je v souvislostech ekonomických, sociálních, antropologických aj. Do tohoto historického rozvrhu je včleněna osobnost básníka Ch. Baudelaira.

V 1. části Fourier aneb pasáže (67–69) Benjamin na prvotním nepochopení funkční povahy železných konstrukcí, které se staly podmínkou vzniku podzemních středisek obchodu s luxusním zbožím, demonstruje Marxovu tezi, že na svém počátku podléhá nový výrobní prostředek formě starého (technická nutnost je zušlechťována uměleckými cíli, 76). V kolektivním vědomí odpovídají této zákonitosti obrazy, v nichž se nové prolíná se starým. „Tyto obrazy jsou dílem přání a kolektiv se v nich snaží přemoci a zvládnout nehotovost společenského výrobku i nedostatky společenského výrobního řádu“ (68). V představách každé epochy se podle Benjaminova budoucnost snoubí s „prvky původní historie, to jest beztřídní společnosti“ (68). Tento zážitek se spojuje s novou zkušeností a působí na vznik utopie (jako byl Fourierův projekt složitě organizovaných falanstér; jejich architektonický kánon shledává Benjamin v pasážích). Mezi prvkem hmotné kultury a sociálně reformní ideou je tak nacházena strukturální vazba.

2. část Daguerre aneb panoráma (69–70): v panoramatech — jevu časově souběžném s pasážemi — vidí Benjamin výraz obratu v poměru umění k technice (užití technických klamů za účelem napodobení) a vyjádření nového životního pocitu, o němž svědčí pokus vnést přírodu do města tím, že je pojata v krajinném rozprostření (takto se ostatně jeví flanérovi; *flâneur* — tulák, povaleč, viz níže výklad 5. části). Literární analogii panoramat, vyvádějících malířství za hranice umění (podobně jako železná konstrukce v případě architektury), spatřuje Benjamin ve sbornících anekdotických črt (panoramatická literatura neboli literatura společensky panoramatická), jejichž pozadí tvoří „informativní základna“ (70) těchto výseků městského prostředí a v popředí stojí plasticky podané figury. Fotografie pak Benjamin připisuje znehodnocení informativní funkce malířství (děje se tak spolu s narůstáním objemu informační sítě) a podíl na rozšíření „okruhu zbožího hospodářství“ (70).

3. Grandville aneb světové výstavy (71–72) ukazuje světové výstavy jako „poutní místa k fetiši zboží“ (71), jež podle Benjaminova názoru vyjevují zboží hodnotu předmětů tím, že jim vytvářejí rámec (rozptylující aranžmá), který zastírá jejich hodnotu užitnou. Zbožním manipulacím je podroben i člověk, především v rámci zábavního průmyslu, rozvíjejícího se právě v souvislosti s výstavami. V jeho rámci je do služeb zboží postaveno i umění, což Benjamin dokládá aranžovacími fantaziemi Jeana-Jacquese Grandvillla: „Grandville proměňuje celou přírodu na speciality. Zobrazuje ji ve stejném duchu, v jakém začíná reklama [...] představitel druhů zboží“ (72).

Ve 4. části Ludvík Filip aneb interiér (72–74) chápe Benjamin vyhocení protikladu soukromého obydlí a pracoviště v daném období jako výraz vstupu soukromého člověka (*der Privatmann*) na historické dějiště. Fantazmagorie interiéru („Interiér je útočiště umění. Pravým obyvatelem interiéru je sběratel“, 73), dovršená secesí,¹ v níž Benjamin vidí střetnutí niternosti s technikou, představuje jednak pokus jeho obyvatele-sběratele o univerzum, jednak iluzorní snahu zbavit předmět zbožího charakteru tím, že je vlastněn. Sentimentální a marný pokus měšťáka o polidštění zboží je podle Benjaminova stvrzován etujemi (schránka, pouzdro, úkryt, potah). Prvním „fyziologem interiéru“ je podle Benjaminova Edgar Allan Poe, zejm. jako autor detektivních příběhů, v nichž „nejsou zločinci ani gentlemani, ani apači, ale měšťanští soukromníci“ (74).

5. část Baudelaire aneb ulice Paříže (74–76): mezi produkty dvojnásobného období, v němž se epocha blíží ke svému konci, vřazuje Benjamin Baudelaireovu poezii. V ní se totiž velkoměsto poprvé stalo objektem lyrického básnictví; nešlo však o „lyriku

¹ V části Centrální park považuje Benjamin secesi za druhý pokus umění, jak se vyrovnat s technikou. Tím prvním byl realismus.

domova“, ale o pohled člověka odcizeného. Na Baudelairově postoji Benjamin postihuje dobově příznačný typ flanéra: „kryt davem jako závojem vidí flanér známé město jako fantazmagorii“ (74). S flanérem vstupuje inteligence do mezidobí: má sice ještě mecenáše, ale již „se obeznamuje s trhem“ (74). Jejimi určujícími vlastnostmi jsou hospodářská i politická nevyhraněnost, což se projevuje i tím, že představitelé inteligence „pole působnosti hledají nejprve mezi vojskem, později uprostřed maloměšťáctva, někdy i proletariátu“ (74).

Oddíl 6. Haussmann neboli barikády (76–78) je věnován celistvější charakteristice období druhého císařství, tedy období konjunktury podmíněné finančním rozmachem francouzské buržoazie. Jako klíčový moment tu Benjamin zvolil velkolepou přestavbu Paříže, která měla prostřednictvím širokých ulic dát vyniknout světskému i duchovnímu panství buržoazie a zabezpečit město proti občanským bojům (zabránit stavbě barikád). Marně, neboť za Komuny jsou barikády stavěny nanovo, a to mohutnější než kdykoli jindy.

Druhou stáť, kterou pro osvětlení Benjaminovy metody vyjímáme, je studie O některých motivech u Baudelaira (81–109), neboť ve zkratce přináší nejdůležitější prvky celé baudelairovské koncepce. *Květy zla* („poslední lyrické dílo s celoevropským dosahem“, 107) jsou v ní nahlíženy prizmatem rodících se civilizačních symptomů. Výchozím poznatkem je pro Benjamina fakt, že v Baudelairových verších se v básníkově zorném poli poprvé ocitá publikum. Básník si uvědomuje, že oslovený čtenář s ním nemusí sdílet naladění, které od něj očekává (takové publikum dodá až pozdější doba), ale četba lyriky je pro něj dokonce náročná. Proměny podmínek recepce a struktury čtenářské zkušenosti přivádějí Benjamina k filozofickým pokusům (Wilhelm Dilthey, Ludwig Klages, Carl Gustav Jung) dobrat se „pravé“ zkušenosti, tj. negativního otisku té, „která se usazuje v normované, denaturované existenci civilizovaných mas“ (82) velkoměstské společnosti a je ovlivňována četbou novin, kde je událost oddělována od zkušenosti, a tím i od tradice.

Benjamin se zabývá především Bergsonovým a Proustovým ahistorickým pojetím zkušenosti, opírajícím se o intimní strukturu paměti. Bergsonova čistá paměť (*mémoire pure*) je uvedena do souvislosti s Proustovou mimovolnou pamětí (*mémoire involontaire*), do níž sestoupilo jenom to, co nebylo prožito vědomě (83). S odkazem na psychoanalýzu a funkci paměti v obraně proti podráždění pak Benjamin vysvětluje Baudelaira jako autora, který svou poezii založil na masové zkušenosti zahrnující zážitek šoku — jeho opakované vyvolávání se podílí na vytváření ochranného mechanismu vůči civilizačnímu vývoji. Baudelairův tvůrčí proces

pojímá Benjamin v souladu s vlastním autorovým obrazem jako souboj: vlastní zkušenost šoku je promítnuta do uměleckého tvoření (87). Tato tvorba je vědomě obrácena k obyvatelům velkých měst, vystaveným prudkým vjemovým nárazům a spleti vztahů. Figura šoku přivádí Benjamina k motivu zástupu, který se nestal přímo tématem žádné básně, ale je ve sbírce přítomen jako „skrytý obraz“ (*die verborgene Figur*, 90). Motiv zástupu (davů, masy apod.) souvisí s Baudelairovým flanérstvím — básník je současně „komplicem“ davů i pozorovatelem z odstupu (ocítá se mimo jeho praktické zájmy). Baudelairova zkušenost je pak konfrontována se zkušeností a dojmy Bedřicha Engelse, E. A. Poea a E. T. A. Hoffmanna (a také se strukturami a postavami příznačnými pro různá velkoměsta, jako Londýn a Paříž). Od vyznačení paradoxní analogie mezi zautomatizovanými úkony továrního dělníka a mechanismem hazardní hry („začínat znovu a opět od začátku — to je relativní idea hry — a stejně tak námezdní práce“, 98), jež spojuje věčná neukončenost či nenaplněnost, dospívá Benjamin k hráčským motivům u Baudelaira; ty se stávají znakem moderního lidství, vydaného napospas bezobsažnému času.

Benjamin připomíná Bergsonův návod, jak snímat z lidské duše „posedlost časem“ (*die Obsession der Zeit*) prostřednictvím „zpřítomňování trvajících času“ (*die Vergegenwärtigung der durée*, 99), což je návod vyslyšený Proustem. Také u Baudelaira shledává Benjamin „šťastné znovunalézání“ dnů, „jichž jsme pamětlivi“ (99), a to v jeho *correspondances* — prehistorických, a tudíž nadčasových „datech paměti“ zahrnujících i prvky kultovní. Ideál, jenž „rozdává sílu vzpomínky“ (101), je v *Květech zla* nicméně přemožen splínem, který „rozkládá čas na houfy prázdných vteřin“ (101). Splín je sice bez historie, podobně jako Proustova „mimovolná paměť“, ale vnímání času je při něm zostřené (102). Benjamin rovněž naznačuje, že splín není, tak jako Bergsonovo *durée*, které nezná smrt, vytěsněn z historického řádu (103) a neodívá zážitek představami „mimovolné paměti“, ale vystavuje ho naopak v „jeho nahotě“ (103). Tímto postřehem přechází Benjaminovo uvažování k motivu „zániku aury“ (*der Verfall der Aura*); aurou Benjamin rozumí „představy, jež se při nazírání sdružují kolem předmětu a jejichž domovem je *mémoire involontaire*“ (103), přičemž „reprodukční technika zvyhodňuje volní, diskurzivní vzpomínku, ba způsobuje, že je stále připravená v zásobě a už tím zužuje prostor pro fantazii“ (104). Zánik aury ztotožňuje Benjamin s krizí vnímání — krásné již není vynášeno z hlubin času, reprodukováný obraz se neotvírá pohledu, ruší se jeho nepřístupnost a tajemství. Baudelaire podle něj „prohlédl klam zástupu“ (108) a obrací se proti němu; činí tak „s hněvem, který je bezmocný, neboť stejně by se mohl vydat do boje proti dešti nebo větru“ (109).

Zbylé dvě části Benjaminova projektu jsou stylisticky rozdílné, motivicky se však — i v celku všech čtyř dohromady — doplňují, kříží a vzájemně překrývají. Ve stati Paříž druhého císařství u Baudelaira autor podrobně rozebírá tři klíčové dobové fenomény: bohému, flanéra a modernu. Část Centrální park tvoří několik desítek poznámek, vesměs velmi lakonických. Benjamin se v nich věnuje splínu, funkci alegorie, módě, neřesti, prostituci a zvrhlosti, mase, věčnému návratu aj. — to vše v kontextu Baudelairovy tvorby, jeho doby a Paříže a často také s použitím historických paralel.

Projekt *Pařížských pasáží* se během Benjaminova života několikrát měnil a skončil v podobě fragmentární montáže. Benjamin na nich začal pracovat v roce 1927. Bohatý a různorodý materiál sbíral, studoval a analyzoval především za svého pařížského exilu 1933–1940 (o Baudelairovo dílo se ovšem začal zajímat mnohem dříve).² Nejprve vznikla skica Paříž, hlavní město devatenáctého století, na jejímž základě Benjamin získal badatelskou podporu. Roku 1937 se rozhodl napsat samostatnou knihu o Baudelairovi, ale vypracoval pouze druhou část třídílného projektu (Paříž druhého císařství u Baudelaira).³ Studie však byla v *Zeitschrift für Sozialforschung* odmítnuta a podrobena → Adornově kritice. Vzájemná korespondence ukazuje, jaké výtky Adornovi Benjaminovi adresoval, i to, jak se s nimi Benjamin vyrovnával.⁴ Ukazuje i směr, kterým se text *Pařížských pasáží* pohyboval. Adornovi vadil především způsob, jakým Benjamin zachází s empirickou skutečností; považoval zprostředkování mezi jevy sociálně-ekonomickými a kulturními za příliš přímočaré. Ekonomický determinismus a přímočarý vztah mezi základnou a nadstavbou byl, jak vysvítá z korespondence, oběma autorům cizí: oba tvořivě hledali místo v rámci marxismu, a to především hranici mezi determinismem ekonomických a sociálních zákonitostí a specifičností kultury. Marxovi Benjamin zůstává věrný nejen metodou zkoumání, ale také výběrem látky: v Baudelairovi totiž nachází Marxova souběžce, stejně pronikavého analytika doby, již je poznamenán; od Marxe se však Baudelaire liší způsobem a senzibilitou, jimiž na dobu pozdního kapitalismu reaguje. *Pařížské pasáže* ukazují, že Benjamin odmítá filologické a k textu soustředěné (dílocentrické) pojetí a současně se snaží najít takový způsob zprostředkování sociální reality, jaký by nepotlačoval specifičnost uměleckého díla. Svou metodou zůstávají *Pařížské pasáže* na půdě historického materialismu. Autor věří, že vztah mezi konkrétním dílem a celkovým průběhem dějin se dá zkoumat jako kaskáda synekdoch, tj. stop, jimiž lze dospět od dílčího jevu, zdánlivě nahodilého, až k obecné tendenci doby:

2 W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Tableaux Parisiens*, Heidelberg 1923. Jedná se o překlad Baudelairova díla do němčiny.

3 W. Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, in: týž, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt/M. 1969 a 1974.

4 Výběr z korespondence mezi Benjaminem a Adornem, zaměřený na dopisy kolem *Pařížských pasáží*, lze nalézt ve slovenském výboru z Benjaminova díla *Iuminácie*, Bratislava 1999.

v konkrétním díle se nachází celkové dílo autora, v celkovém díle epocha a v epoše celkový průběh dějin. Jde o postup, který do podoby tzv. genetického strukturalismu později rozvinul např. → Lucien Goldmann. Zároveň Benjamin věří, že mezi jednotlivými formami společensko-kulturního života, jako je politika, architektura, ekonomika, literatura ad., panuje princip analogie. Proto si lze ve výkladu jedné vypomáhat druhou. — Fragmentárnost Benjaminových poznámek zrcadlí jednak duchovní hnízdo, k němuž autor přináležel (je typická i pro ostatní autory z okruhu Frankfurtské školy), jednak nehotovou a procesuální povahu samotného projektu. Tato podoba textu se také stává ekvivalentem témat, jimž se Benjamin věnuje: pasáž jako ulice i dům zároveň, Baudelaire jako autor, který problematizuje hranici mezi bděním a snem, moderna jako stav neukončitelné dvojznačnosti. Pařížskými pasážemi se vine několik dalších klíčových témat, jimž se Benjamin věnoval v některých specifických pojednáních — např. ztráta aury, tj. neopakovatelné jedinečnosti uměleckého díla (Umění ve věku své technické reprodukovatelnosti), zmišení vztahu mezi uměním a zkušeností (Vypravěč), zevšednění snu (Snový kýč), deziluzivní, ba ničitelský vztah autora k jeho vlastnímu dílu (Karl Kraus), role autora uvnitř společensko-ekonomických vztahů určité epochy (Autor jako producent).

W. Benjamin patří mezi čelné analyticky moderní doby, jejích hlavních rysů, jakož i – a to především — jejích zdrojů. Jeho úvahy o ztrátě jedinečnosti, narůstající proměně všeho, včetně uměleckých děl, ve zboží, bývají stavěny vedle myšlenky o odkouzlení (ztrátě smyslu pro zázračné) Maxe Webera i myšlenky o odlidštění moderního umění → Ortegy y Gasset. Jiným důležitým kontextem Benjaminova díla je neortodoxní marxismus,⁵ v jehož rámci zaujímá autor *Pařížských pasáží* roli jednoho z nejinspiračnějších myslitelů na poli estetiky a teorie kultury (spolu např. s Ernstem Blochem, → Györgyem Lukácsem, Lucienem Goldmannem, ostatními představiteli Frankfurtské školy, představiteli britských kulturních studií a vůbec proudu tzv. kulturního materialismu). Benjaminovo dílo zažilo velkou renesanci od 60. let. Hlásili se k němu představitelé kulturní levice i revoltující studenti roku 1968. Jeho texty, včetně *Pařížských pasáží*, byly znovu vydány (a komentovány), a to nejenom v domovském kontextu německém, ale i v kontextu anglosaském, který je vůči podnětům z německé oblasti tradičně značně rezistentní. Benjaminovo dílo našlo odezvu v rámci bouřlivě se rozvíjejících mediálních studií (analýza novin jako jevu, který nás zbavuje zkušenostního zázemí, a tím nás dekontextualizuje). Kriticko-demystifikační ráz analýz, soustředění na zasuté detaily, nesystematická (ba až antisystematická) povaha psaní, fragmentárnost, interpretační

5 Svou pozici v rámci marxismu Benjamin explicitně formuluje např. v přednášce *Autor jako producent* (1934): dílo se nemá zkoumat vzhledem k výrobním vztahům epochy, ale má se zkoumat, jak se chová v nich, tj. v rámci (uvnitř) těchto vztahů. Jde tedy o zjevné odmítnutí tzv. teorie odrazu.

otevřenost, melancholické prodlévání v detailech, metoda „radikálních aforismů“⁶ — všemi těmito rysy svého psaní si Benjaminovo dílo našlo cestu i na půdu postmoderních směrů, zejm. dekonstrukce. Osobnost a dílo W. Benjamina se od 50. let objevují jako bezmála povinná referenční položka mnoha oblastí, témat či fenoménů, jako je např. metropole, Ch. Baudelaire, fotografie, noviny, filozofie dějin, zkušenost, Paříž, modernismus, sociologie umění, vztah dějin a dějin literatury, fetišizace umění, žurnalismus, konzumentství, estetika šoku, fašismus, Frankfurtská škola, literární kritika aj.

Vydání

Schriften, Frankfurt/M. 1955 (zde poprvé Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts); *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt/M. 1955, 1969, 1974; *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/M. 1961, 1969 (Über einige Motive bei Baudelaire vyšlo samostatně in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 1939, č. 1–2); *Gesammelte Schriften 5. Passagewerk*, Frankfurt/M. 1972–1989 a 1991; *Das Passagewerk*, Frankfurt/M. 1983. *Paris, capital del siglo XIX*, México 1971. **Dílo a jeho zdroj, Praha 1979** (eseje Paříž, hlavní město devatenáctého století, O některých motivech u Baudelaira, Centrální park; z tohoto vyd. citováno); *Teoretické pasáže*, Praha 2011 (esej Paříž druhého císařství u Baudelaira). *Parigi capitale del XIX secolo. I passages di Parigi*, Torino 1986, 2000, 2002, 2007, 2010. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris 1989, 1993, 1997, 2003, 2007. *Paris, 1800-taletts huvudstad. Passagearbetet*, Stockholm 1990–1992. *Pasajlar*, Istanbul 1995, 2009. *Walter Benjamin's Passages*, Cambridge (Mass.) 1996. *Illuminácie*, Bratislava 1999 (zde Paříž, hlavné mesto XIX. storočia). Čínské vyd., Šanghaj 2006.

Literatura

R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie W. Benjamins*, Frankfurt/M. 1965. Th. W. Adorno, *Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe*, Frankfurt/M. 1968. L. Wiesenthal, *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins*, Frankfurt/M. 1973. R. Tiedemann, Nachwort, in: W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt/M. 1974, s. 187–214. W. Fuld, *Walter Benjamin. Zwischen den Stühlen. Eine Biographie*, München 1979. J. Střítecký, doslov k č. vyd. 1979, s. 409–427. N. W. Bolz – B. Witte (eds.), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München 1984. N. W. Bolz – W. van Reijen,

⁶ Takto ji charakterizuje Siegfried Kracauer, Benjaminův bliženec z okruhu Frankfurtské školy.

Walter Benjamin, Frankfurt/M. 1991. S. Buck-Mors, *Dialektik des Sehens. W. Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt/M. 1993. K. Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München 1993. G. Gilloch, *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*, Cambridge 1996. R. Rożanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wrocław 1997. A. Bžoch, *Walter Benjamin a estetická moderna*, Bratislava 1999. D. Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften W. Benjamins*, Frankfurt/M. 1999. M. Brodesen, *Walter Benjamin. Leben, Werk, Wirkung*, Frankfurt/M. 2005.

Walter Benjamin (1892–1940)

Německý literární historik a kritik, estetik a filozof. Studoval ve Freiburgu, Mnichově a Bernu. Zájem o sociologické aspekty umělecké tvorby ho sblížil s Frankfurtskou školou a vedl i k zájmu o marxismus (přátelství s Bertoldem Brechtem, pobyt v SSSR 1926–1927); současně však našel inspiraci i v židovské mystice (přátelství s Gershomem Scholemem). Když se neprosadil na akademické půdě (neúspěšná habilitace), začal se naplno věnovat literární kritice. Je autorem řady esejů o Nikolaji Leskovovi, Franzi Kafkovi, Eduardu Fuchsovi, Marcelu Proustovi, Gottfriedu Kellerovi, Karlu Krausovi aj. V r. 1933 se před nacistickým režimem uchýlil do Paříže; spáchal sebevraždu na španělské hranici při neúspěšném pokusu uniknout z okupované Francie. Zájem o jeho dílo narůstá od 60. let. Další díla: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), *Charles Baudelaire. Tableaux Parisiens* (1923), *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), *Schriften* (1955), *Versuche über Brecht* (1966), *Gesammelte Schriften* (1972–1989 a 1991).

České překlady

Dílo a jeho zdroj (1979, výbor), *Agesilaus Santander* (1998), *Výbor z díla 1. Literárněvědné studie* (2009), *Výbor z díla 2. Teoretické pasáže* (2011). Stati: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, *Divadlo* 1963, č. 1, s. 26–37; Úloha překladatele, in: J. Čermák et al. (eds.), *Překlad literárního díla. Sborník současných zahraničních studií*, Praha 1970, s. 245–256.

/mm – jt/