

UMĚLECKÉ DÍLO VE VĚKU SVÉ TECHNICKÉ REPRODUKOVATELNOSTI

Jaroslav Strítěcký

Benjaminovu stať Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti známe dnes ve třech verzích: v první německé z roku 1935, v modifikované francouzské z roku následujícího a konečně ve druhé německé, uzavřené v roce 1939. Žádnou z těchto verzí nemůžeme považovat za definitivní. Všechny tři dokládají průběh Benjaminova úsilí o formulaci teoretického stanoviska, vypracovávaného v těsné souvislosti s interpretací Baudelairovy poezie. Z rozsáhlé dokumentace, zveřejněné v Sebraných spisech, je zřejmé, že Benjamin pracoval pod silným tlakem z několika stran. Text autora, vehnaného krajní tísní do nedůstojné závislosti na vlivných přátelích, podléhal od počátku rozporuplné autocenzuře a navíc řadě neautorizovaných retuší. Pro pochopení původního záměru má proto mimořádný význam zpřístupnění přípravných materiálů, náčrtů a pasáží, které do žádné z verzí nebyly zařazeny.^{1/}

Dobové reakce na Benjaminovu stať, nečetné, ale významné, ulpívaly na nejnápudnějších tvrzeních. Většinou se pozastavovaly nad pojmem "aura" a nad lakonickou výzvou k nahrazení estetické funkce uměleckého díla funkcí politickou. Ve vzájemných kontroverzích vysoko přestřelovaly skutečný střed, smysl a cíl Benjaminových teoretických úvah: kritické přezkoumání pojmu umění, který jsme zdědili z 19. století, odhalení jeho ideologického charakteru.^{2/} Nejdůležitěji se vyslovil Bertold Brecht, ač právě jemu se Benjamin snažil až křečovitě přizpůsobit. Výklady o auře se mu zdály podivínské a mystické. Vtipně však vystihl komunikativní základ aury: auru vytváří očekávání, že když se na něco zadíváme, zadívá se to na nás.^{3/} Gershom Scholem, Benjaminův přítel nejstarší, nejbližší a nejkonzervativnější, upozorňoval, že první část pojednání nesouvisí s druhou. Benjamin odpověděl, že revoluce obstará jejich filozofické propojení mnohem lépe, než by to mohl učinit on.^{4/} Nejvýznamněji vzal Benjaminovy úvahy Adorno, jediný je dokázal pochopit v kontinuitě celého Benjaminova díla. Již dopis z 18. března 1936 přináší vysoké ocenění snahy analyzovat dialektiku zániku mýtu na procesu, v němž umění pozbývá magického charakteru. Zároveň však obsahuje zásad-

ní kritiku, obhajující autonomii uměleckého díla.^{5/} Tak je zde před-
znamenáno téma, s nímž se Adorno vyrovnával v celém svém dalším díle.
Benjamin dojat tak ojedinělou chápavou pozorností pokoušel se zmírnit
rozdíl koncepcí poukazem, že může být jen zdánlivý a vyplývat z roz-
dílnosti mezi hudebním materiálem a literaturou.^{6/}

Oběma bylo jasné, že umělecké dílo je třeba vyložit jinak než na
podezřele magické ose krásy. Ta se stala předmětem sporů již v minu-
lém století, protože původní funkce artefaktů stmelovaných v kulturní
dědictví znejistěly, přestaly být srozumitelné, ba musely být potlače-
ny. Formální estetika si v této situaci pomohla tezí, že sociální
funkcí umění je právě nepřítomnost a nemožnost jakýchkoli jiných funk-
cí než funkce estetické.^{7/} A ještě u Adorna, který nevynechal jedinou
příležitost k polemice s estetickým formalismem, s překvapením čteme:
"Aber die Funktion der Kunst in der gänzlich funktionalen Welt ist
ihre Funktionslosigkeit; purer Aberglaube, sie vermöchte direkt einzu-
greifen oder zum Eingriff zu veranlassen."^{8/}

Takzvaná obsahová estetika řešila stejnou situaci jiným způsobem:
pokoušela se ztracené původní mimoestetické funkce znovuobjevit jako
objektivní obsah artefaktů. Izolace uměleckého díla od jeho sociálního
života je tu neméně důrazná než v estetice formální.

O sklenutí estetického a mimoestetického /jako zvláštního případu
dialektiky systematického a historického/ se nejvlivněji pokusil
Wilhelm Dilthey. Empirizace vkusového soudu v totalitu "prožitku" vy-
hovuje významové relativizaci artefaktu v procesu jeho sociální exis-
tence. Otevírá cestu ke konkrétnímu průzkumu estetického vnímání - po-
pisně psychologickému a později fenomenologickému. Dilthey zároveň vy-
užívá hegelovské teorie objektivního ducha a pojímá umělecké dílo jako
objektivaci společenského a historického života. Perspektiva je vytče-
na komplementaritou obou hledisek. Umělecké dílo nutno chápat nejen
jako výraz určité doby a určitého prostředí, ale zároveň jako konstruk-
ci, jejíž struktura je stálá, jejíž významové souvislosti se však poz-
měňují s kontextem kvalitativně a dokonce i kvantitativně.^{9/} Ideál
vzdělaného měšťanstva zdá se důvtipně zajištěn: prakticky, prohloube-
ním zkušenosti, pokrokem poznání by mělo dojít k plnému prostoupení
obou hledisek. Skutečnost vypadá jinak. V Diltheyových úvahách kulhá
brzy na jednu, brzy na druhou nohu. A v širší recepci rychle zmizely
Diltheyovy nosné pojmy a namísto syntézy systematického a historického
prostřednictvím strukturního pohledu rozkvetlo bezbřeze svévolné du-
chovědné postihování souvislostí, které nikdo nebyl s to prokázat,
protože spočívaly výlučně v niterném prožívání.

Adornova, Benjaminova a Brechtova generace se zamlada umělecky
uvědomovala na zásadním odporu k estetice tohoto typu. Proti prožívání

krásné iluze stavěla demystifikující uchopení věcných obrysů pravdy. Odtud zaměření důrazně analytické a kritické. Nešlo totiž o pouhé popravení či prohloubení realismu, jímž kdysi vyvrcholily snahy měšťanského umění o postižení souvislosti světa, nešlo již o přiměřené zobrazení skutečnosti. Nejen iluzivní obraz skutečnosti, ale sám řád skutečnosti stal se pro tuto generaci nepřijatelný. Nestačilo proto demystifikovat pozdně buržoazní představu o krásnu a duchovnosti, jak to destruktivně provedlo dadaistické hnutí. Kritika zasáhla nejen pojem krásna, ale i jeho třídně společenské podloží. Cílem se stala zásadní změna poměrů. Povahy plně zajaté v kulturnosti se ovšem spíše druhotně přikláněly k reálně politickým řešením. Mnohem nápadněji se jejich nepokoj projevoval nevolí k umělecké i umělecko-teoretické praxi, dosahující smíření s během věcí prohloubeným poznáváním metod odrazu a odrážených souvislostí. V tom se liší Benjaminova /také ovšem Brechtova i Adornova/ pozice od lukácsovské estetiky, pokoušející se řešit stejný výchozí konflikt naplňováním starého iluzivního realismu novými obsahy a společensko-politickými funkcemi.

Benjaminovo myšlení je neseno nejen vzpourou proti estetice prožitku, ale i zpochybněním kantovského rozštěpení světa na poznatelný a nepoznatelný. Kant dovršil emancipaci vědy od teologie tím, že ji vykázal z nepoznatelného, aby upevnil její suverenitu v poznatelném. V těchto mezích se pohybovaly i Diltheyovy snahy o ustavení duchovně: v duchu Haymova programu se pokoušely opakovat kritiku čistého rozumu z půdy rozumu historického.^{10/} Benjaminovská posedlost věcným luštěním tajemství svědčí o úsilí znovu uchopit svět vcelku, vcelku jej sekularizovat.^{11/} Proti popisu prožitého a jeho porozumění - což představuje pouhou variantu pozitivněvědného ideálu se ztotalizovaným pojetím zkušenosti - staví Benjamin rozkrývání konstrukcí. Totalizace se přesunula z oblasti zkušenosti opět na nárok racionalizační^{12/}, na úkol prohlédnout stavbu a funkci konstruktů. Žádný z nich není předem vyňat z možného vědění. Tak jsou vědění i svět otevřeny scelení. Dokud se však skutečně nestalo, nesmí být nahrazováno abstraktní filozofickou systematickou, která by překlentovala reálnou diskontinuitu konkrétního.^{13/} Proto se u Benjaminova stává fragment přímo filozofickou kategorií. Ponechává útržky skutečnosti sebou samými jako hádanky, které je nutno luštit každou zvlášť a zároveň obsahuje intenci k plnému celku. Očekávání, že by mohly mít společný a jediný smysl, jmenuje se naděje a podle toho je jisté i nejisté zároveň. Muselo by se naplnit jako událost, aby se nezvrhlo v idealistickou fikci.

Tento hlubší základ myslitelské pozice umožnil Benjaminovi bez skrupulí a otevřeně přenést na půdu materialisticky koncipované filozofie některé obrazce původně teologické, dále pak orientovat soustav-

ný a detailní průzkum jednotlivých látek k objektivním rekonstrukcím historického apriori, důsledně oproštěným od filozofie dějin. Při analýze jedné z těchto složek nutno stále mít na paměti druhou.

Vzorově je to patrné z torza Benjaminovy práce o Baudelairovi, v souvislosti s níž vznikla i stať o uměleckém díle ve věku jeho technické reprodukovatelnosti. Baudelairovu poezií hodlal Benjamin vyložit z vrostlosti do 19. století - nikoli však v historickém duchu, vcítěním do tehdejších duchovních souvislostí, nýbrž průzkumem objektivního konstruktů a jeho materiálu. Autenticita dobových dokumentů jej fascinovala zcela jinak než historicky, s oblibou se obíral myšlenkou vytvořit knihu jako mozaiku z citátů, v pracích o Baudelairovi po tom nacházíme četné stopy. Baudelairova poezie mu byla modelem, na němž bylo možno studovat proměnu reality i pojmu umění v buržoazní společnosti.

Postupoval dvěma základními cestami:

1. Pozorně vyhledává, shromažďuje, porovnává a prozkoumává střípky reality jako materiál básně; tato realita je jazyková v užším, ale i v širším smyslu, tedy od útržků promluv až k fragmentům kontextu životního, jehož významovou souvislost nutno luštivě rekonstruovat.

2. Zachycuje změny ve struktuře vnímání a jim odpovídající změny ve vnímání uměleckých děl.

Obojí vyrůstá ze sociálního podloží. Umělecké dílo však není jeho pouhým projevem nebo dokonce obtiskem. Vzniká zpracováním zkušenosti s ním - zkušenosti předmětné a obsahové /linie první/ i zkušenosti metodické /linie druhá/. Podle toho lze je i zkoumat. Benjamin fascinovala představa, že Marx a Baudelaire byli svědky stejné epochy, aktivními svědky epochy přelomové. Hodlá rekonstruovat její epistémé, její konkrétní historické apriori. Povšimněme si, že ani v jedné z obou interpretačních linií není místa pro duchovní souvislosti, jež by přesahovaly epistémé epochy, popř. se jí vymykaly univerzální platností psychologickou, antropologickou, filozofickou, estetickou nebo teologickou. Neboť to vše pokládal Walter Benjamin za pouhé varianty filozofickohistorických konstrukcí subjektové filozofie měšťanské, proti níž postavil úsilí o důsledné vymýcení subjektivního prvku z interpretace, o naprostou objektivizaci umělecké výpovědi i jejího výkladu.^{14/}

Ani radikálně objektivizační záměr by sám nestačil k překonání magie historismu. Teprve výklad sekularizace uměleckého díla zaručuje, že jde o něco jiného než o pochopení poezie ze začlenění do doby vzniku. Ústřední pojem dobové estetiky, pojem krásna, Benjamin raději svádí k původním mýtickým zdrojům, než by mu přiznal sebemenší samostatnost. Na místě krásna stojí aura. Původně vyjadřovala přítomnost božstva v kultovním předmětu. V idealistické estetice z toho zbyla recepce artefaktu kontemplací, tj. smyslově nazíraným vnořením s důraznou

zápovědí jakéhokoliv dotyku a dotykové manipulace.^{15/} Cíl vnoření se ve srovnání s kultickým východiskem pouze upravil: namísto božstva má být v díle přítomen génius - ať již představovaný osobou, duchem kolektiva nebo nositeli nejasnějšími a tajemnějšími. Proto je v Benjaminových charakteristikách aury esoterický obsah, tak či onak vyzařující z absolutna, spjat se smyslovým vnímáním a dojmem, a to přímo, bez zprostředkování. Kultovní předmět vnímáme smyslově jako zcela blízký, zároveň je však jeho základní vlastností nedosažitelnost, tedy nejzazší vzdálenost z hlediska smyslového nazírání. Krátké spojení vytváří jedinečnost uměleckého díla, jeho neopakovatelnost, jeho nejvlastnější pravdu, jeho zde a nyní v proudu a povědomí tradice.^{16/}

Zpětný pohled ke kultickým zdrojům aury funguje v Benjaminově výkladu jako horizont, od něhož se má odrážet světodějnost jejího překonání, spočívajícího v přesazení uměleckého díla z quasi kultických do politických funkcí. Osvobození uměleckého díla od aury znamená jeho osvobození od příživnictví na rituálu.^{17/} Technická reprodukovatelnost uměleckého díla působila jako urychlovač této proměny: podstatně zasáhla do ustrojení artefaktu a otevřela mu cestu k masám.

Benjaminův pojem techniky neulpívá na pouhých technických prostředcích vytváření či šíření artefaktů. Podstatou techniky je rozložení celku na izolované části a jejich seskupování v nové celky podle nových hledisek. V tomto duchu Benjamin stále znovu zdůrazňuje primát změn ve vnímání a změn hledisek a perspektiv v tvorbě i recepci uměleckých děl. Technické vymoženosti jsou druhotné, jejich rozvinuté využití umožňují předpoklady primární. Benjaminova formulace obecné povahy techniky homogenizuje estetický a "technický" pojem techniky. Přemostňuje propast mezi zkušeností z vytváření uměleckého díla a zkušeností z procesu výroby.^{18/}

Teprve na tomto základě jsou srozumitelné jednotlivé Benjaminovy úvahy o korespondenci mezi pásem výrobním a filmovým, o souvislosti mezi uměleckými technikami a životní potřebou pracujících mas přiměřeně reagovat na techniku výrobní a sociální, o zbytnění signálu v životě i umění nové doby, o plodné úloze šoku v adaptivním sebeuvědomování, o úloze montáže ve filmu, o testování, o rozdílu mezi plátnem filmovým a malířským.^{19/}

Benjaminovi jako zasvěcenému a milujícímu znalci literatury barokní, klasické i soudobé, kongeniálnímu překladateli Prousta do němčiny, nemohlo ujít, že odstraněním aury mění se umělecké dílo zcela podstatně. Ztrácí charakter svědectví, ztrácí vztah k hlubinám tradice, ztrácí zázemí ve zkušenosti jednotlivce, doby i lidského rodu. Významy nejsou již spjaty s prožitými obsahy, skrytě odkazujícími k mýtickým paradigmatům. Jejich srozumitelnost je založena na soustavě

signálů a na zautomatizovaných adaptačních reakcích, jejichž kolektivita má momentální ráz a nevyžaduje individualizačního zprostředkování. Zkušenost byla nahrazena šokem, krajním impulsem k adaptaci. Individualita prožitku se za takové situace ukazuje jako klamná, nahodilá, kvalitativně nepřenosná, prázdná. Proto masové publikum porozumivě reaguje na Chaplinův film, kdežto před Picassovým plátnem se chová zaostale.^{20/} Bylo by naprostým nedorozuměním představit si na základě některých výroků, vytržených ze souvislostí, že Benjamin prostomyslně uvítal ztrátu aury jako znamení dějinného pokroku. Jen podmíněně lze připustit běžné tvrzení, že jeho vztah ke krizi aury byl ambivalentní.^{21/}

Ve velkém se setkaly masy lidí s technikou zrovna tak ve strojové výrobě jako za první světové války. Technická produkovatelnost a reprodukovatelnost rychle zachvátila i vytváření a konzum informací a uměleckých děl. Pojem umělecké dílo indikuje základní typy postojů: buď je, nebo není do této souvislosti připuštěn, buď se teorie otevře proměněným skutečnostem, nebo se uzavře do obrany uměleckého díla auratického, vnímatelného kontemplativně a srozumitelně fungujícího pouze imanentně. Odtud například zdoluhavé diskuse, zda film či fotografie jsou nebo nejsou uměním.

Individualizovaná a zasvěcená intimita, která je podmínkou kontemplativního vnímání, má mimo jiné sociální smysl. Je znamením kulturního censu. Stoupenci demokratizace kultury proto povětšinou uvítali technicky reprodukovatelné umění pro jeho širokou přístupnost a dostupnost. Zpočátku se jim tato stránka věci zdála být důležitější než hrozby skryté manipulace a otevřené komercializace. Kvalitativně nové problémy zdály se být oddisputovatelné coby přežitky minulosti. Uprostřed třicátých let Benjamin tvrdí, že němý film je revolučním uměním, jemuž se kapitalismus pokusil čelit filmem zvukovým.^{22/}

Je známo, že v prvních dobách zvukového filmu ryze filmová stylizace upadla. Činí tato okolnost Benjaminovu tezi přijatelnou? Již Hugo von Hofmannsthal upozorňoval, že řeč se stala nástrojem společenského panství; masy se jí proto bojí a rády se před neuspokojivostí života utíkají k filmu, který je němý jako sen.^{23/} Vpád řeči do filmu by tedy proletáři odnímal iluzorní svobodu snění. To však nevysvětluje, proč by únik před vlastní sociální bezmocí do náhradního snění v kině měl nutně mít revoluční charakter. Benjaminova teze o revolučnosti němého filmu je srozumitelná výlučně v ohledu technicko-tvárném: filmová stylizace nevyplývala z imanentního vývoje některého ze starších umění, je nová, dlouho byla široce srozumitelná, protože její základní postupy /střih, montáž, signál, šok, testování/ odpovídaly rozptýlenému vnímání, na něž lidé navykli životem v tovární výrobě, v moderních

městech, v konfrontacích s anonymitou provozních, ekonomických a mocenských řádů. Novost stylizace, novost vnímání, novost jejich vzájemné korespondence sugerovala možnost nového začátku, prostého jakéhokoli svazku s tradicí, vše v masovém měřítku.

Ve třicátých letech bylo věru na čase rozpoznat, že víra v samospasitelnost této novosti stala se zaklinadlem zleva i zprava. Proti pravicovému radikalismu pokusil se Benjamin postavit levicový. "Masa je matečnice, z níž se v současné chvíli rodí nový poměr k uměleckému dílu," čteme v jeho stati.^{24/} Pro zlomený liberalismus minulého století, nejpozději po Pařížské komuně, stala se masa novodobým golemem, nezávislou proměnnou obrovité síly. Kdo by ji ovládl, stal by se suverénem. V tom tkví smysl úvah Tardeho a Le Bonových. Tváří v tvář triumfům fašismu nabyla tato perspektiva rázu beznaděje a naděje zároveň. Odtud Benjaminova polemika proti Marinettimu, zároveň i Jüngerovi a všem kulturně významnějším projevům prefašismu. Společným zážitkovým horizontem byla první světová válka. Fašizující estéti ji opěvali jako velkolepou slavnost střetnutí života se smrtí, jako metafyzické ozřejnění panství člověka nad strojem, jako první autentickou zkušenost ze střetnutí, která z toho vyplývala. Benjamin však šel hlouběji a dále, k analytickému ozřejnění původního zdroje později protikladně rozděleného - anarchistického nihilismu. Násilí, jež anarchismus v rámci programu zničení buržoazní společnosti oslavoval, proměnilo se v prefašismu v estetický, psychologický a politický cíl.

Proti tomu stavěl Benjamin, původně vyznavač zničení starého světa jakožto předpokladu zrodu světa nového, důrazně levicovou variantu původní naděje. V reálně politických a praktických záležitostech výsostně bezmocný - dodnes to svádí interprety k parciálně psychologizujícím výkladům! - pokoušel se i v nepříznivých časech upomínat na slibný étos revoluční situace ze sklonku let válečných a následujících.

To vysvětluje dobovou vrstvu motivační. Je tu však ještě systémová. Naděje zůstala u Benjaminu teologickým pojmem, ztotožněným s revolucí. Bez tohoto zakotvení zůstala by pojmem nahodile subjektivním nebo nanejvýše kulturně historicky kuriózním.^{25/} V celém Benjaminově díle lze vysledovat odůvodněnost této interpretace. Upozorňoval na ni již Adorno, aniž byl ochoten ji následovat: humánní jádro židovské teologie naděje mělo být uchováno tím, že bylo vydáno naprostému zesvětštění.^{26/}

Po sekularizaci auratického uměleckého díla, v němž eschatologická naděje v nepravých podobách přežívala, mělo dojít na zesvětštění naděje samotné. Benjamin si je představoval jako revoluci. V kritickém zahrocení proti evolucionismu a historismu jeho argumentace funguje

perfektně.^{27/} Pozitivní vyústění si však nelze představit bez mesián-
ské dimenze. Stýkala se v ní s novodobými zkušenostmi nejen perspekti-
va starozákonní, jak běžně tvrzeno, ale i nietzscheovská.

- 1/ W. Benjamin: Gesammelte Schriften, Ffm. 1974, I/2, s. 431-508, 709-739; I/3, s. 982-1063. Dále cituji pouze číslo svazku a stranu.
- 2/ I/3, s. 984, 1035, 1050 aj.
- 3/ B. Brecht, Arbeitsjournal, Ffm. 1973, I, s. 16.
- 4/ G. Scholem: Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft, Ffm. 1975, s. 258.
- 5/ I/3, s. 1000-1006.
- 6/ I/3, s. 1033. V dopise z prosince 1938 obnovuje Benjamin diskusi u příležitosti Adornovy stati Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens.
- 7/ J. Strátecký in: Eduard Hanslick, O hudebním krásnu, Praha 1973, s. 26.
- 8/ Th. W. Adorno: Gesammelte Schriften, Ffm. 1970, VII, s. 475.
- 9/ J. Strátecký: Proměna, tvar, struktura. Diltheyova estetika dnes, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, H 19-20, Brno 1984, s. 11-20. Studie se zabývá zmíněnou problematikou v poetologických textech VI. svazku Diltheyových Spisů. Soudobé rozvinutí srov. J. M. Lotman: Kunst als Sprache, Leipzig 1981, s. 67-88 aj.
- 10/ R. Haym: Hegel und seine Zeit, Berlin 1857, s. 469.
- 11/ Th. W. Adorno: Über Walter Benjamin, Suhrkamp 1970, zvl. s. 11-29 a 33-51, 79. R. Tiedemann: Studien zur Philosophie Walter Benjamins, Ffm. 1973. Proti Tiedemannově tendenci oddisputovat z Benjaminovy filozofie teologické motivy jakožto pouhou metaforiku polemizuje G. Kaiser: Benjamin. Adorno. Zwei Studien, Ffm. 1974; též Kaiser in: Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte", Suhrkamp 1975, s. 43-76. Zde též Tiedemannova reakce na polemiku a obrana Benjaminova před interpretací, která namísto přefunkčnění teologických představ v historický materialismus přisuzuje mu teologizaci marxismu, srov. Tiedemann, s. 77-121.
- 12/ V baudelairovských skicách Benjamin ukazuje, že ze života ve velkoměstě se vytratila zkušenost a byla nahrazena šokem, odhalujícím prázdnotu prožitku. B. Witte: Benjamins Baudelaire. Rekonstruktion und Kritik eines Torsos, in: Text und Kritik, Heft 31/32, Juli 1979, s. 81-90.

- 13/ "Die Utopie der Erkenntnis wäre, das Begriffslose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen," čteme v Adornově Negativní dialektice /Gesammelte Schriften VI, Ffm. 1973, s. 21/. Pokus o dialektickou filozofii neidentity, nespokojující se již se zakotvením v sekularizované podobě absolutna /jak to vyjadřovala známá Hegelova teze o celku jako pravdě/, vyúsťuje příznačně do benjaminovské dialektiky naděje-beznaděje: "Es liegt in der Bestimmung negativer Dialektik, dass sie sich nicht bei sich beruhigt, als wäre sie total; das ist ihre Gestalt von Hoffnung. ... Die kleinsten innerweltlichen Züge hätten Relevanz fürs Absolute, denn der mikrologische Blick zertrümmert die Schalen des nach dem Mass des subsumierenden Oberbegriffs hilflos Vereinzelten und sprengt seine Identität, den Trug, es wäre bloss Exemplar. Solches Denken ist solidarisch mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes."
- /Tamtéž 398-400./ Pokus sám uvízl v rozporu mezi svým zaměřením a snahou o jeho obecnou formulaci tím bezvýchodněji, že Adorno eliminoval z benjaminovského nasazení teologické mesianistické obrazce /ač jim dobře rozuměl a dokázal je vtipně uplatnit při výkladech textů Benjaminových/ a s nimi byť i jen hypotetickou identifikaci realizace naděje s revolucí.
- 14/ V tom Benjamin významně předjímá pozdější snahy Foucaultovy, podobně v důrazném odmítnutí představy historické kontinuity, kterou v Dějinně filozofických tezích odhaluje jako přežitek filozoficko-historického evolucionismu /nebo konzervativního historismu/, umožňující vykládat aktuální rozpory jako nezbytný předstupeň jejich konečného vyřešení, pokládaného za cíl a smysl dějin. Kupodivu tato inspirace foucaultovského strukturalismu uniká pozornosti, ač pro ni mluví i kulturní a politické souvislosti pozdní recepce Benjaminova odkazu ve Francii. Sám Foucault odkazuje v této věci na společný inspirační zdroj - na Nietzscheho polemiku proti historismu. Srov. P. Horák: Struktura a dějiny. Ke kritice filozofického strukturalismu ve Francii, Praha 1982.
- 15/ L. Wiesenthal: Die Krise der Kunst im Prozess ihrer Verwissenschaftlichung, in: Text und Kritik, cit. svazek, s. 60 n. Wiesenthalová otevírá zajímavý problém, který však by bylo možno prostřednictvím pojmu zvědečtění analyzovat pouze v souvislosti s teorií sekularizace a racionalizace, jak ji podává Max Weber /srov. J. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns, Ffm. 1981, I, str. 225-331/. Naivní ztotožnění sekularizace /zvědečtění/ a obnažené techniky s marxistickým vědeckým světovým názorem /nebo spíše s tím, jak si jej pod Brechtovým vlivem měl Benjamin sklon představovat/, vystihuje nanejvýše jednu z mnoha vrstev Benjami-

nova myslitelského úsilí, uzavírá však cestu k pochopení dalších a hlubších, souvisejících s reflexí proměn umění v procesu zániku tradiční společnosti. - Wiesenthalová chybně pokládá Benjaminův pojem aura za pouhé vystupňování Kantova pojmu bezzájmová libost. Kantův vkusový soud znamenal uznání svébytnosti estetická v rámci filozofického transcendentálního, formulace o bezzájmové libosti zároveň umožňovala včlenění krásna do racionalizované formální struktury. Benjaminovi šlo v úvahách o auře o zcela jiné věci: o vysvětlující zpětné převedení krásna do původních magických funkcí, o vystižení individuality a konkrétnosti umělecké kreaace a jejího chápání. Radikální teze, že to vše patří minulosti, neútočila pouze na fašistickou šarlatanérii, ale měla též smysl pozitivní. Politizace umění /proti fašistické estetizaci politiky/ rýsuje se v Benjaminových úvahách jako otázka začlenění uměleckého díla nového typu do sociálního života a nikoli výlučně jako otázka jeho agitacního využití. Podobně Brecht píše, že starý pojem umělecké dílo nevybavuje již vzpomínku na věc, kterou kdysi označoval, protože umělecké dílo se změnilo ve zboží. Srov. B. Brecht, *Der Dreigroschenprozess*, in: *Versuche 1-4*, Ffm. Berlin 1959, s. 259.

- 16/ Bibliografii problému shrnuje W. Fuld: *Walter Benjamin. Zwischen den Stühlen*, München-Wien 1979, s. 254. Benjaminovy charakteristiky aury jsou často tápavé a duchaplné zároveň, téměř vždy mají nepřímý, obrazný charakter.
- 17/ I/2, s. 481.
- 18/ L. Wiesenthal, cit. dílo, s. 66. - Benjaminův pojem techniky, tříbený na práci o Baudelairovi, překvapivě vystihuje některé osobité rysy osobnosti i tvůrčích snah Richarda Wagnera. Wagner měl vysoce vyvinutý smysl pro techniku v užším smyslu: v roce 1849 si nechal zhotovit ruční granáty vlastní konstrukce, ryze technicky zdokonalil fagot, vynalezl nové umístění operního orchestru, umožňující nejen jeho zneviditelnění, ale i dokonalé akustické propojení hutného orchestrálního zvuku se zpěvem, jak dodnes možno vidět a slyšet v Bayreuthu; s bezpečnou věcnou znalostí přivedl řadu technických motivů na operní jeviště, jak pěkně vystihli bayreuthští inscenátoři "Ringu" Jean-Pierre Ponelle a Pierre Boulez, když nechali Siegfrieda zpívat u mechanického kladiva, scelujícího přelomený meč podle všech pravidel zpracování oceli kutím za horka. Mnohem závažnější však je uplatnění techniky ve smyslu Benjaminova širšího výměru na nejvlastnější ustrojení uměleckého díla. Wagner nenařádal na ryze hudební formy, nýbrž rozložil je až k rozbití tonality, aby poté hudební, dramatický a výtvarný materiál znovuspojil v celek dle vlastních hledisek. Přesně počítal i s novým účinkem

nového celku v nových souvislostech: zradikalizoval romantickou ideu festivalnosti uměleckého díla a pokusil se rozbít operní či koncertní publikum, veřejnost, národ, vytrhnout je z profánních společenských vztahů a nově je seskupit kolem festivalové akce, která neměla pouze prezentovat umění, ale měla fungovat podobně jako starořecký mýtus nebo starořecká tragédie. Od granátů k teorii a praxi souborného uměleckého díla nebylo tak daleko, jak by se mohlo zdát. Wagnerův případ, podobně jako Baudelairův, prozrazuje anarchistické podloží moderny, často nazývané též nihilismem: rozbít staré celky a nově seskupit části výlučně podle svých hledisek. - Th. W. Adorno, Versuch über Wagner, Suhrkamp 1952. F. Dieckmann: Richard Wagner in Venedig, Leipzig 1983, zvl. s. 24 nn. P. Wapnewski: Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden, München 1978. R. Wagner, Mein Leben, Zürich 1977. N. Berkovskij: Romantika v Germanii, Leningrad 1973.

19/ I/3, s. 1040 aj.

20/ I/2, s. 496 n.

21/ L. Wiesenthalová v cit. studii.

22/ I/3, s. 1033.

23/ Bibliografii k diskusi o filmu kolem r. 1910 shrnuje W. Fuld v cit. díle s. 257 n. Připomíná mj. též známou filmovou scénu z Döblinova románu Berlin-Alexanderplatz /Leipzig 1971, s. 28 nn./.

Zvláštní pozornosti zasluhuje stať G. Simmela z r. 1903 o duchovním životě ve velkoměstě, která vyhoceně zachycuje souvislost velkoměstského života a masově sdělovaných kulturních produktů, tedy i filmu. Nejhlubší rozbor němeého filmu jako nánradního němeého snu pro sociálně frustrované podal Hofmannsthal, Prosa IV, Ffm. 1955, s. 45 nn. - Zajímavé svědectví o vlivu filmové grotesky na literární techniku čtete u Bohumila Hrabala /Domácí úkoly z pilnosti, Praha 1982, s. 56-58/.

24/ I/2, s. 464 n., 503.

25/ Raddatz vykládá Benjaminovu politickou i teoretickou pozici jako výsledek kombinace pruského vzdělaneckého snobismu a židovské melancholie. Takové povrchní typologie jsou přijatelné právě tak málo jako psychologizující výklady, odvozující Benjaminovu radikálně levicovou terminologii z úzkostné závislosti na osobním vlivu Brechtově. Raddatzův esej nicméně přináší zajímavé postřehy a doklady z levicových reakcí na německou kulturu meziválečného období. F. J. Raddatz: Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie, Hamburg 1979, s. 191-222.

26/ Viz pozn. 11.

27/ Srov. XI. a zvl. XIII. z Dějinně filozofických tezí, I/2, s. 698-701.