

Střítecký, Jaroslav

Karafiát, Jan (editor)

Prameny naděje

In: Střítecký, Jaroslav. *Studie a stati*. 2. Karafiát, Jan (editor). Vydání první
Brno: Masarykova univerzita, 2020, pp. 13-28

ISBN 978-80-210-8879-5 (1. sv.); ISBN 978-80-210-9569-4 (online ; pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142469>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

|

PRAMENY NADĚJE

Když si Walter Benjamin 26. září 1940 na útěku z Francie, zoufalý a vyčerpán fyzicky i duševně, vzal život, uznávala jeho dílo pouze hrstka zasvěcených přátel. Dnes je pokládán za největšího německého literárního kritika meziválečného období. Jeho neschopnost a nechuť prosazovat se pokládali i ti, kdo jej dobře znali, za smolařství a podivínství. Na tomto nedorozumění málo změnila Benjaminova posmrtná sláva: není jednoduché zařadit jeho odkaz k některému z politických či uměleckých proudů, chceme-li jej pochopit vcelku. A tak z něho bere každý to, co se mu hodí, z čehož sice pochází věhlas na všech stranách, ale také mnoho zmateení a rozbrojů. Bojovník proti mýtům se sám stal mýtem hned několikanásobným. Člověk jasný, stálý a svůj jako málokdo vystupuje dnes v mnoha protiřečících si podobách. Benjamin jako vzácný květ frankfurtské školy sociálněvědné, rozvitý díky přátelské péči a pomoci Theodora W. Adorna; Benjamin – přítel a vykladač Brechtův, bezpartijní komunista, padnuvší na frontě třídního boje; Benjamin jako marnotratný, leč milovaný a milující syn židovské mystické tradice, teolog-ateista, o němž podává v mnoha důvěrných detailech přesvědčivé svědectví jeho nejstarší přítel Gershom Scholem; Benjamin – přecitlivělý a plachý strážce krásných jednotlivin, kultivovaný estét a nepraktický učenec, věčně unikající sugestivnímu nátlaku ideologů, jak jej s mateřskou něhou obhájí Hannah Arendtová; koncem let šedesátých vydávala Benjaminu za jednoho ze svých proroků nová levice. K tomu přistupuje rychle se rozrůstající literatura učenecská, ideově již ne tak vyhraněná, zato činící z Benjaminových textů badatelský předmět spisů disertačních, habilitačních a dalších, což nepostrádá jistého paradoxu, neboť sám Benjamin se na rozdíl od mnoha jiných zmohl na kvalitní habilitační spis, nikoli však na habilitaci. Můžeme se divit, že v širším publiku to vzbuzuje dojem úctyhodný, ale tajemný, ba tím úctyhodnější, čím tajemnější? Walter Benjamin, který si v životě držel i dobré

přátele od těla úzkostlivou zdvořilostí a tajnůstkářstvím, uniká z jejich sevření i po smrti. Ne zcela beztrně: on, který s takovou naléhavostí popisoval rozpad věcí a rozpad člověka v kapitalistické společnosti, on, jehož programem bylo zachránit jednotu člověka a světa, kde jen je to bez lži a přetvářky možné, on, který tak rozuměl tůňnutí fragmentu k celé pravdě, proměnil se pod rukama svých posmrtných apologetů v zásobárnu exkluzivních trosek, které sice svědčí o velkoleposti bývalého celku, z nichž však každý bez rozpaků staví svůj vlastní dům.

Podle toho také vypadala ediční praxe. Benjaminův odkaz dlouho nemohl vyjít na světlo v úplnosti. Už to bylo počátkem benjaminovských mýtů. Dohady, že je tu skrývaný a jen neochotně a ve zlomcích vydávaný poklad, vyústily až ve skandální polemiky.

Benjaminova pozůstalost byla rozptýlena nejméně na třech místech. Část opatroval Theodor W. Adorno, za války v USA a od roku 1947 ve Frankfurtu nad Mohanem, část Gershom Scholem v Jeruzalémě. Gestapo zabavilo vše, co po Benjaminovi zbylo v jeho pařížském bytě; mnohé z tohoto fondu se za války ztratilo, zbytek se dostal do rukou Rudé armády, byl později předán Ústřednímu německému archivu v Postupimi a dnes je uložen v berlínském literárním archivu Akademie umění. Obsahuje zejména unikátní opisy Benjaminovy korespondence a jeho práce pro rozhlas.

Benjaminovo jméno bylo po válce v Německu prakticky neznámé, jeho texty působily velmi nezvykle, a tak bylo věru obtížné získat pro ně nakladatele. Krásná a čtivá Benjaminova knížka *Berlínské dětství kolem roku devatenáct set* (*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*), vydaná v roce 1950, stala se tehdy nejméně prodávanou knihou Suhrkampova nakladatelství. Za těchto okolností bylo prvořadým úkolem probudit zájem o Benjaminovo dílo a zachránit je před úplným zapomenutím. Adornův dvousvazkový výbor z Benjaminova díla, který vyšel roku 1955 (Suhrkamp, Frankfurt nad Mohanem), byl prvním významným edičním činem. Měl sice některé nedostatky, splnil však poslání informační a propagační, podobně jako doplňující vydávání dalších Benjaminových textů. Úspěch byl větší, než se dalo předpokládat. Během šedesátých let stal se Walter Benjamin uznávaným klasikem literární vědy a kritiky v celém německy mluvícím světě. V Německé demokratické republice vyšel roku 1970 obsáhlý výbor z Benjaminových kritik věnovaných německé literatuře (pro lipské nakladatelství Reclam je připravil Gerhard Seidel), v roce 1971 vydalo nakladatelství Aufbau Benjaminovu práci *Paříž Druhého císařství u Baudelaira* (*Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*). Konečně v roce 1974 začala v Suhrkampově nakladatelství vycházet dlouho ohlašovaná kritická edice Benjaminových sebraných spisů; vydavateli jsou Rolf Tiedemann a Hermann Schweppenhäuser. Vydáváním sebraných spisů zápas o Benjaminu nekončí. Vědecky ověřená textová základna vylučuje dohady, podezření, senzace, nikoli však zásadní rozdíly v interpretaci.

Je vždy lépe vykládat autora z díla než dílo z autora. Stručnou biografii tedy uvádíme jen pro informaci českého čtenáře.

Walter Benjamin se narodil roku 1892 v rodině berlínského bankéře a starožitníka. Jako student patřil k idealisticky revoltující vzdělané mládeži, protestující proti pokrytectví, autoritářství a cynismu vilémovského Německa. Programem této opozice byl odvrát od zvrhlých poměrů a příklon k ryze duchovním a kulturním hodnotám, prorokem pedagog Gustav Wyneken, institucí organizace *Svobodné studentstvo*, jíž Benjamin v roce 1914 předsedal. První světová válka rozřala život generace vedví. Dvaadvacetiletý Benjamin zpřetrhal všechny svazky s lidmi, kteří – v čele s Wynekenem – rychle zaměnili duchovní ideály za přitakání německému válečnému heroismu. Zbylo mu z toho poučení, že estetizace života a mravní fikce, odpoutané od věčných vztahů ke skutečnosti, jsou nebezpečně ambivalentní.

Po studiích ve Freiburgu, Mnichově a Berlíně promoval v roce 1919 na univerzitě v Bernu prací o umělecké kritice německé romantiky (*Der Begriff der Kunst-kritik in der deutschen Romantik*). Tato práce je výtěžkem nejen Benjaminových studií literárněvědných, ale též filozofických: ukazuje přesvědčivě, že teoretickým kořenem německé romantiky je estetizace Kantova criticismu.

V poválečném Německu zažil inflaci, která dočasně zproletarizovala i buržoazní intelektuály. Marně se pokoušel uživit se antikvářstvím, vydávat časopis, uchytit se na univerzitě. Zůstal odkázán na pomoc rodičů. Ti vzali na sebe starost o synovu rodinu, aby mu umožnili habilitovat se, jak to odpovídalo tradici. Walter Benjamin napsal svůj habilitační spis *Původ německé truchlohry (Ursprung des deutschen Trauerspiels)*. Dodnes velkolepé dílo působilo tehdy na akademické půdě nevhodně, vymykalo se standardní učenosti a němečtí profesori ochotně přiznávali, že je jim nesrozumitelné. Ani potenciální publikum neakademické Benjamin nezískal. Dotkl se nešetrně expresionismu a svým esejem *Goethova Spřízněných volbou (Goethes Wahlverwandschaften, 1924–1925)* urazil vlivné stoupence Stefana Georga a jejich literárněvědeckého papeže Gundolfa, tehdy nejuznávanějšího vykladače života a díla Goethova. Esej sice vynesl Benjaminovi mimořádné uznání Rainera Marie Rilka a Huga von Hofmannsthal, avšak jejich obdiv k obživě nevystačil.

Vážné tvůrčí ambice ochromily Benjaminovu schopnost a vůli přizpůsobit se literárnímu a vědeckému provozu. Nepřimkl se k žádné z vlivných literárních skupin, které by jej byly prosadily. Existenčně zůstal k nelibosti rodičů nezakotven. Když navíc ztroskotalo jeho manželství, ocitl se – beznadějně zamilován do výtvarnice July Cohnové, od níž se však dočkal jen svého sochařského portrétu – v situaci nepříjemně jasně: stal se neúspěšným člověkem, člověkem v osamění.

Živil se především literárními kritikami a překlady. Napsal jich mnoho (trvale spolupracoval s časopisem *Literarische Welt* a s kulturní přílohou novin *Frankfurter Zeitung*), sotva však stačily k uhájení holé existence. Jejich úroveň zůstala nesmlouvavě vysoká, dobový žurnalismus ani v nejmenším neotřásl Benjaminovými nejvyššími nároky. I v tom byl pozoruhodně nepraktický: odmítl živit se přizpůsobivým vykonáváním řemesla. Takový způsob života a práce musel pohltnout mnoho energie.

Na tvorbu rozsáhlejších děl jí ve druhé polovině dvacátých let Benjaminovi nazbyt nezůstalo.

Významnou protiváhou přepestré literárně kritické činnosti se Benjaminovi stalo studium francouzské literatury. Věnoval se mu soustavně od studentských let, a tak si udržel vysoká měřítká a zdravý odstup od německé literární produkce. A právě z této lásky povstaly převratné Benjaminovy projekty z let třicátých. Kromě Baudelaira jej nejvíce upoutali surrealisté a Proust.

O komunismus měl Benjamin zájem zprvu hlavně praktický, probuzený osobními i generačními zkušenostmi. Lukácsova kniha *Dějiny a třídní vědomí* přivedla jej – podobně jako mnohé jiné tápající německé intelektuály – ke studiu marxistické teorie. V roce 1924 začal číst Lenina. Jeho příklon k marxismu neměl ráz převratné konverze. Vřadil dosavadní práci do nového kontextu a spojil ji s nadějí, že se uplatní v třídním zápase proletariátu. Tato naděje vstoupila do Benjaminova života zprvu v podobě velmi osobní: na Capri se seznámil s komunistkou Asjou Lacisovou, režisérkou z Rigy. Ani tento vztah nebyl perspektivní v ohledu soukromém, zato však se stal mocným katalyzátorem Benjaminova politického uvědomění. Svědectvím je soubor aforismů, politických skic, snových obrazů a něžných vyznání, vydaný v roce 1928 pod názvem *Jednosměrná ulice* (*Einbahnstrasse*).

Rok 1929 přinesl Benjaminovi dvě setkání, která významně poznamenala jeho dílo a později se stala jádrem sporu o jeho výklad; spřátelil se s Bertoldem Brechtem, poznal Theodora W. Adorna.

Přátelství s Brechtem vyrostlo z názorové shody a z Benjaminova obdivu k Brechtovu dílu. Brecht měl na Benjaminu nepochybně velký vliv, který však nelze hodnotit jako vztah naprosté osobní závislosti, jak to předhazuje strana adorno-ská. Kromě politické solidarity spojoval Benjamin s Brechtem odpor k estetizaci života, jež měla zastřít vyprázdnění lidské zkušenosti a individuality velkoměstem, zájem o zaniklé lidové kolektivní vyprávěčství a touha vymanit dialektiku z pojmové ezoteriky a převést ji ve srozumitelné obrazy s výchovným a tedy i politickým posláním. Tato tematika nebyla zcela nová, je předjata konzervativními kritikami demokratizace a zmasovění kultury již v 19. století. Nové bylo její důsledně protikonzervativní uchopení, a to nejen v politickém, ale též v uměleckém smyslu. Benjaminova teorie vypravěče nebo Brechtovo epické divadlo se věru nevracejí ke starým osvědčeným formám (jak to požadovala například estetika Lukácsova), vycházejí ze skutečného stavu, berou plně na vědomí situaci umění ve věku jeho technické reprodukovatelnosti, navazují na zkušenosti a vymoženosti moderní literatury. Přesvědčivými doklady jsou Benjaminovy eseje o Kellerovi (1927), Proustovi (1929), Greenovi (1930), Krausovi (1931), Kafkovi (1934), Leskovovi (1936), Fuchsovi (1937) a Jochmannovi (1939), jakož i stati ze sociologie kultury. K Brechtovu dílu přistupoval Benjamin jako komentátor klasických textů a pracoval tak onu objektivizační variantu výkladové metody, kterou pokládal za materialismus v literární vědě a kterou pak rozvinul v pracích o Paříži 19. století a o Baudelairovi.

Adornův silný vliv na Benjamina je mimo pochybnost. Setkání s brilantním dialektikem znamenalo konec živelného filozofování ve službách angažovaně zaměřené filologie. Inspirace byla zřejmě vzájemná – bez ní si lze sotva představit odkrytí problematických stránek osvícenství a hluboce motivované pochybnosti o kultu průmyslového a civilizačního pokroku, který v meziválečném období pěstovali i stoupenci levicových ideových a politických proudů. Nesmíme zapomínat, že koncem dvacátých let se Adorno jako většina spolupracovníků frankfurtského *Institutu pro sociální výzkum* orientoval na marxistickou teorii, kterou stavěl proti rozkladu buržoazní společnosti. Při vši nekonformitě šlo o radikalismus pouze teoretický, zaměřený na poznání, a nikoli na politickou praxi. Poválečná proslulost frankfurtské školy pak překryla její nejnosnější předválečné podněty a dotvrdila, že pouze teoretická opozice vůči buržoazní společnosti funguje jako její nepřímá apologie.

Adorno se ujal Benjamina i prakticky, konal například seminář o *Původu německé truchlohry* v době, kdy toto dílo bylo zcela ignorováno, přivedl Benjamina ke spolupráci s *Institutem pro sociální výzkum*, po válce se staral o vydání jeho díla. Nesporně však také vykonával na Benjamina velký tlak, a to jednak svou autoritou britkého teoretika, jednak svou tolerancí, která právě v nejupřímnějších momentech musela na Benjamina působit silně represivně. Doklady o tom nalezneme v korespondenci obou mužů. Vskutku ambivalentní bylo Adornovo povzbuzování, aby se Benjamin nenechal omezovat ani ideovou orientací *Institutu pro sociální výzkum*, ani ničím jiným; rozumějme: ani marxismem, jak jej chápala frankfurtská škola, ani marxismem komunistickým, ke kterému podle Adornova mínění Benjamina ponoukal Brecht.

V roce 1933 uprchl Benjamin z nacistického Německa do Paříže. Doufal, že se jako znalec francouzské literatury užíví publicistickou činností, nakonec však zůstal odkázán na podporu *Institutu pro sociální výzkum*, který v třicátých letech přesídlil z Frankfurtu nad Mohanem do Ženevy a později do USA.

Pařížská léta byla pro Benjamina dobou krajní nouze, ale též horečné práce. Sbíral, analyzoval, komentoval a prokomponovával nesmírně bohatý a různorodý materiál k dílu, v němž chtěl vyložit 19. století. Říkal mu *Pařížské pasáže* – podle krytých průchodů mezi ulicemi. Zabýval se jím od roku 1927 až do smrti. Skica *Paříž, hlavní město 19. století (Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, 1935)* poskytuje určitou představu, jak mělo dílo vypadat; jde o jeho rozvrh a výklad, který Benjamin napsal pro *Institut pro sociální výzkum* a na základě něhož dostal badatelskou podporu. Baudelairovská látka zde tvoří pátou kapitolu projektu a jejím jádrem je problém alegorie. V roce 1937 se Benjamin rozhodl napsat samostatnou knihu o Baudelairovi, měla se stát miniaturním modelem *Pařížských pasáží*, jejichž dokončení se zatím ztrácelo v nedohlednu. První část knihy podržela původní téma alegorie, druhá měla rozvinout literární problematiku v rozbor sociálního a historického horizontu a svést ji pod téma masa, třetí byla vyhrazena teorii o duši zboží.

Benjamin vypracoval část druhou a hodlal ji uveřejnit pod názvem *Paříž Druhého císařství u Baudelaira* v *Zeitschrift für Sozialforschung*. Stať vyvolala rozpaky a byla nakonec odmítnuta. Adorno ji podrobil tvrdé kritice, podcenil skvělé průhledy, které Benjamin prorazil v pralese fakticity, a požadoval konstrukci obecné vysvětlující teorie. Benjamin se bránil zejména poukazem na celkovou koncepci knihy, v níž mělo teoretické vyústění své místo. Nakonec však napsal úvahu *O některých motivech u Baudelaira* (*Über einige Motive bei Baudelaire*, 1939), která ve zkratce přinesla nejdůležitější prvky celé baudelairovské koncepce.

Také většina ostatních textů pařížského období souvisí s prací na *Pařížských pasážích*. Z pozůstalosti byl vydán soubor fragmentů, kterému sám Benjamin dal symbolický (a dodnes nejasný) název *Centrální park* (*Zentralpark*, 1953); vznikl při přípravě knihy o Baudelairovi. Kulturně sociologické práce *Autor jako producent* (*Autor als Produzent*, 1934) a *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936) odhalují nejen širší metodologické souvislosti Benjaminova úsilí o výklad devatenáctého století, ale též jeho aktuální ideové a politické zaměření. To platí i o poslední práci z Benjaminovy ruky, o *Dějinně filozofických tezích* (*Geschichtsphilosophische Thesen*, 1950). Najdeme v nich základní motivy, které Benjamin zaměštňávaly od mládí a s nimiž se vyrovnával i v *Pařížských pasážích*; zároveň jsou výrazem šoku z mezinárodních událostí, které v roce 1940 skýtalý pramálo prostoru pro naději.

Po vypuknutí války byl Benjamin jako většina ostatních německých emigrantů internován. Ze vzpomínek těch, kteří s ním tento osud sdíleli, víme, že jej snášel stoicky. Přednášel po večerech za gauloisky nebo tužku. Publikum musel mít vybrané a pestré, platidlo je výmluvným dokladem situace. Přátelé jej dostali na svobodu – a vzápětí musel utíkat před nacisty. Mnozí jiní němečtí emigranti přešli z neokupovaného francouzského jihu šťastně přes Pyreneje a dostali se do Ameriky. Benjamin došel na hranice k smrti vyčerpán, nemocný zánětem srdečního svalu, deprimován zprávou, že gestapo zabavilo v Paříži jeho knihy, excerpta a rukopisy. Měl všechny důvody pokládat za ztracené i rukopisy, které jeho francouzští přátelé ukryli v pařížské Bibliothèque Nationale. Nešťastnou shodou okolností byla 29. září 1940 hranice ze španělské strany dočasně uzavřena. Walter Benjamin, „[...] osm let ve vyhnanství, svědek nepřítelova vzestupu, dohnán na nepřekročitelnou hranici, překročil hranici překročitelnou a předcházeje kata vztáhl na sebe ruku a zničil zmučitelné tělo“ (Brecht). Jeho smrt učinila na španělské pohraničnický takový dojem, že porušili nařízení a uprchlíky přes hranici pustili. Walter Benjamin, v jehož ateistických teoriích nabylo tisícileté očekávání mesiáše nového a reálného smyslu, vykoupil svou smrtí svobodu hrstky štvaných lidí. Brecht pokládal jeho smrt za první vážnou a nenapravitelnou ránu, kterou Hitler zasadil německé literatuře.

Benjaminovy texty jsou psány s vědeckou vážností, zároveň však jako krásná literatura. Nemají nic společného s beletrizací vědy. Jejich půvab neplyne z krásy

podání, z ornamentální zdobnosti jazyka. Jsou silné nikoli vyjadřováním, nýbrž vyjadřovaným. To vede ke zvláštnostem spisovatelské techniky, která se neomezuje pravidly žánru, ale mění se podle potřeby od akribického popisu až k metaforickým krátkým spojením, jaká zná jen poezie.

Benjaminovy věty často krouží kolem jádra věci, prodlévají u pozorných popisů dílčích a na první pohled odlehklých jednotlivostí. Věc je chycena do sítě faktů, jemné a důkladné v každém očku. Vyjevuje se pozvolna a ostýchavě a je napřed patrná jen jako zneklidnění mezi řádky. A na tom není dosti: jakým množstvím citátů jsou Benjaminovy práce protkány! K práci o německé truchlohře jich posbíral a pečlivě zkatalogizoval na šest set. Snil dokonce o tom, jak krásné by bylo složit knihu ze samých citátů. Ne jako sbírku moudrostí, ale jako zcela autentické zachycení předmětu. Fascinovala jej mozaika, obdivoval techniku traktátu. Měl bytostný odpor k subjektivismu pozdně měšťanského písemnictví.

Jindy bez přípravy označí věc jménem, rozsvíceným v nesmlouvavě zřetelném soudu. Takové věty se podobají zjevení, jsou jasné, smysluplné, nepotřebují zdůvodnění. Cesta k pravdě je v nich pohlcena holým pojmenováním a mlčením, které je obklopuje. Pravda je bytí jména, dočítáme se v *Noetické předmluvě*. Nemá co činit s předmětem, na němž bychom měli něco poznávat, o němž bychom mohli něco mluvit. Chceme-li se k ní chovat přiměřeně, musíme do ní vejít, musíme se v ní rozplynout. Slovo, které označuje ideu, není pojem, nýbrž jméno. Jméno je symbol. Je třeba rozpomenout se na jeho původní smysl.

Platónské schéma se v tomto bodě láme zásahem cizorodého prvku: rozestoupením pojmu a jména. U Platóna znamenala idea realitu pojmu. V Benjaminově *Noetické předmluvě* nacházíme pojem přikován k jevům a jméno jako výzvu k rozkrytí původního obsahu. Původní tu není míněno jako původní historicky, nýbrž absolutně. V platonismu se obě složky – pojem a jméno, empirie a kontemplace – prostupovaly, a proto byl platonismus pro židovskou a křesťanskou mystiku nej přijatelnější částí řeckého odkazu. Benjamin je trhá od sebe, aby se vyhnul jejich nekritické, falešné, jen iluzivní jednotě.

Ještě dva důležité prvky starozákonní tradice nacházíme mezi Benjaminovými inspiracemi: mesianismus jako příslib dějinné naděje – a radost z jednotlivého. Obojí vylučuje kontinuitní pojetí dějin. Radost z jednotlivého je odvozena z mýtu stvoření: je v každé své součástce samo o sobě dobré, a byla by proto pošetilo chtít je zpětně redukovat na stvořitele. Proto může Benjamin tvrdit, že idejí je mnoho a že všechny jsou samostatné jako monády, neohlížeje se na to, že v platonismu je říše idejí tiše obmyšlena též hierarchickými vazbami. Tím je popřen základní princip řecké filozofie, která již v předklasickém období spatřovala v rozrůzněním jsoucna úpadek původní jednoty a hodlala jej napravit jednotící myšlenkovou konstrukcí.

Kombinace inspirací platónských a židovských by přes všechny dílčí zajímavosti nestála za zmínku, kdyby byla motivována spekulativně a kdyby při spekulaci zůsta-

lo. Nedejme se však mýlit idealistickou aparaturou prvního období Benjaminovy tvorby. V črtě *Osud a charakter*, vzniklé na okraj práce o barokní truchlohře, se dočítáme, že autorovi nejde o vzájemné vztahy znaků ani o vztah mezi znakem a významem, nýbrž o samo označované, o bytí, které uhnulo významům. Benjamin tak škrtná celou problematiku moderního idealismu a s praktickým úmyslem obrací všechnu pozornost k situaci, v níž všechno může znamenat něco jiného.

Tato situace není vymyšlená a má své dějiny. V čem tkví půvab osvícenské literatury? Význam poslušně sedí na svém místě, jednota senzuační a myšlenkové podoby světa je nenalomena, ba je dotvrzena právě tam, kde se ve virtuózní hře obnažuje její konstrukce, jako například v Diderotově *Jakubu Fatalistovi* nebo *Rameauově synovci*. Slova svoboda, rovnost, bratrství a pokrok mají tak pevné významy, že se zdá, jako by hýbala dějinami. Osvícenou idylu rozmetalo její uskutečnění. Co v ní bylo zapřeno a potlačeno, vyplulo na povrch: na jedné straně profánní skutečnost kapitalismu, na druhé romantické tajemno, znepokojivě nesrozumitelné, mstící se za to, že byly zničeny a zapomenuty souvislosti, v nichž mívalo zřetelný smysl. Vábí 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 směnitelným vše, dokonce i odpadky, jak vidět z existence hadrářů fascinujících Baudelaira. Směna znamená převod jedné věci na druhou, čehokoli na cokoli jiného. Jméno visí už jen na zbytcích užité hodnoty, ve všem ostatním se věc stává bezejmenným zbožím. To se ve své podstatě nemění, mění jen své držitele. A tak se liberální představa směnného přemísťování věcí obrací v přemísťování držitelů, stržených do reje kolem zlatého telete.

Vše je rozdvojeno, psal v roce 1801 Hegel, moc sjednocení zmizela ze života lidí, protiklady ztratily svůj živoucí vzájemný vztah a osamostatnily se. Rozštěpení touhy a skutečnosti odpovídá rozštěpení štěstí a prosperity, vnitřního a vnějšího, významu a znaku. Zprvu se zdálo, že se tak projevila relativizující moc dějin. Když epidemie směny pohltila samotné dějiny a z historismu učinila argumentační frašku, krize znakovosti vyvrcholila – a s ní touha najít kořeny významů v bytí samotném.

Odtud sklon k renesanci platónských motivů: filozofie se tradičně zmocňovala bytí spekulací a zřením, které není ničím jiným než svévolným rozšířením a ztotalizováním smyslového nazírání. O nazírání nelze mluvit, nazírání je třeba vyložit, dočítáme se v *Noetické předmluvě*.

Co je nebo má být obnoveně vnímáno a autenticky projektováno, dožaduje se pojmenování. Úsilí o zdoání bariéry jazyka proto tvoří osu všech významných výkonů pozdně buržoazní filozofie. V tom spočívá jejich kritický rys, v tom je však i jejich mez. Je totiž rozdíl mezi tím, zda se filozofie soustředí výlučně na sám problém jazyka, nebo zda filozofie jazyka zjednává přechod k pochopení situace, která jazyk jako nástroj myšlení otupila. V prvním případě jde o stabilizaci význa-

mů, ve druhém o prolomení determinující situace. Tento zásadní rozdíl musíme mít na paměti, abychom docenili důraz, s nímž se Benjamin ve všech svých dílech distancuje od historismu, od teorie porozumění, od literární vědy a estetiky operující s vcítěním.

Zájem jednostranně omezený na Benjaminovu filozofii jazyka lze do značné míry pokládat za zneškodňující manévr apologetiky, která ze slov o slovech konstruuje bezpečně opevněné nedorozumění. Nemáme zapotřebí zapírat dílčí obdoby s postupy fenomenologickými, s úsilím o zobsahování filozofie, jak se projevilo u Diltheye, Simmela nebo Maxe Schelera, s motivy heideggerovskými a dokonce i wittgensteinovskými: jsou v Benjaminových textech prokazatelné a můžeme se z nich o mnohém poučit. Avšak Benjamin již v idealistickém stadiu své tvorby opustil kontinuitu pozitivních stanovisek buržoazní vědy. Zabývá se jazykem v uměleckém díle, překročil k zásadní kritice společnosti.

V tom tkví ona skrývačka, kterou Benjamin luští vždy znovu pevným, zdánlivě brutálním uchopením tajenky. Každé rozluštění stupňuje naději na praktické řešení. Nemůže být objektivistické, po skutečném smyslu dějinných skrývaček se vždy ptáme z určitého stanoviska. Benjamin záhy pochopil, že je to stanovisko třídní. Neztotožňoval je s abstraktní opozicí, která by mu byla vynesla pověst nekonformního teoretika, nezužoval je na politickou doktrínu, k jejímž ilustrátorům by se byl mohl přiřadit. Nemusel demonstrativně konvertovat. Revoluce mu byla tygřím skokem k původnosti naděje.

Na rozdíl od příslušníků frankfurtské školy pěstoval Benjamin kritiku skutečností, a nikoli kritiku ideologií. Odtud jeho zvláštní poměr k tradici: pokouší se z ní zachránit věčné obsahy, spjaté s nadějí, která byla vždy znovu znásilňována vítězi a zneškodňována mytizujícími mechanismy jejich kultur. *„Historickému materialistovi jde o to, aby zachytil obraz minulosti, jaký se zčistajasna vybaví historickému subjektu v okamžiku nebezpečí. Nebezpečí ohrožuje stejnou měrou jak podstatu tradice, tak i její příjemce. Pro oba je toto nebezpečí jedinstvé: vydat se vplen vládnoucí třídě jako její nástroj [...] ani mrtví nebudou jisti před nepřítelem, jestliže tento nepřítel zvítězí. A on vítězit nepřestal.“* (VI. dějinně filozofická teze) Benjaminův vztah k tradici nemá nic společného s tradicionalismem v uměleckých otázkách, jak se vyskytoval i v levicově nekonformních koncepcích. Ostře se liší od antitradicionalismu teorie o afirmativním charakteru kultury, podle níž je v umění občanského věku touha po šťastném životě, humanitě a spravedlnosti náhradně ukojena únikovými projekcemi do světa krásného zdání, což nepřímo posvěcuje brutalitu skutečných společenských vztahů. 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 útechy na přijatelné a nepřijatelné. Žádný z pramenů naděje není hoden opovržení.

Kniha o barokní truchlohře obnovuje původnost v trojí vrstvě: dobírá se ideje truchloherní formy a jejích výrazových prostředků, objasňuje historické zdroje

a sociálně poznávací funkce této ideje, rekonstruuje významové souvislosti, které zůstaly zapomenuty ve stínu efektního patu mezi racionalismem a empirismem a byly potlačeny osvícenskými obecninami.

Zájem o umění a literaturu 17. století byl počátkem dvacátých let v Německu oživen zejména expresionismem. Expresionistická poezie se podobně jako básnictví barokní opájela hromaděním neologismů, archaismů, vypjatými protiklady formálními i obsahovými; expresionističtí malíři se inspirovali tvorbou Boschovou a El Grecovou. Německé drama 17. století však bylo nadále pokládáno za nepodařenou pedantickou napodobeninu antické řecké tragédie, ubohou a neživotnou vedle dramát Shakespearových nebo Calderónových. Walter Benjamin prokázal svébytnost německé barokní truchlohry a opodstatněnost její existence.

K tomu je třeba podat vysvětlení – vždyť Benjamin zásadně upíral uměleckým žánrům autonomii, která by je vyjímala z celku historického života, a tvrdil, že zvláštní dějiny umění nebo literatury neexistují. Barokní drama jej zaujalo jako umění, které láme základní normy klasické estetiky a jen s krajní námahou, namnoze vnějšími prostředky a často neživotně, udržuje iluzi ucelené krásy. Zlomy, které vytvářejí celou stylovou epochu, nemohou být nahodilé, musely být závažně motivovány, tají v sobě určitý smysl. Barokní přetvoření klasicismu nelze tedy vyloužit jen jako úpadek. Je svědectvím, které vypovídá o něčem jiném než o estetice.

Tu jsme u kořene Benjaminova vztahu k uměleckému dílu. Benjaminovi nejde o teorii umění, o estetiku, která by vyústila v žánrovou a vývojovou klasifikaci artefaktu, nebo alespoň poskytla soubor norem, podle nichž by je bylo možno hodnotit. „*Zajímá mne,*“ píše v roce 1923 příteli, „*jak se umělecké dílo začleňuje do historického života. [...] V dějinách umění slouží umělecká díla jen jako příklady nebo modely, nikdo se vlastně neptá po nich samotných.*“ V tom je poučen Crocem, německým historismem, duchovědnou teorií porozumění, avšak stojí na zcela jiné půdě. Již jeho koncepce z idealistického období je polemicky zahrocena právě proti historismu a duchovědě; také proti citové estetice a zároveň proti estetice formální, která – jakkoli oprávněně obrátila pozornost k objektivní stránce artefaktu, k jeho stavbě – odtrhla umělecké dílo od způsobu jeho existence, od obsažných souvislostí společenských a historických, a tím jí zmizelo pod rukama, obráceno ve snůšku konkrétních pozorování a abstraktních pravidel.

Začlenění uměleckého díla do historického života nespočívá v jeho převedení na historické předpoklady, podmínky a motivy. Benjamin je spojuje s otázkou po jeho svébytnosti: věren intenci Goethově nestuduje umělecké dílo kvůli jeho podmíněnosti, ale pokouší se uchopit jeho nepodmíněnost. Platónské učení o ideách potřeboval k překonání mýtu dějinnosti. Umožnilo mu zachytit se absolutních prvků v diskontinuitě a chápat je objektivně. Později fungoval stejným způsobem v jeho koncepci pojmový aparát historického materialismu. Kontinuita legitimize souvislou změnu, diskontinuita dosvědčuje stálost věci, absolutní stálost ideje. Dějiny pokládá Benjamin nikoli za svébytný tok záhadně kolektivního života,

do něhož se noříme bezmocně unášeni, nýbrž za fikci, která zdánlivým zcelováním zakrývá, mění a rozkládá původní smysl věcí a událostí. Napodobivé procítění tuto odcizenost smyslu jen stupňuje a mytologizuje. Cesta ke znovuosvojení věci vede výlučně trhlinami dějinné kulisy a je třeba ji prolomit a zbudovat konstrukci. Za stavební materiál poslouží trosky dějin již vychladlých a zastavených, které v tomto použití naleznou svůj poslední a jediný smysl. Východiskem a vlastní půdou této konstrukce je čas naplněný současností, a nikoli čas homogenní a prázdný, jak se dočítáme ve čtrnácté dějinně filozofické tezi. Jen tak lze uchopit konstelaci, do níž vstoupila naše epocha s historicky určitou epochou jinou, nenechat si bezmyšlenkovitě proklouznout fakta mezi prsty jako zrnka růžence a uhájit si svobodu rozhodnutí proti falešným prorokům, kteří nám věští budoucnost, aby nám mohli vzít plnost přítomné naděje. A o tuto konstelaci jde teoreticky i prakticky, neredukovatelnou ani na antropologickou konstantu, ani na dějiny. K ní se váží Benjaminovy pojmy ochranné, znemožňující záměnu skutečného osvobození z vykořisťovatelských třídních vztahů za prázdnou emancipaci od pouhých vnějších projevů těchto vztahů: štěstí, naděje, spása. Diskontinuitní hledisko dobývá nejen půdu pro strukturální pojetí dějin jako opakování konstelací, ale především pro to, aby se v konfrontacích přítomnosti s minulostí mohla každá chvíle stát bránou, kterou může vejít mesiáš. Spása je uskutečnění naděje. Ve dvacátém století se stalo dílem proletářské revoluce. Dějiny byly dosud chápány nebo hodnoceny. Musí být přehodnoceny, zhodnoceny, učiněny životaschopnou hodnotou přítomnosti.

Je zřejmé, že některé motivy, rozvinuté v *Dějinně filozofických tezích*, výtěžil Benjamin z práce s materiálem 17. století. Baroko vyložil jako umělecký styl, v němž byla nalomena iluze estetické ucelenosti, uzavřenosti, ryzí duchovnosti. Rozevřít se v něm 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. Podává svědectví o situaci, v níž je život pociťován jako zdání napjaté mezi rozepře obecnin. Do jeho kouzla se halí nicota. Baroko, podobně jako expresionismus, je plodem poměrů, v nichž umělecky ztvárněný výraz pravdivého obsahu jen s vypětím čelí konfliktu sil, rozpoutaných rozkladem společenskoekonomické formace.

Alegorické spojení nespojitého obnažuje vnějškovost barokní umělecké jednoty a ukazuje ji jako pouhý fragment obsahu, který umělecké dílo nestačí celistvě pojmut. Na německé truchlohře sedmnáctého století je to patrné lépe než kdekoli jinde; u Calderóna je rozpor překryt literární virtuozitou, u Shakespeara prolutím žánru truchloherního a komického. Benjamin v rozboru alegorie a fragmentárního charakteru uměleckého díla uplatnil Hegelovu myšlenku, že umělecké dílo je pravdou, která na sebe vzala smyslově názornou podobu; názornost umožňuje jeho existenci, z hlediska ideje je však tím, co je na něm nevlastní, co v něm není pravdou, nýbrž momentem nepravdy. V tom je každé umělecké dílo rozporné a z tohoto rozporu roste do krásy. Benjaminova teorie fragmentu se

nevztahuje jen na truchlohru. Podává ontologický model uměleckého díla a klíč k jeho interpretaci.

Proti normativní estetice uplatnil Benjamin hledisko historické, proti historistně duchovědnému prohloubení afirmativního charakteru umění pak ideu formy. Tento pojem má u něho ráz objektivizačního heuristického nástroje: idea truchloherní formy plyne ze zpracování materiálu. Truchlohra se podle Benjaminova liší od řecké tragédie především svým předmětem. Obsahem tragédie je mýtus, její hrdina není odvozen ze sociální role, ale z mýtického horizontu. U truchlohry je tomu jinak, jejím předmětem je historický život epochy, a proto namísto hrdiny představuje konstelace, jak Benjamin zdůrazňuje s polemickým akcentem proti Lukácově klasicizující *Metafyzice tragédie*.

Básník sedmnáctého století viděl dějiny jako dějiny pádu králů a zániku prastarých institucí. Nejnápadnější otázkou epochy byla absolutní monarchie. Proto mohl Benjamin popsat podstatné vztahy v truchlohře pomocí rozboru dobových teorií suverenity a teologických názorů reformace. Truchloherní drama je dramatem tyрана a mučedníka: jsou dvěma stránkami jedné mince. Emblematická technika barokního dramatu předvádí konflikt osamocенého člověka s nadlidskou úlohou, kterou má zvládnout: „*Vladař, zodpovědný za nezbytná státnická rozhodnutí, ukazuje se při první příležitosti neschopen jakéhokoli rozhodnutí.*“ Zvykli jsme si na Hamleta zestetizovaného a zmetafyzičtělého do hlubokomyslné velkoleposti; v německé truchlohře vystupuje bez příkras, zalykaje se v agónii nerozhodnosti. Truchloherní filozofie dějin je filozofií katastrofy.

To je zdrojem truchloherního smutku a melancholie – a také vnitřním pramenem reformace, neboť od rozpoznání katastrofy je jen krůček k samospasitelné iluzi. Reformační teologie snížila světský život v praktické důsledky opozičního náboženského stanoviska. Proto z dramatického ztroskotání rolí číší nicota. Nevyvěrá z absolutna nebo z lidské povahy, nýbrž ze skutečných dějin. Má-li pohled na ni být snesitelný, musí být změkčen půvabem melancholie. Tragédie melancholii nezná.

Benjamin vyzvedl k sdělnosti nejen zapomenuté nebo zpochybné barokní útvary, ale i významové souvislosti starší. Výklad barokní truchlohry jako předstupně dramatiky Goethovy a Schillerovy narušuje běžná klíše o německém klasicismu a přináší doklady o živých inspiracích neklasických. Princip této interpretace dosahuje dál než ke Goethovi. Proniká autentickou tvorbu měšťanského věku až k Baudelairovi, k Proustovi, k surrealismu. V utištěné tradici, proměňivší se s úpadkem pokrokového měšťanstva v romantické pokušení a posléze v kletbu, objevuje Benjamin zdroj domnělé novosti.

K této významové vrstvě přivedl Benjamin zájem o romantiku. Vypadá nepřirozeně a nadpřirozeně, ač kdysi zakládala lidský výklad přirozeného světa. Stála tedy i u kolébky projektů společnosti občanské a vědecké, nebyla však schopna fungovat ani ve volném trhu, ani v osvícené despotii, ani v parlamentní demokracii. Její obsahy se staly nesrozumitelnými a projevovaly se mimo geometrický

řád, těkavě a nekontrolovatelně. Goethe kvůli nim napsal *Fausta*, také velkolepý fragment, rozlomený v alegorické antiteze podobně jako barokní truchlohra, kvůli nim zběhl od poezie, odmlčel se, vrhal se do přírodovědných studií, aristokraticko-měšťánské mesaliance ve *Vilému Meisterovi* nestačí vysvětlovat pouze jako kompromis mezi buržoazními ctnostmi a aristokratickými hodnotami. Takové vysvětlení je jistě správné, Benjamin k němu sáhl ve své stati o Goethovi pro *Velkou sovětskou encyklopedii*. Má však hlubší podklad: Goethe hledal zárodky věčného růstu v tom, co bylo osvícenstvím potlačeno, jeho syntéza zprostředkovává obsahy vytěsněné tradice, živé, ale unikavě bezejmenné, a proto zneklidňující, rozkladné. Toto uchopení je záchranné a zároveň kritické, nikoli tedy sentimentálně konzervativní.

Benjamin uměl tajemno rozmontovat. Inspirován rozkladem vlastního manželství napsal krásný esej o *Sprízněných volbou*. Neváhal zpochybnit buržoazní monopol na štěstí, v osmnáctém století tak odůvodněný a pokrokový, neváhal poukázat na věcnou chudobu osvícenství, které vytýčilo skvělá a přehledná schémata za cenu pronikavé redukce skutečnosti. Zachycuje dvě stránky jeho rozkladu: pozitivismus zbudoval z drobtů osvícenské filozofie dějin kult civilizačního pokroku, ztotožňující vědění s mocí a ospravedlňující tak profánní provoz kapitalismu. Rubem tohoto kultu je postupující iracionalizace života, v níž triumfují obsahy osvícenstvím nezvládnuté. Vedou k estetizaci života, a protože jsou zbaveny pravých jmen, může se jich zmocnit kdokoli. Stačí je pojmenovat – a to nezůstalo výsadou spirituálních myslitelů nebo citlivých estétů, nýbrž stalo se snadno dostupným i pro fašistickou demagogii. Benjamin se snažil postavit proti znetvořeninám pravá jména, proti mýtu obrisy věčné pravdy. Konkrétní negace musí vyrůstat z důvěrné znalosti látky namísto z krásných přání. Benjaminovou nejvlastnější doménou zůstala látka filologická.

Ve stati *Paříž Druhého císařství u Baudelaira*, zlomku rozpracované knihy o Baudelairovi, zkouší Benjamin puls nové epochy, takzvané moderní doby neboli poliberálního kapitalismu, na počátku choroby. Zkouší proniknout k bodu, v němž puls začal být nepravidelný, ač tělo společnosti zdánlivě kypělo zdravím. V rozboru nového žurnalismu demontuje kulisy, jde až k nejnespornějším elementům v jejich jasných funkcích a pranic se neohlíží na to, že tyto elementy nejsou právě vznešené. Vytváří předpoklady k nesnobskému pochopení autora *Umělých rájů* a *Květu zla*, ale to je vlastně vedlejší produkt. Jeho postupy ukazují dál a hlouběji. Vždyť už jen pokus ukázat Baudelaira a Marxe jako svědky jedné a téže epochy je stejně překvapivý jako nosný.

Benjaminův filologický výkon se netýká jen literárních nebo filozofických textů, stejnou a někdy větší cenu mají v něm vývěsní štíty, kýčovitě fyziognomie, sociální role, rozložené do letmých útržků lidského chování v davu, a dokonce i útvary architektonické, které určité způsoby chování podněcují a zároveň konzervují. Sbírá a důmyslně třídí střípky skutečnosti, jež se stala materiálem uměleckého díla. Sestupuje ke zkušenosti jazykově ještě neartikulované, k jednotlivým úkonům

smyslového vnímání, zlomkovitým, a přece vysoce symbolickým zbytkům pudu sebezáchovy, k počátkům reflexních mechanismů, díky kterým velkoměstský člověk přežije cestu přes křižovatku, reorganizaci pracoviště i nepřírozené obtíže se zajištěním potravy a příbytku a lásky a nafty. Reflexe znamená přemýšlení, reflexní mechanismus zautomatizovanou reakci, reakci bez přemýšlení, tedy především bez uvědomělého vztahu k celku. Přecházíme na zelenou – a kam bychom došli, kdybychom nenadále dopravní kolize měli řešit zevrubným a svobodným promyšlením podstatných souvislostí dopravy. Jak malý pohyb stačí ke stisknutí spouště fotoaparátu: i nejdokonalejší fotografie vděčí za svůj vznik pouze jednorázové, mnohdy nahodilé koordinaci aktů vizuálních a manuálních; tuctová kresba vyžadovala více kontinuity v souhře těchto výkonů a dovedností. Rozdrolení zkušenosti je doprovázeno zbytněním signálních funkcí určitých vjemů. Vyřazují psychologické zprostředkování a odstupňování platnosti. Dříve si člověk musel dát pozor na panský kočár, dnes může kdokoli přejet kohokoli. Proto musí signály přímo regulovat chování všech. Zkušenost dělníka ze strojní výroby velnula do všedního dne. Vznikla nová kvalita vizuální aktivity, spjaté v nebyvalém rozsahu s chováním. Umění číst z náznaků se zdemokratizovalo. Nové vnímání drasticky redukuje skutečnost, likviduje celostní nazírání a z něho plynoucí schopnost kontemplace, jejíž zmizení se mimo jiné ohlašuje nápadně zesíleným sklonem k pověrčivosti, která je živnou půdou epidemií náhražkové mysticity od pseudoreligiózních ideových novotvarů až po fašistické poblouznění mas. Benjamin věděl, že při tom nemusí zůstat. Studoval proměny umění ztrativšího auru a rozpoznal plodnou úlohu šoku v novém vnímání.

Baudelairova literární technika je pučistická, napsal Walter Benjamin. Konspiruje s řečí samou, rozestavuje slova podle přesného plánu jako spiklence před výbuchem revolty, vychází od slov nejdlejších a obezře se blíží k věci. A přepadá čtenáře, očekávajícího lyrické rozněžnění, reáliemi velkoměsta, neušlechtilými výrazy, nízkostí srovnávacích objektů. Jeho jazyk je kombinací Racina a dobového žurnalistu. Alegorie udeří bez přípravy a naplno. Cena takto zasazených šoků spočívá v probuzení a utvrzení obranných reakcí. Čtenář i básník je znají ze života v davu. Přeneseny do umělecké techniky jsou tyto mechanismy ohrožení a obrany nejen odrazem skutečnosti, provokují též k pochopení pravých souvislostí. Není správné pokládat je za následek vynálezu fotografie, filmu a dalších prostředků technické reprodukovatelnosti umění. Plynou z proměn sociálních, ze zkušeností s provozem všedního dne. Byly objeveny v devatenáctém století, ještě na půdě tradičních žánrů.

Dvacátá léta zbožštila masu. Nebylo běžné zabývat se jí kriticky. Ve třicátých letech triumfoval fašismus. Benjaminovy rozbory života v davu a úlohy masy v kulturních a politických strukturách byly motivovány především touto otřesnou zkušeností. Směřovaly k prozkoumání proměny občanské veřejnosti v aklamativní publikum. Rozpoznání odcizujících dějů mělo obnovit smysl pro třídní hledisko.

Neboť jak vzniká masa ve skutečnosti i v pojmu: dokonalým zamlžením třídního hlediska. Mimořádně účinným katalyzátorem je konzum, vrhající dospělé lidi, schopné svobodně používat vlastního rozumu, zpět do dětinství spotřebního egocentrismu.

Zmasovění znamená u Benjamina standardizaci jedinečného, rozrušuje neopakovatelnost uměleckého díla, vlastní kvalitu prožitku, autenticitu lidského života. Toto tvrzení dobře známe z konzervativních kritik demokratizace a zmasovění kultury. V marxistickém rámci nabývá nového smyslu: imunizuje třídní východisko proti slabým stránkám osvícenského dědictví, především proti abstraktnímu kultu člověka a proti buržoaznímu kultu civilizačního pokroku. Sám postup není nový, reálných prvků pravicové kritiky kapitalismu využívali již klasikové marxismu, jak ukazuje například Engelsova kniha *O postavení dělnické třídy v Anglii*. O jeho užitečnosti nelze mít pochyb, vzpomeneme-li jen starých i nových koncepcí sociálně demokratických; právě nereflektovaným převzetím nepravdivých momentů osvícenských a liberálních koncepcí, které lze tak snadno vydávat za humanistická loci communes, sesouvá se marxistická teorie do sutin revizionismu. Benjamin navíc reaguje na specifickou skutečnost: rozhodujícím impulsem k radikálnímu prohloubení třídní a kritické složky historického materialismu byl mu nástup fašismu. Důsledný antifašista musí se s fašismem, zachvátivším k údivu mnoha levicových intelektuálů masy nejen silou vnějšího teroru, ale také zevnitř, vypořádat důsledně. Nelze-li fašismus uznat za nahodilou anomálii a nelze-li jej podcenit jako přechodné zvětšení rozkladu, které jen uspíší pád třídní společnosti a příchod lidského věku, nestačí vracet se k humanistickým formám buržoazní kultury (například k uměleckému realismu, jak si představoval Lukács, nebo k lidským a občanským ctnostem, jak doufali zklamaní demokraté). Je nezbytné hledat začátek současné zhouby v podstatě a v původním zdůvodnění systému. A tak se reálně i ideové základy buržoazní společnosti, včetně ideologie civilizačního pokroku, ocitají v ostrém světle kritiky, která odhaluje dílo kapitalismu jako zničení organických společenstev a jejich hodnot.

U Benjamina to ovšem neznamená nostalgii po předburžoazní společnosti, nýbrž radikální příklon k naději, která byla odcizena. Odtud heroické úsilí dešifrovat sémantické potence, obsahující původnost naděje. Ztráta aury a zesvětštění trhem sice rozvrátily duchovní autonomii kultury, avšak všechno zlé pro něco dobré: chápající a přitom demystifikující kritice nezbyvá už jiná možnost než zachránit poselství, která díky někdejší autonomii kulturních projekcí, vykřičených teorií o afirmativním charakteru kultury jako únik, vůbec přežívala. Tato pozice není nepodobná Feuerbachově – jak ji chápal Marx. Benjaminovi otevřela nejen cestu k pochopení kulturního dědictví, ale i k nepředpojatému rozboru umění ve věku jeho technické reprodukovatelnosti. Bezvýhodný pesimismus, k němuž v subjektivní poctivosti dospěli po válce Horkheimer s Adornem, usvědčuje frankfurtskou školu sociálněvědnou přes všechnu nekonvenčnost metod a výraziva ze zakotvení

v měšťanském liberalismu. S tím neměl Walter Benjamin nic společného, a proto Adornův výklad jeho odkazu byl a zůstal jednostranný.

Nikoli náhodou byla Benjaminova práce o Baudelairovi citlivým bodem ve styčích s představiteli frankfurtské školy. Benjamin na Baudelairově příkladu postihl zvláštní místo tvorby v podmínkách vrcholného a pozdního kapitalismu: je výrazem heroické pozice. Heroismus – toť statečnost v beznaději. Jeho poslední odlesk v dobách úpadku představuje podle slov Baudelairových dandysmus flanérův. Tento divný hrdina žije proti poměrům, povzneseně je pozoruje, zároveň v nich však plně vězí. V mnoha převlecích hraje jedinou hru – hru na osobní svobodu a samostatnost. Zakládá si na své izolaci od výrobní sféry; chybí mu sociální zakotvení, a proto se křečovitě drží své role; vypadl i z rámce vzdělanosti, jeho oborem je postřeh. Musí vzbuzovat pozornost, aby si udržel vůbec nějakou cenu. Je podoben zboží. *„Kdyby existovala duše zboží, o níž žertem píše Marx v Kapitálu, byla by ze všech duší nejvíce schopna vcítění, neboť by v každém viděla kupce, jemuž se chce oddat. A vcítění je podstatou opojení, s nímž se flanér noří do davu [...]“*, čteme u Benjaminu. Flanér ke společnosti nepatří, spojuje se s ní esteticky. Zastupuje duši zboží a jako duše zboží se prostituuje. Vznešenému pojmu společnost je stržena maska; za ní nacházíme výrobní vztahy. Je uctívána již jen jako fetiš, jehož je flanér zosobnitelem a zároveň veleknězem. Benjamin důtklivě upozorňuje na podstatný rozdíl mezi flanérem a proletářem. Proletář je skutečně zbožím jakožto pracovní síla, a proto se nepotřebuje do zboží ani do kupce vcítovat. Pro něj platí dialektika pána a raba. Je odkázán ne na svou prodejnost, ale na svou dějinnou úlohu.

Výstižnější demystifikaci pozdně buržoazní kultury lze si sotva představit. Po všimněme si důležité věci: není negativistická, nepřináší zatracení. Benjamin byl přesvědčen, že buržoazní inteligence má zcela objektivní východisko ze svého zakletí – historický materialismus. Nežádá ničující pokání a přestup na jinou víru. Vyžaduje poznání vlastní situace.