

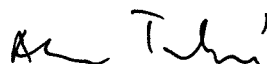
Univerzita Karlova v Praze  
Filosofická fakulta  
Ústav filosofie a religionistiky  
Obor: filosofie

Bakalářská práce

## Mýtus a dějiny v myšlení Waltera Benjamina

Vedoucí práce: Miroslav Petříček  
Autorka: Alena Tesková  
Praha, srpen 2006

„Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila výhradně citovaných pramenů.“

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'A. T. H.' with a stylized flourish.

V Praze dne 13. srpna 2006

## Obsah:

### I. Úvodem

### II. Mýtus a osvícenství

*Heart of Darkness aneb stanovení prvního extrému*

*Smutný význam jisté zkušenosti jako druhá krajnost*

*Mýtus a pravda*

### III. Mytický svět u Goetha

*Kritika a komentář – pravda uměleckého díla a jeho věcný obsah*

*Pojem kritiky v romantice a Goethova teorie umění*

*Mortifikace a život uměleckých děl*

*Věcný obsah: příroda a chaos – pravzor a nejzazší mez mytického světa*

*Mytické jako výchozí teze eseje o Goethově románu*

*Osud a zdánlivost*

*Mýtus jako součást krásného zdání a Goethův prafenomén*

### IV. Závěrem

*Právo, mytické násilí a duchapřítomnost v Jednosměrné ulici*

## Poznámka k překladům:

Použité překlady byly citovány přednostně z vydaných českých sborníků. V případě těchto citací zůstalo zachováno původní znění navzdory tomu, že by bylo možné mít k některým převodům výhrady. Přesto byly někdy opraveny gramatické či tiskové chyby na místech, kde byly zcela evidentní. Zdrojem dosud nevydaných překladů Benjaminových textů jsou pak pracovní verze překladů Martina Rittera a Tomáše Chudého, bez nichž by tato práce byla nucena spokojit se s podstatně omezenějším materiálem. Proto děkuji především Martinu Ritterovi za jejich zpřístupnění. Dále bych chtěla poděkovat Lucii Valentinové za pomoc (nejen) s revizí textu.

# Mýtus a dějiny v myšlení Waltera Benjamina

## Úvodem

Nebylo by těžké najít několik témat, která se v Benjaminových dílech stále vrací, jakkoli jsou tu a tam proměněna k nepoznání; zato je nesnadné rozhodnout, ke kterým z nich přistupovat jako k těm nejdůležitějším. Do skupiny Benjaminem často užívaných pojmů beze vší pochybnosti patří mýtus či mytické. Je-li tomu ale tak a Benjaminova práce je provázena častými návraty a neustálým perspektivním dotvářením určité skupiny pojmů a s nimi spojených teoretických oblastí, nabízí se otázka, proč obracet pozornost zrovna k mýtu, když je stejně tak možné zabývat se filosofií jazyka či dějin, uměleckou kritikou, anebo politikou.

Málokterý autor je té míry dílem interpretací vrstvicích se nad jeho texty (a životem) jako Walter Benjamin, a to nikoli v tom smyslu, že by snad výkladů bylo tolik, spíše existuje množství čtení, která jsou jen stěží redukovatelná na jednotící perspektivu. Interpretace či recepce Benjamina rozhodně není ustálená a nezdá se, že by se tímto směrem ubírala, naopak někdy vytváří představu tohoto autora jako “štítku”, pod nějž se vlastně zahrnuje autorů několik (Benjamin zakladatel mediálních studií, filosof jazyka, metafyzik či teolog, marxistický revolucionář, umělecký kritik, alegorik, předchůdce post-strukturalismu, metafyzický zachránce nominalismu atd.). Stranou tohoto kuriózního defilé však při bližším pohledu vyvstávají myšlenkové okruhy, jimiž je možné zabývat se poněkud soustavněji a které mají významné místo ve filosofii dvacátého století. V tomto omezenějším rámci pak bývají úvahy o mýtu často považovány za pouhé doprovodné téma, aniž by však vzbudila dostatečný údiv skutečnost, že se z neznámých důvodů (buď explicitně, když je řeč o *mýtu* nebo přidruženě v souvislostech *osudu*) objevují nejen v nenápadných fragmentech, ale i v něžtějších studiích.

Do širšího povědomí se Benjamin vepsal prostřednictvím slavného textu o uměleckých dílech v době jejich technické reprodukovatelnosti, kromě toho je ale znám také jako myslitel vykoupení. Bylo by dobré ukázat, v čem se mýtus a mesiášský čas vykoupení podle samotného Benjamina v nejvyšší možné míře vzájemně vylučují, neboť profánní řád světa, do něhož je mytické působení zahrnuto, a cokoli historického v něm, se „nemůže chtít samo o sobě vztahovat k Mesiášskému.“<sup>1</sup> Tato radikální výlučnost souvisí s podobně razantní

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin: *Teologicko-politický fragment*, in: AS, str. 80

odděleností mýtu a pravdy, která má u Benjamina teologické podloží a k myšlence vykoupení proto nějak náleží. Mytické působení, jak je Benjamin vidí spolu s jeho projevy ve věčném návratu stále stejného, v moci, zaslepenosti a opakování („Od prvních až do posledních děl, zůstávají moc a zaslepenost integrálními součástmi jeho pojmu mýtu.“),<sup>2</sup> je vlastně extrém – možná jen interpretace – tedy cosi, co v čisté podobě neexistuje, ale co se dá vyčíst z různých rovin života, lépe řečeno z jeho projevů v rámci imaginace, která je pro specifické životní formy určující. Jde-li o měřítko krajnosti, je na tom ale podobně i představa vykoupení, ke kterému podle Benjamina tihne vše stvořené,<sup>3</sup> neboť podle něj dokonce i „v představě štěstí neodlučně kmitá představa vykoupení“<sup>4</sup> – je to také extrém, nejzazší bod a současně východisko z dějinného světa, takového, jaký je lidem známý. Vůči oběma těmto myšlenkovým krajnostem je možné mít právem střízlivé námitky, ale předtím stojí za to sledovat, co tento „přepjatý“ způsob uvažování odhaluje v prostoru mezi zmíněnými extrémy, jaký obraz světa spolu s jeho kritikou vlastně vykresluje.

Benjaminův filosofický styl zahrnující pozorností masu konkrétních fenoménů, a je třeba říci, že pro něj „pojem filosofického stylu není paradoxem,“<sup>5</sup> dokonale odpovídá mnohotvárnému světu, který se rozhodl zahrnout do svého myšlení. Odtud také pochází jeho pozornost vůči filosoficky nepříliš často zohledňovaným aspektům skutečnosti a přesvědčení o příbuznosti filosofie a umění. Zatímco filosof se totiž s vědcem podle Benjamina shoduje v tom, že se oba snaží překonat „pouhou empirii“, „s umělcem se shoduje na společném úkolu vyjevit pravou skutečnost.“<sup>6</sup> Co se míní touto „pravou skutečností“, bude třeba ještě ukázat spolu s pokusem o přiblížení Benjaminova netradičního konceptu pravdy.

První náčrtky úvah o mýtu je možné vystopovat už v Benjaminových nejranějších textech z mládí: například ve *Dvou básních Friedricha Holderlina (Dichtermut a Blödigkeit)* z roku 1914, pojem osudu je promyšlen v *Osudu a charakteru* z roku 1919, spojení obou témat se nachází v mnoha textech z dvacátých let včetně těch nejznámějších, jako je *Ke kritice násilí* (1920 – 1921), esej o *Goethových Spřízněných volbou*<sup>7</sup> a habilitace o *Původu*

---

<sup>2</sup> Winfried Menninghaus: „*Science des seuils; La théorie du mythe chez Walter Benjamin*“; in: *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, Paris 1986, str. 532

<sup>3</sup> Walter Benjamin : *Goethova Spříznění volbou*, DZ, str. 157: „ (...) život toho, co bylo stvořeno (...) se podílí, a podílí se nezadržitelně, na tíhnutí k vykoupení.“

<sup>4</sup> *Dějinně-filosofické teze, II*, DZ, str. 9

<sup>5</sup> *Původ německé truchlohry*, DZ, str. 241

<sup>6</sup> Tamtéž

<sup>7</sup> Esaj o *Wahlverwandschaften* byl napsán pravděpodobně bezprostředně po Benjaminově disertaci o *Pojmu umělecké kritiky v německé romantice*, tedy v letech 1919-1922, vydán byl ovšem až v letech 1924-1925. Viz.: David S. Ferris: „*Benjamin's Affinity; Goethe, the Romantics and the Pure Problem of Criticism*“, in: *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, New York, London 2002, str. 188.

*německé truchlohry* (1925). Mytické či mytologické téma má své důležité místo i v rozsáhlé práci o pařížských pasážích (*Paříž, hlavní město 19. století*), která celé Benjaminovo dílo zakončuje, i když – docela příznačně – jako torzo.

Navzdory tomu, co bylo poznamenáno výše o domněle vedlejší roli mýtu, je potřeba říci, že existuje několik významných interpretů Benjaminova díla, kteří považují tento pojem za spojující element jeho myšlení; jejich práce v této oblasti jsou ale poměrně málo rozsáhlé. Zvláštním případem mezi nimi je Theodor W. Adorno, který se ve svém *Portrétu Waltera Benjamina* vyjadřuje vcelku jednoznačně: „Smíření spolu s mýtem jsou vlastním tématem Benjaminovy filosofie.“<sup>8</sup> Adorno sám se ale málokdy soustavněji obrací přímo k Benjaminovým textům a pojem mýtu tak spíše vkládá do osnov svého vlastního uvažování. Dalším autorem, který považuje téma mytického za příhodnou perspektivu čtení Benjaminova díla, je například Winfried Menninghaus, jenž se – podobně jako Adorno – domnívá, že rekonstruovat způsob, jakým Benjamin pojem mýtu užívá, zároveň znamená „předložit v miniatuře celkový obraz jeho myšlení.“<sup>9</sup> Do třetice zvolených příkladů se nepřímo – pod záštitou pojmu osudu – objevuje otázka mytického v krátkém (asi dvoustránkovém), ale o to výstižnějším a působivějším textu s názvem *Pasáž a osud u Waltera Benjamina*,<sup>10</sup> jehož autorem je Maurice de Gandillac.

Četba sekundární literatury o tak exemplárně nezařaditelném autorovi jako je Walter Benjamin leckdy terpve umožňuje najít k němu přístupovou cestu, nebo se alespoň lépe orientovat ve vlastním čtení jeho spletilých úvah; zároveň ale může v některých případech drastickým způsobem změnit pohled na to, jak přenášet soukromé „potěšení z textu“<sup>11</sup> do sféry filosoficky zaměřeného kladení otázek. Zkušenost s různými způsoby, jak se o Benjaminovi píše, s sebou proto nese určité předznamenání eseje, který má následovat. Navzdory původnímu přání totiž bude – v rámci možností – usilovat o věčnost, což zde znamená: nepočítat s tím, že neúnavně opakované citace zásadních míst z Waltera Benjamina jsou srozumitelné jenom proto, že jsou neobyčejně působivé a ve specificky benjaminovském smyslu slova také *pravdivé*. Půjde proto spíše o to, pokusit se obnovit jejich sílu okružní cestou, poukazem na jejich místo v kontextu myšlenek, které je rámuje. Navzdory tomu se však není možné vyhnout momentu určité konstrukce, bez níž se v případě Benjaminova díla neobejde jakákoli snaha o něm něco říci. Aby se tento moment co možná nejvíce utlumil,

---

<sup>8</sup> Theodor W. Adorno: *Sur Walter Benjamin*, Gallimard, Paris 1999, str. 17. „La réconciliation avec le mythe est le thème même de la philosophie de Benjamin.“ (Citováno z překladu – mimo jiné z důvodu nedostupnosti originálu.)

<sup>9</sup> Winfried Menninghaus, op. cit, str. 529

<sup>10</sup> Maurice de Gandillac: *Passage et destin chez Walter Benjamin*; in: *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, Paris 1986

<sup>11</sup> Slovy Rolanda Bartha.

bude nezbytné omezit zde pole působnosti na sledování pojmu mytického především v textech z dvacátých let, protože jejich perspektivy jsou zkrátka méně různoběžné.

## Mýtus a osvícenství

### Heart of Darkness aneb stanovení prvního extrému

Snad největší prostor je pojmu mýtu vyhrazen v eseji o Goethových *Spřízněných volbou*, ale dříve než bude možné obrátit se přímo k tomuto textu, slušelo by se odpovědět na prostou otázku, o jaký mýtus Benjaminovi vlastně jde, jinými slovy – na čem se jeho úvahy zakládají. Odpověď ale není tak snadná, protože Benjamin o zdrojích svých úvah téměř nemluví, natož aby své chápání mýtu formuloval v podobě nějaké definice. Jak ve svém článku důsledně ukazuje Mennighaus, v Benjaminově pojetí mýtu hraje roli několik teorií, některými z nich se přitom nechává otevřeně inspirovat, zatímco s jinými může být toto pojetí mýtu zdánlivě zaměnitelné, zůstane-li se pouze u výběrového čtení. Pro texty z dvacátých let jsou důležité alespoň čtyři oblasti: osvícenská kritika mýtu, romantická tradice, která se od roku 1795 vůči *Aufklärung* vymezuje, dále filosofie náboženství Hermanna Cohena a teorie mýtu Ernsta Cassirera, k níž se Benjamin někdy obrací explicitně. V pozdějších pracích, hlavně v knize o pařížských pasážích, se dostává do popředí také Freudova teorie mýtu, interpretace mýtu jako archetypu C. G. Junga a surrealistická mytologie Louise Aragona.<sup>12</sup> Jisté každopádně je, že se Benjaminovo uvažování neopírá o soustavnější zájem o vědecké studie z oblasti klasické mytologie nebo o historické či antropologické zkoumání přírodních národů.

Není ani tak nutné předběžně mapovat působení těchto tradic v jednotlivých textech, stačí na ně příležitostně upozornit. Přesto ale stojí za to pozastavit se nad zvláštní podobností některých pasáží z Benjaminova s osvícenskou tradicí v té její podobě, v jaké se k mýtu staví jako k elementu, který by bylo pokud možno nejlepší zcela vyloučit z života civilizovaných lidí. Tato podobost vychází najevo v nezvykle razantních formulacích, jejichž dokladem je kupříkladu jedna pasáž z práce o *Spřízněných volbou*. Jde o místo, kde se Benjamin v rámci dobové polemiky vypořádává s Gundolfovou „mytizující“ knihou o Goethovi spatřující v tomto básníkovi určitou podobu heroické tvůrčí existence. Obzvláště nesmiřitelně se

---

<sup>12</sup> Mennighaus pro pořádek zmiňuje ještě Lévi-Straussovou strukturální antropologii, ale jen proto, aby poukázal na to, že se od Benjaminova principiálně odlišuje tím, že téměř vylučuje filosoficko – historickou dimenzi.

vyjadřuje především o Gundolfovu mystickém způsobu vyjadřování – tedy jde vposledku o kritiku jeho jazyka:

„Není však více neblahého způsobu myšlení nad ten, který ve zmatku vtěšňuje zpět do mýtu, co již odtud začalo přerůstat dále, a který by ovšem musil vzápětí varovat každé rozumné uvažování svou obludností, zvláště když rozum zrovna nic neopravňuje k pobývání v divokých tropech, v onom dávném pralese, kde se slova jako tlachavé opice komíhají od bombastu k bombastu, jen aby se nemusela dotknout půdy, jež by prozradila to, že se nemohou postavit, a sice Logu, na němž se stojí a má se dostat řeči. Právě jemu se však tolikerou okázalostí a předstíráním vyhýbají, neboť v jeho oblasti platí otázka pravdy, a před ní veškeré, i to nejrozpínavější mytické myšlení ustupuje.“<sup>13</sup>

Jakkoli tento citát působí na první pohled jako manifest *Aufklärung* par excellence, je těžké představit si větší nedorozumnění, než to, které by Benjamin s touto tradicí směřovalo. V agresivní kritice, jejímž dokladem je výše uvedený citát, jde spíše o příkré odmítnutí určité pokroucené podoby tradice německého romantismu. Němečtí romantici (především Friedrich Schlegel a Novalis) se snažili mýtus začlenit do svého chápání náboženství a rehabilitovat jej jako prostředek nové poetické a politické jednoty, jako součást obnoveného uspořádání společenského a uměleckého kosmu.<sup>14</sup> V Benjaminově době (a pravděpodobně už dávno předtím) se však spíše objevovaly dosti svérázné „úpravy“ tohoto romantického dědictví, mezi nimi i Georgova škola „mytizující“ Goetha. Z tohoto kruhu vyrůstá i právě zmíněná Gundolfova kniha, s níž Benjamin dlouze polemizuje. Benjamin nicméně odmítá i původní romantickou myšlenku obnovy mytického kosmu, přesněji řečeno má za to, že dědictvím romantiky musí být svého druhu odvrát od „idolatrie přírody“ a jejího mytického působení. Jak se vyjadřuje v ranném *Dialogu o religiozitě dneška*: „Naše doba, to již není doba Goethova. Prošli jsme romantikou a vděčíme jí za mocný vhled do odvrácené strany toho, co je přírodní: v základu není dobré, je podivné, děsivé, strašné, obludné – nízké. My ale žijeme, jako by romantiky nebylo, jako kdybychom byli na počátku.“<sup>15</sup>

Podobně extrémní odmítání určité podoby mýtu v té míře, v jaké je integrován do Benjaminovy současnosti, se objevuje rovněž v jeho práci o pařížských pasážích, která se vůči upadlým formám romantismu nemá zapotřebí nijak vymezovat. Mýtus je tedy pro Benjaminu důležitým výchozím materiálem, jinak řečeno „věcným obsahem“, který ho eminentně zajímá, ale k němuž se vztahuje na více rovinách. Často na něj poukazuje jako na určitý prvek nejasnosti v rámci myšlenkového výkonu, jenž se projevuje takovým způsobem užití jazyka,

<sup>13</sup> *Goethova Spříznění volbou*, DZ, str. 160 (Toto místo cituje rovněž Menninghaus)

<sup>14</sup> Srov: například Novalisův text *Víra a láska: Král a královna* a jejich umělecko – politickou mytologizaci.

<sup>15</sup> *Dialog o religiozitě dneška*, GS II-1, str. 22; IX/X 1912, přeložil Martin Ritter.



keré je spíše zatemňující a svědčí tak o rezignaci na snahu zaštitit se vůči případné kritice. Tuto kritiku má ale Benjamin v úmyslu vykonávat, a proto se – na straně druhé – orientuje i na kulturní fenomény, které si sice nekladou žádný nárok na ne-kritizovatelnost, zato se ale v některých případech projevují myticky v tom, jak intenzivně a současně nebezpečně určují lidskou zkušenost. V takovémto rozložení akcentů pak Benjamin vždy vykonává zároveň dvojí činnost: dokazuje na samotných fenoménech, ale především na jazyku, proč to či ono označuje jako „mytické“ a současně toto mytické rozkládá na jednotlivé prvky, aby ukázal mýtus jako „nereflektovanou podmíněnost“ tam, kde je – z hlediska hodnoty či smyslu – pochybná.

Výše citovaná pasáž tedy ztělesňuje jeden pól kritiky zaměřené na jazyk, druhý příklad se pak bude týkat kulturního světa devatenáctého století. Tuto druhou ilustraci, která je mnohem pozdějšího data, rovněž uvádí Menninghaus, aby ukázal podobnost Benjaminova diskursu s „racionalistickým“ brusičstvím *Auklärung*. Navzdory tomu, že Benjamin ve svých „dějinách hlavního města devatenáctého století“ nachází mnoho velmi pozitivních prvků, které s sebou mytické traktování zkušenosti přináší,<sup>16</sup> i zde se objevují zcela jednoznačné destruktivní výpady:

„Obdělát území, na kterých dosud bují jen šílenství. Proniknout vpřed nabroušenou sekerou rozumu, bez pohledu vpravo či vlevo, abychom nepropadli děsu, jenž vábí z hloubi pralesa. Každá půda musela být jednou obdělána rozumem, očištěna od houští bludu a mýtu. To zde chceme vykonat pro 19. století.“<sup>17</sup>

Jde zcela bezpochyby o extrémní pozici, na níž se nedá teoreticky stavět, neboť je – jako asi každá extrémní pozice – příliš schematická. Zdá se, že k podobným formulacím se Benjamin uchyluje vždy, když se konfrontuje se znepokojivou historickou situací. Výše načrtnutá limitní podoba Benjaminova hodnocení mýtu by se nicméně dala charakterizovat následovně: mýtus je tu představen jako oblast určité zdánlivé a možná i skutečné *bezvýchodnosti*: buď bezvýchodnosti na rovině myšlenkové (tedy vposledku jazykové), anebo na rovině žité zkušenosti.<sup>18</sup> Mýtus je stručně řečeno element, jenž všude tam, kde působí a dokud působí, vytváří zároveň iluzi, že vůči němu neexistuje žádný vnějšek, žádná možnost úniku či distance – právě v tomto smyslu je jeho průvodním znakem zaslepenost. Skutečnost,

---

<sup>16</sup> Zde je třeba připomenout alespoň Aragona a jeho knihu *Pařížský venkovan*, které si Benjamin velmi cenil.

<sup>17</sup> *Práce o pasážích*, zlomek N 1,4, GS V, str. 570-571 – přeložil Martin Ritter

<sup>18</sup> Je možné, že pralesní metaforika této pasáže z *Paříže, hlavního města devatenáctého století*, má jeden ze svých zdrojů inspirace v Conradově *Srdci temnoty*, které je uvedeno jako jedna z posledních položek v Benjaminově četbě z roku 1939 (viz.: Walter Benjamin: *Je déballe ma bibliothèque*, Payot et Rivages, Paris 2000, str. 212

že to však není osvícenská racionalita, které by se zde Benjamin dovolával a současně jí užíval jako nástroje, měla by vycházet najevo již jen z toho, že v jeho textech rozhodně nejde o žádnou prvoplánovou důvěru v rozum (natož pak „rozum identický s bytím“<sup>19</sup>), ale o velmi kritickou reflexi právě na zaslepenost jeho pohledu a klamnou představu o možnostech prostředků, které užívá.

### **Smutný význam jisté zkušenosti jako druhá krajnost**

Dalo by se říci, že zabývat se mýtem u Benjamin – v protikladu k robinsonovskému optimismu osvícenství – vlastně znamená hledat zdroje myšlenkového pohybu tam, kde se *logos* doopravdy nachází v úzkých, lépe řečeno, kde v úzkých vždy již byl, neboť mytický prales není ostrovní utopie, ale naopak všudypřítomný *topos* vmezeřený do civilizovaného světa. Vystavět soudržnou racionální konstrukci, jež se nezbortí pod prvním závanem pochybnosti, předpokládá vyklesat porost od všeho mytického; otázkou ale je, nakolik je to vlastně možné, a co se při podobném procesu odehrává jakoby „mimořádně“. Pro osvícenský kontext je důležité, že Benjamin na několika místech zdůrazňuje určitou polaritu mezi jistotou poznání a zkušenostním světem, na němž je tato jistota vyzískána. Privilegovaným příkladem této diference je mu kantovský systém korespondující právě s osvícenským světovým názorem ztělesňujícím podle něj krajně omezený pohled na zkušenost. V krátkém textu z roku 1918 s názvem *O programu nadcházející filosofie* se Benjamin vyjadřuje v tom smyslu, že pro budoucí filosofii je určující „usouvztažnění s kantovským systémem“; vyhrazuje si ovšem, že ona „skutečnost, jejíž poznání chtěl založit a s níž chtěl poznání založit na jistotě a pravdě, je skutečnost nižšího, možná nejnižšího řádu.“<sup>20</sup> Jinými slovy – pomíjející zkušenost u Kanta postrádá jakoukoli dignitu. O něco dále Benjamin toto přesvědčení formuluje na základě historického pohledu:

„A právě o to tu jde: o představu holé primitivní a samozřejmé zkušenosti, která se Kantovi coby člověku, jenž jaksi rozdělil horizont svého věku, jevila jediná daná, ba jediná možná. Avšak jak jsme již naznačili, tato zkušenost byla singulární a časově omezená, a nad tuto formu, kterou jistým způsobem sdílí s každou zkušeností, šlo o zkušenost, jež bychom v pregnantním smyslu mohli nazvat světovým názorem, zkušenost osvícenství. (...) Fakt, že se Kant

---

<sup>19</sup> Jak by řekl Adorno.

<sup>20</sup> *O programu nadcházející filosofie*, GS II, 158, přel. M. Ritter. Znění originálu: „diejenige Wirklichkeit deren Erkenntnis und mit der er die Erkenntnis auf Gewißheit und Wahrheit gründen wollte, ist eine Wirklichkeit niedern, vielleicht niedersten Ranges.“

mohl pustit do svého neslýchaného díla právě pod konstelací osvícenství, znamená, že bylo podniknuto na zkušenosti redukované jakoby na nulu, na minimum významu. Ba možno říci, že předpokladem právě velikosti jeho pokusu, jemu vlastního radikalismu byla taková zkušenost, jejíž vlastní hodnota se blížila nule, a která jistý (možno říci truchlivý) význam mohla získat jedině svou jistotou.<sup>21</sup>

Benjamin věnoval tématu zkušenosti nejen jeden svůj text; kromě eseje s názvem *Vypravěč* obracejícím se k Nikolaji Leskovovi a otázce spojení vyprávění a zkušenosti, napsal v roce 1933 také krátký článek s příznačným názvem *Zkušenost a chudoba*. V něm se nezabývá ani tak osvícenstvím, ale ponurým stavem věcí, jenž byl v Německu pozorovatelný po skončení První světové války. Zkušenost podle něj klesla v kursu právě v generaci, která prošla „jednou z nejstrašnějších zkušeností světových dějin“. Podle Benjamina lidé, kteří se vrátili z válečných polí, nebyli bohatší sdělitelnou zkušeností, ale naopak chudší.

„Neboť nikdy nebyly zkušenosti vyvráceny důkladněji než strategické zkušenosti poziční válkou, hospodářské inflací, tělesné hladem, mravní držiteli moci. Generace, která ještě jezdila do školy koňským povozem, stála pod otevřeným nebem v krajině, v níž nezůstalo nezměněno nic než oblaka, a uprostřed, v silovém poli ničivých proudů a explozí, nepatrné křehké lidské tělo.“<sup>22</sup>

Když zde Benjamin mluví o vyvrácení zkušeností, nelze si nevšimnout, že má na mysli ničivou sílu *bezvýchodnosti* z nepochopitelně absurdní situace. Je ale třeba zaznamenat rozdíl mezi tím, když je řeč o společné zkušenosti války a o zkušenostech, které jí byly vyvráceny. Benjamin zde vlastně mluví především o ztrátě možnosti mít ke zkušenosti jakýkoli přístup a o nemluvnosti, která jí provází při jejím vpádu jakoby za záda vlastních aktérů. Ve velmi temném fragmentu z *Jednosměrné ulice* s názvem *K planetáriu* Benjamin obě své myšlenky rozvíjené nad otázkou zkušenosti zvláštním způsobem propojuje, když mluví současně o určitém postoji ke zkušenosti, jenž je vlastní osvícenství a o strašlivé zkušenosti své vlastní doby, kterou charakterizuje jako zvrácenou formu opojení. Příkladem je antické spojení s kosmem, které se dělo v opojení, přičemž ale místem této komunikace může být pouze společenství. Právě zde se obrací k nebezpečí, které s sebou nese příliš redukováný pohled na zkušenost:

„Je hrozivým zmatením novověku, že tuto zkušenost považuje za bezvýznamnou, odvrátitelnou, a zůstává jí jedinci jen jako snění v krásných hvězdných nocích. Nikoli, tato zkušenost se stále znovu a znovu bude stávat splatnou a národy a pokolení nebudou mít šanci

---

<sup>21</sup> *O programu nadcházející filosofie*, GS II, 158–159, přel. M. Ritter

<sup>22</sup> *Zkušenost a chudoba*, in: AS, str. 144

jí uniknout, jak se to nejhrůzněji ukázalo v poslední válce, která byla pokusem o nové, nikdy neslýchané spojení s kosmickými silami.<sup>23</sup>

Pro Benjaminu je to právě mytické opojení, v němž se věci vyjevují ve své kosmologické dimenzi, nabyté dříve netušenými významy a silou (v textu *K planetáriu* jde konkrétně o sílu techniky<sup>24</sup>). Jako takové jsou ale vždy již nějak součástí lidského světa, do nějž je přimícháno intenzivně působící zdání, které sebe sama svou přirozeností rytmicky převrací v krajně strohou skutečnost. Proto má být mytické působení – pokud je to jen možné – zviditelněné či vyslovitelné a tím neustále přiváděné do oblasti, kde „platí otázka pravdy“, jak je o tom řeč v Benjaminových domněle osvícenských výpadech. V polaritě mezi kritikou mýtu a neustálou pozorností, kterou mu věnuje, se tedy pohybuje Benjaminova „kritická“ dialektika odehrávající se v opozici vůči novověké extrapolaci poznání na jedné straně a jisté, avšak nebezpečně zredukované zkušenosti na straně druhé.

## Mýtus a pravda

Kritika mýtu je u Benjaminu současně hledáním komplexnějšího pohledu na zkušenost či skutečnost (oba pojmy jsou v tomto kontextu u Benjaminu často zaměnitelné). Témata představená v předchozích řádcích, ale mohou být sledována také na obecnější rovině ve vztahu mezi mýtem a pravdou. Snad nejsevěřeněji se o tomto vztahu Benjamin vyjadřuje v eseji o Goethových *Spřízněních volbou*:

“Pro veškeré poznání má základní význam vztah mezi mýtem a pravdou. Ve skutečnosti jde o vztah, v kterém jedna strana vylučuje druhou. Mýtus nezná pravdu, neboť nezná jednoznačnost, proto v něm také nemůže dojít k omylu. A protože se dá u mýtu tak málo mluvit o pravdě (neboť pravda je jenom ve věcech, jako leží věčnost v pravdě), je možné, pokud jde o ducha mýtu, hovořit jedině o jeho poznávání. A tam, kde by přítomnost pravdy měla být možná, je třeba, to je podmínkou, mýtus poznávat, a sice poznávat jeho krutou lhostejnost k pravdě.”<sup>25</sup>

Benjaminovo pojetí pravdy nemá pouze filosofický význam – ve skutečnosti má své zakotvení v teologii, stejně jako *logos*. Obojí pak úzce souvisí s jeho pojetím jazyka, které se

---

<sup>23</sup> *K planetáriu, Jednosměrná ulice*, in: AS, str 255

<sup>24</sup> Na vztah techniky a mýtu ve svém článku upozorňuje mezi jinými i Menninghaus, op. cit, str. 539

<sup>25</sup> *Goethova Spříznění volbou*, DZ, str. 159. Citát pokračuje: “Vlastní umění a vlastní filosofie – na rozdíl od jejího nevlastního, theurgického stadia – se v Řecku rodí teprve když mýtus končí, neboť umění spočívá neméně než filosofie, a filosofie o nic víc než umění, na pravdě.”

dá považovat za jednotící prvek jeho filosofie jako celku. Coby východisko pro porozumění Benjaminovu pojmu pravdy je nejdůležitější skutečnost, že pravda a poznání jsou pro něj čímsi zcela odlišným. Ve fragmentech z let 1920 - 1923, je tato odlišnost formulována naprosto explicitně: „Poznání a pravda nejsou nikdy identické; neexistuje žádné pravdivé poznání a žádná poznaná pravda.“<sup>26</sup> Vzápětí ale Benjamin připojuje poznámku důležitou z hlediska zkoumání mýtu, když bez dalšího vysvětlení prostě dodává: „Jisté poznatky jsou však nezbytné k představení pravdy.“ Významné – a stejně tak překvapivé – je, že „pravdivé“ je pro Benjaminu přednostně umění: „Umělecká díla jsou místem pravd. Kolik pravých děl, tolik posledních pravd. Tyto poslední pravdy nejsou prvky, nýbrž pravé díly, kusy, či zlomky pravdy, které však ze sebe samých neposkytují možnost svého složení, nýbrž ze sebe sama, nikoli jeden druhým, si žádají doplnění.“<sup>27</sup> Už ve fragmentech z počátku dvacátých let se objevuje slavná Benjaminova formulace, že „pravda je smrt intence.“<sup>28</sup> Významnější rozpracování teorie bezintenční pravdy se ale nachází až v *Kriticko-poznávací předmluvě k Původu německé truchlohry*:

„Pravda nevstupuje nikdy do žádného vztahu, ani do vztahu intencionálního. Pravda není předmět poznání a není předmět pojmové intence. Pravda je bytí bez intence tvořené idejemi. Nezmocňuje se jí tedy mínění v aktu poznávání, ale chceme-li se k ní chovat přiměřeně, musíme do ní vejít a v ní zmizet. Pravda je smrt intence.“<sup>29</sup>

Pravda, jak je zde řečeno, uniká jakkoliv uzpůsobené projekci, která zasahuje oblast poznání, neboť je nemožné mít ji – na rozdíl od poznatku – v držení. Stejně tak podle Benjaminu není možné dospět k pravdě – na rozdíl od poznatků – žádnými otázkami, neboť „její jednota je v bytí, a ne v jednotě pojmu.“<sup>30</sup> Zde se Benjamin dostává k Platónovi: „Pakliže se pravda vydělí ze souvislosti s poznáváním, definují se také ideje jako bytí. V tom tkví dosah, který má učení o idejích pro pojem pravdy.“<sup>31</sup> Rekonstrukce Benjaminova osobitého přijetí části platónské teorie idejí zde není uskutečnitelná, ani není cílem. Je však důležité alespoň zmínit, že právě platónská souvislost vysvětluje, proč má být pravda nacházena ve sféře umění, a to navzdory postoji, který měl k umění sám Platón. Zde se Benjamin obrací k dialogu *Symposion*, kde je podle něj pravda určena jako podstatný obsah krásy. Krásné je

---

<sup>26</sup> *Fragment 26*, in: AS, str. 281

<sup>27</sup> Tamtéž, str. 280-281

<sup>28</sup> *Fragment 27*, str. 281

<sup>29</sup> *Původ německé truchlohry*, in: DZ, str. 243

<sup>30</sup> Tamtéž, str. 239

<sup>31</sup> Tamtéž

totiž samo o sobě zdánlivé a bezbranné, „uvaluje na sebe pronásledování ze strany rozumu.“<sup>32</sup> Platón však – Benjaminovými slovy – „ukládá pravdě jako její poslání, aby zaručovala krásu bytí“ a „v tomto smyslu tedy rozvíjí pravdu jako obsah.“<sup>33</sup> Jako druhou poznámku – důležitou pro kontext filosofie jazyka – je třeba uvést, že pravda nemá klíčový význam jen ve svém platónském původu a v souvislosti krásy, ale má zásadní důležitost díky bezintenčnímu bytí jakožto *jméno*.

„Pravda přetrvává nikoli jako mínění, které by bylo potvrzováno empirií, nýbrž jako moc, která teprve podstatu této empirie vyjadřuje. Bytí, které jedině vlastní takovouto moc, bytí odtržené od veškeré fenomenality, je bytí jména. Dány však nejsou ani tak v jistém prajazyku, leda v prapůvodním vnímání, přičemž slova vlastní svou pojmenovávací urozenost, aniž jim ubylo na poznávacím významu.“<sup>34</sup>

Zde se nachází teologická souvislost Benjaminova pojetí pravdy. Koneckonců už na samém začátku *Předmluvy* se ve spojení se stylem traktátu objevila zmínka o tom, že bez teologie „nelze o pravdě pojednávat.“<sup>35</sup> Je třeba říci, že toto přesvědčení se v Benjaminově myšlení stále znovu objevuje, jakkoli se zdá, že velká část jeho díla může být přístupná i bez „latentního poukazu“ k teologii. Benjaminova teorie jazyka je nicméně krajně esoterická a její pochopení (nakolik je to vůbec možné), by podle slov samotného autora vyžadovalo znalosti překračující rámec západní filosofie (například znalost části kabalistické nauky). Navíc se zdá, že způsob, jakým Benjamin pojednává o nejzazších rámcích své teorie pravdy a jazyka, směřuje k tradici negativní teologie – obzvláště jde-li o pojem pravdy, najde se u něj spíše mnoho formulací, které říkají, čím pravda *není*. Co však Benjamin tvrdí pozitivně, je jistý druh spojení mezi pravdou a věčným obsahem, mezi idejemi a fenomenálním světem, jenž mají věčné entity zachraňovat: „Svod fenoménů k ideji je věcí pojmů, a třídění, které rozlišující rozum v pojmech provádí, je o to významnější, že v jednom jediném výkonu probíhá dvojí akce: záchrana fenoménů a vyjevení se ideje.“<sup>36</sup>

Ve vztahu k tématu eseje je významná právě tato druhá stránka Benjaminovy filosofie, totiž právě materiál, který má být – v autorových intencích – do teorie nějak zahrnut (a případně zachráněn). Asi se dá s Benjaminem souhlasit, když tvrdí, že si velké filosofické

---

<sup>32</sup> Tamtéž, str. 240

<sup>33</sup> Tamtéž

<sup>34</sup> Tamtéž, str. 243

<sup>35</sup> Tamtéž, str. 237

<sup>36</sup> Krásný - a zároveň stručný - výklad dějin myšlenky „záchrany fenoménů“ se nachází v diplomové práci Štěpána Zbytovského: *Pojetí řeči a zjevení v myšlení Waltera Benjamin*, Univerzita Karlova v Praze, Evangelická teologická fakulta, katedra filosofie, Praha 2005, str. 34-35. (Kdyby se zmíněná práce netýkala dosti odlišného tématu, byla by jistě pro tento esej jedním z necennějších sekundárních zdrojů.)

systemy „podrží svůj dosah jako projekty zmapování světa“<sup>37</sup>, přičemž má na mysli například filosofii Platónovu, Leibnizovu či Hegelovu: „Všem těmto pokusům je totiž vlastní, že nepozbývají smysl, a velmi často jej teprve umocněně odkrývají, jakmile jsou vztaženy na svět idejí, a nikoli na svět empirický. Tyto myslitelské stavby se zrodily, aby popsaly řád idejí.“<sup>38</sup> Z určitého hlediska je však mnohem pozoruhodnější právě zastíněná strana těchto myslitelských staveb, neboť – jak říká Benjamin – „Čím se v nich myslitelé snažili podat obraz skutečnosti intenzivnější, tím složitější pojmový řád byli nuceni vypracovat, a této okolnosti vděčí pozdější interpret prvních podání ideového světa za to, že jej může chápat jako základ pro výklad míněného světa. Cvičit se v pojednání, které má popsat svět idejí tak, aby do něho samozřejmě zahrnoval i svět empirický a jeho řešení, je posláním filosofa (...).“<sup>39</sup> Proto Benjamin nahrazuje dedukci „stále znovu začínajícím, stále zanícenějším ohledáváním fenoménů, které nejsou vystaveny nikdy nebezpečí, že by zůstaly předmětem neujasněného úžasu, je-li při jejich charakteristice současně vyjevována idea, a díky této ideji zachráněna jejich jednoznačnost.“<sup>40</sup> I na tomto místě by bylo možné najít skrytý poukaz na mytické podloží jevového světa charakterizované jako vždy a nutně *dvojznačné*, čímž ovšem nemá být řečeno, že se „nezachráněný“ fenomenální svět redukuje jen a jen na mytickou oblast – podobně vyhocené tvrzení by bylo v Benjaminových textech marné hledat. Z jistého nadhledu se však dá říci, že právě zájem o samotné fenomény a empirii v průběhu času stále více určuje Benjaminovo dílo jako celek, které se tímto směrem „rozpadá“ až do práce o pařížských pasážích.

Benjamin je možná svého druhu „mýtoborec“: zcela nekompromisně odhaluje a svou kritikou utlouká jakékoli projevy mytického popletení myšlenek, deformování jazyka obrazem tam, kde by podle něj byla zapotřebí přesnost, a poukazuje na „zhoubnost dějinné funkce“<sup>41</sup> mytického násilí v životě civilizovaných lidí. Současně se ale pohybuje na hranici „zreadlové fascinace“<sup>42</sup> tím, co v tomto procesu odhaluje. S mýtem je možné podle Benjaminu učinit zkušenost<sup>43</sup> a nejen to, stále se to také děje, ale k tomu nestačí být jen v jeho zajetí, je třeba z něj – nakolik je to možné – rovněž vystoupit či vystupovat; přinejmenším reflexí, ale spíš jednáním.

---

<sup>37</sup> *Původ německé truchlohry*, DZ, str. 240

<sup>38</sup> Tamtéž, str. 241

<sup>39</sup> Tamtéž

<sup>40</sup> Tamtéž, str. 250

<sup>41</sup> *Ke kritice násilí*, AS, str. 74

<sup>42</sup> Srov.: Jacques Derrida: *Síla zákona, Benjaminovo křestní jméno*, Oikoymenh, Praha 2002, str. 86

<sup>43</sup> Menninghaus, op. cit., str. 547: „La théorie du mythe chez Benjamin vise à son éclatement, mais elle ne veut pas trahir tout son potentiel d'expérience.“

Na jedné rovině by se za snahu vystoupit z mytické vize světa dala považovat Benjaminova koncepce kritiky, která pro něj znamená hledání pravdy uměleckých děl. Pravdivostní obsah umění však – jak bylo naznačeno – překračuje oblast krásného zdání, dokonce se dá říci, že ji likviduje; ne nadarmo označuje Benjamin své pojetí umělecké kritiky jako „mortifikaci“, a to v tom smyslu, že „zdánlivá jednota“ díla, jež tvoří součást jeho krásy, má být kritikou ve prospěch pravdy zničena. V tomto smyslu se kritická činnost pohybuje na pomezí estetiky a velmi svérázné epistemologie.

Na rovině druhé ale Benjaminova koncepce pravdy ve svém teologickém zakotvení, stejně jako kritika, jež se vždy odehrává v dějinném rámci, směřuje do jisté míry mimo epistemologickou oblast. Dalo by se říci, že čím je pro Benjaminu pravda v oblasti poznání, tím je pro něj myšlenka vykoupení v oblasti jednání. Zcela záměrně je zde řeč o jednání a nikoli o etice či praktické filosofii, neboť právě teologický rozměr Benjaminova myšlení veškeré stabilní teoretické koncepce, jde-li o otázky rozhodnutí, práva a spravedlnosti, svou vykupující perspektivou soustavně rozvrací.

Mýtus je tedy pro Benjaminu vtištěný jak do sféry zdání (ať už v umění nebo v kráse živých bytostí), tak například do sféry práva a tím i do lidských dějin. A stejně jako je pravda, na kterou ovšem u Benjaminu nelze nikdy ukázat, neboť je – jak bylo řečeno – mimo jakýkoli intencionální vztah, místem vystoupení z mytických souvislostí krásného zdání, stejně tak má být i vykoupení vystoupením z nespravedlivých, mytických souvislostí práva, tedy „vnějšího“ mezilidského uspořádání. V obou případech hraje důležitou roli Benjaminovo uvažování o čase. Mýtu je totiž vlastní určité časové zřetězení (označované také v některých případech jako *osud*), přičemž se prostor „mezi“ tímto zřetězením nachází mimo dějinnou souvislost – v okamžicích (*Jetztzeit*), které jakoby spadaly do zcela odlišného, heterogenního (mesiášského) času. Je to právě tento velmi komplikovaný a nebezpečný moment, vystoupení z jedné roviny do druhé, tedy jakási situace mimo řád, či *před zákonem*,<sup>44</sup> která má být v Benjaminových intencích zahrnuta do určitého pohledu na lidskou zkušenost, což ruku v ruce s tím ukazuje jeho vlastní myšlení (označované některými interprety jako „věda o prazích“ či přechodech – *passage*<sup>45</sup>), vždy znovu v rozporném napětí, jako oblast plnou nejasností, ale i brilantních vhledů.

---

<sup>44</sup> Srov.: Jacques Derrida, op. cit. str. 54

<sup>45</sup> Tohoto označení užívá Menninghaus v názvu citovaného článku.



## Mytický svět u Goetha

„Mytická příroda, nabitá, jak jen ona být může, nadlidskými silami, vstupuje hrozivě do hry.“<sup>46</sup>

Benjamin není v žádném případě dědicem romantické tradice, pokud jde o pojem mýtu, na druhé straně je ale jejím následníkem, jde-li o pojem umělecké kritiky. Příležitostné ostré výpady vůči mýtu, které u něj můžeme najít, ale nejsou osvícenské. Obojí se nejlépe ukáže na přístupu ke Goethově románu *Wahlverwandschaften*, kde jsou rozlišitelné dva do jisté míry izolované momenty: na jedné straně teoretický rámec, do nějž je zahrnuto Benjaminovo pojetí umělecké kritiky a obecnější úvahy z oblasti filosofie umění, a na straně druhé komentář věcného obsahu díla, v němž Benjamin přímo na materiálu vyznačuje, co rozumí mytičnem jako takovým. V souvislosti s druhým ohledem eseje je možné říci, že zde Benjamin konstruuje jistý model mnohotvárného mytického světa v malém, a to napříč několika rovinami popisu. V pozdějších textech – jako je například stať *Ke kritice násilí* – se pak tento obraz v některých svých podobách opět vrací.

### Kritika a komentář – pravda uměleckého díla a jeho věcný obsah

„A jenom v dílech nalezneme mytické nikoli pouze v látce, nýbrž i v obsahu.“<sup>47</sup>

Esej o Goethových *Spřízněních volbou* je uveden teoretickou expozicí rozdílu mezi komentářem uměleckého díla a jeho kritikou. Tak jako se podle Benjaminova kritika „pídí za pravdou uměleckého díla“, „komentář se zabývá jeho věcnou stránkou.“<sup>48</sup> Každý z obou zmíněných přístupů je od toho druhého neodlučitelný právě proto, že s ním korespondují dvě na sebe vázané stránky estetického artefaktu. Vycházejí ze „základního zákona písemnictví, podle kterého je pravda díla tím významnější, čím neznatelněji je rozpuštěna v jeho věcném obsahu,“<sup>49</sup> přibližuje Benjamin tento dvojí vztah prostřednictvím několika přirovnání; ani jedno ale není zbaveno prvků esoterismu.

---

<sup>46</sup> Goethova *Spříznění volbou*, DZ, str. 136

<sup>47</sup> Tamtéž, str. 161

<sup>48</sup> Tamtéž, str. 131

<sup>49</sup> Tamtéž

Benjaminova metaforika je víceúrovňová: s přihlédnutím k tomu, že se má komentář a kritika zabývat dílem nikoli současným, je kritik přirovnáván k paleografovi, jenž dešifruje pergamen s vybledlým textem. Tento pergamen je však překryt tahy silnějšího písma, které se k onomu vybledlejšímu textu nějakým způsobem vztahuje; každé kritické čtení proto musí začít komentářem, tedy svrchní vrstvou díla. V souladu se zmíněným zákonem písemnictví, jak Benjamin zdůrazňuje, přežívají právě ta díla, „jejichž pravda je co nejhloběji zaklíněna do věcného obsahu,“<sup>50</sup> zároveň s tím se však v případě starších děl derou před zraky vykladače „realie, jež přísluší k inventáři světa dávno odumřelého.“<sup>51</sup> Věcný obsah (například v podobě zmíněných odumřelých reálií a zvěcnělých rekvizit, zkrátka harampádí předmětů) jako by vrstvil před zraky čtenáře sice čitelné, nicméně „nápadné a neběžné“ usazeniny, zatímco – a to je důležité – „zůstává pravda stále stejně skrytá“. Nechat se vést paleontologickou či archeologickou metaforou příliš dlouho, však může být zavádějící, neboť pod neživými vrstvami díla je v Benjaminově představě skryto *živoucí* jádro uměleckých děl zaručující jako jediné jejich nesmrtelnost. V konfrontaci s tímto pohledem na umělecké dílo je rozhodující, „zda se váže dojem pravdivosti k věcnému obsahu, nebo zda věcné detaily vděčí za svou živost pravdivosti.“<sup>52</sup> Jiné Benjaminovo přirovnání proto představuje pravdivostní obsah díla jako „živoucí plamen“:

„Máme-li sáhnout k podobenství a přirovnat umělecké dílo a jeho růst v historii k hořící hranici, pak má komentátor úlohu chemika a kritik roli alchymisty. Zaměřuje-li se první k analýze dřeva a popele, zůstává pro druhého hádankou plamen sám: plápol živoucího. Tak se kritik táže výhradně po pravdě, jejíž živý oheň hoří dále nad těžkými dřevy zašlého i nad lehkým popelem prožitého.“<sup>53</sup>

Je-li tomu ale tak, pak je historický odstup nedocenitelný, protože dějiny jsou svého druhu přípravou ke kritickému výkladu. Stejně tak nemá být věcný obsah v žádném případě odložen stranou. Pravdivostní obsah je tím, co zajišťuje přežívání uměleckých děl a co je v Benjaminově představě dokonce věčné, neboť nemá co dočinění ani tak s časovým působením díla, jako spíše s jeho „nadčasovým bytím“; jakkoli je ale pravda – v duchu Benjaminových raných textů – věčná, neznamená to, že by byla přístupná z ideálního místa „nezajímavé“ kontemplace, právě naopak: je představitelná jen z historicky označitelného místa uměleckého kritika, jenž je současně komentátorem.

---

<sup>50</sup> Tamtéž

<sup>51</sup> Tamtéž

<sup>52</sup> Tamtéž

<sup>53</sup> Tamtéž, str. 131–132

Historický „index“ pravdy uměleckých děl je proto vázán na věcný obsah ve dvojitěm ohledu: na jedné straně do sebe dílo zahrnuje nepatrné zlomky (nebo celé soustavy) reálií srostlých s dobou svého vzniku, a to i v případech, že by pojednávalo o zcela fantazijních světech.<sup>54</sup> Proto je důležité, že se „zakládající“ věcnost dostává do popředí a upoutává na sebe pozornost až ve chvíli, kdy se ocitá v nové historické konstelaci věcí, mezi nimiž působí cize, nápadně a možná i nevzhledně. Právě proto je – v druhém ohledu – nezbytná role komentátora, který postupuje přes vrstvy věcného obsahu opačným směrem, než je ten, kterým je dílo unášeno historií. Něco podobného ale může vykonávat jen z pohyblivého bodu své vlastní přítomnosti, z něhož se „věcné dění“ v poli působnosti díla představuje v podobě ustálených sedimentovaných vrstev, navršených až k samé hranici současnosti. Proto má „věcnost“ pro Benjamina eminentní význam, jak to dokládá následující citace, jež bude záměrně delší, neboť se ve svých základních hlediscích překvapivě jasně překrývá s již zmiňovaným textem *O programu nadcházející filosofie* (1918). Jakkoli se terminologicky částečně liší:

„Patrně nebyla žádné době tak jako Goethově cizí myšlenka, že nejbytostnější obsahy existence se obrážejí v světě věcí, a že bez tohoto vyjádření by ani nemohly dojít naplnění. Kantovo kritické a Basedowovo dílo o prvcích, jedno zasvěcené smyslu, druhé názoru tehdejší zkušenosti, svědčí sice rozdílně, přece však do jisté míry stejně výrazně o chudobě věcného inventáře. V této chudobě věcného obsahu je možno vidět jeden z hlavních znaků německého nebo vůbec evropského osvícenství a také postřehnout, že z jedné strany na něm spočívá jako na svém nezbytném předpokladu životní dílo Kantovo, z druhé strany pak je na něm založena i tvorba Goethova. V téže době, kdy Kant své dílo dokončil a podal plán cest, které vedou redukovanou skutečností, začal Goethe hledat zárodek, v němž klíčí věčný růst. V klasicismu nastoupil směr odvracející se od etiky a historie k mytickému a filologickému. Myšlení neusilovalo postihnout vývoj ideje, nýbrž zformované obsahy, jak je v sobě chová život a jazyk.“<sup>55</sup>

V pojmu věcného obsahu tedy vězí možná lehce matoucí, ale přesto velmi plodná dvojznačnost. Jestliže byl totiž *Sachgehalt* představen v úvodu eseje jako určitá „povrchová“ vrstva díla zahrnutá pod takzvané reálie (ať už se jimi míní cokoli), tedy v posledku mezi součástí umělecké reprezentace, v historickém rozvedení představy „věcného inventáře“ dochází spíše k jeho podstatnému přiblížení k tomu, co bývá obvykle označováno jako „zkušenost“ v širším smyslu či jako pomíjející skutečnost. Bez pochopení dvojznačného a

---

<sup>54</sup> Jediným myslitelným extrémem, jenž by nebyl tímto věcným ohledem „označen“, by mohlo být možná prorocství (jako řeč z minulosti, která přesně pojmenovává přítomnost, navíc jejím vlastním jazykem), nebo jakýkoli útvar, který by byl historicky zcela nezařaditelný, čímž by ovšem ani nemohl „dát smysl“ jakožto dílo – tedy buď cosi, co se zcela kryje s přítomností, nebo ji naopak zcela uniká. Dílo se ale ocitá mezi těmito extrémami; není ani dokonalostí ani ničím - je, jak Benjamin říká, torzem.

<sup>55</sup> Tamtéž, str. 132

značně zatíženého konceptu věcného obsahu, ale nemá smysl uvažovat o obsahu pravdivostním: „Vidět věcný obsah v tom, co přetrvává, znamená proto poznat i obsah pravdivý. Pravda se proto ukazuje jako pravda věcného obsahu. Přesto není jejich rozlišení – a spolu s tím i rozlišení komentujícího a kritického výkladu uměleckého díla – čímsi nadbytečným.“<sup>56</sup>

Pro přiblížení celého komplexu úvah o „obsahu“ uměleckých děl je třeba obrátit se k Benjaminově disertaci o *Pojmu umělecké kritiky* v německé romantice – přesněji k samotnému jejímu závěru. Právě v tomto textu se totiž problém obsahu rovněž pojednává, ale z hlediska předchozího exposé v poněkud posunutých intencích, a sice nikoli Benjaminových, jež jsou historicky orientované, ale v jejich původním goethovském založení, jež se o dějinné přetrvávání děl to té míry neobává.

### Pojem kritiky v romantice a Goethova teorie umění

Benjamin otevírá poslední a nejdůležitější část své práce o pojmu kritiky, jenž předtím rekonstruoval především na základě díla Friedricha Schlegela a Novalise, srovnáním s některými aspekty Goethovy filosofie umění. Pokud jde o vztah díla a kritiky, je jeho závěr následující: “Veškerou umělecko-filozofickou práci raných romantiků lze tedy shrnout tak, že se snažila principiálně dokázat kritizovatelnost uměleckého díla. Celá Goethova teorie umění se skrývá za jeho názorem o nekritizovatelnosti uměleckých děl.”<sup>57</sup>

Tyto dva protikladné postoje mají každý své vnitřní zdůvodnění, neboť “kategorií, pomocí níž se romantikové chápou umění je idea”<sup>58</sup> jako výraz nekonečnosti a jednoty umění. Ideou se míní určité *a priori* metody jako dialektiky sebeomezení a sebepovznesení formy, která „přivádí k výrazu dialektiku jednoty a nekonečnosti v ideji.”<sup>59</sup> Bylo by zcela zbytečné snažit se zde komplikovanou romantickou teorii umění jakýmkoli způsobem “shrnovat”, důležitý je komplement romantické ideje umění, kterou Benjamin nachází v Goethově konceptu “ideálu umění”, chápaného – symetricky k romantické ideji – jako *a priori* obsahu.

---

<sup>56</sup> Tamtéž, str. 133

<sup>57</sup> *Pojem umělecké kritiky v německé romantice*, GS I, 1, str. 110. Citováno v pracovní verzi překladu Tomáše Chudého.

<sup>58</sup> Tamtéž

<sup>59</sup> Tamtéž, str. 111

Jednota ideálu umění je jiná, než romantická jednota ideje – manifestuje se totiž v „omezeném, harmonickém diskontinuu čistých obsahů.“<sup>60</sup> Důležité je, že „čisté obsahy jako takové nelze nalézt v žádném díle“ – a právě v tomto smyslu je pak Goethe nazývá pravzory. Vztah mezi jednotlivým dílem a čistým obsahem se vyznačuje nepřeklenutelným zlomem: „Díla nemohou oněch neviditelných – ale nazíratelných – pravzorů, jejichž strážkyním dali Řekové jména Múz, dosáhnout, dokáží se jim jen ve větší či menší míře vyrovnávat.“<sup>61</sup> Pravzory totiž nejsou vnímatelné (na rozdíl od jednotlivých děl), ale z principu pouze nazíratelné. Důsledkem tohoto Goethova názoru je, že každé jednotlivé dílo „existuje ve vztahu k ideálu umění do jisté míry nahodile“. Benjamin přirovnává ideál co do svého epistemologického určení k ideji v platónském smyslu: „Jednotlivá díla sice mají na pravzorech účast, ale přechod z říše pravzorů k dílům neexistuje tak, jako takový přechod existoval v médiu umění od absolutní formy k jednotlivým formám. Ve vztahu k ideálu zůstává jednotlivé dílo takřka torzem.“<sup>62</sup> Intencí romantické teorie umění Friedricha Schlegela je však naopak zrušení nahodilosti a torzovitosti děl. „Vůči ideálu je torzo legitimní podobou, v médiu forem nemá žádné místo. Umělecké dílo nesmí být torzem, ale pohnutým pomíjejícím momentem v živoucí transcendentální formě. Tím, že se ve své formě omezuje, stává se umělecké dílo v nahodilé podobě pomíjivým, v pomíjivé podobě se však stává věčným díky kritice.“<sup>63</sup>

Zatímco tedy romantikové určují vztah mezi jednotlivými díly a uměním jako nekonečnost ve veškerosti (ve veškerosti děl se naplňuje nekonečnost umění jakožto čistá forma), Goethe tento vztah opisuje jako jednotu v mnohosti (v mnohosti děl se vždy znovu nachází jednota umění jakožto čistý obsah). Podle Benjamina „otázka po vztahu goethovské a romantické teorie umění tedy spadá v jedno s otázkou po vztahu čistého obsahu k čisté (a jako takové přísné) formě,“<sup>64</sup> neboť forma a obsah nejsou žádnými „substráty v empirickém výtvoru“. Konfrontaci Goethova a romantického pojetí umění shrnuje Benjamin následovně: „Idea umění je ideou jeho formy, tak jako jeho ideál je ideálem jeho obsahu. Základní systematickou otázkou filozofie umění lze tedy formulovat také jako otázku po vztahu ideje a ideálu umění.“<sup>65</sup>

---

<sup>60</sup> Tamtéž

<sup>61</sup> Tamtéž

<sup>62</sup> Tamtéž, str. 114

<sup>63</sup> Tamtéž, str. 115

<sup>64</sup> Tamtéž, str. 117

<sup>65</sup> Tamtéž

Pro původní otázku, která se týkala kritiky, resp. kritizovatelnosti uměleckých děl, je ale významný především Benjaminův závěr, že Goethova teorie umění ponechává problém kritiky nevyřešen (stejně tak jako problém absolutní formy); a nejen to – dokonce jej popírá:

„Kritika uměleckého díla totiž podle Goethovy poslední intence vskutku není ani možná ani nutná. Nutný by byl nanejvýš poukaz na dobro a varování před zlem, možný je apodiktický soud o dílech pro umělce, který nahlíží pravzor. Ale uznat kritizovatelnost díla jakožto jeho podstatný moment, to Goethe odmítá. Metodická, tzn. ve věcných ohledech nutná kritika je z jeho hlediska nemožná. V romantickém umění však kritika není jen možná a nutná, nýbrž v jeho teorii tkví nevykazatelný paradox, že kritika je ceněna výše než dílo samo.“<sup>66</sup>

### **Mortifikace a život uměleckých děl**

Při pohledu na závěr disertace vychází jasně najevo, že se Benjamin – Goethovi navzdory – rozhodl zcela pominout tezi o nekritizovatelnosti umění a uskutečnit ve svém eseji o *Spřízněních volbou* z vlastní historické perspektivy přesně to, co Goethe považoval za nemožné. Benjaminova kritika ale, jak již snad vysvitlo, není romantická, i když je romantikou určitě inspirovaná – například co do schopnosti vydobýt z děl možnost jejich přetrvávání. U ranných romantiků je „centrálním bodem reflexe *umění*“<sup>67</sup> (tedy nikoli Já jako u Fichta) a touto *reflexí* v médiu umění je právě kritika. Přestože je pro romantiky umění nejvýsošnější doménou reflexe, může kritika působit i v širším teoretickém prostoru, například v přírodovědném bádání. Benjamin ve své disertaci naznačuje, že pojem kritiky zčásti pochází z kantovské inspirace, ale ve svém romantickém hávu získává značně esoterické zabarvení: „pro romantiky a pro spekulativní filozofii znamenal termín kritický objektivní produktivitu, tvůrčí sílu skrze rozvážnost. Být kritický znamenalo vyhrotit povznesení myšlení nad všechny vazby do té míry, že se poznání pravdy takřka kouzelně vyšvihne z místa vzhledu do toho, co bylo na těchto vazbách špatného.“<sup>68</sup> Jisté styčné body, ne-li dokonce příbuznost, mezi tímto aspektem romantického pojetí kritiky a Benjaminovými úvahami, nelze popřít. Na druhou stranu se však Benjamin od romantiků zásadním způsobem liší v tom, že svou koncepci kritiky chápe *dějinně* (nehledě k diametrálně odlišnému založení pojmu pravdy). Dějinný rozměr umělecké kritiky není u Benjaminova ještě tolik zřejmý v eseji o Goethově románu, o to jasněji ale vystupuje do popředí v habilitaci o německé truchlohře:

---

<sup>66</sup> Tamtéž, str. 119

<sup>67</sup> Tamtéž, str. 39, (prolož. A. T.)

<sup>68</sup> Tamtéž, str. 51

„Kritika je mortifikací díla: nikoli tedy – romanticky – probuzením vědomí v živém díle, usídlením se vědění v nich, v těch odumřelých. Krása, která trvá, je předmětem vědění. A je-li sporné, zda přísluší kráse, která trvá, ještě její jméno – pak je jisté, že neexistuje nic krásného, co by v sobě nechovalo entitu, která je vědění hodna. (...) Úkolem filosofické kritiky je prokázat, že umělecká forma má právě tuto funkci: z historických obsahů, které leží v základě každého uměleckého díla, učinit obsahy pravdy filosofické. Zmenšuje-li se každým desítiletím všechno, co nás z původního původu ještě oslovuje, umožňuje přetvoření věcných obsahů na pravdivé obsahy, aby se okolnost, že věcné obsahy pozbyly účinku, stala základem k obrození, za kterého veškerá prchavá krása opadá a dílo se potvrzuje jako ruina. V alegorické konstrukci barokní truchlohry je však od samého začátku zřetelně narýsována takováto zborcená forma zachráněného uměleckého díla.“<sup>69</sup>

Je to komplikovaná povaha vztahu mezi „věcnými obsahy“ a historickým děním, co nutí Benjamina uvažovat o uměleckém díle současně jako o tvaru, jenž se hroučí a rozkládá a zároveň jako o tvaru, který je zasypáván vrstvami něčeho, čím sám není. Pravdivostní obsah pak musí mít k věcnému rovněž dvojznačný vztah: na jedné straně působí jako tmel, zajišťující tvaru díla přetrvávání, a na straně druhé je to něco, co je možné z díla extrahovat uměleckou kritikou, čímž se sice rozloží zdánlivá celistvost díla (právě ta věcná), ale s tím významným dodatkem, že mu přesto jeho pravda stále náleží, jakkoli je ono samo z dalšího procesu „ruinování“ vyvázáno, a to v té míře, v jaké se podařilo, aby se jeho pravda ukázala. Právě v tom pro Benjamina spočívá záchrana fenoménů.

Je třeba předběžně poznamenat, že přesně v tomto bodě se představa ruinování uměleckých tvarů velmi blíží eschatologické představě zničené historie, která je podmínkou možnosti její záchrany skrze vykoupení. Kritika jako mortifikace je tak *modelem* obratu dějinného času v čas mesiášský.<sup>70</sup> Ovšem s jednou podstatnou výhradou: uměleckým dílům není vlastní žádné tíhnutí k vykoupení: „Nejen tvor, ale i výtvor mají sice svůj život, přesto lze rozhodný rozdíl mezi oběma zdůvodnit: pouze život toho, co bylo stvořeno, nikdy ne život toho, co bylo vytvořeno, se podílí, a podílí se nezadržitelně, na tíhnutí k vykoupení.“<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> *Původ německé truchlohry*, DZ, str. 352

<sup>70</sup> V tomto smyslu bude lepší od počátku rozlišovat mezi kritikou jako *modelem* vykoupení, jenž je současně „záchranou“ díla, a mezi vážněji míněnými poukazy k vykoupení, které se mají týkat tvorů, a nikoli výtvorů, jak se u Benjamina objevují například v *Dějinně-filosofických tezích*. Obě hlediska se tu a tam propojují v konceptu „vykupitelské kritiky“ Richarda Wolina. Rozlišení mezi oběma přístupy se u Wolina přesto objevuje, a to v souvislosti se diskusí teoretického vs. „praktického“ vykoupení mezi Benjaminem a Adornem. (srov. Richard Wolin: *Walter Benjamin An aesthetic of redemption*, Columbia University Press, New York 1982).

<sup>71</sup> *Goethova Spříznění volbou*, DZ, 157. V tomto smyslu bude lepší od počátku rozlišovat mezi kritikou jako *modelem* vykoupení, jenž je současně „záchranou“ díla, a mezi vážněji míněnými poukazy k vykoupení, které se týkají stvořených byt(n)ostí, a nikoli výtvorů, jak se u Benjamina objevují například v *Dějinně-filosofických tezích*, ale i jinde. Obě hlediska se tu a tam propojují v konceptu „vykupitelské kritiky“ Richarda Wolina. Rozlišení mezi oběma přístupy je u Wolina přesto k nalezení, ale až v souvislosti s Adornovou a Benjaminovou diskusí o „teoretickém“ vs. „praktickém“ vykoupení. (Srov. Richard Wolin: *Walter Benjamin An aesthetic of redemption*, Columbia University Press, New York 1982).

Kromě jiného už z dopisu Rangovi z 9. prosince 1923 vychází najevo, jakým způsobem je podle Benjamina kritika spojena s historickým pohledem. Když se v něm zmiňuje o specifické dějinnosti uměleckých děl, která se neotvírá v „dějinách umění“, obrací svou pozornost k roli interpretace chápané jako synonymum kritiky:

„V interpretaci totiž vystupují vzájemné vztahy uměleckých děl, které jsou bezčasé, a přece nejsou bez historické důležitosti. Tytéž mocnosti, které se ve světě zjevení (a to jsou dějiny) stávají explozivně a extenzivně časovými, totiž vystupují ve světě uzavřenosti (a to je příroda a umělecká díla) intenzivně. (...) Umělecká díla se pak definují jako modely přírody, které žádný den, jakož ani soudný den neočekává, jsou modely přírody, které nejsou jevištěm dějin ani bydlištěm lidstva. Zachráněná noc. Kritika je v souvislostech této úvahy (pokud je totéž co interpretace a v protikladu ke všem stávajícím metodám pojednávání umění) představení ideje. Její intenzivní nekonečnost vyznačuje ideje jako monady. Definují: kritika je mortifikací děl. Nikoli stupňování vědomí uvnitř nich (romantické!), nýbrž osídlení vědění uvnitř nich. Kritika má pojmenovat ideje jako Adam přírodu, aby ji, která je znovu se navracující přírodou, překonala. (...) Úkolem interpretace uměleckých děl jest: sesbírat život stvoření v ideu.“<sup>72</sup>

Výše citovaná korespondence je bezpochyby dosti temná, přesto zajímavým způsobem vyznačuje spojnici mezi rannými texty o romantismu a Benjaminovou – místy podobně nepřístupnou, avšak stěžejní – prací o německé truchlohře. Snad nejpozoruhodnější je stručná zmínka naznačující, co je vlastně *úkolem* interpretace neboli kritiky: totiž sesbírat život stvoření v ideu. Měla-li by se tato poznámka vzít doslovně, znamenalo by to, že to vlastně nejsou umělecká díla, co má být kritikou zachraňováno, ale přímo „život stvoření“ ve fenoménech roztroušený.

V této souvislosti je příznačné, že dějinně filosofický rozměr kritiky se pro Benjamina neomezuje jen na umění, spíše se zdá, že se pro něj v průběhu času kritika stává obecným označením *historicky-filosofického* sledování pojmů a událostí. Podobně vyznívá i závěr slavné stati *Ke kritice násilí*: „Kritika násilí je filosofie jeho dějin. ‘Filosofie’ těchto dějin proto, že pouze idea jejich zakončení a východu z nich umožňuje kritický, oddělující a rozhodující pohled na jejich časná data.“<sup>73</sup> A přesně v tomto smyslu ztělesňují oddělující a rozhodující pohled na časná data *Dějinně-filosofické teze* z roku 1940,<sup>74</sup> které celé Benjaminovo dílo uzavírají.

<sup>72</sup> *Dopis Rangovi z 9. 12. 1923*, GS I, 3, str. 889, přel. M. Ritter

<sup>73</sup> *Ke kritice násilí*, AS, str. 77

<sup>74</sup> Zde by mohl český překlad německého názvu (*Über den Begriff der Geschichte*) navozovat příliš explicitní souvislost; ve skutečnosti je dějinně-filosofická dimenze spíše metodickým jádrem kritiky Benjaminovy současnosti.



Označení filosofie dějin, které bývá interprety zhusta spíše ponecháváno stranou pozornosti, do sebe tedy zahrnuje naprosto klíčový poukaz: zdá se totiž, že v mnoha případech má Benjamin na mysli, když je řeč o dějinně-filosofické dimenzi myšlení, právě ideu zakončení dějin, kterou není nic jiného než vykoupení. Představa vykoupení je pro celé Benjaminovo dílo skutečně určující: nejen že má klíčovou roli v *Dějinně-filosofických tezích*, ale objevuje se už ve velmi ranných textech jako je kupříkladu krátký náčrtek *Truchlohra a tragédie* z roku 1916. Už v tomto textu je vysvětleno, proč jsou od sebe dějinně-filosofická perspektiva myšlení a představa vykoupení neodmyslitelné:

„Čas dějin je v každém směru nekonečný a v každém okamžiku nenaplněný. Znamená to, že není myslitelná žádná jednotlivá empirická událost, která by měla nutný vztah k té vrstvě času, v níž se přihází. Čas je pro empirické dění pouze forma a, což je důležité, je jako forma nenaplněná. (...) A aniž bychom určovali to jiné, co určuje historický čas, tj. aniž bychom definovali jeho odlišnost od mechanického času, jest říci, že určující forma historické formy času nemůže být plně uchopena žádným empirickým děním a nemůže být v žádném plně usebrána. Takové dění, které by ve smyslu dějin bylo dokonalé, je naopak něco empiricky naprosto neurčitého, totiž idea. Tato idea naplněného času zaznívá v Bibli jako její vládnoucí historická idea: mesiánský čas.“<sup>75</sup>

Jestliže tedy žádná empirická událost v nenaplněném čase nemá nutný vztah k té vrstvě času, v níž se přihází, pak se dostává do jasnějšího světla Benjaminova snaha „sesbírat život stvoření v ideu“. Jedině toto „sbírání“ napříč samovolným během času – tento podstatný anachronismus<sup>76</sup> – skládá fenomény do takové konstelace, v níž mohou být zachráněny, a to zároveň s prezentací idejí.

V návaznosti na předchozí úvahy je třeba alespoň krátce doplnit, že Benjamin chápe pojem života vůbec velmi svébytným způsobem: ať už jde o život lidských bytostí, nebo šířeji život všeho organického, či dokonce život, o kterém neváhá mluvit právě v kontextu uměleckých děl. Pasáží, kde formuluje svou – dalo by se říci – „antivitalistickou“ teorii, jež se radikálně odlišuje například od přístupu Wilhelma Diltheye,<sup>77</sup> je v jeho díle k nalezení více. Jedna z nejnámějších se nachází v krátkém textu, který vyšel v roce 1923 pod názvem *Úkol překladatele*. Pro tuto chvíli nezbyvá, než ponechat stranou významou spojitost se slavnějším rozvrhem Benjaminovy teorie jazyka z náčrtku *O jazyce lidském a o jazyce vůbec* z roku 1916. V *Úkolu překladatele* je popsána souvislost mezi překladem a originálem uměleckého díla; vyhlášení příbuznosti, která mezi nimi existuje, by nebylo nijak převratné, kdyby se

<sup>75</sup> *Truchlohra a tragédie*, GS II, 1, str. 134, přel. M. Ritter

<sup>76</sup> ‘Anachronickou’ stránku Benjaminova myšlení dějin (umění) pozoruhodným způsobem zpracovává Georges Didi-Huberman: ve své knize *Devant le temps*, Éditions de Minuit, Paris 2000

<sup>77</sup> K tomuto tématu viz. Beatrice Hanssen: *Walter Benjamin's Other History, Of Stones, Animals, Human Beings and Angels*, University of California Press, 1998, str. 50 a následující.

ovšem Benjaminovu výkladu mohlo rozumět metaforicky: překlad je zde vymezen jako určitý způsob „přežívání“ (*Nachleben*) originálu. Úvahy se začínají poněkud komplikovat ve chvíli, kdy je výslovně řečeno, že „Myšlenku života a dalšího žití uměleckého díla je třeba uchopit ve zcela nemetaforické věčnosti.“<sup>78</sup> Na tomto místě vychází najevo, že Benjamin přemýšlí o pojmu života velmi netradičním způsobem. Jeho vlastními slovy: „Spíše se dostává tomuto pojmu jeho práva jen tehdy, přiřkne-li se život všemu, co znají dějiny a co není jen jejich jevištěm.“<sup>79</sup> Podle Benjaminova se má tedy oblast života určit z dějin, a nikoli z přírody: „Proto před filosofem vyvstává úkol porozumět všemu přírodnímu životu z objemnějšího života dějin.“<sup>80</sup> Touto převrácenou perspektivou je pak jsooucnno, které bývá tradičně považováno za přírodu dělicí se na živou a neživou, přetransformováno v určitou formu dějinné souvislosti odlišné od souvislosti, v níž se časově odvíjejí události lidského světa. V takovém dějinném rozvrhu se rozdíl mezi živým a neživým definuje především na základě vnitřních metamorfóz, a nikoli jen organických projevů.

Teprve v tomto kontextu se osvětlují některé pasáže z citovaného dopisu Rangovi. Život uměleckých děl je podobný spíše životu přírodnímu, a to proto, že estetické artefakty mají svůj vlastní modus časovosti, jenž je odlišný od dějin lidských bytostí. Pro porozumění Benjaminovu svéráznému pojetí života uměleckých děl je tedy nejvýznamnější následující tvrzení, které se objevuje v předmluvě k *Původu německé truchlohry*: „Život díla a formy, jak se dějinně pod touto záštitou rozvíjí jasně a vším lidským nezkaleně, je životem přírodním.“<sup>81</sup> Záštita, o níž je zde řeč, je právě svět idejí.

Kromě prvku přežívání kulturních artefaktů, konkrétně pak uměleckých děl v různých jejich proměnlivých podobách, v nichž se objevují a jsou různě chápány jak co do formy, tak co do smyslu v průběhu dějin či v jejich momentální konstelaci, nachází Benjamin určitý podklad pro svou myšlenku i ve spojení „osobitého a vznešeného života“ s „účelností“, jež má stejné přívlastky. Když se pak vyjadřuje o tomto důležitém spojení mezi životem a účelností, dodává následující klíčovou poznámku, bez níž jsou obtížně pochopitelné například některé pasáže ze stati *Ke kritice násilí*: „Všechny účelné jevy života, jakož i jejich účelnost vůbec, jsou vposled účelné nikoli pro život, nýbrž pro výraz jeho bytnosti, pro představení jeho významu.“<sup>82</sup>

---

<sup>78</sup> *Úkol překladatele*, GS IV, 1, str. 11, přel. M. Ritter

<sup>79</sup> Tamtéž

<sup>80</sup> Tamtéž

<sup>81</sup> *Původ německé truchlohry*, DZ, str. 252

<sup>82</sup> *Úkol překladatele*, str. 11-12

## Věcný obsah: příroda a chaos – pravzor a nejzazší mez mytického světa

Kritika v Benjaminově pojetí tedy nemá za cíl poukazovat na absolutní formu v umění, zato se podobá té romantické proto, že má být v jistém smyslu pokládána za důležitější než dílo samo. Při četbě Goethových *Sprízněních volbou* si Benjamin všímá otázky formy spíše okrajově (přes významné rozlišení mezi románovou a novelistickou formou), o *absolutní* formě nemluvě, zato se důkladně věnuje „obsahu“ díla. Benjaminovo chápání pojmu obsahu ale nezapře, že je plodem přesazení některých Goethových myšlenek do oblasti, která jim není vlastní, totiž právě do oblasti reflektující na dějiny uměleckých děl, respektive na jejich přežívání. Co se z původních goethovských úvah zachovalo, je například pohled na jednotlivá díla jako na svého druhu „torza“, jejichž vztah k ideálu umění (čistému obsahu) je poznamenán nepřeklenutelným zlomem. Benjaminovy ideje se – podobně jako Goethovy ideály – vyznačují diskontinuitní strukturou, vzájemnou izolovaností a spočítatelností: „Každá idea je jedním sluncem a chová se k sobě rovné tak, jako se chovají slunce k sobě navzájem. Zvučícím poměrem těchto podstat je pravda. Její nominovaná mnohost je spočítatelná.“<sup>83</sup>

V goethovském rámci je doménou ideálů neboli pravzorů, tedy čistých obsahů, v konečném důsledku příroda. Podle Goetha – alespoň jak tvrdí Benjamin – nemůže umění samo vytvořit své pravzory: „Snaha uchopit ideu přírody a učinit ji tak způsobitou být pravzorem umění (být čistým obsahem) byla v posledním základě Goethovým úsilím o zjištění prafenoménu.“<sup>84</sup> Touto větou má být naznačena souvislost mezi goethovskou teorií umění a jeho přírodovědným bádáním, jak je představuje především v *Nauce o barvách* ale i jinde. Je to zrovna toto spojení, které je terčem Benjaminovy kritiky ve stěžejní části eseje o *Sprízněních volbou*, který – pokud jde o tento problém – přímo navazuje na jeho disertaci: v obou textech se objevuje tatáž námitka. Její dřívější formulace zní následovně: podle Benjaminova je pojem pravé přírody v Goethově teorii „chápán jako totožný s oblastí pravzorů neboli prafenoménu neboli ideálů, aniž by byl brán ohled na pojem přírody jako předmětu vědy.“<sup>85</sup> K tomu Benjamin kriticky dodává:

„Je však nepřipustné docela naivně definovat pojem přirozenosti vůbec jako pojem teorie umění. (...) Přirozeně pravdivý obsah uměleckého díla by předpokládal, že přirozenost

---

<sup>83</sup> *Původ německé truchlohry*, DZ, str. 245. Na tomto místě možná stojí za to alespoň upozornit na skutečnost, že pojem ideálu je důležitý ve zmiňované *Kriticko-poznávací předmluvě*, kde jsou ideje - jako označení jednoho z nejpozoruhodnějších „konceptů“ Benjaminova myšlení vůbec – ke goethovským ideálům výslovně přirovnávány. (Tamtéž, str. 243)

<sup>84</sup> *Pojem umělecké kritiky v německé romantice*, GS I, 1, str. 112, přel. Tomáš Chudý

<sup>85</sup> Tamtéž, str. 112-113

bude měřítkem, jímž se bude poměřovat; tímto obsahem samým by ale měla být viditelná příroda. Goethe uvažuje po vzoru vznešeného paradoxu oné starověké anekdoty, podle níž vrabci létali na hrozny velkého řeckého mistra. (...) ‚Pravá‘ viditelná příroda, která má vytvářet obsah uměleckého díla, nejen že nesmí být bez dalšího ztotožněna se zjevnou viditelnou přírodou světa, nýbrž dokonce by spíše měla být zprvu od ní přísně pojmově odlišena, protože jistě teprve pak se bude klást problém hlubší esenciální identity „pravé“ viditelné přírody v uměleckém díle a přírody přítomné v jevech viditelné přírody (možná neviditelné a jen nazíratelné, prafenomenální). A tento problém by se paradoxně možná vyřešil tak, že jen v umění, ne však v přírodě světa, by se stávala pravá, nazíratelná, prafenomenální příroda viditelnou skrze zobrazení, zatímco v přírodě světa by byla sice přítomná, ale skrytá (zastíněná jevy).“<sup>86</sup>

Právě tato otázka hraje klíčovou roli v Benjaminově práci o *Spřízněních volbou* a dokonce se zdá, že východisko celého eseje a nalezení hlavního obsahu románu v mytické oblasti úzce souvisí s dvojznačností, s níž Goethe k přírodě přistupoval. Proto je třeba se konečně obrátit k vlastnímu obsahu románu, který Benjaminu příležitostně podněcuje k mnohem radikálnějším výrokům:

„Jaký div, že pro Goetha myšlení nikdy zcela řiší prafenoménů neprozářilo, když dokonce sama „slova rozumu“ se v nejkrajnějším významu podávají jako majetek přírody. Tím se však zbavil možnosti rozeznávat hranice. Vše, co existuje, se nerozlišeně zahrnuje do jediného pojmu přírody, jenž narůstá do nestvůrnosti.“<sup>87</sup>

### **Mytické jako výchozí teze eseje o Goethově románu**

Drtivá a zároveň až přízračně beztvará moc mytických sil se v eseji o románu nepředkládá očím čtenáře jako velkolepý obraz temných časů (jakkoli jsou zde jeho střepy bezpochyby k nalezení), ale skrze soustředěné myšlenkové úsilí se dvojznačná podoba této moci ukazuje mnohem povážlivěji. Je totiž přivedena na světlo právě tam, kde se vloudila do těsné blízkosti zdánlivě kultivovaného a zabezpečeného života. (Hlavními aktéry románu koneckonců podle Benjaminu jsou, jak on sám říká, „příliš mírumilovní lidé.“<sup>88</sup>) „Mytické se tak stává faktickou náplní knihy: její obsah se vyjevuje jako hra mytických stínů v kostýmech Goethova století.“<sup>89</sup> Kritika, která se na Goethově románu – na základě tohoto vše prostupujícího rozvržení věcného obsahu – vykonává, se díky tomu vyznačuje nemilosrdnou „mortifikující“ ironií. Na postavách je zdůrazňována jejich oduševnělost, šlechtictví, kultivovanost, slušnost a

---

<sup>86</sup> Tamtéž, str. 113

<sup>87</sup> *Goethova Spříznění volbou*, DZ, str.148-149

<sup>88</sup> Tamtéž, str. 175

<sup>89</sup> Tamtéž, str. 143

vrcholná vzdělanost. Všechny tyto hodnoty civilizovaného světa se však v poli působnosti mýtu rozkládají do závratné bezmocnosti.<sup>90</sup> (Mimo jiné i v tomto smyslu nemůže být Benjaminovo chápání mýtu ani omylem osvícenské.)

Za nejpřímější cestu k rozvržení tématu mytického v eseji o Goethových *Spřízněních volbou* je možné považovat disposici, kterou sestavil sám autor.<sup>91</sup> Mýtus je zde představen jako teze vysledovatelná v celém díle až na jedinou výjimku, kterou je vložená novela o *Podivných dětech sousedů*, jež má být podle Benjaminova náhledu naopak antitezí mytického založenou v motivech vykoupení.<sup>92</sup> V rámci úvodní teze prvního dílu eseje se tématu mytického týká explicitně následujících pět okruhů: manželství jako mytický právní řád, mytická příroda, osud, mytický svět podle slov a života samotného Goetha a nakonec mýtus a jeho vztah k pravdě. Posledně jmenovaná část už nemá nic společného s deskripcí, spíše se zde otevírá prostor pro jádro vlastní kritiky.

Hned zpočátku se Benjamin vymezuje oproti prvotnímu zdání a názoru soudobých recenzentů a kritiků kontroverzní tezí, že manželství není tématem románu. Goethe podle něj „chtěl spíše ukázat síly, které se uvolňují při jeho rozpadu“<sup>93</sup>. Těmito silami jsou ovšem *mytické síly práva*.<sup>94</sup> Zde je třeba alespoň poznamenat (zatím bez dalšího výkladu), že esej o *Spřízněních volbou* psal Benjamin krátce před zásadní statí *Ke kritice násilí*, kde je mytická sféra s právní spojována naprosto cíleně. Pokud jde o goethovskou studii, zůstává se při tom, že manželství „se jeví jako sudba“ či „nedodržený závazek“, který je dostatečně mocný, aby vůči němu byla volba charakteristická pro dva hlavní aktéry románu *slepá* ve smyslu „přírodovědné“ metafory spříznění (*Wahlverwandschaft*), jehož prvotní význam je „chemická afinita“ a teprve přeneseně „duševní spřízněnost.“ Toto hnutí vyvolané „zvláštní harmonií spodních přírodních vrstev“ tak vede do neštěstí zcela v duchu Goethova aranžmá, jež podle Benjaminova tímto způsobem uvádí na scénu osud a jemu odpovídající formy existence – osudové bytí je tak součástí centrálního motivu románu. Osudovost je projevem

---

<sup>90</sup> Tato nemilostrdná ironizace je úplně stejně přítomna v Benjaminově kritice parlamentární demokracie a práva, jak ji nacházíme v klíčové statí *Ke kritice násilí*.

<sup>91</sup> *Dispozice ke Spřízněním volbou*, GS I, 3, 835-837

<sup>92</sup> „Tím vším lze nevyvratně doložit, že novele připadá ve výstavbě „Spříznění volbou“ dominantní význam. A ačkoli jednotlivosti může osvětlit teprve konfrontace s hlavním vyprávěním, dostačující ocitované detaily přesto k zřetelnému zjištění; mytické motivy v románu mají v novele protějšek v motivech vykoupení. Bude-li tedy v mytickém spatřována teze románu, smí být hledána v novele jeho antiteze. Nasvědčuje to již její titul. ‘Podivné’ se totiž děti sousedů zdají románovým postavám, které se od nich přece také i odvracejí, zraněny v hloubi svých citů. Goethe motivoval tuto zraněnost vnějškově, jak to odpovídalo skrytému a v mnohém snad i pro něho zastřenému významu novely, přesto ani tak neumenšil její vnitřní smysl.“ (*Goethova Spříznění volbou*, DZ, str. 165)

<sup>93</sup> Tamtéž, str. 135

<sup>94</sup> Otázku, proč jde ruku v ruce s mytickými silami také právo, je třeba považovat za stěžejní. Souvislost mýtu a práva bude ukázána už v závěru práce, kde je řeč o statí *Ke kritice násilí*.

mytické moci na rovině času a jednoty řádu, proto se zahrnutím motivů mytické přírody do zorného pole komentáře předvádí vášeň hlavních aktérů takřka v „kosmologické“ dimenzi – „Osudovost existence, v níž se svírá živá příroda do jediného kruhu viny a trestu, básník rozvinul v celém díle.“<sup>95</sup>

## Osud a zdánlivost

„Nelze si vymyslet nic méně tragického než tento smutný konec.“<sup>96</sup>

Když si v průběhu četby románu Benjamin všímá motivů osudového bytí a mytické manifestace přírodní moci, zdá se, že nemá tak docela na mysli pouze obsah jednotlivého uměleckého díla. Jak ukazují jiné jeho texty, téma mýtu i osudu překračuje pouhý literární rámec. Kdyby se některé pasáže z *Osudu a charakteru*, *Ke kritice násilí* a *Původu německé truchlohry* položily na sebe, objevily by se v nich téměř doslovné parafráze, přestože první z nich je spíš obecnou poznámkou, druhý spis se týká politiky a dějin a třetí sleduje ideu singulární umělecké formy. Osudovost tak u Benjaminova představuje dimenzi, která vykazuje stále stejné příbuzné rysy; bezmála nezávisle na látce, do níž je vepsána.

V komentáři Goethových *Spríznění volbou* se osud vyznačuje *věčným návratem stále stejného*, který se v románu rozprostírá ve vnitřně rozrůzněných pocitech představujících „osud, lhostejno, zda se bude projevovat v životě mnohých jako *podobnost*, nebo v životě jednotlivce jako *opakování*.“<sup>97</sup> Druhou nezaměnitelnou charakteristikou osudu je *souvislá nit viny v žijícím*. Touto vinou se ale nemá na mysli vina mravní, kterou nelze zdědit (jako se to děje v Goethově románu), ale vina přírodní, „do níž lidé neupadají rozhodnutím a jednáním, nýbrž meškáním a nečinností“<sup>98</sup> a vede je tak neomylně do stále většího neštěstí. Dalším osudovým motivem je *proměškání* a intenzivní prožitek nenávratnosti, „která nás jímá, když stojíme před tím, co jsme zmeškali.“<sup>99</sup> Spolu s tím se v jednání projevuje *zaslepenost*, jako neklamný průvodní jev každého hnutí, které přivolává další provinění, nebo jen způsobuje setrvávání v tom, z čeho měl být nalezen únik. Důležitým osudovým prvkem je také *moc věcí zdánlivě mrtvých*, jež se v Goethově románu projevuje v působení přírodních živlů, ale i kulturních předmětů. Věci v románu ožívají do té míry, že se podobají postavám; hlavní aktéři

---

<sup>95</sup> Tamtéž, str. 141

<sup>96</sup> Tamtéž, str. 169

<sup>97</sup> Tamtéž, str. 140

<sup>98</sup> Tamtéž, str. 141

<sup>99</sup> Tamtéž, str. 146

– naopak trochu podobní chemickým prvkům – jakoby se pohybovali v beztvarem živlu, který vším prosakuje:

„Mimo dosah stylistiky se pak nadto dále odkazuje na význam „výletního jezírka“ a konečně na výsledný smysl celého díla. Jako nevyhraněná duše, která se projevuje dvojsmyslně, neboť vábí nevinnou průzračností i strhuje do bezedné temnoty, tak působí i voda jedinou zvláštní magií. Prostírá se zde černá, temná, nezbadatelná, a obratem ruky se stává průzračným zrcadlem, jasem a vyjasňováním. Moc této dvojsmyslnosti, kdysi již téma ‚Rybáře‘, vládne v podstatě vášně ve ‚Spřízněných volbou‘.“<sup>100</sup>

U románových postav vede osudové sevření k tomu, že jejich život uplývá v *nerozhodnosti* a směřuje k jedinému možnému vyústění, jímž je *obětování*. Jak říká Benjamin: „nelze si představit nic méně tragického, než tento smutný konec.“<sup>101</sup> Celý goethovský svět je tak ozáren sinalým světlem, je „podsvětne potemnělý“ vše stravující *zdánlivostí*, která patří k jeho „démonické kráse“: „Propadnout kráse takové jaká je, jejímu zdání, znamená rozpoznat chaos v celé jeho pustošivosti.“<sup>102</sup>

### **Mýtus jako součást krásného zdání a Goethův prafenomén**

„Tento názor na svět představuje chaos. K němu posléze ústí život mýtu, jenž dosazuje neomezeně jakožto jedinou moc do oblasti jsoucího sebe sama.“<sup>103</sup>

Tak jako bude ve stati *Ke kritice násilí* řeč o osudu jako o „jediném řádu“, který je děsivý proto, že veškeré násilí, které pro Benjamina nemá přímočaře negativní význam, zahrnuje do jediné sféry, z níž není úniku, je i mýtus v goethovském světě pustošivý, „dosazuje-li neomezeně jakožto jedinou moc do oblasti jsoucího sebe sama.“<sup>104</sup> Mýtus je strašidelný právě v té míře, v jaké je jedinou a tudíž neomezenou mocí, která trvá.

Zakládající prvky románového světa ve *Spřízněných volbou*, se podle Benjamina objevují – jak se už ukázalo – i v „prapodstatě goethovského přírodovědného zkoumání“.<sup>105</sup> V tomto ohledu je Benjaminova kritika rozvinutím úvah, které se objevily už v disertaci:

---

<sup>100</sup> Tamtéž, str. 174

<sup>101</sup> Tamtéž, str. 169. Benjamin zde naráží na formu tragédie, kde má obětování hrdiny *rozhodující* význam.

<sup>102</sup> Tamtéž, str. 177

<sup>103</sup> Tamtéž, str. 169

<sup>104</sup> Tamtéž, str. 149

<sup>105</sup> Tamtéž, str. 105

„Studium samo se opírá o dvojí smysl pojmu příroda, naivní a filozofický. Příroda znamená u Goetha i sféru vnímatelných jevů, i nazíraných praobrazů. Goethe sám se však nikdy nemohl vykázat syntézou obojího. Tam, kde je namísto filozofické založení otázky, jeho výzkumy marně usilují podat prostřednictvím experimentů empirický důkaz o identitě obou sfér. Protože nevymezil „pravou“ přírodu pojmově, nepronikl nikdy k plodnému středu onoho názoru, jenž ho vybízel hledat přítomnost ‘pravé’ přírody jakožto prafenomén v jejích projevech, analogicky k předpokládanému stavu v uměleckých dílech.“<sup>106</sup>

Bylo by zapotřebí obrátit se ke Goethově *Nauce o barvách*, jednak proto, aby se ukázalo, do jaké míry je Benjaminova kritika oprávněná, a také proto, že se časově a v některých ohledech i tematicky *Spříznění volbou* skutečně týká (jak koneckonců Benjamin přesvědčivě dokládá). A to přesto, že pasáž z úvodu k *Farbenlehre*, kterou Benjamin ve svém eseji cituje,<sup>107</sup> naznačuje bezbřehost goethovské představy objektu přírodovědného bádání dosti výmluvně.<sup>108</sup> Teprve perspektivou jeho pozdější práce *O původu barokní truchlohry* se může ukázat zřetelněji, co míní, když říká, že „v důsledku onoho dvojího významu v pojmu příroda se z prafenoménů jakožto pravzoru příliš často stávala příroda jakožto předobraz.“<sup>109</sup>

„Prafenomény neleží před uměním, jsou v něm. Právě proto nemohou umění dodávat měřítko. Zdá-li se díky kontaminaci čisté a empirické oblasti, že po nejvyšší hodnotě volá právě smyslová příroda, pak triumfuje její mytická tvář v souborném vyjevování jejího bytí. Pro Goetha je to jenom chaos symbolů.“<sup>110</sup>

Otázka, v jakém smyslu jsou prafenomény v umění, a nikoli před ním, je v kontextu Benjaminova myšlení poměrně důležitá. Může zůstat nerozhodnuto, zda je tomu tak spíše proto, že její zodpovězení by mohlo umožnit přesnější čtení jeho práce o *Spřízněních*, anebo

---

<sup>106</sup> Tamtéž, str. 147-148

<sup>107</sup> Benjaminem uváděný citát z Goetha je velmi ilustrativní: „Zavřeme oko, nastražíme a zaostříme ucho, a od nejlhčího závanu až po nejdivočejší hluk, od nejúpěnlivějšího a nejvášnivějšího křiku až k nejsubtilnějšímu slovu rozumu, od nejjednoduššího zvuku až po nejvyšší souznění, je to stále jen příroda, která mluví, která zjevuje svou existenci, svou sílu, svůj život, své vztahy, takže i slepý, jemuž je odepřeno vidět nekonečné, může nekonečnost živého pojmut ve slyšitelném.“ (Tamtéž, str. 148)

<sup>108</sup> Benjaminovu poznámku o Goethově marné snaze prostřednictvím experimentů prokázat identitu vnímatelných jevů a nazíraných praobrazů (přesněji řečeno prafenoménů nebo čistých fenoménů), by však mohl částečně dokreslit krátký Goethův esej z roku 1798 s názvem *Žitá zkušenost a věda*, kde je popisována jeho přírodovědná metoda a současně rozčlenění fenoménů do tří kategorií. První kategorií je *empirický fenomén*, „který každý člověk vnímá v přírodě“ a který je následně povýšen na rovinu *vědeckého fenoménu*, a sice „prostřednictvím experimentů, jimiž je prezentován v jiných okolnostech a za jiných podmínek, než jsou ty, za nichž byl zprvu poznán, a ve více či méně příhodné posloupnosti.“ *Čistý fenomén* je pak „výsledkem všech získaných zkušeností a všech experimentů. Nemůže být nikdy izolován, nýbrž ukazuje se v kontinuální posloupnosti fenoménů. Aby jej mohl představit, určí lidský duch, co je empiricky vratké, vyloučí vše, co je nejasné a dokonce odhalí i to, co je neznámé.“ Závěr tohoto krátkého exposé pak vskutku vyznívá poněkud v básnickém duchu, když spojuje „věčný návrat fenoménů v tisícerech okolnostech“ a jejich „jednotvárnost a proměnlivost“ s výslovným odmítnutím utéci se ke „spekulaci“. (Zdroj: J. W. Goethe: *Traité des Couleurs*, předml. Rudolf Steiner, Triades, Paris 2000, přel. Henriette Bideau)

<sup>109</sup> Tamtéž, str. 148

<sup>110</sup> Tamtéž, str. 148



proto, že tyto zmínky o problému ambivalence fenomenální oblasti vysvětlují některá nejasná místa z *Kriticko-poznávací předmluvy*:

„Fenomény však nevcházejí do říše idejí integrálně a ve svém syrovém empirickém stavu, jemuž je vždy přimíšeno i zdání, ale pouze ve svých prvcích. Zbavují se falešné jednoty, aby se rozděleny podílely na pravé jednotě pravdy.“<sup>111</sup>

Ze samotné *Předmluvy* není tak docela zřejmé, o jaké pojetí fenoménů vlastně jde, zda Benjamin naráží na fenomenologii, či zda se jedná o zcela nespécifikovaný odkaz směřující docela prostě k empirickému rozměru skutečnosti. Předchozí úvahy o Goethovi naznačují, že by mohlo jít docela dobře o pojem fenoménu inspirovaný goethovskými východisky: což by přinejmenším vysvětlovalo zmínky o jejich „falešné jednotě“, kterou má na svědomí kontaminace způsobená zdáním. Bylo již vícekrát naznačeno, že „pravdivost“ může být pro fenomény dosažitelná jen tehdy, jsou-li zcela zbaveny své klamně, organické totality. Kdyby se ale goethovský základ Benjaminových úvah vzal vážněji, byl by zdrojem zdánlivé jednoty fenoménů právě mytický prvek. Už v práci s názvem *Dvě básně Friedricha Hölderlina – ‚Odvaha básníka‘ a ‚Ostýchavost‘* z let 1914 - 1915 je mytické působení – příbuzné centrálnímu pojmu této studie, totiž *básněnému* – tím, co má moc vytvářet intenzivní spojitost ve světě umělecké reprezentace, a přitom nezůstává jeho jediným vševládoucím obsahem: „Zkoumání básněného však nevede k mýtu, nýbrž – v největších výtvořech – toliko k mytickým spojitostem, které jsou v uměleckém díle zformovány v jediné nemytologický a nemytický, nám blíže nepochopitelný tvar.“<sup>112</sup>

Při opětovném přechodu od obecněji teoretických pasáží eseje o Goethově románu k *Noetické předmluvě* vychází najevo, že podobný vztah, jaký k sobě má zdánlivá jednota fenoménů a konstelace idejí z *Předmluvy*, k sobě má i krásné zdání a bezvýraznost (*Ausdrücklose*) z eseje o *Spřízněných volbou*. Benjamin v druhé zmiňované práci charakterizuje bezvýraznost následovně:

„V bezvýrazném se vyjevuje vznešená moc pravdivého, jak je podle zákonů morálního světa určuje jazyk skutečného světa. Ten totiž rozbíjí vše, co přetrvává jako dědictví chaosu ve veškerém krásném zdání; falešnou, klamnou totalitu – absolutní totalitu. Teprve to dovršuje dílo, rozbité na kusovitost, na zlomek pravdivého světa, na torzo symbolu.“<sup>113</sup>

<sup>111</sup> *Původ německé truchlohry*, DZ, str. 242

<sup>112</sup> *Dvě básně Friedricha Hölderlina*, GS II, 1, str. 126, přel. M. Ritter

<sup>113</sup> *Goethova Spřízněná volbou*, DZ, str. 172

Bezvýrazné je tak kategorií jazyka, stejně jako Benjaminovy ideje. Pojem bezvýraznosti je sám o sobě těžko definovatelný; je označován za „kritickou moc“, čímž do sebe zahrnuje nejbyťostnější určení samotné kritiky, zároveň je však mimo opozici vůči jevení zcela nezachytitelný. Benjamin jej přibližuje prostřednictvím odkazu k Hölderlinovi jako césuru či „rytmickou zarážku“. Oproti tomu je krása nutně spojená s jevením – přičemž „největší intenzitu tohoto spojení vykazuje živé“<sup>114</sup> – je tedy mytické povahy, protože mýtus – jak už bylo mnohokrát řečeno – je pro Benjaminu tím, co je zcela lhostejné k morálnímu světu stejně tak jako k jazyku skutečného světa.

„Všechno živé je totiž, a tím více, čím vyšší mravností je život nadán, vyproštěno z oblasti bytostně krásného a v souhlase s tím se v živé podstatě dává bytostně krásné najevo ponejvíce jako jevení se. (...) V tomto smyslu je v každé umělecké kráse přítomno jevení se, nebo-li mešká v ní dosud připoutanost k životu, blízkost k němu, jak ani jinak být nemůže. Jevením se není ovšem vyčerpána podstata umění. Ta se spíše a hluboce váže k protikladu jevovosti, který lze charakterizovat jako bezvýraznost, vně tohoto protikladu se nevyskytující a sotva jednoznačně pojmenovatelnou.“<sup>115</sup>

Už se dostatečně ukázalo, proč nemohou být fenomény vztaženy k idejím tak, jak jsou, ve svém empirickém stavu. Není však dosud jasné, co je kritériem, podle kterého se jevy zařazují k té či oné ideji. Neboť konstelace idejí se vyznačují diskontinuitou, spočítatelnou mnohostí a tedy bytostnou různorodostí – každá tato entita je svého druhu světem pro sebe. „Nezřídka ztroskotávaly energické pokusy obnovit učení o ideách na neznalosti, která nepočítala s touto přetržitou konečností.“<sup>116</sup> Vzhledem k tomu, že se ideje manifestují napříč dějinami, zatímco fenomény jsou ze své podstaty pomíjivé, musí existovat určitá vrstva mezi tímto neúplným oddělením, jež bude současně dějinná, a tedy ve spojení s fenomény, a zároveň od nich odlučitelná, aniž by byla abstraktní. V poněkud instrumentálnější pohledu na celý problém mají klíčový význam pojmy, jejichž smyslem je fenomény – přesněji jejich prvky – třídít skrze různé kategorie obecnosti. To však nemůže být dostačující, protože pojmy jsou právě „jen“ nástrojem, bez nějž se sice neobejde například práce kritika, chybí jim však odpovídající dějinné „ulpívání“ na samotných jevech: pojmy se řídí svou vlastní logikou, jež zase nějak koresponduje s ideálními konfiguracemi. Toto vrstvu na pomezí ideálního a fenomenálního, jež současně zahrnuje dějinný rozměr, v Benjaminově myšlení ztělesňuje takzvaný fenomén původnosti (*Ursprungsphänomen*), nebo – docela prostě – původ (*Ursprung*).

---

<sup>114</sup> Tamtéž, str. 182

<sup>115</sup> Tamtéž

<sup>116</sup> *Původ německé truchlohry*, str. 245

„Původ, ač jde veskrze o historickou kategorii, nemá přesto nic společného se vznikem. Původem se nemíní vznik něčeho klíčícího spíše to, co povstalo ze vznikání a zanikání. Původ stojí v proudu vznikání jako vír a strhuje do své rytmiky materiál vznikajícího. Poznání se původnost nikdy nenabízí v zřetelném, obnaženém stavu fakticity, rytmika původního se stává přístupnou jenom ve dvojitěm nazření. Z jedné strany se jeví jako restaurace, jako obnova, z druhé strany se má právě v této obnově rozpoznat původní jako neukončenost a neuzavřenost. Ve fenoménu původního se pokaždé vymezuje tvar, jehož formou se idea stále nanovo vyrovnává s dějinným světem, až do té doby, než se zde v totalitě své historie završí.“<sup>117</sup>

Benjaminův pojem původu, jak sám autor konstatuje nad četbou Simmela,<sup>118</sup> je vlastně přenesením Goethova prafenoménu z rámce přírody do oblasti historie. V tomto smyslu dokonale odpovídá převrácené perspektivě, o níž už byla řeč, a v níž je přírodní sféra chápána jako odvozená z dějin.

„Při studiu Simmelovy prezentace pojmu pravdy u Goetha se mi jasně ukázalo, že můj pojem původu z práce o truchlohře je přísným a přesvědčivým přenesením tohoto Goethova pojmu z oblasti přírody do sféry historie. Původ – to je pojem prafenoménu oddělený od pohanské souvislosti přírody a uvedený do židovské souvislosti dějin.“<sup>119</sup>

Benjaminově kritice Goethových přírodovědných bádání, které podle něj vychází z „předimenzovaného“ pojmu přírody, odpovídá „anorganická“ metaforika i důraz kladený na to, že původnost se nenabízí poznání ve zřetelném stavu fakticity. Zcela v duchu výroku, že prafenomény nejsou před uměním, ale jsou v něm. Původ totiž není vzorem, nespadá do stejné roviny jako samotné ideje, je spíše jakousi označitelnou krajností, jejíž otisk ve fenoménech je předmětem odkrývání, „při němž se v podobě jedinečného rozpoznává již známé.“<sup>120</sup>

„Faktickým nálezem se tedy nelze dobrat původu, neboť původ bude vždy historií, která tomuto nálezu předcházela a která po něm následovala. V původu je přítomna dialektika, jež rýsuje směrnice k tomu, jak o něm filosoficky pojednávat. Ona potvrzuje, že ve všem, co je podstatné, se jedinečnost a opakování navzájem složitě podmiňují.“<sup>121</sup>

---

<sup>117</sup> Tamtéž, str. 251

<sup>118</sup> Jde o následující spis: Georg Simmel: *Goethe*, Leipzig: Klinkhard und Biermann, 1918 (první publikace je z roku 1913).

<sup>119</sup> *Práce o pasážích*, GS V, 1, N 2a, 4, str. 577

<sup>120</sup> *Původ německé truchlohry*, DZ, str. 251

<sup>121</sup> Tamtéž

Původ je tak jedinečným pojmem, jenž do sebe zahrnuje nejen tvar, jímž se idea vyrovnává s dějinným světem, ale také časovost, v níž se dotýká pomíjivých fenoménů. S tím dodatkem, že „v ideji původu se zmocňujeme toho, co má historii v sobě již jen jako obsah, nikoli už jako děj“. Přestože je dějinnost původu zahrnuta v obsahu, jenž patří k jeho tvaru, musí se sám tento tvar nějak dít, a to v rytmice obnovy a neukončenosti. Právě tato rytmika, spolu se složitým vzájemným podmiňováním jedinečnosti a opakování, jinak řečeno singulárních krajností, v nichž se – paradoxně – ukazuje již známé, svědčí o mezní formě času, ve které se existence fenoménů původnosti odehrává.

Benjaminova rytmika původního je v důležitém bodě velmi odlišná od Goethova „jemného empirismu“ přírodovědného bádání i od poetické morfologie rostlin. K původu jakožto historické kategorii totiž nepatří jen organický růst, ale stejně tak zanikání, včetně neorganického „ruinování“, neboť – jak už se ukázalo – život se pro Benjamina neomezuje jen na život přírodní. Navíc je třeba mít na paměti, že *Noetická předmluva* je přemluvou k práci o *Původu barokní truchlohry*, kde se vyskytují jako nejvýznačnější dějinné útvary právě rozvaliny. Jestliže totiž všechna krása „předpokládá latentní působení mýtu.“<sup>122</sup> pak barokní alegorie jako „antiteze mytična“<sup>123</sup> je zároveň antitezí krásného jevení. Spolu s tím je ale alegorie také bytostně anorganickou estetickou figurou, krátce řečeno je sama ruinou. Jak už bylo uvedeno v souvislosti s kritikou jakožto mortifikací díla: „V alegorické konstrukci barokní truchlohry je však od samého začátku zřetelně narýsována takováto zborcená forma zachráněného uměleckého díla.“<sup>124</sup>

Původ má ve své rytmice možná nejbližší k tomu, co Benjamin v *Teologicko-politickém fragmentu* označuje jako „mesiášskou přírodu“: „Neboť příroda je mesiášská ze svého věčného a totálního pomíjení.“<sup>125</sup> Mesiášský čas jako idea naplněného času je stále promíšen s přírodní vrstvou světa v té míře, v jaké zde spolupůsobí mytické spojitosti a svébytný časový rozvrh, jímž je právě osud – věčný návrat téhož, opakování, zkrátka nevlastní forma času.

---

<sup>122</sup> Srov. Menninghaus, op. cit., str. 548, kde je citován manuskript: Walter Benjamin: *Zu einer Arbeit über die Idee der Schönheit*, Benjamin-Archiv, Ms 782

<sup>123</sup> Viz. Menninghaus, op. cit., str. 548

<sup>124</sup> *Původ německé truchlohry*, str. 352

<sup>125</sup> *Teologicko-politický fragment*, AS, str. 81

### Právo, mytické násilí a duchapřítomnost v *Jednosměrné ulici*

Osud jako zvláštní časová forma, která patří k mytickému světu, je předmětem úvah v mnoha Benjaminových textech<sup>126</sup>, a neomezuje se tak – jak už bylo řečeno - jen na literární nebo obecněji uměleckou reprezentaci. Osud a mýtus jsou ve svém dějinném pronikání do lidského světa tématem Benjaminových prací (*Ke Kritice násilí, Osud a charakter*, atd.) mimo jiné pod záštitou pojmů „práva“ a „mytického násilí“. Následující stránky se proto krátce obracejí k tomuto myšlenkovému podhoubí, z něhož vyrůstají významná a někdy také krajně vyhraněná tvrzení o mytickém spolupůsobení ve světě, která se ani v nejmenším nezřikají nároku na jeho hodnocení.

Osud není něčím poznatelným, alespoň není poznatelný v pravý čas, naopak je pro bytosti žijící v jeho působnosti příznačné, že jsou nešťastně zaslepené, že z neznámých důvodů nemají v rukou právě to vědění, které by jim bylo nejvíce zapotřebí. Jestliže by takové vědění v rukou měly, pak snad jen v doslovném smyslu, a snaha osud poznat by tak vedla ke vstupu do sféry věštění, okultních rituálů a chiromantie. Benjamin ve svém textu *Osud a charakter* přesto říká, že v případě osudu je jakési „bytí na místě“<sup>127</sup> (na rozdíl od jeho „přítomnosti“) možné neodporuje ani pojmu osudu, ani lidským poznávacím mohutnostem. Osud může být totiž přehlédnut jedině ve znacích, nikoli sám o sobě. To, co je za takových okolností podstatné, je určitá souvislost – v případě osudu nejde o substanci ani o děj, ale o spojitost, která se dá z dění vyčíst. Podobná souvislost ale podle Benjaminova vyvstává „nad bezprostředně viditelným“<sup>128</sup>. Osud je podle něj tradičně svázán s pojmem viny, který je zasazen do náboženského kontextu; když například někoho v řeckých mýtech stihne neštěstí, je to obvykle proto, že mu tím bohové oplácejí jeho náboženské provinění. Pro Benjaminova je však zarážející skutečnost, že v religiózní oblasti chybí odpovídající vztah s pojmem nevinu. Když totiž má naopak někdo (alespoň v řeckém pojmání osudu) štěstí, neznamená to potvrzení jeho nevinu životní pouti, ale něco úplně jiného: pokušení k *hybris*, tedy hrozbu pádu zpět do neštěstí. Štěstí tedy ve vztahu k osudu člověka z této sféry spíše vyvazuje, stejně jako nevinu. Osud je proto – podle Benjaminova – třeba hledat v jiné souvislosti než náboženské, a sice v *souvislosti práva*:

<sup>126</sup> Srov. již zmiňovaný text od Maurice Gandillaca.

<sup>127</sup> *Osud a charakter*, AS, str. 39

<sup>128</sup> Tamtéž

„Zákony osudu, neštěstí a vinu, povyšuje právo na míru osoby; bylo by nesprávné domnívat se, že se v právní souvislosti nachází pouze vina; je naopak prokazatelné, že každé právní provinění není nic než neštěstí. Nedorozuměním na základě záměny s říší spravedlnosti, se řád práva, který je jen pozůstatkem démonického stupně existence lidí, v němž právní výroky určovaly nejen vztahy těchto lidí, nýbrž i jejich poměr k bohům, uchoval i za dobu, která inaugurovala vítězství nad démony.“<sup>129</sup>

Právo – jak říká Benjamin – neodsuzuje k trestu, nýbrž k vině. V tomto smyslu na různých místech – mezi nimi právě v eseji o *Sprízněných volbou* – často opakuje, že „osud je souvislost viny na živoucím“. A dále: „Osud se tedy ukazuje, pozorujeme-li život jakožto odsouzený, v zásadě jako život, který byl nejprve odsouzen a na to se stal vinen.“<sup>130</sup> Tuto zvláštní formulaci se Benjamin snaží osvětlit Goethovým výrokem: „Necháváte chudého stát se vinným.“<sup>131</sup> Ve stati *Ke kritice násilí* používá pro vysvětlení příbuzného fenoménu, totiž démonicky-dvojsmyslně „rovných práv“ satirickou poznámku o nepřekročitelných zákonech, které „chudým i bohatým zakazují stejnou měrou spát pod mosty“, jejímž autorem je Anatole France.<sup>132</sup> *Osudový rozměr* práva zde vyznačuje jeho zakládající moment, v němž bylo smyslem zákonů vyrovnávat poměry mezi bytostmi, jejichž moc byla fakticky rozložena zcela nerovnoměrně – mezi bohy či démony na jedné straně, a lidmi na straně druhé. Původ vnitřní dvojsmyslnost práva je tak reprezentován například v aktu „kladení hranice“:

„Tam, kde jsou stanoveny hranice, není protivník zničen úplně, ba jsou mu přiznána práva i tam, kde na straně vítěze stojí nejmocnější přesila. A sice démonicko-dvojsmyslným způsobem práva ‚rovná‘: pro obě smluvní strany je to táž linie, která nesmí být překročena. Tak se v příšerné původnosti ukazuje táž dvojsmyslnost zákonů, které nesmějí být ‚překročeny‘.“<sup>133</sup>

Benjamin se zde odvolává na Sorela, jenž se podle něj dotýká „metafyzické pravdy, když se domnívá, že v počátcích každého práva bylo přednostní právo mocných.“ Hned nato pak dodává: „Tím totiž mutatis mutandis zůstane, dokud bude existovat.“<sup>134</sup>

V *Kritice násilí* se objevuje osud jako „jeden z klíčových a zároveň i nejtemnějších pojmů celého textu“, jak ve své *Síle zákona* zcela trefně (*treffende*) poznamenává Derrida.<sup>135</sup> V základu práva totiž podle Benjamina stojí osudový řád, jenž vůči sobě neuznává žádný

---

<sup>129</sup> Tamtéž, str. 42

<sup>130</sup> Tamtéž, str. 43

<sup>131</sup> Tamtéž

<sup>132</sup> *Ke kritice násilí*, AS, str. 72

<sup>133</sup> Tamtéž

<sup>134</sup> Tamtéž

<sup>135</sup> Jacques Derrida: *Síla zákona, Benjaminovo křestní jméno*, OIKOYMENH, Praha 2002, str. 60 (‘treffende’: str. 67)

vnějšek – není nic, co by vůči němu bylo rovněž „v právu“. Osud jako jakási iluzorní jednota, která ovšem v konečném důsledku prostřednictvím právní moci zasahuje krajně skutečným způsobem do života lidí, je jedním z terčů Benjaminovy kritiky.

„Nesmí-li být ušetřen kritiky tento řád, o němž právo důvodně tvrdí, že ho opatruje, je před ním bezmocný každý útok, který vystupuje jen ve jménu jakési beztvaré „svobody“, aniž by onen vyšší řád svobody mohl označit. Úplně bezmocný, nenapadá-li právní řád přímo na jeho těle, nýbrž omezuje se jen na jednotlivé zákony či právní obyčeje, které ovšem právo bere pod ochranu své moci, jež spočívá v tom, že existuje jen jediný osud a že právě to, co existuje, a zvláště pak to, co hrozí, náleží nezrušitelně k jeho řádu.“<sup>136</sup>

Vzhledem k tomu, že kritika násilí je kritikou jeho dějin, ukazuje proces prosazování práva jako dějiny pokračujícího ústupu násilí, jež se nachází v ruce jednotlivců, směrem k výstavbě nenapadnutelného právního řádu. Právo se tak vyznačuje určitou koncentrickou dynamikou „monopolizace“ násilí, která se nejzřetelnějším způsobem manifestuje například v právu nad životem a smrtí; zastřeně se naopak podsouvá do samotných základů takových institucí jako je kupříkladu policie. Stranou mnohých rozlišení, jež jsou v Benjaminově stati k nalezení, ukazuje se jako jedna z nejdůležitějších diference mezi násilím, které právo klade, a násilím, jež právo uchovává. Jestliže se totiž jednotící role *bezvýhodného* osudu promítá do právního řádu, pak každé násilí *jakožto prostředek* právo buď klade, nebo jej uchovává. Mytické působení na rovině času se zde projevuje naprosto exemplárně: označení dvou podob právního násilí odpovídá logice mytického navracení, které je možné ukázat jakožto navracení právě jen skrze stanovení „falešné“ hranice mezi částečně oddělenými, ale v konečném důsledku totožnými procesy zakládání a uchovávání. Benjamin svou diferenci nakonec porušuje sám, ale zcela v duchu dvojznačnosti hranic, jež je vlastní popisované skutečnosti. Jeho rozlišení mezi kladoucím a konzervujícím násilím je v rámci textu „sebedestruktivní“, a v tomto ohledu je Derridova dekonstrukce tohoto rozdílu jistě na místě. Když Benjamin na příkladu „beztvarého násilí“ policejní instituce vyznačuje „strašidelné smíšení“ dvou podob právního násilí, současně odkazuje k dvojznačné skutečnosti a stvrzuje rozkladnou tendenci vlastní svému textu. V souvislosti s předchozími uvažami by se dalo říci, že mýtus je zde „poznáván“, ale pravda má být teprve „představena“. V druhém Benjaminově příkladu vystupuje jednotící element práva jako bezvýhradná sebe-potvrzující manifestace moci v právu nad životem a smrtí:

„Neboť ve výkonu moci nad životem a smrtí posiluje právo sebe sama více než v jakémkoli jiném právním výkonu. Právě v něm se však jemnějšímu citu ohlašuje zároveň

---

<sup>136</sup> *Ke kritice násilí*, str. 59

nejzřetelněji cosi zpuchřelého v právu, protože jemnější cit přebývá na místě nekonečně vzdáleném poměrům, v nichž by se osud ukazoval ve svém majestátu takového výkonu. Rozum se však těmto poměrům musí blížit tím rozhodněji, chce-li dovést ke konci kritiku násilí, které právo klade, i násilí, které právo uchovává.“<sup>137</sup>

Je to opět rozum, který má – stejně jako v Benjaminových domněle osvícenských výrociích - dovést ke konci kritiku násilí. Násilí, o němž je zde řeč – násilí práva -, je však označeno právě jako násilí *mytické*. Jaké je tedy východisko, které se Benjamin pokouší najít ze „začarovaného kruhu“ této stále obnovované jednoty práva?

„Co kdyby se však onen druh osudového násilí, které nasazuje oprávněné prostředky, nalézal v nesmiřitelném rozporu s účely o sobě oprávněnými a kdyby se zároveň mělo ukazovat nějaké násilí jiného druhu, které by pak vzhledem k oněm účelům nemohlo představovat ani oprávněné, ani neoprávněné prostředky, ba nemohloby se k nim vůbec vztahovat jako prostředky, nýbrž nějak úplně jinak? Tím by se osvětlila zvláštní a deprimující zkušenost, že všechny právní problémy jsou vposledku nerozhodnutelné (tato nerozhodnutelnost je ve své bezvýchodnosti srovnatelná jen s nemožností závazného rozhodnutí o „správném“ a „nesprávném“ ve stávajících jazycích).“<sup>138</sup>

Bližší nevysvětlená Benjaminova zmínka o nerozhodnutelnosti vlastní stávajícím jazykům směřuje s největší pravděpodobností k jeho práci z roku 1916 s názvem *O jazyce lidském a o jazyce vůbec*, kde je řeč o tom, jak člověk v pádu do hříchu „opustil bezprostřednost ve sdělení konkrétního, jména, a upadl do prostřečnosti všeho sdělení, slova jako prostředku, ješitného slova, do propasti žvástu.“<sup>139</sup> Bezprostředně následuje tvrzení o původu práva:

„Neboť – ještě to má být řečeno – žvást byla otázka po dobru a zlu ve světě po stvoření. Strom poznání nestál v zahradě Boží kvůli poučením o dobru a zlu, které by mohl poskytovat, nýbrž jako znamení soudu nad tážícími se. Tato nesmírná ironie je známkou mytického původu práva.“<sup>140</sup>

Zde je naznačena cesta, kterou se spolu s mýtem dostává do světa zlo skrze reprezentaci.<sup>141</sup> Benjaminovo pojetí zla má každopádně náboženský rozměr, a nikoli pouze filosofický (je-li vůbec možné v mezích filosofie o zlu pojednávat).<sup>142</sup> V souvislosti

---

<sup>137</sup> Tamtéž, str. 60

<sup>138</sup> Tamtéž, str. 69-70

<sup>139</sup> *O jazyce vůbec a o jazyce lidském*, AS, str. 27

<sup>140</sup> Tamtéž

<sup>141</sup> Srov. Derrida, op. cit., str. 42

<sup>142</sup> Podobně mluví Kant o zlu až v souvislosti s náboženstvím ve svém spise *Náboženství v mezích pouhého rozumu*. Tento pozoruhodný text je možné chápat rovněž jako určitou korekturu jeho předchozích ryze filosoficky založených etických rozvrhů. Zajímavost spisu o náboženství tkví především v jeho komplexnějším



s Benjaminovými úvahami o právu a jazyce znovu vystupuje do popředí dvojí chápání role mytického: na jedné straně jako rozdvojení jazyka, a na straně druhé jako moci spoluurčující dějiny: „*Znaky* se musí zmást, kde se věci zapletou. K ztročení jazyka ve žvástu přistupuje ztročení věcí v bláznovství takřka jako jeho nevyhnutelný následek.“<sup>143</sup>

Tím jediným, co vyvazuje ze zapletení a zprostředkovanosti, je pro Benjamina na rovině jazyka jméno, které míří bezprostředně k pojmenovanému a v původním smyslu je dokonce i poznává. Na rovině skutečnosti pak proti násilí mytickému stojí *násilí božské*. Nejzásadnějším rysem božského násilí, který má rozhodující význam pro Benjaminovo myšlení jako celek, je zcela příznačně jeho *nepoznatelnost*.

„Ne tak možné a ani ne tak naléhavé je však pro lidi rozhodnutí, kdy bylo čiré násilí v určitém případě skutečné. Neboť jen mytické násilí se jako takové dává s jistotou poznat, božské se nedává poznat ani ve svých nesrovnatelných účincích, protože smiřující síla násilí není člověku zjevná.“<sup>144</sup>

Přes veškerou nepoznatelnost božského násilí ale Benjamin bez přílišného osvětlení poznamenává, že mýtus může být nějakým způsobem probořen, narušen: „Je-li moc mýtu tu a tam prolamována již v přítomnosti, pak ono nové nemůže ležet v tak nepředstavitelné dálce, aby to samo od sebe znemožnilo každé slovo vznesené proti právu.“<sup>145</sup> Benjamin na mnoha místech neúnavně opakuje, že božské násilí je nepoznatelné, že není možné, aby se cokoli historického chtělo samo od sebe vztahovat k Mesiášskému, a že poznání pravdy neexistuje, neboť pravda je mimo jakýkoli intencionální vztah. Na druhé straně však o božském, mesiášském a pravdivém co chvíli něco pozitivního říká, aniž by mohl základ své řeči jakkoli vykázat. Spolu se zkoumáním tématu mytického, tak vychází stále zřetelněji najevo zásadním způsobem *ne-intencionální* dimenze Benjaminova myšlení jako jeho nejzazší mez. V židovské tradici je koneckonců odvolávání na mesiášský věk také svého druhu „mýtus“ a Benjaminovy studie, v nichž je ve hře otázka pravdy, se vyznačují do krajnosti svědomitou „intencí“.

Celou věc je však možné vidět i jinak. Čím více se nějaká situace, událost – třeba i událost textu – jeví jako bezvýchodná, tím více se otevírá možnost setkání s nevidaným, nepředvídatelným a jedinečným. V Benjaminových textech se tato možnost neukazuje jen jako negativně-teologická dimenze světa a myšlení, ale také na rovině žitého času jako

---

pohledu na původ porušování zákona, jenž zde nenachází ani tak v náklonnostech, jež jsou – a musí být – všem lidem vlastní, ale spíše v určité sebeklamné tendenci uvnitř racionality samé. Tato korupce rozumu pro něj koření ve sklonu zastírat před sebou samým existenci mravních nároků. Kantův spis je tak v něčem Benjaminovi blízký, neboť zlo je zde provázáno zaslepeností a situovaností v indiferenci vůči ‘vnějšimu’ vpádu imperativu.

<sup>143</sup> *O jazyce lidském a o jazyce vůbec*, AS, str. 27

<sup>144</sup> *Ke kritice násilí*, AS, str. 78

<sup>145</sup> Tamtéž

intenzita přítomného okamžiku. Hrozba osudu může být zachráněna v jediném okamžiku, bez intence, téměř “mimořádně”, přičemž se jako záchrana v tutéž chvíli nechává poznat, aniž by na ní nutně muselo být něco božského, právě naopak. Kdyby ale Benjaminovo myšlení mělo skutečně najít ,východisko‘ z konstelací, které samo buduje, pak by své objevy muselo hledat v takové oblasti, v níž by se bezintenční pravda překrývala s jednáním, a to v jediném okamžiku. Teoretická činnost by přestala být modelem záchrany a proměnila by se – v tomto krátkém čase – v činnost praktickou, aniž by bylo jasné, která z nich předchází a která následuje. Náznaky hledání takto komplikovaného a téměř nemyslitelného skloubení se objevují v Benjaminově pojmu duchapřítomnosti. Podobně ,přetížená‘ varianta určitého typu ,svobody‘ se ale dá jen stěží představit, Benjamin však pro ni našel šťastný příklad v krátkém fragmentu *Madame Ariane, druhý dvůr vlevo v Jednosměrné ulici*:

„Proměnit hrozbu budoucnosti v naplněnou přítomnost, tento jediný žádoucí telepatický div, je dílem tělesné duchapřítomnosti. (...) Ještě antika znala skutečnou praxi a Scipio, který na půdě Kartága klopýtá, provolává v pádu s doširoka rozhozenýma rukama vítězné heslo: Teneo te, Terra Africana! To, co se chtělo stát znamením hrůzy, obrazem neštěstí, tělesně svazuje s touto vteřinou a dělá ze sebe pravou ruku svého těla.“<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> *Jednosměrná ulice*, GS IV, 1, str. 141, přel M. Ritter

## Seznam literatury a zkratek

Walter Benjamin : *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, vyd. Rolf Tiedemman, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1990-1992

Walter Benjamin: *Agesilaus Santander*, přel. Jiří Brynda, Hermann a synové, Praha 1998

Walter Benjamin: *Dílo a jeho zdroj*, přel. Věra Saudková, Odeon, Praha 1979

Walter Benjamin: *Illuminations*, vyd. a předmluva Hannah Arendtová, přel. Harcourt Brace Jovanovich, Schocken Books, New York 1969

Walter Benjamin: *Iluminácie*, vyd. a přel. Adam Bžoch, Jana Truhlářová, Kalligram, Bratislava 1999

Walter Benjamin: *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> Siècle, Le Livre des Passages*, přel. Jean Lacoste, Les Éditions du Cerf, Paris 2002

Theodor W. Adorno: *Sur Walter Benjamin*, přel. Christophe David, Gallimard, Paris 1999

Jacques Derrida: *Síla zákona, Benjaminovo křestní jméno*, přel. Miroslav Petříček, OIKOYMENH, Praha 2002

Georges Didi-Huberman: *Devant le temps*, Éditions de Minuit, Paris 2000

Beatrice Hanssen: *Walter Benjamin's Other History, Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*, University of California Press, London 1998

Rolf Tiedemann: *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, přel. Rainer Rochlitz, Actes Sud, Paris 1987

Richard Wolin: *Walter Benjamin, An aesthetic of redemption*, Columbia University Press, New York 1982

*Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, New York, London 2002

*Walter Benjamin et Paris*, ed. Heinz Wisman, Cerf, Paris 1986

J. W. Goethe: *Traité des Couleurs*, předml. Rudolf Steiner, přel. Henriette Bideau, Triades, Paris 2000

### Seznam zkratek:

GS – Gesammelte Schriften

AS – Agesilaus Santander

DZ – Dílo a jeho zdroj