

WALTER
BENJAMIN
DÍLO
A JEHO
ZDROJ

ODEON

5.2.2014

-- červec 1996
červec 2005

**(I) Paříž,
hlavní město
devatenáctého
století**

Emblemata selectiora mají například tabulku, na níž je růže současně zpoloviny kvetoucí, zpoloviny uvadlá, slunce v téže krajině vychází a zapadá... Neboť simultaneizování děje je základní postup, jak zpřítomnit čas v prostoru...

91664.



220022

Přeložila Věra Saudková

I

Jak známo, byl prý kdysi sestaven automat, který měl na každý tah šachového hráče odpovědět takovým protitahem, aby si zajistil vítězství v partii. Loutka v perském šatě a s vodní dýmkou v ústech seděla před šachovnicí, která ležela na prostorném stole. Systém zrcadel budil iluzi, že je stůl ze všech stran průhledný. Ve skutečnosti seděl uvnitř hrbatý trpaslík, který byl mistrem v šachové hře a pomocí provázků vodil loutce ruku. Protějšek k této aparatuře si lze představit ve filozofii. Vyhrát má vždycky loutka, které se říká „historický materialismus“. Může si to beze všeho rozdat s každým, vezme-li do svých služeb teologii, která je dnes, jak známo, mrňavá a škaredá a tak jako tak se nesmí ukázat na denním světle.

II

„K nejpозoruhodnějším zvláštnostem lidské duše,“ říká Lotze, „patří vedle spousty sobectví v detailech všeobecná nezištnost přítomnosti vůči budoucnosti.“ Myšlenka poukazuje na to, jak je představa štěstí, na němž lpíme, úplně závislá na čase, do něhož jsme jednou provždy byli svou existencí vrženi. Štěstí, které by v nás mohlo budit závist, je možné jedině v ovzduší, které jsme vdechovali, s lidmi, s nimiž bychom mohli mluvit, s ženami, které by se nám mohly oddat. Jinými slovy, v představě štěstí neodlučně kmitá představa vykoupení. S představou minulosti, kterou pokládají dějiny za svou záležitost, je tomu stejně. Minulost s sebou vede časný rejstřík, skrze nějž bude odkazována na vykoupení. Existuje tajná úmluva minulých pokolení s naším. Byli jsme na Zemi očekávání. Přinášíme si s sebou, jako každé pokolení, které bylo před námi, *slabou* mesiášskou sílu, na kterou má minulost nárok. Levně se s tímto nárokem vypořádat nelze. Historický materialismus to ví.

III

Kronikář, který popisuje události, aniž rozlišuje mezi velkými a malými, se tím vyrovnává s pravdou, že nic, co se kdy přihodilo, nemůže být pro dějiny ztraceno. Ovšemže teprve vykoupenému lidstvu padne beze švů jeho minulost. To znamená: teprve vykoupenému lidstvu lze jeho minulost v každém jejím momentu citovat. Každý z jeho prožitých okamžiků se stane citation à l'ordre du jour – podle toho, jaký den je zrovna dnem posledního soudu.

IV

Dbejte nejprve o obživu a ošacení, pak vám království boží samo spadne do klína.

Hegel 1807

Třídní boj, který má na mysli historik vyškolený na Marxovi, je bojem o hodnoty drsné a materiální, bez nichž není vznešených a duchovních. Vzdor tomu jsou tyto druhé v třídním boji zastoupeny jinak než jako představa kořisti, která případně vítězi. Jsou v tomto boji živы jako důvěra, jako odvaha, jako humor, jako lest, jako tvrdošijnost, a mají zpětný účinek na budoucnost. Pokaždé znovu berou v pochybnost každé vítězství, které kdy vládnoucím připadlo. Jako květiny obracejí hlavu za sluncem, tak se snaží minulost – mocí tajného heliotropismu – obracet se za tím sluncem, které vychází na oblohu dějin. Historický materialista musí počítat s touto změnou, jež je ze všech nejnepatrnější.

V

Pravdivý obraz minulosti se kmitá kolem nás. Minulost lze zadržet jen jako obraz, který se v okamžiku, kdy jej poznáváme, jen kmitne a víc ho nikdo nespátří. „Pravda nám neutěče“ – tato slova, jejichž autorem je Gottfried Keller, označují přesně ono místo v dějinném obrazu historismu, na němž utrpí porážku od historického materialismu. Neboť tu hrozí, že nenávratný obraz minulosti pokaždé přítomnosti beznadějně unikne, jakmile tato přítomnost nepochopila, že se v něm míní ona. (Blahé poselství, jež historik vroucně pronáší k minulosti, vychází z úst, která možná už v okamžiku, kdy promluví, řeční do prázdna.)

VI

Historicky členit minulost neznamená rozsoudit „jak to vlastně bylo“. Znamená to zmocnit se vzpomínky, jak se vynořuje v okamžiku nebezpečí. Historickému materialistovi jde o to, aby zachytil obraz minulosti, jaký se zčista-

jasna vybaví historickému subjektu v okamžiku nebezpečí. Nebezpečí ohrožuje stejnou měrou jak stav tradice, tak její příjemce. Pro oba je toto nebezpečí jedinstevné: vydat se vplen vládnoucí třídě jako její nástroj. V každé epoše se musí uplatňovat snaha vymanit tradici znovu z osidel konformismu, který se jí chce zmocnit. Vždyť přece Mesiáš nepřichází jen jako vykupitel; přichází jako přemožitel Antikristův. Jen *ten* dějepisec je schopen roznítit v minulosti jiskru naděje, který ví: *ani mrtví* nebudou jisti před nepřitelem, jestliže tento nepřítel zvítězí. A on vítězit nepřestal.

VII

Pomněte temnot a mrazu v tomto údolí nářků.

Brecht, Krejcarová opera

Fustel de Coulanges doporučuje historikovi, chce-li dodatečně prožít nějakou epochu, aby si vytloukl z hlavy všechno, co ví o pozdějším průběhu dějin. Nelze lépe charakterizovat metodu, s kterou se historický materialismus zcela rozešel. Je to metoda vciťování. Její původ je vlažnost srdce, acedia, která zmalomyslní a selže, má-li se zmocnit skutečného historického obrazu, jenž prchavě zazářil. U teologů středověku platila za prapříčinu smutku. Flaubert, který ji znal, píše: „Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage.“* Povaha tohoto smutku vystoupí jasněji, položíme-li otázku, do koho se vlastně vciťuje dějepisec historismu. Odpověď zní neúprosně: do vítěze. Dočasní vládcové jsou však dědici všech, kteří kdy zvítězili. Tudíž je vciťování do vítěze vždy dobré pro dočasně vládcce. Tím je pro historického materialistu řečeno vše. Ten, kdo si vždycky až do dnešního dne odnášel vítězství, i ten kráčí v triumfálním pochodu, který vede dnešní vládcce přes mrtvolý dnešních poražených. Kořist, jak tomu bylo vždycky zvykem, se veze v triumfu s sebou. Říká se jí kulturní statky. V historickém materialistovi budou mít co dělat s distancovaným pozorovatelem. Bude ho obcházet hrůza při pomyslení, odkud se vzalo všechno to kulturní bohatství. Ono děkuje za svou existenci nejen námaze velikých génů, kteří je stvořili, ale i nevýslovnému utrpení jejich současníků. Je vždycky zároveň dokumentem jak kultury, tak barbarství. A jako je samo obtíženo barbarstvím, stejně barbarství je i proces jeho předávání z jedněch na druhé. Proto se historický materialista podle možnosti od něho distancuje. Považuje za svůj úkol splést dějinám koncept.

* Překlady cizojazyčných textů viz str. 402 ad.

VIII

Tradice utlačovaných nás učí, že „výjimečný stav“, v němž žijeme, je pravidlem. Musíme dojít k pojmu dějin, jenž tomu odpovídá. Pak se nám objeví, že naším úkolem je přivodit *skutečný* výjimečný stav; a tím se naše pozice v boji proti fašismu zlepší. Jeho nikoli nejmenší šance spočívá v tom, že jeho odpůrci se s ním střetnou ve jménu pokroku jako historické normy. – Údiv nad tím, že věci, které prožíváme, jsou ve dvacátém století „ještě“ možné, je nefilozofický. Není východiskem poznání, byť i jen poznání toho, že představa o dějinách, v níž má svůj původ, je neudržitelná.

IX

*Připraven k letu se vznést,
rád jsem se vrátil zpět,
vždyť zůstav i celý věk,
neměl bych štěstí.*

Gerhard Scholem, Pozdrav od Angela

Klee má obraz, který se jmenuje Angelus Novus. Je na něm vyobrazen anděl, jenž vypadá, jako by hodlal opustit něco, čím je fascinován. Oči má vypoulené, ústa dokořán a jeho křídla jsou rozpjatá. Tak asi musí vypadat anděl dějin. Tváří se obrací do minulosti. Co se nám jeví jako řetěz událostí, to vidí jako jednu jedinou katastrofu, která bez přestání kupí trosky na trosky a hází mu je pod nohy. Rád by prodlel, rád by vzbudil mrtvé a spravil, co je rozbité. Ale z ráje věje vichřice, která se opírá do jeho křídel a má takovou sílu, že je anděl už nemůže složit. Tato vichřice ho nezadržitelně pohání do budoucnosti, jíž nastavuje záda, zatímco hora trosek před ním roste do nebe. Tato vichřice je tím, čemu říkáme pokrok.

X

Předměty, jež klášterní regule doporučovala bratrům k meditaci, měly za úkol zprotivit jim svět s jeho ruchem a shonem. Myšlenkový pochod, který zde sledujeme, vyšel z podobného určení. Zamýšlí ve chvíli, kdy politikové, na než odpůrci fašismu spoléhali, leží na lopatkách a stvrzují svou porážku zradou na vlastní věci, vymotat politického světáka ze sítí, do nichž ho zapletli. Úvaha vychází z toho, že strnulá víra těchto politiků v pokrok, jejich spoléhání na svou „masovou základnu“ a konečně jejich servilní zařazení do nekontrolovatelného aparátu byly tři stránky jedné a téže věci. Snaží se dát poněti o tom, jak draho přijde našemu navykklému myšlení představa o dějinách, která každé spoluvinně uhýbá tou představou, na níž tito politikové dále lpějí.

XI

Konformismus, který byl odjakživa v sociální demokracii jako doma, vězí nejen v její politické taktice, nýbrž i v jejích ekonomických představách. Je příčinou pozdějšího zhroutení. Nic tak nekorumpovalo německé dělnictvo jako domnění, že se veze s proudem. Technický rozvoj byl pro ně spádem proudu, s kterým se vezli. Odtud byl jen krůček k iluzi, že práce v továrně, vlečená technickým pokrokem, je politický čin. Stará protestantská cechovní morálka slavila v sekularizované podobě u německých dělníků své zmrtvýchvstání. Gothajský program nese v sobě už stopy tohoto zmatení. Definuje práci jako „zdroj všeho bohatství a vší kultury“. V předtuše čehosi zlého opáčil na to Marx, že člověk nevlastní jiné bohatství než svou pracovní sílu, že „musí být otrokem jiných lidí, kteří . . . se udělali vlastníky“. Nehledě na to šíří se konfúze dál a brzy nato zvěstuje Josef Dietzgen: „Novodobý spasitel se jmenuje práce. Ve zlepšení . . . práce . . . spočívá bohatství, které nyní může dokonat, co dosud žádný spasitel nedokonal.“ Tento vulgárně marxistický pojem toho, co je to práce, se příliš nezdržuje otázkou, že produktem práce jsou biti sami dělníci, dokud o něm nemohou sami rozhodovat. Chce vidět jen přírodovědný krok vpřed, společenský krok vzad nikoli. Odhaluje už technokratické rysy, které se později najdou ve fašismu. K nim patří i pojem přírody, jímž se zlověstně liší od socialistických utopií předbřeznových. Práce, jak se jí bude od nynějška rozumět, směřuje k vykořisťování přírody, které se s naivním zadosťučiněním staví do protikladu k vykořisťování proletariátu. Ve srovnání s touto pozitivistickou koncepcí prokazují blouznivé fantazie, které poskytly u takového Fouriera tolik látky k posměchu, překvapivě zdravý rozum. Podle Fouriera by měla mít dobře uspořádaná společenská práce za následek, že by čtyři měsíce osvětlovaly pozemskou noc, ledy na pólech by roztály, mořská voda přestala chutnat slaně a šelmy vstoupily do služeb člověka. To všechno ilustruje práci, jež je daleka toho, vykořisťovat přírodu, ba je jí schopna pomoci rodit světy, které jako možnosti dřímají v jejím lůně. Ke zkorumpovanému pojmu práce patří jako komplement příroda, která, jak se vyjadřuje Dietzgen, „je tady gratis“.

XII

*Potřebujeme historii, ale potřebujeme ji jinak, než jak
ji potřebuje rozmazlený povaleč v zabradě věd.
Nietzsche, O užitku a nevýhodě historie*

Subjektem historického poznání je bojující utlačovaná třída. U Marxe vystupuje jako poslední ztročená, jako mstitelka, která dokoná osvoboditelské

dílo ve jménu generací ubitých. Toto uvědomění, které se nakrátko uplatnilo ještě ve „Spartakovi“, bylo pro sociální demokracii odjakživa pohoršlivé. Během tří desetiletí se jí podařilo skoro umlčet takové jméno jako Blanqui, jehož zvuk otřásal minulým stoletím. Zamanula si dohodit dělnické třídy roli vykupitelky příštích generací. Prořízla jí tím zdroj nejlepší síly. Třída se v této škole rychle odnaučila jak nenávisti, tak obětavosti. Neboť obě se živi obrazem zotročených předků, nikoli ideálem osvobozených vnuků.

XIII

*Neboť naše věc bude stále jasnější
a lid stále moudřejší.*

Josef Dietzgen, Náboženství sociální demokracie

Sociálně demokratická teorie a ještě více praxe byla určována představou pokroku, která se nezakládala na skutečnosti, nýbrž měla dogmatickou příchuť. Pokrok, jak se rýsoval v hlavách sociálních demokratů, byl jednou pokrokem lidstva samého (nejen jeho schopností a znalostí). Podruhé byl nevyhnutelný (odpovídající nekonečné zdokonalitelnosti lidstva). Potřetí platil za v podstatě nezadržitelný (jako samočinný běžec na přímé nebo spirálové dráze). Každý z těchto predikátů je sporný a od každého by mohla kritika vyjít. Musí však, jde-li do tuhého, zpět za všechny tyto predikáty a zaměřit se na to, co mají společného. Představu pokroku lidského rodu v dějinách nelze odloučit od představy jeho pokračování probíhajícího v homogenním a prázdném čase. Kritika představy tohoto pokračování musí vytvořit základ pro kritiku představy o pokroku vůbec.

XIV

Počátek je cíl.

Karl Kraus, Slova ve verších I.

Dějiny jsou předmětem konstrukce, jejíž dějiště není homogenní a prázdný čas, nýbrž čas naplněný „nynějškem“. Tak byl pro Robespiera antický Řím minulostí nabitou nynějškem a vytrženou z kontinuity dějin. Francouzská revoluce chápala samu sebe jako návrat Říma. Citovala starý Řím přesně tak, jako móda cituje minulý šat. Móda větrí aktuálnost, ať se skrývá kdekoli v houšti minula. Je tygřím skokem do minulosti. Až na to, že se koná v aréně, kde komanduje vládnoucí třída. Obdobným obloukem pod volným nebem dějin je skok dialektický; tak chápal revoluci Marx.

XV

Vědomí, že je třeba rozrazit kontinuitu dějin, je charakteristické pro revoluční třídy v okamžiku jejich akce. Velká revoluce zavedla nový kalendář. Den, jímž kalendář začíná, funguje jako historický uchvatitel času. A je to v podstatě týž den, který se navrácí v podobě svátků. Vždyť svátky jsou dny pamětními. Kalendáře tedy nepočítají čas jako hodiny. Jsou to monumenty dějinného vědomí, po němž snad už sto let jako by nebylo v Evropě ani stopy. Ještě v červencové revoluci se stal případ, v němž toto vědomí došlo svého práva. Když nastal večer prvního dne boje, přihodilo se, že se na několika místech Paříže, současně a navzájem nezávisle, střelilo do věžních hodin na kostelích. Očitý svědek, který za své vnuknutí snad má co děkovat rýmu, tehdy napsal:

Que le croirait! on dit, qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josués au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.

XVI

Pojmu přítomnosti, která není přechodná, ale nastupující v čase dospěla ke klidu, se historický materialista vzdát nemůže. Neboť tento pojem definuje právě tu přítomnost, v níž za svou osobu píše dějiny. Historismus podává o minulosti „věčný“ obraz, historický materialista zprávu, která je jedinečná. Vypotřebovávat se u děvky „Bylo jednou“ v bordelu historismu, to přenechává jiným. Zůstává pánem svých sil: je hodné muže prorazit kontinuitu dějin.

XVII

Historismus vrcholí poprávu v univerzálních dějinách. Od nich se co do metody odráží materialistické dějepisectví snad zřetelněji než od kterýchkoliv jiných. Univerzální dějiny nemají teoretickou výzbroj. Postupují aditivně: nabízejí masu fakt, aby vyplnily homogenní a prázdný čas. Základem materialistického dějepisectví je naopak konstruktivní princip. K myšlení nepatří jen pohyb myšlenek, nýbrž stejně tak i jejich zastavení. Kde se myšlení náhle zarazí za konstelace prosycené napětím, tam jí přivodí šok, jehož prostřednictvím samo vykristalizuje k monadě. Historický materialista přistupuje k historickému předmětu pouze a jedině tam, kde mu tento předmět vychází vstříc coby monada. V této struktuře rozpoznává znak mesiášského zastavení děje, jinak řečeno, revoluční šanci v boji za zotročenou minulost. Postřehne ji a z homogenního průběhu dějin vyjímá jednu určitou epochu, z epochy určitý život, z životního díla určité dílo. Výtěžek jeho postupu spočívá v tom, že

v díle je uzavřeno a rozpuštěno životní dílo, v životním díle epocha, a v epoše celkový průběh dějin. Živný plod historicky pochopeného chová čas ve svém nitru jako vzácné, avšak chuti pozbavené sémě.

XVIII

„Strastiplných pět desetiletí, kterými disponuje homo sapiens,“ říká jeden novější biolog, „představuje ve vztahu k dějinám organického života na Zemi něco jako dvě vteřiny na konci čtyřiaadvacetihodinového dne. Dějiny civilizovaného lidstva by celkem v tomto měřítku zaplnily poslední vteřiny poslední hodiny.“ Nynějšek, který jako mesiášský model obsahuje v nesmírné zkratce dějiny všeho lidstva, se neparuje nachlup stejně jako dějiny lidstva ve vesmíru.

A

Historismus se spokojuje tím, že uvádí různé momenty dějin do kauzálního nexu. Ale příčina sama o sobě nedělá již proto žádný čin historickým. Stává se jím dodatečně, skrze události, které mohou být od něho tisíciletí vzdálené. Historik, který z toho vychází, přestává probírat sled událostí mezi prsty jako růženec. Chopí se konstelace, do které vstoupila jeho vlastní epocha s jednou, zcela určitou dřívější. Zdůvodní tím pojem přítomnosti jako „nynějška“, do něhož se zarazily střeptiny z doby mesiášské.

B

Věštcí, kteří se dotazovali času, co skrývá v lůně, jej jistě nepokládali ani za homogenní, ani za prázdný. Kdo si to představí, pochopí snad, jak nakládá s minulým časem paměť: totiž právě tak. Jak známo, bylo Židům zakázáno zkoumat budoucnost. Thora a modlitba je naproti tomu cvičí v paměti. Tím pro ně pozbývala budoucnost kouzla, jemuž propadli ti, kteří hledali radu u věstců. Židům se však proto budoucnost přece jen nestala homogenním a prázdným časem. Neboť v každé její vteřině byla malá vrátka, jimiž mohl vejít Mesiáš.

Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti

Původ krásných umění a vznik jejich rozličných druhů sahá zpět do doby, která se od naší prudce liší, a k lidem, jejichž moc nad věcmi a poměry byla nepatrná ve srovnání s naší. Avšak udivující vzrůst preciznosti a přizpůsobivosti našich prostředků nám dává pro nejbližší dobu vyhlídky na hlubší zásady do starého zhotovování krásna. Každé umění má svou fyzickou část, která nemůže být vnímána a pojmenována tak jako dříve; nemůže se dále vymykat vlivům moderní vědy a moderní praxe. Ani hmota, ani prostor, ani čas nejsou už dvacet let tím, čím byly od nepaměti. Musíme se připravit na to, že tak velké novoty přemění veškerou techniku umění, tím ovlivní samu invenci a konečně snad dospějí k tomu, že nej-kouzelnějším způsobem změni sám pojem umění.

Paul Valéry,

Pièces sur l'art, Paris: La conquête de l'ubiquité

Předmluva

Když Marx analyzoval kapitalistický způsob výroby, byl tento výrobní způsob v začátcích. Marx zaměřil své bádání tak, že získalo cenu prognózy. Pronikl až k základům kapitalistické produkce a zobrazil je tak, že z nich vyplývalo, co můžeme ještě v budoucnosti od kapitalismu očekávat. Vyplývalo z nich, že můžeme očekávat nejen růst zosťveného vykořisťování proletariátu, ale konečně i vytvoření podmínek, které umožní odstranit samotný kapitalismus. Proměna nadstavby, která postupuje pomaleji než přeměna základny, potřebovala více než půl století, aby uplatnila ve všech oblastech kultury změnu výrobních podmínek. Teprve dnes se dá určit, v jaké podobě se to stalo. Z těchto údajů můžeme vyvodit určité prognostické požadavky. Avšak těmto požadavkům odpovídají méně teze o umění proletariátu po uchopení moci, nemluvě o beztrždní společnosti, než teze o vývojových tendencích umění v současných výrobních podmínkách. Jejich dialektika je v nadstavbě patrná stejně jako v ekonomii. Bylo by proto chybné podceňovat význam takových

teží. Likvidují množství zděděných pojmů – jako tvořivost a genialita, věčná hodnota a tajemství –, pojmů, jejichž nekontrolované (a současně těžko kontrolovatelné) používání vede k zpracování faktického materiálu ve fašistickém duchu. Nově zaváděné teoretické pojmy, o nichž budeme hovořit, se liší od běžných tím, že jsou pro účely fašismu zcela nepoužitelné. Naproti tomu se jich dá použít k formulaci revolučních požadavků v umělecké politice.

I

Umění bylo v zásadě vždy reprodukovatelné. Co lidé udělali, to mohli také lidé napodobit. Takové kopírování prováděli žáci, aby se cvičili, mistři, aby šířili svá díla, a konečně ti třetí, kteří bažili po výdělku. Naproti tomu technická reprodukce uměleckého díla je něco zcela nového, co se v dějinách prosazuje přerývaně, v přesunech, následujících dlouho po sobě, avšak s rostoucí intenzitou. Řekové znali jen dva postupy technické reprodukce uměleckých děl: lití a ražení. Bronzy, terakoty a mince byly jedinými uměleckými díly, která dokázali vyrábět masově. Všechno ostatní byla díla jedinečná a technicky nereprodukovatelná. Grafika se stala poprvé technicky reprodukovatelnou v dřevorytech; byla dlouho jediná, dokud se tiskem nedalo reprodukovat i písmo. Jsou známy neslychané změny, které vyvolal v literatuře tisk, technická reprodukovatelnost písma. Z úkazů, které tu jsou hodnoceny ze světově historického měřítká, jsou pouze jedním, ovšem zvláště důležitým zvláštním případem. K dřevorytu přistoupila během středověku mědirytina a lept, tak jako na začátku devatenáctého století litografie.

Litografií dosáhla reprodukční technika podstatně nového stupně. Mnohem rychlejší postup, jímž se odlišuje nanášení kresby na kámen od jejího vyřezávání do dřevěného bloku nebo od leptání měděné desky, dal grafice poprvé možnost, aby dodávala své výrobky na trh nikoli pouze masově (jako předtím), nýbrž v podobách denně nových. Pomocí litografie získala grafika schopnost doprovázet obrazem všední den. Začala držet krok s tiskem. V těchto počátcích byla však několik desetiletí po vynálezu kamenotisku předstížena fotografií. Fotografie poprvé v procesu obrazové reprodukce zbavila ruku nejdůležitějších uměleckých povinností, které nyní připadly pouze oku, mžikajícimu do objektivu. Protože oko fixuje rychleji, než ruka kreslí, byl proces obrazové reprodukce tak neslychaně urychlen, že mohl udržet krok s řečí. Filmový operatér točí klikou zachycuje obrazy tak rychle, jak herec mluví. Byly-li v litografii virtuálně uloženy možnosti ilustrovaného časopisu, nesla s sebou fotografie možnosti zvukového filmu. Technická reprodukce zvuku byla na konci minulého století vzata útokem. Tyto konvergující snahy

přiblížily na dohled situaci, kterou Paul Valéry charakterizuje větou: „Jako voda, plyn a elektrický proud přichází zdaleka na povel téměř nepozorovatelného pohybu ruky do našich bytů, aby nám sloužily, tak budeme obklopeni obrazy nebo sledy tónů, které se naladí malým pohybem, téměř znamením, a stejně nás zase opustí.“^{1/} Kolem roku 1900 dosáhla technická reprodukce standardu, za nějž nejen že učinila svým objektem všechna dosavadní umělecká díla a začala podrobovat jejich působnost nejhlubším proměnám, ale vydobyla si své vlastní místo mezi uměleckými postupy. Pro studium tohoto standardu není nic poučnějšího než to, jak obě jeho různé manifestace – reprodukce uměleckého díla a filmové umění – zpětně působí na umění v jeho zděděné podobě.

II

I při vysoce dokonalé reprodukci odpadá jedno: „Zde a Nyní“ uměleckého díla – jeho neopakovatelná existence na místě, na němž se nalézá. Avšak historie, které bylo podrobena po celou dobu svého trvání, se nenaplňovala ničím jiným než právě touto jedinečnou existencí. K tomu počítáme jak změny, které utrpělo umělecké dílo průběhem doby ve své fyzické struktuře, tak střídající se majetnické vztahy, do nichž mohlo vstoupit.^{2/} Stopa prvních se dá zjistit jen chemickými nebo fyzikálními analýzami, které se na reprodukci nedají provádět; stopa druhých je předmětem tradice, jejíž sledování musí vycházet z původního umístění originálu. „Zde a Nyní“ originálu vytváří pojem jeho pravosti. Chemické analýzy patiny na bronzu mohou být nápomocné k zjištění pravosti, stejně tak nápomocný může být k zjištění pravosti důkaz, že určitý středověký rukopis pochází z archivu patnáctého století. Veškeré domény pravosti se vymykají technické – a ovšem ne pouze technické – reprodukovatelnosti.^{3/} Zatímco si však originál uchovává v poměru k ručnímu reprodukování, jež bývá zpravidla pranýřováno jako falzifikát, plnou autoritu, není tomu tak v případě technické reprodukce. Důvod je dvojitý. Za prvé vykazuje technická reprodukce v poměru k originálu mnohem větší samostatnost než reprodukce ruční. Může například zdůraznit fotografii takové vidění originálu, které je přístupné pouze pohyblivé čočce, libovolně si vybírající ohnisko pohledu, a nikoli lidskému oku, nebo může určitými postupy, jako je zvětšení nebo zpomalení, zachytit obrazy, které jsou pro běžnou optiku vůbec nedostupné. To za prvé. Za druhé lze nadto provádět s otiskem originálů to, co by se s originálem dělat nedalo. Především se umožňuje, aby reprodukce vycházela vnímateli vstříc, ať už formou fotografie nebo gramofonové desky. Katedrála opouští své místo, aby našla umístění

v pracovně milovníka umění; sborové dílo, prováděné v sále nebo pod širým nebem, lze poslouchat v pokoji.

Podmínky, do nichž lze přenášet výtvar technické reprodukce uměleckého díla, se ostatně nemusí dotknout jeho obsahu – znehodnocují pouze časově prostorovou jedinečnost. I když to ovšem neplatí jen pro umělecké dílo, nýbrž v odpovídajících mezích například i pro krajinu, která mívá ve filmu před zrakovým divákem, dotýká se tento pochod přece jen onoho nejcitlivějšího jádra, které je sotva kde jinde než u předmětu umění tak zranitelné. Je to jeho pravost. Pravost nějaké věci je souhrn všeho, co si s sebou od vzniku nese, od trvání hmotného až po historické svědectví. Protože to druhé má základ v prvním, je v reprodukci, v níž lidem uniká hmotné přetrvávání díla, otřesena i jeho historická prokázanost. Ovšem jen ona: avšak tímto způsobem je otřesena i autorita věci.^{4/}

Můžeme to, co se ztrácí, shrnout pod pojmem aura a říci: ve věku technické reprodukovatelnosti uměleckého díla zakrňuje jeho aura. Pochod je symptomatický: významem přesahuje oblast umění. Vše by bylo možno obecně formulovat tak, že reprodukční technika vyvazuje reproduované dílo z dosahu tradice. Tím, že reprodukci zmnožuje, klade namísto neopakovatelného výskytu toho díla výskyt masový. A tím, že technika reprodukci dovoluje, aby vyšla vstříc vnímání v jeho nynější situaci, aktualizuje to, co je reprodukováno. Oba tyto procesy vedou k mocnému otřesu tradovaného – k otřesu tradice, který je rubem dnešní krize a obnovením lidství. Souvisejí co nejtěsněji s masovými tendencemi dnešních dnů, jejichž nejmocnějším agentem je film. Jeho společenský význam je také ve své nejpozitivnější podobě – a právě v ní – nemyslitelný bez své destruktivní katarzní stránky: bez likvidace tradičního díla v kulturním dědictví. Tento zjev je nejpatrnější na velkých historických filmech. Dobývá ve své oblasti stále nové pozice, a když Abel Gance v roce 1927 entuziasticky zvolal: „Bude se filmovat Shakespeare, Rembrandt, Beethoven . . . všechny legendy, celá mytologie, všichni zakladatelé náboženství, ano, všechna náboženství . . . čekají na své světelné zmrtvýchvstání a héroové se tlačí u brány,^{5/}“ vyzýval, aniž to snad tak mýnil, k dalekosáhlé likvidaci.

III

Ve velkých dějinných obdobích se s celkovým způsobem existence proměňuje u lidského kolektivu také druh a způsob smyslového vnímání. Druh a způsob, jakým se organizuje lidské vnímání – prostředí, ve kterém se uskutečňuje –, je podmíněno nejenom přírodně, nýbrž i historicky. Doba stěhování

národů, v níž vznikla pozdně románská umělecká řemesla a vídeňská Geneze, měla nejenom jiné umění než antika, ale také jiné vnímání. Učenci vídeňské školy Riegl a Wickhoff, kteří rehabilitovali toto umění, dlouho znevažované pod vlivem klasické tradice, přišli první s ideou, že je třeba vyvodit z tohoto umění závěry o zvláštním způsobu vnímání v době, v níž bylo právě ono umění uznáváno. I když byly jejich poznatky dalekosáhlé, byly omezeny okolnostmi, že se tito badatelé spokojili tím, že určili formální znaky, které byly v pozdně románské době vnímání vlastní. Nepokusili se – a snad k tomu ani neměli možnost – ukázat společenské převraty, které se v těchto změnách vnímání projevovaly. A lze-li chápat proměny v mediu vnímání, jichž jsme současníky, jako rozpad aury, můžeme ukázat na společenské příčiny tohoto rozpadu.

Pokusíme se onen zmíněný pojem aura, navržený pro historické objekty, osvětlit na pojmu aury přírodních předmětů, kterou definujeme jako jedinečné zjevení dálky, i sebeblíží. Člověk odpočívající za letního odpoledne sleduje obrysy hor na obzoru nebo větv, která na něj vrhá stín – tento člověk vdechuje auru těchto hor, této větve. Na základě tohoto popisu je lehké pochopit společenskou podmíněnost současného rozpadu aury, neboť tento rozpad probíhá za dvou okolností, které obě souvisejí se vzrůstajícím významem mas v dnešním životě. Totiž: soudobé masy požadují právě tak vášnivě, aby se věci staly prostorově, lidsky „blíže“ přístupné,^{6/} jako mají tendenci překonávat neopakovatelnost každého úkazu a tato tendence se projevuje v tom, že přijímají jeho reprodukci. Stále nevyvratněji se prosazuje potřeba mít předmět v největší blízkosti jako obraz a co více, jako obtisk, reprodukci. A reprodukce, jak ji pohotově poskytují ilustrované časopisy a filmové týdeníky, se zřetelně liší od obrazu. V něm se neopakovatelnost a trvání proplétají stejně úzce jako prchavost a opakovatelnost u reprodukce. Vyloupnout předmět z obalu, do něhož je zahalen, zničit jeho auru, to je znak vnímání, u kterého smysl pro stejné ve světě tak vzrostl, že si prostřednictvím reprodukce vynucuje standardizaci jedinečného. Tak vychází v nazírání najevo to, co se markantně hlásí o slovo v oblasti teoretické jako zvýšený význam statistiky. Realita se musí vyrovnat s masami, masy s realitou a tento proces má dalekosáhlý dosah pro myšlení i nazírání.

IV

Jedinečnost uměleckého díla je totožná s jeho zakotvením v tradici. Tradice sama je ovšem něco veskrze živého a mimořádně proměnlivého. Například antická socha Venuše byla vklíněna do jiné tradice u Řeků, kteří z ní činili předmět kultu, než u středověkých kleriků, kteří v ní spatřovali zlověstnou

modlu. Jedněm i druhým se však vyjevovala ve své jedinečnosti: ve své auře. Původní druh zakotvení uměleckého díla v tradici se uskutečňoval v kultu. Jak víme, vznikla nejstarší umělecká díla ve službě rituálu, nejdříve magického, potom náboženského. Rozhodující význam má tedy skutečnost, že umělecké dílo, jehož modus existování je svázán s aurou, se nikdy naprosto nevyváže ze své rituální funkce;^{7/} jinými slovy: jedinečná cena „pravého“ uměleckého díla má svou základnu v rituálu, v němž se mu dostávalo prvotní a první užité hodnoty. Tato základna dosud prozařuje, ať už jakkoli zprostředkovaně, i v těch nejprofánnějších formách kultu krásy, jako sekularizovaný rituál.^{8/} Kult krásy, který se vytváří s renesancí, aby si po tři století podržel svou platnost, prozrazuje tuto základnu zřetelně při prvním těžkém otřesu, který ho zasáhne. Když se totiž s příchodem prvního vskutku převratného reprodukčního prostředku – fotografie – v umění pocítilo (zároveň s počátky socialismu), že se blíží krize, která se po dalších sto letech stala zjevnou, reagovalo se učením o l'art pour l'artu, které je teologií umění. Z něho potom vzešla přímá negativní teologie v podobě ideje „čistého umění“, které odmítá nejen sociální funkci, ale i jakékoliv vymezení nějakým konkrétním námětem. (V poezii dospěl jako první k tomuto postoji Mallarmé.)

Pro výklad, který se chce zabývat uměleckým dílem ve věku jeho technické reprodukovatelnosti, je zřetel k těmto souvislostem nevyhnutelný. Neboť ony připravují poznání, které je zde rozhodující: technická reprodukovatelnost osvobozuje poprvé ve světové historii umělecké dílo z přiživování na rituálu. Reprodukované umělecké dílo bude ve stále stoupající míře reprodukcí uměleckého díla, určeného k reprodukci.^{9/} Z fotografické desky například lze zhotovit mnoho kopií: otázka, která z nich je pravá, nemá smysl. Avšak v okamžiku, kdy už nelze přikládat na uměleckou produkci měřítko pravosti, mění se i celková funkce umění. Namísto jeho rituální základny nastoupí základna konstituovaná jinou praxí: politikou.

V

Recepce uměleckého díla probíhá za zdůrazňování jeho různých stránek, z nichž vystupují do popředí dva polární aspekty. Jeden z nich spočívá v kultovním významu, druhý ve vystavování uměleckého díla na odiv.^{10/} Umělecká produkce začíná výtvoř ve službě kultu. U těchto výtvořů, jak se lze domnívat, je důležitější, že existují, než že jsou viděny. Los, kterého člověk doby kamenné zobrazoval na stěnách svých jeskyní, je nástrojem kouzla. Je sice vystavován na odiv pro druhé lidi, především je však určen duchům. Zdá se dnes, že v rámci kultovní hodnoty se téměř vyžaduje, aby umělecké dílo

zůstávalo skryté: některé božské sochy jsou přístupné jen knězi v cello. Určité obrazy madon zůstávají takřka celý rok ukryty, určité skulptury na středověkých dómech nejsou viditelné pro pozorovatele, který stojí na zemi. S emancipací jednotlivých uměleckých disciplín z lůna rituálu narůstaly příležitosti vystavovat jejich produkty. Portrétní busta, kterou je možno sťehovat z jednoho místa na druhé, má větší možnosti být vystavována než socha, která má své pevné místo uvnitř chrámu. Je spíše možné vystavovat deskový obraz než mozaiku nebo fresku, které mu předcházely. A i když snad nebyla mše o nic méně způsobila k podívání a poslechu než symfonie, vznikla symfonie v okamžiku, kdy se zdálo, že má větší šance k hudebnímu předvádění než mše.

S různými metodami technické reprodukce uměleckého díla vzrůstala jeho způsobilost k vystavování v tak obrovské míře, že kvantitativní přesun mezi oběma póly se podobně jako v pravěkých dobách obrací v kvalitativní změnu jeho povahy. A sice: jako se v pradávnu stávalo umělecké dílo vlivem absolutní váhy, která se přikládala jeho významu pro kult, v první řadě nástrojem magie, neboť v mnohém ohledu v něm bylo umělecké dílo rozpoznáno teprve později, tak se dnes umělecké dílo už jen naprostou závažností, která se přikládá jeho vystavovací hodnotě, stává výtvořem o zcela nových funkcích, od nichž se funkce nám známé, umělecké, odrážejí jako něco, co bude z pozdějšího hlediska možno uznat za náhodné.^{11/} Tolik je jisté, že nejvhodnější rukojeť k tomuto poznatku poskytují v současné chvíli fotografie a dále film.

VI

[Prehistorické umění dává své plastické znaky do služeb určitých praktik, magických praktik – ať se jedná o to, vyřezat figuru předka (příčemž jde o akt, sám o sobě magický); dát návod k provádění těchto praktik (socha zachovává rituální postoj), nebo posléze poskytnout předmět k magické kontemplaci (soustředit pozornost k soše dodává rozjímajícímu sílu). Podobné praktiky se pováděly v souhlase s požadavky společnosti, u níž byla dosud technika svázána s rituálem. Je přirozené, že technika byla ve srovnání s mechanickou technikou zaostalá. Avšak pro dialektické uvažování není důležitý nízký stupeň mechanické techniky, nýbrž její zacílení, tak odlišné od techniky naší – neboť jedna angažuje člověka co nejvíce, druhá co nejméně. Čin první, lze-li tak říci, tkví v lidské oběti, druhá by se mohla zvěstovat z letadla bez pilota, řízeného na dálku Hertzovými vlnami. *Jednou provždy* – bylo devizou

Text v závorkách [] je citován podle prvotně publikované francouzské verze, tj. přeložen z francouzského textu.

první techniky, ať už jde o přečin, který nelze napravit, ať už jde o obětování života, které se stává příkladem pro celé věky. *Jednou neznamená nic* – to je deviza druhé techniky, jež má svým předmětem dospět ke zkušenosti tím, že ji neúnavně opakujeme. Počátek druhé techniky dlužno hledat v okamžiku, kdy podvědomý úskok vedl člověka k tomu, aby se poprvé začal distancovat od přírody. Jinými slovy: druhá technika se zrodila ze hry.

V uměleckém díle se na různých stupních co nejtěsněji splétají vážnost a hra, přesnost a nedbalost. Což implikuje, že umění je slučitelné s první i druhou technikou. Bezpochyby je cíl moderní techniky vyjádřen jen značně nepřesně, označuje-li se termínem: ovládnání přírodních sil; tyto patří dosud k jazyku, kterým se charakterizuje první technika. Ona mířila skutečně k podrobení přírody – druhá usiluje mnohem spíše o soulad mezi přírodou a lidstvem. Dnešní umění má svou rozhodnou sociální funkci zasvěcovat lidstvo do této „ladící“ hry. Platí to hlavně o filmu. Film slouží k tomu, aby se člověk cvičil ve vnímání a reakcích, určených praxí technického zařízení, jehož úloha v lidském životě nabývá stále více na významu. Tato úloha jej poučuje, že jeho dočasné porobení strojovými zařízeními ustoupí osvobození pomocí téhož zařízení, a to tehdy, jestliže se ekonomická struktura společnosti přizpůsobí novým výrobním silám, uvedeným do pohybu druhou technikou.]

VII

Ve fotografii začíná hodnota plynoucí z vystavování na odiv na celé čáře zatlačovat hodnotu kultovní. Ta se však nevzdává bez odporu. Stahuje se do posledního opevnění, kterým je lidská tvář. Není rozhodně náhodou, že hlavním objektem rané fotografie je portrét. Kultovní cena obrazu má své poslední útočiště v kultu vzpomínky na vzdálené nebo zemřelé blízké. V prchavém výrazu lidské tváře působí z raných fotografií naposledy aaura. To je to, co vytváří jejich zádumčivost a nesrovnatelnou krásu. Kde však člověk z fotografie vymizí, tam převažuje poprvé hodnota vystavovací nad hodnotou kultovní. Nesmírný význam Atgeta je v tom, že situoval tento pochod na jeho pravé místo, když fotografoval pařížské ulice kolem roku 1900 jako liduprázdné. Bylo o něm velmi oprávněně řečeno, že je snímá, jako by šlo o dějiště zločinu. Místo zločinu je liduprázdné. Jeho snímek se porizuje kvůli indiciím. Fotografické snímky se začínají u Atgeta stávat doležitými důkazy historického procesu. To jim dodává skrytý politický význam. Vyžadují, aby se chápaly již v určitém smyslu. Volně tékající kontemplace jim není přiměřená. Zneklidňují pozorovatele; cítí, že k nim musí hledat určitou cestu. Zároveň mu ilustrované časopisy začínají nabízet ukazatele.

Zda správné, nebo špatné – je lhostejno. Legendy pod obrázkem se v nich staly poprvé povinné. A je jasné, že mají zcela jiný charakter než názvy obrazů. Direktivy, které se udělují tomu, kdo si v ilustrovaných časopisech prohlíží obrázky, a to v textech pod nimi, se stávají brzy nato ještě přesnějšími a pánovitějšími ve filmu, kde pojetí každého jednotlivého snímku je zřejmě předepsáno jejich posloupností.

VIII

[Řekové znali jen dva postupy při mechanické reprodukci uměleckého díla, odlévání a ražení. Bronzy, terakoty a mince byly jedinými uměleckými díly, které mohly být vyráběny sériově. Vše ostatní zůstávalo výtvozem jedinečným technicky a nereprodukovatelným. Proto musela být tato díla zhotovována pro věčnost. Řekové se cítili nuceni již pouhým stavem své techniky vytvářet umění „věčných hodnot“. Této okolnosti vděčí za své výjimečné postavení v dějinách umění, jež mělo příštím pokolením sloužit za orientační bod. Není pochyb o tom, že jsme v tomto směru antipódy Řeků. Dosud nikdy nebyla umělecká díla až k takovému stupni mechanicky reprodukovatelná. Film je příkladem umělecké formy, jejíž povaha je poprvé celistvě určena reprodukovatelností. Bylo by nemístné srovnávat zvláštnosti této formy a řecké umění. Pouze v jediném bodě by šlo o srovnání poučné. Díky filmu lze mít za důležitou tu vlastnost, kterou by patrně Řekové byli připustili v umění jen na posledním místě nebo jako nejvíce zanedbatelnou: zdokonalitelnost uměleckého díla. Zakončený film je vším jiným jen ne výtvozem jediného vrhu; skládá se ze sukcese snímků, mezi nimiž si střiháč vybírá, snímky, jež bylo možno od prvního do posledního záběru podle libosti opravovat. Chaplin, aby sestříhal své „Veřejné mínění“, film o 3000 metrech, natočil 125 000 metrů. Film je tedy uměleckým dílem s možností zdokonalování a tato zdokonalitelnost je přímo úměrná radikálnímu zřeknutí se „věčné hodnoty“. Na druhé straně odtud plyne: Řekové, jejichž umění stálo ve znamení „věčných hodnot“, umístili na vrchol umělecké hierarchie formu, která byla nejméně způsobila k zdokonalování: sochařství, jehož výtvořiny se doslova opracovávají z jednoho kusu. Úpadek sochařství v době montáže uměleckých děl se zdá nevyhnutelný.]

IX

Spor, který vedla v devatenáctém století fotografie s malířstvím o uměleckou hodnotu svých produktů, připadá dnes scestný a zmatený. Což nicméně nemluví proti jeho důležitosti, ba spíše ji podtrhuje. Ve skutečnosti byl tento

spor výrazem dějinného obratu, jehož si nebyla vědoma ani jedna ze soupeřících stran. Oddělilo-li se umění ve věku své technické reprodukovatelnosti od kultického základu, zbavilo se také provždy zdání samostatnosti. V zorném poli století však nenašla místa: funkční změna umění, která se takto dokonala. A tato změna nadlouho unikla i dvacátému století, které prožilo rozvoj filmu.

Vynaložilo-li se již předtím mnoho marného důvtipu na rozhodnutí otázky, zda je fotografie umění – aniž se byla dříve postavila otázka: zda se vynalezením fotografie nezměnil souhrnný charakter umění –, pak teoretikové filmu záhy přejali podobně překotně kladenou otázku. Avšak nesnáze, které působila příslušné estetice fotografie, byly jen dětskou hrou proti těm, které mohla očekávat estetika filmu. Odtud ono zaslepené násilnictví, kterým se vyznačují počátky teorie filmu. Tak srovnává například Abel Gance film s hieroglyfy: „Tím jsme však, díky nanejvýš pozoruhodnému návratu do minulosti, opět dorazili na výrazovou úroveň Egyptanů . . . Obrazová řeč dosud nedozrála, protože jí náš zrak ještě nedorostl. Neexistuje ještě sdostatek pozornosti a pravé služby všemu, co se v ní vyslovuje.“^{12/} Séverin-Mars například napíše: „Kterému umění se vyplnil sen, jenž . . . by byl současně tak poetický a tak reálný! Posuzován z tohoto hlediska, představoval by film zcela výjimečný výrazový prostředek a v jeho atmosféře by se směly pohybovat osoby co nejušlechtleji smýšlející a v takových okamžicích svého života, které jsou dokonalé a tajuplné.“^{13/} Alexandre Arnoux uzavírá fantazii o němém filmu přímo otázkou: „Nesměřují všechny odvážné popisy, jež jsme zde právě uvedli, k definici modlitby?^{14/} Není bez významu konstatovat, jak všechny snahy přiřadit film k „umění“ donucují teoretiky k tomu, aby do filmu brutálně včleňovali kultické elementy. A přesto existovala již v době, kdy se tyto spekulace publikovaly, taková díla jako „Veřejné mínění“ a „Zlaté opojení“. Což nebrání Abelu Ganceovi, aby neodkazoval při svém srovnání k hieroglyfům, a Séverinu-Marsovi, aby nemluvil o filmu, jako by šlo o obrazy Fra Angelika. Je příznačné, že konzervativní autoři hledají dodnes význam filmu tímž směrem, a jestliže nikoli přímo v sakrálním momentu, pak alespoň v nadpřirozeném. U příležitosti Reinhardtova zfilmování „Snu noci svatojanské“ konstatuje Werfel, že to bylo nepochybně sterilní kopírování vnějšího světa s jeho ulicemi, interiéry, nádražími, restauracemi, auty a plážemi, co dosud bránilo filmu povznést se do říše umění. „Film se dosud nechopil svých pravých možností, nedobral se k svému smyslu . . . Existuje v jeho zvláštní schopnosti vyjadřovat přirozenými prostředky a neobyčejně přesvědčivou silou všechno férické, zázračné, nadpřirozené.“^{15/}

X

[Fotografovat obraz je způsob, jak jej reprodukovat; s fotografováním fiktivní události ve filmovém ateliéru je tomu jinak. V prvním případě je předmět reprodukce uměleckým dílem, a je jím sama reprodukce. Vždyť fotograf zaměřující objektiv vytváří stejně uměleckou kreaci jako dirigent dirigující symfonii. Přece jen představují tyto výkony činnost uměleckou. Jinak se děje při záběrech ve filmovém studiu. Reprodukovaná věc zde dosud není uměleckým dílem a reprodukce jí není o nic víc. Vlastní umělecké dílo se zpracovává teprve během střihu. Při střihu je každá zahrnovaná část díla reprodukcí jedné scény, aniž by scéna byla o sobě uměleckým dílem a aniž by jím byla její fotografie. Čím jsou tedy natáčené výstupy, filmem reprodukované, je-li zřejmé, že nejde vůbec o jednotlivá umělecká díla?

Otázka musí vzít v úvahu zvláštní povahu práce filmového herce, který se liší od divadelního herce v tom, že jeho hra, jež je podkladem k reprodukci, probíhá nikoli před náhodným publikem, nýbrž před vybranými specialisty, kteří mohou v roli ředitele výroby, režiséra, kameramana, zvukaře, osvětlovače atd. kdykoliv osobně zasáhnout do jeho hry. Právě toto je zvláště důležitý úkaz. Intervence vybraných specialistů do předváděného výkonu je příznačná pro sportovní činnost a zcela obecně pro testování. Podobná intervence podmiňuje celý proces filmové výroby. Je známo, že četné pasáže filmového pásu se točí ve variantách. Například výkřik může mít své různé záznamy. Stříhač musí tedy porovnávat a vybírat – stanovit takto jakýsi druh rekordu. Fiktivní událost, natáčená ve filmovém ateliéru, se tedy odlišuje od příslušné reálné události tak, jako by se lišil vrh disku na závodišti při sportovní soutěži od vrhu téhož disku na stejném místě a se stejným dopadem, kdyby jeho cílem bylo zabití člověka. V prvním případě by šlo o test, nikoli však ve druhém.

Je pravda, že testovaná zkouška, kterou prochází filmový herec, je zcela ojedinělého druhu. V čem spočívá? Přesáhnout onu hranici, která společenskou hodnotu testovaných zkoušek úzce omezuje. Připomeňme, že se zde nejedná vůbec o zkoušku sportovce, nýbrž jedině o test technický. Sportovec zná, lze-li to tak říci, jen přirozené testování. Zkouší to, co je pevně dáno přírodou, nesoutěží s přístrojem – až na několik výjimek, patrně jako je Nurmí, o němž se říká, „že závodí s hodinkami“. V současné době podrobuje pracovní proces, zvláště od okamžiku, kdy se normalizoval pásovým systémem, každodenně nespočetné dělníky nespočetným testovým zkouškám. Tyto zkoušky se provádějí automaticky: kdo v nich neobstojí, je vyrazen. Ostatně tyto zkoušky se otevřeně praktikují v ústavech pro volbu povolání.

Nuže, tyto zkoušky představují povážlivou nevýhodu: na rozdíl od sportovního soutěžení nejsou vhodné k vystavování tak, jak by bylo žádoucí. Právě v tomto bodě zasahuje film. Film činí provádění testu způsobitelným k vystavování, neboť činí samotný test z vlastnosti být vystavován. Vždyť filmový herec nehraje před publikem, nýbrž před registrujícím přístrojem. Kameraman, dalo by se říci, zaujímá přesně ono místo, které má vedoucí testování při zkoušce profesionální zdatnosti. Hrát ve světle reflektorů a přitom plně dbát požadavků mikrofonu je prvotřídní výkon. Herec, který se ho má zhostit, musí uchovat před registrujícími přístroji celou svou lidskost. Takový výkon má dalekosáhlý význam. Neboť také většina obyvatel měst se musí v kancelářích i v továrnách, kontrolována přístroji, vzdávat v pracovní době své lidskosti. Když přijde večer, zaplní tytéž masy sály kin, aby na oplátku přihlíželi tomu, co jim poskytuje filmový herec, který nejen že prosazuje svou lidskost (nebo to, co se za ni vydává) vis à vis přístroji, nýbrž slouží si tímto přístrojem k své vlastní slávě.]

XI

Definitivní umělecký výkon činoherního herce se předvádí publiku prostřednictvím hercovy vlastní osoby; naproti tomu se umělecký výkon filmového herce předvádí publiku prostřednictvím aparatury. To má dvojí následek. Aparatura, která přenáší před publikem výkon filmového herce, není povinna respektovat tento výkon jako celek. Pod vedením kameramana zaujímá postoj k tomuto výkonu. Sled těchto postojů, který komponuje stříhač z dodaného materiálu, tvoří hotovou montáž filmu. Obsahuje přesně daný počet momentů pohybu, které se jako takové musely stát pro kameru rozeznatelné – nemluvě o speciálních záležitostech, jako jsou záběry detailu. Tak se herecký výkon podřizuje řadě optických testů. Což je první důsledek faktu, že se výkon filmového herce předvádí pomocí aparatury. Druhý důsledek vyplývá z toho, že herec, nemaje možnost předvádět svůj výkon publiku přímo, nemůže ani přizpůsobovat během předvádění tento výkon diváku jako na divadle. Obecenstvo má proto úlohu pozorovatele, nerušeného osobním kontaktem s hercem. Publikum se do jeho role vcítuje jen tehdy, vcítuje-li se do aparátu. Přejímá jeho postoj: testuje.^{16/} To není postoj, jemuž se mohou vytýkat kulturní hodnoty.

XII

Více než na tom, že herec předvádí před publikem někoho jiného, záleží ve filmu na okolnosti, že herec předvádí před aparaturou sám sebe. Jedním

z prvních, kdo vycítil, k jaké změně hereckého výkonu došlo prostřednictvím testování, byl Pirandello. Poznámky, které rozvíjí ve svém románu „Filmuje se“, nejsou o nic méně pravdivé proto, že se omezují pouze na negativní stránku věci. A ani proto, že se týkají němého filmu. Neboť zvukový film na věci nic podstatného nezměnil. Rozhodující je, že se v něm hraje před aparaturou – nebo, pokud se mluví o zvukovém filmu, před dvěma. „Filmový herec,“ píše Pirandello, „se cítí vyhnancem. Je vyhnán nejen ze scény, ale i sám ze sebe. S nevolností nejasně pozoruje, že jej přepadá nevyslovitelná prázdnota, že se jeho tělo vytrácí, tělesnost jako by vyprchávala, byla oloupena o svou realitu, o svůj život, o svůj hlas a o zvuky, vyvolané jeho pohyby, aby se tak stal němým obrazem, okamžik se zachvívajícím na plátně a mlčenlivě mizejícím... Malá aparatura si bude před publikem pohrávat s jeho stínem a on aby se spokojil, že předvádí svou roli před ní.“^{17/} Stejný stav by bylo možno označit i takto: poprvé – a to je dílo filmu – se člověk ocitá v situaci, v níž musí sice žít a působit celou svou osobou, a přece se současně vzdávat své aury. Neboť aura závisí na jeho hic et nunc. Reprodukovat ji nelze. Auru, která na scéně vyzařuje z Macbetha, publikum nutně pociťuje jako auru obklopující herce v této roli. Zvláštnost záběru ve filmovém ateliéru tkví však v tom, že namísto publika staví aparaturu. S publikem mizí aura, která obklopuje představitele, a zároveň s ní i aura postavy.

Je jen přirozené, že právě dramatik jako Pirandello bezděčně dospívá při charakteristice filmového herce k základům krize, která postihuje divadlo. Proti uměleckému dílu, výlučně koncipovanému pro technickou reprodukci – jako je film – stojí nejrozhodněji jako jeho protiklad divadlo. Každá hlubší úvaha to potvrdí. Specialisté v oboru filmu už dávno poznali, že „největšího účinku ve filmu se dosáhne téměř pokaždé, když se ‚braje‘ co nejméně“. Roku 1932 spatřuje Arnheim „poslední výdobytek filmu v tom, že s hercem zachází jako s rekvizitou, vybranou podle daných charakteristických znaků... a začleněnou na vhodném místě“.^{18/} S tím úzce souvisí něco jiného. Herec se na scéně do role vžívá. Filmový interpret k tomu nemá vždy možnosti. Jeho výkon není jednotlivý, nýbrž je složen z mnoha jednotlivých výkonů. Pomineme-li určité nahodilé okolnosti, jako je najímání ateliéru, výběr a dispozice partnerů, zhotovení dekorací atd., jsou zde elementární nezbytnosti technické mašinérie, které rozbíjejí herecký výkon do řady smontovaných epizod. Jedná se především o světla, neboť jejich instalování nutí k tomu, aby se děj, který bude mít na plátně souvislý a rychlý průběh, představoval ve sledu odděleně snímaných záběrů, jež se v ateliéru protahují často na celé hodiny. Ještě zřetelnější je tento moment při trikových montážích. Tak se

skok z okna bude natáčet v ateliéru formou skoku z lešení a scéna útěku, která po něm následuje, třeba o týden později v exteriérovém záběru. Ostatně lze snadno zkonstruovat ještě paradoxnější příklady. Dejme tomu, že představitel role má po zaklepání na dveře strnout v úleku. Třeba nedopadne toto leknutí podle přání. Režisér může sáhnout k jinému prostředku: dá příležitostně, když bude nic netušící herec v ateliéru, za jeho zády vystřelit. Hercovo zděšení lze v této chvíli snímat a pak vmontovat do filmu. Sotva co drastičtěji ukazuje, že umění se vymklo říši „krásného zdání“, jež tak dlouho platila za jedinou, kde se mu může dařit.

XIII

[Při představování lidského obrazu pomocí aparátu se tvůrčím způsobem těžší z odcizení člověka sobě samému.] Pocit hercovy vlastní cizoty před aparaturou, jak jej líčí Pirandello, je v základě téhož druhu jako pocit cizosti, jak jej zkouší člověk před svým obrazem v zrcadle. [Je to pocit, do něhož se hroužili rádi romantikové.] Nyní lze však zrcadlový obraz od člověka oddělit a způsobit, aby se dal přenášet. A kam se přenáší? Před masu.^{19/} Toho si je filmový herec neustále vědom. Po celou dobu, kdy setrvává před objektivem, ví, že poslední instancí je pro něho masa diváků: publikum odběratelů, kteří tvoří trh. Tento trh, na nějž se ubírá nejenom se svou pracovní silou, nýbrž s vlastní kůží i s vlasy, srdcem a ledvinami, je od něho v okamžiku předepsaného výkonu stejně vzdálený, jako k němu má daleko i tovární výrobek. Nemá snad tato okolnost podíl na tísní, na nové úzkosti, která jímá, podle Pirandella, herce před objektivem? Na odnětí aury odpovídá film umělou výstavbou toho, co je hercova personalita vně ateliéru, triumfem staru: kult filmových hvězd, podporovaný filmovým kapitálem, konzervuje ono kouzlo osobnosti, které už dlouho spočívá jen ve falešném kouzlu jeho zbožní povahy. [Doplňkem k tomuto kultu je kult publika, podbízivost pokaženému davovému vkusu a cítění, jímž autoritativní režimy hodlají nahrazovat třídní vědomí. Kdyby se všechno řídilo filmovým kapitálem, skončil by proces u sebeodcizení jak filmového herce, tak diváctva. Avšak filmová technika předvídá tuto hranici: připravuje jeho dialektický obrat.] Pokud udává tón filmový kapitál, nelze obecně připisovat dnešnímu filmu jinou zásluhu, než že podporuje revoluční kritiku zděděných představ o umění. Nepopíráme, že dnešní film může dále ve zvláštních případech podporovat revoluční kritiku společenských vztahů, dokonce i vlastnického řádu. Ale zde neleží těžiště současného bádání právě tak, jako v tomto místě netkví váha západoevropské filmové produkce.

S technikou filmu stejně jako s technikou sportu souvisí, že každý přihlíží výkonům napul jako znalec. Stačí pouze jednou poslouchat skupinu kamelotů, opřených o svá kola, jak diskutují o zážitcích z cyklistického závodu, abychom si o tom učinili správnou představu. Ne nadarmo pořádají vydavatelé novin závody svých kamelotů. Účastníci je sledují s obrovským zájmem. Neboť vítěz takových podniků má naději, že postoupí z kamelota na závodníka. Tak dává například filmový týdeník každému šanci, aby postoupil z chodce na filmového statistu. Může se tímto způsobem za určitých okolností dokonce dostat do uměleckého díla – vzpomeňme jen Věrtovových „Tři písní o Leninovi“ nebo Ivensova „Borinage“. Každý dnešní člověk si může dělat nárok na to, aby byl filmován. Tento nárok ozřejmí nejlépe pohled na historickou situaci dnešního písemnictví.

Po staletí bylo určující podmínkou literárního života, že proti tisíckrát většímu počtu čtenářů stál nepatrný počet pišicích. Koncem minulého století došlo ke změně. S rostoucí rozpínavostí tisku, který poskytoval čtenářům k dispozici stále nové politické, náboženské, vědecké, odborné a místní listy, dostávala se stále větší část čtenářské obce – nejdříve jen příležitostně – mezi pišící. Začalo to otevřením rubriky „Dopisy čtenářů“ a dnes to vypadá tak, že téměř neexistuje v Evropě člověk v pracovním procesu, který by v principu neměl možnost publikovat pracovní zkušenosti, nesnáze, reportáž a podobně. Rozlišení autora a publika tak přestává být zásadní věcí. Je pouze funkční a může se od případu k případu měnit. Čtenář se může kdykoliv změnit v pisatele. Jako odborník, kterým se chtěl nechtěl musil stát v nanejvýš diferencovaném pracovním procesu – byť i odborník na nepatrném úseku – získává přístup k autorství. V Sovětském svazu si bere slovo sama práce. A její podání slovem tvoří součást schopností potřebných k jejímu vykonávání. Literární kompetence se nezískává specializovanou, nýbrž polytechnickou přípravou a stává se tak obecným vlastnictvím.^{20/}

To vše platí právě tak pro film, v němž se posuny, probíhající v literatuře po staletí, uskutečnily během desetiletí. Neboť ve filmové praxi – především v ruském filmu – se tento posun právě teď uskutečňuje. Část představitelů, které potkáváme v sovětských filmech, nejsou herci v našem slova smyslu, nýbrž lidé hrající svou vlastní roli – a to především svou roli v pracovním procesu. Na západě zapovídá vykořisťování filmu filmovým kapitálem brát ohled na legitimní nárok, který má dnešní člověk na svou reprodukci. [Ostatně, stejně tak to nedopouští nezaměstnanost, neboť vylučuje široké výrobní masy z procesu výroby a neumožňuje jim, aby se viděly v produkci.] Za těchto podmínek má filmový průmysl zájem na tom, aby dráždil účast mas

představováním iluzivního světa a spekulacemi s dvojsmyslnostmi. [K tomu účelu uvádí do pohybu mocný reklamní aparát: těží z kariéry a z milostného života hvězd, organizuje volby a soutěže krásy. Obrací se tedy k dialektickému prvku při vytváření masy. Aspirace izolovaného jedince stát se hvězdou, to jest vydělit se z masy, jsou právě oním momentem, který sdružuje masy filmového diváctva. Na tuto strunu zcela soukromého zájmu hraje filmový průmysl, aby korumpoval původní, oprávněný zájem mas o film.]

XIV

Filmový záběr a zejména záběr zvukového filmu nabízí takový druh podívané, jaký nikdy předtím nebyl myslitelný. Podívanou, která by nemohla být nikdy nazírána z jediného pozorovatelského místa, kdyby všichni vnější pomocníci režie – příslušné snímácké aparatury, osvětlovací mašinerie, štáb asistentů atd. – nevcházely do jejího pozorovatelského pole (alespoň tak, že zorný pohled diváka souhlasí s objektivem). Už tento prostý fakt stačí – více než kterýkoliv jiný –, aby se srovnávání scény natáčené v ateliéru a hrané na jevišti stalo něčím povrchním a bezvýznamným. Divadlo zásadně rozeznává místo, odkud bez dalšího zůstává iluze děje nedotčena. V poměru k scéně snímané ve filmu toto místo neexistuje. Iluzionismus je iluzionismem na druhou: je výsledkem střihu. Což znamená: ve filmovém ateliéru zasahuje technické zařízení do reality tak hluboce, že se objevuje ve filmu očistěna od pomocných nástrojů jen díky zvláštní proceduře, totiž v úhlu záběru, sňatého kamerou, a v montáži tohoto záběru s druhými záběry stejného druhu. Aspekt reality, který se vymkl aparátu, se ve světě filmu jeví být něčím nejvýše umělým, a bezprostřední realita se zde prezentuje jako modrá květina na území techniky.

Tato skutková podstata, tak velice odlišná od divadla, může být ještě výhodněji konfrontována s malířstvím. Zde si musíme položit otázku: jaký je poměr kameramana k malíři? K jejímu zodpovězení si dovolíme těžit z pojmu operatér, jenž je běžně známý z chirurgie. Chirurg představuje jeden pól v universu, v němž stojí na druhém pólu mág. Jednání mága, který léčí nemocného vkládáním ruky, se liší od počínání chirurga, který provádí operaci na těle nemocného. Mág zachovává mezi sebou a pacientem přirozeně daný odstup; přesněji řečeno: jen málo jej zkracuje – vkládáním rukou – a velmi jej zvyšuje – svou autoritou. Chirurg činí pravý opak: zkracuje značně odstup mezi sebou a pacientem – vniká do jeho těla – a jen málo jej zvyšuje – obezřelostí, s níž se jeho ruka pohybuje mezi orgány. Jedním slovem: na rozdíl od mága (něco z něho vězí ještě v praktickém lékaři) nestojí chirurg

v rozhodujícím okamžiku v poměru k nemocnému jako člověk proti člověku: spíše do něho operativně vniká. – Mág a chirurg si počínají jako malíř a kameraman. Při práci zachovává malíř vůči realitě svého námětu přirozený odstup, kameraman naopak proniká hluboko do tkáně dané reality.^{21/} Obrazy, které oba těží, jsou neuvěřitelně rozdílné. Obraz malíře je celistvý, kameramanův mnohonásobně rozkouskovaný a jeho díly se k sobě musí skládat podle nového zákona. Filmové předvádění reality je tedy pro dnešního člověka významnější, neboť pohled na skutečnost, který se od umění oprávněně požaduje a který je zbaven všeho strojového, těží z této skutečnosti právě díky aparatuře a jejímu nejintenzivnějšímu vnikání do reality.

XV

Technická reprodukovatelnost uměleckého díla změnila poměr mas k umění. Jejich zaostalost, jak se projevuje například před obrazem Picassovým, se převrací v probudilost, například v poměru k Chaplinovi. Přitom se pokrokové chování vyznačuje tím, že potěšení z podívané a prožitku se v něm bezprostředně a intimně spojuje s postojem odborného pozorovatele. Takové spojení je důležitá společenská indicie. Čím víc se totiž zmenšuje společenský význam některého umění, tím více se v publiku rozestupuje hodnotící postoj od prostého uměleckého požitku. Konvenční se vychutnává, aniž se soudí, vskutku nově se s nevolí odsuzuje. V kině projevuje publikum kritický postoj i potěšení zároveň. A sice za této rozhodující okolnosti: reakce jedinců, jejichž suma vytváří masovou reakci publika, se neprojevují nikde jinde tak ovlivněné svým bezprostředním zmnožením jako v kině. Během svého projevu se reakce kontrolují. A i nadále je možno použít srovnání s malířstvím. Obraz si odjakživa činil nároky, aby byl předmětem rozjímání jednotlivce nebo několika lidí. Simultánní prohlížení obrazů velkým publikem, tak jak se ohlašuje v devatenáctém století, je předčasným symptomem krize v malířství, která nebyla vyvolána výhradně fotografií, nýbrž něčím na ní relativně nezávislým, a sice nárokem uměleckého díla dosáhnout k masám.

Povaha obrazu je taková, že se nikdy nemohl stát předmětem kolektivní recepce, jak tomu bylo po všechen čas v případě architektury, jak to kdysi platilo pro epos a dnes pro film. A jakkoli malou roli může hrát tato okolnost při závěrech o společenském charakteru malířství, přece jen padá velice na váhu v okamžiku, kdy se obraz ve zvláštních podmínkách, a jistým způsobem i proti duchu své povahy, konfrontuje přímo s masami. Ve středověkých kostelech a kláštrech stejně jako na knížecích dvorech až do konce XVIII. století neprobíhala kolektivní recepce malířských výtvorů simultánně,

nýbrž rozličně odstupňována a hierarchizována. Pakliže došlo ke změnám, vyjadřuje se v nich zvláštní konflikt, do kterého bylo malířství vtaženo prostřednictvím technické reprodukovatelnosti obrazu. A přestože se pořádaly malířské výstavy v galériích a salónech, nebyla to přece jen cesta, kterou by se mohly masy samy k takovéto recepci organizovat a kontrolovat.^{22/} Tak musí stejně publikum, které v pokrokovém duchu reaguje při filmové grotesce, zůstat zaostalé před surrealismem.

XVI

Pro film není příznačný pouze způsob, jakým je představován pomocí kamery člověk, nýbrž i to, jak se jejím prostřednictvím představuje okolní svět. Pohled soustředěný k psychologii výkonu dokládá, že aparatura je schopná testovat. Pohled zaměřený psychoanalyticky ilustruje způsoblost aparatury z jiné stránky. Film doopravdy obohatil svět našich vjemů, a to na způsob metod, jež lze osvětlit na metodách Freudovy teorie. Překnutím v rozhovoru se před padesáti lety víceméně přehlíželo. Že najednou otevíralo hloubkové perspektivy skryté v rozhovoru, který předtím jako by probíhal na úrovni vnějšího vyjadřování, mohlo být považováno za výjimku. Od „Psychopatologie každodenního života“ nastala změna. Ona izolovala a současně uzpůsobila k analýze věci, které dříve unikaly v širokém proudu vnímání nepozorovány. Podobné prohloubení apercepce přinesl s sebou i film, a to v celé šíři světa optických vjemů a nyní i akustických. Je jen druhou stranou téhož stavu věci, že výkony, které předvádí film, lze analyzovat mnohem přesněji, a z hledisek početnějších nežli výkony, které se představují na obraze nebo na jevišti. Oproti malířství je v údajích o situaci filmové zobrazování nesrovnatelně přesnější, a proto i výhodnější k analýze. Ve srovnání s divadlem je pak větší analyzovatelnost umožněna okolností, že filmově zobrazený výkon lze snadno izolovat. Sama tato okolnost, a to jí především dodává na významu, napomáhá vzájemnému postupování vědy a umění. Lze vskutku stěžít říci, čím chování z určité situace čistě vypreparované – jako sval na těle – více poutá: zda svou uměleckostí, nebo svou uživatelností pro vědu. Jednou z nejrevolučnějších funkcí filmu bude to, že dovolil rozpoznat, jak identicky lze využít fotografii pro umění a vědu, dvě oblasti, jež se dosud většinou rozcházel.^{23/}

Na jedné straně rozmnožuje film náš přehled o determinujících banalitách, které řídí naši existenci, vždyť filmové detaily z inventáře vnějšího světa objevují zpravidla na věcech běžně známých skryté podrobnosti a kamera se geniálně zaměřuje k průzkumu všedního prostředí, na druhé straně nám však

film současně otevírá nesmírné a netušené pole k volné hře! Naše výčepy a velkoměstské ulice, naše kanceláře a zařízení našich pokojů, naše nádraží a továrny nám připadaly jako svět, do kterého jsme zakleti bez naděje na únik. Nyní přišel film a rozrazil toto vězení třaskavinou načasovanou na desetinu vteřiny, a my můžeme uprostřed těchto trosek, široko daleko rozmetaných, bezstarostně podnikat své dobrodružné výpravy. Záběry detailů rozšiřují náš prostor a časovým exponováním vtrhává do našeho světa pohyb. A stejně tak, jako se zvětšenině zdaleka nejedná o prosté upřesnění věcí, které bychom jinak viděli jen nezřetelně, nýbrž o vyjevení zcela nových pohledů na strukturu hmoty, nejedná se ani při časovém exponování o přiblížení známých motivů pohybu, nýbrž v těchto známých a dostupných motivech se odkrývají ony zcela neznámé, „které vůbec nepůsobí jako zpomalování rychlých pohybů, nýbrž jako klouzání, vznášení, jako pohyb nadpřirozený“.^{24/} Tak se stává patrným, že příroda, která promlouvá ke kameře, je jiná než ta, která mluví k oku. Jiná především v tom smyslu, že namísto prostoru, v němž se člověk vědomě orientuje, nastupuje prostor pronikáný nevědomě. Je-li již běžné, že můžeme alespoň zhruba referovat o chůzi lidí, nevíme nic o tom, jak se drží v onom zlomku vteřiny, kdy vykročí. Je-li pro nás již něčím běžným onen pohyb, jímž natahujeme ruku po zapalovači nebo po lžičce, sotva víme něco bližšího o tom, co se přitom vlastně mezi rukou a kovem odehraje, nemluvě již o tom, jakým různým výkyvům našich duševních stavů se tento neznámý pochod podrobuje. Tu zasahuje kamera všemi svými pomocnými prostředky, se svým klesáním a stoupáním, se svými přerывy a vydělováním, se svým zpomalováním a zrychlováním průběhu akce, se svým zvětšováním a zdobňováním věcí.

Její pomocí jsme zasvěcováni do optického podvědomí právě tak, jako nás psychoanalýza poučuje o našich podvědomých hnutích.

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

Uvědomíme-li si nebezpečí, které zplodila racionalizační technika v nitru kapitalistické ekonomiky, ostatně odedávna iracionální, rozpoznáme, že táž technika ze sebe vydala imunizační prostředky proti některým kolektivním psychózám, totiž některé filmy. Protože představují sadistické halucinace a masochistické třeštění se strojenou nepřírozeností, předcházejí tomu, aby v masách tyto zmatky přirozeně narůstaly, jsouce vyvolávány aktuálními ekonomickými formami. Kolektivní veselost je spásným ventilem, který předchází podobným kolektivním psychózám. Nadměrné množství groteskních nehod, vršených ve filmu, nápadně ukazuje nebezpečí, která ohrožují lidstvo z hlubin pudů, potlačovaných aktuálních civilizací. Americké filmové grotesky a filmy Disneyovy uvádějí v pohyb nálože dynamitu v podvědomí. Jejich předchůdcem byl přepjatec. Byl první, kdo se nastěhoval do prostor otevřených novým filmovým uměním. Na toto místo patří historická postava Chaplina.]

XVII

Jednou z nejdůležitějších úloh umění odjakživa bylo vytvářet poptávku, k jejímuž plnému uspokojení dosud hodina nenadešla.^{25/} Dějiny všech uměleckých forem mají kritická období, v nichž se usiluje o efekty nenásilně dosažitelné pouze za změněného technického standardu, to jest tehdy, vznikne-li nějaká nová umělecká forma. Umělecké extravagance a barbarismy, vznikající v takzvané úpadkových dobách, vzházejí ve skutečnosti z ohniska umění, jež je bohaté na tvůrčí síly. Naposledy hýřil podobnými barbarismy dadaismus. Jeho impuls lze určit teprve dnes: dadaismus se snažil malířskými (případně literárními) prostředky dosáhnout účinu, jaký očekává v dnešní době publikum od filmu.

Má-li poptávka působit průkopnický a od základu nově, musí dosahovat dále než k cílům, které si klade. To činí dadaisté, když obětují obchodní hodnoty, jež jsou filmu v tak vysoké míře vlastní, ve prospěch významnějších cílů, aniž si je ovšem ve formě zde popisované uvědomují. Dadaisté kladli mnohem menší důraz na obchodní užitek svých uměleckých děl než na jejich nepoužitelnost coby předmětů k rozjímavému soustředění. Aby toho dosáhli, snažili se zásadně znehodnocovat materiál uměleckého díla. Jejich básně jsou „slovní salát“, obsahující obscenní obraty a všemožný jazykový odpad, jaký si lze vůbec představit. Stejně jsou jejich obrazy, na něž nalepovali knoflíky a jízdenky. Podobnými prostředky bezohledně ničili auru kolem svých kreací, jimž dodávali svými výrobními postupy potupnou značku re-produkce. Před obrazem Hanse Arpa nebo před básní Augusta Stramma si

nelze dopřát čas k soustředění a hodnotit je jako třeba plátna Derainova nebo básně Rilky. Proti soustředění do nitra věci, které se stalo v dobách měšťanského úpadku jakousi školou asociálního postoje, nastupuje jako nový druh sociálního postoje rozptýlení.^{26/} A vskutku poskytovaly dadaistické projevy velmi vehementní zábavu, dosazující umělecké dílo za záminku k vyprovokování nějakého skandálu. Šlo především o to, učinit zadost jedině potřebě: vyvolat veřejné pohoršení. Umělecké dílo, které dříve vábilo k pohledu, vmlouvalo se poslechu, stalo se v rukou dadaistů projektilem. Doráželo na vnímatele. Mělo kvalitu taktivní. Tím příznivě ovlivnilo filmovou poptávku, neboť filmové rozptýlení má v prvé řadě rovněž taktivní charakter, vždyť se zde střídají dějiště a mění se místo záběru, což obojí doléhá na diváka jako nárazy. Stačí srovnat filmové plátno s plátnem obrazu. Obraz vybízí ke kontemplaci; vnímatel se může oddávat proudu asociací. U filmového snímku nic podobného možné není. Sotva nám padne do oka, již zde není. Nemůžeme na něm utkvět. Duhamel, který film nenávidí a který nepochopil nic z jeho významu, zato mnohé z jeho struktury, komentuje tuto okolnost poznámkou: „Nemohu již dál myslet tak, jak chci. Na místo mých myšlenek nastupují pohyblivé obrazy.“^{27/} Vskutku, jakmile člověk sleduje film, přerušuje se proud jeho asociací střídáním obrazů. Na tom je založen účinek filmového šoku, který si ve filmu jako jinde žádá, aby byl zachycen vystupňovanou duchapřítomností.^{28/} Film, který je ustrojen technicky, zbaňuje fyzický účín šoku jeho morální nálepky, s níž šok praktikovali dadaisté.^{29/}

XVIII

Masa je matečnice, z níž se v současné chvíli rodí nový poměr k uměleckému dílu. Kvantita se proměnila v kvalitu: jakmile se na umění začaly podílet širší masy než dosud, nastala změna i v samotném způsobu participace. Nikoho nesmí mýlit, že se tato participace prezentuje napřed v znevážené formě. Přesto nechyběli ti, kdo se s vášní chopili právě tohoto povrchního aspektu věci. Nejradikálněji se vyslovil Duhamel. Hlavní, co filmu přičítá k tíži, je způsob, jak se na něm podílejí masy. Ve filmu spatřuje „zábavu hélotů, umění, kterým si krátí čas ubohá, nevzdělaná stvoření, sedřená a ustaraná prací . . . podívanou, která nevyžaduje nejmenšího úsilí a nepředpokládá jakoukoliv myšlenkovou kapacitu . . . nerozrňuje srdce a neprobouzí jinou naději než onu směšnou: stát se jednou hvězdou v Los Angeles.“^{30/} Vidíme, že jde v podstatě o starý nářek nad masami, které se touží jen rozptylovat, zatímco umění si žádá soustředění. Jsou to obecně známé věci. Zůstává jen spor-

né, zda mohou sloužit za východisko ke zkoumání filmu. Zde se musíme zastavit. Protikladnost rozptýlení a soustředění lze zformulovat takto: Vnímatel, který se před uměleckým dílem soustředí, se do něho noří; vniká do něho jako onen čínský malíř, který – jak o tom vypráví legenda – zmizel v pavilónu namalovaném na pozadí vlastní krajiny. Rozptýlující se masa přijímá naopak umělecké dílo za součást sebe sama, přenáší na ně svůj životní rytmus, vtahuje je do svého proudu. Nejzřetelnější je to v případě architektury. Představuje od nepaměti prototyp umění, jehož recepce se uskutečňuje kolektivně a bez jakéhokoliv soustředění. Zákony této recepce jsou záležitostí klíčovou.

Stavby provázejí lidstvo od počátků. Během této doby vznikaly početné umělecké formy, aby zase vzaly za své. Tragédie se rodí s Řeky, aby s nimi zanikla a aby po staletích opět žila jen v předpisech a pravidlech. Epos, který má původ v dětinském věku národů, zaniká v Evropě na konci renesance. Desková malba je výtvozem středověku a sotva se jí mohlo zajistit neomezené trvání. Avšak potřeba přístřeší je u člověka věcí trvalou. Stavitelské umění nebylo nikdy úhorem. Má delší historii než kterékoliv jiné umění a je prospěšné mít na zřeteli způsob jeho působení vždy, chceme-li porozumět poměru mas k umění. Stavby jsou objektem dvojího druhu recepce: recepce použitím a recepce vnímáním. Nebo ještě lépe, dotekem a pohledem. Neučiníme si o této recepci správnou představu, budeme-li jí připisovat soustředění a soudit ji podle běžného postoje turistů před slavnými architektonickými díly. Při vnímání dotekem neexistuje nic, co by korespondovalo kontemplací ve vnímání optickém. Taktilní recepce se neuskutečňuje soustředěním pozornosti, ale návykem.

Pokud jde o architekturu, určuje zvyk do značné míry i recepci optickou. I ona se uskutečňuje odjakživa spíše v náhodném pohledu než napjatým pozorováním. Způsob recepce vypracovaný v kontaktu s architekturou má však za určitých okolností kanonickou hodnotu. Neboť: úkoly, před nimiž stojí v dobách dějinných obrátů lidské vnímání, jsou naprosto neřešitelné z hlediska prosté optiky, to jest kontemplací. Jsou jen postupně zvládnány podle návodu taktilní recepce, zvykem. K návyku může dospět i člověk rozptýlený. Mnohem víc: teprve umění zvládat určité úkoly i v rozptýlenosti dokazuje, že si je člověk navykl řešit. Rozptýlením, které nám umění může poskytovat, se dá bez našeho vědomí kontrolovat, do jaké míry se nové úkoly, zatěžkávající naše vnímání, dají řešit, a protože je jedinec vždy v pokušení vymknout se podobným úkolům, bude ty nejtěžší a nejdůležitější z nich zmahat umění po každé tam, kde bude moci mobilizovat masy. V současné chvíli tak činí fil-

mem. Vnímání v rozptýleném stavu, které ve všech oblastech umění intenzivně narůstá stále zřejměji a je symptomatickým projevem hlubokých změn v apercepci, si našlo své pole zkušenosti ve filmu. Protože vlastní forma účinnu je ve filmu šok, je právě tento způsob recepce vítaný. Film nepotlačuje kulturní moment jen tím, že staví publikum do role posuzovatele, který dává své dobrozdání, nýbrž i proto, že tato role v kině nevyžaduje soustředění. Publikum je examinátor, a přece examinátor rozptýlený.

Doslov

Vzrůstající proletarizace dnešního člověka a stoupající zmasovění jsou dvě stránky jediného procesu. Fašismus se pokouší organizovat nově vznikající zproletarizované masy, aniž by se dotkl vlastnických vztahů, na jejichž odstranění tyto masy naléhají. Spásu spatřuje v tom, že dovoluje masám, aby daly volný průběh své „přirozenosti“ [samozřejmě ne tak, že se budou domáhat svých práv].^{31/} Masy mají právo na změnu vlastnických poměrů: fašismus se snaží dát této tendenci výraz za stavu, který vlastnické vztahy uchovává nezměněny. Jinak řečeno, fašismus nutně dospívá k estetizaci politického života. Znásilňování mas, které jsou kultem vůdce sráženy k zemi, koresponduje ono nakládání s aparaturou, kterou chce fašismus zapojit do služeb kultu.

Všechna úsilí o estetizování politiky kulminují v jediném bodě. Tímto jediným bodem je válka. Válka a jenom válka umožňuje dát cíl co nejrozsáhlejšímu masovému hnutí, aniž by byly změněny vlastnické vztahy. Tak lze vyjádřit stav věci z hlediska politiky. Z hlediska techniky se nám prezentuje takto: pouze válka dovoluje mobilizovat veškeré současné technické prostředky, aniž by se změnilo vlastnické vztahy. Je samozřejmé, že fašistická apoteóza války podobné argumenty nezveřejňuje. Přesto stojí za to zastavit se u ní. V Marinettiho manifestu k italsko-habešské koloniální válce se říká: „Již sedmadvacet let vystupujeme my, futuristé, proti tvrzení, že válka není estetická... Souhlasně s tím konstatujeme: válka je krásná, protože díky plynovým maskám, děsivým megafonům, plamenometům a malým tankům zdůvodňuje vládu člověka nad podmaněným strojem. Válka je krásná, protože ohlašuje vysněný stav, kdy těla budou potažena kovem. Válka je krásná, protože rozhojňuje kvetoucí louku o planoucí orchideje mitrailleus. Válka je krásná, protože do jediné symfonie spojuje zvuk výstřelů, dělovou palbu, přestávky mezi střelbou, vůně a rozkladné zápachy. Válka je krásná, protože vytváří nové architektury, jako architektury velkých tanků, geometrických le-

teckých eskader, kouřových spirál nad hořícími vesnicemi a mnoho jiných . . . Futurističtí básníci a umělci . . . mějte na paměti tyto principy válečné estetiky, aby váš zápas o novou poezii a novou plastiku . . . byl jimi ozářen!^{32/}

Předností tohoto manifestu je jeho jasnost. Způsob, jak klade otázku, zaslужuje, aby byl převzat dialektikem. Tomu se jeví estetika dnešní války takto: Je-li přirozené využití přírodních sil brzděno a potlačováno vlastnickým řádem, bude směřovat rozvoj techniky, životního rytmu, zdrojů energie k uplatňování protipřírodnímu. Nalezne je ve válce, která svými destrukcemi prokazuje, že společnost nebyla dosud zralá k tomu, aby se zmocnila techniky jako svého orgánu, a že technika nebyla dosti vyvinutá, aby zvládla živelné společenské síly. Nejohroženější rysy imperialistické války vyvěrají z diskrepance mezi obrovskou silou výrobních prostředků a jejich nedostatečným využitím ve výrobním procesu – jinými slovy nezaměstnaností a nedostatkem odbytišť. Imperialistická válka je povstání techniky proti společnosti, neboť společnost jí nedodala její přirozený materiál a ona si na ní proto žádá „materiál lidský“. Místo aby regulovala řeky, zavádí do koryta svých zákopů proudy lidí, namísto aby rozsévala ze svých letadel na zemi osivo, rozsévá na města zápalné bomby, a v plynové válce našla nový způsob, jak odstraňovat auru.

„Fiat ars – pereat mundus,“ říká fašismus a očekává od války, jak Marinetti doznává, nasycení uměleckého vnímání, přetvořeného technikou. To je zjevné dovršení l'art pour l'artismu. Lidstvo, které bylo kdysi u Homéra předmětem podívané pro olympské bohy, se jím stalo nyní samo pro sebe. Jeho sebeodcizení dosáhlo k onomu stupni, na němž je mu dovoleno prožívat vlastní zánik jako estetickou senzaci „prvého řádu“. Tak vypadá estetizování politiky, jak je provádí fašismus. Komunismus odpovídá politizováním umění.

Poznámky ke stati Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti

1/ Paul Valéry, Pièces sur l'art, Paris 1934, str. 105.

2/ Dějiny uměleckého díla zahrnují samozřejmě ještě i více: dějiny Mony Lisý, např. druh a počet kopií, které vznikly během sedmnáctého, osmnáctého a devatenáctého století.

3/ Právě proto, že pravost není reprodukovatelná, dalo intenzivní pronikání určitých reprodukčních postupů – šlo o technické postupy – podklad k diferencování a odstupňování pravosti. Důležitou funkci při nastolování takovýchto rozlišení mělo obchodování s uměním. S vynálezem dřevorytu, lze-li tak říci, byla pravost jako kvalita věci zasažena u kořene, dříve než se jako vlastnost rozvinula k svému pozdějšímu rozkvětu. Vždyť stře-

dověký obraz Madony nebyl dosud v době svého vyhotovení *pravý*; pravým se stal až v následujících a nejsilněji v minulém století.

4/ I nejubožejší provinční uvedení Fausta má nicméně před každým zfilmovaným Faustem onu přednost, že vstupuje do pomyslné relace k původní výmarské inscenaci. Vše, co si lze připomenout před rampou z dochované tradice, stává se při filmovém promítání nezužitkovatelné – že v Mefistovi vězí kus z Goethova přítele mladých let, Johanna Heinricka Mercka, a ještě mnohé další.

5/ Abel Gance, Le temps de l'image est venu (L'art cinématographique II, Paříž 1927, str. 94 a n.)

6/ Přiblížit se lidsky masám může znamenat: odstranit společenskou funkci ze zorného pole. Nikde není řečeno, že dnešní portrétista nepostihuje společenskou funkci slavného chirurga, portrétovaného za stolem u snídaně nebo v kruhu přátel, přesněji než malíř šestnáctého století, který zobrazuje své lékaře reprezentativně, jako například Rembrandt ve své „Anatomii“.

7/ Definicí aury jako „jedinečného zjevení dálky, byť byla sebeblíže“, nepředstavuje nic jiného než zformulování kultovní hodnoty uměleckého díla v kategoriích časově prostoro- vého vnímání. Dálka je protiklad blízkosti. Bytostně vzdálené je nepřiblížitelné. Ve skutečnosti je nedosažitelnost hlavní vlastností kultovního obrazu. Svou povahou zůstává „dálkou, jakkoli by byl blízký“. Blízkost, kterou nelze upřít jeho materii, nezasahuje rušivě do oné dálky, kterou si zachovává v svém zjevu.

8/ Tou měrou, jak se kultovní hodnota obrazu sekularizuje, stávají se představy o substrátu jeho jedinečnosti neurčitější. Jedinečnost zjevení, která převládá v kultovním obraze, bude v představě vnímatele stále více zatlačována do pozadí empirickou jedinečností tvůrce nebo jeho výtvarným výkonem. Samozřejmě ne beze zbytku: pojem pravosti nepřestává nikdy směřovat dále než k pouhému připsání díla jeho autentickému tvůrci. (Což se zvláště zřetelně projevuje na sběrateli, který si podržuje vždy něco ze služebnictví fetiši a svým vlastněním uměleckého díla se podílí na jeho kultické moci.) Nehledě k tomu zůstává funkce pojmu autentický při hodnocení umění jednoznačná a se sekularizací umění nastupuje na místo kultovní hodnoty autentičnost.

9/ U filmových děl není technická reprodukovatelnost výtvoru vnějškovou podmínkou jejich masového rozšiřování, jako je tomu u výtvorů literárních nebo malířských. Technická reprodukovatelnost filmových děl je dána bezprostředně technikou jejich výroby. Ta pak nejen že co nejbezprostředněji toliko umožňuje masové šíření filmových děl, nýbrž si je spíše rovnou vynucuje. Vynucuje si je, neboť výroba filmu je tak nákladná, že si ji více nemůže dovolit jednotlivec, který by si například mohl pořídit drahý obraz. V roce 1927 se vypočetlo, že větší film musí mít devítimilionové publikum, aby se vyplatil. Se zvukovým filmem ovšem nastal krok zpět; jeho publikum se omezovalo jazykovými hranicemi, což se dělo souběžně se zdůrazňováním nacionálních zájmů, jak s nimi vystupoval fašismus. Důležitější než registrovat tento krok zpět, který byl ostatně oslaben synchronizací, je mít v patrnosti souvislost s fašismem. Oba zjevy vyrůstají z hospodářské krize. Tytéž rušivé zásahy, které, viděno v hrubých rysech, usilovaly udržet stávající vlastnické vztahy otevřeným násilím, vedly filmový kapitál ohrožený krizí k tomu, aby si vynutil urychleně přípravné práce k zvukovému filmu. Zavedení zvukového filmu přineslo pak dočasně ulehčení. A sice nejen proto, že zvukový film znovu přitahoval masy do kin, nýbrž i proto, že díky zvukovému filmu se solidarizoval s filmovým kapitálem nový kapitál z elektrického průmyslu. Z vnějšku viděno, podporoval zvukový film na-

cionální zájmy, avšak viděno zevnitř, zinternacionalizoval filmovou produkci mnohem víc než kdy předtím.

- 10/ Tato polarita nemůže mít oprávnění v estetice idealismu, kde ji vylučuje sám pojem krásy, protože je v základě nedělitelný. Přesto se však ohlašuje u Hegela tak zřetelně, jak to je jen v mezích idealismu myslitelné. „Obrazy,“ praví se v „Přednáškách z filozofie dějin“, „existovaly již dávno: zbožnost si je vynucovala již velmi časné pro své pobožnosti, avšak nepotřebovala krásné obrazy, ba tyto byly pro ni dokonce rušivé. V krásném obraze existuje také vnějškovost, pokud však je krásná, oslovuje člověka duchem tohoto vnějšího; při pobožnosti je však podstatný vztah k nějaké věci, neboť sama je jen bezduché otupování duše... Krásné umění... vznikalo samo v církvi... ačkoli... umění již z principu umění vystoupilo.“ (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Werke IX, Berlín a Lipsko 1832, 414. V „Přednáškách z estetiky“ dosvědčuje jedno místo, že Hegel zde cítil problém. „Máme za sebou,“ praví se v těchto přednáškách, „uctívání uměleckých děl a jejich zvyvání jako božských, a přece je dojem, který vzbuzují, zvláštního druhu, a co v nás probouzejí, vyžaduje ještě vyššího prozkoumání.“ (Hegel, 1. c., sv. X, 14.)

Přechod od prvního druhu umělecké recepce k druhému určuje historický průběh umělecké recepce vůbec. Bez ohledu na to lze pro každé jednotlivé umělecké dílo prokázat určité oscilování mezi oběma polárními druhy recepce. Tak například u Sixtinské madony. Od zjištění Huberta Grimma se ví, že obraz byl původně malován k vystavování. Výzkum, který Grimme podnikl, byl vyprovokován otázkou: Co znamená dřevěná lišta v popředí obrazu, o níž se opírají oba andělíčci? Jak mohl Rafael přijít na nápad, tápal se Grimme dále, namalovat na nebi portiéry? Bádání ukázalo, že Sixtinská madona byla obrazem na objednávku, a to k pohřbu papeže Sixta. Při slavnostním obřadu byl Rafaelův obraz opřen o rakev a upevněn ve výklenkovitém pozadí kaple. Rafael na obraze předvádí, jak se z pozadí výklenku, ohraničeného zelenými portiérami, blíží v oblacích madona k papežově rakvi. Při smuteční slavnosti za Sixta uplatnil Rafaelův obraz svou nanejvýš výstavní hodnotu. Za nějaký čas poté jej umístili na hlavním oltáři řádového kostela černých mnichů v Piacenze. Důvod k tomuto přemístění určil římský rituál. Římský rituál zapovídal, aby obrazy, které byly vystaveny při pohřebních slavnostech, sloužily kultu a umísťovaly se na hlavní oltář. Rafaelovo dílo bylo tímto předpisem do jisté míry znehodnoceno. Navzdory tomu, a proto, aby neznevažila hodnotu díla, rozhodla se kurie tiše trpět obraz na hlavním oltáři. Aby nebudila pohoršení, předala obraz řádu v provinčním městě, ležícím stranou.

- 11/ Analogické úvahy rozvíjí na jiné rovině Brecht: „Nelze-li uhájit pojem uměleckého díla pro věc vznikající tam, kde se umělecké dílo mění na zboží, pak se musíme tohoto pojmu opatrně a obezřele, avšak nebojácně vzdát, pokud bychom nechtěli spolu s ním zlikvidovat i funkci samotné věci, vždyť tímto stadiem se musí projít, a sice bez zstranných úmyslů, nejde přitom o nějakou nezávaznou odbočku z pravé cesty; ale co se zde děje s uměleckým dílem, mění ho od základu, smazává jeho minulost, a to tak velice, aby v případě, kdyby se starý pojem znovu nastolil – což se může stát, proč ne? – nevybaven val vzpomínku na věc, kterou kdysi označoval.“ (Bertolt Brecht, Der Dreigroschenprozess, znovu otištěno ve Versuche 1–4, Berlín a Frankfurt n. M. 1959, str. 259).

- 12/ Abel Gance, Le temps de l'image est venu (L'art cinématographique II, Paříž 1927, str. 100–101).

- 13/ Séverin – Mars, cit. Abel Gance (1. c., str. 100).

- 14/ Alexandre Arnoux, Cinéma, Paříž 1929, str. 28.

- 15/ Franz Werfel, Ein Sommernachtstraum, Ein Film nach Shakespeare von Reinhardt. Neues Wiener Journal, citováno v LU 15. listopadu 1935.

- 16/ „Film podává (nebo by mohl podávat) ... detaily, které lze využít k poznatkům o lidském chování. Veškeré motivování z charakteru přestává, vnitřní život postav nevysvětluje nikdy hlavní příčinu jednání a je zřídkakdy také hlavním výsledkem jednání“ (Bertolt Brecht, 1. c., str. 257). Rozšíření pole pro testování, které aparatura na filmovém herci uskutečňuje, odpovídá mimořádnému rozšíření pole k testování, jež nastoupilo pro individuum díky ekonomickým podmínkám. Tak trvale vzrůstá význam zkoušek schopnosti k povolání. V těchto zkouškách jde o výřez z výkonu individua. Filmový záber a zkouška schopnosti k povolání se odehrávají před gremiem odborníků. Vedoucí natáčení v ateliéru zaujímá přesně stejné místo jako vedoucí testu při zkoušce schopností.

- 17/ Luigi Pirandello, On tourne; citováno podle: Léon Pierre Quint: Signification du Cinéma (L'art cinématographique II, Paříž 1927, str. 14 až 15).

- 18/ Rudolf Arnheim, Film als Kunst, Berlín 1932, str. 176–177. – Určité zdánlivě podružné detaily, kterými se filmový režisér vzdaluje od jevištních praktik, nabývají v této souvislosti většího dosahu. Např. pokus hrát s nenalícenými herci, jak jej mezi jinými provádí Dreyer ve filmu Jeanne d'Arc. Obětuje měsíce na to, aby vyhledal čtyřicet představitelů pro soud nad kacířkou. Hledání těchto představitelů se podobalo shromažďování těžce opatřitelných rekvizit. Dreyer vynaložil největší námahu na to, aby si představitelé nebyli podobní věkem, vrůstem nebo fyziognomií. Když se herec stává rekvizitou, pak na druhé straně funguje nezřídka rekvizita v roli herce. Rozhodně není něčím neobvyklým, že film dospívá k stavu, za kterého se rekvizita stává nástrojem hry. Místo abychom uváděli z nekonečného množství příkladů některé namátkou, spokojme se s jediným, který je zvláště průkazný. Na jevišti by musily působit hodiny, které vskutku jdou, vždy jen rušivě. Jejich roli měřit čas nelze na jevišti uplatnit. I v naturalistickém kusu by astronomický čas musil kolidovat se scénickým časem. Za těchto podmínek je pro film nanejvýš příznačné, že může bez dalšího příležitostně těžit z hodinového měření času. Jasněji než na mnohých jiných rysech lze na tomto případě rozeznat, jak může ve filmu jakákoliv jednotlivá rekvizita převzít za určitých okolností rozhodně funkci. Odtud je jen krok k Pudovkinovu zjištění, že „hra herce, jež je spojena s předmětem a vybudována na svázanosti s ním ... tvoří jednu z nejsilnějších metod filmového zobrazování.“ (V. Pudovkin, Filmregie und Filmmanuskript, Berlín 1928, str. 129). Tak je film prvním uměleckým prostředkem, který je schopen ukázat, jak materie také hraje s člověkem. Film může být proto vynikajícím nástrojem materialistického podání.

- 19/ Konstatovaná změna způsobu vystavování pomocí reprodukční techniky je patrná i v politice. Dnešní krize buržoazních demokracií zahrnuje krizi podmínek, které určují vystavování vedoucích politiků na odív. V demokraciích vystupují vládnoucí činitelé přímo před volenými reprezentanty, a to osobně. Jejich publikum je parlament. S pokrokem snímacích aparatur, které umožňují, aby řečníku při jeho projevu naslouchalo neomezené množství lidí, a krátce poté, aby se řečník stal pro stejně neomezené množství i viditelný, přichází vystavování politické osobnosti před aparaturu. Parlamenty ztrácejí své publikum stejně jako divadla. Rozhlas a film se podílejí nejen na změně, která nastává ve funkci profesionálního herce, nýbrž přesně tak i na změně funkce toho, kdo před nimi vystupuje ve své vlastní osobě, jak je tomu u vedoucích politiků. Tato změna vy-

kazuje stejnou tendenci u filmového herce jako u vládnoucího politika, bez ohledu na rozdílnost speciálního zaměření. Žádá se vystavování výkonů, které lze podrobovat zkoušce a navíc, které lze za určitých společenských podmínek přenášet. To je výsledek nového výběru, výběru prováděného před aparaturou, z něhož vítězně vycházejí star a diktátor.

- 20/ Výsadní povaha zmíněných technik mizí. Aldoux Huxley píše: „Technický pokrok... vedl k vulgárnosti... technická reprodukovatelnost a tisk na rotačkách umožnily nedozírné rozmnožování spisů a obrázků. Všeobecné školní vzdělání a poměrně vysoké mzdy přispěly k vytvoření mohutného publika, které umí číst a je schopné si opatřit látku ke čtení a obrázkový materiál. K tomu, aby byly poruce, etabloval se důležitý průmysl. Nuže, umělecké nadání je přece něco velmi vzácného; plyne odtud... že převážná část umělecké produkce bývala v kterékoliv době a na všech místech méněcenná. Dnes je nicméně procento braku v celkové umělecké produkci větší než kdykoliv předtím... Stojíme zde před jednoduchým aritmetickým vztahem. Během minulého století se zvětšilo obyvatelstvo západní Evropy o dvojnásobek. Obrázkový materiál ke čtení narostl však, jak mohu odhadnout, v poměru jedna ku dvaceti, možná že též k padesáti nebo dokonce ke stu. Má-li obyvatelstvo o počtu x miliónů n uměleckých talentů, bude mít obyvatelstvo o 2x miliónech 2n uměleckých talentů. Nuže, situaci lze shrnout takto: jedna tisková stránka s materiálem ke čtení nebo obrazovým materiálem, která byla publikována před stoletím, odpovídá dvaceti, ne-li stu stránek. Tam, kde z druhé strany existoval před stoletím jeden umělecký talent, existují dnes dva. Připouštím, že díky všeobecnému vzdělání se může dnes uplatnit mnohem větší počet virtuálních talentů, kteří by byli dříve nemohli nikdy dospět tak daleko, aby rozvinuli své nadání. Předpokládejme tedy... že dnes připadá na jeden dřívější trojnásobně nebo čtyřnásobně větší počet uměleckých talentů. Zůstává přesto nepochybné, že konzum čtenářského a obrázkového materiálu zdaleka předčil přirozenou produkci nadaných spisovatelů a kreslířů. S materiálem k poslechu je tomu nejinak. Prosperita, gramofon a rádio vyvolaly v život takové publikum, jehož spotřeba hudebního materiálu stojí mimo jakýkoliv vztah k růstu obyvatelstva a v soulase s tím k přírůstku talentovaných komponistů. Výsledkem toho je, že ve všech uměních, vzato absolutně i relativně, je produkce braku nepoměrně rozsáhlejší, než tomu bylo dříve; a tak to musí zůstat, dokud budou lidé pokračovat ve svém neuměrně velkém odběru čtenářského, obrázkového a poslechového materiálu, jak jen tomu je v této chvíli.“ (Aldoux Huxley, *Croisière d'hiver en Amérique Centrale*, Paříž, str. 273 a n.) – Tento způsob uvažování je zřejmě sotva pokrokový.
- 21/ Odvážné kousky kameramana lze vskutku srovnat s odvážností chirurgickou. Luc Durtain uvádí v seznamu specifiky gestických dovedností techniky takové, které „se požadují v chirurgii při určitých nesnadných zákrocích. Volím jako příklad jeden případ z otorhinolaryngologie... mám na mysli takzvaný endonasální perspektivní postup; nebo odkazují k akrobatickým kouskům, které musí vykonat chirurgie hrtanu, jež má k dispozici převrácený obraz podávaný zrcadlem; mohl bych také mluvit o ušní chirurgii, která co do preciznosti upomíná na práci hodináře. Jak bohaté odstupňování nejsušitelnější svalové akrobatiky se požaduje od muže, který chce lidské tělo spravovat nebo je zachránit, vždyť stačí pomyslet jen na operaci očního zákalu, při níž se rovněž srázejí ocel a bezmála kapalné části tkáně, nebo na důležité zásahy do měkké krajiny břišní (laparotomie).“
- 22/ Tento způsob nazírání může připadat hrubý; avšak jak ukazuje velký teoretik Leonardo, mohou být hrubé způsoby nazírání v své době dobře uplatněny. Leonardo srovnává malířství

a hudbu těmito slovy: „Malířství je hudbě nadřazeno proto, že neumírá v témže okamžiku, kdy bylo vyvoláno k životu, jak je tomu s nešťastnou hudbou... Hudba, která uniká, sotva vznikla, stojí za malířstvím, jež se s používáním fermeže stalo věčným“ (citováno v *Revue de Littérature comparée*, Février–Mars 1955, XV, 1, str. 79).

- 23/ Hledáme-li analogii k této situaci, nabízí se nám jedna poučná v renesančním malířství. I zde potkáváme umění, jehož nesrovnatelný rozmach a význam vyplývá nikoli v poslední řadě z toho, že do sebe integruje počet nových věd, nebo alespoň nových vědeckých údajů. Umění vyžaduje znalost anatomie a perspektivy, matematiky, meteorologie a nauky o barvách. „Co je nám odlehlejší,“ píše Valéry, „než překvapivý nárok takového Leonarda, jemuž bylo malířství nejvyšším cílem a nejvýznamnější demonstrací poznání, a sice v tom smyslu, že podle jeho přesvědčení si žádalo všeznalství, ba on sám se nezalekl před teoretickou analýzou, před níž my, lidé dnešní doby, stojíme zaražení pro její hloubku a přesnost.“ (Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paříž, str. 191).
- 24/ Rudolf Arnheim, 1. c., str. 138.
- 25/ „Umělecké dílo,“ říká André Breton, „má jen potud cenu, pokud se zachívá reflexemi budoucnosti.“ Vskutku stojí každá dozrálá umělecká forma na průsečíku tří vývojových linií. Již technika sama usiluje o určitou uměleckou formu. Dříve než nastoupil film, existovaly fotografické knížky, jejichž obrázky předváděly divákovi na zmáčknutí palce v rychle se míhajícím sledu boxerský zápas nebo tenisové utkání: v bazarech byly automaty, v nichž bylo možno otáčením kotouče vyvolávat odvíjení obrazů. – Za druhé směřují hotové umělecké formy v určitých stadiích svého vývoje usilovně k účinnosti, k nimž bude později dosahovat nová umělecká forma zcela nenuceně. Dříve než došel svého uplatnění film, snažili se dadaisté svými produkcemi uvést publikum do takového stavu, který pak vyvolával například Chaplín způsobem zcela přirozeným. – Za třetí směřují často neznatelné společenské změny k proměně recepce, která prospívá teprve nové umělecké formě. Dříve než si film začal vytvářet své publikum, byly recipovány v císařském panorámatu obrazy (jež právě přestaly být nepohyblivé) před shromážděným publikem. Toto publikum stálo před paravánem, opatřeným stereoskopy, z nichž se na každého diváka dostávalo po jednom. V těchto stereoskopech se automaticky vnořovaly jednotlivé obrázky, které nakrátke ustrnuly a pak uvolnily místo následujícím. Podobnými prostředky musil pracovat ještě i Edison, když předváděl nepočtemu publiku, zirájícímu do aparátu s odvíjejícími se obrazy, první filmový pásek (dříve než bylo známé filmové plátno a projekce). – Ostatně, zařízení císařského panorámatu zrcadlí obzvláště jasně vývojovou dialektiku. Krátce před tím, než film způsobil, že se přihlížení snímkům stalo kolektivní věcí, uplatňuje se před stereoskopy tohoto rychle zastaravšího zařízení individuální pohlížení na obrazy ještě jednou s takovou vyhrcoností jako kdysi, když patřit na boží obraz umožňovala knězi „cella“.
- 26/ Teologickým pravzorem tohoto pohroužení je vědomí, že jsme sami se svým Bohem. Toto vědomí posilovalo u měšťanstva v jeho velkých dobách svobodu, s níž setřásalo církevní poručníkování. V dobách měšťanského úpadku muselo stejné vědomí vydávat počet v skryté tendenci odnímat veřejným záležitostem síly, které vynakládá jednotlivec na obcování s Bohem.
- 27/ Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Paříž 1930, str. 52.
- 28/ Umělecká forma filmu koresponduje se stoupajícím ohrožením života, jemuž má dnešní člověk patřit tváří v tvář. Potřeba vystavovat se účinnému šoku je druhem lidského přizpůsobování očekávaným nebezpečím, která hrozí ze všech stran. Film odpovídá změ-

nám, jež sahají hluboko do apercpečního ústrojí, změnám, jež v rámci soukromé existence prožívá každý chodec vtažený do velkoměstské dopravy a jež v historickém měřítku prožívá každý občan dnešního státu.

29/ Jako pro dadaismus je film i pro kubismus a futurismus vzorem k důležitým závěrům. Kubismus a futurismus jsou nedokonalými pokusy přispět po svém k pronikání skutečnosti pomocí aparatury. Na rozdíl od filmu nepoužívaly tyto školy při svém pokusu k uměleckému zobrazení reality aparaturu, nýbrž jakousi slitinu představované skutečnosti s představovanou aparaturou. V kubismu má přitom převažující roli předpokládaná konstrukce této aparatury, jejíž základ je v optice; ve futurismu tušené účiny této aparatury, které se vybavují při rychlém otáčení filmového pásku.

30/ Georges Duhamel, 1. c., str. 58.

31/ S ohledem na filmový týdeník, jehož propagandistické použití lze sotva přecenit, je zde zvláště důležitá technická okolnost. K masové reprodukci se především nabízí reprodukce mas. Při velkých slavnostních akcích, monstre-parádách, při sportovních masových podnicích a ve válce, při výjevech, dnes vesměs filmovaných, pohlíží si masa sama do obličeje. Tento děj, jehož dosah nepotřebuje být zdůrazňován, souvisí co nejtěsněji s vývojem reprodukční, případně snímácké techniky. Všeobecně jsou masová hnutí zřetelněji přístupná aparatuře než pohledu. Snímky stotisícového davu lze nejlépe fotografovat z ptáčích perspektiv. A je-li tato perspektiva přístupná pro lidské oko právě tak dobře jako pro aparaturu, nelze přece jen na obraze, který si s sebou odnáší oko, provádět zvětšení, jako je tomu u snímku. Což znamená, že masová hnutí, a tedy i válka, představují onu formu lidského konání, která se zvláště výhodně poddává aparatuře.

32/ La Stampa Torino.

Poznámky k francouzským textovým dodatkům:

a) Vlastním cílem revolucí je zrychlit tuto adaptaci. Revoluce jsou inervace kolektivního žívu, nebo přesněji, pokus o inervaci kolektivu, jež poprvé shledává v druhé technice své zařízení. Tato technika ustavuje systém, který vyžaduje, aby se elementární sociální síly podrobily, má-li se nastolit „souladná“ hra mezi přírodními silami a člověkem. A podobně jako dítě, jež se učí uchopit věc, natahuje ruku stejně po měsíci jako po míči ležícím v jeho dosahu – tak také lidstvo při svých inervačních pokusech míří stejně k cílům dostupným jako k těm, které jsou zprvu jen utopické. Neboť požadavky, adresované ke společnosti, neohláshuje v revolucích jen druhá technika. Právě proto, že tato druhá technika směřuje nejprve k tomu, aby osvobodila člověka od jeho dřiny, vidí individuuum naráz, jak nezměrně se jeho pole k akci rozšiřuje. V tomto poli se individuuum neumí dosud orientovat. Avšak prosazuje na něm již své požadavky. Neboť čím více si kolektivní živel přivlastňuje druhou techniku, tím více pociťuje individuuum, jak velice omezená byla za vlády první techniky oblast jeho možností. Krátce řečeno, k svým právům se hlásí soukromý jedinec, osvobozený likvidováním první techniky. Nuže, sotva si druhá technika zjistila své první revoluční výtěžky, již si s novým náporom činí nároky na uplatnění životní žádosti individua, první technikou potlačované – lásku a smrt. Fourierovo dílo tvoří jeden z nejdůležitějších historických dokumentů těchto požadavků.

b) Je pravda, že integrální analýza těchto filmů by nesměla pomlčet o jejich protichůdném

smyslu. Musila by vyjít z protikladného významu těchto prvků, které vyvolávají současně komický i děsivý účín. Komika a zděšení spolu úzce souvisí, jak to dokazují reakce dětí. A proč bychom tvářili v tvář určitým faktům neměli právo tázat se, která z těchto dvou reakcí je v daném případě lidštější? Některé z nových filmů s Mickey Mousem opravňují k podobné otázce. To, co se v nových snímcích Disneyových objevuje jasněji, bylo ohlašováno v četných starších filmech: s lehkým srdcem přijímat brutalitu a násilí jako „rozmary osudu“.

K současnému společenskému stanovisku francouzského spisovatele

Když v roce 1914 vypukla válka, byla kniha Guillaumea Apollinaire „Le poète assassiné“ (Zavražděný básník) právě v tisku. Apollinaire nazývali Bellachinim*/ literatury. Ve stylu jeho tvorby a existence byly obsaženy již hotové všechny teorie a hesla, hlásící se tehdy o slovo. Čerpal je ze své existence, jako kouzelník tahá ze svého cylindru, co kdo chce: svítek, zlaté rybky, plesové šaty, kapesní hodinky. Pokud tento muž žil – zemřel v Den příměří –, neobjevila se žádná radikální, excentrická móda v malířství nebo v písemnictví, kterou by byl nevytvořil nebo alespoň nepodporoval. S Marinettim – v počátcích – razil hesla futurismu, potom propagoval dada; nové malířství od Picassa až po Maxe Ernsta; nakonec surrealismus, jemuž dal jméno. V povídce, která dává název svazku novel „Zavražděný básník“, zveřejňuje Apollinaire článek, přirozeně apokryfní, z pera německého chemika, který se „26. ledna onoho roku“ objevil v časopise Hlas v australské Adelaidě. V tomto článku se praví:

„Pravá sláva opustila poezii pro vědu, filozofii, akrobacii, filantropii, sociologii atd. Básníci nejsou dnes k ničemu jinému, než aby dostávali peníze, kterých nevydělávají, protože nepracují a že povětšinou (kromě písničkářů a několika jiných) nemají talentu a v důsledku toho se nedají nijak omluvit. Ti, kteří mají jakýsi dar, jsou ještě škodlivější, neboť si nic nevydělají a ničeho se netknou, každý nadělá víc hluku než celý regiment . . . Není důvodu, aby ti lidé žili. Ceny jim udílené jsou ukradeny dělníkům, vynálezčům, učencům, filozofům, filantropům, sociologům atd. Básníci musí zmizet. Lykurg je vyhnal z Republiky, musíme je vyhnat ze světa.“**/

Pisatel uveřejnil potom ve večerním vydání ještě dodatek, v němž se pravilo:

„Světě, vyber si mezi životem a poezií; nepodniknou-li se proti ní vážné

*/ Bellachini byl známý kouzelník a iluzionista na přelomu století.

**/ Cituje se z českého překladu J. Seiferta a M. Šramla, Praha 1925.

kroky, půjde o celou civilizaci. Dlouho již neváhej. Zítřka ať začne nová éra. Poezie přestane existovat . . . Povraždíme básníky.“

Na těchto slovech není vidět, že byla napsána před dvaceti lety. A nejenže ta dvě desetiletí na nich nenechala stopy. Nýbrž zapůsobila právě v tom, že z vrtochu, ze svévolné improvizace uvolnila pravdu, která v ní byla obsažena. Krajinu, ozářenou těmito slovy jako bleskem – tehdy ještě vzdálenou, jsme se mezitím naučili znát. Je to společenská skladba imperialismu, ve které se pozice intelektuála stává stále obtížnější. Přístup vládců k němu nabývá forem, jež si svou neoblomností nezadají s případem, který popisuje Apollinaire. Od té doby byla podniknuta řada pokusů určit funkci intelektuálů ve společnosti, což je vysvědčením krize, ve které žijí. Jen mnozí jsou dost rozhodní a bystrozrací, aby poznali, že předpokladem zásahu, ovlivňujícího ne-li jejich hospodářské, tedy najisto morální postavení, je důležitá proměna společnosti. Jestliže to dnes chápe a jednoznačně vyjadřuje André Gide a někteří mladší, má to cenu o to větší, oč přesněji si zpřítomníme obtížné poměry, z nichž toto pochopení bylo získáno.

Ve věsteckém blesku Apollinaireově se vybíjí tíživé ovzduší. To ovzduší, ze kterého vyrůstá dílo Maurice Barrèse, jehož vliv na inteligenci předválečných let byl rozhodující. Barrès byl romantický nihilista. Rozklad intelektuálů, jeho následovníků, musel být velice pokročilý, našly-li u nich souhlas maximy muže, který prohlásil: „Co mi záleží na správnosti učení; oceňuji na nich míru entuziasmu.“ Barrès tím byl zcela proniknut, a poznal, „že všechno vychází nastejno s výjimkou vzletu (élan), jenž k nám i k těm, kteří jsou nám podobní, proudí z jistých idejí, a že to těm, kteří si osvojili správné stanovisko, nepřináší žádné velké události, nýbrž jen velkolepou podívanou.“ Čím více se přiblížíme myšlenkovému světu tohoto muže, tím užší se jeví jeho příbuznost s učením, které současnost všude vyzdvihuje. Je to týž nihilismus základního smýšlení, týž idealismus gest a týž konformismus, který je výslednicí nihilismu a idealismu. Jako podle la Rochefoucaulda výchova nemůže víc, než naučit člověka, jak se způsobně loupe broskev, tak celý romantický a koneckonců i politický aparát, který Barrès uvádí do pohybu k propagaci „kultu země a mrtvých“, neslouží nakonec vyššímu účelu, než „z neukázněných pocitů učinit kultivovanější“. Nikde nepopírají tyto kultivované pocity svůj původ z estétství, což je jen druhá stránka nihilismu. A tak jako dnes italský nacionalismus se dovolává císařského Říma, německý pak germánského pohanství, tak věří Barrès, že přišla hodina „smíření přemožených bohů a svatých“. Chce zachránit stejně čisté prameny a hluboké lesy jako francouzské katedrály, kvůli nimž vystoupil v roce 1914 známým spisem: „A pro za-

chování duchovního obsahu rasy žádám svazek mezi katolickým citem a duchem země.“

Barrès dosáhl pronikavého vlivu svým románem „Vykorenění“ (Les Déracinés), který líčí osudy sedmi Lotričanů, studujících v Paříži. O tomto románě učinil kritik Thibaudet velmi poučnou poznámku:

„Jakoby samo sebou se přihodí, že čtyři z této skupiny to někam dotáhnou a zůstanou honetnými lidmi: a to ti, kteří mají peníze. Ale z obou oněch, kteří dostávají stipendium, se jeden stane vyděračem, druhý vrahem. To není náhoda. Barrès chtěl dát na srozuměnou, že základní podmínkou počestnosti je nezávislost, jinými slovy majetek.“

Barrèsova filozofie je filozofií dědice. Je zřejmé, že ji ztělesnil v závažném románě, v němž studie jedné z hlavních postav byla vytvořena podle jeho učitele Julesa Lagneaua. Oba si nerozuměli ani v životě a společensky byli nejpříkřejšími protichůdci. Lagneau byl skutečně vytržen z kořenů. Pocházel z Met; když jeho rodina v roce 1871 optovala pro Francii, byla přivedena na mizinu. Francie byla pro mladého Lagneaua v každém ohledu opakem dědictví. Dvacetiletý filozof musel na sebe vzít břemeno péče o rodinu. Ale Barrès se ve dvaceti letech ujal svého dědictví, které mu dovolilo napsat „Kult Já“ („Culte du Moi“).

Lagneau nezanechal mnoho spisů. Ale v duchovních dějinách posledních desetiletí je to přece mezník. Z tohoto učitele vyšli dva žáci, dva intelektuálové, jejichž dílo objímá v jistém smyslu dokonale francouzskou měšťáckou ideologii v celém rozsahu. Co Barrèsovo dílo znamenalo pro ideologie pravičáků, to učinil druhý žák, Alain Chartier, pro levici. Alainovo politické vyznání, spis „Eléments d'une doctrine radicale“ (Prvky radikálního učení) – to znamená v tomto případě doktrínu radikální strany – představuje v jistém smyslu odkaz Julesa Lagneaua. Radikálové jsou podle svého vedení stranou profesorů a učitelů. Lagneau byl velmi typickým představitelem jejich postoje: „Zakázali jsme si,“ tak píše, „pachtit se za jakoukoli popularitou nebo ctižádostí něco předstírat; zakázali jsme si sebemenší nepravdu a slovem nebo písmem vytvářet nebo udržovat mylné představy o tom, co je možné.“ A dodává: „Nebudeme hromadit majetek; zřikáme se úspor, které by zabezpečily nás i naše blízké: tato ctnost, ve které zemřeme, nepotřebuje doporučení.“ Rysy tohoto intelektuála představují – a nezáleží na tom, jak dalece odpovídají životu – určitý a zakořeněný ideál měšťáckých vedoucích vrstev v „republice profesorů“, že není zbytečné osvětlit je co možná nejostřeji. Lze to učinit citátem z Jacquese Chardonna, v němž je tento typ měšťáckého intelektuála vydáván dokonce přímo za typ maloměšťáka. Že

vyličení je očividně přehnané a šablonovité, je na tomto místě ještě upotřebitelnější.

„Měšťák“ – mluví se v daném smyslu o maloměšťákově – „je umělec. Je to kultivovaný tvor, nezávislý však na knihách do té míry, že má své vlastní myšlenky; poznal, ať z vlastní zkušenosti či zblízka dostatečně bohatství, aby na ně více nemyslel; je ze zásady lhostejný k lhostejným věcem a stvořen pro chudobu jako nikdo jiný; bez předsudků, i kdyby byly sebeušlechtlejší, bez iluzí, bez naděje; první, když o to jde, v boji za spravedlnost pro jiné; na zemi, kde se mu dostalo všeho kromě spravedlivé mzdy, již nic neočekává a také ne na onom světě; a přesto má své potěšení z takového nenáročného života a umí – nedělá to špatně – využít, co se mu dobrého nabízí. Země, která tyto bytosti zplodila, splnila svou úlohu. Cesta, jež vede k této životní moudrosti, není špatná. Proto existuje naděje pro vyděděné. Proto nikomu nesmí být předem upíráno, co společnost může jednotlivci poskytnout.“

Radikalismus jako politická strana vzala Barrèse za slovo. Staví si stejné problémy jako on, zodpovídá je však pouze v opačném smyslu. Proti dědic-kému právu tradicionalistů staví právo dítěte, proti privilegiím původu a majetku osobní zásluhy jednotlivce a úspěchy ve státních zkouškách. „A proč ne,“ uzavírá Thibaudet, „čínská civilizace se udržela po tisíciletí na základě examínokracie.“ Srovnání s Čínou, ač překvapující, může podat jisté vysvětlení. Již dlouho patří k železné zásobě esejistů. Také Paul Morand se o ně pokusil a mluvil o frapantní podobnosti mezi Číňanem a francouzským maloměšťákem. U obou existuje „fanatická spornost, umění vždy znovu věci vylepšit a prodloužit tak jejich trvanlivost . . . nedůvěra, po staletí pěstovaná zdvořilost, hluboko zakořeněná, ale pasivní nenávist ke všemu cizímu, konzervatismus, narušovaný sociálními bouřemi, nedostatek smyslu pro obecné blaho a nepovolenost starých lidí, kteří jsou povzneseni nad nemoc. Dalo by se soudit, že všechny staré civilizace se sobě podobají.“ Ona společenská základna, z níž vyrostla největší strana Francie – neboť to jsou radikálové – zcela jistě není identická s celkovou strukturou země. Stejně však vytvářejí organizace a kluby – tzv. kádry –, které má strana v celé zemi k dispozici, atmosféru, v níž se rozvíjely stěžejní ideologie inteligence a ze které vyrostli jen ti nejpokrokovější. Kniha, kterou vydal André Siegfried před třemi lety pod názvem „Tableau des Partis en France“ (Přehled stran ve Francii) je cenným nástrojem ke studiu těchto kádrů. Alain rozhodně není vůdcem, ale nejbystřejším interpretem těchto skupin. Definuje jejich činnost jako „neustálé potírání velkých malými“. A skutečně je možné potvrdit, že celý ekonomický program radikalismu spočívá ve snaze vytvořit aureolu kolem slovíčka

„malý“: chránit malého rolníka, malého obchodníka, malého vlastníka a malého strádala.

Potud Alain. Je spíše vykladač než bojovník. Je v povaze společenské základny, na které se odehrává aktivita měšťáckých intelektuálů, že rozhodnější akce okamžitě hrozí sklouznout do sektářství a romantiky. Benda a Péguy to například ve svých ideologiích potvrzují.

Bendova „Zrada vzdělanců“ (Trahison des clercs) před pěti lety zasáhla do duchovního rozpoložení, vytvořeného Barrèsem a Maurrasem a sankcionovaného poválečným vývojem. Benda se v této knize zabývá postojem, který začali intelektuálové zaujímat vůči politice v posledních desetiletích. A říká: Od nepaměti, co intelektuálové existují, vykonávali světodějnou službu vštěpovat všeobecné a abstraktní lidské hodnoty: svobodu, právo a lidskost. Nyní však začali – Maurras i Barrès, d'Annunzio i Marinetti, Kipling i Conan Doyle, Rudolf Borchardt a Spengler – zrazovat statky, jejichž strážci je ustanovila staletí. Pro tento nový obrat jsou příznačné dvě věci. Jednak bezpříkladná aktuálnost, kterou nabylo pro literaturu všechno, co souvisí s politikou. Politizující romanopisci i lyrikové, politizující historikové i recenzenti, kam se jen podíváš. Ale nejenom tahle vášně pro politiku sama o sobě se Bendovi zdá neslýchaná a k nevíře. Ještě více ho překvapuje a za škodlivý považuje směr, v němž se ona vášně vyžívá: hesla inteligence bojující za zájmy národů proti lidstvu, za strany proti právu, za moc proti duchu. Trpké nutnosti skutečna, maximy reálné politiky byly obhajovány vzdělanci již dříve, ale s patosem mravního přikázání se je neodvážil přednášet ani dokonce Machiavelli.

Bendovi předpisuje jeho postoj katolicismus. Teze, položená do základu jeho knihy, utvrzuje dvojí morálku ve vší formě: násilí pro státy a národy, křesťanský humanismus pro inteligenci. A Benda si na to, že křesťansko-humanitní normy neměly žádný významnější vliv na světové dění, stěžuje daleko méně než na to, že tento nárok křesťansko-humanitní normy pozbyly, protože inteligence, která je zastupovala, přešla na stranu moci. Obdivuhodná je virtuozita, se kterou Benda setrvává na povrchu problému. Zánik svobodné inteligence je, ne-li zcela, tedy rozhodujícím způsobem, podmíněn hospodářsky. Pro hospodářskou základnu její krize projevuje autor stejně malé porozumění jako pro vědu, zbavenou dogmatu svobodného bádání. A zdá se, že dokonce nevidí, jak zaujetí inteligence politickými předsudky tříd a národů je jen víceméně neblahý pokus krátkým loktem vybědnout z idealistických abstrakcí a dostat se skutečnosti na kloub víc než kdy v minulosti. Dopadá to ovšem násilně a křečovitě. Ale Benda, místo aby hledal přiměřené

řešení pro inteligenci, chce ji vrátet zpět, chce literáty opět uzavírat do klauzury utopického idealismu, což prozrazuje povýtce romantické rozpoložení jeho ducha – a nemůže na tom nic změnit, že se dovolává ideálů demokracie. Projevil je ostatně nedávno ve svém spisku „Discours à la Nation“ (Řeč k národu), ve kterém líčí sjednocený světadíl – jehož hospodářské formy se v ničem nezměnily – velmi vmlouvavě:

„Tato Evropa bude spíš vědecká než literární, spíš intelektuální než umělecká, spíš filozofická než pitoreskní. A není nás málo, pro něž bude trpkým poučením. Neboť: oč přitažlivější jsou umělci než učenci, oč více okouzlují umělci než myslitelé! Ale zde je nutno se rozhodnout: buď Evropa vážnější, nebo nebude vůbec. Bude to daleko méně zábavné než s dosavadními národy, ale ty se koneckonců staly již stejně provinciemi. A tak je třeba volit: buď uskutečníme takovou Evropu, nebo zůstaneme věčně dětmi. Národy zůstanou roztomilými Chlorindami; budou šťastny v domněni, že představují smyslně a vroucně milovanou bytost. Evropa by se však měla podobat oně mladé učené ženě ze třináctého století, která prý přednášela matematiku na boloňské universitě a před své posluchače předstupovala zahalena, aby je nebolaťla svou krásou.“

Snadno poznáváme v této utopické Evropě pozměněnou klášterní celou v nadživotní velikosti, do jejíž odloučenosti se uchylují „duchovní lidé“, aby sprádali své traktáty, neotřesení pomyšlením, že budou-li vůbec kdy předneseny, bude to před prázdnými lavicemi. Proto je těžké co namítnout Berlovi, když se ptá: „Zrada vzdělanců? Nemyslí při tom ten Benda na kněžoury, pečující o lidskou duši a také o pozemský majetek? ... Nepromlouvá zde ryzí stesk po klášteřích, po benediktinech ... stesk po domově, tak silný v moderním světě? Bude jich želeť věčně?“

Vzdělanec, „duchovní“ člověk, kterého Benda zapřísahá, aby se utkal s krizí, odhaluje se dost rychle ve své pravé přirozenosti, podle níž není ničím jiným než uměle oživeným zjevením mrtvého středověkého klerika v jeho cele. A přesto nechyběly pokusy oživit schéma „duchovního“ člověka. Nikdo neusiloval vřeleji než Charles Péguy vdechnout mu znovu život, když zdůrazňoval síly pudy a víry a naznačoval intelektuálovi jeho místo v národě a dějinách, aniž – jako Barrès – se vzdal těch jeho rysů, které přinesla francouzská revoluce: rysů svobodomyšlnosti a anarchie. Péguy padl na samém začátku války. Jeho životní dílo je však i dnes závažné jasností a energií, s níž se snažil definovat funkci intelektuála. Byli bychom v pokušení uvěřit, že Péguy odpovídá obrazu, který si Benda utvořil o zrazujícím vzdělanci. Ta domněnka však neobstojí.

„O Péguy se může říkat cokoli; ale nikdy, že zradil. Proč? Postoj může být zradou jen tehdy, je-li diktován leností nebo strachem. Zrada vzdělance spočívá ve služebnosti, s níž se podřizuje náladám a předsudkům. Nic takového Péguy. Byl nacionalista, a přece stál na straně Dreyfusově, byl katolík, ale nebyl připuštěn k přijímání.“

A když Berl, narážející na titul Barrèsovy knihy, kreslí jistý typ literáta slovy: „Nepřítel zákonů – ano, ale přítel neomezených vládců“, neplatí to o nikom méně než o Péguy. Pocházel z Orléansu.

„Tam vyrostl,“ líčí Tharaudové původ svého přítele, „v prostředí staré civilizace, jejíž původní zabarvení bylo určeno místními podáními a stoletou tradicí a nemělo žádný nebo téměř žádný příměsek cizoty; uprostřed obyvatelstva blízkého půdě a zpola selského založení... Zkrátka, obklopoval ho starý svět, svět minulosti, spřízněný daleko víc s Francií starého režimu než se současností.“

Péguy ve svém velkém reformním pokusu zachoval v každém ohledu znamení svého původu. Ještě než pro šíření svých myšlenek – jako vlastní vydavatel i tiskař – vytvořil „Čtrnáctidenní sešity“ (Cahiers de la Quinzaine), již jako student École Normale uvědoměle ctil domácké tradice. Generace, ke které patřil, vydala od renesance poprvé velké spisovatele selského původu, řeči i způsobu myšlení: Claudela, Jammese, Ramuze. „Péguy jako první poskytl pohoršlivou podívanou na studenta – příslušníka École Normale – který nepřijal ani špetku klasického kultivovaného stylu, jaký se dědí.“ Péguyho styl má spíš původ zemitý; je utvořen z dlouhých kostrbatých vět, které srovnávali s dlouhými nerovnými selskými brázdami, čekajícími na setbu.

Tak jsou síly, na které Péguy apeloval ve snaze vytvořit revoluční typ duchovního člověka, vlastně předrevoluční. „Sedlák, francouzský řemeslník,“ praví André Siegfried, „se nám dochovali ze středověku, a když se hluboce zahledíme do vlastního nitra, musíme volky nevolky přiznat, že všechno opravdu významné bylo vytvořeno již před revolucí. Nejsme tedy mladá země.“ To nesmíme ztrácet ze zřetele, chceme-li porozumět, proč Péguy nezaměřil svůj apel k mládeži, jak je dnes běžné, nýbrž ke čtyřicetiletým. Revoluční úloha, kterou jim předkládal, nespočívala v defenzivě, jejíhož ducha výtečně vystihl Alain: „Postoj levých je postojem kontrolní instance.“ Péguy spíš své stoupence nabádal k útoku, jehož úder mířil nejen na vládnoucí moc, ale také na štáb akademiků a intelektuálů, kteří zradili lid, z něhož vzešli. Píše: „Založím velkou stranu čtyřicátníků. Před nedávnem mě někdo bezohledně připočetl k této kategorii, vhodil mě temperamentně do skupiny

čtyřicetiletých. Využívám toho pro sebe. Zkušený politik dovede využít všeho. Já tedy zakládám stranu čtyřicátníků.“ To bylo v roce 1914. Ale těm, které Péguy svolával, bylo v roce 1894 dvacet; a to byl rok, v němž velení odsoudilo a degradovalo Dreyfuse. Boj o Dreyfuse byl pro Péguyho vrstevníky tím, čím se pro mladší generaci stala světová válka. Péguy však v tom boji rozeznával dvě stránky – a zde se již hlásí to, co jej i jeho druhy mělo později oloupit o plody jejich vítězství. Mluví o „dvou Dreyfusových aférách, z nichž jedna je dobrá, druhá špatná. Ta první je čistá, ta druhá pokřivená. Jedna je náboženská, druhá politická.“ A Péguy rozhodně zavrhoval politický boj okolo Dreyfuse, spolubojovníkům z levice se postavil do cesty, nařkl je z „combesovské demagogie“ a přešel do druhého tábora v okamžiku, kdy se vítězové postavili proti náboženskému řádu. Před fórem dějin proto ne Péguy, nýbrž Zola složil zkoušku intelektuála v Dreyfusově procesu.

Nejen v tomto případě poskytuje Zola ještě dnes měřítko, jak hodnotit dosažené. Zcela mimořádně to platí pro velkou část jeho románů. Základem Zolova díla, jak známo, není bezprostředně politická teorie. Nicméně je to teorie v plném slova smyslu, pokud naturalismus určil nejen předmět zolovských románů a jejich formu, nýbrž také některé základní myšlenky – jako např. zpodobnit dědičné rysy a společenský vývoj jedné jediné rodiny. Naproti tomu je pro sociální román, jemuž dnes nemálo levě orientovaných spisovatelů dalo své sympatie, charakteristické to, že mu chybí jakýkoliv teoretický základ. Postavy tzv. populistického románu jsou, jak si jeden blahosklonný kritik povšiml, ze samé neosobnosti a prostoty podobné dávným lidovým výtvorům, vílám, a jejich vyjadřovací schopnosti jsou tak skromné, že připomínají koktání starých loutek. Je starým a osudným matením věci – objevuje se poprvé snad u Rousseaua –, že se vnitřní život vyděděných a porobených vyznačuje mimořádnou jednoduchostí, což má působit povznášejícím způsobem. Rozumí se samo sebou, že přínos takových knih je velmi chatrný. Populistický román je ve skutečnosti daleko méně krokem vpřed k proletářské beletrii než k beletrii měšťácké. Odpovídá to ostatně jeho původu. Móda – i když ne pojmenování žánru – pochází od André Thériva, dnešního kritika listu „Temps“. Ale ať je jeho snaha, se kterou se zasazuje o tento nový směr, sebevětší, je přece na jeho produktech, a to nejen na jeho vlastních, vidět, že se jedná o novou formu starých filantropických vznětů. Jediná šance pro tento druh spočívá v tom, co pomáhá zastrít nedostatek vědění i školení autora. Není náhodou, že první velký úspěch žánru – Célinova „Cesta do hlubin noci“ (Voyage au bout de la nuit) – se zabývá lumpenproletariátem. Jak nepatrné je třídní vědomí u příslušníka lumpenpro-

letariátu, vědomí, které by ho mohlo vést do boje za lidsky důstojnou existenci, právě tak nepatrné je u autora, který jej líčí, úsilí učinit tento nedostatek modelu zřetelným. Od základu dvojznačná je proto jednotvárnost, do které je u Céline všechno dění zahaleno. Jak dobře se autorovi daří zvýraznit smutek a pustotu bytí, z něhož vymizel jakýkoliv rozdíl mezi pracovním dnem a svátkem, pohlavním spojením a prožitkem lásky, mezi válkou a mírem a městem a venkovem, tak málo umí pojmenovat ony síly, jejichž výsledkem je takový život vyděděnců; ještě méně se mu daří ukázat, kde by měla začít jejich vzpoura! Proto není nic zrádnějšího než posudek, kterým Dabit – sám ceněný zástupce tohoto žánru – vítá knihu Célinovu:

„Tady máme co dělat s dílem, ve kterém revolta nevzniká z estetických nebo symbolických diskusí, ve kterém nejde již o kulturu, umění nebo Boha, nýbrž o výkřik rozhořčení proti životním podmínkám, do kterých jedna část lidí může uvrhnout druhé – většinu.“

Bardamu – tak se jmenuje hrdina románu – „je stvořen z těžé látky jako masy. Z jejich zbabělosti, z jejich panické hrůzy, z jejich přání i násilností.“ Potud dobrá! Jen kdyby právě to, co je nejvlastnější revolučnímu učení a zkušenosti, nespočívalo ve schopnosti rozeznat v masách třídní rozvrstvení a zhodnotit je.

Jestliže Zola dovedl zobrazit Francii šedesátých let, tedy proto, že tuto Francii odmítal. Odmítal Haussmannovy plány, Paivín palác a výřečnost Rouherovu. Nedaří-li se dnešním francouzským romanopiscům zobrazit Francii našich dnů, tedy proto, že koneckonců jsou ochotni od ní spolknout všechno.

„Představte si,“ říká Berl, „čtenáře roku 2200, který si chce podle našich nejlepších románů představit současnou Francii. Na bytovou nouzi by nepřišel. Finanční krize těchto let by sotva zaznamenal. Literáti i nadále nepomýšlejí na to, aby se zabývali hospodářskými otázkami.“

Konformismus zastírá jejich zraku svět, ve kterém žijí. Je zároveň produktem strachu. Vědí: pro buržoazii není funkcí inteligence zastupovat její nejlidštější zájmy do budoucna. Podruhé v období buržoazie je funkce inteligence militantní. Zatímco však v období od 1789 do 1848 měla inteligence v měšťácké ofenzivě vedoucí místo, je v současné situaci v defenzivě. Oč nevděčnější je v mnoha případech tento postoj, o to tvrději doléhá na intelektuály požadavek třídní spolehlivosti.

Její vynikající zkouška podává nyní román a to tak, že přerůzné postoje, jimiž se autor snaží přiblížit se společnosti, přinášejí do chaosu produkce jakési pořadající kritérium. To přirozeně neznamená, že většina produkce

chce jít s měšťáctvem v tendenčním slova smyslu. Naopak: široké vrstvě spisovatelů je zdánlivě nepoddajný postoj vůči buržoazii daleko bližší. Pozice humanistického anarchismu, které se zdálo možné hájit půl století a které v jistém smyslu byly obhájeny – jsou nenávratně ztraceny. Od té doby vznikla fata morgana nové emancipace, svobody mezi třídami, vlastně svoboda lumpenproletariátu. Intelektuál bere na sebe mimikry proletářské existence, aniž se v nejmenším svazuje s dělnickou třídou. Tím se pokouší dosáhnout iluzorního cíle: stát nad třídami. Zatímco Francis Carco, citem přetékaný vyprávěč, se stal Richardsonem této nové svobody, je Mac Orlan jejím ironickým moralistou, takřikajíc Sternem.

Ale jsou také odlehlejší úkryty konformismu. Ani největší básník se nedá doopravdy pochopit, není-li určena funkce jeho díla ve společnosti; na druhé straně ti nejnadanější mají sklon vyklouznout z vědomí této funkce, musí prchat až do pekla. – A tak jsme se dostali k Julienu Greenovi.

Green, nepochybně jeden z nejvýznamnějších mezi mladšími francouzskými prozaiky, sestoupil skutečně do pekla. Jeho díla jsou temná líčení vášní. V každém případě prorážejí okruh psychologického románu. Linie předků tohoto básníka vede až k velkým katolickým a dokonce pohanským postavám vykladačů vášně: ke Calderónovi a k Senekovi. Ačkoli básník svoje postavy pochoval hluboko v provinciích a ač jimi hýbají síly pekelné, přece se mu vždy nedaří oddělit je natolik od okolního světa, že bychom od nich o něm nemohli očekávat ani jedině slůvko. Tady nastává ono mlčení, které je výrazem konformismu. Budiž dovoleno vysledovat takové chování spisovatele v jeho posledním díle, a i kdyby jen proto, že jeho námět představuje jednu z největších koncepcí autorových.

Hrdina díla, nazvaného „Épaves“ (Trosky), ocitá se na začátku děje na osamělé večerní procházce podél Seiny v hlavním městě. Na odlehlém místě v Passy se stane nedobrovolným svědkem rvačky, do které se na břehu dostala stará žena s opilcem. Je to docela obvyklá rodinná scéna, „avšak muž se napil a zřejmě vyhrožuje ženě, že ji hodí do řeky.“ A dále: „Muž ji drží za rameno, cloumá s ní sem a tam a zasypává ji nadávkami. Ale ona nespouští Filipa – tak se jmenuje hrdina – z očí a volá k němu vzhůru: Pane! Její hlas byl drsný a přitom tichý tak, že . . . hrůzou strnul. Nemohl se pohnout.“ A pak se vzdal. Obrátil se na cestu domů. „Vrátil se domů skoro ve stejnou dobu jako obvykle.“ – To je vše. Greenova kniha nyní rozvíjí, jak příhoda začíná v tom muži pracovat. Vede ho to podle mínění autora k sebepoznání, nutí ho to podívat se své zbabělosti do očí, rozkládá to celý jeho život, nad nímž stále více nabývá Seina tajemnou moc. Neutopí se však.

– Právě proto, že je tento román napsán básníkem, jako je Green, poskytuje nemilosrdný příklad toho, jak konformismus ničí velkou koncepci. Nikdo nepopře, že případ, který Green popisuje na začátku své knihy, je v našich velkých městech typický. Ale nikdo také nemůže popřít, že to, co odhaluje a čemu učí, není a nemůže být příspěvkem k psychologickému charakteru toho, kdo nechal zaniknout ten výkřik oslyšený. Zato však příspěvkem k jeho sociální charakteristice. Neboť onen nedobrovolný svědek, který se odvrací, je měšťák. Zápas mezi dvěma měšťáky by se sotva odehrál na veřejné ulici touto formou. Co tedy Greenova hrdinu ochromuje, je propast, která se otvírá před měšťákem, pozorujícím zápas dvou příslušníků vyvržené třídy. Sotva je věcí kritiky, aby spřádala dohady o tom, jak měl básník zpodobnit tento skrytý smysl, který je vlastním smyslem celé scény. Hrozný vztah, který tu bez okolků otvírá měšťákovi před očima propast, na všech stranách obklopující jeho třídní existenci, tentýž hrozný vztah by v něm mohl zcela dobře probudit šílenost, jakmile by připustil, že ztracenost a osamělost jeho vlastní třídy se stává ztraceností a osamělostí jeho vlastní existence. Nejistota o tom, co se stalo s ženou, která se k němu obrátila o pomoc a o níž se už nic nedoví, jako by to již u Greena předznamenávala.

Greenovo postavení otázky je zaostalé; zaostalé v technice je i stanovisko mnoha romanopisců.

„Většina autorů má neotřesitelnou víru v zpovědi svých postav nebo se alespoň tváří, že jim věří, ačkoliv to už po Freudovi není přípustné. Autoři nechtějí pochopit, že zpráva, kterou osoba o vlastní minulosti podává, prozrazuje víc o jejím současném stavu než o minulém, o němž vypovídá. Zůstávají také u představy, že si lze myslet život románové postavy jako izolovaný pochod, který je předem upevněn v prázdném čase. Nepřihlížejí ani k behaviouristickým učením a dokonce ani k psychoanalýze.“

Potud Berl. Je zkrátka příznačné pro dnešní situaci francouzské beletrie, že se v ní začíná završovat rozluka mezi vůdčími hlavami inteligence a mezi romanopisci. Výjimky – především Proust a Gide – potvrzují pravidlo. Neboť oba uvedli do románové techniky více méně pronikavé změny. S romány přesto nevystoupil Alain ani Péguy, Valéry ani Aragon; a romány, které napsal Barrès nebo Benda, jsou díly à la thèse. Pro spisovatelskou masu nicméně platí pravidlo: Čím je autor prostřednější, tím víc touží po tom, aby se při psaní románu vymkl opravdové spisovatelské odpovědnosti.

Není proto tak zcela nesmyslné přijít s otázkou, co v posledních desetiletích vykonal román pro svobodu. Na tuto otázku lze odpovědět jediné tím, že poukážeme na obhajobu inverse, kterou ve svém díle jako první podnikl

Proust. Jakkoliv by podobný poukaz i odpovídal chudému revolučnímu výkonu beletrie, vyčerpal by přece jen málo z toho, co v „Hledání ztraceného času“ inverse znamená. Inverse se u Prousta objevuje spíše proto, protože ze světa, s nímž má co dělat, byla vyhoštěna i ta nejbližší a tak i ta nejprimitivnější vzpomínka na plodné síly přírodní. Svět, který Proust líčí, vylučuje všechno, co je účastno produkce. Chování snoba, který zde udává tón, není přece ničím jiným než důsledným organizovaným, utuženým pozorováním existence z hlediska čistého konzumenta. V Proustově díle je ukryta nemilosrdná, pronikavá kritika dnešní společnosti, a až dosud dal sotva kdo základy k tomu, aby byla ukázána. Přesto je zřetelné: začínaje stavbou, obsahující poezii, memoáry i komentář v jednom, až k syntaxi bezbřehých vět (skutečnému Nilu řeči, který se zde oplodňujícím způsobem vylévá do obšírnosti pravdy) je spisovatel všudypřítomný, zaujímá stanoviska a vydává počet; je stále čtenáři k dispozici. Autor, který se nevysloví jako spisovatel, nemůže si dělat v žádném případě nárok na veřejné působení. Francie je šťastná v tom, že tam – nanejvýš podezřelá – konfrontace básnictví a spisovatelství nenašla skutečnou odezvu. Dnes je představa, kterou si dělá spisovatel o vlastní práci, více rozhodující než kdy předtím. O to víc, když jde o básníka, který se snaží zjednat tomuto pojmu jeho práva.

Mluvíme o Paulu Valérym. Jeho význam pro funkci spisovatele ve společnosti je symptomatický a souvisí co nejužší s nepopíratelnými hodnotami jeho tvorby. Mezi spisovateli současné Francie je Valéry největší technik svého oboru. Promyslel techniku psaní jako nikdo druhý. A zvláštní postavení, které zaujímá, by bylo možné dostatečně vysvětlit tvrzením, že spisovatelství je pro něho především technika.

Teď je však důležité, že spisovatelství v jeho smyslu zahrnuje také básnictví. Vynikl se stejnou rozhodností jako esejista i jako lyrik a v obou případech nepřetržitě referoval o své technice. Valéry přímo inkvizitorně slídí za inteligencí pišícího, zvláště pak básníka, žádá, aby se skoncovalo s tak rozšířeným míněním, že je u spisovatele samozřejmá, nemluví o mínění ještě daleko běžnějším, že ji básník nepotřebuje. On sám má inteligenci toho druhu, která se naprosto samosebou nerozumí. Nic není podivnějšího než její vtělení, pan Teste. Pan Teste je svým vnějším chováním šosák, podle svých životních podmínek rentiér. Sedí doma, přichází málo mezi lidmi, žena ho obskakuje. Pan Teste – vlastně pan Hlava – je personifikace intelektu, která velmi připomíná samého Pánaboha, o němž jedná negativní teologie Mikuláše Kuzánského. Všechno, co se lze dovědět od Testa, směřuje k negaci. „Každé rozčilení,“ prohlašuje, „každý cit je znamením chyby v konstrukci či vy-

vážení.“ Ať se pan Teste třeba cítil člověkem – k srdci si vzal moudrost Valéryho, že nejdůležitější jsou myšlenky, které citu odporují. Proto je negací „lidského“: „Hleď, nastává soumrak přibližného, a před dveřmi stojí panství odlidštěného, které vzejde z přesnosti, přísnosti a čistoty v záležitostech lidí.“ Nic vyzývavého, patetického, nic, k jakému obrazu má být zformován čistý spisovatel. Myšlenka mu představuje jedinou substanci, ze které se dá vytvořit dokonalé dílo. „Klasický spisovatel,“ definuje Valéry, „je ten, který své ideové asociace skrývá nebo vstřebává.“

V měšťanském francouzském měřítku však nepředstavuje pan Teste nic jiného než zkušenost, kterou se Valéry snažil okopírovat podle některých velkých umělců, u nichž se objevuje v měřítku lidstva. V tomto smyslu se zabývá již jedno z jeho prvních děl „Úvodem do metody Leonarda da Vinci“. Ten se zde jeví jako umělec, který se v žádném stadiu svého díla nevzdává co nejpřesnější představy o své práci a jejím postupu. Valéry o sobě přiznal, že průměrná stránka, na které si dovedl vydat počet z každého slova, mu byla milejší než dokonalé dílo, za něž děkoval moci náhody a inspirace. Tak na jiném místě:

„Nic jiného než okamžiky našeho duševního úpadku jsou v dosahu mocností náhody, bohů a osudu. Kdybychom znali na všechno odpověď, řekneme exaktní odpověď, tyto mocnosti by vůbec neexistovaly. Cítíme to také přesně, a to je důvod, proč se na konci obracíme proti svým vlastním otázkám. To by však muselo být na začátku. Člověk musí sám ve svém vlastním nitru vytvořit otázku, která všechny ostatní předchází a již se každý vpytává, k čemu se hodí.“

Striktní reflexe těchto myšlenek na heroické období evropského měšťanstva nám dovoluje ovládnout překvapení, že na této nejpředsunutější výšce starého evropského humanismu se ještě jednou setkáme s ideou pokroku. A to pravou a nezvratnou: s ideou přenosnosti metod, která pojmu konstrukce u Valéryho odpovídá tak zřetelně, jako je jí proti srsti nutkáva představa inspirace. „Umělecké dílo,“ řekl jeden vykladač Valéryho, „není tvoření, je to konstrukce, ve které hlavní roli hraje analýza, propočítání a plán.“ Poslední ctnost metodického procesu, že totiž vede i badatele dále, za sebe, se na Valérym potvrdil. Neboť kdo je pan Teste, ne-li lidský subjekt, již připravený překročit historický práh, za nímž se harmonicky dotvořeně a sobě samému zadost činící individuum hodlá proměnit v technika a specialistu, připraveno zaujmout své místo ve velkém plánování? Převést myšlenku plánování z oblasti uměleckého díla do lidské společnosti se Valérymu nepodařilo. Práh nebyl překročen; intelekt zůstal privátní věcí, a to je melancholické tajem-

ství pana Testa. Dvě tři desetiletí předtím řekl Lautréamont: „Poezii by měli dělat všichni. Ne jen jednotlivci.“ Tato slova k panu Testovi nepronikla. Gide před nedávnem překročil práh, který byl pro Valéryho nepřekročitelný. Připojil se ke komunismu. Pro vývoj problémů nejpokrokovější francouzské inteligence, jejíž obraz se snažíme podat, je to charakteristické. Možná říci, že Gide se nevyhnul žádné z etap, kterou prošla francouzská inteligence za posledních čtyřicet let. První se spatřovala v kritice Barrésových „Vykořeněných“. Obsahovala víc než jen ostré odmítnutí tohoto chvalozpěvu na „domorodost“. Obsahovala přehodnocení. Ze čtyř hlavních postav románu, na nichž Barrès předvedl teze svého nacionalismu, zajímá Gida jen ten, který společensky klesl nejnižší a stal se vrahem. „Kdyby Racadot nikdy neopustil Lotrinsko,“ říká Gide, „nebyl by se stal vrahem; ale v tom případě by mne vůbec nezajímalo.“ „Vykořeněnost“ nutí Racadota k originalitě; to je také podle Gida skutečným námětem knihy. Především ve znamení originality se Gide pokoušel vyčerpat celou oblast možností, které měl v sobě a které vyvěraly z jeho sklonů i vývoje; a čím podivnější se tyto možnosti zdály, tím bezohledněji usiloval jím vytvořit místo, a to před očima všech. Vlastní rozpory byly v tomto postoji to poslední, co by ho mohlo zmást. „Šel jsem pokaždé tím směrem, který jsem jednou nastoupil, až úplně na konec, abych se později mohl se stejnou rozhodností obrátit směrem právě opačným.“ Toto zásadní popření zlaté střední cesty, to přiznání se k extrémům je dialektika, ne jako metoda intelektu, nýbrž jako samo dýchání a vášeň. Svět je také v extrémech ještě celý, ještě zdravý a přirozený. A co ho do těchto extrémů dohání, není zvědavost nebo apologetické zanícení, nýbrž dialektická vášeň.

Gidova přirozenost není bohatá, bylo řečeno. Ta poznámka není jen trefná; je rozhodující. A také vlastní postoj Gidův prozrazuje jisté povědomí o této okolnosti.

„Při vzniku každé velké reformy mravů,“ říká ve svém „Dostojevském“, „potkáváme vždy nějaké malé fyziologické tajemství, nedostatek těla, neklid, nějakou anomálii . . . Stísněnost, kterou reformátor trpí, narušuje jeho vnitřní rovnováhu; morální předpoklady, postoje, hodnoty jsou pro něho ve vnitřním protikladu, a on se namáhá je skrýt; požaduje novou rovnováhu; jeho dílo není než pokus logicky rozumně nahradit zmatek ve vlastním nitru novým pořádkem.“ Na jiném místě prohlásil: „Jednání, ve kterém nepoznáme všechny protiklady, které ve mně jsou, mne zrazuje.“

Postoj, který promlouvá z takovýchto a podobných vět, budil nesčíslněkrát podezření. Kritik Massis nazývá Gida démonickým. Poučnější by přesto

mohlo být, že Gide si nikdy nedělal nároky na onu druhou démoničnost, která se právě v měšťáckém táboře umělci povoluje: na svobodu génia. Jako činí Valéry tvorbu součástí svého veskrze intelektuálního života, činí ji Gide součástí svého života mravního. Tomu vděčí za pedagogický význam, který má. Po Barrèsovi je největším vůdcem, jakého intelligence ve Francii našla.

„Není asi správné,“ píše Malraux, „pokládat Gida za filozofa. Myslím, že je něčím jiným: rádcem v otázkách svědomí. Je to nanejvýš významné a zvláštní povolání . . . Maurice Barrès se mu věnoval celý život; Gide také. Ale zatímco Barrès jen udílel rady, Gide nás vedl k tomu, abychom dovedli zvládat rozpory mezi svými touhami a svou důstojností, mezi usilováním a vůlí, nebo jich využili. V polovině těch, kteří patří k dnešní mládeži, probudil intelektuální svědomí.“ Působení, o němž je řeč, souvisí úzce s jednou konkrétní postavou z románu „Vatikánské kobky“. Dílo vyšlo v předvečer války, kdy se mezi mládeží poprvé začaly prosazovat směry, které později přes expresionismus a dadaismus vyústily do surrealismu. Gide měl opravdu důvod do breviáře „Vybraných stránek“, které věnoval mládeži Francie, vybrat právě ty stránky „Vatikánských kobek“, které zachycují Lafcadiovo rozhodnutí k vraždě. Gidův mladý hrdina jede vlakem a cítí se obtěžován ošklibostí starého muže, který je vedle něho jediným cestujícím. Dostane nápad zbavit se ho.

„Kdo by to viděl, řekl si, – docela blízko, na dosah ruky, je ta dvojité zápora, s níž se dá lehce pohnout; dveřmi, které by se naráz otevřely, vypadl by dopředu; stačil by lehký náraz; vypadl by do noci jako kus hmoty; ani výkřik by nebylo slyšet . . . Nejsem tak zvědavý na tu událost; jsem zvědavý sám na sebe. Mnohý se domnívá, že je všeho schopen, a když má potom jednat, ucukne. A vzít zpátky to, co člověk učinil, na to má tak malé právo jako v šachu. Stejně, kdyby člověk znal všechna nebezpečí, nebyla by hra už zajímavou.“

A pomalu, chladnokrevně počítá Lafcadio do desíti a potom vyhodí spolučestujícího, bez důvodu, jen ze zvědavosti na sebe sama. V surrealitech našel Lafcadio své nejučenlivější žáky. Začali řadou těchto „actions gratuites“ – bezdůvodných a skoro zbytečných skandálů. Vývoj však, který se stal velmi aktivní, vede k tomu, vrhnout zpětně světlo na Lafcadio. Neboť čím dále, tím více se surrealisté snažili svá vystoupení, zprvu hravá a podnikaná ze zvědavosti, uvést do souladu s Internacionálou. A kdyby zbyla ještě nějaká pochybnost o smyslu onoho extrémního individualismu, v jehož znamení Gide začínal, potom ztratil své opodstatnění po jeho posledních vyznáních. Neboť vyslovují, jakým způsobem tento do extrému vystupňovaný individualismus,

kteří prošel zkouškou svého prostředí, se musel proměnit v komunismus.

„Na duchu demokracie se jeví koneckonců nejzřejměji, že je asociální.“ To nenapsal Gide, nýbrž Alain. Na tohoto ducha demokracie naráží Gide až později; byl také teprve pozdě připraven jej rozpoznat. Zprávy, které napsal po různých cestách do vnitřní Afriky a v nichž popsal životní podmínky domorodců pod vládou koloniálních společností, způsobily neklid v politické veřejnosti. Jestliže o několik let dříve dal jako obhájce homosexuálů podnět, tentokrát hrozilo, že jako obhájce černých způsobí vzpuru. Jemu jako těm, kteří ho následovali, daly politické faktory podnět k zaujetí stanoviska. Zvláštní význam má, zejména pro mladé pokolení, válka v Maroku.

Surrealismu by bylo bývalo uspořeno mnohé osočování, z něhož nakonec dovedl vyzískat co největší užitek, kdyby byl býval jeho původ jednoznačně politický. Ale tak tomu nebylo ani v nejmenším. Surrealismus vyrostl v úzkém prostoru literárního kroužku okolo Apollinaira. V jak nenápadné, napohled vzdálené substanci bylo uloženo dialektické jádro, ukázal v roce 1924 Aragon ve svém článku „Vague de Rêves“ (Vlna snů). Tehdy zachvátilo své strůjce hnutí v podobě inspirující snové vlny. Život měl cenu jakoby jen tehdy, kdy hranice mezi bděním a spánkem byla plna protichůdných, plynoucích obrazů; kde řeč jenom jako taková, kde zvuk a obraz se zvukem v automatické dokonalosti se tak šťastně navzájem ovlivňovaly, že pro „smysl“ nezbylo již místa. „Síly opojení získat pro revoluci“ – to byl skutečný záměr. Dialektický vývoj hnutí se však nyní dovršoval v tom, že všechny obrazy, které byly tak smělym způsobem odkrývány, prokazovaly svou stále větší identitu s politickou praxí. V každém případě do tohoto prostoru kladli příslušníci skupiny domov beztrždní společnosti. Je možné, že příslib takové společnosti k nim promlouval méně z didaktického materialismu u Plechanova nebo Bucharina než z antropologických zkušeností, jejich vlastních i dřívějších u Lautréamonta a Rimbauda. Ať to bylo jakkoli – tento myšlenkový svět dával zákony akci i produkci skupiny tehdy vedené Bretonem a Aragonem, až jim politický vývoj dovolil se vyjádřit jednodušeji a konkrétněji.

Od konce války udávají tón pro velkou část obecnstva leví intelektuálové, revoluční umělci. Ukázalo se jasně, že tomuto veřejnému významu neodpovídá žádný hlubší společenský vliv. Z čehož plyne – jak Berl praví – jediné: „Umělec, aťsi třeba zrevolucionizoval umění, není proto o nic revolučnější než Poiret, který zrevolucionizoval módu.“ Nejpokročilejší a nejdůležitější produkty avantgardy ve všech uměních mají své publikum – ve Francii jako v Německu – mezi velkou buržoazií. V tomto faktu spočívá i když ne jistě posudek o její hodnotě, tak přece poukaz na politickou nejis-

totu, která stála za těmito manifestacemi. Stále znovu působil rozhodujícím způsobem v literárních proudech třetího desetiletí anarchismus; rostoucí překonání anarchismu značí cestu surrealismu od jeho počátků až do současnosti. Uprostřed dvacátých let se odehrál rozhodující obrat. V roce 1926 vyšel román Blaise Cendrarse „Moravagine“. V typu revolučního teroristy mohli leví intelektuálové poznat vzor bývalého, nyní již téměř překonaného ideálu.

„Jakého popudu jsme byli poslušni, když jsme chystali atentát na cara, a jaké bylo naše duševní rozpoložení? Často jsem se ptal na to sám sebe, když jsem pozoroval své kamarády . . . Všechno v nich bylo zvadlé, mrtvé; city opadávaly jako šupiny, staly se odpadkem; smysly napjaté k prasknutí nemohly již nic vnímat a při sebemenším pokusu o to se rozpadaly v prach. Ve svém nitru byl každý z nás zachvácen vnitřním žárem a naše srdce byla již jen hromádkou popela. Naše duše byla zpuštěna. Již dlouho jsme nevěřili v nic, dokonce ani v nicotu. Nihilisté roku 1880 byli sektou mystiků, snivců, agentů všeobecného blaha. My jsme ale byli protichůdci těchto veselých tovaryšů a jejich neprůhledných teorií. Byli jsme mužové činu, technické, specialisté, pionýři nové generace, která se upsala smrti, zvěstovatelé revoluce . . . andělé či démoni. Ne, jediným slovem automaty . . . Nedleli jsme ve stínu strážného anděla nebo v záhybu jeho roucha, nýbrž spíš u nohou svého vlastního dvojníka, který se od nás odděloval, aby našel své vtělení. Tyto zvláštní projekce nás samých, vtahovaly nás tyto naše výtvořky do sebe, že jsme nepozorovaně vklouzli do jejich kůže a ztotožnili jsme se nimi; a naše poslední přípravy se velmi podobaly zakončení výroby oněch strašlivých automatů, které jsou známy v magii jako Terafimové. Jako oni kráčeli jsme zničit město, zpusťošit zemi a rozdrtit strašlivými čelistmi carskou rodinu.“

Občanská válka v Rusku patří historii. Mezitím vypukly občanské války na jiných místech. Odpovídá nejen ranému stadiu politického školení, ve kterém se právě ocitá literární inteligence západní Evropy, že nálady a otázky občanské války jsou jí bližší než důležité skutečnosti společenské výstavby v Sovětském Rusku. Dosvědčuje to dílo Malrauxovo. Dějiště poslední knihy – podobně jako jeho dřívějšího románu „Dobývatele“ (Les Conquérants) – je Čína v období občanské války. Malraux v „Lidském údělu“ (Condition humaine) nepředbíhá ani historika, ani zpravodaje. Epizoda revolučního povstání v Šanghaji, kterou Čankajšek s úspěchem likvidoval, není srozumitelná ani ekonomicky, ani politicky. Tvoří jen záminku, z níž vystupuje skupina lidí, kteří jednají a mají podíl na událostech. Ať je podíl těch lidí, v podstatě se lišících povahou i původem, jak chce různý, ať je jejich poměr k vládnoucí třídě různý, jedno mají společné: pocházejí z ní. Pracují pro

tuto třídu, nebo proti ní; opustili ji, nebo je vyvrhla ona; jsou jejími reprezentanty, nebo ji už prokoukli – přesto každému z nich sedí v kostech. Dokonce i revolucionářům z profese, kteří stojí v popředí knihy.

Malraux to nevsloví. Ví to? V každém případě to dokazuje. Neboť jenom z této skryté homogenosti svých postav se živí dílo, které je přeplněno, nabito dialektickým napětím a z něhož vystupuje revoluční jednání inteligence. To, že tato inteligence opustila svou třídu, aby vzala za vlastní věc proletářů, nemusí znamenat, že třída proletářů ji přijala. A ona ji nepřijala. Odtud dialektika, ve které se pohybují Malrauxovi hrdinové. Žijí pro proletariát; ale nejednají jako proletáři. Přinejmenším jednají méně často z třídního uvědomění, než z vědomí své osamělosti. To je trýzeň, které není ušetřen žádný z těchto lidí. Vytváří však zároveň jejich důstojnost. „Neexistuje důstojnost, která by nekořenila v utrpení.“ Utrpení osamocuje a živí se samotou, která je jeho příčinou. Ujít jí, o to fanaticky usilují ti, kteří v této knize vedou slovo. Patos této knihy je závislejší, než se soudí, na jejím nihilismu.

Jaké potřebě člověka odpovídá revoluční akce? Tato otázka se může položit jedině vzhledem ke zcela zvláštní situaci intelektuála. Jeho osamělosti nicméně odpovídá. Ve chvíli však, kdy ji s Malrauxem učiní „lidským údělem“, spatří najednou zcela jiné, studia nanejvýš hodné podmínky, z nichž vyvěrá masová revoluční akce. Masa má jiné potřeby a těm odpovídají jiné reakce. Ve vylíčení akcí proletářských mas, jejichž dějinným posláním jsou revoluce, naráží Malrauxova analýza na svou omezenost. Ale – a to by se dalo namítnout – i jeho námět. Jistě. Je jen otázka, jakou volnost má vůbec autor při konstrukci děje v této látkové oblasti. Skutečně se může spokojit s tím, že se nepokusí předejít historika? A je vůbec možná revoluční literatura bez didaktického charakteru?

Osvětlení těchto otázek, které teprve staví krizi beletrie do plného světla, zůstalo vyhrazeno surrealismu. Podmínky pro řešení této úlohy dozrály, i když prozatím toho dosáhl jen málokdo. Spočívaly ve zrodu nového nacionalismu, který ukázal své pravé rysy z obrazu „duchovního“ člověka, jak jej vykreslil Barrès. Spočívaly v krizi parlamentarismu, která způsobila, že přírůstek mladých intelektuálů ke „kádřům“, jejichž duch byl ztělesněn v Alainovi, se stal nanejvýš povážlivým. Spočívaly dále ve skutečnosti, že internacionalismus, chápaný Bendou jako kulturní záležitost, procházel řadou velmi obtížných zatěžkávacích zkoušek. Spočívaly v rychlosti, s jakou se obraz Péguyho změnil v legendu, i v nemožnosti využít jeho odkazu v nové situaci, které musí nyní inteligence čelit. Spočívaly konečně v poznání, jež se postupně stalo velmi naléhavým pro všechny svědomité: museli se učit zříkat se obe-

censtva, jehož nároky nemohli již uspokojovat v rozporu se svým lepším poznáním. Nepřímo se dotkl těchto podmínek básník tak významný jako Valéry, když vytvořil svou problematickou postavu jen proto, že neměl dost sil vyjasnit si rozpor, existující mezi jeho technikou a společností, které ji dal k dispozici. A nakonec spočívaly ony předpoklady v příkladu André Gida.

Při tom všem je rozhodující, že surrealisté dospěli k řešení těchto problémů cestou, která jim dovolila využít všech předpokladů opravdu vyčerpávajícím způsobem. Mnohostranně napodobovali Lafcadiův hravý čin, než přistoupili k věcem vážnějším. Propůjčili tomu, co se u Valéryho nazývá „čistou poezií“, určitost, když použili poezie jako klíče k psychózám. Postavili prostě intelektuála jako technika svého druhu na jeho pravé místo a jeho techniku dali k dispozici proletariátu, poněvadž jen tomuto nejpokročilejšímu stavu odpovídá. Jedním slovem – a to je rozhodující – čeho dosáhli, dosáhli bez kompromisů, na základě neustálé sebekontroly vlastního stanoviska. Dosáhli toho jako intelektuálové – to znamená nejdelsí cestou. Ale cesta intelektuála k radikální kritice společenského řádu musí být nejdelsí právě tak, jako cesta proletáře je nejkratší. Odtud boj, vypovídáný Barbussovi a všem ostatním, kdož chtěli „přesvědčováním“ tuto cestu zkrátit. A proto také není pro ně místa mezi „vyprávěči o chudých lidech“.

Maloměšťák, rozhodnutý se vší vážností prosazovat své svobodomyšlné a erotické aspirace, přestane rázem poskytovat tu idylickou podívanou, ve které nacházel zalíbení Chardonne. Čím neohroženěji prosazuje ony požadavky, tím bezpečněji – třeba cestou nejdelsí a schůdnou pouze pro něj – dospěje k politice. Ale v témž okamžiku přestane být měšťákem. Podle Aragona: „Revoluční spisovatelé se jeví, pokud jsou měšťáckého původu, zásadně a rozhodně jako zrádci třídy, že které vzešli.“ Stávají se bojovnými politiky; a jako takoví jedině oni mohou vyložit ono temné Apollinairovo věšectví, jímž jsme začali. Vědí ze zkušenosti, proč básnictví – jedině, jemuž toto jméno přiznávají – je nebezpečné.

Paříž, hlavní město devatenáctého století

*Vody jsou modré a rostliny růžové;
večer je sladký na pohled,
lidé se procházejí, dámy se procházejí;
za nimi si vykračují dámičky.*
Nguyen - Trong - Hiep,
Paris capitale de la France (1897)

I/ Fourier aneb pasáže

*De ces palais les colonnes masiques
A l'amateur montrent de toutes parts
Dans les objets qu'étaient leurs portiques
Que l'industrie est rivale des arts.*
Nouveaux tableaux de Paris (1828)

Většina pařížských pasáží vzniká po roce 1822 během půldruhého desetiletí. Jejich první podmínkou je velká konjunktura v obchodování s textilem. Začínají se objevovat magasins de nouveauté, předzvěst obchodních domů, první krámy s větším skladem zboží. Je to doba, o níž Balzac napsal: „Le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleur depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis.“ (Velká báseň výkladních skříní zpívá své barevné strofy od Madeleiny až k Saint-deniské bráně.) Pasáže jsou střediskem obchodu s luxusním zbožím. Jejich vybavení mluví o tom, že umění zde vstupuje do služeb obchodníka. Současníci se jim donekonečna obdivují. Pro příchozí z ciziny neztratí na přitažlivosti ani po letech. V jednom z „Ilustrovaných průvodců Paříží“ se praví: „Tyto pasáže, jež v nové době vynalezl průmyslový luxus, tvoří průchody celou řadou domů, jejichž majitelé se k této spekulaci spojili. Průchody jsou obloženy mramorem a mají skleněné stropy. Po obou stranách chodeb, shora osvětlených, se kupí nejelegantnější obchody, takže pasáž představuje město, ba svět v malém.“ Pasáže jsou místo, kde se poprvé použije plynového osvětlení.

Druhou podmínkou jejich vzniku jsou počátky železné konstrukce ve stavitelství. Empír spatřoval v této technice jeden z prostředků, jak obrodit stavitelské umění v antickém duchu. Teoretik architektury Bötticher vyjadřuje pouze obecné přesvědčení, praví-li, že by měl nový systém vnést do uměleckých forem tvárné principy helénismu. Empír je sloh revolučního tero-rismu, jemuž je stát samoučelem. Nerozpoznal-li Napoleon funkční povahu

státu jako vládnoucího nástroje měšťanské třídy, nerozpoznali ani doboví architekti funkční povahu železa, s nímž začíná konstruktivní princip vládnout v architektuře. Tito stavitelé budují nosníky dle vzoru pompejských sloupů a továrny dle obytných domů, tak jako první nádraží napodobují pozdější chalety. „Konstrukce zastává roli podvědomí.“ Prosazuje se nicméně pojem inženýra, který pochází z válek Revoluce, a začínají boje mezi konstruktérem a dekorátérem, mezi École Polytechnique a École des Beaux-Arts.

S železem vstupuje do dějin architektury poprvé nepravá stavební hmota. Podléhá vývoji, jehož tempo se v průběhu století zrychluje. Rozhodujícím impulsem se stane moment, kdy se zjistí, že lokomotiva – a od dvacátých let se s ní dělají pokusy – může být použita jenom v kombinaci se železnými kolejemi. Koleje jsou prvním montovaným železným dílem a dají vznik nosníku. Obytné stavby se železu vyhýbají, používá se u staveb, které slouží transičním účelům, u pasáží, výstavních hal, nádraží. Současně se rozšiřuje oblast možností k architektonickému upotřebení skla coby materiálu. Společenské předpoklady pro stoupající využití skla jako stavebního materiálu se však objevují teprve o sto let později. V Scheerbartově „Skleněné architektuře“ (Die glaserne Architektur) z roku 1914 vystupují ještě ve formě utopie.

Chaque époque rêve la suivante.

Michelet, *Avenir! Avenir!*

Novému výrobnímu prostředku a jeho formě, na počátku podléhající formě starého výrobního prostředku (Marx), odpovídají v kolektivním vědomí obrazy, v nichž se nové prolíná se starým. Tyto obrazy jsou dílem přání a kolektiv se v nich snaží přemoci a zvládnout nehotovost společenského výrobu i nedostatky společenského výrobního řádu. Nadto proniká do těchto představ tvořených podle přání usilovná snaha vypořádat se s tím, co zůstává, což znamená ovšem vypořádat se s tím, co se právě stává minulostí. Tytéž tendence vrhají tvorbu vysněných představ, jež byla uvedena do pohybu tím, že bylo objeveno nové, zpátky k prastaré minulosti. Každá epocha si dělá o té, co právě přichází, své vidiny a ve vysněných představách se jí budoucnost snoubí s prvky prapůvodní historie, to jest beztrždní společnosti. Zážitek uložený v kolektivním podvědomí se spojuje s novým a působí na vznik utopie, stejný zážitek zanechává svou stopu v tisícových útvech života, od staveb, které přetrvávají, až k prchavým módám.

Tyto vztahy jsou znatelné ve fourieristické utopii. Vnitřní popud k ní byl dán nástupem strojů. Moment sám nemá v jejím podání přímý výraz; vychází ve svých výkladech z nemravnosti obchodování stejně jako z falešné morálky,

zapřažené do služeb tohoto obchodování. Falanstéra má mezi lidmi znovu-nastolit poměry, v nichž lze zachovávat mravnost. Nanejvýš komplikovaná organizace uvnitř falanstéry je druhem mašinerie. Využívání vášni v chodu soukolí, spleť souhra mezi passions mécanistes a passion cabaliste jsou na materiálu psychologie vytvářeny jako primitivní analogie ke stroji. Mašinerie sestavená z lidí produkuje pohádkovou zemi blahobytu, prastarý symbol všech přání, jež vyplnila Fourierova Utopie novým životem.

V pasážích spatřoval Fourier architektonický kánon falanstéry. Pro Fouriera je příznačné, že je reaktivně přetvořil: sloužily-li původně obchodním účelům, stávají se u Fouriera příbytky. Falanstéra je město z pasáží. Fourier zavádí do přísného světa empírových tvarů barevnou idylu biedermeieru. Její lesk vybledne, a takový vydrží až k Zolovi. Zola obnovuje Fourierovy myšlenky v „Práci“ a loučí se s pasážemi v „Tereze Raquinové“. – Marx vzal Fouriera v ochranu proti Carlu Grünovi a zdůraznil Fourierovo „kolosální nazírání na člověka“. Upozornil také na Fourierův humor. Vskutku je Jean Paul ve své „Levané“ příbuzný pedagogu Fourierovi neméně než Scheerbart Fourierovi utopistovi ve své „Skleněné architektuře“.

II/ Daguerre aneb panoráma

Soleil, prends garde à toi!

A. J. Wiertz, *Œuvres littéraires*
(Paris 1870)

Vyvádějí-li železné konstrukce architekturu z rámce umění, děje se totéž s malířstvím v panorámatech. Okamžik, v němž se panoráma chystá vstoupit na scénu, splývá s dobou, kdy vznikají pasáže. Na to, aby se panoráma stalo místem dokonalé nápodoby přírody, se vynaložilo neúnavné technické umělecké úsilí. Šlo o to, napodobit střídání denní doby v krajině, vycházení měsíce, šumění vodopádů. David radí svým žákům, aby kreslili podle přírody v panorámatech. Panorámata usilují v zobrazované přírodě navozovat podobné změny různými klamy, čímž předjímají fotografii a přes ni budoucí němý i zvukový film.

Ruku v ruce s panorámaty postupuje soudobá panorámatická literatura. Patří k ní knížky jako „Le livre de Cent-et-Un“, „Les Français peints par eux-mêmes“, „Le diable à Paris“, „La grande ville“. (Kniha sto jednoho, Francouzi sami sebou vykreslení, Dábel v Paříži, Velkoměsto.) V těchto svazcích se připravuje kolektivní beletristická práce, pro niž vyhradil ve třicátých letech Girardin místo ve fejetonu. Anekdotický háv jednotlivých črt,

z nichž jsou zmíněné sborníky sestaveny, odpovídá plastickému provedení figur v popředí panorámatu, namalované pozadí má v črtách svou obměnu v jejich informativní základně. Tato literatura je společensky panorámatická. Naposledy zde vystupuje dělník vně své třídy jako stafáž idyly.

Panorámata ohlašují, že v poměru umění k technice nastal obrat, a současně vyjadřují nový životní pocit. Městský člověk, jehož převaha nad venkovským člověkem v politickém ohledu se během století mnohokrát projeví, činí pokus vnést přírodu do města. Město se v panorámatech rozpíná jako krajina, na níž se později změní značně subtilněji pro povaleče – flanéra. Daguerre je žák malíře panorámat Prévosta, jehož závod leží v pasáži panorámat. Popis Prévostových a Daguerrových panorámat. Roku 1839 se Daguerrovo panoráma vyčerpává. V témže roce vejde ve známost vynález daguerrotypie.

Arago prezentuje fotografii v řeči ve sněmovně. Vykáže jí místo v dějinách techniky. Předvídá její vědecké upotřebením. Umělci začínají naopak rokovat o její umělecké podobě. Fotografie vede k likvidaci jednoho velkého povolání portrétního miniaturisty. Příčiny nejsou jen ekonomické. Raná fotografie stála umělecky výše než portrétní miniatura. Z technických důvodů, neboť snímání doba byla dlouhá a vyžadovala soustředění portrétovaného. Ze společenských důvodů, neboť první fotografové náleželi k avantgardě a jejich zákazníci z valné části také. Nadarův předstih před kolegy v povolání charakterizuje jeho počínání brát záběry v pařížském kanalizačním systému. Objektivity se tak poprvé přizná objevitelství. Jeho význam je tím větší, čím se stává před novou technikou a společenskou skutečností spornější subjektivní přínos v malířské a grafické informaci.

Světová výstava roku 1855 má poprvé stánek „Fotografie“. Téhož roku uveřejní Wiertz veliký článek o fotografii, v němž jí přisuzuje úlohu filozoficky osvětlovat malířství. Jak ukazují jeho vlastní obrazy, rozuměl tomuto osvětlení politicky. Lze tedy označit Wiertze za prvního, kdo pakliže nepředvídal, tedy požadoval montáž jakožto agitační využití fotografie. S přibývajícím objevem komunikační sítě se zmenšuje informativní význam malířství. Začíná na fotografii reagovat nejdříve tím, že podtrhuje barevné prvky obrazu. V okamžiku, kdy impresionismus ustupuje kubismu, vytvořilo si malířství již další doménu, v níž je prozatím fotografie nemůže následovat. Ze své strany rozšiřuje fotografie do poloviny století mohutně okruh zbožího hospodářství, neboť vrhá na trh v neomezeném počtu postavy, krajiny, zážitky, až dosud vůbec nepoužitelné nebo nanejvýš způsobilé k uplatnění pouze jako obraz pro jediného zákazníka. Aby zvýšila obrat, obnovovala své objekty módními změnami snímání techniky, jež rozhodnou o pozdějších dějinách fotografie.

III/ Grandville aneb světové výstavy

*Oui, quand le monde entier, de Paris jusqu'en Chine,
O divin Saint-Simon, sera dans ta doctrine,
L'âge d'or doit renaitre avec tout son éclat,
Les fleuves rouleront du thé, du chocolat,
Les moutons tout rôtis bondiront dans la plaine,
Et les brochets au bleu nageront dans la Seine,
Les épinards viendront au monde fritassés,
Avec les croûtons frits tout au tour concassés.
Les arbres produiront des pommes en compotes
Et l'on moissonnera des cerricks et des bottes.
Il neigera du vin, il pleuvera des poulets,
Et du ciel les canards tomberont aux navets.*
Langlé et Vanderbusch,
Louis et Saint-Simonien (1832)

Světové výstavy jsou poutní místa k fetiši zboží. L'Europe s'est déplacé pour voir des marchandises – Evropa se přemístila, aby uviděla zboží, říká Taine v roce 1855. Světové výstavy mají svého předchůdce v národních průmyslových výstavách, z nichž první se koná roku 1798 na Martově poli. Jejím posláním je „pobavit dělnické vrstvy a uspořádat jim slavnost, která by přispívala k jejich emancipaci“. Jako zákazník figuruje dělnictvo na prvním plánu. Rámec zábavního průmyslu se dosud neustavil. Lidová slavnost jej poskytuje. Výstavu otevírá Chaptalova řeč o průmyslu. – Saint-simonisté snují plány na zprůmyslnění zeměkoule a chápou se znovu myšlenky světové výstavy. První autoritou nového oboru je Chevalier, žák Enfantinův a vydavatel saintsimonistického listu „Globe“. Saint-simonisté předvídalí vývoj světového hospodářství, nikoli však třídní boj. Ruku v ruce s jejich podílem na průmyslovém a obchodním podnikání kolem poloviny století postupuje proto i jejich bezradnost v otázkách týkajících se proletariátu. Světové výstavy vyjevují nápadně, co je to směnná hodnota zboží. Vytvářejí rámec, v kterém ustupuje užité hodnota věcí do pozadí. Uvádějí člověka do fantasmagorie, jejímž posláním je rozptylovat. Zábavní průmysl to usnadňuje, neboť klade člověka na roveň zboží. Člověk se poddává zbožním manipulacím, čímž se zároveň odcizuje druhým i sobě. – Tajným námětem Grandvillova umění je intronizace zboží a rozptylující lesk, jímž je obklopeno. Patří k námětu tohoto umění, že ono samo oplývá podvojností utopických a cynických prvků. Důvtipnost v aranžování mrtvých předmětů umožňuje užít to, co Marx nazývá „teologické vrtochy“ zboží. Jejich zřetelným vyjádřením je vznik „speciality“ –

označení, které se v této době začíná prosazovat pro výrobky luxusního průmyslu: Grandville proměňuje celou přírodu na speciality. Zobrazuje ji v stejném duchu, v jakém začíná reklama – další slovo, které v této době vzniká –, představovat druhy zboží. Grandville končí šílenstvím.

Móda: Paní Smrti! Paní Smrti!

Leopardi, Dialog mezi módou a smrtí

Světové výstavy vystaví ze zboží celý svět. Grandvillovy fantazie přenášejí zboží charakter do vesmíru. Zmodernizují jej. Prstenec Saturna se stává litinovým balkónem, na němž večer čerpají obyvatelé planety do plic vzduch. Literární paralelou této grafické utopie budou knihy fourieristického přírodovědce Toussenela. – Móda předpisuje rituál, podle kterého se má fetiš zboží uctívat. Grandville rozšiřuje nároky módy na předměty každodenní potřeby stejně jako na celý kosmos. Protože dovádí módu do krajnosti, odhaluje také její povahu, která se vzpírá všemu organickému. Živé tělo zaprodává anorganickému světu. Na živém vyznává práva mrtvol. Jejím životním nervem je fetišismus, který se podrobuje sexapealu anorganického. Kult zboží přejímá tento sexapeal do svých služeb.

U příležitosti pařížské světové výstavy roku 1867 vydává Victor Hugo manifest „Národům Evropy“. Ještě dříve a jednoznačně vyjádřily své zájmy francouzské dělnické delegace, z nichž první byla vyslána na londýnskou světovou výstavu roku 1851, druhá, čítající sedm set padesát zástupců, roku 1862. Ta poslední měla bezprostřední význam pro založení Marxovy Internacionální dělnické asociace. Při výstavě roku 1867 dosahují fantasmagorie kapitalistické kultury vířivého rozmachu. Císařství je na vrcholu moci. Luxus a móda si volí Paříž za své hlavní město. Offenbach předepisuje pařížskému životu jeho rytmus. Opereta se stává ironickou utopií o trvalém panství kapitálu.

IV/ Ludvík Filip aneb interiér

La tête ...

.....

Sur la table de nuit, comme une renoncule

Repose ...

Baudelaire, Une martyre

Za Ludvíka Filipa vstupuje na historické dějiště člověk soukromý. Rozšíření demokratického aparátu novým volebním právem přichází zároveň s parlamentní korupcí, organizovanou Guizotem. Pod její záštitou dělá vládnoucí

třída dějiny tím, že se žene za svými obchody. Podporuje stavbu železnic, aby zlepšila postavení svých akcií. Podporuje Ludvíka Filipa na trůně, jako by šlo o soukromníka, který zaujímá vedoucí místo v obchodě. Červencovou revolucí realizovala buržoazie cíle z roku 1789 (Marx).

Pro soukromého člověka se poprvé dostává obydlí do protikladu k pracovišti. Životní prostor se ustavuje v interiéru. Kontor k němu tvoří doplněk. V účtárně počítá soukromý člověk s realitou, v interiéru si podržuje své iluze a o to naléhavěji od něho vyžaduje rozptýlení, protože nepomýšlí na to, aby své obchodní úvahy rozšiřoval dále, na věci společenské. Obojí potlačuje, když si buduje svůj malý soukromý svět. Odtud vyplývají fantasmagorie interiéru. Pro soukromého člověka je interiér universum. Shromažďuje v něm dálky a minulost. Jeho salón je divadelní lóže světa. Exkurs o secesním umění. Převrat v interiéru se dokonává na konci století v rámci secese. Ve shodě se svou ideologií s sebou secese ovšem nese dotvoření interiéru. Cílem interiéru je zjasnit duševní osamění. Teorie interiéru je individualismus. U Vandervelda se příbytek stane vyjádřením osobnosti. Obdobně jako dodává obrazu cenu podpis malíře, dodává ji domu ornament. Skutečný význam secese však není vyjádřen v této ideologii. Secese představuje poslední výpad umění, které je uzavřeno do své slonové věže a obležené technikou. Secese mobilizuje všechny zálohy niternosti. Svůj výraz nalézá v prostřednické řeči linií, v níž květina jako symbol nahé vegetativní přírody čelí technicky vyzbrojenému prostředí. Secese se zabývá novými prvky, železnou konstrukcí, formami nosníků. Snaží se zmocnit se těchto forem v ornamentu. Beton jí dává vyhlídku na nové možnosti plastických útvarů v architektuře. V přibližně stejné době však překládá životní prostor své skutečné těžiště – do kanceláře. Ta jeho část, která je bez vztahu ke skutečnosti, si hledá místo ve vlastním domě. Co je výsledkem secese, napovídá „Stavitel Solness“ – pokus individua utkat se s technikou ve jménu niternosti vede k jeho záhubě.

Je crois ... à mon âme: la Chose

Léon Deubel, Œuvres (Paris 1929)

Interiér je útočiště umění. Pravým obyvatelem interiéru je sběratel. Ujímá se věcí, aby je měnil na ony předměty, kterými byly při svém původním určení. Bere na sebe sisyfovský úkol zbavovat věci tím, že je vlastní, jejich zbožího charakteru. Ve skutečnosti jim namísto užitné hodnoty jen propůjčuje onu cenu, již nabývají pro milovníka vzácných předmětů. Sběratel se nejen přenáší do dalekého nebo minulého světa, nýbrž současně i do světa lepšího, v němž sice lidé stejně jako v každodennosti nemají k dispozici to, co po-

třebují, v němž jsou však věci zbaveny oné roboty, která je nutí, aby byly užitečné.

Interiér není jen universum, je také etuje soukromníka. Bydlit znamená zanechávat stopy. Interiér je zdůrazňuje. Rozmáhají se všemožné přehozy a chrániče, pouzdra a etuje, v nichž jsou otištěny stopy každodenních užitných předmětů. I bydlící vtiskuje do interiéru své stopy. Vzniká detektivní příběh, který se vydává po těchto stopách. Poe je ve „Filozofii mobiliáře“ a ve svých detektivních příbězích první fyziognom interiéru. V prvních detektivních románech nejsou zločinci ani gentlemani, ani apači, ale měšťanští soukromníci.

V/ Baudelaire aneb ulice Paříže

... tout pour moi devient allégorie.
Baudelaire, Le Cygne

Baudelairovo ingénium, jehož živnou půdou je melancholie, je ingéniem alegorickým. U Baudelaira se poprvé stane Paříž objektem lyrického básnictví. Toto básnictví není lyrikou domova, jeho pohled postihuje město spíše jako alegorii, je to pohled člověka odcizeného. Je to pohled flanéra, jehož způsob života si s sebou dosud nese kus slavnostního lesku na rozdíl od nadcházejícího bezútešného životního stylu velkoměstského člověka. Flanér stojí i na prahu velkoměsta, i na prahu měšťanské třídy. Obojímu se ještě nepodrobil. V obojím není doma. Hledá útlek a ochranu v davu. O fyziognomii davu se velmi záhy píše u Engelse a u Poea. Kryt davem jako závojem vidí flanér známé město jako fantasmagorii. Město vyhlíží hned jako krajina, hned jako obytný pokoj. Obojí se poté uplatní při zakládání obchodních domů a z potulování po ulicích se bude těžit jako z činnosti, přispívající k zbožnímu odbytu. Obchodní dům je poslední rána flanérovi.

S flanérem zahajuje inteligence svou výpravu do končin trhu. Říká si, že se vydává na jeho obhlídku, ve skutečnosti se sem ubírá přece jen už se záměrem najít kupce. V tomto mezidobí, kdy má ještě své mecenáše, ale již se obeznamuje s trhem, vystupuje jako bohéma. Nevyhraněnost jejího hospodářského postavení vysvětluje i z nevyhraněnosti její politické funkce. Je nejvíce patrná u profesionálních spiklenců, kteří náležejí vesměs k bohémě. Pole působnosti hledají nejprve mezi vojskem, později uprostřed maloměstáctva, někdy i proletariátu. Přesto vidí tato vrstva ve skutečných proletářských vůdcích své protivníky. Komunistický manifest udělá za její politickou existencí tečku. Baudelairova poezie čerpá svou sílu z patetického rebelantství této vrstvy. Bije se na straně asociálních. Jediné společenství se ženou, které za svého života uskutečnil, uzavírá s děvkou.

Facilis descensus Averni
Vergilius, Aeneis

Obraz ženy a obraz smrti se v Baudelairových básních neopakovatelně splétají v obrazu Paříže. Paříž této poezie je potopené město, spíše podmořské než podzemní. Dokonce chthonické prvky města – jeho topografická formace, staré opuštěné koryto Seiny – našly zde svůj otisk. Přesto má i „morbidní idylka“ města u Baudelaira svůj rozhodující společenský substrát, který je moderní. Modernost tvoří vůbec základní akcent jeho básnictví. Vystupuje v podobě splínu, aby rozštěpila ideál. (Spleen et idéal). Je však příznakem modernosti, že odkazuje zpátky, do lůna pradějin. Děje se tak prostřednictvím dvojsmyslnosti, která je vlastní společenským poměrům a produktům této doby. Dvoznačnost je obrazným projevem dialektiky, zákonem dialektiky ve stavu klidu. Stav klidu je však utopií, a dialektický obraz má proto vlastnosti obrazu snového. Podobný obraz nabízí právě zboží: coby fetiš. Podobný obraz skýtají pasáže, které vedou právě tak domem jako k hvězdám. Podobný obraz dává nevěstka, která je prodavačkou i zbožím v jedné osobě.

Le voyage pour connaître ma géographie.
Záznam choromyslného (Paříž 1907)

Poslední báseň „Fleurs du mal“ (Květy zla) je „Le voyage“ (Cesta). „Ó mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!“ (Ó smrti, starý kapitáne, je čas! Svě kotvy zvedněme!). Poslední cesta flanérova je smrt. Její cíl je nové. Nové znamená onu kvalitu věcí, která je nezávislá na užité hodnotě. Vyvěrá z klamu, který je neodlučitelný od obrazů vynášených na povrch z hloubi kolektivního podvědomí. Je kvintesencí falešného vědomí, jehož neúnavným agentem je móda. Klam novoty se odráží v klamu věčného opakování jako jedno zrcadlo v druhém. Produktem tohoto zrcadlení jsou fantasmagorie „dějin kultury“, v nichž se buržoazie stravuje svým falešným vědomím. Vždyť umění, jež začíná pochybovat o svém poslání a přestává být „inséparable de l'utilité“ (Baudelaire), musí za svou nejvyšší hodnotu dosazovat ono nové. Arbiter novarum rerum se pro ně stává snob. Jeho význam pro umění je stejný jako význam dandyho pro módu. – Představuje-li se sedmáctému století kánon dialektických obrazů v alegorii, představuje se devatenáctému století tento kánon v nouveauté. K magasins de nouveauté se přidávají noviny. Tisk organizuje trh duchovních hodnot, na němž nejprve dochází k hausse. Nonkonformisté brojí proti tomu, aby se umění vrhalo na trh. Seškupují se pod prapor l'art pour l'artu. Z tohoto hesla se rodí koncepce sou-

borného umění (Gesamtkunstwerk), které se pokouší ohradit umění proti vývoji techniky. Posvěcení, kterým se umění přiodívá, tvoří pendant k zábavnímu rozptýlení, poskytovanému zbožím. Obojí abstrahuje od společenského bytí člověka. Baudelaire podléhá mámení Wagnerovu.

VI/ Haussmann neboli barikády

*J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses,
De la belle nature inspirant le grand art,
Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard;
J'ai l'amour du printemps en fleurs: femmes et roses.*
Baron Haussmann, Confession d'un lion devenu vieux

*Květná říše dekorací,
půvab krajiny a staveb,
efekt scénérie spočívá
na zákoně perspektivy*

Franz Böhle, Divadelní katechismus

Haussmannův urbanistický ideál byly dlouhé přímé ulice s perspektivními průhledy. Jako vždy znovu v devatenáctém století, i zde nalézáme tendenci zušlechťovat technickou nutnost uměleckými cíli. Inštituty světského a duchovního panství buržoazie měly svým vsazením do rámu uličních přímek vyniknout jako v apoteóze. Před dohotovením se fasády zakrývaly plachtovinou a budova se odhalovala jako pomník. – Haussmannovo působení se vpravuje do rámce napoleonského idealismu. Ten je neobyčejně příznivý rozmachu finančního kapitálu. Paříž prožívá vysokou konjunkturu spekulací. Hra na burze vytlačuje formy hazardních her, přežívajících z feudální společnosti. Jako má flanér své fantasmagorie prostoru, oddává se hráč fantasmagoriím času. Čas účinkuje při hře jako omamný jed. Lafargue řekne o hrách, že jsou v malém napodobením konjunkturálních mystérií. Vyvlastnění prováděná Haussmannem uvádějí v život podvodné spekulace. Judikatura kasačního dvora, inspirovaná buržoazní a orleanistickou opozicí, zvyšuje finanční riziko haussmannizace. Haussmann se pokouší podeprít svou diktaturu a usiluje nastolit nad Paříží výjimečný stav. Roku 1884, když mluví ve sněmovně, dá plně najevo svou nenávist k neusazenému velkoměstskému obyvatelstvu. Haussmannova podnikání však onu nezakořeněnost neustále zvyšují. Zvyšování nájemného vyhání proletariát na předměstí, pařížské čtvrti ztrácejí původní tvářnost. Vzniká rudá ceinture, rudý okruh. Haussmann nazývá sám sebe „artiste démolisseur“. K dílu se cítil být povolán a ve svých pamětech

to otevřeně zdůraňuje. A zatím bere Pařížanům jejich město. Pařížané se v něm už necítí doma. Začínají vnímat nelidský charakter velkoměsta. Toto vědomí je u zdroje monumentální „Paříže“ Maxima du Camp. „Jérémias d'un Haussmannisé“ (Nářky haussmannizovaného) dodávají tomuto dílu formu biblického nářku.

Skutečným účelem Haussmannových podniků bylo zabezpečení města proti občanským bojům. Haussmann chtěl, aby bylo napříště v Paříži nemožné zřízovat barikády. Stejný záměr vedl již Ludvíka Filipa k tomu, aby se ulice dláždily dřevěnými kostkami. Přesto sehrály barikády v únorové revoluci svou roli. Haussmann chce znemožnit stavění barikád dvojím způsobem. Má je zamezit šířka ulic a nadto mají nové ulice poskytnout nejkratší spojení z kasáren do dělnických čtvrtí. Současníci nazvou celý podnik strategickým zkrášlením: „L'embellissement stratégique“.

*Fais voir, en déjouant la ruse,
O, République, à ces pervers
Ta grande force de Méduse
Au milieu de rouges éclairs.*

Chanson d'ouvriers vers 1850

Přesto se vztyčí za Komuny barikáda nanovo. Je silnější a zajištěna lépe než kdy jindy. Přetíná široké bulváry, dosahuje často výšky prvního poschodí a kryje zákopy, které jsou za ní. Podobně jako znamená Komunistický manifest konec epochy, v níž působili spiklenci z povolání, skončuje Komuna s fantasmagoriemi o svobodě proletariátu. Je konec představy, jako by bylo úkolem proletářské revoluce dokončit ruku v ruce s buržoazií dílo z roku 1789. Tato iluze panuje v období od roku 1831 do roku 1871, od Lyonského povstání až do Komuny. Buržoazie podobný omyl nikdy nesdílela. Její boj proti společenským právním proletariátu se datuje již od Velké revoluce a ztotožňuje se s filantropickými snahami, jež mají tento zápas zastírat a jejichž nejvýznamnější rozkvět nastává za Napoleona III. Vzniká monumentální dílo tohoto hnutí „Ouvriers européens“ (Evropští dělníci) od Le Playe. Nehledě k zastíracímu filantropickému postoji se buržoazie otevřeně hlásí k třídnímu boji. V „Journal des Débats“ lze již v roce 1831 číst doznání: „Každý továrník žije v své továrně jako majitel plantáží mezi svými otroky.“ Ztroskotávají-li stará dělnická povstání na tom, že nemají revoluční teorii, která by jim ukazovala cestu, je na druhé straně tento nedostatek základem jejich síly a nadšení, které je žene za vidinou nové společnosti. Entuziasmus dosahuje svého vrcholu za Komuny a získává často dělnictvu za

spojence nejlepší živly buržoazie, vede však dělnictvo k tomu, že nakonec podléhá těm nejhorším. Rimbaud a Courbet se přihlásí ke Komuně. Když Paříž hoří, je to důstojné završení Haussmannova ničitelského díla.

Můj otec pobýval v Paříži.

Karl Gutzkow, Dopisy z Paříže (1842)

Balzac byl první, kdo mluvil o ruinách Paříže. Pohled na ně otevřel však teprve surrealismus. Rozvoj výrobních sil rozdrtil symboly, do nichž předchozí století soustřeďovalo přání a představy o sobě a rozdrtil je ještě dříve, než se rozpadly monumenty, které je představovaly. V šestnáctém století se vědy osvobodily z područí filozofie, v devatenáctém století se tvárné prostředky podobně emancipovaly z područí umění. Architektura, která se stává inženýrskou konstrukcí, začíná první. Po ní následuje fotografie s reprodukováním přírody. Fantazijní tvorba se připravuje na praktické upotřebení jako reklamní grafika. Literatura se ve fejetonu podrobuje montáži. Všechny tyto výtvary vykročily právě vstříc trhu, aby se staly zbožím. Stanou však na prahu a ještě v rozpacích. Z této periody pocházejí pasáže a interiéry, výstavní haly a panorámata. Jsou to pozůstatky snového světa. Těžít ze snového prvku při procitnutí je školský příklad dialektického myšlení. Proto je dialektické myšlení nástroj dějinného procitnutí. Každá epocha nejenže sní o příští, nýbrž sníc přivolává probuzení. Nese v sobě svůj konec a blíží se k němu – jak již Hegel rozpoznal – s úskokem. S otřesením zbožního hospodářství začínáme rozpoznávat v monumentech buržoazie – a to dříve než se rozpadly – zříceniny.

Snový kýč

Snít o modré květině už dávno neodpovídá době. Kdo se dnes ještě vidí v roli Jindřicha z Ofterdingen, zaspal věk. Dějiny snu nebyly dosud sepsány a náhled do nich by znamenal rozhodný, historicky objasněný úder pověře o tom, že se ve snu propadáme zpět k přírodě. I snění je věcí historickou. Statistika snů by vyústila nikoli v půvabné anekdotické krajině, ale na vyprahlém bitevním poli. Sný rozhodovaly o vedení války a války před pradávnými časy rozhodovaly o tom, zda měl sen pravdu nebo nepravdu a kde měl své meze.

Sen již před námi nerozevirá modré dálky. Zešedl. Šedivá vrstva prachu na věcech patří k jeho nejlepší části. Sný jsou teď poslední cestou k všednosti. Jako se stahují bankovky, které přestaly platit, kasíruje technika vnější obraz věcí, abychom se s ním nikdy více neshledali. Nyní po něm ještě jednou ve snu vztahujeme ruku a na rozloučenou se dotýkáme důvěrně známých kontur. Chápeme se předmětů na nejhmatanějších místech. Není to vždy nejptimě-
řnější: děti se nechápou sklenice, nýbrž sahají rukou dovnitř. A kterou stranou se natáčí věc snům? Kde je toto nejhmatanější místo? Je to ona strana, která je používáním opotřebována a opatřena lacinými průpověďmi. Ona strana, kterou se věc natáčí směrem ke snu, je kýč.

Jako listy obrázkového leporella „Sen“ dopadají fantazijní obrazy věcí s klapotem na zem. Pod každým listem je napsána průpověď. „Ma plus belle maîtresse c'est la paresse“ (Mou nejkrásnější učitelkou je lenost). „Une médaille vernie pour le plus grand ennui“ (Lesklou medaili za největší nudu) a „Dans le corridor il y a quelqu'un qui me veut à la mort“ (Kdosi je na chodbě, kdo mi k smrti přeje). Podobné verše skládali surrealisté a jejich přátelé malíři k veršům kreslili obrázkovou knížku. Jednu z nich, na jejíž titulní list nakreslil Max Ernst čtyři malé chlapce, pojmenoval Paul Eluard „Répétition“. Chlapci se obracejí zády k čtenáři, učiteli i katedře a přes balustrádu vyhlížejí ven, kde se ve vzduchu vznáší balón. Obrovská tužka se

houpe, postavena na špičce, na předprsni balustrády. Repetice dětské zkušenosti dává na uváženou: Dokud jsme byli malí, neexistoval pro nás ještě tísnivý protest proti světu našich rodičů. Jako děti jsme se v něm pohybovali s převahou. Jakmile jsme s to chopit se banálního, zmocňujeme se také dobrého, jež se ukazuje pojednou být tak blízko, na dosah ruky.

Neboť sentimentalita našich rodičů, mnohonásobně destilovaná, je právě dobrá k tomu, aby podala největší obraz o našem citění. Rozvláčnost jejich řeči působí, že se žlučovitě a s hořkostí stahujeme do sebe, do podoby spleťtité hádanky; hovorový ornament je plný nejnvtřnějších zákrutů. V nich se tají duševní náklonnosti, láska, kýč. „Surrealismus je povolán k tomu, aby nanovo vzkřísil dialog v jeho esenciální pravdě. Partneři jsou zproštění nátlaku, vykonávaného zdvořilostí. Ten, kdo mluví, nebude dedukovat teze. Odpověď se však zásadně nestará o samolibost toho, kdo mluvil. Neboť slovo a obraz platí duchu naslouchajícího jenom jako odrazový můstek“. Jde o krásné poznatky z Bretonova Manifestu surrealismu, jež tvoří formuli dialektického nedorozumění, to jest toho, co je v dialogu živé. Neboť „nedorozumění“ představuje rytmiku, s níž se do rozhovoru dere jediná pravá skutečnost. Čím opravdověji umí člověk mluvit, tím zdařileji se mu nerozumí.

Louis Aragon mluví ve „Vague de rêves“ o tom, jak se v Paříži rozmáhá mánie snít. Mladí uvěřili, že našli tajemství poezie – a popravdě básnictví odstranili, jak to učinily všechny mocné síly této doby. Saint Paul-Roux ráno, když jde spát, připevní na své dveře ceduli: „Le poète travaille“ (Básník pracuje). – To vše proto, aby se proniklo k jádru zrušených věcí. Aby se jako skrývačky mohly luštit kontury všední skutečnosti, aby bylo možno z lesnatých krajín vyrušit nějakého skrytého „Viléma Tella“, nebo aby se mohly opětovat otázky „Kde vězí nevěsta?“ Skrývačky jako schematismus snové činnosti jsou dávným objevem psychoanalýzy. Surrealisté s podobnou jistotou sledují nikoli duši, ale věci. Totem předmětů vyhledávají v houšti pradějin. Nejhořejší a nejposlednější grimasou na tomto totemovém stromě je kýč. Je to poslední maska banality, kterou na sebe bereme ve snu a v rozhovoru, abychom do sebe pojali sílu vymřelého světa věcí.

Co jsme nazývali uměním, začíná teprve dva metry od našeho těla. Avšak v kýči svět věcí na člověka dotírá; poddává se tápavému hmatu člověka a vytváří nakonec v jeho nitru své vzorce. Nový člověk si nese v sobě kvintescenci všech starých forem, a to, co se v rozepři s okolím z druhé poloviny devatenáctého století vytváří ve snech stejně jako ve větách a obrazech určitých umělců, je bytost, kterou by bylo možno pojmenovat „zařízený člověk“.

O některých motivech u Baudelaira

I

Baudelaire počítal se čtenáři, kterým četba lyriky dělá potíže. K těmto čtenářům se obrací vstupní báseň „Fleurs du mal“. Jejich volní kapacita a proto též i jejich dar soustředění nejsou značné; dávají přednost smyslům; trpí splínem a mají sotva jaké zájmy, jejich vnímání je otupené. Upíná-li se lyrik k takovému publiku, jde o překvapivý úkaz. Ovšemže je vysvětlení nasnadě. Baudelaire hledal porozumění: věnuje knihu sobě podobným. Báseň „K čtenáři“ končí apostrofou: „Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!“ Jasnější se však stane, obrátíme-li výrok a řekneme-li: Baudelaire psal knihu, která si již předem nedělala vyhlídky na bezprostřední čtenářský úspěch. Počítal s typem čtenáře, jaký popisuje úvodní báseň. A ukázalo se, že to byl propočít, který mířil daleko do budoucna. Čtenáře, na kterého básník spoléhal, mu dodala pozdější doba. Že tomu tak je, jinak řečeno, že podmínky recipování lyrických básní se staly nepříznivější, o tom hovoří tři okolnosti. Za prvé přestal lyrik platit za básníka v romantickém slova smyslu. Nevystupuje v úloze pěvce, jak tomu bylo ještě u Lamartina, uchýlil se k žánru (u Verlaina je tato specializace názorná; Rimbaud byl již esoterik, jenž ex officio vzdaluje publikum od svého díla). Za druhé: lyrická poezie se po Baudelairovi už nemůže nadít masových úspěchů (ještě Hugo-va lyrika měla při svém vyjití mocnou odezvu, v Německu představuje krajní hranici „Kniha písní“). Třetí okolnost plyne z druhé: publikum se stalo zdrženlivějším i k lyrické poezii, která k němu docházela z minula. Časové rozmezí, jež máme na mysli, lze datovat přibližně od poloviny minulého století. V této epoše sláva „Květů zla“ bez ustání rostla. Kniha, která počítala s čtenářem nejméně lyrice nakloněným a která našla na začátku jen velmi málo příznivců, stala se během století dílem klasickým, stala se také dílem nejvydávanejším.

Není obtížné představit si, že lyrická poezie, k jejíž recepci jsou podmínky stále nepříznivější, si bude udržovat kontakt se zkušeností čtenáře už jen

výjimečně. Už proto, že se tato zkušenost ve své struktuře změnila. Budeme-li však s tímto dodatkem souhlasit, upadneme do dalších rozpaků, neboť vznikne otázka, co se na této zkušenosti mohlo změnit. Tak se dostaneme k filozofii a narazíme na zvláštní stav věcí. Od konce minulého století přišla filozofie s řadou pokusů na téma, jak se dobrat „pravé“ zkušenosti v protikladu ke zkušenosti, která se usazuje v normované, denaturované existenci civilizovaných mas. Zpravidla se tyto pokusy řadí pod záhlaví tzv. filozofie života – Lebensphilosophie. Lze si představit, že jejich východiskem není společensky určená existence člověka. Odvolávaly se naopak na básnictví, raději však na přírodu a posléze zejména na mytické věky. Diltheyův spis „Das Erlebnis und die Dichtung“ (Prožitky a básně) je jedním z nejčasnějších v této řadě; končí Klagesem a Jungem, který se upsal fašismu. Vysoko nad touto literaturou ční monumentální raná práce Bergsonova „Látka a paměť“ (Matière et mémoire). Je také mnohem více než ostatní díla svázána s exaktním bádáním. Tím je v jejím případě biologie. Už titul naznačuje, že pro filozofickou strukturu zkušenosti považuje za rozhodující strukturu paměti. Zkušenost má ve skutečnosti co dělat s tradicí, ať kolektivního nebo soukromého života. Spíše než jednotlivými daty, fixovanými ve vzpomínce, je však tvořena nakupenými, často nereflektovanými daty, které se v paměti slévají. Bergsonovým záměrem není ovšem specifikovat paměť historicky. Jsme blíže pravdě, řekneme-li, že historickou determinaci zkušenosti Bergson odmítá. Tím se vyhýbá především a bytostně tomu, aby se obíral zkušeností, z níž jeho vlastní filozofie vznikala, nebo lépe, proti níž byla zamýšlena. Je to vrtošivá, oslepivá zkušenost velkoindustriální společnosti. Pro oko, jež se před touto zkušeností zavírá, se dostává zkušenost komplementárního druhu jako téměř spontánní kopie původní. Bergsonova filozofie je pokus tuto kopii podrobně rozebrat a zachytit. Odkazuje tedy zprostředkovaně k stejné zkušenosti, která vstupuje nepřetvářeně do zorného pole Baudelairova v postavě jeho čtenáře.

II

„Matière et mémoire“ vymezuje podstatu zkušenosti v plynoucím čase tak, že si čtenář musí říci: adekvátním subjektem podobné zkušenosti bude jedině básník. Vskutku také Bergsonovu teorii zkušenosti básník ověřil. Proustovo „Hledání ztraceného času“ (À la recherche du temps perdu) je pokusem stvořit synteticky v moderních společenských podmínkách onu zkušenost, jak si ji myslel Bergson. Neboť s jejím uskutečněním přirozenou cestou lze počítat stále méně a méně. Proust se ostatně ve svém díle nevyhýbá diskusi k této

otázce. Uvádí dokonce do hry nový moment, který zahrne imanentní kritiku Bergsonovy teorie. Bergson neopomine podtrhnout antagonismus, který existuje mezi *vita activa* a zvláštní *vita contemplativa*, k níž je klíčem paměť. Avšak u Bergsona probíhá vše tak, jako by obrat k názorovému, přihlíživému zpřítomňování životního proudění byl věcí svobodného rozhodnutí.

Proust ohlašuje svůj odchylný názor již předem, terminologií. Namísto čisté paměti – *mémoire pure* –, jak ji zná Bergsonova teorie, mluví o *mémoire involontaire*, o paměti, která je mimovolná. Proust ihned porovnává tuto ne-libovolnou paměť s pamětí libovolnou, která je v područí inteligence. Prvním stránkám jeho velkého díla připadá úkol osvětlit vztah obojí paměti. V rozjímání, uvádějícím nás do konečné stanice, mluví Proust o tom, v jak chudobných představách se po mnoho let nabízelo jeho vzpomínkám město Combray, v němž přece uplynula část jeho dětství. Až do chvíle, kdy jej jednoho odpoledne unesla chuť madeleiny (koláčku), k níž se pak často vrací, zpět do starých časů, byl Proust odkázán na pohotovost paměti, která uchovává to, co kdysi upoutalo pozornost. To je dobrovolná vzpomínka, *mémoire volontaire*, a o té platí, že informace, které ušetrjuje o uplynulém, nic z něho nepodržují. „Stejně tak je tomu s naší minulostí. Marně se ji pokoušíme vyvolat, náš duch se namáhá zbytečně.“ Proto se tato vzpomínka Proustovi nehodí k tomu, aby souhrnně vysvětlil, že uplynulé se nalézá „mimo jeho moc, zřejmě v některém materiálním předmětu (nebo pocitu, jaký v nás tento předmět vyvolává), aniž bychom měli tušení, v kterém. Zda se s ním potkáme ještě před smrtí nebo se s ním nestřetneme nikdy, to záleží jedině na náhodě.“

Zůstává se náhodě, zda jedinec získá svůj obraz o sobě, zda pronikne k své vlastní zkušenosti. Být v tomto ohledu závislý na náhodě, není v žádném případě samozřejmostí. Vnitřní žádosti člověka nemají tento bezvýhodně soukromý charakter od přírody. Ten vznikl teprve poté, co se začala ztenčovat šance, jak se vnější skutečnosti zmocnit vlastní zkušeností. Jeden z mnoha úkazů takového ztenčování představují noviny. Tisk by nedosáhl svého cíle, kdyby se ohlížel na to, že si má čtenář přivlastňovat podávané informace jako svou vlastní zkušenost. Jeho záměr je právě opačný a také dosažitelný. Spočívá v tom, aby od sebe neprodyšně oddělil události a oblast, která se vztahuje k čtenářově zkušenosti. Zásady žurnalistické informace (novost, stručnost, srozumitelnost a především podávání jednotlivých zpráv bez vzájemné souvislosti) přispívají k tomuto úspěchu stejně jako zalamování stránky a nakládání s jazykem. (Karl Kraus neúnavně dokazoval, jak velice ochromuje jazykový habitus žurnálů představitelství čtenářů.) Oddělováním informací od zkušeností se dbá na to, aby informace nevplynuly do „tradice“. Noviny

vycházejí ve velikých nákladech. Žádný čtenář nedisponuje hned tak něčím, co by si druhý o něm nechal vyprávět. – Historicky vzato, mezi různými formami sdělení existuje konkurence. Na tom, jak vystřídala dřívější relaci informace a informaci senzace, lze sledovat přibývající zakrňování zkušenosti. Všechny tyto formy se odrážejí jako od svého pozadí – od vyprávění: vyprávění je jednou z nejstarších forem zprávy. Nespočívá v tom, že prostředkuje čistý substrát události (jak to činí i informace); zapouští děj do života referujícího, aby poskytlo posluchačům událost coby zkušenost. – Utkívá v něm proto dotek vyprávějího tak jako v hliněné misce stopa hrnčířovy ruky.

Osmisvazkové Proustovo dílo názorně dokládá, jakých příprav bylo zapotřebí, aby se v moderní době restaurovala postava vyprávěče. Na počátku této práce naráží Proust na elementární úkol: podat zprávu o vlastním dětství. Změřil celou obtížnost tohoto úkolu, když jej představuje jako závislý na náhodě a když se ptá, zda je vůbec řešitelný. V souvislosti s touto úvahou razí pojem *mémoire involontaire*. Pojem nese stopy situace, z níž byl vytvořen. Patří k vybavě soukromé, mnohonásobně izolované osoby. Tam, kde existuje zkušenost v striktním slova smyslu, svazují se v paměti určité obsahy individuální minulosti s obsahy minulosti kolektivní. Místem fúze obou dvou látek paměti jsou vždy znovu kultury se svými ceremoniály, se svými slavnostmi, ač právě na ně se v případech Proustově sotva kdy myslí. Ony provokovaly upamatování na určité doby a zůstaly po celou dobu života prostředkem tohoto upamatování. Mimoděčné upamatování a libovolné upamatování ztrácejí tak v poměru jednoho k druhému svou výlučnost.

III

Úsilí podat obsažnější určení toho, co se objevuje v Proustově *mémoire de l'intelligence* jako vedlejší produkt bergsonovské teorie, nás přivádí zpátky k Freudovi. Roku 1921 vyšel esej „*Jenseits des Lustprinzips*“ (Mimo princip slasti), v němž se stanoví korelace mezi pamětí (ve smyslu *mémoire involontaire*) a vědomím. Má podobu hypotézy. Úvahy, které v dalším na tuto korelaci naváží, nemají za úkol snést k ní důkazy. Budou se musit spokojit s tím, že přezkoušejí plodnost hypotézy pro pochody, které jsou vzdáleny oněm, co tanuly na mysli Freudovi při jeho koncepci. Možnost narazit na tyto děje měli spíše Freudovi žáci. Reik ve své teorii paměti argumentuje v leckterém ohledu obdobně jako Proust, když rozlišuje bezděčnou a vědomou vzpomínku. „Paměti přísluší funkce opatrovat dojmy,“ říká Reik. „Vzpomínka směřuje k jejich rozložení. Paměť je konzervativní v nejvlastnějším smyslu slova, vzpomínka je destruktivní.“ Tyto závěry vycházejí z Freudovy

základní věty, z hypotetické formulace, že vědomí „vzniká tam, kde vzpomínka nalézá stopu“. (U Freuda nejsou v jeho pokusu pojmy vzpomínka a paměť tak významově rozlišeny, aby to bylo pro dané souvislosti závažné.) Vědomí „by tedy mělo charakteristickou zvláštnost v tom, že vzrušení v něm nezanechává trvalé elementární změny, jako se děje ve všech ostatních psychických systémech, nýbrž vyvolává pouhý náraz v podobě uvědomění“. – Vzpomínkové složky jsou „nejsilnější a nejtrvalejší často spíše tam, kde pochod, který je zůstává, do vědomí nikdy nepronikl“. – Přeloženo do Proustovy řeči: jen to, co se neprožívalo výslovně a vědomě, co nebylo pro subjekt zážitkem, může vstupovat do *mémoire involontaire*. Uchovávat „přetrvávající stopy jako základ paměti“ se vyhrazuje, podle Freuda, „jiným systémům“, těm, jež je nezbytné považovat za odlišné od vědomí. Vědomí jako takové by podle Freuda vůbec nepřijímalo záznamy paměti. Mělo by mít naopak jinou významnou funkci. Mělo by vystupovat jako ochrana proti podráždění. „Pro živý organismus je téměř důležitější ochrana před podrážděním, než jeho přijetí; živý organismus je vybaven vlastní zásobou energie a musí se především snažit uchovat ji v její zvláštní formě, aby v něm pracovala nezasazena stejně působícími, a tedy rušivými vlivy, které pocházejí z příliš velkých energií vnějších.“ – Z těchto energií vychází ohrožení šokem. S traumatickým působením těchto šoků se nemusí počítat tehdy, když je vědomí pohotově registruje. Psychoanalýza se snaží pochopit podstatu traumatického šoku jako „prolomení ochrany před podrážděním“. Podle této teorie má úlek „svůj význam“ v tom, že při něm „chybí pohotovost k strachu“.

Freudovi zavalil podnět k jeho zkoumání sen, který je typický pro neurotiky z úrazu. Sen reprodukuje katastrofu, kterou prodělali. Sny tohoto druhu „se snaží“ podle Freuda dohnat zameškané zvládnutí podráždění tím, že „vyvolávají úzkostné stavy, neboť traumatická neuroza byla zaviněna vypadnutím strachu“. Něco podobného má zřejmě na mysli Valéry. A stojí za to dotknout se této shody, neboť Valéry byl jedním z lidí, kteří se zabývali zvláštním fungováním psychických mechanismů za dnešních životních podmínek. (Navíc dokázal tento zájem spojit se svou básnickou tvorbou, která zůstala čistou lyrikou. Je tedy autorem, který jako jediný přímo na Baudelaira navazuje.) „Dojmy a smyslové vjemy,“ říká Valéry, „lze zařadit, jakmile o nich začneme jako o takových uvažovat, do kategorie překvapení; podávají svědectví o insuficienci člověka . . . Vzpomínka je základním úkazem a je zaměřena k tomu, abychom si dopřáli času na organizování ‚příjmu podráždění‘, kterého se nám dříve nedostalo.“ Příjem šoku je ulhčen tréninkem ve zmáhání podráždění, k němuž mohou být přibrány v nutném případě právě tak sen jako vzpo-

mínka. Regulérně je však tento trénink, jak soudí Freud, věcí bdělého vědomí, jež má své sídlo v jedné vrstvě mozkové kůry, a „ta je vlivem dráždění tak zpracovaná“, že vychází příjmu podráždění vstříc těmi nejpříznivějšími podmínkami. Šok je takto odrážen, vědomí na něj takto odpovídá, což případu, který jej způsobil, výrazně dodává ráz zážitku. Vědomí by mohlo takovýto případ (tím, že ho přímo ukládá do registratury vědomé vzpomínky) sterilizovat pro básnickou zkušenost.

Naskýtá se otázka, jak lze založit lyrickou poezii na zkušenosti, pro niž je normou zážitek šoku. U takovéto poezie by se dalo očekávat, že v ní bude hrát ve vysoké míře roli vědomí, vnukala by představu plánu, který se účinně podílel na jejím vypracování. A právě toto je případ básní Baudelairových. Je to bod, který ho sblíží s Poem, pakliže se obrátíme k jeho předchůdcům; a mezi jeho následovníky opět s Valérym. Valéry se v postřezích o Baudelairovi vzájemně prozřetelně doplňuje s Proustem. Proust napsal o Baudelairovi esej, jehož dosah předstihují některé reflexe románového díla. Valéry podal v „Situation de Baudelaire“ klasické uvedení do „Fleurs du mal“. Říká zde: „Jako by před Baudelairem stála otázka – být velký básník a nebýt ani Lamartine, ani Hugo, ani Musset. Netvrdím, že bylo předsevzetí Baudelairovo vědomí; muselo být však nutkové – ba vlastně ono bylo Baudelairem. Bylo jeho státní raisonou.“ Může působit podivně, mluví-li se u básníka o státní raisoně. Odtud vyplývá něco pozoruhodného: emancipace od prožitků. Baudelairova básnická tvorba na sebe bere úkol. Baudelaire měl na mysli bílá místa, na něž svými básněmi vsadil. Jako každé jiné lze i toto dílo historicky zařadit, Baudelairovo dílo se však na rozdíl od druhých zařadit nadto chtělo a také umělo.

IV

Čím větší je účast šoku na jednotlivých dojmech, čím plánovitěji reaguje vědomí proti podráždění, čím úspěšnější je ve svých obranných operacích, tím menší je naděje, že se dojmy stanou materiálem zkušenosti; zůstávají obsahem prožitku. Snad lze posléze spatřovat vlastní obranu proti šoku v tomto: obsah vědomí zůstává neporušený, jakmile vědomí samo vykáže náraz do přesně určeného časového momentu. Šlo by v takovém případě o výsostný výkon reflexe, jež by určila náraz jako druh zážitku. Vypadne-li reflexe, následoval by zásadně buď radostný, nebo – častěji – odpor vyvolávající úlek, kterým podle Freuda by bylo sankcionováno vynechání obranného mechanismu. Baudelaire k tomu nabízí pronikavý obraz. Popisuje duel, v němž umělec, dříve než klesne, strachem vykřikne. Tento duel je zpodoběním tvůrčího procesu.

Baudelaire tedy dosazuje zkušenost z šoku do samotné artistické práce. Vlastní výpověď zde má nemalý význam. Je potvrzována i ve svědectví mnohých současníků. Vydán napospas strachu může Baudelaire sám strach vyvolávat. Vallès vypráví o jeho excentrickém posunkování; Pontmartin stanoví podle Nargeotova portrétu Baudelairovu konfiskovanou fyziognomii. Claudel prodlévá u řezavosti jeho kadenci a jejich využívání při rozhovoru; Gautier mluví o „zarážkách“, jež Baudelaire rád užíval při deklamaci; Nadar popisuje jeho abruptní chůzi.

Psychiatrie zná traumatofilní typy. Baudelaire z vlastní vůle jako duchovní i fyzická osoba odráží šoky, lhostejno, odkud přišly. Tato obrana proti šoku má nejpřiléhavější obraz v potyčce. Když píše o svém příteli Constantinu Guysovi, navštíví jej v době, kdy Paříž spí: „stojí zde, skloněný nad stolem, soustředěný na list, jako za dne na věci kolem sebe; jak svou tužkou, perem, štětcem *šermuje*; chrstne vodu ze sklenice na strop a zkouší si pero na své košili; jak rychle a prudce se žene za prací, jako by se bál, že mu obrazy uniknou; i o samotě zaujímá bojovnou pózu a odráží své vlastní údery“. Sama sebe ve středu podobně fantastické potyčky portrétuje Baudelaire v úvodní strofě k básni Slunce; je to jediné místo z „Fleurs du mal“, které jej ukazuje při básnické práci.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

Zkušenost šoku je v Baudelairově faktuře určující. Gide pojednává o intermitencích mezi obrazem a idejí, mezi slovem a věcí, které jsou vlastním zdrojem poetické vzrušivosti u Baudelaira. Rivière odkázal k podzemním nárazům, které rozrušují Baudelairův verš. Je to pak, jako by se jedno slovo zborotilo. Rivière označil tato propadající se slova:

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui *ferait* leur vigueur.

Nebo také:

Cybèle, qui les aime, augmente ses verdures

Sem náleží také slavný básnický začátek:

La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse.

V básních v próze – „Spleen de Paris“ – se mají uplatnit tyto skryté zákonitosti mimo rámec verše. V dedikaci sbírky šéfredктору listu Presse, Arsènu Houssayovi, Baudelaire napíše: „Kdo z nás by si ještě ve dnech ctižádosti nevynsilil zázračný výtvar z poetické prózy? Musil by být hudební i bez rytmu a rýmu, musil by být dosti ohebný a křehký, aby přiměřeně odpovídal lyrickým hnutím duše, přelévavostí snění, šokům ve vědomí. – Tohoto ideálu, který může přerůst ve fixní ideu, se budou chápat především lidé, kteří jsou doma v obrovských městech, protkaných spleť bezpočetných, navzájem se křížujících vztahů.“

Toto místo umožňuje dvojí závěr. Naznačuje za prvé vnitřní souvislost, kterou Baudelaire vede mezi zobrazením šoku a velkoměstskými masami. Naznačuje dále, koho lze masami vlastně rozumět. Nejedná se ani o třídu, ani o kolektiv, který by byl jakkoliv strukturovaný. Řeč může být jen o amorfním zástupu chodců, o pouličním publiku. Tento zástup, na jehož existenci Baudelaire nikdy nezapomíná, nebyl modelem ani k jedné z jeho básní. Jako skrytý obraz je však přítomný v jeho tvorbě, o čemž svědčí i výše citovaný zlomek. Obraz šermíře lze dešifrovat právě pomocí tohoto skrytého obrazu: údery, které rozdává, jsou určeny k tomu, aby mu proklestily cestu davem. Ovšemže jsou předměstí, kterými se básník, „slunce“, probíjí, liduprázdná. Avšak skrytou konstelací (a teprve díky ní se stane krása strofy průhledná až na dno) lze nicméně dobře postihnout takto: je to duchový zástup slov, fragmentů, básnických začátků, s nímž se v opuštěných ulicích pouští básník do zápasu o básnickou kořist.

V

Zástup – nebylo v devatenáctém století nikoho, kdo by byl více zplnomocněn podpořit literáta. V širokých vrstvách, v nichž je čtení běžné, se zástup chystá přetvořit se na publikum. Stává se zákazníkem. Chce se uvidět v současných románech nejinak než jako donátoři na středověkých obrazech. Nejúspěšnější autor devatenáctého století vychází z vnitřní pobídky vsřít tomuto poža-

davku. Hugo osloví jako první dav v titulech: „Les misérables“ (Bídníci), „Les travailleurs de la mer“ (Dělníci moře). Hugo je ve Francii jediný, kdo je s to konkurovat románu-fejetonu. Mistr žánru, který se stal pro malého člověka zdrojem zjevování pravd, byl, jak známo, Eugène Sue. Roku 1850 byl zvolen velkou většinou hlasů za zástupce města do parlamentu. Nikterak neudivuje, že se mladý Marx dal vyprovokovat k polemice s „Tajnostmi Paříže“. Tanul mu velmi záhy na mysli úkol, jak zformovat z amorfní masy, které se tehdy snažil podbízet socialismus krasoduchů, kovaný proletariát. Engels, jako vždy skromný, vytěží pro své rané dílo z pozorování této masy popis, který předznamenává Marxovo téma. V „Postavení pracující třídy v Anglii“ říká: „Takové město jako Londýn, kde se lze procházet celé hodiny, aniž se dojde byť jen na začátek jeho konce, aniž se narazí na nejmenší znamení, z kterého by se dala vysoudit blízkost venkovské krajiny, je přece jen zvláštní věc. Podobná kolosální centralizace, podobné zahrnutí tří a půl milionu na jediné místo, stonásobně umocňuje sílu těchto tří milionů. Avšak oběti, kterými se za to zaplatilo, odhalíme teprve později. Budeme-li se několik dnů potloukat po dlažbě hlavních tříd, zpozorujeme, že Londýňané se museli vzdát nejlepšího dílu své lidskosti, aby uvedli v život tyto divy civilizace, kterými se jejich město hemží, že steré síly, které v nich dřímaly, zůstaly ladem a byly potlačeny . . . Již uliční vřava vzbuzuje odpor a lidská povaha se proti ní bouří. Cožpak statisíce z nejrůznějších tříd a stavů, vzájemně zde do sebe vrážející, nejsou všichni lidé se stejnými vlastnostmi, se stejným zájmem být šťastný? . . . A přece se kolem sebe ženou, jako by neměli vzájemně nic společného a jeden s druhým neměli co dělat, a přece je jedinou tichou úmluvou mezi nimi, držet se každý na oné straně chodníku, která je napravo v jejich směru, aby se oba proti sobě mířící proudy tlačence neřítily jeden na druhý; a přesto nikoho ani nenapadne počít jiného i jen pohledem. Surová lhostejnost, necitelné soustředění každého na privátní zájmy vzbuzují o to větší nevoli a zraňují tím více, čím větší množství jednotlivců se zde tísni na malém prostoru.“

Srovnáme-li tento popis s oněmi, jaké najdeme u drobných francouzských mistrů, u takového Delvaua, Gozlana nebo Lurina, překvapí nás rozdílnost. Engelsovi chybí obraznost a nonšalance, s níž se v davu pohybuje flanér a kterou od flanéra fejetonisté zdařile přejali. V citovaném dopise narážíme na morální reakci. Estetická se k ní připojuje: tempo, v němž se chodci proti sobě míhají, působí nelibě. Působení však tvoří zkřížení neúplatně kritického postoje s tenorem starosvětským. Autor přichází z Německa, dosud provinčního; snad na něho nikdy nedolehlo pokušení zmizet v lidském prou-

du. Když Hegel nedlouho před smrtí poprvé navštívil Paříž, napsal své ženě: „Procházím-li se ulicemi, vidím přesně stejné lidi jako v Berlíně – nejsou jinak oblečení, ani nemají jiné tváře – tatáž podívaná, ale v hojném lidském davu.“ Pro Pařížana byl pohyb v tomto davu něčím přirozeným. I tehdy, chtěl-li k davu zachovat odstup, zapletl se s ním a nemohl zůstat čistě vnějším pozorovatelem jako Engels. Pro Baudelaira je masa něco tak málo vnějšího – jak víme z jeho díla – že propadá jejímu obluzování, tím více přitahován, čím víc se brání.

Líčení této masy bychom u Baudelaira marně hledali – tak velice je mu záležitostí vnitřní. Svá nejdůležitější témata podává sotva kdy přímo, formou popisu. Jedná se mu hlavně o to, jak důvtipně praví Desjardin, „zapustit obraz do své paměti, a ne jej vyzdobit a vymalovat“. I „Fleurs du mal“ i „Spleen de Paris“ jsou prosty oněch obrazů města, jejichž mistrem byl Victor Hugo. Baudelaire nelíčí ani obyvatelstvo, ani město, což mu umožňuje evokovat jedno prostřednictvím druhého. Jeho dav je vždy zástup velkoměstský, jeho Paříž je vždy Paříž přelidněná. V tom pokročí neskonale dále za Barbiera, jehož postupem je líčení, a proto u něho zůstávají masy a město odděleny.^{2/} Probíráme-li „Tableaux parisiens“ (Pařížské obrazy), můžeme v nich prokazatelně sledovat skrytou přítomnost masy. I tehdy, když si Baudelaire vybírá jako námět svítání, proniká do liduprázdných ulic ono „tiché hemžení“, které Hugo vycítil v noční Paříži. Utkví-li Baudelairův pohled na kresbách anatomických atlasů, vyložených k prodeji na zaprášených nábřežích Seiny, změní se nepozorovatelně na těchto listech jednotlivá kostra v masy kostlivců. Celá kompaktní masa se v postavách „Danse macabre“ (Tanec kostlivců) pohybuje vpřed. Tam, kde krok neudrží tempo, kde myšlenky nic nevědí o současnosti, tam se z velké masy vypadá a utváří se hrdinství scvrklých žen, které sleduje na jejich cestách cyklus „Les petites vieilles“ (Starěnky). Masa byla pohyblivou rouškou; skrz ni viděl Baudelaire Paříž. Přítomnost masy je rozhodná pro nejslavnější báseň „Květů zla“.

Sonet „A une passante“ (Jedné kolemjdoucí) neobsahuje ani jedno slovo, ani jeden obrat, které by se vztahovaly jmenovitě k zástupu. A přesto nese zástup celý děj, tak jako vítr žene plavbu plachetnice.

La rue assourdissante autour de moi hurlait,
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse,
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair . . . puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi j'eusse aimée, ó toi que le savais!

Neznámá v smutečném závoji, tajemná a němě unášená vřavou, zkříží básníkův pohled. Vše, co sonet říká, je dáno v jedné větě: Fascinuje-li co velkoměstského člověka – zdaleka nehledajícího v davu jen svého protihráče, jen nepřátelský živel –, pak je to zjevení, které mu přináší teprve proud davu. Uchvacuje-li co velkoměstského člověka, pak je to spíše než láska na první pohled láska na poslední pohled. Okamžik okouzlení spadá v básni vjedno s okamžikem posledního rozloučení. Tak podává sonet vzorec šoku, ba vzorec katastrofy; nejen že zasahuje toho, koho postihne, nýbrž zasahuje podstatu jeho citu. Křeč, která stahuje tělo – říká se *crispé comme un extravagant* –, není blažeností člověka, zachváceného ve všech slojích své bytosti Erótem; spíše lze mít na mysli zasaženost sexuální, tak, jak může přepadnout člověka osamocенého. Mínění Thibaudetovo, že „tyto verše mohly vzniknout jen ve velkoměstě“, neříká mnoho. Verše vynášejí najevo stigmata, jakými vybavuje lásku velkoměstská existence. Nejinak četl sonet Proust, a proto použil ve své pozdní verzi ženy v smutku, v níž se mu jednoho dne zjevila Albertina, mnohovztažného pojmenování „la Parisienne“ (Pařížanka). „Když Albertina opět vstoupila do mého pokoje, měla na sobě černé sametové šaty. Činily ji pobledlou a velice podobnou onomu typu ohnivě a přece jen bledé Pařížanky, ženy, která odvykla čerstvému vzduchu a která pro svůj způsob života uprostřed mas a snad také působením neřesti vypadá přepadle, a kterou lze poznat podle určitého nestále působícího pohledu, pakliže nebyla na tváře nanesená červeň.“ Ještě u Prousta vyhlíží předmět lásky takto, lásky, jakou zakouší jen obyvatel velkoměsta, jak ji pro svou báseň vytěžil Baudelaire a jak o ní mluví věta: naplnění jí nebylo odepřeno, ale ušetřeno.^{3/}

VI

Motiv zástupu má mezi svými staršími verzemi jednu povídku Poeovu přeloženou Baudelairem, a tu lze považovat za klasickou. Vyznačuje se několika pozoruhodnostmi a stačí se na ně zaměřit, abychom spatřili společenské instance, tak mocné a tak skryté, že je lze mít za zdroj mnohostranně prostředkovaného působení, stejně pronikavého jako subtilního, které z těchto míst zasahuje uměleckou tvorbu. Povídka má titul „Muž zástupu“. Dějiště je Londýn; vypráví ji muž, který se poprvé po dlouhé nemoci vydává do městských ulic. V pozdních odpoledních hodinách podzimního dne se usadil za oknem velkého londýnského lokálu. Prohlíží si okolní hosty a také inzeráty v novinách; nejvíce však přitahuje jeho zrak zástup, který proudí kolem jeho okna. „Byla to jedna z nejživějších městských ulic; po celý den se zaplňovala lidmi. Avšak nyní, když nastával soumrak, vzrůstal zástup každou minutu; a jakmile se rozžehly plynové lucerny, valily se kolem kavárny dva mohutné husté proudy chodců. Ještě jsem se nikdy neoctl v takovém stavu, jako v této večerní hodině; a vychutnával jsem nepoznané vzrušení, které mě přepadlo při pohledu na tento oceán vlnících se hlav. Znenáhla mizelo přede mnou vše, co se dělo v místnosti, v níž jsem seděl. Propadl jsem úplně pozorování ulice.“ Ačkoliv je fabule, k níž se tato předehra vztahuje, důležitá, ustupuje stranou; zaznamenání si žádá rámec příběhu.

Chmurný a rozptýlený jako světla plynových luceren, v němž se pohybuje, objevuje se u Poea londýnský dav. Není to však jen chátra, která s nocí „vylézá z děr“. Poe takto popisuje třídu výše postavených: „Jejich vlasy byly většinou již prořídle, jejich pravé ucho poněkud odstávalo na důkaz, že slouží k odkládání pera. Všichni navykle pohybovali klobouky a všichni měli krátké zlaté hodinkové řetězy staromódního tvaru.“ Ještě úžasněji se popisuje způsob, jakým se dav pohybuje. „Většina míjejících se vyhlížela jako lidé, kteří jsou sami se sebou spokojeni a pevně si stojí v životě. Zdálo se, že myslí jen na to, jak si razit cestu množstvím. Vrazil-li do nich sousední chodec, neprojevíli sebemenší rozmrzelost; upravili nanovo svůj šat a spěchali dále. Druhá skupina, také početná, byli lidé s neladnými pohyby, červeným naběhlým obličejem, mluvili sami se sebou a gestikulovali, jako by byli sami uprostřed nesčíslného davu, který je obklopoval. Když byli donuceni zastavit se v chůzi, přestali rázem mumlat; jejich posunky však byly náhle prudší a oni zde čekali s nepřítomným, nuceným úsměvem až do chvíle, než jim lidé, kvůli nimž se zastavili, uvolnili cestu. Když do nich někdo strčil, pozdravili ho hlubokou poklonou a vypadali poté nanejvýš rozpačitě.“^{4/} Vzniká dojem, jako by se mluvilo o poloopilých, zbědovaných individuích. Ve sku-

tečnosti jsou předmětem popisu „lidé zámožní, obchodníci, advokáti a burzovní spekulanti“.^{5/}

Obraz, který Poe vylíčil, bude možno stěží označit za realistický. Pracovala na něm znetvořující fantazie, a proto jej nelze zařadit k textům, které se dávají obvykle za vzor nějakému socialistickému realismu. Zcizující podání Poeovo nenajdeme například u Barbiera, jednoho z nejlepších, jakých se může takovýto realismus dovolávat. Předmět popisu je u Barbiera průhledný: masa utlačených. O ní nemůže být u Poea řeči, mluví se o lidech vůbec. V naskytající se podívané vycítil Poe, podobně jako Engels, něco hrozivého. Zpodobnil přesně ten obraz velkoměstského zástupu, který se stal rozhodujícím pro Baudelaira. Ačkoliv Baudelaira přitahovala moc davu a podlehl lákání stát se jedním z řady, přece se sám neubráníl pocitu, že tento zástup v sobě nese cosi nelidského. Tak se stává Baudelaire jeho komplicem a zároveň ho z odstupu pozoruje. Dalekosáhle se s ním spouští, aby jej rázem jediným pohrdavým pohledem odmrštil. Všude, kde se k této ambivalenci zdrženlivě doznává, vzniká zvláštní podmanivost. Těžko zdůvodnitelný půvab jeho „Crépuscule du soir“ (Soumraku) s ní zřetelně souvisí.

VII

Baudelaire případně na to, že za člověka zástupu, v jehož stopách prochodí Poeův vyprávěč křížem krážem celý noční Londýn, dosadí typ flanéra. Výsledek nebude stejný. Muž zástupu není flanér. Nevyznačuje se mírným, nýbrž manickým habitem. Lze proto spíše na něm postihnout, co se musilo stát s flanérem, jakmile mu bylo odňato prostředí, do kterého patřil. Pakliže mu je kdy poskytoval Londýn, tedy rozhodně ne ten, který je popsán u Poea. Měřena Londýnem uchovává si Baudelairova Paříž rysy starých dobrých časů. Dosud existovaly přívozy na místech, kde měly později Seine překlenout mosty. Dosud mohl – v roce Baudelairovy smrti – připadnout podnikatel na nápad uvést do provozu pět set nosítek k obsluze majetných městských obyvatel. Dosud byly v módě pasáže, v nichž se flanér nemusil ohlížet na vozidla, tyto konkurenty pěších chodců.^{6/} Chodec, který se zařadí do proudícího davu, se liší od flanéra, jenž požaduje vlastní prostor ke hře a nemíni se vzdát svého privatissima ani uprostřed davu. Množství se může hnát za svými pohledávkami; potulovat se z principu si může dovolit jen ten, kdo stojí mimo praktické zájmy řady. Flanér nebude proto doma tam, kde převládá soukromničení, a nebude doma ani v horečnatém provozu londýnské City. Londýn má svého muže zástupu. Berlín svého Nanta, předběřznovou lidovou postavu, vystávající na nárožích. Pařížský flanér stojí mezi nimi uprostřed.^{7/}

Soukromníkovy vidění davu osvětluje malá próza – poslední, kterou napsal E. T. A. Hoffmann. Má název „Des Veters Eckfenster“ (Bratrancovo rohové okno). Vznikla o patnáct let dříve než povídka Poeova a představuje jeden z nejranějších pokusů podat obraz ulice ve velkém městě. Rozdíl obou textů stojí za povšimnutí. Pozorovatel u Poea se dívá na ulici oknem veřejné místnosti; u Hoffmanna je usazen ve svém domácím prostředí. Počív pozorovatel podléhá přitažlivosti, která jej nakonec strhne k tomu, že se vydá do proudícího davu. Hoffmannův hrdina sedí ve svém arkýři, protože je ochrnutý; nemohl by být stržen do zástupu, i kdyby pocítil na své osobě jeho vábivou moc. Ve skutečnosti je však nad tento dav povznesený, jak naznačuje i jeho pozorovatelské místo v bytě, který je v poschodí. Z výše nad ulicí přehlíží dav; je ve svém živlu, neboť je týdenní trh. Divadelní kukátko, jímž si pozorovatel slouží, nabízí pohledy na žánrové výjevy. Nástroj a vnitřní naladění muže, který jej používá, si zcela odpovídají. Také příchozí návštěva má být zasvěcena, jak se praví, do „principů umění dívat se“.^{8/} Toto umění spočívá v schopnosti těšit se z živých obrázků, jak je ostatně záhy nato bude pěstovat *biedermeier*. Povznášející průpovědi poskytují vysvětlení.^{9/} Text se může považovat za pokus vypořádat se s úkolem, který začínal být naléhavý. Je jasné, že berlínské poměry nebyly ty nejpříznivější a že plný zdar pokusu zmařily. Kdyby se byl Hoffmann octl v Paříži nebo v Londýně, kdyby se byl zaměřil na zpodobení skutečného davu, nebyl by skončil jen u hemžení na trhu; nebyly by se dostaly do středu jeho objektivu vůbec ženy; byl by se patrně zachytil stejných motivů, které nabízel Poeovi dav pohybující se ve světle plynových luceren. Ostatně snad by nebyly nutné ani ony plynové lucerny, aby se mu byla vyjevila ona přízračnost, kterou zakusili i ostatní fyziognomové velkoměsta. Patří sem i slovo Heinovo. „Měl na jaře,“ zpravuje dopisem Varnhagena jeden přítel roku 1838, „nemocné oči. Naposledy jsem s ním šel kousek po bulváru. Lesk a život této ulice, jedinečné svého druhu, ve mně probouzely neskonalý obdiv, naproti tomu Heine tentokrát významně upozorňoval na příšernost, která tvoří příměs tohoto středu světa.“

VIII

Ti, jejichž zrak první padl na velkoměstský dav, pocítovali úzkost, nevoli a děs. Poe vidí barbarství, které s sebou dav nese. K němu se pojí disciplína. Ani o epochu později neustane konfrontovat James Ensor u davu disciplínu se zdivočelostí. S oblibou umísťuje mezi své karnevalové houfy vojenské jednotky. Snášejí se spolu vzorně. Je to předobraz totalitních států, v nichž

policie postupuje v jednom šiku s drancovníky. Valéry měl citlivý postřeh pro komplex civilizačních symptomů i pro charakteristiku příslušné skutkové podstaty. Píše: „Obyvatel velkého městského centra upadá zpět do stavu zdivočelosti, to jest osamocení. Pocit být odkázán na druhé, který byl dříve neustále vyvoláván potřebou, se otupuje v plynulém běhu společenského mechanismu. Každé zdokonalení tohoto mechanismu vyřazuje z působení jisté reakce a jistá citová hnutí.“ Komfort izoluje. Na druhé straně vrhá ty, kteří jsou jím zhýčkaní, k mechanismu co nejbližší. S vynálezem zápalky kolem poloviny století nastupuje řada novot s jedním společným znakem: trhnutím ruky lze nahradit mnohočetnou řadu úkonů. Tento vývoj probíhá na různých úsecích; názorný je například na případě telefonu, kde místo plynulého pohybu kliky při obsluze starého aparátu stačí zvednutí sluchátka. Mezi nescíslnými gesty řazení, vřazování, mačkání atd. mělo své zvláštní důsledky „stisknutí“ spouště u fotografického aparátu. Zmačknutí prstu stačilo, aby se jednorázová událost zachovala pro neomezenou dobu. Bylo by možno říci, že aparát zasáhl okamžik posthumním šokem. K haptickým zkušenostem tohoto druhu přibýly časem zkušenosti optické, které přinesla např. inzertní část novin nebo také doprava ve velkém městě. Pohybovat se v něm znamená pro jednotlivce celý sled šoků a kolizí. Na nebezpečných křižovatkách jej v rychlém sledu zasahují inervace obdobné ranám baterie. Baudelaire mluví o muži, který se noří do davu jako do rezervoáru elektrické energie. Aby opsal zkušenost šoku, nazývá muže hned nato „kaleidoskopem, opatřeným vědomím“. Vrhají-li chodci Poeovi dosud zdánlivě bez příčiny pohledy na všechny strany, jsou nuceni dnešní chodci provádět totéž proto, aby se orientovali v dopravních signálech. Tímto způsobem podrobila technika lidské vnímání komplexnímu tréninku. Došlo k tomu, že na novou a nutkavou potřebu dráždění odpověděl film. Vnímání utvářené šoky se uplatňuje ve filmu jako formální princip. Trhavý pohyb, který určuje rytmus výroby u běžícího pásu, je základem pro recepci filmu.

Ne nadarmo opakuje Marx, že v řemesle na sebe navazují jednotlivé pracovní úkony plynule. Tato plynulá souvislost se u běžícího pásu osamostatňuje a vystupuje proti továrnímu dělníkovi ve formě zvěcnělé. Do dělníkova akčního rádia přijíždí dílenský kus nezávisle na jeho vůli. A vzdaluje se od něho stejně samovolně. „Veškeré kapitalistické výrobě,“ říká Marx, „je společné, že nikoli dělník těží z pracovních podmínek, nýbrž obráceně, že pracovní podmínky těží z dělníka, avšak teprve na základě mašinérií se může stát tato převrácenost techniky hmatatelnou skutečností.“ Při zacházení se strojem se dělníci učí koordinovat „svůj vlastní pohyb s nepřetržitým a jed-

notvárným pohybem automatu“. Ve světle těchto slov se dostává nového smyslu absurdní jednotvárnosti, kterou se Poe snaží vystihnout dav. Jednotvárnosti šatu a chování, v neposlední řadě jednotvárnosti mimiky. Zarážející je úsměv. Jde nepochybně o dnes obvyklý úsměv, o keep smiling, který figuruje v Poeově davu jako tlumič nárazů. „Veškerá práce na stroji vyžaduje,“ říká se v souvislosti výše zmíněné, „časný výcvik dělníka“. Výcvik jako drezúra se liší od cviku, který byl rozhodující v řemesle a uplatňuje se ještě v rámci manufaktury. Na jeho základě „si vytváří každé zvláštní výrobní odvětví svou zkušeností a odpovídající technický způsob; ten pak se *pomalou* zdokonaluje“. „Jakmile se dosáhlo určitého stupně zralosti,“ krystalizuje na tomto úseku technika rychle. Avšak manufaktura plodí na druhé straně „v každém řemesle, kterého se zmocní, třídu takzvaných nevyučených dělníků, které řemeslný podnik přísně vylučoval. Když pak rozvíjí až k virtuozitě jednu zcela zjednodušenou specializovanou činnost na účet plného výkonu práce, začíná tím již činit z vady celého vývoje specialitu. K třídění na základě postavení přistupuje rozlišování dělníků na vyučené a nevyučené.“ Nezaškolený dělník je pak drezúrou stroje nejvíce zbavený důstojnosti. Jeho práce je neprodyšně izolována od jakékoliv zkušenosti. Tato práce nevyžaduje již ani sebemenšího cviku.^{10/} Lunapark se svými a příbuznými zábavami nabízí vzorek drezúry, kterou musí pomocný dělník podstupovat v továrně (vzorek, který mu časem měl zaručit celý program, neboť žonglérské umění, v němž se drobný člověk mohl v lunaparku dát vyškolit, kvetlo současně s nezaměstnaností). Počův text umožňuje zahlédnout pravou souvislost mezi zdivočelostí a disciplínou. Počovi chodci si počínají tak, jako by se přizpůsobovali automatům a byli schopni vyjadřovat se už jen automaticky. Jejich chování prozrazuje reakci na šok. „Když do nich někdo vrazil, zdravili hlubokou poklonou toho, od koho náraz pocházel.“

IX

Zážitek šoku, který doléhá na chodce uprostřed davu, a „zážitek“ dělníka u stroje si odpovídají. Neznamena to ovšem domnívat se, že by měl Poe pojem o průmyslovém pracovním postupu. A Baudelaire stojí rovněž mimo podobnou představu. Poutá jej však jiný příklad, příklad zahaleče, na němž se jako v zrcadle může podrobně studovat odrazový mechanismus, kterým stroj uvádí dělníka do pohybu. Podobný pochod nabízí hazardní hra. Tvzení se může zdát paradoxní. Sotva je který protiklad tak hodnověrný jako protiklad mezi prací a hazardem. Alain ozřejmuje: „Pojem hry naznačuje, že následující partie nezávisí na předcházející. Hra nezná zajištěné postavení . . .

Neklade počet z dříve nabytých zisků, a v tom se liší od práce. Hra dělá i s tou nejzávažnější minulostí, o níž se opírá práce, krátký proces.“ Alain myslí těmito slovy vysoce diferencovanou práci (která si podobně jako duševní práce podržela jisté znaky řemesla); nejedná se o práci většiny dělníků a už vůbec ne dělníků nezaučených. Této práci sice chybí rys dobrodružnosti a fatamorgana, která láká hráče. Ale je pro ni zcela charakteristická marnost, prázdnota a pak ono „nesmět nic dokonat“, které je obsaženo v činnosti námezdního dělníka v továrně. Také gesto dělníka, plynoucí z automatického chodu práce, se objevuje ve hře, která se neobejde bez rychlého hmatu v okamžiku, kdy se karta sází nebo snímá. Tzv. coup v hazardní hře je obdobou trhnutí při pohybu strojního zařízení. Dělníkův úkon na stroji je s předchozím úkonem bez souvislosti právě proto, že představuje jeho striktní opakování. Je-li každý úkon na stroji izolován od předešlého, zcela tak jako coup v hazardní partii pokaždé od posledního, tvoří také pachtění námezdního dělníka svého druhu protějšek k pachtění hráčovu. Jedna i druhá práce jsou zbaveny jakéhokoliv obsahu.

Senefelder má litografii představující hráčský klub. Ani jedna ze zobrazených postav nesleduje hru v běžném slova smyslu. Každý je posedlý svou vášní; jeden nezkroutnou radostí, druhý nedůvěrou k spoluhráči, třetí tupým zoufalstvím, čtvrtý svárlostí; nechybí ani postava, která se chystá ze světa odejít. V nejrůznějších reakcích je utajeno něco společného; napjatost postav ukazuje, že mechanismus, jemuž se hráči v hazardní hře poddávají, se zmocňuje jejich těla i duše, takže mohou fungovat, a to i v soukromé sféře a ať jsou jakkoli vášnivě pohnuti, jinak než ryze odrazově. Chovají se jako chodci v Poeově textu. Žijí svou existencí jako automaty a podobají se fiktivním postavám Bergsonovým, u nichž byla paměť úplně vyloučena.

Nezdá se, že by Baudelaire býval oddán hře, třebaže měl pro ty, kteří jí propadli, slova sympatie, ba holdu. Motiv pojednáváný v noční básni „Hra“ byl v jeho pohledu předzvěstí moderny. Součástí jeho úkolu bylo tento motiv zpracovat. Obraz hráče se u Baudelaira stává vlastním moderním doplňkem obrazu archaického šermíře. Oba jsou pro něho hrdinskými postavami. Börne se díval Baudelairovým pohledem, když napsal: „Kdyby se našetřila ona síla a vášně, která se v Evropě každoročně vyplývá za hráčskými stoly, postačilo by to k vytvoření říše římské a římské historie. Ale o to právě jde! Poněvadž se každý člověk rodí Římanem, snaží se jej buržoazní společnost odřímštit a k tomuto účelu zavádí hazardní a společenské hry, romány, italské opery a elegantní žurnály.“ Měšťanstvo přijalo hazardní hru za svou teprve v devatenáctém století; v osmáctém století hrála jenom šlechta. Hru

rozšířila napoleonská vojska a od tohoto momentu patřila „k podívané mondénního života a tisíců depravovaných existencí, které jsou doma v podzemí velkoměsta“ – k podívané, v níž Baudelaire chtěl žít to heroické, co „má patřit k naší epoše“.

Baudelaireovo pojetí se objeví v ještě významnějším světle, přiblížíme-li se k hazardu nikoli z technického, ale z psychologického hlediska. Je zřejmé, že hráči se jedná o výhru. Přesto budeme sotva moci nazvat jeho úsilí vyhrát, získat peníze, přáním ve vlastním slova smyslu. Snad hárá v jeho nitru žádostivost, snad temná odhodlanost. Především však se ocitá ve stavu, v němž se nepřísluší přikládat valný význam zkušenosti.^{11/} Přání naopak náleží k řádům zkušeností. „Co si člověk přeje v mládí, má ve stáří v hojnosti,“ říká Goethe. Čím časněji se člověk v životě upne k jednomu přání, tím větší má vyhlídky na jeho splnění. Čím dále v čase, čím více do budoucnosti se přání rozpíná, tím více se lze nadít jeho vyplnění. Je to však zkušenost, která se přenáší nazpět z časové dálky a která tuto dálku vyplňuje a člení. Proto je vyplněné přání korunování zkušenosti. V lidové symbolice nastupuje namísto dálky času dálka prostoru; proto se stává symbolem vyplněného přání padající hvězda, která se řítí nekonečnou dálkou prostoru. Kulička ze slonové kosti, ta, co zapadne do nejbližšího otvoru, *příští* karta, která leží tady nejvýše, jsou pravými opaky padající hvězdy. Čas, pohlcený okamžikem, kdy blýskne lidskému pohledu světlo létavice, je z druhu těch, jejichž nárys podal s jistotou sobě vlastní Joubert. „Čas,“ říká, „se vyskytuje i u věčnosti; není to však čas pozemský, světský . . . Tento čas neníčí, nýbrž dokonává.“ Je protějškem k času pekla, v němž se odvíjí existence lidí předurčených k tomu, že nesmějí dokonat nic, čeho se dotkli. Vykřičenost hazardní hry lze odvodit z faktu, že hráč vkládá sám ruku do hry. (Ani nenapravitelný hráč loterie nebude zahrnut stejným pohrdáním jako hazardní hráč v užším smyslu.)

Začínat vždy znovu a opět od začátku – to je regulativní idea hry (a stejně tak námezdní práce). Když tedy v Baudelaireově básni vystupuje vteřinová ručička – la seconde – jako partner hráče, má to přesný význam.

*Souviens toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi!*

V druhém textu zastupuje vteřinovou ručičku, kterou má toto místo na mysli, sám satan. Do jeho revíru patří nepochybně i „mlčenlivá sluj“, do které se v básni „Le jeu“ vyhošťují všichni, kdo propadli hazardní hře.

*Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant,
Moi – même, dans un coin de l'ancre taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,
Enviant de ces gens la passion tenace.*

Básník není účasten hry. Stojí mimo ni; nikoliv šťastnější než oni, kteří hrají. I on je člověk moderní, muž ošizený o zkušenost. Odmítá pouze omamný jeđ, kterým se hráči pokoušejí přehlušit vědomí, že jsou vydáni napospas chodu vteřinového ukazatele.^{12/}

*Et mon coeur s'effraya d'envier maint pauvre homme
Courrant avec ferveur à l'abîme béant,
Et qui, souî de son sang, préférerait en somme
La douleur à la mort et l'enfer au néant!*

V těchto závěrečných verších básně povyšuje Baudelaire netrpělivost na substrát hráčské zuřivosti. I u něho se v nejčistší podobě vyskytovala. Jeho hněv měl sílu výrazu rovnou Giottově Iracundii v Padově.

X

Zpřítomňování trvajících času, chceme-li uvěřit Bergsonovi, snímá člověku z duše posedlost časem. Proust přistupuje na tuto víru a v jejím duchu provádí své exercicie, při nichž po celý život usiluje zmocnit se uplynulého a sytí se všemi reminiscencemi, proniklými do jeho pórů v chvílích ponořených do nevědomí. Proust byl nesrovnatelným čtenářem „Fleurs du mal“; vycítil v nich motivy, které byly i pro něho rozhodující. Neexistuje důvěrná znalost Baudelaira, která by nezahrnula také Proustovu zkušenost z Baudelaira. „Čas u Baudelaira,“ říká, „se rozpadá zvláštním způsobem; z minulosti zůstává jen několik vzácných dnů. Ty jsou významné. Tím se vysvětluje, proč se u něho tak často uplatňují obraty jako ‚když jednoho večera‘ a podobné.“ Tyto významné dny jsou, mluveno s Joubertem, dny času, který vše dokonává. Jsou to dny, jichž jsme pamětlivi. Nevyznačují se prožitky. Nejsou ve svazku s ostatními dny, spíše se nad čas povznášejí. Jejich obsah vytváří všechno, co Baudelaire stáhl do pojmu correspondances. Přísluší mu místo bezprostředně vedle pojmu „moderní krásy“.

Proust nechal stranou učené spisy o korespondencích (jsou společným majetkem mystiků, Baudelaire na ně narazil u Fouriera), současně však nedělá

ani mnoho hluku kolem artistických variací na jejich skutkovou podstatu, variací, které budou synestéziemi popírány. Podstatné je, že korespondence zahrnují pojem zkušenosti, která je plna kultických prvků. Jenom proto, že si Baudelaire tyto elementy přivlastnil, mohl plně změřit, co vlastně přinesl onen rozvrat, jehož byl jako moderní člověk svědkem. Jen tak mohl v tomto rozvratu rozeznat výzvu, o níž si domýšlel, že je vržena jemu a kterou ve svých „Fleurs du mal“ přijal. Má-li tato kniha vskutku onu skrytou architekturu, které bylo věnováno tolik spekulací, pak je kruh básní, svazek zahajujících, nepochybně věnován právě tomu, co je nenávratně ztraceno. Do tohoto kruhu spadají dva sonety s identickými motivy. První nadepsaný „Correspondances“ začíná takto:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Co měl Baudelaire těmito korespondencemi na mysli, může být označeno jako zkušenost, která usiluje vzdorovat nejistotám. Takováto zkušenost je možná jedině v oblasti kultovní. Jakmile se z této oblasti vyváže, spadá do sféry krásného. V krásném se projevuje kultovní hodnota umění.^{13/}

Correspondances jsou data paměti. Nejsou to data historická, nýbrž prehistorická. Velikost a význam slavnostních dnů vytváří setkání s dřívějším životem. Tuto pravdu uložil Baudelaire v sonetu „La vie antérieure“ (Minulý život). Obrazy jeskyní a porostu, oblak a vln, evokované na počátku tohoto druhého sonetu, vystupují z vlahých výparů, ze slz stesku po domově. „Poutník pohlíží v tyto dálky, obestřené smutkem, a v jeho očích se objevují slzy hysteric, hysterical tears,“ píše Baudelaire v oznámení o vydání sbírky Marceliny Desbordes-Valmorové. Simultánní korespondence, jak je budou později pěstovat symbolisté, neexistují. Minulé souzní s tím, co mu odpovídá; a kanonická zkušenost korespondencí má sama své místo v dřívějším životě:

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique

Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.
C'est là que j'ai vécu . . .

Okolnost, že obnovitelská vůle Proustova zůstává omezena na pozemské existování, Baudelairova pak sahá daleko za jeho rámec, může být chápána jako symptom toho, o kolik původněji a mocněji se u Baudelaira hlásily k slovu protisměrné síly. A právě tam, kde jimi přemožen, už už podléhá rezignaci, poštěstí se mu stvořit dokonalé. V „Recueillement“ (Rozjímání) promítá na obraz vysokého nebe alegorii zašlých let:

. . . Vois se pencher les défunes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées.

V těchto verších spokojuje se Baudelaire staromódním holdem tomu, co mu odešlo do nepamětna. K létům, objevujícím se na altánu, přimýšlí Proust sestersky oddaně léta v Combray a znovu se mu v posledním svazku díla, když se ještě jednou obrací k zkušenosti, vynořuje chuť madeleíny: „U Baudelaira jsou reminiscence tohoto druhu početnější; a vidíme zřetelně: vyvolává je v něm něco jiného než náhoda, a právě proto jsou podle mého názoru rozhodující. Neexistuje básník, který by tak vyběravě a současně tak ne-dbale rozpoznával například v pachu ženy, ve vůni jejího vlasu a jejích řáder korespondence plné souvztažnosti a vybavoval si v nich blankyt širokého klenutého nebe nebo přístav zaplavený plameny a stožáry.“ Slova jsou zpo- vědním mottem Proustova díla. Toto dílo nezapře příbuzenství s Baudelai- rem, když sbírá dny paměti do jediného duchovního roku.

„Fleurs du mal“ by však nebyly tím, čím jsou, kdyby je vedlo jenom toto šťastné znovunalézání. Nezaměnitelné jsou spíše v tom, že z neúčinnosti stejné útechy, ze selhání horoucnosti, z nezdaru stejného úsilí vytěžily básně v ničem nezaostávající za těmi, v nichž slaví své svátky korespondence. Kniha „Spleen et idéal“ je prvním cyklem „Fleurs du mal“. Ideál rozdává sílu vzpomínky; naproti tomu splín rozkládá čas na houfy prázdných vteřin. Vládne jim tak, jako by sám ďábel vládl obtížnému hmyzu. V řadě básní věnovaných splínu je také „Le goût du néant“ (Touha po nicotě), kde stojí:

Le printemps adorable a perdu son odeur!

Baudelaire zde vyslovuje s velkou diskrétností to nejzazší: tato řádka je

nezaměnitelně jeho. Zkušenost, na níž se dříve podílel, se uzavřela a ponořila do sebe – slovo perdu to doznává jasně. Vůně je nejméně přístupné útočiště *mémoire involontaire*. Představa tváře se s ní vybaví velmi nesnadno; nebude se vázat s jinými smyslovými dojmy, sdruží se jen se stejnou vůní. Má-li znovu rozpoznána vůně oproti každé jiné vzpomínce přednostní právo útěchy, pak patrně proto, že čichové reminiscence hluboce otupují vědomí toho, jak čas probíhá. Vůně dává ve vůni, kterou připomíná, zanikat rokům. Proto je Baudelairův verš neskonale bezútěšný. Pro člověka, který už nemůže udělat zkušenost, není útěchy. Podstatu hněvu však tvoří právě tato neschopnost. Rozhněvaný člověk „nechce o ničem ani slyšet“; jeho pravzor, Timon, zuří na lidi bez rozdílu; není už schopen rozeznat pravého přítele od zapřisáhlého nepřítel. D'Aureville viděl až na dno tohoto Baudelairova stavu; nazývá básníka „Timonem s duchem Archilochovým“. Výbuchy hněvu měří vteřinový takt, do kterého se těžkomyslný básník propadá.

Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur.

Verše navazují bezprostředně na verše výše citované. Při splínu se čas zvětšuje; minuty se na člověka sypou jako sněhové vločky. Tento čas je bez historie, jako je bez dějin *mémoire involontaire*. Ale ve splínu je nepřirozeně zostřené vnímání času; každá vteřina zastihuje vědomí v pohotovosti zachytit její šok.^{14/}

Měření času, které staví stejnoměrnost výše než trvání, se nemůže přesto vzdávat toho, aby dalo přetrvat nestejným, vynikajícím fragmentům. Kalendáře měly tedy sloučit zřetel kvalitativní s měřením kvantity. Uznat svátky jako místo k rozpomínání bylo tedy dílem kalendáře. Muž, jemuž se vzala zkušenost, se považuje za vyřazeného z kalendáře. Tento pocit přepadá velkoměstského člověka v neděli.

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrément.

Zvony, které kdysi patřily k dnům svátečním, jsou jako lidé vyřazení z kalendáře. Podobají se ubohým duším, které se hodně činí, ale historii nemají. Má-li Baudelaire v *Spleenech* a ve *Vie antérieure* oba roztržené díly

pravé historické zkušenosti v rukou, pak se ve své *durée* Bergson historii již nadobro odcizil. „Der Metaphysiker Bergson unterschlägt den Tod“ (Metafyzik Bergson zatajuje smrt). To, že v Bergsonově *durée* smrt odpadá, vytěšňuje *durée* z historického řádu (a stejně tak i z prehistorického). Přiměřeně z něho vypadá Bergsonův pojem *action*. Jeho kmotrem je „zdravý lidský rozum“, jímž vyniká „člověk praktický“. Plynoucí čas, který nezná smrt, je špatnou nekonečností ornamentu. Vylučuje, aby do něho byla zaklíněna tradice.^{15/} Je souhrnným pojmem zážitku, který si v šatě vypůjčeném od zkušenosti pyšně vykračuje. Splín naproti tomu vystavuje zážitek v jeho nahotě. Těžkomyslný básník zří s hrůzou, jak země upadá zpátky do nahého přírodního stavu. Ani příděch prehistorie se nad ní nevznáší. Je bez aury. V této podobě se vynořuje v „*Goût du néant*“, ve verších, které následují po výše citovaných:

Je contemple d'un haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.

XI

Nazývají-li se představy, jež se při nazírání sdružují kolem předmětu a jejichž domovem je *mémoire involontaire*, auro, pak totéž, co aura u předmětu nazírání, znamená u předmětu praxe zkušenost, jak ji vybavuje cvik v každodenním zacházení. Postupy objevené kamerou a pozdějšími podobnými aparaturami rozšiřují objem *mémoire volontaire*; umožňují, aby se obraz a zvuk kteréhokoli děje díky přístroji uchovaly pro další dobu. Stávají se tak jednou z nejpodstatnějších vymožeností společnosti, v níž cvik upadá. – *Daguerrotypie* vyvolávala v Baudelairovi pobouření a hrůzu; její kouzlo nazývá Baudelaire „krutým a překvapivým“. Z toho vyplývá, že naznačené souvislosti postihl, ač je neprohlédl. Protože se vždy snažil obhajovat to, co bylo moderní, a zejména v umění se zasazoval o jeho náležité místo, dbal této zásady i v případě fotografie. Pokaždé, když se střetne s nebezpečnými stránkami, jaké by pro umění mohla mít, snaží se je připsat na účet toho, že pokrok, který fotografie znamená, byl špatně pochopen. Ovšemže přiznává, jak velký podíl na rozmachu fotografie má „hloupost široké masy“. Tato masa touží po ideálu, který by jí byl hoden a který by odpovídal její povaze... „Její modlitby vyslyšel bůh pomsty a učinil *Daguerra* svým prorokem.“ Přesto je Baudelaire pln snášenlivosti. Připouští, že fotografie se má zmocňovat pomíjivostí, která si činí nárok na zařazení „do archívu naší paměti“, a to tím spíše, když nebude zasahovat do „oblasti neuchopitelného,

imaginativního“; do oblasti umění, do níž patří jedině to, čemu „člověk dává svou duši“. Není to šalomounské rozsouzení. Reprodukční technika zvyhodňuje volní, diskurzivní vzpomínku, ba způsobuje, že je stále připravená v zásobě a už tím zužuje prostor pro fantazii. Fantazii je snad možné přičítat moc vybavovat přání zvláštního druhu; taková, že jejich splnění je možno si představit jako něco krásného. Čím má být toto splnění vázáno, určil blíže opět Valéry: „Umělecké dílo poznáme podle toho, že je nemůžeme vyčerpát ani redukovat na ideu, kterou navozuje, ani na postoje, které vyvolává. Ke květině, jejíž vůně je nám příjemná, můžeme vonět tak dlouho, jak nám libo; a tato vůně, jitrící naši žádostivost, se nedá potlačit, žádná vzpomínka, žádná myšlenka, žádné chování nevyhladí její účinek a ani vás nevyprostí z oné moci, kterou vůně nad vámi má. O totéž usiluje člověk, který si předsevzal udělat umělecké dílo.“ Obraz by měl tedy to, nač se oko nemůže dosyta vynadívát, vracet podle tohoto názoru pohledu. Způsob, jímž se to, čím splňuje přání, dá promítnout do jeho původu, by bylo něco, co toto přání ustavičně živí. Je tedy jasné, kde hledat dělitko mezi obrazem a fotografií a proč nelze redukovat fotografii a obraz na jediný přesahující princip „zpodobení“. Pro pohled, který se obrazem nikdy nenasytí, znamená fotografie spíše to, co jídlo v hladu a pítí při žízni.

Krise umělecké reprodukce, která se takto rýsuje, se dá představit jako neodlučná od krize samotného vnímání. – Potěšení z krásného se nemůže vyčerpát do dna, neboť krásné nás vrací k prapůvodnímu světu, k obrazu, jak říká Baudelaire, zřenému skrze slzy stesku po domově. „Ach, v časech, v nichž jsme kdysi dávno žili, bylas sestrou nebo ženou mou“ – toto doznání je tributem, jakého si žádá skutečná krása. Dokud se umění zaměřuje na krásné a dokud je, ať jakkoli prostě, reprodukuje, vynáší je (jako Faust Helenu) z hlubin času.^{16/} Nic podobného se už neděje při technickém reprodukování (krásné v něm nemá místo). Proust se pozastavuje nad chudobou a nedostatkem hloubky, jimiž trpí obrazy Benátek, jak mu je vybavuje *mémoire volontaire*, a v této souvislosti píše, že mu tento poklad obrazů připadá právě tak nudný jako výstava fotografií. Vynořují-li se všechny obrazy z *mémoire involontaire* vždy obklopeny auroou, podílí se naopak fotografie rozhodujícím způsobem na rozpadu této aury. Upírat zrak (ostatně strnule) do aparátu, který přijme obraz člověka, aniž by na jeho pohled reagoval, to vše se musilo v daguerrotypii počítovat jako nelidské, ba téměř umrtvující. Neboť v pohledu je přítomno vyčkávání, že bude navrácen pohledem, kterému se dává. Tam, kde se toto očekávání opětuje (očekávání, které se právě tak v myšlení může upínat k intencionálnímu pohledu pozornosti, jako k pros-

tému pohledu v běžném slova smyslu), dostává se pohledu plně zkušenosti aury. „Viditelnost,“ soudí Novalis, „je pozornost.“ Viditelností, o níž Novalis takto mluví, se míní jedině, viditelnost aury. Zkušenost aury spočívá tedy v přenášení jedné formy reakce, v lidské společnosti běžné, do vztahu neorganické nebo organické přírody a člověka. Ten, na koho se patří, ten, kdo věří, že se na něho patří, otevírá se pohledu. Zakusit auru u jakéhokoliv jevu znamená, že se tomuto jevu dává moc, aby svůj pohled rozevřel.^{17/} Takové jsou nálezy, které činí *mémoire involontaire*. Jsou ostatně jedinečné; vymykají se vzpomínce, jež by se jich chtěla zmocnit. Tyto nálezy jsou východiskem k pojmu aury, chápanému jako jedinečné zjevení dálky. Toto učení má svůj smysl, neboť se v něm stává průhlednou kultovní povaha úkazu. Podstatou vzdáleného je nepřístupnost; ve skutečnosti je nepřístupnost hlavní vlastností kultovního obrazu. Není nutné zdůrazňovat, jak velice byl Proust obeznámen s problémy aury. Přesto je pozoruhodné, že se ho příležitostně dotýká v pojmech, za nimiž stojí celá teorie. „Milovníci tajemství si lichotí, že na věcech ulpívá něco z těch pohledů, jež na nich kdy spočinuly.“ (Ovšemže, jedná se o moc je opětovat.) „Jsou toho mínění, že obrazy a pomníky se představují jen přes jemnou roušku, kterou kolem nich upředla během staletí láska a zbožnost jejich četných obdivovatelů. Tato chiméra,“ uzavírá Proust vyhýbavě, „by se mohla stát pravdou, kdyby ji aplikovali na jedinou skutečnost, která je dána individuou, totiž na jeho vlastní citový svět.“ Valéry soudí podobně, byť postupuje při své objektivitě dále, když definuje snová vidění jako auratická: „Řeknu-li, že toto zde vidím, nekladu rovnici mezi sebe a věc . . . Naopak ve snu běží právě o tuto rovnici. Věci, které vidím, se na mě dívají zrovna tak, jako se na ně dívám já.“ Právě snové vidění zří přírodu jako chrám, o němž se praví:

L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

O zániku aury Baudelaire jasně věděl, je neklamně vepsán do jeho lyrického díla. Především formou jedné šifry; objevuje se ve „Fleurs du mal“ téměř pokaždé, když se vynoří pohled z lidského oka. Jedná se o to, že očekávání, které se dere lidskému pohledu vstříc, vyjde naprázdno. Baudelaire popisuje oči, o nichž by se chtělo říci, že ztratily schopnost dívat se na druhého. Tato vlastnost jim však dodává kouzlo, kvůli kterému se bude z velké, možná převážné části popírat přirozenost jeho instinktů. V zajetí těchto očí se u Baudelaira *sexus* zřekl Eróta. Jestliže platily verše „Blažené touhy“

Žádná dálka nebrání ti
Přiléts v letu zmámeném . . .*)

za popis té lásky, která se sytí auratickou zkušeností, pak se sotva najdou v lyrické poesii verše, které jim rozhodněji čelí než Baudelairovy:

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornements de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieux
Qui séparent mes bras des immensités bleues.

Pohledy by měly působit o to podmanivěji, čím hlubší je nepřítomnost patřícího, která se v nich musila přemáhat. V očích zrcadlících pohled zůstává nezmenšena. Právě proto nevědí tyto oči nic o dálce. Jejich hladkost vtělil Baudelaire do rafinovaného rýmu:

Plonge tes yeux dans les yeux fixes
Des Satyresses et des Nixes.

Satyrské ženy a rusalky nepatří k rodu lidských bytostí. Vydělují se z nich. Pozoruhodným způsobem vložil Baudelaire do básně pohled obtížený dálkou jako regard familier. On, který rodinu nezaložil, přidal k slovu familier texturu prosycenou příslibem a odřeknutím. Propadl moci očí, které nejsou schopny navracet pohled, a vydává se bez iluzí do jejich vlády.

Les yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyant dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté.

„Tupost,“ píše Baudelaire v jedné ze svých prvních publikací, „je často ozdobou krásy. Jí vdčíme za to, jsou-li oči smutné a neprůhledné jako tmavé bažiny nebo mají-li olejnatou nehybnost tropického moře.“ Vnikne-li do takovýchto očí život, mění se na oči šelmy, která vyhlíží kořist a současně se zajišťuje proti ohrožení. (Taková je nevěstka, která se ohlíží po kolemjdou-

*/ Překlad Ot. Fischera

cích a současně se má na pozoru před policistou.) Fyziognomický typ, jež tento životní způsob vytváří, našel Baudelaire na přečetných listech Guysových věnovaných postavě prostitutky. „Upíná jako šelma svůj pohled nehnutě k horizontu; přes neklidnost vlastní šelmě . . . má někdy také její prudce napjatou pozornost.“ Zřejmé je, že oko velkoměstského člověka je přetíženo ochrannými funkcemi. Podle Simmela musí zrak uspokojovat ještě další, méně zjevné nároky. „Člověk, který vidí aniž by slyšel, je . . . neklidnější než ten, kdo slyší a nevidí. Zde je . . . charakteristický znak velkoměsta. Pro vzájemné vztahy lidí ve velkoměstě . . . je příznačná citelná převaha činnosti oka proti aktivitě sluchové. Jednou z hlavních příčin této převahy jsou veřejné dopravní prostředky. V devatenáctém století, v době, kdy neexistovaly omnibusy, železnice, tramvaje, se nevyskytovala podobná situace, za níž musí lidé na sebe vzájemně dlouhé minuty nebo dokonce hodiny pohlížet bez jediného slova adresovaného druhému.“

Obranný pohled pozbývá snivosti, neztrácí se v dálce. Tento pohled může dospět k tomu, že mu znehodnocení dálky působí jistou rozkoš. S ohledem na tento zvláštní význam by měly být čteny následující pozoruhodné věty. V Salónu roku 1859 probírá Baudelaire přehlídku krajinomaleb, aby ji uzavřel tímto vyznáním: „Přeji si raději dioráma, jehož nestvůrná a hrubozrná magie mně vnucuje užitečnou iluzi. Dávám přednost pohledu na divadelní prospekty, na nichž jsou obratně, v tragické stručnosti, podány mé nejmilejší sny. Tyto věci mají právě proto, že jsou úplně falešné a vylhané, neskonale blíže k pravdě; v porovnání s nimi jsou naši četní krajináři lháři z téhož důvodu, že lhát nechtějí.“ Větší význam než „užitečné iluzi“ by se měl přikládat „tragické stručnosti“. Baudelaire naléhá na to, aby se obnovilo kouzlo dálky; bez okolků hodnotí krajinomalbu měřítkem, které je vzato z malířských pláten v jarmarečních boudách. Chce vidět kouzlo dálky, které lze protrhnout, jak se to může přihodit divákovi stanuvšímu příliš blízko u prospektu? Motiv vešel do jednoho z velkých veršů „Fleurs du mal“:

Le Plaisir vapoureux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse.

XII

„Fleurs du mal“ jsou poslední lyrické dílo s celoevropským dosahem; po něm již ani jedno neproniklo za více nebo méně uzavřený jazykový okruh. Sluší se dále dodat, že Baudelaire zaměřil veškerou svou tvůrčí sílu výlučně na tuto jedinou knihu. A posléze nelze přejít mlčením, že jsou mezi jejími

motivy některé, jak o nich tato studie pojednávala, které možnost lyrické poezie problematizují. Tato trojí okolnost vytváří historickou determinovanost Baudelairovu. Ukazuje, jak velice neomylně k své věci přistupoval. Baudelaire měl jasno u vědomí svého úkolu. Což jde tak daleko, že neváhal označit za svůj cíl „vykroužení šablony“. To byla podle něho podmínka pro každého příštího lyrika. Neměl valné mínění o těch, kteří k ní nedorostli. „Pijete posilující vývary z ambrózie? Jíte kotlety z Paru? Kolik se půjčuje v zastavárně na jednu lyru?“ Lyrik se svatozáří je pro Baudelaira antikvitou. V próze s titulem „Ztráta svatozáře“ mu vykázal místo vedlejší postavy. Text byl publikován teprve velmi pozdě. Při prvním zkoumání pozůstalosti byl jako nevhodný k publikování z tisku vyřazen. Až dodnes zůstal v baudelairovské literatuře bez odezvy „Co vidím, můj milý! Vy! Zde! V lokálu se špatnou pověstí! Vy, muž, který upijí silice, muž, který polyká ambrózi! Opravdu! Jaké překvapení pro mne?“ – „Můj milý, znáte úzkost, jakou mi nahánějí koně a povozy. Právě jsem ve spěchu přecházel bulvár, a jak se v tomto pohyblivém chaosu, kde se na nás najednou poklusem ze všech stran řítí smrt, ohlžím, uvolní se mi na hlavě aureola a spadne na dlažbu do bláta. Neměl jsem odvahu ji zvednout. Řekl jsem si, že je méně citelné ztratit své insignie, než si nechat zlámat kosti. A konečně, řekl jsem si, je neštěstí vždycky k něčemu dobré. Mohu se nyní pohybovat inkognito, páchat špatné činy, být prostý jako obyčejný smrtelník. Tak jsem se zde octl, jak vidíte, zcela jako vy!“ – „Měl byste přece ztrátu aureoly hlásit nebo se po ní doptat v kanceláři ztrát a nálezů.“ – „Na to nemyslím! Je mi zde dobře! Jen vy jste mě poznal. Kromě toho mě pocty nudí. A pak, raduji se při pomýšlení, že ji nějaký špatný básník zvedne a bez zábran se s ní ozdobí. Učinit někoho šťastným! Nic není nad to! A především učinit šťastným někoho, kdo ve mně budí smích! Představte si X. nebo také Z. Ne, bude to komické!“ – Stejný motiv se objevuje v denících; jen závěr se odchyľuje. Básník aureolu rychle znovu zvedne. Nyní jej však zneklidňuje pocit, že tato událost je zlým znamením.¹⁸⁾

Autor těchto textů není flanér. Je v nich uložena stejná zkušenost, jakou Baudelaire mimochodem a bez velkého vyšperkování vkládá do této věty: „Perdu dans vilain monde, *coudoyé par les foules*, je suis comme un homme lassé dont l'oeil ne voit en arrière, dans les années profondes où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur.“ Ze všech zkušeností, které jeho život zformovaly k té podobě, jakou nakonec měl, vyjímá Baudelaire, coby určující a nezaměnitelnou, zkušenost davu a jeho nárazů. Prohlédl klam zástupu, pohnutého sebou samým, oduševnělého v sobě, v němž leluje flanér.

Aby se důrazně poučil o jeho ničemnosti, stáčí svůj zrak ke dni, kdy dokonce ztracené ženské bytosti, vyvržené, budou tak daleko, že se přikloní k spóřádanému životu, zlomí hůl nad prostopášností a jediné, co pro ně přetrvá, budou peníze. Zrazen svými posledními spojenkyněmi, obrací se Baudelaire proti zástupu; činí tak s hněvem, který je bezmocný, neboť stejně by se mohl vydat do boje proti dešti nebo větru. Celému prožitku přikládá Baudelaire váhu zkušenosti. Stanovil cenu, již nutno platit za senzace vytvářené moderním uměním: rovná se zničení aury při zážitku. Přišel o mnoho, když dal svůj souhlas k tomuto zničení. To je však zákon jeho poezie. Na obloze druhého císařství stkví se jako „hvězda bez atmosféry“.

Poznámky ke stati Některé motivy u Baudelaira

- 1/ Nejvlastnějším posláním flanérovým je propůjčit tomuto zástupu duši. Jeho setkání se zástupem jsou prožitky, kterými se neustále ohání. Ani z Baudelairova díla nejsou odmyslitelné některé odlesky této iluze. Hraje ostatně svou roli i nadále. Také unanimitismus Julese Romainse je pozdním plodem tohoto okouzlení.
- 2/ Pro Barbierův postup je příznačná jeho báseň „Londres“ (Londýn), která líčí město na čtyřiařacetí řádcích a neohraně končí těmito verši:

Enfin, dans un amas de choses, sombre, immense,
Un peuple noir, vivant et mourant en silence.
Des êtres par milliers, suivant l'instinct fatal,
Et courant après l'or par le bien et le mal.

(Posléze v ohromné temné hromadě věci / učernění lidé, kteří žijí a umírají v tichosti. / Tisíce bytostí, které sledují fatální pud / a ženou se přes dobro a zlo za zlatem.) (Auguste Barbier „Jambes et poèmes“ (Jamby a básně), Paris 1841) Baudelaire byl Barbierovými „tendenčními básněmi“, zejména londýnským cyklem „Lazare“, ovlivněn hlouběji, než se přiznává. Závěr Baudelairova „Soumraku“ zní:

... ils finissent
Leur destinée et vont vers le gouffre commun;
L'hôpital se remplit de leurs soupirs. – Plus d'un
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée.

(Víc jich si navečer, když modré nebe tmí se / již nikdy nesesedne se svými doma k mise. / A velmi mnohý z nich až do posledních chvil / nepoznal teplý krb a zmrá, aniž žil.) Stojí za to srovnat jej se závěrem osmé sloky Barbierových „Mineurs de Newcastle“ (Horníci z Newcastle):

Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son âme
Aux douceurs du logis, à l'œil bleu de sa femme,
Trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau.

(A mnohý, kdo snil v hloubi své duše / o teplém příbytku, o modrých očích své ženy / nalézá v útrokách propasti věčný hrob.) Několika mistrovskými retušemi proměňuje Baudelaire „horníkův osud“ na banální konec velkoměstského člověka.

- 3/ Motiv lásky k ženě, která přešla v zástupu chodců kolem básníka, bude recipován u raného Georga. To rozhodující však Georgovi uniklo – proudění, v němž se žena, unášená davem, žene kolem. Proto zůstává báseň tklivou elegií. Oči básníka, jak musí své dámě přiznat, se „zjhlé touhou odvracejí, dříve než se odvážíly vnořit do tvých.“ (feucht von sehnen fortgezogen / eh sie in deine sich zu tauchen trauten / Stefan George, Hymnen, Pilgerfahrten Algabal (Hymny, Poutí Algabala) Berlín 1922.) Baudelaire nepřipouští pochyby o tom, že pohlédl krácející ženě hluboko do očí.
- 4/ K místu existuje paralela v „Un jour de pluie“. (Deštivý den). Třebaže je báseň signována jinou rukou, je Baudelairovo autorství zjevné. Poslední verš, který dodává celé básni něco neskonale ponurého, má svůj přesný pendant v „Muži zástupu“. „Paprsky plynových luceren“, čteme u Poea, „byly zprvu, kdy se ještě mísily s večerním soumrakem, slabé; nyní získaly nadvládu a vrhaly kolem plápolavé a oslepujivé světlo. Všechno vyhlíželo černě, přitom však trpytivě jako ebenové dřevo, s nímž byl srovnáván styl Tertullianův.“ Baudelairova shoda s Poem je o to překvapivější, že následující verše napsal nejpозději roku 1845 –, tedy v době, kdy o Poecovi ještě nic nevěděl.

Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,
Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,
Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse,
Partout fange, déluge, obscurité du ciel,
Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezechiel.

(Vrážje do nás loktem na kluzkém chodníku / nás každý, sobecký a surový, mine a zablátí, / nebo máje naspěch, při předbíhání odstrčí, / všude je kal, potopa, nízké nebe, / černý obraz, o jakém by snil Ezechiel.)

- 5/ Lidé, zaměstnávající se obchodem, mají u Poea něco démonického. Musíme myslet na Marxu, který činí „horečné a mladé hnutí materiální produkce“ ve Státech odpovědné za to, že nebyl „čas a nebyla příležitost“ odstranit „starý svět duchů“. U Baudelaira procitají v povětrí, když padá tma, „moroví démoni“ stejně unaveně jako obchodníci. Snad je toto místo „Soumraku“ reminiscencí na Poeu text.
- 6/ Chodce uměl při vhodné příležitosti dávat provokativně najevo svou nonšalantnost. Kolem roku 1840 patřilo po jistý čas k dobrému tónu vodit v pasáží na procházku želvy. Flanér si jimi dával rád předpisovat své tempo. Kdyby bylo šlo po jeho, byl by musil přijmout i pokrok tento krok. Avšak nikoliv flanér měl poslední slovo, nýbrž Taylor, který vyhlásil heslo: „Pryč s povaleči!“
- 7/ V berlínském typu se objevuje soukromník jako zakrnělá odnož citoyena. Nanta nic nepodněčuje, aby o něco usiloval. Zařizuje se i na ulici, která jak se samosebou rozumí ho k ničemu nevede, stejně po domácku jako šosák ve svých čtyřech stěnách.
- 8/ Pozoruhodné je, jak k tomuto vyznání dochází. Bratranec pohlíží podle názoru svého návštěvníka na hemžení pod oknem jen proto, že má potěšení z měnlivé hry barev.

Nadlouho by muselo být něco podobného únavné. Podobně, a ne o mnoho později, píše Gogol při líčení jarmarku na Ukrajině: „Hemžilo se tam tolik lidí najednou, že se člověku dělaly mžitky před očima.“ Snad znamenal kdysi denní pohled na pohybující se dav druh podívané, na niž si oko musilo zvykat. Přistoupíme-li na tuto domněnku, není neopodstatněný závěr, že pohled, měl-li zvládnout tyto úkoly, vyhledával takové příležitosti, při nichž se mohl utvrdit ve svých nových vydobytcích. Metoda impresionistické malby, vyplnit obraz shlukem barevných skvrn, by pak reflektovala zkušenosti zcela běžné oku velkoměstského člověka. Obraz, jako je Monetova „Katedrála v Chartres“, která je takřka mraveništem z kamenů, by mohl tuto domněnku ilustrovat.

- 9/ Hoffmann věnuje v tomto textu povznášející úvahy mezi jiným i slepci, který se vztyčnou hlavou vzhlíží k nebi. Baudelaire povídku znal a z úvah Hoffmannových těží variantu, kterou najdeme v závěrečné řádce v „Aveugles“ (Slepci) a která usvědčuje Hoffmannovu vznešenost ze lži: „Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?“ (Co to jen hledají ti všichni slepci v nebi?)
- 10/ Čím kratší se stává zacvičení průmyslového dělníka, tím delší bude výcvik vojáka. Okolnost, že cvik se stěhuje z produktivní praxe do praxe destruktivní, spolunáleží snad k přípravám, které společnost koná k totální válce.
- 11/ Řád zkušenosti je ve hře zbaven jakékoliv působnosti. Snad právě podvědomé tušení této skutečnosti způsobuje, že hráči běžně mluví o „hrubém dovolávání se zkušenosti“. Hráč říká „mé číslo“, jako říká světák „můj typ“. Ke konci druhého císařství určovaly jejich rozmary tón. „Na bulváru se obvykle všechno převádělo na společného jmenovatele šance.“ Posilou tohoto způsobu myšlení je sázka. Právě ona představuje prostředek, který události dává charakter šoku a vyčleňuje ji ze souvislosti zkušenosti. Pro buržoazii měly i politické události formu dějů, jaké se odehrávají u hráčského stolu.
- 12/ Působení omamných prostředků, o něž se přitom jedná, je časově vymezeno podobně jako bolest, které mají ulevit. Fantasmagorie hry se tkají do času jako do své látky. Ve svých „Fauçeurs de nuits“ (Noční pavouci) Gourdon píše: „Tvrdím, že vaše hry je nejušlechtlejší ze všech vášní, neboť v sobě zahrnuje všechny ostatní. Sled, v němž jde jeden šťastný coup za druhým, mně dává více rozkoše, než může v mých letech zažít muž, který nikdy nehrál... Myslíte si, že vidím ve zlatě, které vyhrávám, jen zisk? Mýlíte se. Vidím v něm rozkoše, které se za ně dají koupit, a vychutnávám je. Dostává se mi jich příliš rychle a tak mě neomrzí, jsou příliš rozmanité a tak nekončí nudou. Prožívám sto let v jediném roce. Cestují-li, tedy jako elektrická jiskra... Jsem-li lakomý a podržuji si své bankovky „ke hraní“, je to proto, že příliš dobře znám cenu času, než bych je ukládal jako druhí lidé. Ona rozkoš, kterou si dopřávám, by mě byla stála tisíc jiných rozkoší... Prožívám rozkoše v duchu a nebažím po jiných.“ Ve stejném světle líčí věci Anatole France ve svých krásných skizzách o hře z „Jardin d'Epicure“ (Zahrada Epikurova).
- 13/ Krásné lze definovat jak ve vztahu k dějinám, tak ve vztahu k přírodě. V obojím vztahu se uplatňuje zdání, aporetické v kráse. (První vztah budiž alespoň naznačen. V své historické existenci je krásné výzvou, a jeho obdivovatelé se přidružují k obci těch, kteří jím byli dříve zasaženi. Být uchvácen krásou znamená „ad plures ire“, jít k většině, jak nazývali Římané umírání. Zdání tkví při takovémto určení krásného slova v tom, že nelze najít v díle identický předmět, jenž je zahrnován obdivem. Dosahuje se jen k tomu, co bylo předmětem obdivu dřívějších pokolení. Goethův výrok zde uzavírá veškerou moudrost k tomuto tématu: „Všechno, co působilo mocným vlivem, nelze vlastně již více po-

soudit!“) V poměru k přírodě lze vymezit krásné jako „něco, co si zůstává bytostně to-
tožné, jen je-li zahaleno.“ Correspondances vysvětlují, jak je třeba rozumět tomuto zaha-
lení. Právě tuto zastřenost můžeme v uměleckém díle považovat, samozřejmě v odvážené
zkratce, za to, co je vlastně zobrazováno. Korespondence představují instanci, před níž
předmět, věrně zobrazený uměleckým dílem, vyhlíží ryze aporeticky, jako pouhý klam
a zdání. Kdybychom se chtěli pokusit napodobit tuto aporii dokonce na jazykovém mate-
riálu, dospěli bychom k určení, že krásné je předmětem zkušenosti ve stavu, kdy se ně-
čemu podobá. Takováto definice by se kryla s formulací Valéryho: „Krásné vyžaduje
patrně servilní nápodobu toho, co je na věcech nedefinovatelné.“ Vrací-li se Proust
tak ochotně k tomuto předmětu (který se u něho objevuje jako čas znovunalezený), nelze
říci, že nezávazně tlachá. Patří spíše k rozlaďujícím stránkám jeho postupu, že uvádí stále
znovu a příliš hovorně do středu svých rozjímání pojem uměleckého díla jako obrazu,
pojem krásného, krátce hermetický aspekt umění. Pojednává o vzniku a záměrech svého
díla s obratností a urbánností, která by slušela vytříbenému amatéru. Totéž najdeme
ovšem i u Bergsona. Slova, v nichž filozof naznačuje, co všechno se od přihlížejícího zpří-
tomňování neporušeného životního toku dá očekávat, mají přízvuk, který připomíná
Prousta: „Můžeme pronikat každodenně svou existencí takovýmto zřením a tímto způ-
sobem zakoušet prostřednictvím filozofie podobné uspokojení, jaké nám poskytuje umění;
jenom by to potěšení bylo větší, stálejší a obyčejnému smrtelníku snáze přístupné.“ Berg-
son vidí na dosah to, co goethovskému názoru Valéryho vstupuje před oči jako „zde“,
v němž se nedostatečnost stává událostí.

- 14/ V mystickém dialogu mezi Monem a Unou podává Poe takřka záznam prázdného ply-
nutí času, jemuž je subjekt ve splínu vystaven a při němž zakouší téměř jako blaže-
nost, že časové vyprázdněnosti byla odhřata její hrůza. Tento „šestý smysl“ připadne člo-
věku, jenž v sobě odumřel, v podobě milodaru k tomu, aby uměl i z prázdného uply-
vání času vytěžit ještě harmonii. Tikot vteřinové ručičky ji ovšem snadno poruší. „Měl
jsem dojem, že do mé hlavy vstoupilo něco, o čem si lidský rozum neumí udělat ani
nejasný pojem. Nejraději bych mluvil o vibraci mentálního regulátoru. Je to jakási du-
chovní rovnováha všeho, co vytváří abstraktní lidskou představu o čase. Oběh hvězd
je seřazen v absolutním souladu s tímto pohybem – nebo s tím, co mu odpovídá. Měřil
jsem nepravidelnosti stojících hodin na krku a kapesních hodinek u všech přítomných.
Jejich tikot jsem měl v uších. Nejnepatrnější odchylky od správného rytmu . . . na mě
doléhaly stejně, jako mě zraňuje mezi lidmi každá urážka abstraktní pravdy.“
- 15/ Zakrtnění zkušenosti se ohlašuje u Prousta v tom, že konečný záměr se beze zbytku po-
darí. Není nic umělejšího, než jak se nenásilně, nic loajálnějšího, než jak se vytrvale
snaží čtenáři sugerovat: spása je v mém soukromém provádění věci.
- 16/ Okamžik podobného zdaru se sám opět vyznačuje ojedinelostí. Na tom spočívá kon-
struktivní plán Proustova díla: každá situace, v níž ovane kronikáře dech ztraceného
času, se už proto stává nesrovnatelnou a vyjímá se z pouhého sledu dní.
- 17/ Tato půjčka je bodem, z něhož pramení poezie. Tam, kde člověk, zvíře nebo neodušev-
nělá příroda přijímá to, co básník do ní vkládá, a otevírá mu svůj pohled, tam také
unáší básníka do dálky; pohled takto oživené přírody sní a unáší básníka k jeho snu.
Také slova mohou mít svou auru. Karl Kraus ji popsal takto: „Z čím větší blízkosti pa-
tříme na slovo, z tím větší dálky nám náš pohled vrací.“
- 18/ Není vyloučeno, že podnětem k tomuto nártu byl patogenní šok. O to poučnější je po-
doba, do níž je v Baudelairově díle přetvořen.

Centrální park

Zvláštní krása tolika baudelairovských začátečních veršů: Vynořování z pro-
pastí.

George přeložil „Spleen et idéal“ jako „Trudnomyslnost a oduševnění“ a po-
stihl tak podstatný význam ideálu u Baudelaira.

Můžeme-li říci, že moderní život u Baudelaira je fundus dialektických obrazů,
je v tom zahrnuta skutečnost, že Baudelairův vztah k modernímu životu byl
podobný jako vztah sedmnáctého století k antice.

Představíme-li si, jak velice musel Baudelaire jako básník respektovat vlastní
zásady, vlastní názory a vlastní tabu, a na druhé straně jak přesně byly vy-
mezené úkoly jeho básnických prací, tu vyjde najevo heroický rys jeho zjevu.

Splín jako hráz proti pesimismu. Baudelaire není pesimista. Není, protože
budoucnost je pro něho tabu. Právě tím se jeho heroismus co nejzřetelněji
liší od heroismu Nietzscheho. U něho neexistuje nijaká úvaha o budoucnosti
měšťanské společnosti, a to je vzhledem k charakteru jeho intimních záznamů
překvapující. Už z té okolnosti lze posoudit, jak málo spoléhal pro přetrvání
svého díla na efekt a jak velice monadologická je struktura „Fleurs du mal“.
Rozhodující nový ferment, který vstupuje do taedia vitae a mění je ve splín,
je sebeodcizení. Z nekonečného navazování úvah, kterými romantika zrcadlivě
rozšiřovala životní prostor do stále širších a širších kruhů a současně zužo-
vala do stále sevřenějších rámců, zbylo ze smutku u Baudelaira jen tête-à-tête
sombre et limpide subjektu se sebou samým. (V tom spočívá Baudelairova
zvláštní opravdovost. Právě ona bránila básníkovi ve skutečné asimilaci s ka-
tolickým světovým názorem, který se smiřuje s alegorií jen v kategorii hříč-

ky. Zdánlivost alegorie zde už není, jako v baroku, pocítovaná jako samozřejmost.)

Splín je pocit, který odpovídá permanentní katastrofě.

Hvězdy představují u Baudelaira skrývačku pro zboží. Jsou tím, co je vždy stejné ve velkých masách.

Splín klade staletí mezi přítomný a právě prožitý okamžik. Neúnavně vytváří starobylosti.

Mocipáni druhého císařství se nevyvedli podle modelů měšťanské třídy, jak je navrhl Balzac. A moderna nakonec dostala roli, která vůbec mohla být obsazena snad jediným Baudelairem. Roli tragickou, v níž by byl diletant, kdyby z nedostatku jiných sil připadla jemu, často komickou figurou jako héroové, které dávala k lepšímu – za Baudelairova potlesku – ruka Daumierova. To všechno bezpochyby Baudelaire věděl. Výstřednosti, v nichž si líboval, byly jeho způsobem, jak to uvést ve známost. Nebyl tedy docela jistě ani spasitel, ani mučedník, dokonce ani hrdina. Ale měl v sobě něco z mima, kterému připadlo hrát roli básníka před hledištěm a před společností, jež skutečného básníka už nepotřebuje a poskytuje mu provozovací prostor leda jen jako mimovi. Byl si toho vědom.

Neuróza produkuje v psychické ekonomii masový artikl, který zde má formu nutkavé představy. Ta se v neurotikově domácnosti objevuje v nesčetných exemplářích jako stále táž. Obráceně má představa věčného návratu u Blanquiho sama formu nutkavé představy.

Myšlenka věčného návratu dělá i z historického dění masový artikl. Tato koncepce nese však i z jiného hlediska – dalo by se říci na svém rubu – stopu ekonomických poměrů, jimž děkuje za svou náhlou aktuálnost. Ta se ohlásila v okamžiku, když se jako urychlený důsledek krizí velmi zmenšila bezpečnost životních poměrů. Na návrat starých poměrů v lhůtách kratších, než jakými disponuje věčnost, už nešlo za každých podmínek spoléhat – odtud lesk myšlenky věčného návratu. Opakování všednodenních konstelací se postupně stávalo vzácností, a to mohlo vzbudit nejasné tušení, že se člověk bude muset spokojit s konstelacemi kosmickými. Nietzsche řekne: „Miluji

krátké návyky,“ a už Baudelaire není po celý život s to si vytvořit pevné návyky.

Na melancholickově křížové cestě jsou zastaveními alegorie.

Impotence je základ křížové cesty mužské sexuality. Neměnný historický rejstřík této impotence. Z impotence vyplývá, že se váže jak s andělským obrazem ženy, tak s fetišismem. Je třeba poukázat na přednost a určitost ženského zjevu u Baudelaira. Kellerovský „básnický hřích“

vynalézat sladké bytosti,
jaké hořká země nechová,

určitě není hříchem Baudelairovým. Kellerovy ženské postavy mají sladkost chimér, protože jim nabánil svou vlastní impotenci. Baudelaire je přesnější a jedním slovem francouzštější, protože u něho se téměř nikdy, jako u Kellera, nestýká fetišistický prvek s andělským.

Společenské důvody pro impotenci: měšťanská třída, uvolnivší produktivní síly, přestala se ve své fantazii zabývat jejich budoucností. (Srovnání jejich klasických utopií s utopiemi poloviny devatenáctého století.) Aby se měšťanská třída jejich budoucností mohla dál zabývat, byla by musila nejprve rezignovat na představu renty. (Ve své práci o Fuchsovi jsem ukázal, jak souvisí ta specifická „pohoda“ poloviny století s opodstatněným ochromením společenské fantazie.) Ve srovnání s představami této společenské fantazie o budoucnosti je přání mít děti snad jen slabším stimulem potence. Buď jak buď, Baudelairovo učení o dětech jako o bytostech, které mají k prvotnímu hříchu nejbliže, je značně proradné.

Baudelairovo chování na literárním trhu: Baudelaire byl – pro svou důkladnou znalost povahy zboží – schopen nebo nucen uznávat trh jako objektivní instanci (srov. jeho „Conseils aux jeunes littérateurs“). Při jednání s redakcemi byl s trhem v neustálém kontaktu. Baudelairův postup – pomluvy (Musset), padělek (Hugo). Baudelaire byl snad první, kdo měl představu originality, která trhu vyhovuje a která právě proto byla tenkrát originálnější než každá jiná (créer un poncif). Tato création předpokládala určitou nesnášlivost (Baudelaire chtěl pro své básně získat místo a kvůli tomu musil vytlačit ostatní). Svým klasickým zacházením s alexandrinem znehodnotil některé básnické svobody romantiků a svými osobitými výboji a vpády do klasického

verše znevažoval klasicistickou poetiku. Zkrátka obsahovaly jeho básně zvláštní postupy na potlačení těch, které jim konkurovaly.

Secesi je třeba chápat jako druhý pokus umění vyrovnat se s technikou. První byl realismus. Pro realismus tkvěl problém víceméně ve vědomí umělců, kteří byli zneklidnění novými postupy v reprodukční technice. V secesi byl problém jako takový potlačen. Secese už se neviděla ohrožena konkurenční technikou. Tím dalekosáhlejší a tím agresivnější byla kritika té techniky, která leží ukryta v ní. Kritice šlo v podstatě o to, technický vývoj zastavit.

Baudelairova osoba se podílí na básníkově slávě rozhodujícím způsobem. Historie jeho života skýtal maloměstáckému čtenářstvu obraz, jaký se podával v ilustrovaném životopise zhýralcově. Tento obraz hodně přispěl k Baudelairově slávě – ať už se ti, kdo jej šířili, sotva mohli počítat mezi Baudelairovy přátele. Zastiňuje jej však ještě jiný, který působil méně do šířky, zato však asi trvaleji v čase: na něm se jeví Baudelaire jako velikán estetické vášně, jak ji v téže době (v „Buď – Anebo“) koncipoval Kierkegaard. Neexistuje pronikavá úvaha o Baudelairovi, která by se nevyrovnávala s obrazem jeho života. Popravdě řečeno, je tento obraz určován tím, že si Baudelaire nejdříve a co nejdůsledněji uvědomil fakt, že buržoazie chce básníkovi stáhnout svou objednávku. Jaká společenská objednávka ji mohla nahradit? Na žádné společenské třídě nebylo možné ji požadovat; nejspíše se dala získat na trhu s jeho krizemi. To, co Baudelaira zajímalo, nebyla objednávka obecně známá a krátkodobá, nýbrž latentní a dlouhodobá. „Fleurs du mal“ dokazují, že ji odhadl správně. Ale prostředí trhu, jemuž se podrobil, vyžadovalo také jiný způsob života, naprosto odlišný od způsobu dřívějších básníků. Baudelaire byl nucen vznášet nároky na básníkovu důstojnost ve společnosti, která už neměla právo žádnou důstojnost udílet. Odtud šaškárna jeho veřejného vystupování.

V Baudelairovi hlásí básník poprvé svůj nárok být vystavován. Baudelaire byl svým vlastním impresáři. Ztráta aureoly postihuje na prvním místě básníka. Odtud jeho mýtománie.

Zdlouhavé teorie, jimiž bylo obmyšleno l'art pour l'art nejen svými tehdejšími zastánci (o dnešních ani nemluvě), nýbrž především literární historii, ústí prostě a správně do věty: senzibilita je pravým subjektem poezie. Senzibilita je náchylná k utrpení. Konkretizuje-li se ve svém nejobsažnějším vymezení v erotice, dojde svého absolutního naplnění, které spadá vjedno s její

proměnou, ve vášni. Poetika l'art pour l'artu vplývá beze zbytku do poetické vášně „Fleurs du mal“.

Alegorický záměr vyřazuje věci z životních souvislostí; rozbíjí je a současně konzervuje. Alegorie lpí na snech. Poskytuje obraz strnulého klidu.

Popis zmateného není totéž jako zmatený popis. Hugovo „Attendre c'est la vie“ (Život je čekání) – moudrost exilu.

Nová bezúčinnost Paříže vchází jako podstatný moment do obrazu moderny.

Postava lesbické ženy patří v pravém smyslu k hrdinským leitmotivům Baudelairovým. Vyjádřil to sám v řeči svého satanismu. Je to zřejmé i v řeči nemetafyzické, kritické, kterou se v politické úvaze přiznává k moderně. Devatenácté století začalo bezohledně vtahovat ženu do zbožní výroby. Všichni teoretikové se shodli v tom, že to ohrozí její specifickou ženskost do té míry, že se na ženě za nějaký čas nutně projeví mužské rysy. Baudelaire tyto rysy přijímá; současně však jim chce upřít to, že vznikly v ekonomickém područí. Tak dochází k tomu, že dává této vývojové tendenci čistě sexuální akcent. Leitmotiv lesbické ženy představuje protest moderny proti technickému vývoji. (Bylo by důležité vyšetřit, jak je v této souvislosti motivován jeho odpor k George Sandové.)

Žena u Baudelaira: nejdrahocennější kořist v „Alegorii“ – život, který znamená smrt. Tato kvalita je s nevěstkou nerozlučná. To je jediné, co na ní lze usmlouvat, a jediné na tom Baudelairovi záleží.

Zarazit běh světa – to byla nejhlubší vůle v Baudelairovi. Vůle Josuova. Ani ne tak prorocká; neboť na obrat nemyslel. Z této vůle pramenilo jeho násilnictví, jeho netrpělivost, jeho vztek, z ní pramenily nové a nové pokusy probodnout světu srdce nebo uspat ho zpěvem.

Bludiště je ta pravá cesta pro toho, kdo beztak až příliš brzy dojde k cíli. Tento cíl je trh.

Patří k útrapám mužské sexuality, že Baudelaire musil pokládat těhotenství takřka za nečistou konkurenci.

Ty hvězdy, které Baudelaire ze svého světa vyhání, jsou právě dějištěm věčného návratu Blanquiho.

Předmětný svět kolem nás nabývá stále bezohledněji výrazu zboží. Současně se pokouší reklama zamaskovat zbožní charakter věcí. Šalebnému ozáření zbožního světa činí přítrž jeho zasazení do alegorična. Zboží se pokouší podívat se sobě tvář v tvář. Svě polidštění slaví v nevěstce.

Bludiště je domovem váhání. Cesta toho, kdo váhá dojít k cíli, snadno vykreslí bludiště. Tak si počíná pud v epizodách, které předcházely jeho ukončení. Tak si však počíná i lidstvo (třída), které nechce vědět, kam to s ním spěje.

Jestliže fantazie nabízí vzpomínce vztahy a spoje, pak myšlení ji zásobuje alegoriemi. Vzpomínka svádí obojí dohromady.

Magnetická přitažlivost, kterou měly pro básníka některé situace, patří k symptomovému okruhu melancholie. Baudelaireova fantazie zná stereotypní obrazy. Zřejmě měl nutkání vrátit se aspoň jednou ke každému ze svých motivů. Lze to opravdu srovnat s nutkáním, které táhne zločince znovu na místo činu. Místa, na kterých se Baudelaire kál ze svého ničivého pudu, jsou alegorie. To snad objasňuje jedinečnou shodu tak mnohých jeho próz s básněmi „Fleurs du mal“.

Bylo by pochybné posuzovat Baudelaireovu myslitelskou schopnost podle jeho filozofických exkurzů (Lemaître), Baudelaire byl špatný filozof, dobrý teoretik, ale především jedinečný hloubavec. Z hloubavce má stereotypní motivů, neomylnost ve vylučování všeho rušivého, pohotovost kdykoli podepřít myšlenku obrazem. Hloubavec jako historicky daný typ myslitele je ten, kdo je mezi alegoriemi ve svém živlu.

(Majestát alegorického tíhnutí: rozrušit všechno organické a životné – popustit uzdu každé zdánlivosti; je třeba zdůraznit nanejvýš usvědčující místo, kde se Baudelaire přiznává, jak ho fascinovaly malované divadelní kulisy. Baudelaireova lyrika se odříká kouzla dále, a to je její určující moment. Nejlépe je to formulováno v prvních strofách básně „Le voyage“ [Cesta].)

S novými zhotovovacími postupy, které vedou k imitacím, se zdání mění ve zboží.

Pro dnešní lidstvo je jen jedna radikální novota – a ta je stále táž: smrt.

Strnulý neklid je také formule pro obraz Baudelaireova života, jenž nezná vývoje.

Jedno z tajemství, která získala prostitute teprve ve velkoměstě, je masa. Prostituce otevírá možnost mystického svazku s masou. Masa však vzniká současně s masovou produkcí. Prostituce si v sobě zřejmě nese možnost učinit snesitelným životní prostor, v němž se předměty denní potřeby staly masovým artiklem. V prostituci velkých měst se i žena stává masovým artiklem. Tato zcela nová známka velkoměstského života dává Baudelaireovu přijetí dogmatu o dědičném hříchu skutečný smysl. Starší smysl připadal Baudelaireovi až příliš osvědčený, aby mohl být právě tak zcela novému a pobuřujícímu fenoménu.

Baudelaireova alegorie nese – na rozdíl od barokní – stopy vzteku, jehož bylo třeba, aby – tímto světem nedotčen – nadělal trosky z jeho harmonických výplodů.

Šok jako poetický princip u Baudelaira: fantasque escrime města z Tableaux parisiens – to už není domov. Je to jeviště a cizina.

Lesbická láska přináší oduševnění až do ženského klína. Tam zasadí liliovou korouhev čisté lásky, která nezná ani těhotenství, ani rodinu.

Známka Baudelaireova heroismu; žít uprostřed neskutečnosti (zdání). Baudelaire neznal nostalgii.

Baudelaireovo básnictví demonstruje nové v neměnném a neměnné v novém.

Je třeba zdůraznit, že myšlenka věčného návratu vstupuje do světa Baudelaireova, Blanquiho a Nietzscheova přibližně v stejné chvíli. Baudelaire akcentuje to nové, co s heroickou námahou zvítězí nad neměnným. Nietzsche to neměnné, co člověk vyhlíží s heroickou vůlí. (Blanqui je mnohem bližší Nietzscheovi než Baudelaireovi, ale převažuje u něho rezignace!) U Nietzscheho se promítá tato zkušenost kosmologicky v tezi: nic nového už nepříjde.

Velkoměsto, vstupujíc prvně do verše, dostalo zde tvárnost, která hluboce

souvisí s nepřetržitým ohlasem, s nímž se dodnes „Fleurs du mal“ setkávají. Je to ta nejméně očekávaná. To, co u Baudelaira strhuje, kde ve svých verších Paříž vyzývá, je narušenost a chorobnost velkého města. Snad nejdokonaleji to vyjadřuje báseň „Crépuscule du matin“ (Světání); tato atmosféra je však víceméně společná všem tableaux parisiens; stejně v průsvitnosti města, jak ji vyčarovává báseň „Le soleil“ (Slunce), jako v opačném účinku básně „Rêve parisien“ (Pařížský sen).

Prostituce je kvásek, kterým v Baudelairově fantazii kyne masa velkých měst.

V opozici, kterou Baudelaire ohlašuje přírodě, vězí především hluboký protest proti všemu organickému. Vlastnost být nástrojem je u organického ústrojí na rozdíl od anorganického zcela omezena. Organické je méně disponibilní (srov. Courbetovo svědectví, že Baudelaire vypadal každý den jinak).

Baudelairovo hrdinství bylo blíže příbuzné hrdinství Nietzsche. Lpí-li Baudelaire na katolictví, je jeho názor na vesmír přesto shodný s názorem, který Nietzsche vyslovil větou: Bůh je mrtev.

Prameny, z nichž se napájí Baudelairovo hrdinství, tryskají z nejhlubších základů společenského pořádku, který si razil cestu v polovině devatenáctého století. Baudelaire měl vlastní zkušenost s tím, jak pronikavě se změnila podmínky umělecké tvorby. Na uměleckém díle se zbožní podoba začala projevovat bezprostředněji a pronikavěji než kdy dříve, a stejně tak tomu bylo s masovostí publika. Snad tyto změny přivodily později, vedle jiných změn v oblasti umění, především zánik lyrického básnictví. Že Baudelaire na tyto změny odpovídá knihou básní, to dává „Fleurs du mal“ ojedinělost. Zároveň je to v jeho životě mimořádný příklad hrdinského chování. Krvavé nářadí destrukce – l'appareil sanglant de la destruction – je oním domácím nářadím, které v nejvnitřnější komoře Baudelairova básnictví leží pohozeno u nohou děvky, dědičky veškeré plné moci po barokní alegorii.

Hloubavec, jehož vytřeštěný zrak spočine na úlomku v ruce, se stává alegorikem.

Otázky vyhrazené konci: jak je možné, že způsob chování, přinejmenším zdánlivě tak zcela „nečasový“, jako je alegorikův, má v básnickém díle století prvořadé místo?

K obrazu spásy patří pevné, zdánlivě brutální uchopení.

Baudelaire prováděl svým almužnictvím ustavičný průzkum společnosti. Jeho uměle udržovaná závislost na matce má nejen tu příčinu, kterou zdůrazňuje psychoanalýza, nýbrž i příčinu společenskou.

Pro myšlenku věčného návratu je významná skutečnost, že buržoazie se už neodvažovala pohlédnout tváří v tvář vývoji výrobního procesu, který sama uvedla do chodu.

Móda je věčný návrat nového. – Jsou v ní přesto motivy spásy?

Korespondence mezi antikou a modernou je jediná konstruktivní dějinná koncepce u Baudelaira; ale ta dialektickou koncepcí víc vylučuje, než obohacuje.

Leirisova poznámka, že slovo „familier“ je u Baudelaira plno tajemství. Vkládá do něho něco, co v něm dřív nikdy nebylo.

První řádka básně „La servante au grand cœur“ „Té chûvê, na kterou jste žárlila“, – na slovech „dont vous étiez jalouse“ není přízvuku, který bychom čekali. „Od jaloux hlas hned klesá. A tento odliv hlasu je něco nanejvýš příznačného pro Baudelaira.

Poznámka Leirisova, že hluk Paříže je nejen na mnohých místech vyjádřen slovně, nýbrž i rytmicky, že spolupůsobí na verš.

Mužská impotence – klíčový obrazec osamělosti, v jeho znamení se dokonává zánik produktivních sil – propast dělí člověka od jemu rovného.

Mlha jako útěcha osamělosti.

Vie antérieure hloubí mezi věcmi propast časovou, osamělost propast prostorovou mezi lidmi.

Konfrontovat tempo flanérovo s tempem davu, jak to vylíčil Poe. Srovnej želvu v roce 1839.

Dlouhá chvíle ve výrobním procesu vzniká současně s jeho zrychlením (prostřednictvím strojů). Flanér protestuje svou ostentativní lhostejností proti výrobnímu procesu.

U Baudelaira se setkáváme s množstvím stereotypů jako u barokních básníků.

Učení o věčném návratu jako sen o nastávajících úžasných vynálezech v oblasti reprodukční techniky.

Je-li prokázáno, že se lidská touha po čistším, nevinějším a duchovnějším životě nutně ohlíží po nějaké záruce v přírodě, pak ji většinou nachází ve světě rostlinných nebo živočišných druhů. Jinak Baudelaire. Jeho sen o takovém bytí odmítá jakékoli společenství s pozemskou přírodou a upíná se k oblakům. Je to vysloveno v prvním čísle *Spleen de Paris*. V mnohých básních jsou motivy mraků. Znesvěcení mraků („*La Béatrice*“) je nejpříšernější.

V „*Duši vína*“ – „*L'Essence du vin*“ – není obsaženo nic jiného než teorie satanského smíchu. Baudelaire zde zachází tak daleko, že i úsměv hodnotí z hlediska satanského chechotu. Současníci často poukazovali na to, že jeho smích měl v sobě něco děsivého.

Dialektika zbožní produkce: novost výrobku nabývá (jako stimulans poptávky) dosud neznámé důležitosti; to, co je vždy znovu stejné, se v masové produkci objevuje jako zřejmé poprvé.

Upomínka je zesvětštěná relikvie.

Upomínka je doplněk zážitku. V ní se usadilo rostoucí sebeodcizení člověka, který inventarizuje svou minulost jako mrtvý majetek. Alegorie v devatenáctém století vyklidila vnější svět, aby se usídlila ve vnitřním. Relikvie pochází od mrtvol, upomínka od odumřelé zkušenosti, která se – eufemicky – nazývá zážitek.

Při zívání se člověk rozvírá jako propast; připodobňuje se k dlouhé chvíli, která ho obklopuje.

Jak to: světu, který upadá do umrlčí strnulosti, mluvit o pokroku. Svět, upa-

dající do mrtvé strnulosti, našel Baudelaire u Poea. Poea mu učinilo nenahraditelným to, že popisoval svět, který opravňoval Baudelairovo básnictví a pozorování. Viz *Medúzinu hlavu* u Nietzscheho.

Věčný návrat je pokus o spojení dvou protichůdných principů štěstí: totiž principu věčnosti a principu „ještě jednou“. – Myšlenka věčného návratu vyčarovává z mizérie času spekulativní ideu (nebo fantasmagorii) štěstí. Nietzscheho heroismus je protějšek heroismu Baudelairova, který z mizérie filistrovství vyčarovává vidinu moderny.

Pojmu pokroku je třeba dát jako základ myšlenku katastrofy. Že to jde „tak dál“, to je katastrofa. Katastrofa není to, co v určitém okamžiku hrozí, nýbrž to, co je vždy v určitém okamžiku dané. Strindbergova myšlenka: peklo není nic, co nás čeká – nýbrž tento život zde.

Záchrana se chytá malé škvírky v kontinuitě katastrofy.

Reakční pokus udělat z forem podmíněných technicky, to znamená ze všeho, co je závisle proměnlivé, konstanty, se objevuje podobně jako v secesi i ve futurismu.

Emblémy opět nastupují – jako zboží.

Baudelaire má jistý ostych před tím, aby vzbuzoval ohlas – ať v duši, ať v prostoru. Je někdy křiklavý, nikdy sonorní. Jeho řeč se liší od jeho zkušenosti tak nepatrně, jako gesto úplného proletáře od jeho osoby.

Secese se jeví jako produktivní nedorozumění, skrze něž se novost stala moderností. Samozřejmě má toto nedorozumění základ u Baudelaira.

Modernost stojí v protikladu k starobylosti, novost k neměnnosti. (Moderná: masa; starobylost: Paříž.)

Aragonovy pařížské ulice: propasti, nad nimiž táhnou vysoké mraky.

Rêve parisien – Pařížský sen – fantazie o zastavených produktivních silách. Mašinérie se u Baudelaira stává šifrou rušivých sil. Takovou mašinérií není alespoň lidská kostra.

Domácká podoba dřívějších továren měla při svém barbarství a neúčelnosti přece jen tu vlastnost, že bylo možné představit si v ní majitele továrny, jak – podobný figuríně – zadumaně hledí na stroj a sní nejen o své, nýbrž i o jeho příští velikosti. Padesát let po Baudelairově smrti bylo tomuto snu odzvoněno.

Barokní alegorie vidí mrtvolu jen zvnějška. Baudelaire ji vidí i zevnitř.

Skutečnost, že se jména u Baudelaira zvyrazňují, dává správný pojem o tom, jak tíhne jeho lyrika ke všemu, co není předstírané.

Dialektický obraz je zábleskem. Tak jako obraz, zablesknuvší se v „teď“, v okamžiku, kdy je poznatelný, tak je třeba zachytit obraz toho, co bylo, v tomto případě obraz Baudelairův. K záchraně, již lze takto, a jen takto uskutečnit, je možno dospět vždy jen jako k vjemu něčeho, co nezachránitelně mizí. (Zde je nutné převzít místo z úvodu k Jochmannovi.)

Dalo by se říci, že flanér je návrat k zahalečům, jaké si vybíral Sokrates na athénském trhu za partnery k rozhovorům. Jenže už není Sokrata, a tak zůstává flanér neosloven. A také skončila otrocká práce, která zahaleči garantovala jeho zahálku.

Mnohé z jeho básní mají nejkrásnější místo na začátku – tam, kde jsou téměř nové. Často se na to poukazovalo.

Je velmi důležité, že to, co je u Baudelaira nové, vůbec neznamená příspěvek k pokroku. Ostatně u Baudelaira skoro vůbec nenajdeme pokus vyrovnat se vážně s představou pokroku. A víru v pokrok dokonce pronásleduje nenávisť, jako kacírství, jako bludařství, ne jako obyčejný omyl. Blanqui žádnou nenávisť k víře v pokrok neprojevuje; v tichosti ji však zahrnuje posměchem. Tím není řečeno, že by se zpronevěřil svému politickému krédu. Aktivita spiklence z povolání, jímž Blanqui byl, vůbec nepředpokládá víru v pokrok, nýbrž především rozhodnutí skoncovat s dosavadním bezprávím. Toto rozhodnutí zachránit lidstvo v hodině dvanácté před pohromou, která mu odedávna hrozí, je směrodatné právě pro Blanquiho víc než pro koho jiného z revolučních politiků této doby. Vždycky se zdráhal plánovat to, co přijde později. A s tím vším se shoduje Baudelairovo chování roku 1848.

Vzhledem k nepatrným úspěchům, které jeho dílo mělo, dal Baudelaire nakonec ke koupi sám sebe. Přiložil k svému dílu sebe a tím za svou osobu provždy potvrdil, co soudí o nevyhnutelnosti prostituce pro básníka.

Pro pochopení Baudelairova díla je jednou z rozhodujících otázek, jak se změnila podoba prostituce se vznikem velkých měst. Neboť tolik je jisté: Baudelaire tuto změnu vyjadřuje, je to jeden z největších námětů jeho básní. Prostituce získává se vznikem velkých měst nová arkana. Jedním z nich je bludištní charakter města samého, města – labyrintu, jehož obraz se zařídil flanérovi do masa a vnikl mu do krve. Prostituce jako by měnila město i barevně. První arkanum, s nímž volně nakládá, je tedy mystický aspekt velkoměsta jako labyrintu. K němu samozřejmě patří představa Minotaura v jeho středu. Že přináší smrt jednotlivcům, to není rozhodující. Rozhodující jsou smrtonosné síly, které ztělesňuje. Ale i ty jsou pro obyvatele velkých měst nové.

V podobě, kterou na sebe vzala prostituce ve velkých městech, se jeví žena nejen jako zboží, nýbrž v plném smyslu jako masový artikl. Projevuje se to umělým přestrojením individuálního výrazu ve prospěch profesionálního, jak jej vytváří líčidlo. Baudelairovy nevěstky nemají nikdy v pozadí veřejný dům, zato však často ulici – což mluví pro to, že tento aspekt nevěstky byl pro něho sexuálně určující.

„Fleurs du mal“ jako arzenál; Baudelaire psal některé básně proto, aby vrátil jiné, napsané před ním. Tak by se dala dále rozvíjet známá úvaha Valéryho.

Je mimořádně důležité – i tím je třeba doplnit Valéryho poznámku – že Baudelaire narazil na konkurenční vztah v básnické tvorbě. Ovšemže jsou osobní rivality mezi básníky prastaré. Zde se však jedná právě o přenesení rivality do konkurenční sféry trhu. Je třeba dobýt trh, ne získat knížecí protekci. V tomto smyslu bylo však Baudelairovým skutečným objevem, když rozpoznal, že stojí proti jednotlivcům. Dezorganizace básnických škol, „stylů“, tvoří komplement k svobodnému trhu, který se jako publikum před básníkem otevírá. (Publikum jako takové se dostává poprvé do zorného pole u Baudelaira, věc, která byla předpokladem toho, že se už nenechal oslnit básnickými školami. A obráceně: protože v jeho očích byla škola jen něčím vnějškovým, vtíralo se jeho zraku publikum jako pádná realita.)

Baudelaire a Juvenal: Rozhodující je: Líčí-li Baudelaire neřest a zvrhlost, zahrnuje v to i sebe. Zákony satirikovy jsou mu cizí. Ostatně se to týká pouze „Fleurs du mal“, které jsou v tomto ohledu zcela odlišné od prozaických záznamů. Základní pozorování o poměru, který existuje u básníka mezi teoretickými prozaickými zápisky a jejich básnickými díly. V básnické tvorbě odmykají básníci říši vlastního nitra, která je jejich úvahám jinak nepřístupná. To je třeba ukázat – s poukazem na jiné, jako Kafku a Hamsuna – u Baudelaira.

„Fleurs du mal“ získaly na významu okolností, že Baudelaire nenapsal žádný román.

Melanchtonův termín „Melancholia illa heroica“ co nejdokonaleji vystihuje Baudelairovo ingenium. Melancholie však dostává v devatenáctém století jiný charakter, než měla v sedmnáctém. Klíčová postava rané alegorie je mrtvola. Klíčová postava pozdní alegorie je upomínka. Upomínka je schéma proměny zboží v sběratelský objekt. Svou povahou jsou tedy Correspondances nekonečně mnohonásobné názvuky každé upomínky na jiné. „J'ai plus de souvenirs comme si j'avais mille ans“ (Mám více vzpomínek, než kdybych žil i věk . . .)

Heroický tenor baudelairovské inspirace se projevuje v tom, že u něho zcela ustupuje vzpomínka ve prospěch upomínky. Má nápadně málo vzpomínek z dětství.

Baudelairova výstřední svéráznost byla maskou, za níž se snažil skrýt, dá se říci ze studu, nadindividuální nutnost svých životních osudů.

Od svého sedmnáctého roku vede Baudelaire život literáta. Nelze říci, že by se kdy pokládal za intelektuála, že by se kdy zasadil o duchovno. Zbožní značka pro uměleckou tvorbu nebyla ještě vynalezena.

Alegorický názor v devatenáctém století už nebyl stylový jako ve století sedmnáctém. Baudelaire byl jako alegorik osamocen; jeho izolace byla v jistém smyslu izolací opozdilce. (Jeho teorie zdůrazňují tuto opožděnost někdy až provokativním způsobem). Byla-li stylová síla alegorie v devatenáctém století nepatrná, nepsávala méně k rutině, která v básnictví sedmnáctého století zanechala také četné stopy. Tato rutina oslabila do jisté míry de-

struktivní tendenci alegorie, tendenci zdůrazňovat zlomkovitost uměleckého díla.

„Hodnocení“ neboli apologie vynakládá úsilí na to, aby zakryla revoluční momenty dějinného běhu. Leží jí na srdci opsat kontinuitu. Klade váhu jen na ony prvky díla, které byly stvrzeny jeho dalším působením. Unikají jí rýhy a zádrhele, které poskytují pevný bod pro toho, kdo se chce povznést nad ně.

Nečekané výpady, tajnůstkářství, překvapivá rozhodnutí patří k politice druhého císařství a byly příznačné pro Napoleona III. Vytvářejí rozhodné gesto v Baudelairových teoretických prohlášeních.

Běh dějin, jak jej má podat pojem katastrofa, není pro člověka, který uvažuje, ničím vážnějším, než kaleidoskop v dětské ruce, jenž při každém otočení převrací všechno již uspořádané do nového pořadí. Srovnání má své dobré oprávnění. Pojmy vládnoucích byly ve všech případech zrcadla, jejichž pomocí se pokaždé dostavil obraz „pořádku“. Kaleidoskop je nutno rozbít.

Je třeba vidět, že předměty, tvořící střed Baudelairova básnického díla, nebyly dosažitelné skvělým, cílevědomým úsilím: on ty rozhodně nové náměty – velkoměsto, masu – přece jako náměty nezamýšlel. Nikoli ony jsou melodií, již má v uchu. Spíše je to satanismus, splín a scestná erotika. Právě předměty „Fleurs du mal“ je nutno hledat na nenápadných místech. Jsou to, chceme-li zůstat u obrazu, dosud nikdy nedotčené struny neslýchaného nástroje, na němž Baudelaire fantazíruje.

Je třeba vyložit, jak se mění funkce alegorie ve zbožním hospodářství. Baudelairovým objevem bylo, že ukázal na zboží jeho podivnou auru. Heroickým způsobem se pokusil zboží humanizovat. Svůj pendant má tento pokus v současném pokusu měšťanském; zboží sentimentálním způsobem zlidštit; obdařit zboží jako člověka skrýší. Něco podobného se tehdy slibovalo od etujů, chráničů a futrálů, jimiž byla dobová měšťanská bytová zařízení potahována.

Základní motiv secese je proměna neplodnosti. Tělo se přednostně kreslí s tvary, které nedospěly k pohlavní zralosti. Spojit tuto myšlenku s regresivním výkladem techniky.

Dialektik klade důraz na to, aby měl vítr světových dějin v plachtách. Myslit pro něho znamená vytáhnout plachty. Důležité je, *jak* se větru vystaví. Slova jsou u něho jen plachty. Pojmy se stávají tím, jak jsou vytaženy.

Eminentní smyslová zjemnělost takového Baudelaira je zcela oproštěna od toho, co se nazývá „pohoda“. Zásadní neslučitelnost smyslového požitku s „pohodou“ je rozhodným znakem skutečné smyslové kultury. Baudelairův snobismus je výstřední formulí pro nezlomné zřeknutí této „pohody“ a jeho „satanismus“ znamená, že Baudelaire je neustále ve střehu, aby ji mohl rušit, kdekoli na ni narazí. Ve „Fleurs du mal“ neexistují ani sebemenší náběhy k líčení Paříže. Už ty by stačily, aby se prudce odrážely od pozdější „velkoměstské lyriky“. Baudelaire mluví do hukotu města Paříže, jako by mluvil do vlnobítí. Jeho řeč zní zřetelně, pokud je slyšitelná. Mísí se v ní však něco, co je jí na újmu. A zůstává smíšená s tímto hukotem, který ji dále unáší a který jí dodává jakési temné významy.

Skrytá podobnost „Fleurs du mal“ s Dantem spočívá v důrazu, s jakým tato kniha kreslí obrysy tvůrčí existence. Nedovedeme si představit básnickou knihu, v níž by básník vystupoval méně ješitně, ani knihu, v níž by se projevoval energičtěji. Vlastí tvůrčího ingenia je podle Baudelairovy zkušenosti podzim. Veliký básník je takřka podzimním tvorem. „L'ennemi“. „Soleil“.

(II) Román, vyprávění a archaické zdroje

Bible zahrnuje zlo pod pojem vědění