



Zostavil, preložil a poznámku o autorovi napísal Adam Bžoch.  
Preklady francúzskych citátov Jana Truhlářová.  
Zodpovedný redaktor Jozef Tancer.



Translation © Adam Bžoch, Jana Truhlářová, 1999  
© Kalligram, Bratislava 1999  
ISBN 80-7149-248-5

## Obsah

- [ 7 ] O religióznom postoji novej mládeže
- [ 10 ] Sokrates
- [ 13 ] O stredoveku
- [ 15 ] Význam jazyka v trýchlohre a tragédii
- [ 18 ] O jazyku všeobecne a o jazyku človeka
- [ 32 ] O programe nadchádzajúcej filozofie
- [ 44 ] Ku kritike moci
- [ 64 ] Osud a charakter
- [ 71 ] Teologicko-politický fragment
- [ 73 ] Prekladateľova úloha
- [ 84 ] Jednosmerná ulica
- [ 134 ] Surrealizmus. Posledná momentka európskej inteligencie
- [ 147 ] Teórie nemeckého fašizmu
- [ 158 ] Deštruktívny charakter
- [ 160 ] Malé dejiny fotografie
- [ 175 ] Učenie o podobnom
- [ 180 ] Paríž, hlavné mesto XIX. storočia
- [ 194 ] Umelecké dielo v epochesvojej technickej  
reprodukovanosti
- [ 226 ] O pojme dejín
- [ 237 ] Z korešpondencie s Theodorom W. Adornom
  
- [ 282 ] Poznámka o autorovi

## O religióznom postoji novej mládeže

Hnutie prebúdajúcej sa mládeže poukazuje smerom k nekonečne vzdialenému bodu, v ktorom, ako vieme, sa nachádza náboženstvo. A najhlbšou zárukou jej správneho smeru je nám už samotné hnutie. Mládež, ktorá sa v Nemecku prebúdza, má od všetkých náboženstiev aj svetonázorových zväzkov rovnako ďaleko. Nezaujíma ani nijaký religiózny postoj. No pre náboženstvo niečo znamená, a náboženstvo pre ňu začína nadobúdať význam v celkom novom zmysle. Mládež stojí v centre, kde vzniká nové. Jej núdza je najväčšia a najbližšie k nej je pomoc božia.

Nikde inde než u mládeže nemôže náboženstvo tak oduševniť spoločenstvo a túžba po ňom nemôže byť nikde inde konkrétnejšia, vnútornejšia, prenikavejšia. Lebo cesta výchovy mladej generácie nemá bez neho zmysel. Prázdnu a mučivou zostáva bez miesta, kde sa rozvidľuje na rozhodujúce Buď-Alebo. Toto miesto má byť spoločné pre celú jednu generáciu a tam stojí chrám jej Boha.

Náboženská túžba staršieho pokolenia sa ich zmocnila neskoro a ojedinele. Bolo to odhodlanie v skrytosti, na osamotenom, no nie jedinom rázcestí. Rozhodnutie v sebe nenieslo nijakú záruku, chýbala mu náboženská objektivita. Tak sa náboženstvu ocital zoči-voči vždy len jednotliviec.

A teraz je pripravená mládež, zrastená s náboženstvom, ktoré je jej telom, čo zakúša jej vlastné núdze. *Opäť chce raz jedna generácia stáť na rázcestí, no nikde niet krížnej cesty.* Každá mládež bola postavená pred voľbu, ale predmety jej voľby jej boli určené. Nová mládež sa ocitá zoči-voči chaosu, v ktorom sa strácajú (sväté) predmety jej voľby. Nijaká „čistota“ a „nečistota“, „svätosť“ a „zvrhlosť“ jej nesvieti na cestu, len školometské slová „dovolené-zaká-

zané“. To, že sa cíti osamelá a bezradná, jej zaručuje religióznu vážnosť, ručí za to, že pre ňu už náboženstvo neznamená nejakú podobu ducha alebo schodnej cesty, akých sa križujú tisíce a ktorými sa môžu vydať každý deň. Ale po ničom netúži naliehavejšie ako po voľbe, po možnosti voľby, svätom rozhodnutí celkovo. Voľba si vytvára svoje predmety – toto je jej poznanie, ktoré má najbližšie k náboženstvu.

Mládež hlásiaca sa sama k sebe, *znamená* náboženstvo, ktoré ešte nie je. Obklopená chaosom vecí a ľudí, z ktorých nič nie je sväté ani zvrhlé, volá po voľbe. A nebude sa môcť z najhlbšej vážnosti rozhodnúť skôr, kým milosť nanovo nestvorí sväté aj nesväté. Dôveruje, že sa svätosť i prekliatie zjavia v okamihu, keď sa ich spoločná vôľa k voľbe vypne do najväčšej miery.

Dovtedy však bude žiť ťažko zrozumiteľným životom, plným odovzdania a nedôvery, uctievania a skepsy, sebaobetovania a sebeckta. Tento život je jej cnosťou. Nijakú vec, nijakého človeka nesmie zatratíť, lebo vo všetkom a v každom (na stĺpe s plagátmi a v zločincovi) sa môže prebudíť k životu symbol alebo svätec. A predsa – nikomu sa nesmie úplne rozdať, nikdy nesmie celkom nájsť svoje vnútro v hrdinovi, ktorého uctieva a v dievčati, ktoré miluje. Lebo vzťah hrúinu a milovanej k poslednému, podstatnému: k svätosti, sú temné a neisté. Neisté je naše vlastné ja, ktoré sme ešte nenašli vo voľbe. Mnohé črty tejto mládeže sa azda zhodujú s prvými kresťanmi, ktorým sa tiež zdalo, že svet je zaliaty svätosťou, ktorá sa v každom mohla prebudíť k životu, až ich oberala o slovo a o čin. Náuka o ne-konaní je tejto mládeži blízka. A predsa jej bezhraničná skepsa (ktorá nie je ničím iným než bezhraničnou dôverou) núti k tomu, aby milovala boj. Aj v boji sa Boh môže prebudíť k životu. Bojovať neznamená zatracovať nepriateľa. No jej boje sú božiami súdmi. Boje, v ktorých je táto mládež ihneď pripravená zvíťaziť aj podľahnúť. Lebo jedine to je dôležité, aby sa z týchto bojov zjavilo vo svojej podobe to, čo je sväté. Tento boj jej nedovoľuje zaoberať sa mystikou, ktorá by jednotlivcovi, pokým nejestvuje náboženské spoločenstvo, spásu len predstierala. Mládež vie, že bojovať neznamená nenávidieť, a kým ešte naráža na odpor, kým ešte nie je všetko preniknuté jej mladosťou, je to len jej vlastná nedokonalosť. Chce sa nájsť v boji, vo víťazstve aj v porážke, voliac medzi svätým a neposväteným. Vie, že v tomto okamihu už nebude poznať nepriateľa, no preto nemusí byť kvietistická.

Tí dnešní si však pomaly uvedomia, že takáto mládež nie je predmetom debát o kultúre, disciplinárnych opatrení a štvavej tlače. Bojovala proti svojim nepriateľom v neviditeľnej čiapke. Ten, kto proti nej bojuje, ju nemôže poznať. No táto mládež si svojich napokon bezvládných protivníkov ešte bude v dejinách ctíť.

(1914)

## Sokrates

### I

Nanajvýš barbarské na Sokratovej postave je to, že v platonickom kruhu tvorí tento nemúzický človek erotický stred vzťahov. Keď však jeho láske chýba všeobecná schopnosť rozdávať sa: umenie, odkiaľ čerpá jej pôsobenie? Z vôle. Sokrates zaúča Erosa za služobníka svojich cieľov. Toto rúhačstvo sa reflektuje v kastrátstve jeho osoby. Pretože naň sa predsa naostatok vzťahuje odpor Aténčanov, ich cit, hoci je mienený subjektívne, historicky je oprávnený. Otravuje mládež, zvädza ju. Jeho láska k nej nie je „cieľ“ ani čistý *eidos*, ale prostriedok. To je mág, maieutik meniaci pohlavia, nevinne odsúdený, ktorý umiera z irónie a na posmech svojim protivníkom. Jeho irónia čerpá z hrôzy, no popri tom zostáva utláčaným, vydedencom, opovrhnutým. Dokonca trochu vtipkárom. – Sokratický dialóg si vyžaduje, aby ho študovali vo vzťahu k mýtu. Čo tým chcel Platón dosiahnuť? Sokrates: to je postava, v ktorej anihiloval a recipoval starý mýtus. Sokrates: to je obeť filozofie prinesená bohom mýtu, ktorí žiadajú ľudské obete. Uprostred hrozného boja sa usiluje presadiť sa v Platónovi mladá filozofia<sup>1</sup>.

### II

Veľkosť Grünewaldových malieb svätcov spočívala v tom, že ich gloriola sa vynárala z najzelenšej černe. To, čo žiari, je pravdivé len tam, kde sa láme v noci, len tam je veľké, len tam je bez výrazu, len tam je bez pohlavia a predsa nadsvetského rodu. Ten, čo tak žiari, je génus, svedok každého skutočne duchovného stvorenia. Potvrdu-

je, zabezpečuje jeho bezpohlavnosť. V spoločnosti pozostávajúcej z mužov by génia nebolo; ten žije prostredníctvom existencie ženskosti. Je to pravda: existencia ženskosti zabezpečuje vo svete bezpohlavnosť duchovna. Tam, kde vzniká dielo, čin, myšlienka bez vedomia tejto existencie, vzniká niečo zlé, mŕtve. Kde vzniká zo samotnej ženskosti, je ploché a slabé a neprerazí noc. Tam však, kde vládne vo svete toto poznanie ženskosti, rodí sa to, čo je géniovu vlastné. Každý najhlbší vzťah medzi mužom a ženou spočíva na základe vlastnosti tohto skutočného tvorenia a podlieha géniovi. Lebo vykladať najvnútornejší dotyk medzi mužom a ženou ako žiadostivú lásku je mylné v tom zmysle, že spomedzi všetkých stupňov tejto lásky je mužskoženská dokonca tou najhlbšou, najnádhernjšou a mýticky najdokonalejšou, ba takmer žiarivou (keby nebola tak celkom temnou) vtedy, keď je žensko-ženská. Najväčším tajomstvom ešte zostáva, ako zaručuje prosté jestvovanie ženy bezpohlavnosť duchovna. Ľudia ho nedokázali odhaliť. Génus je pre nich ešte stále ten, kto je výrazný, chvejúci sa vo svetle, a nie ten, ktorý vyráza z noci a chýba mu výraz.

Sokrates vo svojom Sympóziu oslavuje lásku medzi mužmi a mladíkmi a veľbí ju ako médium tvorivého ducha. Podľa jeho učenia ten, kto pozná, poznaním oťarchavie, a duchovno je podľa Sokrata celkovo len poznanie a cnosť. Duchovný človek – možno nie plodiaci – je však určite ten, kto počal bez toho, aby oťarchavel. Tak ako je pre ženu nepoškrvené počatie prehnanou ideou čistoty, tak je počatie bez ťarchavosti najhlbším duchovným znamením mužského génia. Na jeho časti spočíva žiara. Tú ničí Sokrates. Sokratovo duchovno bolo skrz-naskrz pohlavné. Jeho pojem duchovného počatia: ťarchavosť; jeho pojem duchovného počinu: vybitie si žiadostivosti. To prezrádza sokratickú metódu, ktorá je celkom iná než platonická. Sokratická nie je svätá otázka, ktorá čaká na odpoveď a ktorej rezonancia sa opätovne oživí v odpovedi, nevlastí metódos odpovede, tak ako ho vlastní čisto erotická alebo vedecká otázka, no ten púhy prostriedok na vynútenie reči sa násilne, ba bezočivo pretvaruje, ironizuje ju – lebo už pridobré pozná odpoveď. Sokratická otázka ohrozuje odpoveď zvonka, dolieha ako psy na ušľachtilého jeleňa. Sokratická odpoveď nie je jemná a priveľmi tvorivá, nie je geniálna, skôr prijímajúca. Rovná sa sokratickej irónii, ktorá v nej väzí – dovoľte hrozný obraz pre hroznú vec – v erekcii poznania. Nenávistne a žiadostivo sleduje *eidos* a usiluje sa ho zobjektív-

niť, keďže mu nie je dopriaty obdiv. (A mala by platonická láska znamenať: nesokratickú lásku?) Tomuto príšernému panstvu sexuálnych názorov v oblasti duchovna zodpovedá – práve ako jeho dôsledok – nečisté zmiešanie týchto pojmov v prirodzenosti. Semä a plod, plodenie a pôrod menuje jeho sympotická reč v démonickéj nerozlišnosti, a v samotnom rečníkovi predstavuje príšernú zmes: kastráta a fauna. V skutočnosti je Sokrates nie-ludský, a neludsky ako u toho, kto nemá potuchy o ľudských veciach, odvíja sa jeho reč o erose. Lebo takto stojí Sokrates a jeho eros v erotickej postupnosti: žensko-ženská, mužsko-mužská, prízrak, démon, génius. S Xantipou sa mu dostalo ironického práva.

(1916)

<sup>1</sup> Por. aj Nietzsche: Radostná veda <Afor.> 340.

## O stredoveku

Friedrich Schlegel vo svojej charakteristike stredovekého ducha vidí negatívny moment tejto epochy v panujúcej neobmedzenej orientácii na absolútne, ktorá sa uplatňuje v umení ako strojená fantázia, v scholastickej filozofii a teológii ako nemenej strojený racionalizmus. V kontraste s ázijským duchovným smerom to treba ešte trochu rozviesť. Aj ázijský duch je poznačený nespútanou zahĺbenosťou do absolútna vo filozofii a náboženstve. No predsa ho od stredovekého ducha oddeľuje priepasť. Popri najkrajnejšej veľkosti jeho foriem mu nič nie je vzdialenejšie ako strojenosť. Jeho najvnútornejšia odlišnosť od ducha stredoveku spočíva v tom, že absolútne, z ktorého rozvíja jazyk svojich foriem, má sprítomnené ako svoj najmohutnejší obsah. Duch orientu disponuje skutočnými obsahmi absolútna, čo sa ukazuje už v jednote náboženstva, filozofie, umenia, predovšetkým však v jednote náboženstva a života. Často sa hovorilo, že v stredoveku ovládalo život náboženstvo. No po prvé bola panovníčkou *ecclesia*, a po druhé, medzi vládncim a ovládajúcim princípom neustále prebieha rozlišovanie. Pre duch stredoveku je nadovšetko príznačné, že čím radikálnejšie vystupuje jeho tendencia k absolútne, tým je zároveň formálnejšia. Nesmierna mytologická pozostalosť antiky sa ešte nestratila, no chýba miera jej reálnej pôdy, a čo zostalo, to sú len impresie jej moci: Šalamúnov prsteň, kameň mudrcov, Sibyliny knihy. Formálna idea mytológie: pre stredovek je živé to, čo udeľuje moc, to, čo je magické. No v ňom už táto moc nemôže byť legitímna: cirkev zničila svojich lénnych pánov – bohov. Tu je teda pôvod formalistického ducha epochy. Táto epocha sa pokúša okľukou získať moc nad odbožštenou prírodou, zaoberá sa mágiou bez mytologického základu. Vzniká magický schematizmus. Porovnajme si len magickú prax antiky so stredovekou v ríši chémie: antické čary používajú prírodné látky na

nápoje a masti, ktoré majú určitý vzťah k mytologickej prírodnej ríši. Alchymista hľadá – hoci magickou cestou – ale čo? zlato. – Analogicky to vyzerá s umením. Vyviera spolu s ornamentom z mýtologickej sféry. Ázijský ornament je mytologicky nasýtený, gotický ornament sa stal racionálne-magickým. Pôsobí, ale na ľudí, nie na bohov. Vznesenosť sa musí javiť ako čosi vysoké a najvyššie, gotika ponúka mechanickú kvintesenciú vzneseného, to, čo je vysoké, štíhle, potenciálne nekonečne vznesené. Pokrok je automatický. Tá istá hlboká túžobná, odbožštená vonkajškovosť spočíva ešte v malebnom štýle ranej nemeckej renesancie a u Botticelliho. Strojenosť tejto fantastiky vyplýva z formalizmu. Tam, kde chce otvoriť prístup k absolútnu, akosi sa zmenší v mierke, a tak ako bolo rozvinutie gotického štýlu možné len v tesnej úzkosti stredovekých miest, podobne v svetonáhľade, ktorý bol vo svojej absolútnej mierke veľkosti istotne užšie obkružený ako v antike, je to aj dnes. V najrozvinutejšom stredoveku sa na antický svetonáhľad nakoniec do veľkej miery zabudlo, a v tomto zmenšenom svete, ktorý zostáva, vznikol scholastický racionalizmus a túžba gotiky, ktorá sa sama spaľuje.

(1916)

## Význam jazyka v trúchlohre a tragédii

Tragické spočíva v zákonitosti hovorenej reči medzi ľuďmi. Nejestvuje tragická pantomíma. Nejestvuje ani tragická báseň, tragický román, tragická udalosť. Tragické jestvuje nielen výlučne v oblasti dramatickej ľudskej reči; je to dokonca jediná forma, ktorá je pôvodne vhodná pre ľudský rozhovor. To znamená, že nejestvuje tragika mimo rozhovoru medzi ľuďmi a niet inej formy takéhoto rozhovoru ako tragickej. Všade tam, kde sa zjavuje netragická dráma, nie je to vlastný zákon ľudskej reči, čo sa pôvodne odvíja, ale objavuje sa len pocit alebo vzťah v jazykovej súvislosti, v jazykovom štádiu.

Rozhovor nie je vo svojich čistých prejavoch smutný a ani komický, ale tragický. Potiaľ je tragédia klasickou a čisto dramatickou formou. Smútok nemá svoje ťažisko a svoje najhlbšie a jediné stvárnenie ani v dramatickom slove, ani v slove celkovo. Nejestvujú len trúchlohry, ba čo viac: trúchlohra nie je ani tým najsmutnejším súčnom na svete, smutnejšia môže byť báseň, príbeh, život. Lebo smútok nie je ako tragédia – vládnucou mocou, nezrušiteľným a neuniknuteľným zákonom poriadkov uzatvárajúcich sa v tragédii, ale je citom. Aký metafyzický vzťah má tento cit k slovu, k hovorenej reči? To je hádanka trúchlohry. Aký vnútorný vzťah v podstate smútku umožní trúchlohre vystúpiť z bytia rýdzych citov do poriadku, ktorým sa vyznačuje umenie?

V tragédii vznikajú slovo a tragika súčasne, simultánne, zakaždým na tom istom mieste. V tragédii je každá reč tragicky rozhodujúca. Je to čisté slovo, čo je bezprostredne tragické. Ako sa môže jazyk všeobecne naplniť smútkom a môže byť výrazom smútku, to je základná otázka trúchlohry popri tej, ktorá je prvá: ako vstúpi

smútok sta cit do poriadku, ktorý predstavuje jazyk umenia? Slovo pôsobiace podľa svojho nosného významu sa stáva tragickým. Slovo ako čistý nositeľ svojho významu je čistým slovom. Popri ňom však jestvuje iné, ktoré sa mení, z miesta svojho pôvodu putuje na iné miesto, obrátené k svojmu ústiu. Slovo v premene je jazykovým princípom trýchlohry. Jestvuje čistý citový život slova, v ktorom sa očisťuje od zvuku prírody na čistý zvuk citu. Pre toto slovo znamená jazyk len prechodné štádium v cykle jeho premeny a v tomto slove prehovára trýchlohra. Opisuje cestu z prírodného zvuku cez nárek k hudbe. Symfonicky sa zvuk v trýchlohre rozkladá, a to je zároveň hudobný princíp jeho jazyka a dramatický jeho rozdvojenia a jeho rozštiepenia na osoby. Je to príroda, ktorá zostupuje len kvôli čistote citov do očistca jazyka, a podstata trýchlohry je obsiahnutá už v starej múdrosti, že celá príroda by sa pustila do náreku, keby bola obdarená jazykom. Lebo je to trýchlohra, a nie sférický prechod pocitu cez číry svet slov ústiaci do hudby späť k oslobodenému smútku blaženého pocitu, ale uprostred tejto cesty príroda vidí, že ju zradil jazyk, a táto nesmierna zábrana citu sa stáva smútkom. Tak sa s dvojzmyslom slova, s jeho významom, príroda zastavila, a zatiaľ čo sa chcel výtvar utápať v čistote, človek niesol jeho korunu. To je význam kráľa v trýchlohre a toto je zmysel hlavných a štátnych akcií. Predstavujú zábranu prírody, súčasne nesmierne nahromadenie citu, ktorému sa v slove náhle otvára nový svet, svet významu, bezcitného historického času, a opäť je kráľ zároveň človekom – koniec prírody – a zároveň kráľom – nositeľom a symbolom významu. Dejiny sa stávajú zároveň v ľudskom jazyku významom, tento jazyk vo význame ustrnie, hrozí tragika a človek, koruna tvorstva, sa uchová pre tento cit len tým, že sa stane kráľom: symbolom ako nositeľ tejto koruny. A príroda trýchlohry zostáva torzom v tomto vznešenom symbole, smútok naplňa zmyslový svet, v ktorom sa stretávajú príroda a jazyk.

V trýchlohre sa prelínajú obe metafyzické zásady opakovania a predstavujú jeho metafyzický poriadok: cyklickosť a opakovanie, kruh a dvojakosť. Lebo je to kruh citu, ktorý sa uzatvára v hudbe, a je to dvojakosť slova a jeho významu, čo ničí pokoj hlbkej túžby a nad prírodou rozprestiera smútok. Protihra medzi zvukom a významom zostáva pre trýchlohu čímsi strašidelným, strašlivým, jej prirodzenosť je posadnutá jazykom, korisť nekonečného citu, tak ako Polónius, ktorého sa v reflexiách zmocní šialenstvo. Hra však musí

dospieť k spáse, a pre trýchlohu je spásonosným mystériom hudba; znovuzrodenie citov v nadzmyselnej prírode.

Nevyhnutnosť spásy je podstatou hravosti tejto umeleckej formy. Lebo v porovnaní s neodvolateľnosťou tragiky, ktorá je podstatou poslednej skutočnosti jazyka a jeho poriadku, musí sa každý útvar, ktorého oživujúcou dušou je cit (smútok), nazývať hrou. Trýchlohra nespočíva na základe skutočného jazyka, ale na vedomí jednoty jazyka skrze cit, odvíjajúcej sa v slove. Uprostred tohto odvíjania vyvolá zblúdený pocit trýchlivý nárek. No ten sa musí rozplynúť; práve na základe tejto predpokladanej jednoty prechádza do jazyka čistého citu, do hudby. Smútok sa v trýchlohre sám zakľína, no aj sa sám spasí. Toto napätie medzi uvoľnením citu v jeho vlastnej oblasti je hrou. V nej je smútok len tónom na stupnici citov, a preto nejestvuje takpovediac nijaká čistá trýchlohra, keďže rozmanité pocity komickosti, strašlivosti, hrôzy a mnohé ďalšie sa v tanci krútia dookola. Štýl v zmysle jednoty nad citmi zostáva výsadou tragédie. Svet trýchlohry je osobitý, a svoju rovnocennú platnosť si presadzuje aj voči tragédii. Je miestom vlastného počatia slova a reči v umení, hoci sú ešte na rovnakých miskách váh schopnosť jazyka a sluchu, ba nakoniec všetko záleží na uchu náreku, keďže až z hĺbky vnímaný a započutý nárek sa stáva hudbou. Tam, kde sa v tragédii dvíha večná strnulosť hovoreného slova, zbiera trýchlohra nekonečnú rezonanciu svojho zvuku.

(1916)



## O jazyku všeobecne a o jazyku človeka

Každý prejav ľudského duchovného života možno chápať ako istý druh jazyka, a takéto chápanie odhaľuje na spôsob pravdivej metódy všade nové kladenie otázok. Možno hovoriť o jazyku hudby alebo sochárstva, o jazyku justície, ktorý nemá bezprostredne nič spoločné s tými jazykmi, v ktorých sa koncipujú nemecké alebo anglické právne výroky, o jazyku techniky, ktorý nie je odborným jazykom technikov. V takejto súvislosti znamená jazyk princíp dotýčnych predmetov, zameraný na oznamovanie duchovných obsahov: v technike, umení, justícii alebo náboženstve. Jedným slovom: každé oznámenie duchovných obsahov je jazykom, pričom oznámenie prostredníctvom slova je len osobitným prípadom jazyka ľudského a toho, ktorý je jeho základom alebo ktorý je z neho odvodený (jusícia, poézia). Bytie jazyka sa však nevzťahuje len na všetky oblasti prejavu ľudského ducha, čo je v nejakom zmysle vždy jazyku vlastný, no celkovo sa vzťahuje na všetko. Niet diania alebo vecí, či už v živej alebo neživej prírode, ktorá by sa istým spôsobom nepodielala na jazyku, lebo bytím všetkého je to, že oznamuje svoj duchovný obsah. No slovo „jazyk“ v takomto použití rozhodne nie je metaforou. Lebo je plným obsahovým poznaním, že si nedokážeme predstaviť nič, čo svoje duchovné bytie neoznamuje prostredníctvom výrazu; menší alebo väčší stupeň vedomia, s ktorým je takéto oznamovanie zdanlivo (alebo naozaj) späť, nemôže nič zmeniť na tom, že si úplnú neprítomnosť jazyka nedokážeme predstaviť v ničom. Bytie, ktoré by bolo celkom bez súvislosti s jazykom, je ideou; no túto ideu nemožno zúrodniť ani v oblasti ideí, ktorých okruh opisuje idea Boha.

Len tolko je správne, že v tejto terminológii sa k jazyku ráta každý výraz, pokiaľ je oznámením duchovných obsahov. A výraz treba

prítom chápať v jeho celom a navnútornejšom bytí ako *jazyk*; na druhej strane, ak chceme pochopiť určité jazykové bytie, musíme sa vždy pýtať, akého duchovného bytia je bezprostredným výrazom. To znamená: nemecký jazyk napr. nie je v nijakom prípade výrazom pre všetko, čo môžeme – údajne – *prostredníctvom neho* vyjadriť, ale je bezprostredným výrazom toho, čo *sa* v ňom oznamuje. Toto „sa“ je duchovným bytím. Pre začiatok musí byť takto samozrejmé, že duchovný obsah, ktorý sa v jazyku oznamuje, nie je samotným jazykom, ale niečo, čo od neho treba odlíšiť. Názor, že duchovné bytie vecí spočíva práve vo svojom jazyku – tento názor chápaný ako hypotéza je veľká priepasť, a hrozí, že sa do nej zrúti celá teória jazyka<sup>1</sup>, a jej úlohou je práve udržať sa balansujúc nad ňou. Rozlišovanie medzi duchovným a jazykovým bytím, v ktorom oznamuje, je najpôvodnejšie v oblasti jazykovoteoretického skúmania, a tento rozdiel sa zdá taký nepochybný, že skôr je to často zdôrazňovaná totožnosť medzi duchovným a jazykovým bytím, čo tvorí hlbokú a nepochopiteľnú paradoxnosť, ktorej výraz bol objavený v dvojzmyselnosti slova *logos*. Napriek tomu má táto paradoxnosť svoje miesto v centre teórie jazyka, zostáva však paradoxnosťou, neriešiteľnou tam, kde stojí na začiatku.

Čo oznamuje jazyk? Oznamuje duchovné bytie, ktoré mu zodpovedá. Poznanie, že toto duchovné bytie sa oznamuje v jazyku a nie *prostredníctvom* jazyka, je fundamentálne. Nejestvuje teda nijaký hovorca jazykov, ak máme na mysli toho, kto sa oznamuje *prostredníctvom* tohto jazyka. Duchovné bytie sa oznamuje v určitom jazyku a nie prostredníctvom určitého jazyka – to znamená: zvonku nie je rovnaké ako jazykové bytie. Duchovné bytie je s jazykovým identické len *potiaľ*, pokiaľ je *oznámitelné*. To, čo je na duchovnom bytí *oznámitelné*, je jeho jazykové bytie. Jazyk teda oznamuje to-ktoré jazykové bytie vecí, duchovné však len *potiaľ*, pokiaľ je bezprostredne uzatvorené v jazykovom, pokiaľ je *oznámitelné*.

Jazyk oznamuje jazykové bytie vecí. Jeho najčirším javom je však sám jazyk. Odpoveď na otázku: *čo oznamuje jazyk?* teda znie: *Každý jazyk oznamuje sám seba*. Jazyk tejto lampy napr. neoznamuje lampu (lebo duchovné bytie lampy, pokiaľ je *oznámitelné*, vonkoncom nie je sama lampa), ale: jazykovú lampu, lampu v oznámení, lampu vo výraze. Lebo v jazyku to je takto: *Jazykové bytie vecí je ich jazykom*. Porozumenie teórie jazyka závisí od toho, či sa

túto vetu podarí doviest' k jasnosti, ktorá v ňom zničí zdanie akejkoľvek tautológie. Táto veta nie je tautologická, lebo znamená: to, čo je na duchovnom bytí oznámiteľné, je jeho jazyk. Na tomto „je“ (rovná sa „je bezprostredné“) spočíva všetko. – Nie to, čo je na jeho duchovnom bytí oznámiteľné, *zjavuje sa najjasnejšie v jazyku*, ako sme mimochodom práve povedali, ale toto *oznámiteľné* je bezprostredne samotným jazykom. Alebo: jazyk duchovného bytia je bezprostredne to, čo je na ňom oznámiteľné. To, čo je oznámiteľné na duchovnom bytí, v tom sa oznamuje; to znamená: každý jazyk oznamuje sám seba. Alebo presnejšie: každý jazyk sa oznamuje sám v sebe, v najčistejšom zmysle je „médiom“ oznámenia. Mediálnosť, to je *bezprostrednosť* každého duchovného oznámenia, je to základný problém teórie jazyka, a ak chceme túto bezprostrednosť nazvať magickou, potom je pôvodný problém jazyka jeho mágia. Zároveň odkazuje slovo o mágii jazyka na ďalšie slovo: na jeho nekonečnosť. Je podmienená bezprostrednosťou. Lebo keďže sa práve *prostredníctvom* jazyka nič neoznamuje, nemožno to, čo sa oznamuje v jazyku, obmedziť alebo merať zvonka, a preto obsahuje každý jazyk svoju inkomensurabilnú, jedinečne uspôsobenú nekonečnosť. Jej jazykové bytie, nie verbálne obsahy, označujú jej hranicu.

Jazykové bytie vecí je ich jazykom; táto veta uplatnená na človeka hovorí: Jazykové bytie človeka je jeho jazyk. To znamená: Človek oznamuje svoje vlastné jazykové bytie vo svojom jazyku. Ľudský jazyk však hovorí v slovách. Človek teda oznamuje svoje vlastné duchovné bytie (pokiaľ je oznámiteľné) tým, že všetky ostatné veci *pomenúva*. Poznáme však ešte iné jazyky, ktoré pomenúvajú veci? Nech nikto nenamieta, že iný než ľudský jazyk nepoznáme, nie je to pravda. Nepoznáme len iný *pomenúvajúci* jazyk okrem ľudského; s identifikáciou pomenúvajúceho jazyka s jazykom všeobecne sa teória jazyka oberá o tie najhlbšie poznatky. – *Jazykové bytie človeka je teda to, že pomenúva veci*.

Načo pomenúva? Komu sa človek oznamuje? – No je táto otázka u človeka iná než v prípade iných oznámení (jazykov)? Komu sa oznamuje lampa? Pohorie? Líška? – Tu však odpoveď znie: človeku. To nie je antropomorfizmus. Skutočnosť tejto odpovede sa preukazuje v poznaní a možno aj v umení. Okrem toho: keby sa lampa a pohorie a líška človeku neoznamovali, ako by ich mal potom pomenovať? On ich však pomenúva; *on sa oznamuje tým, že ich pomenúva*. Komu sa oznamuje?

Skôr než odpovieme na túto otázku, treba nám ešte raz preskúmať: Ako sa človek oznamuje? Je potrebné urobiť hlboký rozdiel, predložiť alternatívu, pred ktorou sa s istotou prezrádza bytostne nesprávny názor o jazyku. Oznamuje človek svoje duchovné bytie *prostredníctvom* mien, ktoré dáva veciam? Alebo v nich? V paradoxnosti takto postavenej otázky tkvie odpoveď na ňu. Ten, kto verí, že človek oznamuje svoje duchovné bytie *prostredníctvom* mien, ten znovu nemôže predpokladať, že je to jeho duchovné bytie, ktoré oznamuje – lebo to sa neuskutočňuje menami vecí, teda slovami, ktorými označuje vec. A znovu môže len predpokladať, že svoju záležitosť oznamuje iným ľuďom, lebo sa to uskutočňuje *prostredníctvom* slova, ktorým označujem vec. Tento názor predstavuje meštianske chápanie jazyka, ktorého neudržateľnosť a prázdnota vyplynú so stupňujúcou sa zreteľnosťou. Hovorí: prostriedkom oznámenia je slovo, jeho predmetom je vec, jeho adresátom človek. Naproti tomu ten druhý nepozná nijaký prostriedok, nijaký predmet a nijakého adresáta oznámenia. Hovorí: *v mene sa duchovné bytie človeka oznamuje Bohu*.

V oblasti jazyka má meno jedine tento zmysel a tento neporovnateľne vysoký význam: že je najvnútornejším bytím samotného jazyka. Meno je tým, *prostredníctvom* čoho sa už nič neoznamuje, a v čom sa sám a absolútne oznamuje jazyk. V mene je duchovné bytie, ktoré sa oznamuje, *jazyk*. Kde je duchovné bytie vo svojom oznámení v absolútnej celosti samotným jazykom, len tam jestvuje meno, a meno jestvuje len tam. Meno ako zdedená časť ľudského jazyka teda zaručuje, že *jazyk celkovo* je duchovným bytím človeka; a len preto je duchovné bytie človeka bezozvyšku oznámiteľné ako jediné spomedzi všetkých duchovných bytí. To zdôvodňuje rozdiel medzi ľudským jazykom a jazykom vecí. Keďže je však duchovné bytie človeka sám jazyk, nemôže sa vyjadriť *prostredníctvom* neho, ale len v ňom. Súhrn tejto intenzívnej totality jazyka ako duchovného bytia človeka je meno. Človek je ten, kto menuje, podľa toho poznáme, že z neho prehovára čistý jazyk. Všetka príroda, pokiaľ sa oznamuje, oznamuje sa v jazyku, teda v konečnom dôsledku v človeku. Preto je človek pánom prírody a dokáže veci pomenovať. Len *prostredníctvom* jazykového bytia vecí sa dostáva sám od seba k ich poznaniu – v mene. Božie stvorenie sa završuje tým, že veci dostávajú od človeka svoje meno, z ktorého prehovára v mene iba jazyk. Meno možno označiť ako jazyk jazyka (keď geni-

tív neoznačuje vzťah prostriedku, ale média) a aj práve preto je v tomto zmysle človek, keďže rozpráva v mene, hovorcom jazyka, jeho jediným. Mnohé jazyky zahrňajú toto metafyzické poznanie v označení človeka ako toho, kto hovorí (podľa Biblie je to napr. však zjavne Ten, kto dáva mená: „ako by človek menoval všetky živé zvieratá, tak sa majú volat“).

Meno však nie je len posledným zvolaním, je aj vlastným zvolaním jazyka. Tým sa v mene zjavuje zákon jazykovej podstaty, podľa ktorého je vysloviť sa sám a osloviť všetko ostatné to isté. Jazyk – a v ňom duchovné bytie – sa vyslovuje čisto len tam, kde hovorí v mene, to znamená: v univerzálnom pomenovaní. Tak v mene vrcholia intenzívna totalita jazyka ako absolútne oznámiteľného duchovného bytia a extenzívna totalita jazyka ako univerzálne oznamujúceho (pomenúvacieho) bytia. Jazyk je podľa svojho oznamujúceho bytia, podľa svojej univerzálnosti nedokonalý tam, kde duchovné bytie, ktoré z neho prehovára, nie je v celej svojej štruktúre jazykovým, to znamená oznámiteľným bytím. *Jedine človek má z hľadiska univerzálnosti a intenzity dokonalý jazyk.*

Vzhľadom na tento poznatok je teraz možné bez rizika, že by vznikol zmätok, položiť otázku, ktorá je síce nanajvyšš dôležitá pre metafyziku, no na tomto mieste ju smieme predniesť ako terminologickú. Či totiž duchovné bytie – nielen človeka (lebo to je nevyhnutné) – ale aj vecí a tým duchovné bytie všeobecne, možno z hľadiska teórie jazyka označiť ako jazykové. Keď je duchovné bytie identické s jazykovým, potom je vec podľa svojho duchovného bytia médiom oznámenia, a to, čo sa v ňom oznamuje, je – primerane mediálnemu pomeru – práve samotné toto médium (jazyk). Jazyk je potom duchovným bytím vecí. Duchovné bytie sa teda už dopredu vymedzuje ako oznámiteľné, alebo skôr sa vymedzuje priamo v oznámiteľnosti, a téza: jazykové bytie vecí je so svojím duchovným identické, pokiaľ je to druhé oznámiteľné, sa vo svojom „pokiaľ“ stáva tautológiou. *Obsah jazyka nejestvuje; ako oznámenie oznamuje jazyk celkovo určité duchovné bytie, t. j. určitú oznámiteľnosť.* Rozdiely jazykov sú rozdielmi médií, ktoré sa odlišujú takpovediac svojou celistvosťou, teda v postupnosti; a to v dvojitom ohľade celistvosťou oznamovaného (pomenúvajúceho) a oznámiteľného (mena) v oznámení. Obe tieto sféry, ktoré sú od seba čisto oddelené a predsa tvoria jednotu iba v nominálnom jazyku človeka, si prirodzene neustále zodpovedajú.

Z totožnosti medzi duchovným a jazykovým bytím, ktorá pozná rozdiely len v postupnosti, vyplýva pre metafyziku jazyka odstupňovanie všetkých duchovných súcien na stupne škály. Toto odstupňovanie, ktoré sa uskutočňuje v samotnom vnútri duchovného bytia, už nemožno uchopiť nijakou vyššou kategóriou, smeruje preto k odstupňovaniu všetkých duchovných ako aj jazykových bytí podľa existenčných stupňov alebo stupňov súcna, ako bolo vzhľadom na duchovné bytia zvykom už v scholastike. Stotožnenie duchovného bytia s jazykovým má však z hľadiska teórie jazyka veľký metafyzický dosah, lebo vedie k tomu pojmu, ktorý vždy odznova akoby sám od seba povstal z centra filozofie jazyka a bol najvnútornejším spôsobom spätý s náboženskou filozofiou. Je to pojem zjavenia. – V každom jazykovom stvárnení panuje spor vysloveného a vysloviteľného s nevysloviteľným a nevysloveným. Pri pohľade na tento spor vidíme v perspektíve nevysloviteľného zároveň posledné duchovné bytie. Teraz je jasné, že v stotožnení duchovného a jazykového bytia sa tento pomer obrátenej proporcionality medzi oboma bude popierať. Pretože téza, ktorá tu znie, je táto: čím hlbší, t. j. existentnejší je duch, tým vysloviteľnejšie a vyslovenejšie, ako to napokon spočíva v zmysle tohto stotožnenia, treba zmeniť vzťah medzi duchom a jazykom na celkovo jednoznačný, tak že jazykovo najexistentnejší, t. j. najfixovanejší výraz, to, čo je jazykovo najpregnantnejšie a najneotrasiteľnejšie, jedným slovom: najvyslovenejšie, je zároveň aj čisto duchovným. Presne to však vyjadruje pojem zjavenia, keď považuje nedotknuteľnosť slova za jediné a dostatočnú podmienku a za označenie božského v duchovnom bytí, ktoré sa v ňom vyslovuje. V náboženstve je najvyššia oblasť duchovna (v pojme zjavenia) zároveň aj jedinou, ktorá nepozná nevysloviteľné. Pretože sa oslovuje v mene a vyslovuje sa ako zjavenie. Tam sa však ohlasuje, že jedine najvyššie duchovné bytie, aké sa zjavuje v náboženstve, v ňom čisto spočíva na človeku a jazyku, zatiaľ čo všetko umenie, poéziu nevynímajúc, nespočíva v súhrne ducha jazyka, ale v predmetnom duchu jazyka, aj keď v jeho zavŕšenej kráse: „*Jazyk, matka rozumu a zjavenia*, jej A a  $\Omega$ “, hovorí Hamann.

Sám jazyk nie je v samotných veciach vyslovený dokonale. Táto veta má dvojitý zmysel podľa preneseného a zmyslového významu: jazyky vecí sú nedokonalé, a sú nemé. Veciam je odopretý čistý jazykový princíp formy – hláska. Oznamovať sa dokážu vzájomne

len prostredníctvom viac či menej látkového spoločenstva. Toto spoločenstvo je bezprostredné a nekonečné ako spoločenstvo každého jazykového oznámenia; je magické (lebo jestvuje aj mágia matérie). Nepochopiteľné na ľudskom jazyku je to, že jeho magické spoločenstvo s vecami je nemateriálne a čisto duchovné, a jeho symbolom je hláska. Toto symbolické faktum vyslovuje biblia hovoriac o tom, čo Boh vdýchol človeku: je to život a duch a jazyk zároveň. –

Ak sa ďalej budeme zaoberať bytím jazyka vychádzajúc z prvej kapitoly knihy Genezis, nesledujeme biblickú interpretáciu ako účel a ani tým na tomto mieste neklademe premýšľaniu za základ objektívne bibliu ako zjavenú pravdu, no treba nájsť to, čo samo vyplýva pri pohľade na prirodzenosť jazyka z biblického textu; a biblia je *najskôr* v tomto zámere nenahraditeľná len preto, lebo ju tieto vývody principiálne nasledujú v tom, že sa v nich jazyk predpokladá ako posledná, nevysvetliteľná a mystická skutočnosť, ktorú je možné pozorovať len v jej rozvinutosti. Tým, že sa biblia sama považuje za zjavenie, nevyhnutne musí rozvinúť základné jazykové fakty. – Druhá verzia príbehu o stvorení, ktorá rozpráva o vdýchnutí, zároveň zaznamenáva, že človek bol vraj uhniety zeme. V celom príbehu o stvorení je to jediné miesto, kde je reč o Stvoriteľovom materiáli vyjadrujúcom jeho vôľu, ktorá sa inak predsa len chápe bezprostredne ako tvorivá. V tomto druhom príbehu o stvorení sa vytvorenie človeka neuskutočnilo prostredníctvom slova: Boh riekol – a stalo sa –, ale tomuto človeku nevytvorenému zo slova tu bol jazyk pridaný ako dar, a on sa pozdvihol nad prírodu.

Táto svojská revolúcia aktu stvorenia, kde sa tento akt zameriava na človeka, je však nemenej zreteľne uložená v prvom príbehu o stvorení, a v úplne inej súvislosti vychádzajúc z aktu stvorenia zaručuje súvis medzi človekom a jazykom. Mnohoraká rytmika aktov stvorenia prvej kapitoly pripúšťa predsa istý druh základnej formy, z ktorej sa významne vychyluje jedine akt vytvárajúci človeka. Hoci tu nikde ani u človeka ani prírody nejde o výslovné vzťahovanie sa na materiál, z ktorého boli vytvorení; a je otázne, či sa zakaždým v slovách: „spravil“ myslí azda na tvorenie z hmoty. No rytmika, podľa ktorej sa uskutočňuje stvorenie prírody (podľa Genezis I), je: *Bud* – On urobil (stvoril) – On pomenoval. – V jednotlivých aktoch stvorenia (1,3; 1,14) vystupuje len ono „Bud“: V tomto „Bud“ a „On pomenoval“ sa objavuje zakaždým na začiatku a na konci hlboký, zreteľný vzťah aktu stvorenia k jazyku. Začína sa tvorivou všemo-

cou jazyka, a na konci jazyk takpovediac pojme výtvor do seba, pomenuje ho. Ona je teda tým, čo tvorí a tým, čo je završujúce, je slovom a menom. V Bohu je meno tvorivé, lebo je slovom a božie slovo je poznávajúce, lebo je menom. „A videl, že je to dobré“, znamená: spoznal to prostredníctvom mena. Absolútny pomer mena k poznaniu spočíva jedine v Bohu, a meno je tam, keďže je najvnútornejším spôsobom totožné s tvorivým slovom, je čistým médiom poznania. To znamená: Boh spravil veci vo svojich menách poznateľnými. Človek ich však pomenúva mierou poznania.

V stvorení človeka ustúpila trojitá rytmika prírodného stvorenia celkom inému poriadku. V nej má aj jazyk iný význam; trojjedinosť aktu je zachovaná aj tu, ale tým mocnejšie sa práve v paralelizme ohlasuje odstup: v trojitom: „On stvoril“ verša 1,27. Boh nestvoril človeka zo slova, a nepomenoval ho. Nechcel ho podriaďiť jazyku, ale v človeku Boh uvoľnil jazyk, ktorý *mu* poslúžil ako médium stvorenia. Boh odpočíval, keď v človeku nechal jeho tvorivosť na seba samú. Táto tvorivosť, zbavená svojej božskej aktuality, sa stala poznáním. Človek je poznávajúcim toho istého jazyka, v ktorom je Boh tvorcom. Boh ho stvoril na svoj obraz, stvoril poznávajúceho na obraz tvoriaceho. Preto treba vysvetliť vetu: Duchovným bytím človeka je jazyk. Jeho duchovným bytím je jazyk, v ktorom sa uskutočnilo stvorenie. Uskutočnilo sa v slove, a jazykovým bytím Boha je slovo. Celý ľudský jazyk je len reflexom slova v mene. Meno dosiahne slovo rovnako málo ako sa poznáním dosiahne stvorenie. Nekonečnosť všetkého ľudského jazyka si vždy zachová obmedzenú a analytickú povahu v porovnaní s absolútnou neobmedzenou a tvoriacou nekonečnosťou slova božieho.

Najhlbší odraz tohto božieho slova a bod, na ktorom dosahuje ľudský jazyk najvrúcnejší podiel na božej nekonečnosti púheho slova, bod, na ktorom sa nemôže stať konečným slovom a poznáním: to je ľudské meno. Teória vlastného mena je teóriou hranice konečného jazyka proti nekonečnému. Zo všetkých bytostí je človek jedinou, ktorá sama pomenúva seberovných, tak ako je jedinou, ktorú nepomenoval Boh. Možno je odvážne, ale sotva nemožné spomenúť v tejto súvislosti verš 2,20 v jeho druhej časti: že človek pomenoval všetky bytosti, „*ale* pre človeka sa nenašla pomocníčka, ktorá by bola k nemu“. Akokoľvek aj Adam pomenuje svoju ženu, keď ju dostane. („Muža“ v druhej kapitole, „Heva“ v tretej.) So zrodením mena zasvätia rodičia svoje deti Bohu; menu, ktoré tu dávajú,

nezodpovedá – rozumie sa metafyzicky, nie etymologicky – poznanie toho, ako pomenujú, hoc aj znovuzrodení, svoje deti. V prísnom duchu by nemal menu zodpovedať (v etymologickom význame) nijaký človek, lebo vlastné meno je slovo božie v ľudských hláskach. S ním je každému človeku zaručené, že ho stvoril Boh, a v tomto zmysle je človek sám tvoriacim, ako to vyslovuje mytologická múdrosť v predstave (ktorá sa azda nevyskytuje zriedkavo), že jeho meno je ľudským údelom. Vlastné meno je spoločenstvo človeka s *tvorivým* božím slovom. (Nie je jediné, a človek pozná aj iné jazykové spoločenstvo s božím slovom.) Skrze slovo je človek spätý s jazykom vecí. Ľudské slovo je menom vecí. Takto už nemôže vzniknúť predstava zodpovedajúca meštianskemu názoru na jazyk, podľa ktorej sa vraj slovo správa k veci náhodne a je vraj znakom vecí (alebo ich poznaním) stanoveným nejakou konvenciou. Jazyk nikdy nedáva *púhe* znaky. O neporozumení svedčí však aj odmietnutie meštianskej teórie jazyka v prospech mystickej. Podľa nej je totiž bytím veci slovo ako také. To je nesprávne, lebo vec o sebe nemá nijaké slovo, stvorená je z božieho slova a rozpoznaná vo svojom mene podľa ľudského slova. No toto poznanie vecí nie je spontánnym stvorením, neuskutočňuje sa z jazyka absolútne neobmedzene a nekonečne ako toto; avšak meno, ktoré človek dáva veci, spočíva v tom, ako sa mu táto vec oznamuje. Slovo božie nezostalo v mene tvoriace, z jednej časti obťaželo, aj keď obťaželo jazykom. Toto počatie je zamerané na jazyk samotných vecí, z ktorých zase ticho a v nemej mágii prírody žiari znovu slovo božie.

Pre počatie a spontánnosť zároveň, ako sa v tejto jedinečnosti spojenia nájdú len v jazykovej oblasti, má však jazyk svoje vlastné slovo, a toto slovo platí aj pre počatie bezmenného v mene. Je to preklad jazyka vecí do jazyka človeka. Je nevyhnutné zdôvodniť pojem prekladu v najhlbšej vrstve teórie jazyka, pretože je príliš ďalekosiahly a závažný na to, aby sa v akomkoľvek ohľade odbavil dodatočne, podľa občas prevládajúceho názoru. Plný význam nadobudne vďaka poznaniu, že každý vyšší jazyk (s výnimkou slova božieho) možno považovať za preklad všetkých ostatných. So spomínaným pomerom jazykov ako médií rozličnej celistvosti je daná vzájomná preložiteľnosť jazykov. Preklad je prenesením jedného jazyka do druhého prostredníctvom nepretržitosti premien. Preklad premeriava nepretržitosti premien, nie abstraktné sféry rovnosti a podobnosti.

Preklad jazyka vecí do jazyka ľudského nie je len prekladom toho, čo je nemé, do hláskového, je prekladom bezmenného do mena. To je teda preklad nedokonalého jazyka do dokonalejšieho, sám nemôže inak, len niečím k tomu prispieť, je to totiž poznanie. Objektívnosť tohto prekladu je však zaručená v Bohu. Lebo Boh stvoril veci, v nich je tvoriace slovo zárodkom spoznávajúceho mena, ako napokon aj Boh pomenoval každú vec potom, čo ju stvoril. No toto pomenovanie je zjavne len výrazom identity tvoriaceho slova a spoznávajúceho mena v Bohu, nie vopred uskutočneného riešenia úlohy, ktorú Boh výslovne pripisuje človeku: totiž pomenovať veci. Túto úlohu rieši človek tým, že prijíma nemý, bezmenný jazyk vecí a v menách ich prenáša do hlások. Neriešiteľná by bola vtedy, keby neboli nominálny jazyk človeka a bezmenný jazyk vecí v Bohu príbuznými, uvoľnenými z toho istého tvoriaceho slova, ktoré sa vo veciach stalo oznámením hmoty v magickom spoločenstve a v človeku jazykom poznávania a mena v blaženom duchu. Hamann vraví: „Všetko, čo človek na začiatku počul, videl očami... a ohmatával rukami, bolo... živé slovo; lebo Boh bol Slovom. S týmto slovom v ústach a v srdci bol pôvod jazyka taký prirodzený, taký blízky a ľahký ako detská hra...“ V básnickej skladbe maliara Müllera *Adamovo prvé precitnutie a prvé blažené noci* vyzýva Boh Adama k pomenovaniu: „Človek zo zeme, prístup, pohľadom sa zdokonaľ, zdokonaľ sa slovom!“ Týmto spojením pohľadu a pomenovania sa vnútorne myslí oznamujúca mĺkvosť vecí (zvierat) vzhľadom k slovnému jazyku človeka, ktorý ju prijíma v mene. V tej istej kapitole básnickej skladby prehovára z básnika poznanie, že len slovo, z ktorého sú vytvorené veci, dovoľuje človeku ich pomenovanie, a to tým, že sa v rôznorodých jazykoch zvierat, aj keď nemo, oznamuje v obraze: Boh dáva zvieratám rad za radom znamenie, na ktoré predstúpia pred človeka, aby ich pomenoval. Jazykové spoločenstvo nemého tvorstva s Bohom je takto takmer sublimným spôsobom dané v obraze znamenia.

Tak ako v poznaní človeka nekonečne hlboko zaostáva nemé slovo v existencii vecí pod slovom, čo pomenúva, tak aj toto slovo azda opäť zaostáva pod tvoriacim slovom božím. Tým je daný základ pre mnohosť ľudských jazykov. Jazyk vecí môže prejsť do *Jazyka* poznania a mena len v preklade – koľko prekladov, toľko jazykov, akonáhle totiž už raz človek opustil rajsý stav, ktorý poznal len jeden jazyk. (Pravda, tento dôsledok vyhnania z raja sa podľa

bible dostavuje až neskôr.) Rajský jazyk človeka musel byť dokonale poznávajúci; zatiaľ čo sa všetko poznanie v rôznorodosti jazyka neskôr ešte raz diferencuje, muselo sa celkovo diferencovať na nižšom stupni ako stvorenie v mene. Že bol totiž jazyk raja dokonale poznávajúci, to nedokáže zastrieť ani existencia stromu poznania. Jeho jablká mali prispieť k poznaniu toho, čo je vraj dobré a zlé. Boh však spoznal už siedmeho dňa slovami stvorenia. A hľa, bolo to veľmi dobré. Poznanie, ku ktorému zväzda had, znalosť toho, čo je dobré a čo zlé, je bezmenné. V najhlbšom zmysle je ničotným, a práve samotná táto znalosť je jediné zlo, aké pozná rajský stav. Znalosť dobra a zla opúšťa meno, je to poznanie zvonka, netvorivé napodobenie tvorivého slova. Meno vystupuje v tomto poznaní samo zo seba: prvý hriech je hodinou zrodu *ľudského slova*, v ktorom už meno nežilo nepoškodené a vystúpilo z nominálneho, poznávajúceho jazyka, smieme povedať: z vlastnej imanentnej mágie, aby sa výslovne, akoby zvonka, stalo magickým. Slovo má *niečo* oznámiť (okrem seba). To je skutočne hriech, do ktorého upadol duch jazyka. Slovo je navonok oznamujúce, temer paródiou výslovne sprostredkovaného slova na výslovne bezprostredné, tvoriace slovo božie, a úpadkom blaženého, adamitského ducha jazyka, ktorý stojí medzi nimi. Medzi slovom, ktoré podľa hadovho sľubu spoznáva dobro a zlo a na druhej strane navonok oznamujúcim slovom totiž skutočne spočíva v ich podstate identita. Poznanie vecí tkvie v mene, poznanie dobra a zla je však v hlbokom zmysle, v akom toto slovo chápe Kierkegaard, „táranie“ a pozná len očistu a vyvýšenie, ktorým bol podriadený aj utáraný človek, hriešnik: je nimi súd. Súdiacemu slovu je však poznanie dobra a zla bezprostredné. Jeho mágia je iná než mágia mena, no zároveň veľmi mágiou. Súdiace slovo vyháňa prvých ľudí z raja; oni sami ho excitovali v dôsledku večného zákona, podľa ktorého toto súdiace slovo trestá prebudenie seba samého ako jedinú, najhlbšiu vinu – a vinu očakáva. V prvom hriechu, keďže bola narušená večná čistota mena, sa pozdvihla prísnejšia čistota súdiaceho slova, výroku. Pre bytostný súvis jazyka má prvý hriech trojitý význam (bez toho, aby sme tu uviedli ďalšie). Tým, že človek vystupuje z čistého nominálneho jazyka, mení jazyk na prostriedok (poznania, ktoré jemu totiž nie je primerané) a tým v každom prípade zčasti na *púhy* znak; a to má neskôr za následok množstvo jazykov. Druhý význam je ten, že z prvého hriechu sa dvíha nová mágia, mágia výroku ako reštitúcia bez-

prostrednosti mena, ktorá v ňom bola narušená, a tá už blažene nespočíva v sebe samej. Tretí význam, ktorého domnienku si azda môžeme dovoliť, by bol ten, že v prvotnom hriechu treba hľadať aj pôvod abstrakcie ako schopnosti ducha jazyka. Dobro a zlo sa totiž ocitajú ako nepomenovateľné, ako bezmenné mimo nominálneho jazyka, ktorý človek opúšťa práve v priepasti tejto otázky. Meno však ponúka vzhľadom na jestvujúci jazyk len základ, v ktorom korenia jeho konkrétne prvky. No abstraktné jazykové prvky – možno sa azda tak nazdávať – sú zakorenené v súdiacom slove, vo výroku. Táto bezprostrednosť (ide však o jazykový koreň) sprostredkovanosti abstrakcie je uložená v sudcovskom výroku. Táto bezprostrednosť v oznámení abstrakcie sa dostavila v podobe súdu, keď človek opustil v prvom hriechu bezprostrednosť v oznámení konkrétneho, mena, a upadol do priepasti sprostredkovanosti všetkého oznamovania, slova ako prostriedku, márneho slova, do priepasti tárania. Lebo – je potrebné povedať to ešte raz – táranie bolo pýtáním sa na dobro a zlo vo svete po stvorení. Strom poznania nestál v božej záhrade kvôli vysvetleniu dobra a zla, ktoré by bol schopný podať, ale ako znamenie súdu nad pýtajúcim sa. Táto nesmierna irónia je poznávacím znakom mýtického pôvodu práva.

Po prvom hriechu, ktorý položil základ mnohosti jazykov tým, že z jazyka spravil sprostredkovateľa, mohol byť k zmäteniu jazykov už len krok. Keďže ľudia narušili čistotu mena, stačilo uskutočniť len odvrátenie od pohľadu na veci, v ktorom sa ich jazyk dostáva k človeku, aby ľudia prišli o spoločný základ už beztak otraseného ducha jazyka. K zmäteniu *znakov* musí prísť tam, kde sa veci zamotávajú. K zotročeniu jazyka v táraní pristupuje zotročenie vecí v bláznovstve temer ako jeho neodvratiteľný dôsledok. V tomto odvrátení sa od vecí, ktoré bolo zotročením, vznikol plán stavby veže a s ním aj zmätenie jazykov.

Život človeka v čistom duchu jazyka bol blažený. Príroda je však nemá. No v druhej kapitole knihy Genezis je zreteľne cítiť, ako sa táto ľudmi pomenovaná mlkvosť sama stala len blaženosťou nižšieho stupňa. U maliara Müllera hovorí Adam, ktorého opustia zvieratá po tom, čo ich pomenoval: „a hľadel na urodzenosť, ako odo mňa odskakovali, keďže im muž dal meno.“ Po prvom hriechu sa však s božím slovom, ktoré uvažuje na rolu kliatbu, mení v najhlbšej hĺbke vzhľad prírody. Teraz sa začína iná jej mlkvosť, tá, ktorú máme na mysli pri hlbokom smútku prírody. Je to metafyzická pravda, že

príroda by sa pustila do náreku, keby bola obdarená jazykom. (Prí-  
čom však „obdariť jazykom“ znamená viac než „učiniť, aby mohla  
hovoriť“.) Táto veta má dvojitý zmysel. Znamená najprv: narietkala  
by nad jazykom samotným. Neschopnosť reči: to je veľké nešťastie  
prírody (a kvôli jej spásu je v prírode život a jazyk *človeka*, nielen  
básnika, ako sa niektorí domnievajú). Po druhé táto veta hovorí:  
narietkala by. No nárek je najnediferencovanejší, najbezmocnejší  
výraz jazyka, obsahuje takmer len zmyselný závan; a tam, kde šumia  
len rastliny, vždy zaznieva aj nárek. Príroda smúti, lebo je nemá.  
No ešte hlbšie vedie do bytia prírody táto veta, keď je obrátená:  
smútok prírody spôsobuje, že onemie. Vo všetkom smútku je naj-  
hlbší sklon k nemohúcnosti reči, a to je nekonečne viac než ne-  
schopnosť alebo nechuf k oznamovaniu. Smútok sa cíti skrz-naskrz  
spoznaný ako nespoznateľný. Byť pomenovaný – hoc je ten, kto  
pomenúva, podobný Bohu a blažený – zostáva asi vždy tušením  
smútku. O čo viac je však byť pomenovaný, nie z blaženého rajske-  
ho jazyka mien, ale zo stoviek ľudských jazykov, kde meno už vä-  
dlo, a ktoré predsa podľa božieho výroku spoznávajú veci. Veci ne-  
majú nijaké vlastné mená, tie sú jedine v Bohu. Lebo Boh ich, prav-  
da, vyvolával v tvoriacom slove po ich vlastnom mene. No v jazyku  
ľudí sú premenované. Vo vzťahu ľudských jazkov k veciam spočíva  
čosi, čo možno nazvať približne „premenovaním“: premenovanie  
ako najhlbší jazykový základ všetkého smútku a (z pohľadu vecí)  
všetkého zmĺknutia. Premenovanie ako jazykové bytie smútku po-  
ukazuje na iný pozoruhodný pomer jazyka: na nadurčenosť, ktorá  
vládne v tragickom vzťahu medzi jazykmi hovoriacich ľudí.

Jestvuje jazyk sochárstva, maliarstva, poézie. Tak ako má jazyk  
poézie svoj základ, hoci nie výlučne, no predsa len aj v nominál-  
nom jazyku človeka, takisto si pokojne môžeme myslieť, že jazyk  
sochárstva či maliarstva môže mať svoj základ v určitých druhoch  
vecných jazykov, že v nich jestvuje preklad jazyka vecí do neko-  
nečne vyššieho jazyka, no predsa vari len tej istej sféry. Ide tu o bez-  
menné, neakustické jazyky, o jazyky z materiálu; pritom je potreb-  
né myslieť na spoločné materiálne prvky vecí v ich oznamovaní.

To, čo býva pre oznamovanie vecí spoločné, je mimochodom  
určite takého druhu, že sa celkovo zmocňuje sveta ako nedeliteľný  
celok.

Pre poznanie umeleckých foriem platí pokus pochopiť ich všet-  
ky ako jazyky a hľadať ich súvis s jazykmi prírody. Príklad, ktorý

nie je vzdialený, lebo patrí do akustického jazyka, je príbuznosť  
spevu s jazykom vtákov. Na druhej strane je isté, že jazyku umenia  
možno porozumieť len v najhlbšom vzťahu k učeniu o znakoch. Bez  
neho zostane akákoľvek filozofia jazyka celkom fragmentárna, lebo  
vzťah medzi jazykom a znakom (vzťah medzi ľudským jazykom a  
písmom preň predstavuje len veľmi osobitný príklad) je pôvodný a  
fundamentálny.

Vďaka tomu sa naskytuje príležitosť, aby sme označili iný proti-  
klad, čo ovláda celú oblasť jazyka a má dôležité vzťahy k spomína-  
nej sfére jazyka v užšom zmysle a k znaku, sfére, ktorá sa s ňou  
zhoduje, hoci to vonkoncom nie je samozrejme. Jazyk totiž nie je  
v každom prípade iba oznámenie toho, čo sa dá oznámiť, no záro-  
veň je aj symbolom neoznámitelného. Táto symbolická stránka ja-  
zyka súvisí s jeho vzťahom ku znaku, no pokrýva napríklad v urči-  
tom zmysle aj meno a výrok. Tie nemajú len oznamujúcu, no s naj-  
väčšou pravdepodobnosťou aj symbolickú funkciu, ktorá je s ňou  
úzko spätá a na ktorú sme tu aspoň výslovne nepoukázali.

Po týchto úvahách zostáva za nami podľa tohto očistený pojem  
jazyka, akokoľvek by bol ešte nedokonálny. Jazyk bytosti je médiom,  
v ktorom sa oznamuje jeho duchovné bytie. Neprerušovaný tok tohto  
oznamovania preteká celou prírodou od najnižších existencií až po  
človeka a od človeka k Bohu. Človek sa Bohu oznamuje prostred-  
níctvom mena, ktoré dáva prírode a seberovným (vo vlastnom mene),  
a prírode dáva meno po oznámení, ktoré od nej prijíme, lebo aj celá  
príroda je predchnutá bezmenným nemým jazykom, rezíduom tvo-  
riaceho božieho slova, zachovaného v človeku ako meno, ktoré spo-  
znáva, a vznášajúceho sa nad človekom ako výrok, čo súdi. Jazyk  
prírody je porovnateľný s tajným heslom, ktoré podáva každá stráž  
vo svojom vlastnom jazyku ďalšej stráži, obsah hesla je však sám  
jazyk strážneho stanoviska. Všetok vyšší jazyk je prekladom niž-  
šieho, pokým sa v poslednej priezračnosti nerozvinie slovo božie,  
ktoré je jednotou tohto jazykového pohybu.

(1916)

UNIVERZITNÁ KNIŽNICA PU  
Ul. 17. novembra  
080 78 PREŠOV  
3

<sup>1</sup> Alebo je to skôr pokušenie postaviť hypotézu na začiatok, ktorý zname-  
ná pre filozofovanie priepať?

## O programe nadchádzajúcej filozofie

Ústrednou otázkou nadchádzajúcej filozofie je, aby najhlbšie predtuchy, ktoré čerpá z doby a z tušenia veľkej budúcnosti, zmenila na poznanie usúvzťažnením s kantovským systémom. Historická kontinuita, zaručená napojením na kantovský systém, má zároveň ako jediná systematický dosah. Lebo z tých filozofov, ktorým nešlo bezprostredne o rozsah a hĺbku, no najmä a predovšetkým o ospravedlnenie poznania, je Kant najmladším a popri Platónovi azda i jediným. Títo dvaja filozofi zdieľajú spoločné presvedčenie, že poznanie, o ktorom sme zložili najčistejšie účty, bude zároveň aj najhlbšie. Nevyhnali z filozofie požiadavku hĺbky, ale vyrovnali sa s ňou jediným spôsobom, a to tak, že ju identifikovali s požiadavkou ospravedlnenia. Čím nedoziernejšie a odvážnejšie sa ohlasuje rozvinutie nadchádzajúcej filozofie, tým úpornejšie musí zápasit' o istotu, ktorej kritériom je systematická jednota alebo pravda.

Pri filozofii, ktorá má autentické vedomie doby aj večnosti, pri jej napájaní sa na Kanta, možno však nájsť najvýznamnejšiu prekážku v nasledujúcom: tá skutočnosť, ktorej poznanie a s ktorou chcel Kant založiť poznanie na istote a pravde, je skutočnosť nižšieho, možno najnižšieho rangu. Problém kantovskej, tak ako každej veľkej teórie poznania, má dve stránky a len tej jednej dokázal poskytnúť platné vysvetlenie. Bola to po prvé otázka istoty poznania, ktoré zostáva; a po druhé to bola otázka týkajúca sa dignity pomínuteľnej skúsenosti. Lebo univerzálny filozofický záujem sa neustále zameriava na nadčasovú platnosť poznania a zároveň na istotu časového poznania, ktorá sa považuje za jeho nasledujúci ak nie jediný predmet. Filozofi si však neuvedomovali túto skúsenosť v jej celkovej štruktúre ako singulárne časovú, a taká nebola ani pre Kanta.

Ak aj Kant, najmä vo svojich *Prolegomena*, chcel z vied, a najmä z matematickej fyziky, vyťažiť princípy skúsenosti, tak spočiatku a aj v *Kritike čistého rozumu* sa mu celkovo sama skúsenosť predsa len nestala identickou s predmetovým svetom tejto vedy; a keby sa mu neskôr aj takou stala, ako sa stala pre novokantovských mysliteľov, predsa by len zostal takto identifikovaný a určitý pojem skúsenosti ešte stále tým starým, ktorého najcharakteristickejším znakom je nielen jeho vzťah k čistému ale súčasne aj empirickému vedomiu. No a práve o to ide: o predstavu o holej primitívnej a samozrejmej skúsenosti, ktorá sa Kantovi ako človeku, čo akosi rozdelil obzor svojej epochy, zdala jedinou danou, ba jedinou možnou. Táto skúsenosť však bola, ako sme už naznačili, singulárnou, časovo obmedzenou a okrem tejto formy, ktorú zdieľa určitým spôsobom s každou skúsenosťou, patrila táto skúsenosť, ktorú by bolo možné v pregnantnom zmysle nazvať aj *svetonázorom*, osvietenstvu. V črtách nám podstatných sa však príliš neodlišovala od ostatných storočí novoveku. Bola jednou z najnižšie sa nachádzajúcich skúseností alebo názorov sveta. To, že Kant mohol započat' svoje obrovské dielo práve pod konšteláciou osvietenstva, znamená, že sa uskutočnilo na skúsenosti zredukovanej temer na nulový bod, na minimum významu. Ba možno povedať, že práve pre veľkosť pokusu, pre jemu vlastný radikalizmus, bola predpokladom takáto skúsenosť, ktorej vlastná hodnota sa blížila k nule a mohla dosiahnuť jediný (môžeme povedať: smutný) význam len svojou istotou. Nijaký predkantovský filozof sa v tomto zmysle necítil byť konfrontovaný s poznávacoteoretickou otázkou, nijaký však v nej nemal ani v takej miere voľnú ruku, keďže skúsenosť, ktorej kvintesenciou toho najlepšieho z nej bola istá Newtonova fyzika, bolo možné uchopiť hrubo a tyrancky bez toho, aby tým utrpela. Autority, no nie v tom zmysle, že by sa im bolo treba nekriticky podriaďovať, ale ako duchovné mocnosti, ktoré by dokázali vliať skúsenosti veľký obsah, osvietenstvo nepoznalo. To, čo predstavuje nižšiu a najhlbšiu polohu skúsenosti tej doby, na ktorej sa nachádza jej prekvapivo mizivá špecificky metafyzická váha, možno len naznačiť vo vnímaní toho, ako tento nižší pojem skúsenosti obmedzujúco ovplyvnil kantovské myslenie. Samozrejme, ide pritom o tú istú skutkovú podstatu, ktorá sa často vyzdvihovala ako náboženská a historická slepota osvietenstva, bez toho, aby sa odhalilo, v akom zmysle sú tieto znaky osvietenstva platné pre celý novovek.



Pre nadchádzajúcu filozofiu je nesmierne dôležité, aby spoznala a rozlíšila, ktoré prvky kantovského myslenia treba prijať a rozvíjať, ktoré pretvoriť a ktoré zavrhnúť. Každá požiadavka napojenia na Kanta tkvie v presvedčení, že tento systém, čo objavil skúsenosť, ktorej metafyzickej stránke sa vyrovnali Mendelssohn i Garve, a z ktorej sa až do geniálnosti vystupňovanému skúmaniu epistemologickej istoty aj ospravedlnenia podarilo čerpaním i vývinom dospieť do takej hĺbky, že sa táto bude zdať pre nadchádzajúci nový a vyšší druh skúsenosti adekvátnou. Tým je stanovená hlavná požiadavka súčasnej filozofie a zároveň potvrdená jej splniteľnosť: využiť typiku kantovského myslenia pri epistemologickom fundovaní vyššieho pojmu skúsenosti. A práve z toho treba vytvoriť tému očakávanej filozofie, že je potrebné odhaliť istú typiku kantovského systému, ktorá je schopná vyrovnat sa vyššej skúsenosti. Kant nikde nepopieral možnosť metafyziky, len chcel, aby sa nastolili kritériá, na ktorých by sa mohla v jednotlivom prípade takáto možnosť dokázať. Skúsenosť kantovskej epochy nepotrebovala nijakú metafyziku; za Kantových čias bolo historicky možné jedine zničiť jej nároky, lebo nárok, ktorý na ňu kládli jeho súputníci, bol slabosť alebo pokrytectvo. Ide teda o to, získať prolegomena budúcej metafyziky na základe kantovskej typiky a pritom sa zamerať na túto budúcu metafyziku, túto vyššiu skúsenosť.

Nielen zo strany skúsenosti a metafyziky sa musí budúca filozofia zakladať na revízii Kanta. A metodicky, t. j. ako vlastná filozofia vôbec nie z tejto strany, ale zo strany pojmu poznania. Rozhodujúce omyly Kantovho učenia o poznání možno nepochybné odvodiť zo súdobej skúsenosti, ktorá bola jalová, preto sa aj dvojúloha spochybňujúca vo vytvorení nového pojmu poznania a novej predstavy o svete na pôde filozofie zmení na jedinú. Slabosť kantovského pojmu poznania sa často pociťovala v tej miere, ako sa pociťoval chýbajúci radikalizmus a chýbajúca konzekvencia jeho učenia. Kantova teória poznania sprístupňuje oblasť metafyziky nie preto, že by sama v sebe niesla primitívne prvky neplodnej metafyziky, ktoré by vylučovali všetky ostatné. V teórii poznania je každý metafyzický prvok chorobným zárodkom, ktorý sa v uzatvorení poznania zo skúsenostnej oblasti prejaví v celej svojej voľnosti a hĺbke. Filozofický vývin treba očakávať v tom, že každá anihilizácia týchto metafyzických prvkov v teórii poznania ju zároveň odkazuje na hlbšiu metafyzicky naplnenú skúsenosť. Historické jadro nadchádzajúcej filozo-

fie tkvie v tom, že jestvuje najhlbší vzťah medzi touto skúsenosťou, ktorej hlbšie preskúmanie nikdy a za nijakých okolností nemohlo viesť k metafyzickým pravdám, a tou teóriou poznania, ktorá ešte nedokázala dostatočne určiť miesto metafyzického skúmania; v každom prípade sa zdá, že zmysel, v ktorom Kant používa napríklad termín „metafyzika prírody“, spočíva celkovo v smere preskúmania skúsenosti na základe epistemologicky zaistených princípov. Nedostatočnosti vzhľadom na skúsenosť a metafyziku sa prejavujú vo vnútri samotnej teórie poznania ako prvky špekulatívnej metafyziky (t. j. takej, ktorá sa stala rudimentárnou). Najdôležitejšie z týchto prvkov sú: po prvé u Kanta napriek všetkým náznakom nie definitívne prekonané chápanie poznania ako vzťahu nejakých subjektov a objektov alebo nejakého subjektu a objektu; po druhé: rovnako len celkom v náznaku prekonaný vzťah poznania a skúsenosti s ľudským empirickým vedomím. Oba tieto problémy spolu úzko súvisia, a aj keď Kant a novokantovci prekonali objektovú prirodzenosť vecí o sebe ako príčiny vnímania, zostáva stále ešte eliminovať subjektovú prirodzenosť poznávacieho vedomia. Táto subjektová prirodzenosť poznávacieho vedomia však vyplýva z toho, že sa vytvorila v analógii s empirickým, ktoré má, pravda, oproti sebe objekty. V teórii poznania je celok vôbec metafyzickým rudimentom; práve kus onej „plochej“ skúsenosti týchto storočí, ktorý sa votrel do teórie poznania. Nemožno totiž vôbec pochybovať, že v kantovskom pojme poznania hrá najväčšiu úlohu hoci sublimovaná, no jednako predstava individuálneho Ja s telom a dušou, ktoré prostredníctvom zmyslov prijíma vnemy a na ich základe si tvorí predstavy. Táto predstava je však mytológiou a čo sa týka jej pravdivostného obsahu, má rovnakú hodnotu ako každá iná mytológia poznávania. Vieme o národoch takzvaného preanimistického stupňa, identifikujúcich sa so svätými zvieratmi a rastlinami, pomenúvajúcich sa ako oni; vieme o šialencoch, čo sa takisto zčasti identifikujú s objektami svojich vnemov, ktoré pre nich teda už nie sú *objecta*, náprotivky; vieme o chorých, ktorí nevzťahujú pocity svojho tela na seba samých ale na iné bytosti a o jasnovidcoch, čo aspoň tvrdia, že môžu prijímať vnemy iných ako svoje vlastné. Všeobecná ľudská predstava o zmyslovom (a duchovnom) poznání rovnako našej ako aj kantovskej a predkantovskej epochy je celkovo mytológiou ako tie, čo sme spomenuli. Kantovská „skúsenosť“ je v *tomto* ohľade, čo sa týka naivnej predstavy o prijímaní vnemov, meta-

fyzikou alebo mytológiou a to síce modernou a nábožensky obzvlášť jalovou. Skúsenosť, tak ako sa chápe so zreteľom na individuálneho človeka s telom a dušou a na jeho vedomie, a nie skôr ako systematická špecifikácia poznania, je znovu vo všetkých svojich druhoch púhym *predmetom* tohto skutočného poznania a síce jeho psychologickéj vetvy. Tá člení empirické vedomie systematicky na druhy šialenstva. Poznávajúci človek, poznávajúce empirické vedomie, je istým druhom šialeného vedomia. Tým nechceme povedať nič iné než to, že v rámci empirického vedomia jestvujú medzi jeho rozličnými druhmi rozdiely len v stupňoch. Tieto rozdiely sú zároveň aj rozdielmi hodnoty, ktorej kritérium však nemôže spočívať v správnosti poznatkov, o ktoré v empirickej, psychologickéj sfére nikdy nejde; stanoviť pravé kritérium hodnotového rozdielu druhov vedomia sa stane jednou z najvyšších úloh nadchádzajúcej filozofie. Druhom empirického vedomia zodpovedá rovnaké množstvo druhov skúseností, ktoré, čo sa týka pravdy, s ohľadom na ich vzťah na empirické vedomie, majú jedine hodnotu fantázie alebo halucinácie. Pretože objektívny vzťah medzi empirickým vedomím a objektívnym pojmom skúsenosti je nemožný. Všetka pravá skúsenosť spočíva na čistom poznávacoteoretickom (transcendentálnom) vedomí, ak je tento termín – za predpokladu, že obnaží všetko subjektové – ešte použiteľný. Čisté transcendentálne vedomie je druhovo odlišné od empirického vedomia a preto sa vynára otázka, či je tu použitie termínu vedomie prípustné. Hlavným problémom filozofie, ktorý treba reštituovať azda len z obdobia scholastiky, zostáva, ako sa psychologický pojem vedomia správa k pojmu sféry čistého poznania. Tu je logické miesto mnohých problémov, ktoré najnovšie znovu nadhodila fenomenológia. Filozofia spočíva v tom, že v štruktúre poznania jestvuje štruktúra skúsenosti, a z nej sa musí rozvinúť. Táto skúsenosť zahŕňa aj náboženstvo, totiž ako to pravé, pričom ani Boh ani človek nie sú subjektom alebo objektom skúsenosti, no táto skúsenosť spočíva v čistom poznaní, ktorého sumu môže a musí ako Boha myslieť jedine filozofia. Je úlohou nadchádzajúcej teórie poznania, aby pre poznanie našla vo vzťahu k pojmom objekt a subjekt sféru totálnej neutrality; inými slovami, aby vypátrala autonómnu, pravlastnú sféru poznania, v ktorej tento pojem už nijakým spôsobom neoznačuje vzťah medzi dvoma metafyzickými entitami.

Pre budúcu filozofiu bude potrebné vytýčiť programovú vetu, že týmto očistením teórie poznania, ktoré Kant umožnil postaviť a urobiť ho nevyhnutným, by sa formuloval nielen nový pojem poznania ale zároveň aj skúsenosti, primerane vzťahu, ktorý našiel Kant medzi oboma. Samozrejme, ako sme povedali, skúsenosť by sa musela na empirické vedomie vzťahovať rovnako málo ako poznanie; no aj tu by zostalo pri tom, ba až tu by nadobudlo svoj vlastný zmysel, že podmienky poznania sú podmienkami skúsenosti. Tento nový pojem skúsenosti, zohľadňujúci nové podmienky poznania, by bol sám logickým miestom a logickou možnosťou metafyziky. Lebo z akého iného dôvodu robil Kant stále odznova z metafyziky problém a skúsenosť jediný základ poznania, ako preto, že sa z jeho pojmu skúsenosti musela zdať vylúčená možnosť metafyziky, ktorá by mala význam tej predchádzajúcej (pochopteľne, nie metafyziky celkovo). Zjavne to však nie je pre pojem metafyziky príznačné, a rozhodne nie pre Kanta, ktorý by k nej inak nenapísal *Prolegomena*, pre nelegitímnosť jej poznatkov, ale pre jej univerzálnu moc, bezprostredne spájajúcu prostredníctvom ideí celú skúsenosť s pojmom Boha. Tak sa dá teda úloha nadchádzajúcej filozofie uchopiť ako nájdenie alebo vytvorenie takého pojmu poznania, ktorý tým, že aj pojem skúsenosti zároveň vzťahuje *vylučne* na transcendentálne vedomie, logicky umožňuje nielen mechanickú ale aj religióznu skúsenosť. To však vonkoncom neznamená, že poznanie umožňuje Boha, ale celkovo, že predovšetkým umožňuje skúsenosť s ním a učenie o ňom.

Z vývinu filozofie, ktorý tu požadujeme a vecne skúmame, možno sledovať novokantovstvo ako už istý náznak. Hlavný problém novokantovstva bolo odstránenie rozdielu medzi predstavou a rozumom, metafyzického rudimentu ako celého učenia o schopnostiach na mieste, ktoré zaujíma u Kanta. Tým – teda pretvorením pojmu poznania – sa okamžite dostavilo pretvorenie pojmu skúsenosti. Nemožno totiž pochybovať o tom, že redukcia všetkej skúsenosti na skúsenosť vedeckú, akokoľvek aj predstavuje v nejednom ohľade vývin u historického Kanta, nie je u Kanta mienená v tejto vylúčnosti. U Kanta jestvovala určite tendencia proti rozpadnutiu a rozdeleniu skúsenosti na jednotlivé vedecké oblasti a ak jej aj neskôršia teória poznania bude musieť odrezať rekurz na skúsenosť v bežnom zmysle, v akom je prítomná u Kanta, tak na druhej strane je však jej zobrazenie v podobe systému vied, ako ho podáva novo-

kantovstvo, v záujme kontinuity skúsenosti ešte nedostatočné a treba nájsť možnosť v metafyzike, aby sa vytvorilo čisté, systematické skúsenostné kontinuum; ba dokonca sa zdá, že v tom treba hľadať jej vlastný význam. No pri novokantovskej rektifikácii jednej, a to nie základnej metafyzicujúcej myšlienky u Kanta, vyplynula ihneď zmena pojmu skúsenosti, a síce príznačne najprv v extrémnom formovaní mechanickej stránky relatívne prázdneho osvieteného pojmu skúsenosti. Nemožno si však nevšimnúť, že v svojráznej korelácii k mechanickej pojmu poznania sa ocitá pojem slobody a podľa toho sa ďalej rozvíjal v novokantovstve. Ale aj tu treba zdôrazniť, že celková súvislosť etiky sa rovnako málo uplatňuje v pojme, aký má Kant a kantovci o mravnosti, tak ako sa uplatňuje súvislosť metafyziky v tom, čo títo nazývajú skúsenosťou. S novým pojmom poznania preto zažije rozhodujúce pretvorenie nielen pojem skúsenosti, ale aj slobody.

Mohli by sme tu teraz celkovo zastávať názor, že nájdením pojmu skúsenosti, ktorý by metafyzike určil logické miesto, by sa celkovo odstránil rozdiel medzi oblasťami prírody a slobody. No tu, kde nejde o dokazovanie, ale len o program skúmania, treba povedať toľko: hoci je nevyhnutné a nutné na základe novej transcendentálnej logiky pretvoriť oblasť dialektiky, prechod medzi učením o skúsenosti a slobode, nemalo by toto učenie vyústiť do zmiešania slobody a skúsenosti, aj keby sa pojem skúsenosti zmenil v metafyzickom a pojem slobody v nejakom azda ešte neznámom zmysle. Pretože akokoľvek nedozierne by boli aj zmeny, ktoré tu výskum odhalí: trichotómia kantovského systému patrí k veľkým, hlavným momentom typiky, ktorú tu treba zachovať, a zachovať treba práve ju. Dá sa spochybníť, či sa druhá časť systému (nehovoriac o ťažkosti tretej časti) musí ešte vzťahovať na etiku, alebo či náhodou nemá kategória kauzality vďaka slobode iný význam; trichotómia, ktorej metafyzicky najhlbšie vzťahy zostali ešte neodhalené, má v kantovskom systéme svoje rozhodujúce odôvodnenie vďaka trojici relačných kategórií. V absolútnej trichotómii systému, ktorá sa práve v tejto trojčlenke vzťahuje na celú oblasť kultúry, tkvie svetodejinná prevaha kantovského systému nad systémom svojich predchodcov. Formalistická dialektika po-kantovských systémov sa však nekladá na určenie tézy ako kategorickej, antitézy ako hypotetickej a syntézy ako disjunktívnej relácie. Okrem pojmu syntézy sa stane systematicky nesmierne dôležitým aj pojem určitej ne-syntézy dvoch

pojmov v inom, keďže je okrem syntézy možná ešte aj iná relácia medzi tézou a antitézou. Toto však sotva bude môcť viesť k štvorici relačných kategórií.

Ak sa však musí veľká trichotómia zachovať pre členenie filozofie aj pokým sú samotné tieto členy určené chybné, neplatí to automaticky pre všetky jednotlivé schémy systému. Tak ako začala napríklad marburská škola s prekonávaním rozdielu medzi transcendentálnou logikou a estetikou (aj keď je otázne, či sa analogon tohto rozdelenia na vyššom stupni nemusí vrátiť), tak treba úplne revidovať aj tabuľku kategórií, ako sa to teraz všeobecne požaduje. Práve pri tomto sa potom ohlásí pretvorenie pojmu poznania v získaní nového pojmu skúsenosti, keďže aristotelovské kategórie sú na jednej strane postavené ľubovoľne, ale na druhej strane z nich Kant ťažil celkom jednostranne vzhľadom na mechanicкую skúsenosť. Bude treba predovšetkým zväziť, či musí tabuľka kategórií zostať vo svojej osihotenosti a nesprostredkovanosti, v ktorej sa nachádza, a či sa nemá celkovo včleniť do učenia o poriadkoch, či už na miesto jednej spomedzi jeho súčastí, alebo sa nemá na takéto učenie rozšíriť, založená na logicky predošlých, pôvodných pojmoch, alebo či sa s nimi nemá spojiť. K takémuto všeobecnému učeniu o poriadkoch by potom patrilo aj to, o čom Kant uvažuje v transcendentálnej estetike, ďalej všetky základné pojmy nielen mechaniky, ale aj geometrie, jazykovedy, psychológie, opisnej prírodnej vedy a mnohých iných vied, pokiaľ by mali bezprostredný vzťah ku kategóriám alebo ostatným najvyšším filozofickým pojmom poriadkov. Vynikajúcimi príkladmi sú tu základné pojmy gramatiky. Ďalej si treba uvedomiť, že s radikálnym vylúčením všetkých tých súčastí, ktoré dávajú v teórii poznania skrytú odpoveď na skrytú otázku pýtajúcu sa na vývin poznania, sa uvoľní veľký problém falošného, resp. omylu, ktorého logickú štruktúru a poriadok bude treba vypátrať presne tak ako v prípade pravého. Omyl sa už nesmie ďalej vysvetľovať z bludu, podobne ako pravda zo zdravého rozumu. Aj pre toto preskúmanie logickej povahy falošného a omylu bude treba zrejme vyhľadať v učení o poriadku kategórie: všade v modernej filozofii sa objavuje poznanie, že dôležitosť kategoriálneho a príbuzného poriadku je centrálna pre poznanie mnohorako odstupňovanej a tiež nie mechanickej skúsenosti. Umenie, právna náuka a história, všetky tieto a ostatné oblasti sa musia s celkom inou intenzitou ako Kant orien-

tovať na učenie o kategóriách. No vzhľadom na transcendentálnu logiku sa zároveň vynára celkovo jeden z najväčších problémov systému, totiž otázka jeho tretej časti, inak povedané tých vedeckých druhov skúsenosti (biologických), ktorým sa Kant na pôde transcendentálnej logiky nevenoval, a prečo tak neurobil. Ďalej otázka súvislosti umenia s touto treťou a etiky s druhou časťou systému. Vymedzenie pojmu identity, u Kanta neznámeho, zohrá pravdepodobne v transcendentálnej logike veľkú úlohu, a hoci sa nenachádza v tabulke kategórií, predsa len zrejme tvorí najvyšší pojem v tabulke kategórií transcendentálnej logiky a možno je naozaj vhodný na to, aby autonómne zdôvodnil sféru poznania mimo terminológie viazanej na subjekt a objekt. Transcendentálna dialektika sa už v kantovskej verzii vyznačuje ideami, na ktorých spočíva jednota skúsenosti. Pre prehĺbený pojem skúsenosti je však, ako sme už povedali, popri jednote nevyhnutná kontinuita, a v ideách treba ukázať základ jednoty a kontinuity skúsenosti, ktorá nie je vulgárna a nie výlučne vedecká, ale metafyzická. Treba dokázať konvergenciu ideí na najvyšší pojem poznania.

Tak ako sa samo kantovské učenie, aby našlo svoje princípy, muselo ocitnúť zoči-voči vede vzhľadom na tú, ktorá ho mohla definovať, ocitne sa v podobnej situácii aj moderná filozofia. Veľké pretvorenie a korektúra, ktoré bude potrebné uskutočniť na jednostranne matematicko-mechanicky orientovanom pojme poznania, budú môcť priniesť zisk len vo vzťahu poznania k jazyku, ako sa oň pokúsil už za Kantovho života Hamann. Pred vedomím, že filozofické poznanie je absolútne isté a apriórne, pred vedomím týchto stránok filozofie, ktoré sú rovnocenné s matematikou, pre Kanta úplne ustúpila skutočnosť, že všetko filozofické poznanie sa vyjadruje jazykom a nie formulkami a číslami. Táto skutočnosť sa však môže napokon potvrdiť ako rozhodujúca a kvôli nej treba napokon potvrdiť supremáciu filozofie podobne ako nad všetkou vedou tak napokon aj nad matematikou. Pojem jazykovej podstaty poznania, získaný jeho reflexiou, vytvorí korešpondujúci pojem skúsenosti, čo obsiahne aj oblasti, ktoré sa Kantovi nepodarilo systematicky pravdivo zaradiť. Ako najvyššiu z nich treba spomenúť náboženstvo. A tým sa dá konečne vystihnúť požiadavka na nadchádzajúcu filozofiu slovami: Na základe kantovského systému vytvoriť pojem poznania, korešpondujúci s pojmom skúsenosti, ktorej učením je poznanie. Takúto filozofiu by bolo treba buď v jej všeobecnej časti označiť dokonca

za teológiu alebo, keby zahrňala napríklad historicko-filozofické prvky, bola by jej nadradená.

Skúsenosť je jednotná a kontinuálna mnohorakosť poznania.

#### DODATOK

V záujme objasnenia vzťahu filozofie k náboženstvu je potrebné zopakovať obsah predchádzajúceho, pokiaľ sa týka systematickej schémy filozofie. Spôčiatku ide o vzťah troch pojmov, teórie poznania, metafyziky, náboženstva. Celá filozofia sa rozpadáva na teóriu poznania a metafyziku, alebo povedané s Kantom, na kritickú a dogmatickú časť, no toto rozdelenie, nie ako údaj o obsahu, ale ako princíp rozdelenia, nemá zásadný význam. Má vyjadriť len to, že na celom kritickom poistení epistemologických pojmov a pojmu poznania možno vybudovať len učenie o tom, o čom je spočiatku pojem poznania ustálený najsamprv poznávacokriticky. Nedá sa azda celkom presne ukázať, kde sa končí kritika a začína dogma, lebo pojem dogmy má charakterizovať iba prechod od kritiky k učeniu od všeobecných k jednotlivým základným pojmom. Celá filozofia je teda teóriou poznania, práve len teóriou, kritickou a dogmatickou celého poznania. Obe časti, kritická ako aj dogmatická, patria celkom do oblasti filozofie. A keďže je to tak, že nie dogmatická časť sa zhoduje s časťou jednotlivých vied, vynára sa prirodzene otázka hranice medzi filozofiou a jednotlivou vedou. Význam termínu metafyzickosti, ako bol zavedený predtým, spočíva už raz v tom, že sa táto hranica vyhlási za nejestvujúcu a zmena označenia „skúsenosti“ na „metafyziku“ znamená, že v metafyzickej alebo v dogmatickej časti filozofie, do ktorej prechádza najvyššia poznávacoteoretická, t. j. kritická časť, je virtuálne obsiahnutá takzvaná skúsenosť. (Pre exemplifikáciu tohto pomeru v oblasti fyziky pozri moju štúdiu o vysvetľovaní a opise.) Keď sme týmto celkom všeobecne naskicovali pomer medzi teóriou poznania, metafyzikou a

jednotlivou vedou, zostávajú nám ešte dve otázky. Tá prvá sa týka vzťahu kritického momentu k dogmatickému v etike a v estetike, od ktorej tu upúšťame s tým, že predsa len musíme postulovať riešenie v systematicky analogickom zmysle ako napríklad v oblasti prírodopisu, tá druhá sa zas týka vzťahu filozofie a náboženstva. Spôsobiatku musí byť jasné, že tu v zásade musí ísť o otázku vzťahu medzi filozofiou a učením o náboženstve a nie medzi filozofiou a náboženstvom; inými slovami, o otázku poznania vôbec a náboženského poznania. Aj otázka existencie náboženstva, umenia atď. môže filozoficky hrať úlohu, ale len cestou otázky filozofického poznania takejto existencie. Filozofia sa vo všeobecnosti vždy pýta na poznanie, pričom otázka poznania jej existencie neporovnateľne vyniká, no predsa len modifikáciou otázky poznania celkovo. Ba treba povedať: že filozofia môže celkovo vo svojom kladení otázok naraziť len na nové jednotky zákonitostí, ktorých integrálom je „existencia“, ale nikdy nie na jednotu existencie. – Epistemologický kmeňový alebo pôvodný pojem má dvojitú funkciu. Po prvé je to on, ktorý vďaka svojej špecifikácii, podľa všeobecne logického zdôvodnenia poznania preniká celkovo k pojmom osobitných druhov poznania a tým k zvláštnym druhom skúseností. Toto je jeho vlastný epistemologický význam a súčasne jedna, slabšia stránka jeho metafyzického významu. Kmeňový a pôvodný pojem poznania však nedospievajú v tejto súvislosti ku konkrétnej totalite skúsenosti, podobne ako nedospievajú k nejakému pojmu existencie. Jestvuje však jednota skúsenosti, ktorú nemožno v nijakom prípade chápať ako sumu skúseností, a na tú sa *bezprostredne* vzťahuje pojem poznania ako učenia v jeho kontinuálnom rozvinutí. Predmet a obsah tejto náuky, táto konkrétna skúsenosť je náboženstvo, ktorá je však filozofii sprvoti daná len ako učenie. No žriedlo existencie už raz spočíva v totalite skúsenosti, a až v učení narazí filozofia na absolútno, ako na existenciu, a tým na kontinuitu v podstate skúsenosti, v jej zanedbávaní možno tušiť nedostatok novokantovstva. V *čisto* metafyzickom ohľade prechádza kmeňový pojem skúsenosti do jej totality v úplne inom zmysle ako jeho jednotlivé špecifikácie, teda vedy: totiž *bezprostredne*, zatiaľ čo zmysel tejto *bezprostrednosti* voči spomínanej sprostredkovanosti zostáva ešte určiť. To, že poznanie je metafyzické, znamená v striktnom zmysle: prostredníctvom kmeňového pojmu poznania sa vzťahuje na konkrétnu totalitu skúsenosti, to však znamená na *existenciu*. Filozofický pojem existencie

sa musí preukázať náboženskému pojmu učenia, a ten zas epistemologickému kmeňovému pojmu. Toto všetko je len náznak podobný skici. Základná tendencia tohto určenia pomeru medzi náboženstvom a filozofiou je však: rovnomerne splniť požiadavku po prvé virtuálnej jednoty náboženstva a filozofie, po druhé začlenenia náboženského poznania do filozofie a po tretie integrita trojčlennosti systému.

(1918)

## Ku kritike moci

Ulohu kritiky moci možno opísať ako predstavenie jej vzťahu k právu a spravodlivosti. Pretože mocou sa v pregnantnom zmysle slova stane akokoľvek pôsobivá príčina až vtedy, keď zasiahne do mravných pomerov. Štému týchto pomerov označujú pojmy práva a spravodlivosti. Čo sa týka najprv toho prvého, je jasné, že najelementárnejším základným vzťahom každého právneho poriadku je vzťah účelu a prostriedku. Dalej, že moc možno nájsť najprv len v oblasti prostriedkov, nie účelov. Tieto konštatovania znamenajú pre kritiku moci viac, a práva, niečo iné, než sa možno zdalo. Ak je totiž moc prostriedkom, meradlo jej kritiky by mohlo byť zdanlivo bez všetkého dané. Vnucuje sa v otázke, či je v jednotlivých prípadoch moc prostriedkom pre spravodlivosť alebo nespravodlivé účely. Jej kritika by bola podľa toho implicitne daná v systéme spravodlivých účelov. Nie je to však tak. Lebo, ak by sme aj predpokladali, že takýto systém je ochránený od všetkých pochybností, to, čo by obsahoval, nie je kritériom samotnej moci ako princípu, ale kritériom všetkých prípadov jej nasadenia. Otvorená zostáva stále otázka, či je moc celkovo ako princíp, ako prostriedok k spravodlivým účelom mravná. Rozhodnutie o tejto otázke si vyžaduje predsa len bližšie kritérium, rozlíšenie vo sfere samotných prostriedkov, bez ohľadu na účely, ktorým slúžia.

Vyradenie takehoto presnejšieho kritického kladenia otázky charakterizuje vo filozofii práva jeden veľký smer možno ako jeho najvýraznejší znak: prirodzené právo. V nasadení mocenských prostriedkov na dosiahnutie spravodlivých účelov nevidí nijaký problém, podobne ako ho človek nenačhadza v „práve“ pohybovať svojím smerom k vytyčenému cieľu. Podľa jeho názoru (ktorý slúžil terozizmu vo Francúzskej revolúcii ako ideologická základňa) je moc prirodzeným produktom, tak ako surovina, ktorá nepodlieha

nijakej problematike, iba ak by sa moc zneužila na nespravodlivé

ciele. Keď sa podľa teórie štátu prirodzeného práva osoby zrieknu

všetkej svojej moci v prospech štátu, stane sa tak za predpokladu

(ktorý napríklad výslovne konštatuje v teologicko-politickom traktáte Spinoza), že jediniec celkovo osebe a pred uzavretím takejto

dohody zodpovedajúcej rozumu každú ľubovôľnú moc, ktorú vlastní

ni de facto, vykonáva aj de jure. Možno tieto názory ešte neskôr

oživila Darwinova biológia, ktorá popri prirodzenej selekcii považuje

celkom dogmatickým spôsobom za pôvodný a všetkým vitálny

účelom primeraný prostriedok jedine moc. Darwinistická pon

ulárna filozofia neraz ukázala, ako blízko je od tejto prirodopisnej

dogmy k ešte vulgárnejšej filozofickoprávnej, že moc, ktorá je pri-

meraná takmer jedine prirodzeným účelom, je preto už aj zákonná.

Táto téza o moci ako prirodzenej danosti odvodenej z prirodze-

ného práva sa je diametrálne kontrouje s tézou, podľa ktorej moc

vznikla historicky. Kým prirodzené právo dokáže posúdiť každé

jestvujúce právo len kritikou jeho účelov, pozitívne právo zas kaž-

dé vznikajúce len kritikou jeho prostriedkov. Kým spravodlivosť je

kritériom účelov, zákonnosť je kritériom prostriedkov. Bez toho, aby

to uskótilo tomuto protikladu, stretávajú sa obe školy v jednej

základnej dogme: Spravodlivé účely možno dosiahnuť oprávneny-

mi prostriedkami, oprávnené prostriedky môžu byť použité na sprava-

vodivé účely. Prirodzené právo sa usiluje „ospravedlniť“ prostried-

ky spravodlivosťou účelov, pozitívne právo chce spravodlivosť úče-

lov „garantovať“ oprávnením prostriedkov. Antinómia by sa ukázala

ako nerešiteľná, ak by bol základný dogmatický predpoklad ne-

správny, ak by oprávnené prostriedky na jednej strane a spravodli-

vé účely na druhej strane boli v nezmierniteľnom rozpore. V nijakom

prípade by však pochopenie tejto veci nevyplýnilo skôr, než by

sme opustili kruh a stanovili vzájomne nezávislé kritériá pre sprava-

vodivé účely ako aj oprávnené prostriedky.

Oblasť účelov a tým aj otázka kritéria spravodlivosti sa v tomto

skutkami predbežne vyraduje. Oproti tomu do jeho centra spada otáz-

ka oprávnenia určitých prostriedkov, ktoré charakterizujú moc. Pri-

rodzenoprávne princípy o nej nemožno rozhodnúť, vedí len do bezo-

dney kazuisťky. Lebo kým pozitívne právo je slepé voči nepodmie-

nenosti účelov, prirodzené právo voči podmienenosti prostriedkov.

Oproti tomu je pozitívna teória práva prijateľná ako hypotetický

základ pre východiskový bod výskumu, lebo uskutočňuje zásadne

rozlíšenie druhov moci, nezávisle od prípadov ich použitia. To sa uskutočňuje medzi historicky uznávanou, takzvanou sankcionovanou a nesankcionovanou mocou. Ak z nich aj vychádza nasledujúca úvaha, prirodzene to nemôže znamenať, že dané moci sa budú klasifikovať podľa toho, či sú sankcionované alebo nie. Lebo v kritike moci nemôže jej pozitívno-právne meradlo podliehať svojmu uplatneniu, ale môže skôr poslúžiť len pri posudzovaní. Ide o otázku, čo asi vyplýva pre podstatu moci z toho, že je pre ňu takéto meradlo alebo rozlíšenie vôbec možné, inými slovami, ide o zmysel tohto rozlíšenia. Lebo fakt, že toto pozitívno-právne rozlíšenie je zmysluplné, je v sebe dokonale založené a nie je nahraditeľné nijakým iným, sa ukáže dostatočne skoro, zároveň sa však osvetlí sféra, v ktorej ako jedinej sa toto rozlíšenie môže uskutočniť. Slovom: ak sa dá meradlo, ktoré pre zákonnosť stanovuje pozitívne právo, analyzovať len vo svojom zmysle, potom sa musí sféra jeho uplatnenia kritizovať podľa jeho hodnoty. Pre túto kritiku potom platí, že sa jej stanovisko musí nájsť mimo pozitívnej filozofie práva, ale aj mimo prirodzeného práva. Ukáže sa, do akej miery ho dokáže vyjadriť jedine dejinnefilozofická právna úvaha.

Zmysel rozlíšenia moci na zákonnú a nezákonnú nie je bez všetkého samozrejmy. Celkom rozhodne treba zabrániť prirodzenoprávnenému nedorozumeniu, podľa ktorého tkvie tento zmysel v rozlíšení moci na dosiahnutie spravodlivých a nespravodlivých účelov. Naopak, ako sme už naznačili, pozitívne právo vyžaduje od každej moci legitimitáciu jej historického pôvodu, ktorý za určitých podmienok nadobúda jej zákonnosť, jej sankciu. Keďže uznanie právnych moci sa najrukopnejšie ohlasuje v zásadne bezodporovom podriadení sa účelom, možno za hypotetický základ rozdelenia moci určití jestvovanie alebo nedostatok všeobecne historického uznania ich účelov. Účely, ktorým chýba toto uznanie, nech sa nazývajú prirodzenými účelmi, tie druhé právnymi. A síce treba čo najnázornejšie rozvinúť mnohotvárnú funkciu moci, podľa toho, či slúži prirodzeným alebo právnym účelom, berúc za základ nejaké konkrétne právne pomery. Nasledujúci výklad nech sa kvôli jednoduchosti vzťahuje na súčasné európske.

Čo sa týka jednotlivcej osoby ako právneho subjektu, pre tieto právne pomery je príznačná tendencia nepripúšťať prirodzené účely týchto jednotlivých osôb vo všetkých tých prípadoch, v ktorých by sa tieto účely mohli prípadne účelným spôsobom dosahovať mo-

cesky. To znamená: tento právny poriadok nástojí na tom, aby sa vo všetkých oblastiach, kde by jednotlivci mohli účely dosahovať účelným spôsobom násilne, vytýčili právne účely, ktoré by týmto spôsobom dokázala uskutočniť iba právna moc. Nástojí dokonca na tom, aby sa obmedzili aj oblasti, pre ktoré sú prirodzené účely principiálne k dispozícii v širokých hraniciach, ako oblasť výchovy, pokiaľ sa tieto prirodzené účely dosahujú s nadmernou násilnosťou, tak ako to tento právny poriadok uskutočňuje v zákonoch o hraniciach výchovného trestného oprávnenia. Možno to formulovať ako všeobecnú maximu súčasného európskeho zákonodarstva: všetky prirodzené účely jednotlivých osôb sa musia dostať do kolízie s právnymi účelmi, keď sa sledujú s viac či menej veľkou mocou. (Protirečenie, v ktorom sa tu nachádza právo na sebaobranu, by sa malo v priebehu nasledujúcich úvah objasniť samo.) Z tejto maximy vyplýva, že právo považuje moc v rukách jednotlivca za nebezpečenstvo, ktoré hrozí podkopať právny poriadok. Za nebezpečenstvo, zmaríť právne účely a právnu exekutívu? To predsa nie; lebo potom by sa neodsúdila moc ako taká, ale len tá, čo sa zameriava na protiprávne účely. Vraví sa, že systém právnych účelov sa nemôže udržať, keď sa ešte niekde smú prirodzené účely dosahovať mocensky. To je ale najprv číra dogma. Proti tomu sa bude azda môcť vziať do úvahy prekvapujúca možnosť, že záujem práva na monopolizácii moci nad jednotlivcom sa nevysvetľuje zámerom zachovávať právne účely, ale skôr dodržiavať pomocou nich samotné právo. Že moc, kde nie je v rukách dotyčného práva, mu hrozí nebezpečenstvom, nie účelmi, o ktoré sa môže usilovať, ale ich samotnou existenciou mimo práva. Drastickejšie dokáže rovnakú domnienku naznačiť azda pripomenutie, ako často vzbudzovala tajný obdiv ľudu postava „veľkého“ zločinca, akokoľvek odporné boli účely, ktoré sledoval. V tomto prípade vystupuje teda moc, ktorú sa dnešné právo pokúša vo všetkých oblastiach jednotlivcovi vziať, skutočne hrozivo a vzbudzuje proti právu sympatie davu ešte aj v porážke. Vďaka akej funkcii sa môže právu zdať moc zaslúžene taká hrozivá, akokoľvek sa ho môže obávať, to sa musí ukázať práve tam, kde je dokonca jej rozvinutie prípustné podľa súčasného právneho poriadku.

Toto je najprv prípad triedneho boja v podobe zaručeného práva robotníkov na štrajk. Organizované robotníctvo je popri štátoch dnes azda jediný právny subjekt, ktorému prináleží právo na uplatnenie moci. Proti tomuto názoru je, pravda, naporúdzí námietka, že upus-

tenie od činnosti, ne-činnosť, ktorou štrajk napokon je, vonkoncom nemožno nazvať uplatnením moci. Takáto úvaha uľahčila hádam aj štátnej moci uznanie práva na štrajk, keď sa už nedalo obísť. Neplatí však neohraničene, lebo nie je bezpodmienečné. Upustenie od činnosti, aj od služby, v prípadoch rovnajúcich sa jednoducho „prerušeniu vzťahov“, môže byť totiž úplne nenásilným, čistým prostriedkom. A tak ako podľa názoru štátu (alebo práva) nie je v práve na štrajk robotníctvu vôbec priznané zároveň právo na uplatnenie moci v zmysle práva vymaniť sa spod neho, môže sa, pravda, tu a tam vyskytnúť prípad štrajku, ktorý tomu zodpovedá a má dať najavo len „odvrátenie“ či „odcudzenie sa“ od zamestnávateľa. Moment uplatnenia moci však bezpodmienečne vstupuje ako vydieranie do takéhoto upustenia vtedy, keď sa uskutočňuje v principiálnej ochote vykonávať činnosť, od ktorej sa tak isto upustilo za určitých podmienok. Tieto podmienky nemusia mať s upustením od činnosti nič spoločné, prípadne modifikujú len jej vonkajšiu stránku. Podľa názoru robotníctva, ktorý je v protiklade s názorom štátu, tvorí v tomto zmysle právo na štrajk právo uplatniť moc na presadenie určitých účelov. Protiklad v oboch názoroch sa ukazuje v plnej ostrosti pri pohľade na revolučný generálny štrajk. V ňom sa bude robotníctvo zakaždým odvolávať na svoje právo na štrajk, štát však bude takéto odvolávanie sa nazývať zneužívaním, keďže právo na štrajk sa „tak“ nemyslelo, a vydá zvláštne nariadenia. Pretože bude na ňom, aby vyhlásil, že súbežné uskutočnenie štrajku vo všetkých závodoch je protiprávne, keďže vraj nemá všade tam svoju zvláštnu pohnútku, ktorú zákonodarca predpokladá. V tejto diferencovanosti interpretácie sa vyjadruje vecný protiklad právnej situácie, podľa ktorej štát uznáva moc, ku ktorej účelom sa ako k prirodzeným stavia niekedy indiferentne, vo vážnom prípade (revolučného generálneho štrajku) však nepriateľsky. Akokoľvek sa to na prvý pohľad zdá paradoxné, správanie, ktoré je prijaté do právnej praxe, treba za určitých podmienok označiť ako uplatňovanie moci. A tak tam, kde je takéto správanie aktívne, budeme ho smieť nazývať mocou, v prípade, že vykonáva právo, aby zvrhlo právny poriadok, ktorý mu toto právo priznalo. Tam, kde je takéto správanie pasívne, ho však budeme nazývať mocou takisto, a to v prípade vyššie rozvíjanej úvahy o vydieraní. Takéto správanie svedčí len o vecnom protirečení v právnej situácii, nie však o logickom protirečení v práve, keď sa za určitých podmienok prostredníctvom moci vzpiera štrajkujúcim ako tým,

čo presadzujú moc v zmysle násilia. Lebo v štrajku sa štát väčšmi než čohokoľvek iného obáva tej funkcie moci, ktorej zistenie si tento prieskum kladie za jediný pevný základ svojej kritiky. Keby bola totiž moc tým, čím sa spočiatku zdá, holým prostriedkom na dosiahnutie hocičoho, čo sa práve usiluje bezprostredne zaistiť, mohla by svoj účel splniť len ako lúpežná moc. Vôbec by nebola vhodná na to, aby relatívne stálym spôsobom vytvorila základ pre vzťahy alebo ich modifikovala. Štrajk však ukazuje, že to dokáže, že je schopná vytvoriť základ pre právne pomery a modifikovať ich, akokoľvek by to urážalo cit pre spravodlivosť. Vzápätí sa ponúka výhrada, že takáto funkcia moci je náhodná a ojedinelá. Odmietne ju úvaha o vojenskej moci.

Možnosť stanného práva tkvie v presne tých istých vecných protirečeniach právnej situácie ako možnosť práva na štrajk, totiž v tom, že právne subjekty sankcionujú moc, ktorej účely zostávajú pre sankcionujúcich prirodzenými a preto sa vo vážnom prípade môžu dostať do konfliktu s ich vlastnými právnymi alebo prirodzenými účelmi. Vojenská moc sa však sprvoti zameriava celkom bezprostredne a ako lúpežná moc na svoje účely. No predsa je nanajvyš nápadné, že dokonca – alebo skôr práve – v primitívnych pomeroch, ktoré inak sotva poznajú začiatky štátových vzťahov, a dokonca v takých prípadoch, keď sa víťaz usadil v už nenapadnuteľnom vlastníctve, je ceremoniálne uzavretie mieru nanajvyš potrebné. Dokonca slovo „mier“ v tom význame, v ktorom je korelátom k významu „vojna“ (jestvuje totiž ešte úplne iný, rovnako nemetaforický a politický význam, totiž ten, v ktorom hovorí Kant o „Večnom mieri“) označuje takéto apriórne a od všetkých ostatných právnych pomorov nezávislé, nevyhnutné sankcionovanie každého víťazstva. To spočíva práve v tom, že sa nové pomery uznajú ako nové „právo“, celkom bez ohľadu na to, či si de facto vyžadujú nejakú záruku svojej ďalšej existencie alebo nie. Charakterom každej takejto moci, ak môžeme o vojenskej moci usudzovať ako o pôvode a pravzore každej moci sledujúcej prirodzené účely, je to, že stanovuje právne zásady. K významu tohto poznatku sa bude treba ešte neskôr vrátiť. Vysvetľuje spomínanú tendenciu moderného práva, spočívajúcu v prijímaní každej, hoci len na prirodzené účely zameranej moci aspoň jednotlivcej osoby ako právneho subjektu. Vo veľkom zločincovi mu táto moc kríži cestu s hrozbou: že ustanoví nové právo, pred ktorým sa ľud, napriek svojej bezmocnosti prejavujúcej sa v naj-



dôležitejších okamihoch, dodnes trasie ako v dávnoveku. Štát sa však tejto moci obáva jedine ako právne ustanovujúcej, že ju totiž musí ako právne ustanovujúcu uznať tam, kde ho vonkajšie moci nútia k tomu, aby im priznal právo viesť vojnu, a triedy ho nútia k uznaniu práva na štrajk.

Ak sa aj v poslednej vojne stala kritika vojenskej moci východiskom vášnivej kritiky moci vo všeobecnosti, ktorá učí aspoň to, že ju už nie je možné naivne ani vykonávať ani trpieť, tak nebola predmetom kritiky len ako právne ustanovujúca, no zničujúcejšie bola možno ohodnotená ešte v inej funkcii. Pre militarizmus, ktorý mohol vzniknúť až vďaka všeobecnej brannej povinnosti, je totiž charakteristická dvojitosť vo funkcii moci. Militarizmus je nátlakom k všeobecnému uplatneniu moci ako prostriedku k účelom štátu. Tento nátlak k použitiu moci sa najnovšie posudzoval s rovnakým alebo väčším dôrazom ako samo použitie moci. V ňom sa prejavuje moc v úplne inej funkcii ako vo svojom jednoduchom použití na dosiahnutie prirodzených účelov. Spočíva v použití moci ako prostriedku na dosiahnutie právnych účelov. Lebo podriadenie občanov zákonom – v prípade, ktorý máme na mysli, zákonu o všeobecnej brannej povinnosti – je právnym účelom. Zatiaľ čo prvá funkcia moci ustanovuje právo, môžeme túto druhú nazvať právo zachovávať. Keďže je už raz branná povinnosť prípadom principiálne ničím neodlíšenej moci zachovávať právo, nie je jej skutočne presvedčivá kritika zďaleka taká ľahká, akou si ju robia deklamácie pacifistov a aktivistov. Skôr sa zhoduje s kritikou všetkej právnej moci, to znamená s kritikou legálnej alebo výkonnej moci a pri zúženom programe sa vôbec nedá uskutočniť. Ak nechceme proklamovať takmer detinský anarchizmus, potom nie je samozrejme, dosiahnutá ani tým, že neuznávame voči osobe nijaký nátlak, a vyhlásime, že „dovolené je to, čo sa nám páči“. Takáto maxima vyraduje len reflexiu zameranú na mravne-historickú sféru a tým na akýkoľvek zmysel konania, ďalej však celkovo na všetok zmysel skutočnosti, ktorý nemožno konštituovať, keď z jej oblasti uniklo „konanie“. Dôležitejšie je hádam to, že na túto kritiku o sebe nevystačia ani časté pokusy o odvolávanie sa na kategorický imperatív s jeho azda nepochybným minimálnym programom: Konaj tak, aby si ľudstvo vo svojej osobe ako aj v osobe každého iného použil zakaždým súčasne aj ako účel, nikdy nie len ako prostriedok.<sup>1</sup> Lebo tam, kde si je pozitívne právo vedomé svojich koreňov, bude si ur-

číte nárokovať na to, aby uznalo a podporilo záujem ľudstva v osobe každého jednotlivca. Objavuje tento záujem v stvárnení a udržaní osudného poriadku. Akokoľvek nebude môcť byť tento poriadok, ktorý o sebe nie bezdôvodne tvrdí, že chráni právo, ušetrený kritiky, zostáva voči nemu bezmocný každý útok vystupujúci len v mene beztvarej „slobody“, neschopný opísať onen vyšší poriadok slobody. Úplne neschopný je však vtedy, ak nenapadne do špiku kostí sám právny poriadok, ale jednotlivé zákony alebo právne zvyklosti, ktoré pochopiteľne berú právo pod ochranu svojej moci pozostávajúcej z toho, že jestvuje len jeden jediný osud a že k jeho poriadku nerozborne patrí práve to, čo jestvuje, a čo dokonca hrozí. Lebo moc, ktorá zachováva právo, je hroziacou mocou. Jej hrozba však nemá zmysel odstrašenia, ako ju interpretujú neinformovaní liberálni teoretici. K odstrašeniu v exaktnom zmysle by patrila istota, ktorá protirečí podstate hrozby a ktorá sa nedosiahne nijakým zákonom, lebo jestvuje nádej uniknúť jej ramenu. Tým väčšmi sa ukazuje hrozivou ako osud, v ktorom je predsa napísané, či mu zločinec prepadne. Najhlbší zmysel sa v neurčitosti, akou sa vyznačuje právna hrozba, odhalí až pri neskoršom pohľade na sféru osudu, z ktorej pochádza. Cenný odkaz na túto sféru tkvie v oblasti trestov. Odkedy sa spochybnila platnosť pozitívneho práva, bol to trest smrti, ktorý spomedzi nich vyvolal kritiku väčšmi než všetko ostatné. Hoci aj boli jej argumenty vo väčšine prípadov málo zásadné, jej motívy boli a sú principiálne. Kritici cítili, azda bez toho, aby to dokázali zdôvodniť, ba pravdepodobne aj bez toho, aby to tak chceli pociťovať, že napadnutie trestu smrti útočí nie na výmer trestu, nie na zákony, ale na samotné právo v jeho pôvode. Ak je totiž jeho pôvodom moc, osudovo korunovaná moc, potom azda nebude neodôvodnené domnievať sa, že to je najvyššia moc, moc nad životom a smrťou, kde vystupuje v právnom poriadku, ktorého počiatky reprezentatívne siahajú až k tomu, čo dnes jestvuje a plodne sa v ňom manifestujú. S tým sa zhoduje, že v primitívnych právnych pomeroch sa trest smrti vyrubuje aj za delikty akým je prečin proti vlastníctvu, ku ktorému sa nachádza zdanlivo celkom mimo „vzťahu“. Jeho zmyslom nie je ani potrestať porušenie práva, ako skôr stanoví nové právo. Lebo v uplatňovaní moci nad životom a smrťou sa samotné právo utužuje väčšmi ako v ktoromkoľvek inom právnom výkone. No presne v nej sa jemnejšiemu citu zároveň najcitelnejšie ohlasuje čosi zhnité v práve, lebo vie, že je nekonečne vzdialené od

pomerov, v ktorých by sa prejavil osud takýmto výkonom vo vlastnom majestáte. Ak chce um doviest' do konca kritiku moci, ktorá právo ustanovuje ako aj tej, čo ho zachováva, potom sa musí týmto pomerom usilovať priblížiť tým rozhodnejšie.

V spojení, ktoré omnoho väčšmi odporuje prírode než trest smrti, v akejsi takmer strašidelnej zmesy, sú tieto dva druhy moci prítomné v inej inštitúcii moderného štátu, v polícii. Tá je síce mocou k právnym účelom (s dispozičným právom), no súčasne s povolením, aby sama určovala hranice moci (s ustanovujúcim právom). Hanebnosť takéhoto úradu, ktorú pociťuje málo ľudí len preto, lebo jeho oprávnenia iba zriedkavo siahajú k najhrubším zásahom, no, samozrejme, tým bezohľadnejšie smie bašovať v najzraniteľnejších oblastiach a proti rozvážnym, pred ktorými štát zákony nechráni, spočíva v tom, že je v ňom zrušené oddelenie medzi mocou ustanovujúcou právo a tou, ktorá ho zachováva. Zatiaľ čo sa od prvej vyžaduje, aby sa preukázala vo víťazstve, tá druhá sa podriaďuje obmedzeniam, aby si nestanovila nové účely. Od oboch podmienok sa policajná moc emancipovala. Ustanovuje právo – lebo jej charakteristickou funkciou nie je predsa promulgácia zákonov, ale akýkoľvek výnos, ktorý nariaďuje s právnym nárokom – a zachováva právo, lebo sa týmto účelom dáva k dispozícii. Tvrdenie, že účely policajnej moci sú neustále identické alebo aj zviazané s účelmi ostatného práva, je celkom nepravdivé. Policajné „právo“ v zásade skôr označuje ten bod, na ktorom si štát, či z bezmocnosti alebo z imanentných súvislostí každého právneho poriadku už nedokáže garantovať právnym poriadkom svoje empirické účely, ktoré si želá dosiahnuť za každú cenu. Preto polícia zasahuje „kvôli bezpečnosti“ v nespočetných prípadoch, kde niet jasnej právnej situácie, ak dokonca bez akéhokoľvek vzťahu k právnym účelom sprevádza ako brutálne obťažovanie občana jeho životom reglementovaným predpismi, alebo ho proste sleduje. V protiklade k právu, ktoré v „rozhodnutí“ fixovanom podľa miesta a času uznáva metafyzickú kategóriu, ktorou uplatňuje nárok na kritiku, nevystihuje úvaha o policajnej inštitúcii nič bytostné. Jej moc je beztvárá ako jej nikde neuchopiteľný, všade rozšírený strašidelný zjav v živote civilizovaných štátov. A hoci sa polícia v jednotlivostiach na seba všade ponáša, nemožno napokon neuznať, že jej duch je menej ničivý, kde v absolútnej monarchii reprezentuje moc panovníka, v ktorej sa zjednocuje legislatívne a exekutívne splnomocnenie, ako v demokraciách,

kde sa jej existencia, nepovýšená takýmto vzťahom, preukazuje najväčšou mysliteľnou zvrhlosťou moci.

Každá moc ako prostriedok buď právo ustanovuje, alebo ho zachováva. Keď si nenárokujú ani na jeden z týchto dvoch predikátov, sama sa tým vzdáva akejkolvek platnosti. Z toho však vyplýva, že ako prostriedok sa každá moc dokonca aj v tom v najlepšom prípade celkovo podieľa na problematike práva. A aj keď sa jej význam v tomto štádiu výskumu ešte s istotou nedá predvídať, po tom, čo sme uviedli, sa právo objavuje v takom dvojzmyselnom mravnom svetle, že sa sama od seba natíska otázka, či na usporiadanie súperiácií ľudských záujmov nejestvujú iné než mocenské prostriedky. Predovšetkým nás núti táto otázka konštatovať, že úplne nenásilné urovanie konfliktov nikdy nemôže vyústiť do právnej dohody. Tá totiž vedie – akokoľvek mierumilovne na ňu aj zmluvné strany pristúpili – napokon predsa len k možnému uplatneniu moci. Lebo každej strane poskytuje právo nárokovať si nejakým spôsobom na uplatnenie moci voči tej druhej, pokiaľ by porušila dohodu. A nielen to: podobne ako východisko, tak aj pôvod každej dohody poukazuje na uplatňovanie moci. Ako právoustanovujúca moc v nej nepotrebuje byť síce bezprostredne prítomná, no je v nej zastúpená, pokiaľ má moc, garantujúca právnu dohodu sama o sebe mocenský pôvod, keď ju táto dohoda sama zákonne nepresadí mocou. Ak mizne vedomie latentnej prítomnosti moci v právnom inštitúte, potom táto ustanovizeň upadáva. V dnešných časoch sú toho príkladom parlamenty. Ponúkajú známu, žalostnú hru, lebo si prestali uvedomovať revolučné sily, ktorým vďačia za svoju existenciu. Aj posledná manifestácia takýchto mocí, obzvlášť v Nemecku, prebehla pre parlamenty bez dôsledkov. Chýba im zmysel pre moc ustanovujúcu právo, ktorá je v nich reprezentovaná; nečudo, že nedospejú k záverom, ktoré by boli hodné tejto moci, ale pestujú v kompromise údajne nenásilný spôsob zaobchádzania s politickými záležitosťami. Ten však, hoci akokoľvek pranieruje všetko otvorené násilie, zostáva „produktom mentality moci, lebo úsilie vedúce ku kompromisu nie je motivované zo svojho vnútra, ale zvonka, z protiúsilia, pretože z kompromisu, akokoľvek dobrovoľne sa prijíma, si nemožno odmyslieť charakter nátlaku. Základným pocitom každého kompromisu je to, že «inak by to bolo lepšie».<sup>42</sup> – Úpadok parlamentov príznačne spôsobil to, že sa od nenásilného urovnania konfliktov odvrátil azda rovnaký počet duchov, aký mu priviedla vojna. Proti

pacifistom stoja bolševisti a syndikalisti. Zničujúco a celkom trefne kritizovali dnešné parlamenty. Napriek tomu, že by bolo v porovnaní s týmto stavom žiadúce a potešiteľné, keby jestvoval vysoko postavený parlament, pri diskutovaní principiálne nie mocenských prostriedkov politickej dohody nebude možné jednať o parlamentarizme. Lebo to, čo dosiahne vo vitálnych záležitostiach, môžu byť len právne poriadky, ktoré sú vo svojom pôvode a východisku zaťažené mocou.

Je vôbec nenásilné urovanie konfliktov možné? Bezpochyby. Vzťahy medzi súkromnými osobami sú plné takýchto príkladov. Nenásilná dohoda sa nájde všade, kde kultúra srdca dala ľuďom do rúk čisté prostriedky dohody. Zákonné aj protiprávne prostriedky každého druhu, ktoré sú napospol mocou, možno dať do protikladu k čistým, nenásilným prostriedkom. Srdečná zdvorilosť, náklonnosť, láska k mieru, dôvera a všetko to, čo by sa tu ešte dalo vymenovať, sú ich subjektívnym predpokladom. Ich objektívny prejav však určuje zákon (ktorého mocný dosah tu nemôžeme rozoberať), že čisté prostriedky nikdy napredstavujú bezprostredné, ale vždy sprostredkované riešenia. Preto sa nikdy bezprostredne nevzťahujú na urovanie konfliktov medzi človekom a človekom, ale len prostredníctvom vecí. V najvecnejšom vzťahu ľudských konfliktov o majetky sa otvára oblasť čistých prostriedkov. Preto je technika v najširšom zmysle slova ich najvlastnejšou oblasťou. Jej najprenikavejším príkladom je azda vyjednávanie chápané ako technika civilnej dohody. V nej je totiž nenásilná dohoda nielen možná, no principiálne vyradenie moci možno celkom výslovne doložiť na jednom dôležitom vzťahu: na beztrebnosti ľži. Niet azda na svete takej legislatívy, ktorá ju pôvodne trestá. Za tým sa skrýva, že sféra ľudskej dohody, kde absentuje moc, jestvuje do takého stupňa, že je moci úplne neprístupná: je to vlastná sféra „dorozumenia“, jazyk. Právna moc do nej prenikla až neskoro a v svojráznom procese úpadku tým, že vyhlásila podvod za trestný. Zatiaľ čo sa totiž právny poriadok vo svojich začiatkoch uspokojuje s dôverou vo svoju víťaznú moc, ktorá porazí protiprávnu tam, kde sa práve objaví, a podvod, keďže sám nemá v sebe nič z násilia, nepodliehal podľa zásady *ius civile vigilan-tibus scriptum est*, resp. *oči za peniaze* ani v rímskom ani v starogermánskom práve trestu, právo neskoršieho obdobia, ktorému chýbala dôvera vo vlastnú moc, sa už necítilo schopné tak ako to predchádzajúce zvládnuť všetku cudziu moc. Strach pred ňou a nedôve-

ra v seba samo skôr označuje jeho otrasenie. Začína si stanovovať účely so zámerom, aby ušetrilo výraznejšie manifestácie moci, ktorá zachováva právo. Obracia sa teda proti podvodu nie na základe morálnej úvahy, ale zo strachu pred násilnosťami, ktoré by mohol vyvolať u oklamaneho. Keďže tento strach sa nachádza v rozpore s vlastným mocenským charakterom práva z jeho začiatkov, sú takéto účely neprimerané oprávneným prostriedkom práva. Ohlasuje sa v nich nielen úpadok jeho vlastnej sféry, ale zároveň aj redukcia čistých prostriedkov. Lebo v zákaze podvodu obmedzuje právo používanie celkom nenásilných prostriedkov, lebo by mohli reaktívne spôsobiť násilie. Uvedená tendencia práva spolupôsobila aj pri priznaní práva na štrajk, ktoré odporuje záujmom štátu. Právo ju uvoľňuje, lebo neberie ohľad na násilné konanie, ktorému sa bojí postaviť na odpor. Veď predsa predtým sa robotníci ihneď uchýlili k sabotáži a podpálili továrne. Na to, aby boli ľudia donútení vyrovnáť si mierovou cestou svoje záujmy, jestvuje odhliadnuc od všetkých cností napokon účinný motív, ktorý dáva veľmi často do rúk aj tomu najnepoddajnejšiemu tieto čisté prostriedky namiesto mocenských, v strachu pred spoločnými nevýhodami, keď hrozí, že sa objavia pri násilnom konflikte, akýkoľvek by bol aj jeho výsledok. Pri konflikte záujmov medzi súkromnými osobami sa dajú v nespočetných prípadoch jasne rozpoznať. Inak je to, keď sú v spore triedy a národy, zatiaľ čo vyššie poriadky, ktoré hrozia, že v rovnakej miere premôžu víťaza aj porazeného, sú z hľadiska pocitu pre väčšinu a z hľadiska poznania takmer pre všetkých ešte ukryté. Hľadanie takýchto vyšších poriadkov a im zodpovedajúcich spoločných záujmov, ktoré poskytujú najtrvalejší motív pre politiku čistých prostriedkov, by na tomto mieste viedlo príďaleko<sup>3</sup>. Preto si dovoľíme poukázať len na čisté prostriedky samotnej politiky ako analogonu k tým, ktoré ovládajú pokojné obcovanie medzi súkromnými osobami.

Čo sa týka triednych bojov, musí sa v nich štrajk za určitých podmienok považovať za čistý prostriedok. Bude tu potrebné bližšie charakterizovať dva podstatne odlišné druhy štrajku, ktorých možnosti sme už zvažovali. Sorel má zásluhu na tom, že ich – viac na základe politických než čisto teoretických úvah – rozlíšil ako prvý. Stavia ich navzájom do protikladu ako politický a proletársky generálny štrajk. Medzi nimi jestvuje aj protiklad vo vzťahu k moci. O prívržencoch toho prvého platí: „Posilnenie štátnej moci je základom ich koncepcii; v ich súčasných organizáciách pripravujú už

politici (teda umiernení socialistickí) osnovu silnej centralistickej a disciplinovanej moci, ktorá sa nedá zmiast kritikou opozície, ktorá bude vedieť umlčovať a vydávať svoje lživé dekréty.<sup>44</sup> „Politický generálny štrajk... demonštruje to, ako štát nič nestratí zo svojej sily, ako prejde moc z privilegovaných na privilegovaných, ako dav producentov zmení svojich pánov.“<sup>45</sup> Naproti tomuto politickému generálnemu štrajku (ktorého formulou, zdá sa, bola tá uplynulej nemeckej revolúcie) si proletársky generálny štrajk stanovuje ako jedinú úlohu zničenie štátnej moci. „Vyradí všetky ideologické dôsledky každej novej sociálnej politiky; jeho prívrženci považujú aj najpopulárnejšie reformy za meštiacke“<sup>46</sup>. „Tento generálny štrajk celkom zreteľne ohlasuje svoju ľahostajnosť voči hmotnému zisku dobývania vyhlásením, že chce zlikvidovať štát; štát bol skutočne... existenčným dôvodom vládnucich skupín, čo profitujú zo všetkých podnikov, ktorých tarchu znáša celok.“<sup>47</sup> Zatiaľ čo prvou formou zastavenia práce je moc, keďže dáva podnet len k vonkajšej modifikácii pracovných podmienok, tá druhá je ako čistý prostriedok nenásilná. Pretože sa neuskutočňuje v pripravenosti znovu sa vrátiť k práci po dosiahnutí vonkajších koncesíí a nejakej modifikácii pracovných podmienok, ale v rozhodnutí vrátiť sa opäť k práci len vtedy, keď bude úplne zmenená, nebude vynútená štátom, je to prevrat, ku ktorému tento druh štrajku ani nie nabáda, ako ho skôr realizuje. Preto aj prvá z týchto činností právo stanovuje, zatiaľ čo druhá je anarchistickej. V nadväznosti na príležitostné Marxove vyjadrenia odmieta Sorel akékoľvek druhy programov, utópií, slovom legislatív pre revolučné hnutie: „S generálnym štrajkom zmiznú všetky tieto pekné veci; revolúcia sa zjaví ako jasná, jednoduchá revolta a niet tu miesta ani pre sociológov, ani pre elegantných amatérov sociálnych reforiem, ani pre intelektuálov, ktorí si z toho, že myslia za proletariát, spravili povolanie.“<sup>48</sup> Tejto hlbokej, mravnej a naozaj revolučnej koncepcii sa nemôže postaviť do cesty ani úvaha, ktorá by chcela biľagovať takýto generálny štrajk ako moc kvôli jeho možným katastrofálnym dôsledkom. Aj keď by sa dalo právom povedať, že dnešné hospodárstvo ako celok sa menej podobá na stroj, ktorý stojí, keď od neho odíde kurič, ako skôr na beštii, ktorá besnie, akonáhle sa jej obráti jej krotiteľ chrbtom, napriek tomu nemožno posudzovať násilnosť toho-ktorého konania podľa jeho pôsobenia ani podľa jeho účelov, ale jedine podľa zákona jeho prostriedkov. Pravda, štátna moc zameriavajúca sa len na pôsobenie, vystu-

puje práve proti takémuto štrajku, v protiklade k väčšine naozaj vydieračských parciálnych štrajkov, ako údajnej moci. Nakoľko je mimochodom takáto rigorózna koncepcia generálneho štrajku ako taká vhodná v revolúciách znížiť rozvinutie vlastnej moci, uviedol Sorel s veľmi duchaplnými dôvodmi. – Naproti tomu je vynikajúcim príkladom násilného upustenia od činnosti, nemorálnejšieho a hrubšieho než politický generálny štrajk, štrajk lekárov, ako ho zažili viaceré nemecké mestá. V ňom sa najodpornejšie prejavuje škrupulózne použitie moci, ktorá je priam zvrhlá u triedy zamestnancov, ktorá celé roky bez najtichšieho pokusu o vzopretie „zaručovala smrti jej korist“, aby potom pri prvej príležitosti vydala život dobrovoľne napospas. – Zreteľnejšie ako u mladých triednych bojovníkov sa po tisícročia v dejinách štátov vytvárali prostriedky nenásilnej dohody. Len príležitostne spočíva úloha diplomatov pri vzájomnom styku v modifikácii právnych poriadkov. V zásade majú celkom podľa analógie zhody medzi súkromnými osobami v mene svojich štátov mierovou cestou a bez zmlúv od prípadu k prípadu urovnávať ich konflikty. Je to subtílna úloha, kde rezolútnejšie rozhodne arbiter, no metóda riešenia tu zásadne stojí vyššie než u arbitra, lebo sa nachádza mimo akéhokoľvek právneho poriadku a teda moci. Podobne ako styk súkromných osôb, tak aj styk diplomatov si vytvoril vlastné formy a cnosti, ktoré, hoci sa prejavili navonok, nie vždy ešte skutočne jestvovali.

Vo všetkých oblastiach moci, ktoré predvídajú prirodzené ako aj pozitívne právo, sa nenájde jedna, ktorá by nesúvisela s naznačenou zložitou problematikou každej právnej moci. Keďže predsa len každá predstava nejakým spôsobom riešiteľných ľudských úloh, celkom pomlčiac o spásu zo začarovaného kruhu všetkých dovtedajších svetodejinných existenčných situácií, zostáva nerealizovateľná pri úplnom vyradení akejkoľvek moci, vyvstáva otázka iných druhov moci než tej, čo zohľadňuje všetky teórie práva. Zároveň sa objavuje aj otázka o pravde základnej dogmy, spoločnej pre tieto teórie: spravodlivé účely sa dajú dosiahnuť oprávnenými prostriedkami, oprávnené prostriedky môžu byť uplatnené na dosiahnutie spravodlivých účelov. Ako teda, keby sa onen druh osudnej moci, uplatňujúcej oprávnené prostriedky, ocitol v nezmieriteľnom rozpore so spravodlivými účelmi osebe, a keby sa mala zároveň stať predvídateľnou moc iného druhu, ktorá by potom, pravda, nemohla byť pre tieto účely ani oprávneným ani neoprávneným prostriedkom, ale

ani nijakým prostriedkom, ale by sa správala nejako inak? Tým by sa osvetlila zvláštna a spočiatku demotivujúca skúsenosť konečnej nerozlíšiteľnosti všetkých právnych problémov (ktorá je vo svojej bezvýhodiskovosti porovnateľná azda len s nemožnosťou jasného rozhodnutia o „správnosti“ a „nesprávnosti“ v rozvíjajúcich sa jazykoch). O oprávnenosti prostriedkov a spravodlivosti účelov však nikdy nerozhoduje rozum, ale osudná moc nad nimi, a nad ňou Boh. Toto poznanie je len preto zriedkavé, lebo vládne tvrdohlavý zvyk, myslieť tieto spravodlivé účely ako účely možného práva, t. j. nielen ako všeobecne platné (čo analyticky vyplýva zo znaku spravodlivosti), ale aj ako schopné zovšeobecnenia, čo tomuto znaku, ako možno ukázať, odporuje. Lebo účely, ktoré sú vzhľadom na jednu situáciu spravodlivé, všeobecne platné, všeobecne ich treba uznať, nebudú takýmto vzhľadom na nijakú inú situáciu, nech by sa na ňu v iných súvislostiach aj akokoľvek podobala. – Nie nepriama funkcia moci, tak ako sa tu stala otáznou, ukazuje už dennú životnú skúsenosť. Čo sa týka človeka, hnev ho napríklad privádza k najviditeľnejším výbuchom moci, ktorá sa nevzťahuje ako prostriedok k vopred stanovenému účelu. Nie je prostriedkom, ale manifestáciou. A síce táto moc vôbec nepozná objektívne manifestácie, v ktorých by ju bolo možné podrobiť kritike. Tie sa javia nanajvýš dôležité predovšetkým v mýte.

Mýtická moc je vo svojej prapodobie čírou manifestáciou bohov. Nie prostriedkom k svojim účelom, sotva manifestáciou svojej vôle, ponajprv manifestáciou svojho bytia. Legenda o Niobé obsahuje pre ňu vynikajúci príklad. Mohlo by sa síce zdať, že konanie Apolónovo a Artemidino je len trestom. No ich moc skôr nastoluje právo, než ako by trestala porušenie už jestvujúceho práva. Niobina povýšenosť na seba privoláva sudbu nie preto, že prekračuje právo, lež preto, že vyzýva osud – k boju, v ktorom on musí zvíťaziť a právo vynesie na svetlo nanajvýš až vo víťazstve. Ako málo bola takáto božská moc v zmysle antiky mocou zachovávajúcou právo, príznakom pre trest, to ukazujú legendy o hrdinoch, kde héros, napr. Prométeus, s dôstojnou odvahou vyzýva osud, bojuje proti nemu so striedavým šťastím a legenda ho neponechá bez nádeje, že raz prinesie ľuďom nové právo. Tento héros a právna moc mýtu, ktorý mu je vrozený, sú vlastne tým, čo sa usiluje sprítomniť si dnešný ľud, keď obdivuje veľkého zlosyna. Moc sa teda znesie na Niobu z nejstej, dvojznačnej sféry osudu. Nie je v podstate ničiacou. Hoci pri-

nesie Niobiným deťom krvavú smrť, pred matkiným životom sa zastaví a skrze smrť detí ho zanechá zatažený len väčšou vinou než predtým, sťa nemého nositeľa viny, ale aj ako hraničný kameň medzi ľuďmi a bohmi. Keby sa chcela táto bezprostredná moc ukázať v mýtických manifestáciách ako najbližšia tej, čo stanovuje právo, ba identická s ňou, problematika sa od nej dostane späť k moci stanovujúcej právo, pokiaľ sa táto v predchádzajúcej interpretácii vojenskej moci charakterizovala len ako pomedzná. Zároveň potom táto súvislosť sľubuje vnieť viac svetla do osudu, ktorý je vo všetkých prípadoch základom právnej moci a vo veľkých ťahoch doviest do konca jej kritiku. Funkcia moci je totiž v ustanovovaní práva dvojaká v tom zmysle, že ustanovenie práva je síce to, čo sa dosadzuje ako právo, ako účel, na ktorý sa zameriava úsilie prostredníctvom moci, no vo chvíli dosadenia zámeru ako práva moc neabdikuje, ale ju robí práve teraz v prísnom zmysle a síce bezprostredne tou, čo ustanovuje právo, a to tak, že dosadzuje účel, ktorý nie je viazaný a závislý na moci, ale je s ňou nevyhnutne a neoddeliteľne spätý ako právo, ktorého názov je moc. Ustanovenie práva je ustanovenie moci a tak aktom jej bezprostrednej manifestácie. Spravodlivosť je princíp každého božského stanovenia účelu, moc je princípom každého mýtického stanovenia práva.

To druhé má nesmierny dopad na využitie v štátnom práve. V jeho oblasti je totiž stanovenie hranice, ako ho uskutočňuje „mier“ v prípade všetkých vojen mýtických čias, celkovo fenoménom moci ustanovujúcej právo. Najzreteľnejšie sa v ňom ukazuje, že vláda má zabezpečovať viac než najbohatšie ovládnutie všetkej právno-ustanovujúcej moci. Kde sa stanovujú hranice, nedochádza naskrze k zničeniu nepriateľa, ba tam, kde má víťaz najväčšiu prevahu moci, sa mu dokonca priznajú práva. A síce démonicko-dvojzmyselným spôsobom „rovnaké“ práva: Pre obe zmluvné strany je to tá istá čiara, ktorá sa nesmie prekročiť. Tým sa zjavuje v hroznej pôvodnosti tá istá mýtická dvojzmyselnosť zákonov, ktoré nemožno „prestúpiť“ a ktorú Anatole France satiricky spomína, keď hovorí: v rovnakej miere zakazujú nocovať pod mostovými oblúkmi chudobným aj bohatým. Takisto sa zdá, že Sorel sa dotýka nie umeleckohistorickej, ale metafyzickej pravdy, keď sa domnieva, že v začiatkoch každého práva bolo „prednostné“ právo kráľov či veľkých, skrátka mocných. To totiž mutatis mutandis zostane, pokiaľ jestvuje. Lebo z hľadiska moci, ktorá dokáže zaručiť samotné právo, niet rovnosti, a v najlep-

šom prípade jestvujú rovnako veľké moci. Akt stanovenia hranice je však pre poznanie práva dôležitý ešte aj z iného pohľadu. Zákony a opísané hranice zostávajú, aspoň v praveku, nepísanými zákonmi. Človek ich môže nič netušiac prekročiť a vystaviť sa tak pokániu. Lebo každý zásah práva, ktorý privoláva prekročenie nepísaného a neznámeho zákona znamená na rozdiel od trestu pokánia. No akokoľvek by nič netušiaceho aj zasiahlo, jeho zjav nie je v zmysle práva náhodou ale osudom, ktorý je tu stelesnený vo svojej dvojzmyselnej osnove. Už Hermann Cohen to vo svojej zbežnej úvahe o antickej predstave osudu pomenoval ako „poznatie, ktoré sa stáva neodvratným“, lebo sú to totiž „samé jeho poriadky, ktoré toto vystúpenie, toto odpadnutie zdanlivo zapríčiňujú a privádzajú.“<sup>9</sup> O tomto duchu práva svedčí aj moderná zásada, že neznalosť zákona neochraňuje pred trestom, tak ako treba chápať aj boj o písané právo v ranom veku antického spoločenstva ako rebélie proti duchu mýtických ustanovení.

Mýtická manifestácia bezprostrednej moci, ktorá má ďaleko od toho, aby otvorila čistejšiu sféru, sa v najväčšej hĺbke prejavuje ako identická s každou právnou mocou a tušenie o jej problematike mení na istotu o skazenosti jej historickej funkcie, ktorej zničenie sa tým stáva úlohou. Práve táto úloha predostiera vo svojej poslednej inštancii ešte raz otázku čistej bezprostrednej moci, ktorá by dokázala zastaviť moc mýtickú. Tak ako sa mýtu stavia vo všetkých oblastiach do cesty Boh, mýtickej sile kladie odpor božská. A protiklad ju opisuje vo všetkých častiach. Kým mýtická moc stanovuje právo, božská ho ničí, kým tamtá stanovuje hranice, ničivosť tej druhej nepozná hraníc; kým mýtická je prevíňujúca a zároveň kajúcna, božská zmieruje; kým prvá je hrozivá, tá druhá udiera; tamtá je krvavá, tá druhá zas letálna nekrvavým spôsobom. Legende o Niobé môže azda ako príklad tejto moci čeliť boží súd nad Koreho skupinou. Ten zasahuje privilegovaných, Levitov, zasahuje ich nepripravených, bez hrozby, udiera a nezastaví sa pred ničéním. No zároveň je v ňom však zmierlivá a nemožno nespoznáť hlbokú súvislosť medzi nekrvavým a zmierujúcim charakterom tejto moci. Lebo krv je symbolom holého života. Ako na tomto mieste nemôžeme presnejšie objasniť, uvoľnenie právnej moci sa odvodzuje z previnenia púheho prírodného života, čo pokániu odovzdáva nevinného a nešťastného žijúceho, ktorý sa za svoje previnenie „kajá“ – a hádam aj vinného zmieri, nie však s vinou, ale s právom. Lebo s holým životom sa končí vláda práva nad

živým. Mýtická moc je krvavou mocou nad holým životom kvôli nej samej, božská čistá moc nad všetkým životom je kvôli živému. Prvá si žiada obeť, druhá ich prijíma.

Táto božská moc sa potvrdzuje nielen samotnou náboženskou tradíciou. Aspoň v posvätej manifestácii sa väčšmi prejavuje aj v súčasnom živote. To, čo stojí ako výchovná moc vo svojej dokonalej forme mimo práva, je jednou z jej prejavov. Tie sa teda nedefinujú tým, že ich sám Boh bezprostredne vykonáva v zázrakoch, ale momentami nekrvavého, úderného výkonu rozhršenia. Napokon neprítomnosťou akéhokoľvek právneho ustanovenia. Potiaľ je síce oprávnené nazývať túto moc aj ničiacou; takouto je však len relatívne, vzhľadom na majetky, právo, život a pod., nikdy však absolútne vzhľadom na dušu živého. – Takéto rozšírenie čistej alebo božej moci vyvolá istotne zároveň tie najprudšie útoky a odpor proti nej sa zdvihne s odkazom, že podľa jej dedukcie sa logicky uvoľní navzájom pre ľudí podmienčne aj letálna moc. To sa nepripúšťa. Lebo na otázku „Smiem zabiť?“ udeľuje sa ako prikázanie neotrastiteľná odpoveď „Nezabiješ“. Toto prikázanie stojí pred činom ako je „pred ním“ Boh, aby sa sám uskutočnil. Tak ako, pravda, nesmie byť strach pred trestom tým, čo nabáda k jeho dodržiavaniu, zostáva toto prikázanie nepoužiteľným, inkomensurabilným voči uskutočnenému činu. Nevyplýva z neho preň nijaký ortieľ. A tak sa nedá vopred predvídať ani božský ortieľ ani jeho dôvod. Preto nie sú v práve tí, čo oddôvodňujú prikázaním odsúdenie každého násilného zabitia človeka jeho blížnym. Nie je merítkom ortieľa ale smernicou konania pre konajúcu osobu alebo spoločenstvo, ktoré sa s ním majú konfrontovať vo svojej osamelosti a v neslýchaných prípadoch odhliadnuť od jeho zodpovednosti ju majú vziať na seba. Tak to chápalo aj židovstvo, ktoré výslovne odmietalo odsúdenie za zabitie v sebaobrane. – No títo myslitelia sa vracajú k hlbšej teóremu, z ktorej, ako sa nazdávajú, dokážu azda zdôvodniť dokonca aj prikázanie. Je ňou veta o posvätnosti života, ktorú vzťahujú buď na všetok animálny alebo dokonca vegetabilný, alebo ju obmedzujú na ľudský život. V extrémnom prípade, ktorý exemplifikuje na revolučnom zabíjaní utláčateľov, vyzerá ich argumentácia nasledovne: „ak nezabijem, už nikdy nedosiahnem svetové kráľovstvo spravodlivosti... tak rozmýšľa duchovný terorista... My však vyznávame, že vyššie než šťastie a spravodlivosť bytia... je bytie osebe.“<sup>10</sup> Tak ako je isté, že táto posledná veta nie je pravdivá, ba ani ušľachtilá, tak je

isté, že odokryva povinnosť, aby sa nehladal ďalej dôvod pre prikázanie tam, kde ho čin hľadá na zavraždenom, ale v tom, čo tento čin sám vykonáva na Bohu a páchatelovi. Nesprávna a nízka je veta, že bytie je vraj vyššie než spravodlivé bytie, ak nemá bytie znamenať nič len holý život – a v tomto význame sa nesie v spomínanej úvahu. Mocnú pravdu však táto veta obsahuje, keď bytie (či lepšie život) – slová, ktorých dvojitý význam, analogicky k významu slova mier, sa rozpúšťa zakaždým celkovo do dvoch sfér – znamená neotrastelný agregátový stav „človeka“. Ak veta chce povedať, že nebytie človeka je čímsi hroznejším než (bezpodmienene: holé) ešte-nebytie spravodlivého človeka. Tejto dvojznačnosti vďaka spomínaná veta za svoju zdanlivosť. Človek nie je za nijakú cenu totožný s holým ľudským životom, ani s holým životom v ňom samom, ani s akýmikoľvek inými jeho stavmi a vlastnosťami, ba dokonca ani s výnimčnosťou svojej telesnej osoby. Akokoľvek je človek svätý (alebo život v ňom, ktorý sa zhoduje s jeho životom na zemi, smrťou a posmrtným životom), tak málo sú sväté jeho stavy aj jeho telesný život, ktorý je zraniteľný blížnym. Čo ho teda podstatne odlišuje od života zvierat a rastlín? A aj keby boli tieto sväté, nemohli by byť sväté kvôli svojmu holému životu, neboli by sväté v ňom. Oplatilo by sa skúmať pôvod dogmy o svätosti života. Možno je mladá, ba je to pravdepodobé, ako posledné zblúdenie oslabenej západnej tradície, v kozmologickej nepreniknuteľnosti hľadať svätca, ktorého stratila. (Proti vražde naproti tomu nič nehovorí vek všetkých náboženských prikázání, pretože ich základom sú iné myšlienky než myšlienky modernej teórie.) Napokon treba pomyslieť, že to, čo sa tu vyhlasuje za sväté, je podľa starého mýtického myslenia ociachovaným nositeľom previnenia: holý život.

Kritika moci je filozofiou jej dejín. „Filozofiou“ týchto dejín preto, lebo idea jej východiska umožňuje jedine kritické, oddeľujúce a rozhodujúce zameranie na jej časové dáta. Pohľad zameraný len na to najbližšie dokáže postrehnúť nanajvyšš dialektický vzostup a pád vo formách moci ako ustanovujúcej a zachovávajúcej právo. Jej zákon kolísavosti spočíva v tom, že každá moc zachovávajúca právo vo svojom trvaní sama nepriamo oslabuje potláčaním nepriateľských protimocí tú moc, ktorá právo ustanovuje a ktorá je v nej zastúpená. (Na niektoré symptómy tohto javu sme poukázali v priebehu skúmania.) Trvá to tak dlho, kým nad mocou dovtedy ustanovujúcou právo zvíťazia buď nové moci alebo tie, ktoré boli dovtedy utláčané a tým

zdôvodnia nové právo pre nový úpadok. Na prelomení tohto obehu v zakliatí mýtických právnych foriem, na zbavení práva spolu s mocami, na ktoré je odkázané ako aj ony naň, napokon štátnej moci, sa zakladá nová dejinná epocha. Aj keď súčasnosť tu a tam prelomila vládu mýtu, nespočíva nové v nepredstaviteľnom úteku do dialky, že by sa slovo proti právu odbavilo samo od seba. Ak sa však moci aj mimo práva zaistila jej existencia ako čistej a bezprostrednej, je tým dokázané, že vôbec a akým spôsobom je možná revolučná moc a akým menom sa dokladá najvyššia manifestácia čistej moci človekom. Nie je hneď možné, akokoľvek by bolo pre človeka naliehavé rozhodnutie, kedy bola v určitom prípade čistá moc skutočná. Lebo ako taká sa bude dať s istotou rozpoznať len mýtická, nie božská, iba ak by to bolo v neporovnateľných pôsobeniach, lebo sila moci, zbavujúca hriechu, nie je pre ľudí zjavná. Odznova sú pre čistú božiu moc voľné všetky večné formy, ktoré zbastardil mýtus s právom. Dokáže sa zjaviť rovnako v skutočnej vojne ako na božom súde davu v zločincovi. Hodná zavrhnúť je však všetka mýtická moc ustanovujúca právo, ktorú možno nazvať bašujúcou. Hodná zavrhnúť je aj moc spravovaná, zachovávajúca právo, ktoré jej slúži. Božská moc, ktorá je insígniom a pečatou, nikdy však prostriedkom svätého vykonávania, nech sa nazýva panujúcou.

(1920)

<sup>1</sup> Pri tejto slávnej požiadavke by sa dalo skôr pochybovať o tom, či neobsahuje príliš málo, či je totiž dovolené dať sa použiť alebo použiť seba samého alebo iného v akomkoľvek ohľade aj ako prostriedok. K týmto pochybnostiam sa nájdú dobré dôvody.

<sup>2</sup> Erich Unger: *Politik und Metaphysik. Die Theorie. Versuche zu philosophischer Politik*, 1. Ed. Berlin 1921, s. 8.

<sup>3</sup> Pozri však Unger, cit. d., s. 18 a ďalej.

<sup>4</sup> Georges Sorel: *Réflexions sur la violence*. 5e édition, Paris 1919, s. 230.

<sup>5</sup> Tamtiež, s. 265.

<sup>6</sup> Tamtiež, s. 195.

<sup>7</sup> Tamtiež, s. 249.

<sup>8</sup> Tamtiež, s. 200.

<sup>9</sup> Hermann Cohen: *Ethik des reinen Willens*. 2. rev. ed. Berlin 1907, s. 362.

<sup>10</sup> Kurt Hiller: *Anti-Kain. Ein Nachwort* [...]. In: *Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik*. Hrsg. von Kurt Hiller. Bd. 3, München 1919, s. 25.

## Osud a charakter

Osud a charakter sa obyčajne považujú za kauzálne spojené a charakter sa označuje ako príčina osudu. Základná myšlienka je pritom nasledujúca: keby bol na jednej strane charakter človeka, teda aj jeho spôsob reagovania, vo všetkých jednotlivostiach známy a na druhej strane by bolo svetové dianie známe vo všetkých oblastiach, v ktorých k tomuto charakteru pristupuje, potom by sa dalo presne povedať, čo by tento charakter postihlo a aj to, čo by sám vykonal. To znamená, že by bol známy jeho osud. Súčasné predstavy neumožňujú bezprostredný myšlienkový prístup k pojmu osudu, preto sa moderní ľudia uspokojujú s myšlienkou odčítať charakter napríklad z telesných črt človeka, lebo poznanie o charaktere akosi celkovo nachádzajú v sebe, zatiaľ čo predstava, analogicky čítať povedzme osud človeka z čiar na dlani, sa im zdá neprijateľná. To sa zdá rovnako nemožné, ako sa nemožným zdá „predpovedať budúcnosť“; pod túto kategóriu sa totiž bez všetkého subsumuje predpovedanie osudu a v porovnaní s tým sa charakter javí ako čosi, čo je k dispozícii v súčasnosti a minulosti, čo je teda zrejme poznateľné. Je to však práve tvrdenie tých, čo si trúfajú predpovedať človeku osud zo znakov, jedno akých, že tento osud je pre toho, kto si ich vraj dokáže všimnúť (kto v sebe celkovo nachádza bezprostredné poznanie osudu), nejakým spôsobom prítomný, alebo opatrnejšie povedané, je naporúdzi. Predpoklad, že „bytie naporúdzi“ budúceho osudu neprotirečí, pokiaľ ide o jeho predpoveď, ani jeho pojmu, ani ľudským silám poznania, nie je, ako sa dá ukázať, protizmyselný. Rovnako totiž ako o charaktere, aj o osude možno mať prehľad len v znakoch, nie o ňom samom, pretože – aj keď máme tú či onú charakterovú črtu, to či ono zrefazenie osudu bezprostredne pred očami – súvislosť, ktorú tieto pojmy vyjadrujú, nie je predsa nikdy naporúdzi inak ako v znakoch, pretože je uložená nad tým, čo mô-

žeme bezprostredne vidieť. Systém charakterologických znakov sa všeobecne obmedzuje na telo, ak odhliadneme od charakterologického významu tých znakov, ktoré skúma horoskop, zatiaľ čo znakom osudu sa môžu podľa tradičného chápania stať popri telesných aj všetky ostatné javy vonkajšieho života. Súvislosť medzi znakom a označovaným však tvorí v oboch sférach rovnako uzamknutý a ťažký, aj keď inak odlišný problém, lebo napriek všetkému povrchnému pozorovaniu a falošnej hypostáze znakov, neznamenajú charakter alebo osud v oboch systémoch na základe kauzálnych súvislostí. Významovú súvislosť nikdy nemožno zdôvodniť kauzálne, aj keby boli tieto znaky povedzme v danom prípade vyvolané vo svojom bytí kauzálne osudom a charakterom. V nasledujúcej časti sa nebudeme venovať výskumu, ako vyzerá taký znakový systém charakteru a osudu, ale naše pozorovanie sa zameria len na to, čo bolo označené.

Ukazuje sa, že tradičná predstava o ich podstate a vzťahu nezostáva problematická iba preto, že nie je schopná racionálne vysvetliť možnosti predpovedania osudu, ale je falošná, lebo rozdelenie, na ktorom spočíva, je teoreticky neuskutočniteľné. Pretože je nemožné vytvoriť neprotirečivý pojem o vonkajšku činného človeka, keď sa charakter oslovuje v tejto predstave ako jeho jadro. Niet pojmu vonkajšieho sveta, ktorý by bolo možné definovať proti hranici pojmu činného človeka. Medzi činným človekom a vonkajším svetom je všetko skôr spätným pôsobením, ich akčné kruhy sa vzájomne prelínajú; nech sú ich predstavy akokoľvek rozličné, ich pojmy sú neodlučiteľné. Nielen že nemožno v nijakom prípade uviesť, čo má v konečnom dôsledku v ľudskom živote platnosť funkcie charakteru a čo funkcie osudu (nič by tu neznamenalo, keby sa oba vzájomne prestupovali povedzme v skúsenosti), ale vonkajšok, ktorý nachádza činný človek, možno v ľubovoľne vysokej miere principiálne odvodiť z jeho vnútra, jeho vnútro v ľubovoľne vysokej miere z jeho vonkajška, ba dokonca ich za seba navzájom možno principiálne považovať. Aby sa v tejto úvahe mohli od seba charakter a osud teoreticky oddeliť na dostatočne veľkú vzdialenosť, budú sa tu chápať ako zhodné. Tak ako u Nietzscheho, keď hovorí: „Keď má niekto charakter, má aj zážitok, ktorý sa vždy vracia.“ To znamená: keď má niekto charakter, je jeho osud v podstate konštatný. To, pravda, tiež znamená: vtedy nemá osud – a tento dôsledok vyvodili stoici.



Ak teda chceme získať pojem osudu, musíme ho čisto oddeliť od charakteru, čo sa zas nepodarí skôr, kým presnejšie neurčíme pojem charakteru. Na základe tohto určenia sa oba pojmy stanú úplne divergentné; tam, kde je charakter, s určitou istotou nebude osud a v súvislosti osudu sa nestretieme s charakterom. Pri tom treba vziať do úvahy, že oba pojmy treba odkázať do takých sfér, v ktorých si nebudú, ako sa to stáva v bežnom používaní jazyka, uzurpovať výsost vyšších sfér a pojmov. Charakter sa totiž obyčajne situuje do etickej, osud do náboženskej súvislosti. Z oboch oblastí ich treba vyňať objavením omylu, ktorý ich tam mohol umiestniť. Tento omyl vzťahujúci sa k pojmu osudu je spôsobený jeho spojením s pojmom viny. Tak sa považuje, aby sme spomenuli typický prípad, osudné nešťastie za odpoveď Boha alebo bohov na náboženské previnenie sa. Tento prípad by mal pritom viesť k zamysleniu nad tým, že chýba zodpovedajúci vzťah pojmu osud s pojmom, ktorý je vďaka morálke daný spolu s pojmom viny, totiž s pojmom neviny. Šťastie, ktoré sa usmeje na človeka, sa v klasickom gréckom spracovaní myšlienky osudu vôbec nechápe ako potvrdenie jeho nevinného spôsobu života, ale ako pokušenie k najťažšiemu previneniu, k hybris. Vzťah k nevine sa teda v osude nevyskytuje. A – táto otázka siaha ešte hlbšie – jestvuje v osude vzťah ku šťastiu? Je šťastie, tak ako bezpochyby nešťastie, pre osud konštitutívnou kategóriou? Je to skôr šťastie, ktoré sa šťastlivcovi pomôže vymaniť zo zretazenia osudov a siete svojho vlastného osudu. Nie nadarmo nazýva Hölderlin blažených bohov „bez osudu“. Šťastie a blaženosť vedú teda von zo sféry osudu rovnako ako nevina. No poriadok, ktorého jedinými konštitutívnymi pojmami sú nešťastie a vina a v rámci ktorých nejestvuje nijaká mysliteľná cesta oslobodenia (lebo pokiaľ je niečo osudom, je to nešťastie a vina) – takýto poriadok nemôže byť náboženského rázu, akokoľvek na to zdanlivo poukazuje zle pochopený pojem viny. Treba teda hľadať inú oblasť, kde platia jedine a výlučne nešťastie a vina, váhu, na ktorej sa blaženosť a nevina považujú za príliš ľahké a vznášajú sa nahor. Touto váhou je váha práva. Právo pozdvihuje pojmy osudu, nešťastia a viny na miery osoby; bolo by nesprávne predpokladať, že by sa v právnej súvislosti nachádzala len vina; možno dokázať skôr to, že každé právne previnenie nie je nič iné než nešťastie. Na základe zámeny s ríšou spravodlivosti sa právny poriadok, ktorý je len pozostatkom démonického stupňa ľudskej existencie, v ktorej určovali právne ustanovenia nielen vzťahy

medzi ľuďmi, ale aj ich vzťah k bohom, udržal mylne mimo času, ktorý inauguroval víťazstvo nad démonmi. Bolo to nie právo, lež tragédia, v ktorej sa prvý raz zodvihla hlava géniova z hmly viny, lebo v tragédii sa porušuje démonický osud. Nie však tým, že pohansky nepredvídateľné zretazenie viny a pokánia bolo nahradené čistotou človeka zbaveného viny a zmiereného s čistým Bohom. Ale tým, že v tragédii si pohanský človek uvedomuje, že je lepší než jeho bohovia, no toto poznanie mu vyráža dych, zostáva tlmené. Bez toho, aby ústilo do vyznania, usiluje sa tajne nazbierať svoju moc. Vinu a pokánie nekladie na misky váh uvážene, ale sype ich jedno cez druhé. Niet vôbec reči o tom, že sa tu znovunastolí „mrvný poriadok sveta“, no morálny človek sa chce v poryve tohto strastiplného sveta vzpriamiť ešte nemý, ešte nedospelý – ako taký sa nazýva hrdinom. Paradox zrodenia génia v morálnej nemote, morálnej infantilnosti, tvorí vznešenosť tragédie. Je pravdepodobne celkovo základom vznešenosti, v ktorej sa oveľa skôr zjaví génus ako Boh. – Osud sa teda ukazuje pri pohľade na život ako život odsúdenca, v zásade ako taký, ktorý bol najskôr odsúdený a potom vinný. Tak ako tieto dve fázy do slov zhrnul Goethe: „Necháte úbožiaka, aby sa stal vinným“. Právo neodsudzuje k trestu, ale k vine. Osud je pre živého súvislosťou viny. Zodpovedá prirodzenému stavu živého, zdaniu, ktoré sa ešte bezozvyšku nerozplynulo a od ktorého je človek natolko odtrhnutý, že sa do neho nikdy nemohol úplne ponoriť, no mohol pod jeho nadvládou zostať vo svojej najlepšej časti neviditeľným. Človek teda v zásade nie je tým, kto má osud, subjekt osudu sa totiž nedá určiť. Sudca môže vidieť osud všade tam, kde chce; v každom treste musí naslepo spoludiktovať osud. Nikdy to nezasiahne človeka, zasiahne to v ňom však holý život, ktorý sa podieľa na prirodzenej vine a nešťastí silou zdania. Osudovo sa môže takto spojiť živé s kartami ako aj planétami, a múdra žena využíva jednoduchú techniku, aby ho posunula s najbližšie vypočítateľnými, najbližšie istými vecami (vecami, ktoré necudne ofarchaveli istotou) do súvislosti viny. Tým sa dozvie v znakoch o prirodzenom živote v človeku, ktorý sa usiluje dosadiť na miesto pomenovanej hlavy; ako na druhej strane človek, čo k nej ide, abdikuje v sebe v prospech života obťažného vinou. Súvislosť viny je celkom nepôvodne časová, podľa druhu a miery celkom odlišná od času spásy alebo hudby či pravdy. Od upevnenia zvláštného druhu osudového času závisí dokonalé presvetlenie týchto vecí.

Vykladač kariet alebo chiromant v každom prípade učí, že tento čas možno kedykoľvek zosúčasniť s iným časom (nie sprítomniť). Je to nesamostatný čas, ktorý je ako parazit odkázaný na čas vyššieho, menej prírodného života. Nemá nijakú prítomnosť, lebo osudové okamihy sa vyskytujú len v zlých románoch, a aj minulosť a budúcnosť pozná len v svojráznych obmenách.

Jestvuje teda pojem osudu – a je to pravý, jediný, čo vystihuje osud v tragédii rovnakým spôsobom ako zámery vykladačky kariet – ktorý je úplne nezávislý od pojmu charakteru a svoje zdôvodnenie hľadá v celkom inej sfére. Do zodpovedajúceho stavu bude potrebné uviesť aj pojem charakteru. Nie je náhoda, že oba poriadky súvisia s vykladacími praktikami a v chiromantii sa pôvodne charakter a osud zhodujú. Obidva sa týkajú prirodzeného človeka, lepšie povedané: prirodzenosti v človeku, a práve ona sa ohlasuje či už sama bezprostredne alebo v experimentálne daných znakoch prírody. Zdôvodnenie pojmu charakteru sa teda takisto bude vzťahovať na prírodnú sféru a bude mať rovnako málo spoločné s etikou alebo morálkou ako osud s náboženstvom. Na druhej strane sa zrejme aj pojem charakteru vymkne črtám konštituujuúcim jeho mylné spojenie s pojmom osudu. Toto spojenie sa vytvára predstavou siete, ktorá sa poznaním ľubovoľne zahusťuje až na najpevnejšie tkanivo, ja viace sa povrchnému pozorovateľovi ako charakter. Ostrý zrak znalca ľudí totiž údajne rozpozná popri veľkých základných črtách aj jemnejšie a užšie navzájom súvisiace, pokým sa pomyselná sieť zahusťuje na látku. Slabý rozum sa nazdával, že v nitkách tohto tkaniva vlastní morálnu podstatu dotyčného charakteru a dokáže na ňom rozlišovať dobré a zlé vlastnosti. Povinnosťou morálky je dokázať, že morálne významné nemôžu byť nikdy vlastnosti, ale jedine činy. Zdanie však chce niečo iné. Nielen že sa zdá, akoby morálne hodnotenie predstavovali aj pojmy „zlodejský“, „márnotratný“, „odvážny“ (tu sa ešte dá odhliadnuť od zdanlivo morálneho zafarbenia pojmov), no slová ako „obetavý“, „zradný“, „pomstychtivý“, „závistlivý“ ako keby ukazovali charakterové črty, pri ktorých sa už nedá abstrahovať od morálneho hodnotenia. Napriek tomu je takáto abstrakcia v každom prípade nielen uskutočniteľná, ale aj nevyhnutná, aby sme pochopili zmysel pojmov. A pritom ju treba myslieť tak, že hodnotenie o sebe zostane celkovo zachované, len sa zbaví svojho morálneho dôrazu, aby v pozitívnom či negatívnom zmysle uvoľnilo miesto podmieneným odhadom tak, ako ho oslovujú po-

vedzme morálne indiferentné vlastnosti intelektu (ako sú tu „múdri“ alebo „hlúpy“).

Kde sa má týmto pseudomorálnym pomenovaniam vlastností pritom určiť pravá sféra, to učí komédia. V jej strede stojí ako hlavná postava charakterovej komédie veľmi často človek, ktorého by sme nazvali darebákom, keby by sme mali namiesto jemu samému na scéne čeliť v živote jeho činom. Na scéne komédie je však o jeho činy len taký záujem, aký na ne padá so svetlom charakteru, a ten je v klasických prípadoch predmetom nie morálneho odsúdenia, ale veľkej veselosti. Činy komického hrdinu sa jeho publika nikdy netýkajú o sebe, nikdy morálne; zaujímajú len potiaľ, kým odrážajú svetlo charakteru. Postrehneme pritom, že veľký básnik komédií, napríklad Molière, sa neusiluje svoju postavu determinovať v mnohorakosti charakterových črt. Skôr psychologickéj analýze chýba akýkoľvek prístup k jeho dielu. S ich záujmom nemá nič spoločné, keď sa v *Avare* alebo v *Malade imaginaire* perzonifikujú a kladú za základ všetkých činov lakomosť alebo hypochondria. O hypochondrii a lakomosti tieto drámy nič neučia, a majú ďaleko od toho, aby ich vysvetlili, predstavujú ich so stupňujúcou sa kriklavosťou; ak je predmetom psychológie vnútorný život empiricky chápaného človeka, potom pre ňu nie sú Molièrove postavy potrebné ani len ako názorné prostriedky. Charakter sa v nich oslivo rozvíja v jase jedinej črty, ktorá vo svojej blízkosti neumožní uvidieť nijakú inú, a začloní ju svojou žiarou. Vznešenosť charakterovej komédie spočíva na tejto anonymite človeka a jeho morálnosti uprostred najvyššieho rozvinutia individua v jedinečnosti jeho charakterovej črty. Zatiaľ čo osud rozprestrie nesmiernu komplikovanosť previnilca, komplikovanosť a viazanosť jeho viny, na ono mýtické zotročenie osoby v súvislosti viny dáva charakter odpoveď génia. Komplikácia sa stáva prostotou, fátum slobodou. Lebo charakter komickej osoby nie je strašiakom deterministov, je svietnikom, ktorý osvetlí slobodu jej činov. – Proti dogme o prirodzenej vine ľudského života, o pôvodnej vine, ktorej principiálnu neriešiteľnosť tvorí učenie a príležitostnú riešiteľnosť pohanský kult, stavia génus víziu prirodzenej ľudskej neviny. Táto vízia zotrúva sama o sebe takisto v oblasti prírody, no napriek tomu je svojou podstatou taká blízka morálnym poznatkom, ako im je opačná idea blízka len vo forme tragédie, no tá nie je jedinou. Vízia charakteru je však oslobodzujúca spomedzi všetkých foriem: so slobodou, ako to tu nemôžeme ukázať, súvisí

vďaka svojej afinite s logikou. – Charakterová črta teda nie je uzlom v sieti. Je slnkom indivídua na bezfarebnom (anonymnom) ľudskom nebi, ktoré vrhá tieň komického deja. (Toto vyjadruje Cohe-nov hlboký výrok, že každý tragický dej, akokoľvek vznešene sa aj posúva vpred, vždy vrhá k svojej najvlastnejšej súvislosti komický tieň.)

Fyziognomické črty museli podobne ako ostatné mantické črty slúžiť Grékom prednostne na preskúmanie osudu, v duchu vlády pohanskej viery vo vinu. Fyziognomika ako aj komédia boli prejavmi novej svetovej epochy génia. Ich súvislosť so starým veštec-kým umením ukazuje moderná fyziognomika vo svojich pojmo-ch ešte v jalovom morálnom dôraze na hodnoty, ako aj v úsilí o analy-tickú komplikovanosť. Práve z tohto hľadiska videli lepšie antická a stredoveká fyziognomika, ktoré rozpoznali, že charakter možno uchopiť len malým počtom morálne indiferentných základných pojmov, ako sa ich napríklad usilovala stanoviť náuka o tempera-mentoch.

(1921)

## Teologicko-politický fragment

Až sám Mesiáš zavŕši všetko historické dianie, a to síce v tom zmysle, že jeho vzťah k mesiášskemu až on sám vykúpi, zavŕši, stvorí. Nič historické samo zo seba preto nemôže chcieť, aby sa vzťahovalo k mesiášskemu. Preto nie je Kráľovstvo božie *telos* historickej *dy-namis*; nemožno ho stanoviť ako cieľ. Z historického hľadiska to nie je cieľ, ale koniec. Preto nemožno poriadok profánosti vybudovať na myšlienke božieho kráľovstva, preto má teokracia nie politický, ale jedine náboženský zmysel. Popretie politického významu teok-racie so všetkou intenzitou je najväčšia zásluha Blochovho *Ducha utópie*.

Poriadok profánneho sa musí vybudovať na idey šťastia. Vzťah tohto poriadku k mesiášskemu je jednou z podstatných poučiek filozofie dejín. A síce je z nej podmienené mystické chápanie de-jín, ktorého problém možno znázorniť na jednom obraze. Ak jed-na šípka označuje cieľ, v ktorom pôsobí *dynamis* profánneho, dru-há smer mesiášskej intenzity, slobodné ľudstvo hľadajúce šťastie sa usiluje dostať preč od mesiášskeho smeru, no tak ako dokáže na svojej ceste pohybovať jedna sila inou silou na opačnej ceste, tak aj profánny poriadok dokáže privodiť príchod mesiášskeho krá-ľovstva. Profánne nie je teda síce kategóriou kráľovstva, no kategó-riou, a to jednou z najvýstižnejších, jeho najtichšieho približova-nia sa. Lebo v šťastí sa všetko pozemské pričiňuje o svoj zánik, len v šťastí mu je však určené zánik nájsť. – Zatiaľ čo, pravda, bezprostredná mesiášska intenzita srdca, vnútra jednotlivého člo-veka, prechádza nešťastím, v zmysle utrpenia. Duchovnému *resti-tutio in integrum*, ktoré vovádza do nesmrtnosti, zodpovedá svet-ské vedúce do večnosti úpadku a rytmus tejto večne ubiehajúcej, vo svojej totalite ubiehajúcej, vo svojej priestorovej, ale aj časo-vej totalite ubiehajúcej svetskosti, rytmus tejto mesiášskej príro-

dy, to je šťastie. Lebo mesiášska je príroda len zo svojej večnej a totálnej pomínutelnosti.

O ňu sa pričiniť, aj pre tie stupne človeka, ktoré sú prírodou, to je úloha svetovej politiky, ktorej metóda sa má nazývať nihilizmus.

(1920/21)

## Prekladateľova úloha

Nikde sa voči umeleckému dielu alebo umeleckej forme neprejavuje ohľad na prijímajúceho ako plodný pre ich pochopenie. Nestačí, že každý vzťah k určitému publiku alebo jeho reprezentantom zvädza z cesty, dokonca aj pojem „ideálneho“ prijímajúceho je vo všetkých umeleckoteoretických rozpravách nešťastný, lebo tie sa konajú jedine preto, aby celkovo predpokladali bytie a podstatu človeka. Tak aj samotné umenie predpokladá jeho telesnú a duchovnú podstatu – no jeho pozornosť v nijakom zo svojich diel. Lebo nijaká báseň nie je určená čitateľovi, nijaký obraz divákovi, nijaká symfónia poslucháčom.

Je preklad určený čitateľom, ktorí nerozumejú originálu? Zdá sa, že to dostatočne vysvetľuje hierarchický rozdiel medzi oboma v oblasti umenia. Okrem toho sa zdá, že je to jediný možný dôvod opakovane povedať „to isté“. Čo také báseň „hovorí“? Čo oznamuje? Veľmi málo tomu, kto jej rozumie. Jej podstatou nie je oznam, výpoveď. Napriek tomu by ten preklad, ktorý chce sprostredkovať, nemohol sprostredkovať viac než oznam – teda to, čo je nepodstatné. To je aj rozpoznávací znak zlého prekladu. Čo je však v básni mimo oznamu – a aj zlý preklad priznáva, že je to to podstatné – nepovažujeme to azda všeobecne za neuchopiteľné, tajomné, „básnické“? To, čo dokáže prekladateľ zreprodukovať len tým – že aj on básni? Odtiaľ vskutku pochádza druhý znak zlého prekladu, ktorý možno podľa toho definovať ako nepresné sprostredkovanie nepodstatného obsahu. Zostáva pri tom, pokým si preklad trúfa slúžiť čitateľovi. Keby však bol určený pre čitateľa, musel by byť preňho určený aj originál. Ak však originál nejestvuje kvôli nemu, ako sa dá potom z tohto vzťahu pochopiť preklad?

Preklad je forma. Uchopiť ju ako takú znamená vrátiť sa späť k originálu. Pretože v ňom je uzamknutý zákon jeho formy ako v jeho

preložiteľnosti. Otázka preložiteľnosti diela je dvojzmyselná. Môže znamenať: či si dielo spomedzi svojich čitateľov niekedy nájde svojho primeraného prekladateľa? alebo, a vlastnejšie: či svojou podstatou preklad pripúšťa a podľa toho – primerane významu tejto formy – si ho aj vyžaduje. Zásadne sa prvá otázka dá rozhodnúť len problematicky, druhá apodikticky. Len povrchné myslenie vyhlási obe za rovnocenné tým, že druhej otázke uprie samostatný zmysel. Naproti tomu treba poukázať na to, že určité vzťahové pojmy si zachovávajú dobrý, ba možno svoj najlepší zmysel, keď sa apriórne nevzťahujú výlučne na človeka. Tak by sa dalo hovoriť o nezabudnuteľnom živote či okamihu, aj keby naň všetci ľudia zabudli. Keby totiž ich podstatu vyžadovala, aby sa na ne nezabudlo, potom by tento predikát neobsahoval nič falošné, ale len požiadavku, ktorej nezodpovedajú ľudia, a súčasne azda aj odkaz na oblasť, v ktorej by adekvátne k tomu našla svoje uplatnenie: na rozpomienku na Boha. Adekvátne k tomu by bolo treba zväziť preložiteľnosť jazykových výtvorov aj vtedy, keby boli nepreložiteľné pre človeka. A nemali by byť pri prísnom pojme prekladu do určitého stupňa naozaj také? – V takejto oddeľnosti je potrebné postaviť otázku, či treba požadovať preklad určitých jazykových výtvorov. Pretože platí veta: Ak je preklad formou, musí byť preložiteľnosť istým dielam bytostná.

Preložiteľnosť je vhodnou pre isté diela bytostne – to neznamená, že ich preklad je bytostný pre ne samé, no má to vyjadrovať, že určitý význam, ktorý obsahujú originály, sa prejavuje v ich preložiteľnosti. Je jasné, že preklad, akokoľvek by bol dobrý, nikdy nemôže nič znamenať pre originál. Napriek tomu sa s ním nachádza silou jeho preložiteľnosti v najbližšom súvisi. Tento súvis je dokonca o to užší, že už pre originál nič viac neznamená. Môžeme ho nazvať prirodzeným, presnejšie životným súvisom. Tak ako životné prejavy najužšie súvisia s živým bez toho, aby preň niečo znamenali, vyplýva preklad z originálu. A síce ani nie tak z jeho života ako z jeho „prežívania“. Preklad prichádza predsa neskôr ako originál a u významných diel, ktoré nikdy nenájdu svojich vyvolených prekladateľov v epoche svojho vzniku, označuje predsa štádium pokračovania ich života. Myšlienku života a pokračovania života umeleckých diel treba uchopiť s celkom nemetaforickou vecnosťou. Dokonca aj v časoch najpredpotejšieho myslenia sa predpokladalo, že život sa smie priznať nielen organickej telesnosti. No nie o to má ísť, aby sa jeho vláda rozšírila pod slabým žezlom duše, ako sa o

to pokúsil Fechner; nehovoriac o tom, že by nebolo možné život definovať z ešte menej rozhodujúcich činiteľov animálnosti ako z pocitu, ktorý ho môže označovať len príležitostne. Pojmu život sa učiní zadosť skôr len keď sa prizná všetkému tomu, o čom jestvujú dejiny a čo nie je len ich javiskom. Lebo okruh života sa má naostatok určiť z dejín, a nie z prírody, nehovoriac o takej kolísavej prirodzenosti akou je pocit a duša. Preto sa pred filozofom vynára úloha pochopiť všetok prirodzený život z rozsiahlejšieho života dejín. A nedá sa pokračovanie života prinajmenšom neporovnateľne ľahšie spoznať u diel než u tvorstva? Dejiny veľkých umeleckých diel poznajú svoju descendenciu z prameňov, stváranie v umelcovej epoche a periódu ich principiálne večného pokračovania života u nasledujúcich generácií. To tretie, kde sa objaví, znamená slávu. Preklady, ktoré sú viac než sprostredkovania, vznikajú vtedy, keď dielo dosiahlo v pokračovaní života epochu svojej slávy. Preto jej neslúžia, ako si na to za svoju prácu nárokuje zlí prekladatelia, skôr mu vďačia za svoje jestvovanie. V nich dosahuje život originálu svoje neustále obnovované najneskoršie a najobsiahlejšie rozvinutie.

Toto rozvinutie je určené ako rozvinutie osobitého a vznešeného života osobitou a vznešenou účelnosťou. Život a účelnosť – ich zdanelivo rukolapná a napriek tomu poznaniu takmer unikajúca súvislosť sa sprístupňuje len tam, kde sa účel, na ktorého dosiahnutí pracujú všetky jednotlivé životné účelnosti, nehľadá opäť vo svojej vlastnej, ale vo vyššej sfére. Všetky účelné prejavy života ako celkovo jeho účelnosť sú napokon účelné nie pre život, ale len pre výraz podstaty, pre zobrazenie jej významu. Tak je preklad naostatok účelný pre výraz najužšieho vzájomného vzťahu medzi jazykmi. Preň sám je však nemožné tento skrytý vzťah vyjaviť, je nemožné opätovne ho vytvoriť; no znázorniť ho môže tým, že ho v zárodku alebo intenzívne uskutoční. A pritom znázornenie toho, čo znamená, je prostredníctvom pokusu, zárodku opätovného utvorenia, celkom osobitý modus znázornenia, s akým sa sotva možno stretnúť v oblasti jazykového žitia. Lebo v analógiách a znakoch pozná iné typy poukazovania ako intenzívna, t. j. predbiehajúca realizácia. – No myslenie, najvnútornejší pomer jazykov je pomerom osobitej konvergenencie. Spočíva v tom, že jazyky sú si navzájom nie cudzie, ale apriórne a odhliadnuc od všetkých historických vzťahov vzájomne príbuzné v tom, čo chcú povedať.

Týmto pokusom o vysvetlenie však úvaha zdanlivo vyúsťuje po márných odbočkách znovu do tradičnej teórie prekladu. Ak by sa mala v prekladoch osvedčiť príbuznosť jazykov, ako potom inak než tým, než najpresnejším sprostredkovaním formy a zmyslu originálu? Pravda, k pojmu tejto presnosti by sa táto teória nedokázala vyjadriť, nemohla by teda napokon zložiť účty tomu, čo je na preklade podstatné. V skutočnosti sa preukazuje príbuznosť jazykov v preklade oveľa hlbšie a s väčšou určitosťou ako v povrchnej a nedefinovateľnej podobnosti dvoch básnických diel. Na to, aby sme uchopili pravý pomer medzi originálom a prekladom, treba sa pustiť do úvah, ktorých zámer je celkovo analogický s myšlienkovým pochodom, kde má kritika poznania dokázať nemožnosť teórie odrazu. Zatiaľ čo tam sa ukazuje, že v poznaní nie je možná nijaká objektívnosť a dokonca si na ňu nemožno ani nárokovať, ak vraj jestvuje v odrazoch skutočného, tu je dokázateľné, že by nebol možný nijaký preklad, keby sa vo svojej poslednej podstate usiloval o podobnosť s originálom. Lebo originál sa mení vo svojom pokračujúcom živote, ktorý by sa tak nemohol nazývať, keby nebol zmenou a obnovou živého. Jestvuje dozretie aj už ustálených slov. To, čo mohlo byť za autorových čias azda tendenciou jeho básnického jazyka, môže byť neskôr passé, imanentné tendencie dokážu nanovo povstať z toho, čo nadobudlo tvar. Čo vtedy znelo mlado, neskôr môže znieť opotrebovane, čo bolo bežné, neskôr archaicky. Hľadať, čo je na týchto zmenách podstatné, ako aj na neustálych zmenách zmyslu v subjektivite nasledujúcich pokolení, namiesto v najvlastnejšom živote jazyka a jeho diel – pripusťme dokonca ten najhrubší psychologizmus – by znamenalo pomýliť si základ a podstatu vecí, no prísnejšie povedané, poprieť jeden z najmohutnejších a najplodnejších historických procesov z nemohúcnosti myslenia. A ak by sme aj vyhlásili autorov posledný ťah perom za úder z milosti, ktoré udelí dielo, aj tak by sme tú mŕtvu teóriu prekladu nezachránili. Lebo tak ako sa stáročiami úplne mení tón a význam veľkých básnických diel, tak sa mení aj materinský jazyk prekladateľa. Ba zatiaľ čo básnikovo slovo v tom vlastnom pretrvá, aj najväčší preklad je určený preniknúť do rastu svojho jazyka, zaniknúť v jazyku obnovenom. Má tak ďaleko od toho, aby bol hluchou rovnicou dvoch odumretých jazykov, že spomedzi všetkých foriem pripadá ako tej najvlastnejšej práve jemu, všímať si dozretie cudzieho slova, pôrodné bolesti svojho vlastného.

Keď sa v preklade ohlasuje príbuznosť jazykov, deje sa to inak ako vágnou podobnosťou napodobeniny a originálu. Tak ako je celkovo jasné, že podobnosť sa nemusí nevyhnutne vyskytovať pri príbuznosti. A aj do tej miery súzvučí v tejto súvislosti pojem tej druhej so svojím užším používaním, pokiaľ sa nedá dostatočne definovať v oboch prípadoch rovnosťou pôvodu, hoci, pravda, na určenie tohto užšieho používania zostáva pojem pôvodu nepostrádateľný. – V čom možno hľadať príbuznosť dvoch jazykov, odhliadnuc od príbuznosti historickej? V každom prípade rovnako málo v podobnosti básnických diel ako v podobnosti ich slov. Všetka nadhistorická podobnosť jazykov tkvie najskôr v tom, že v každom z nich sa ako v celku mieni vždy jedno a síce to isté, čo nemôže napriek tomu dosiahnuť nijaký z nich jednotlivo, ale len súhrn ich vzájomne dopĺňajúcich sa intencií: čistý jazyk. Zatiaľ čo sa totiž všetky jednotlivé prvky, slová, vety, súvislosti cudzích jazykov vylučujú, dopĺňajú sa tieto jazyky samé vo svojich intenciách. Presne uchopiť tento zákon, jeden zo základných zákonov filozofie jazyka, znamená rozlišovať v intencii mieneného spôsob mienenia. Pri „Brot“ a „pain“ je síce to, čo je mienené, to isté, naproti tomu spôsob mienenia ten istý nie je. Tkvie totiž v spôsobe mienenia, že obe slová znamenajú pre Nemca a Francúza vždy čosi iné, že nie sú ani pre jedného z nich zameniteľné, ba že sa usilujú o to, aby sa navzájom vylučovali; no v mienenom, vzaté absolútne, znamenajú to isté a identické. Zatiaľ čo si takto v týchto dvoch slovách spôsob mienenia odporuje, dopĺňa sa v oboch jazykoch, z ktorých pochádzajú. A síce dopĺňa sa v nich spôsob mienenia k mienenému. Pri jednotlivých, nedoplnených jazykoch sa totiž nikdy nestretneme s mieneným v relatívnej samostatnosti, ako pri jednotlivých slovách alebo vetách, ale skôr je v neustálej zmene, až kým nedokáže vystúpiť z harmónie všetkých tých spôsobov mienenia ako čistý jazyk. Dovtedy zostane v jazykoch skrytý. Keď však jazyky takýmto spôsobom dorastú až k mesiášskemu koncu svojich dejín, potom je to preklad, zapalujúci sa na večne pokračujúcom živote diel a na nekonečnom oživovaní jazykov, ktorý sa má stále odznova stávať skúškou tohto svätého rastu: to, čo ukrýva, je tak vzdialené od zjavenia, ako sa môže stať súčasným v tom, že o tejto vzdialenosti vie.

Tým sme však priznali, že každý preklad je len akýmsi predbežným spôsobom vyrovnávania sa s cudzosťou jazykov. Iné než časové a predbežné riešenie tejto cudzosti, momentálne a definitívne,

zostáva ľuďom odopreté alebo sa oň aspoň nedá bezprostredne usilovať. Nepriamo je to však rast náboženstiev, ktorý v jazykoch necháva vyzrieť ukryté semä vyššieho jazyka. Preklad teda, hoci si aj nemôže nárokovať na trvácnosť svojich výtvorov a v tom sa nepodobá umeniu, nezapiera svoje smerovanie k poslednému, definitívnemu a rozhodujúcemu štádiu všetkých jazykových väzieb. V ňom rastie originál takpovediac do vyššieho a čistejšieho vzdušného kruhu, kde, pravda, nedokáže zostať žiť natrvalo, tak ako ho nedosiahne ani zďaleka vo všetkých častiach svojej podoby, no na ktorý napriek tomu aspoň poukazuje zázračne nástojčivým spôsobom ako na tú predurčenú, upieranú oblasť jazykov, kde dochádza k zmierneniu a naplneniu. Nedosahuje ju naplno, no to ona zahrňa, čo je na preklade viac než oznamom. Presnejšie možno toto bytostné jadro určiť ako to, ktoré na ňom samotné nie je preložiteľné. Aj keď si z neho totiž vezmeme toľko údajov koľko sa len dá a preložíme ich, napriek tomu zostáva nedotknutým to, na čo sa zameriava práca skutočného prekladateľa. Nedá sa preniesť ako básnické slovo originálu, lebo pomer náplne k jazyku je celkovo odlišný v origináli a v preklade. Kým v prvom prípade tvoria určitú jednotu ako plod a šupka, jazyk prekladu halí svoju náplň v širokých záhyboch sťa kráľovské rúcho. Znamená totiž vyšší jazyk než ním v skutočnosti sám je a voči svojej vlastnej náplni tým zostáva neprimeraný, násilný a cudzí. Tento neduh bráni akémukoľvek prenosu, ktorý je zároveň vďaka nemu zbytočný. Lebo každý preklad diela z určitého okamihu dejín jazyka reprezentuje vzhľadom na určitú stránku svojej náplne preklady do všetkých ostatných jazykov. Preklad teda presádza originál aspoň v tej miere – ironicky – do definitívnejšej oblasti jazyka, nakoľko ho z nej už nijakým prenesením nemožno premiestniť, no dá sa len stále odznova a v iných častiach pozdvihnúť. Nie nadarmo tu môže slovo „ironický“ pripomínať myšlienkové pochody romantikov. Vedeli skôr než iní o živote diel, ktorých najvyšším potvrdením je preklad. Iste, sotva ho spoznali v tomto zmysle, celú svoju pozornosť skôr upriamili na kritiku, ktorá v dielach takisto predstavuje, aj keď nebadanejšia, činiteľ pokračovania ich života. No hoci sa ich teória sotva dokázala zamerať na preklad, spájala sa veľká prekladateľská práca romantikov až so samotným pocitom podstaty a dôstojnosti tejto formy. Tento pocit – všetko na to poukazuje – nemusí byť nevyhnutne najsilnejší v básnikovi; dokonca v ňom ako v básnikovi má azda najmenej miesta. Ba ani dejiny nepotvr-

dzujú konvenčný predsudok, podľa ktorého by boli významní prekladatelia básnikmi a bezvýznamní básnici podradnými prekladateľmi. Celý rad tých väčších ako Luther, Vo, Schlegel je v prekladoch oveľa dôležitejší než v básnictve, iných spomedzi tých najväčších ako Hölderlin a George nemožno v celom rozsahu ich tvorby uchopiť len pojmom básnika. A tiež nie ako prekladateľov. Tak ako je totiž preklad vlastnou formou, možno uchopiť aj úlohu prekladateľa ako vlastnú a presne ju odlíšiť od úlohy básnikovej.

Spočíva v tom nájsť intenciu zameranú na jazyk, do ktorého sa prekladá, z ktorej sa v ňom prebúdzá ozvena originálu. Tu tkvie črta prekladu, celkom odlišná od básnického diela, lebo jeho intencia sa nikdy neupriamuje na jazyk ako taký, na jeho totalitu, ale len bezprostredne na určité jazykové súvislosti medzi náplňami. Preklad sa však nevidí sám takpovediac vo vnútri horského lesa ako poézia, ale mimo neho, zoči-voči nemu a bez toho, aby doň vkročil, volá originál dnu, volá ho dnu na tom jedinom mieste, kde zakaždým dokáže ozvena vo vlastnom jazyku vrátiť cudziemu jazyku ohlas diela. Jeho intencia nesmeruje len k niečomu inému ako intencia básnictva, totiž k jazyku ako k celku jednotlivého umeleckého diela v cudzom jazyku, ale sama je iná: básnikova intencia je naivná, prvá, názorná, prekladateľova je odvodená, posledná, ideová. Lebo jeho prácu naplňa veľký motív integrácie mnohých jazykov do toho pravého. Ale on je ten, v ktorom sa jednotlivé vety, básnické diela, súdy síce nikdy nedorozumejú – tak ako aj zostanú odkázané na preklad – v ktorom sa však samotné jazyky vzájomne zhodnú, doplnené a zmierené so spôsobom svojho mienenia. No ak jestvuje inak jazyk pravdy ukrývajúci bez napätia a dokonca mlčanlivo posledné tajomstvá, o ktoré sa usiluje celé myslenie, potom je jazyk pravdy – tým pravým jazykom. A práve on, v ktorého tušenie a opise spočíva jediná dokonalosť, ktorú si môže sľubovať filozof, práve on je intenzívne skrytý v prekladoch. Nejestvuje múza filozofie, nejstvuje ani múza prekladu. No nie sú bezduché, za aké ich chceli považovať sentimentálni umelci. Pretože jestvuje filozofické ingenium, ktorého najvlastnejšia je túžba po jazyku ohlasujúcom sa v preklade: „Jazyky sú v tom nedokonalé, že ich je viacero, ten najvyšší jazyk chýba: myslieť znamená písať bez doplnkov, nie je to šepot, ale ešte nevyslovená nesmrteľná reč, rozmanitosť jazykov na Zemi zabraňuje človeku vyslovovať slová, hoci by ich našiel aj akýmsi jedinečným vnuknutím, ktoré je materiálne samo o sebe pravdou.“

Ak je pre filozofa to, čo má týmito slovami na mysli Mallarmé, prísne zmerateľné, potom sa preklad so svojími zárodkami takéhoto jazyka nachádza uprostred medzi básnictvom a učením. Čo sa týka rázu, jeho dielo za nimi zaostáva, no do dejín sa vštepuje nemenej hlboko.

Ak sa prekladateľova úloha objaví v takomto svetle, potom hrozí, že sa cesty jej riešenia zatemnia tým nepreniknuteľnejšie. Áno, táto úloha: v preklade nechať vyzrieť semä čistého jazyka, to sa zdanlivo nikdy nedá vyriešiť, nedá sa určiť v nijakom riešení. Veď nestráca toto riešenie pôdu pod nohami, keď prestane byť smerodajným reprodukovanie zmyslu? A nič iné nie je – obrátené negatívne – mienka všetkého, čo stojí pred nami. Vernosť a sloboda – sloboda reprodukovania podľa zmyslu a v jeho službe vernosť proti slovu – sú starobylé pojmy v každej diskusii o prekladoch. Zdá sa, že už nemôžu slúžiť teórii, ktorá v preklade hľadá niečo iné než reprodukovanie zmyslu. Tradičné používanie vidí totiž tieto pojmy neustále v neriešiteľnej roztržke. Lebo čo môže pre reprodukovanie zmyslu dosiahnuť práve vernosť? Vernosť v preklade jednotlivého slova nedokáže takmer nikdy naplno reprodukovať zmysel, ktorý má v origináli. Pretože zmysel sa vyčerpáva podľa svojho básnického významu pre originál nie v mienenom, tento význam nadobúda práve tým, ako je mienené naviazané na spôsob mienenia v určitom slove. Zvykne sa to vyjadrovať formuláciou, že slová majú citový podtón. Dokonca aj doslovnosť, vzhľadom na syntax, úplne hádže cez palubu akékoľvek reprodukovanie zmyslu a hrozí tým, že priamo dovedie k nezrozumiteľnosti. Devätnáste storočie malo ako monštrózne príklady takejto doslovnosti pred očami Hölderlinove preklady Sofokla. Rozumie sa samo sebou, ako veľmi sťažuje napokon vernosť pri reprodukování formy reprodukovanie zmyslu. Podľa toho nemožno odvodiť požiadavku doslovnosti zo záujmu zachovať zmysel. Tomu skôr slúži – pravda, zmyslu poézie a jazyka oveľa menej – rozpustilá sloboda zlých prekladateľov. Túto požiadavku, ktorej právo je očividné, no dôvod veľmi skrytý, treba nevyhnutne pochopiť z pádných súvislostí. Tak ako sa totiž nemusia podobať črepy nádoby na to, aby sa dali poskladať, aby navzájom do seba zapadali, musí preklad, miesto toho, aby sa pripodobnil zmyslu originálu, prijať skôr s láskou a až do detailu jeho spôsob mienenia vo vlastnom jazyku, aby tak oba umožnil spoznať ako črepy, zlomok z nádoby, ako zlomok väčšieho jazyka. Práve preto musí odhliadnuť od

zámeru oznamovať, vo veľmi vysokej miere od zmyslu a originál je v ňom preňho bytostný len potiaľ, pokiaľ už prekladateľa a jeho dielo zbavil námahy a poriadku toho, kto oznamuje. Aj v oblasti prekladu platí: *na počiatku bolo slovo*. Naproti tomu sa smie, ba musí jeho jazyk spustiť voči zmyslu, aby nie ako reprodukovanie, lež ako harmóniu, ako doplnenie k jazyku, v ktorom sa oznamuje, nechal zaznieť jeho *intentio*, jeho vlastný spôsob *intentia*. Preto nie je, najmä v epoche svojho vzniku, najvyššou chválou prekladu, ak sa číta ako originál jeho jazyka. Skôr je to význam vernosti, ktorý sa zaručuje doslovnosťou, že z diela prehovára veľká túžba po jazykovom doplnení. Právý preklad je pretínajúci, neprekrýva originál, nezachová ho, no tým plnšie nechá dopadať na originál čistý jazyk, akoby zosilnený svojím médiom. To dokáže predovšetkým doslovnosť v prenose syntaxe a práve ona ukazuje, že prekladateľovým prázvlom je nie veta, lež slovo. Lebo veta je múr pred jazykom originálu, doslovnosť je arkádou.

Ak sa od nepamäti považovali vernosť a sloboda prekladu za protichodné tendencie, potom sa zdá, že ani tento hlbší výklad jednej obe nezmieruje, ba naopak, tej druhej upiera všetky práva. Lebo na čo iné sa vzťahuje sloboda, ak nie na reprodukciu zmyslu, ktorá sa už nemá nazývať uzákoňujúcou? Len keď sa smie zmysel nejakého jazykového výtvoru ustanoviť identicky so zmyslom jeho oznámenia, zostane preň celkom blízko a predsa nekonečne ďaleko, ukrytý medzi ním či zreteľnejšie, skrze neho porušený alebo mocnejšie ponad všetko oznamovanie, ako posledné, nekonečné. Vo všetkom jazyku a jeho výtvoroch zostáva okrem oznámiteľného aj to, čo je ne-oznámiteľné, podľa súvislosti, v akej sa s ním stretávame, symbolizujúce a symbolizované. Symbolizujúce len v konečných jazykových výtvoroch; symbolizované však vo vývoji samotných jazykov. A to, čo sa usiluje vo vzniku jazykov o znázornenie, ba opätovné utvorenie, to je ono spomínané jadro samotného čistého jazyka. Ak je však, či už v skrytosti alebo fragmentárne, no predsa prítomné v živote ako samotné symbolizované, potom vo výtvoroch prebýva len symbolizujúco. Ak sa posledná bytnosť, ktorá tu je samotným čistým jazykom, viaže v jazykoch len na jazykovosť a jej obmeny, potom je vo výtvoroch postihnutá ťažkým a cudzím zmyslom. Zbaviť ich ho, zmeniť symbolizujúce na samo symbolizované, získať späť čistý jazyk formovaný jazykovým pohybom, to je ohromná a jediná schopnosť prekladu. V tomto čistom jazyku, ktorý už nič



nemieni a nič už nevyjadruje, no vo všetkých jazykoch je mienovým, ako slovo, tvorivé a bez výrazu, konečne zasahuje všetko označovanie, všetok zmysel a všetku intenciu vo vrstve, v ktorej im je dané vyhasnúť. A presne z neho sa potvrdzuje sloboda prekladu k novému a vyššiemu právu. Nepretrváva zo zmyslu oznamu, od ktorého sa emancipovať je priamo úlohou vernosti. Sloboda sa skôr osvedčuje na vlastnom jazyku kvôli čistému. Vo vlastnom jazyku vykúpiť čistý jazyk, ktorý je zakliaty do cudzích, prebásnením ho vyslobodiť z diela, v ktorom je uväznený, to je prekladateľova úloha. Kvôli nemu láme zhnité závery vlastného jazyka: Luther, Voß, Hölderlin, George, rozšírili hranice nemčiny. – Aký zmysel má potom ešte vzťah prekladu a originálu, možno uchopiť v prímere. Ako sa dotýka dotýka kruhu letmo len v jednom bode a tak ako jej tento dotyk, nie však bod, predpisuje zákon, podľa ktorého ťahá svoju rovnú dráhu ďalej do nekonečna, tak aj preklad sa letmo a len v nekonečne malom bode zmyslu dotýka originálu, aby mohol v slobode jazykového pohybu podľa zákona vernosti sledovať svoju najvlastnejšiu dráhu. Pravdivý význam tejto slobody, no bez toho, aby ho pomenoval či zdôvodnil, charakterizoval Rudolf Pannwitz vo výklade nachádzajúcom sa v jeho práci *kríza európskej kultúry*, ktorý môže byť popri Goetheho vetách z poznámok k *Divánu* ľahko tým najlepším, čo bolo v Nemecku uverejnené k teórii prekladu. Píše sa tam: „naše preklady aj tie najlepšie vychádzajú z nesprávneho prepokladu chcú indické grécke anglické ponemčiť namiesto aby nemecké poindičtili pogrécitli poangličtili. majú oveľa väčšiu úctu pred vlastnými jazykovými zvykmi než pred duchom cudzieho diela... zásadný omyl prekladajúceho je to že sa pridržiava náhodného stavu vlastného jazyka namiesto aby ním mohutne pohol cudzím jazykom. najmä keď prekladá z veľmi vzdialeného jazyka musí preniknúť naspäť k posledným jazykovým prvkom dokonca kde slovo obraz zvuk splyvajú v jednote musí svoj jazyk rozšíriť cudzím a prehĺbiť nemáme nijakú predstavu o tom do akej miery je to možné až do akého stupňa sa každý jazyk môže premeniť jazyk od jazyka sa odlišuje takmer len ako nárečie od nárečia to však nie keď ho berieme veľmi ľahkovážne ale práve keď ho berieme dostatočne seriózne.“

Nakoľko dokáže preklad zodpovedať podstate tejto formy, to je objektívne určené preložiteľnosťou originálu. Čím menej je hodnotný a dôstojný jeho jazyk, čím väčší je oznamovaním, tým menej sa pri tom dá získať pre preklad, pokiaľ ho neprekazí úplná prevaha

zmyslu, ktorá má ďaleko od toho, aby bola pákou na preklad dokonalej formy. Čím je dielo vyššie usposobené, tým väčší zostáva dokonca aj v najletnejšom zmyslovom dotyku ešte preložiteľné. To platí, samozrejme, len o origináloch. Preklady sa naproti tomu javia nepreložiteľné nie kvôli ťažkosti, ale kvôli prílišnej letmosti, s akou na nich ulpieva zmysel. V tomto, ako aj v každom inom podstatnom ohľade, to potvrdzujú Hölderlinove preklady, najmä oboch Sofoklových tragédií. Harmónia jazykov je v nich taká hlboká, že zmysel zaznieva len ako Aiolova harfa, ktorej sa dotýka vietor jazyka. Hölderlinove preklady sú pravzormi svojej formy; aj k najdokonalejšiemu prenosom svojich textov sa správajú ako pravzor k predobrazu, ako ukazuje porovnanie Hölderlinovho a Borchardtovho prekladu tretej pýtickej Pindarovej ódy. Práve preto v nich prebýva pred inými nesmierne a pôvodné nebezpečenstvo každého prekladu: že sa zabuchnú brány takto rozšíreného a ovládnutého jazyka a uzatvoria prekladateľa do mlčania. Preklady Sofokla boli Hölderlinovým posledným dielom. Zmysel sa v nich prepadáva z priepasti do priepasti, až hrozí, že sa stratí v bezodných hĺbkach jazyka. No jestvuje možnosť ako zastaviť. Neposkytuje ju však nijaký iný text okrem svätého, v ktorom zmysel prestal tvoriť rozvodie plynúcemu jazyku a plynúcemu zjaveniu. Kde patrí text bezprostredne, bez sprostredkujúceho zmyslu vo svojej doslovnosti pravému jazyku, pravde alebo učeniu, tam je preložiteľný úplne. Iste, už nie kvôli sebe samému, lež jedine kvôli jazykom. Voči nemu sa od prekladu vyžaduje bezhraničná dôvera, že tak ako sa tam musia bez napätia spojiť jazyk a zjavenie, tu v podobe interlineárnej verzie zas doslovnosť a sloboda. Lebo do istého stupňa obsahujú všetky veľké písma, sväté však do najvyššieho, medzi riadkami svoj virtuálny preklad. Interlineárna verzia svätého textu je pravzorom alebo ideálom každého prekladu.

(1923)

## Jednosmerná ulica

*Táto ulica sa nazýva  
ulica Asje Lacis  
podľa tej, ktorá ju  
ako inžinier  
prerazila v autorovi.*

### ČERPACIA STANICA

Konštrukcia života sa nachádza momentálne oveľa väčšmi v moci faktov než presvedčení. A síce takých faktov, ako sa takmer nikdy a nikde nestali základom presvedčení a nikde ním ešte neboli. Za týchto okolností si nemôže pravá literárna práca nárokovať, aby sa odohrávala v literárnych rámcoch – skôr je to bežný výraz jej neplodnosti. Významná literárna pôsobivosť sa môže uskutočniť len v prísnom striedaní činu a písania; vyškolit' musí nenápadné formy, ktoré lepšie zodpovedajú jej vplyvu v činorodých spoločenstvách ako náročné univerzálne gesto knihy, v letákoch, brožúrach, časopiseckých článkoch a plagátoch. Len táto promptná reč sa javí okamihu pôsobivo dostačujúca. Názory sú pre obrovský aparát spoločenského života tým, čím je olej pre stroje; človek sa nepostaví pred turbínu a neobleje ju strojným olejom. Trocha z neho strekne do ukrytých nitov a medzier, ktoré treba poznať.

### SVETLICA S RAŇAJKAMI

Isté ľudové podanie varuje pred ranným rozprávaním snov nalačno. Ten, kto sa prebudil, zostáva v tomto stave vskutku v začarovanom kruhu sna. Umývanie totiž vyvoláva do svetla len povrch tela a jeho viditeľné motorické funkcie, zatiaľ čo v hlbších vrstvách aj počas rannej očisty zotrávajú sivé snové zore, ba v samote prvej bdelej hodiny sa dokonca usádzajú. Kto sa obáva dotyku s dňom, či už

z ľudskej bázne, alebo kvôli vnútornému pozviechaniu, ten nechce jesť a pohŕda raňajkami. Takto sa vyhýba zlomu medzi nočným a denným svetom. Opatrnosť, ktorá sa ospravedlňuje len spálením sna do koncentrovanej rannej práce, keď nie v modlitbe, inak však vedie k zmiešaniu životných rytmov. V takomto rozpoložení je správa o snoch osudná, lebo človek, spolovice ešte zaprisahaný snovému svetu, zrádza ho vo svojich slovách a musí očakávať jeho pomstu. Modernejšie povedané: zrádza sám seba. Odrástol ochrane snívajúcej naivnosti a vydáva sa napospas tým, že sa bez rozmyslu dotýka svojich snových vidín. Pretože len z druhého brehu, z jasného dňa, dovolí prevaha spomienok osloviť sen. Túto stranu odvrátenú od sna možno dosiahnuť len očistou, ktorá je umývaniu analogická, no od neho úplne odlišná. Ide cez žalúdok. Lačný hovorí zo sna, akoby hovoril zo spánku.

### Č. 113

Hodiny, čo obsahujú tvar  
Utiekli z domu snov

### SUTERÉN

Dávno sme zabudli na rituál, čo sprevádzal budovanie domu nášho života. Ak sa však má stať cieľom útoku a ak už dopadajú nepriateľské bomby, čo za vycivené, čudácke starožitnosti sa odrazu neodhalia v základoch. Čo všetko sa nezapustilo a neobetovalo pod zaklínacími formulkami, čo za hrôzostrašný kabinet rarít tam dole, kde sú tým najkaždodennejším veciam vyhradené najhlbšie šachty. V noci zúfalstva som videl vo sne seba so svojím prvým kamarátom zo školských čias, ktorého už desaťročia nepoznám a v tejto lehote som si aj sotva naňho spomenul, ako sme búrlivo obnovili priateľstvo a bratstvo. Keď som sa prebudil, bolo mi však jasné: to, čo zúfalstvo odhalilo dňu ako výstrel trhaviny, bola mŕtvola tohto človeka, ktorý tam bol zamurovaný a mal robiť: kto tu raz býva, ten sa mu nemá v ničom podobáť.

### VESTIBUL

Návšteva v Goetheho dome. Nedokážem si spomenúť, že by som videl vo sne izby. Bol to rad vybielených chodieb ako v nejakej škole. Dve staršie anglické návštevníčky a kustód sú snovými šta-

tistami. Kustód nás vyzýva, aby sme sa zapísali do knihy cudzincov, ktorá ležala otvorená na krajnom konci jednej chodby. Ako nej pristúpim, pri listovaní nachádzam svoje meno už zapísané veľkým nemotorným detským písmom.

#### JEDÁLEŇ

Vo sne som sa videl v Goetheho pracovni. Nepodobala sa tej vo Weimare. Predovšetkým bola veľmi malá a mala len jedno okno. K stene oproti bol svojou úzkou stranou prirazený písací stôl. Pred ním sedel básnik v najvyššom veku. Držal som sa bokom, keď sa sám prerušil a dal mi malú vázu, antickú nádobu ako dar. Obracal som ju v rukách. Nesmierna horúčava panovala v izbe. Goethe sa zodvihol a vstúpil so mnou do vedľajšej miestnosti, kde bola prestretá dlhá tabuľa pre mojich príbuzných. No zdalo sa, že je vyrátaná pre omnoho viac osôb, než má moja rodina. Zrejme bolo prestreté aj pre predkov. Na pravom konci usadil som sa vedľa Goetheho. Po jedle sa s námahou zodvihol a ja som posunkom požiadal o povolenie, aby som ho mohol podoprieť. Keď som sa dotkol jeho lakťa, začal som od dojatia plakať.

#### PRE MUŽOV

Presvedčenia sú neplodné.

#### NORMOVANÉ HODINY

Pre veľké osobnosti majú zavŕšené diela menšiu váhu ako fragmenty, na ktorých pracujú celý život. Lebo len slabší, roztržitejší má svoju neporovnateľnú radosť z ukončenia a cíti, že tým znova obžil. Géniovi dopadá každá cezúra, dopadajú ťažké údery osudu ako mäkký spánok samy do usilovnosti jeho dielne. A ich začarovaný kruh kreslí vo fragmente. „Génius je usilovnosť“.

#### VRÁŤ SA SPÄŤ! VŠETKO ODPUSTENÉ!

Ako ten, kto na hrazde robí veletoč, roztáčame sami ako chlapec koleso šťastia, z ktorého skôr či neskôr vypadne veľký lós. Pretože jedine to, čo sme vedeli alebo robili v pätnástich, bude jedného dňa tvoriť naše atraktíva. A preto sa jedno už nikdy nedá napraviť: že

sme zmeškali utiecť od rodičov. Z osemaštyridsiatich hodín vydania napospas v týchto rokoch sa vytvorí ako v lúhu kryštál životného šťastia.

#### VELKOPANSKY ZARIADENÝ DESAŤIZBOVÝ BYT

O štýle nábytku z druhej polovice devätnásteho storočia podáva jediné dostatočné zobrazenie a zároveň analýzu určitý druh kriminálnych románov, v ktorých dynamickom centre sa nachádza hrôza bytu. Usporiadanie nábytku je súčasne terénnym plánom smrteľných pascí, a rad izieb predpisuje obeti únikovú cestu. To, že sa práve tento druh románov začína Poeom – teda v čase, keď takéto príbytky sotva ešte jestvovali – tomu nič neprotirečí. Lebo veľkí básnici bez výnimky kombinujú vo svete, ktorý príde po nich, tak ako vznikli parížske ulice Baudelairových básní až po roku tisícdeväťsto, a ani Dostojevského postavy neboli skôr. Meštiansky interiér šesťdesiatych až deväťdesiatych rokov so svojimi obrovskými, rezbami hýriacimi bufetmi, s kútmi bez slnka, kde stojí palma, s arkierom, ktorý zakrýva balustráda a dlhými chodbami so spievajúcim plynovým plameňom sa stáva adekvátnym príbytkom len pre mŕtvolu. „Na tejto pohovke možno tetu len zavraždiť.“ Bezduchá prebujnenosť zariadenia sa stáva skutočným komfortom až pred nebožtíkom. Oveľa zaujímavejší než krajinky orientu v kriminálnych románoch je rozbujnený orient vo svojich interiéroch: perzský koberec a otomany, závesná lampa a ušľachtilá kaukazská dýka. Za ťažkými nazberanými kelimami slávi pán domu orgie s cennými papiermi, môže sa cítiť ako východný kupec, ako lenivý paša v chánstve lenivého kúzla, pokým v jedno pekné popoludnie tá dýka v striebornom prívěsku nad divánom neskončuje s jeho siestou a s ním samým. Týmto charakterom meštianskeho bytu, ktorý sa trasie po bezmennom vrahovi ako chťivá starena po amantovi, prenikli niektorí spisovatelia, čo ako „autori kriminálnych románov“ – azda aj preto, lebo sa v ich spisoch prejavuje kus meštianskeho pandemónia – prišli o svoje zaslúžené pocty. Čo tu treba vystihnúť, má Conan Doyle v jednotlivých svojich spisoch, vo veľkej produkcii to zdôraznila spisovateľka A. K. Greenová, a „Fantómom opery“, jedným z veľkých románov devätnásteho storočia, dopomohol Gaston Leroux tomuto žánru k apoteóze.

## ČÍNSKY TOVAR

V týchto dňoch sa nikto nesmie upnúť na to, čo „dokáže“. Sila je v improvizácii. Všetky rozhodujúce údery sa budú viesť ľavou rukou.

Na začiatku dlhej cesty vedúcej dolu kopcom k domu obývanom..., ktorú som každý večer navštevoval, sa nachádza brána. Keď sa odšahovala, otvor bránového oblúka predo mnou čnel ako mušľa v tvare ucha, ktorá stratila sluch.

Dieťa, v nočnej košeli, nemožno primäť k tomu, aby pozdravilo vchádzajúcu návštevu. Prítomní mu, z vyššieho mravného stanoviska, darmo dohovárajú, aby zdolali jeho prudernosť. O niekoľko minút sa ukáže návštevníkovi, tentoraz nahučičké. Medzitým sa umylo.

Sila hradskej cesty je iná, či po nej človek kráča alebo nad ňou prelietava aeroplánom. Tak je iná aj sila textu, či ho človek číta alebo odpisuje. Ten, kto letí, vidí len, ako sa cesta posúva krajinou, pre neho sa odvíja podľa tých istých zákonov ako terén, ktorý je naokolo. Iba ten, kto po ceste kráča, zakúša jej panstvo a ako presne z toho územia, ktoré je pre letca len rozvinutou rovinou, povoláva cestu dialky, belvedéry, čistinky a prospekty s každým ich ohybom, tak ako vojakov z frontu výzva veliteľa. Tak rozkazuje len opísaný text duši toho, kto sa ním zaoberá, zatiaľ čo obyčajný čitateľ nikdy nespozná nové pohľady svojho vnútra, ako text, raziaci túto cestu neustále sa zahusťujúcim vnútorným pralesom: lebo čitateľ poslúcha pohyb svojho Ja vo voľnom vzdušnom priestore rojčenia, no ten, kto opisuje, nechá ho rozkazovať. Čínske kopírovanie kníh bolo preto nesúmerateľnou zárukou literárnej kultúry a odpis klúčom k tajomstvám Číny.

## RUKAVICE

Odpor voči zvieratám ovláda pocit strachu, že nás v dotyku spoznajú. To, čo sa hlboko v človeku zhrozí, je temné vedomie, že v ňom niečo žije, čo je zvieratu vzbudzujúcemu odpor tak málo cudzie, že by to mohlo spoznať. – Všetok odpor je pôvodne odporom voči dotyku. Nad tento pocit sa povznáša dokonca aj jeho zvládnutie len skokovitým, prekotným posunkom: čo je odporné, často ho mocne

obvinie, pochutná si na tom, zatiaľ čo zóna najjemnejšieho epidermálneho dotyku zostane tabu. Len tak možno učiniť zadosť paradoxu morálneho nároku, ktorý zároveň požaduje od človeka prekonalie i najsubtílnejšie vytvorenie pocitu odporu. Nesmie zaprieť beštálnu príbuznosť s tvorom, na ktorého volanie odpovedá jeho odpor: musí sa stať jej pánom.

## MEXICKÉ VYSLANECTVO

*Nikdy neprejdem popri drevenom fетиši,  
pozlátenom budhovi či mexickej modle bez toho, aby  
som si nepovedal: Možno je toto skutočný boh.*

Charles Baudelaire

Snívalo sa mi, že som bol ako člen výskumnej expedície v Mexiku. Po tom, ako sme zmerali vysoký prales, dostali sme sa do pozemného systému jaskýň v pohorí, kde sa od čias prvých misionárov doteraz udržal istý rád, ktorého bratia pokračovali medzi domácimi v diele obracania na vieru. V nezmerateľnej a goticky ostro uzatvorenej strednej jaskyni prebiehala bohoslužba podľa najstaršieho rítu. Pristúpili sme a uvideli sme jej hlavnú časť: proti drevenému poprsiu božieho otca, ktoré sa zjavilo upevnené na jednej z jaskynných stien kdesi vo veľkej výške, zdvihol kňaz mexický fетиš. Vtom sa božia hlava trikrát odmietavo pohla sprava doľava.

TIETO VÝSADBY SA ODPORÚČAJÚ  
NA OCHRANU PUBLIKA

Čo sa „vyrieši“? Nezostanú všetky otázky žitého života za nami ako lesný porast, ktorý nám zabránil vo výhlade? Sotva myslíme na to, aby sme ho vyklčovali, či hoci len preriedili. Kráčame ďalej, nechávame ho za sebou a z dialky je síce prehľadný, ale nevýrazný, tienistý a tým tajomnejšie pohltentý.

Komentár a preklad sa k textu majú ako štýl a mimézis k prírode: ten istý fenomén pod rozličnými spôsobmi nazerania. Na strome svätého textu sú oba len večne šumiacími listami, na strome profánneho včas padajúcim ovocím.

Kto miluje, nevisí len na „chybách“ milovanej, nielen na tikoch a slabostiach ženy, oveľa trvalejšie a neúprosnejšie ho viažu ako všetka krása vrásky a pečeňové flaky, obnosené šatstvo a krivá chôdza. Človek to zažil už dávno. A prečo? Ak je pravdivé učenie, ktoré hovorí, že pocit nehniezdi v hlave, že okno, oblak, strom nepocitujeme v mozgu, ale oveľa väčšmi na tom mieste, kde ich vidíme, potom sme aj pri pohľade na milovanú mimo seba. Tu však trýznivo napätí a vo vytržení. Oslepene trepoce sa pocit ako krdeľ vtákov v lesku ženy. A tak ako hľadajú vtáky ochranu v listnatých úkrytoch stromu, podobne sa utiekajú pocity do tienistých vrások, nepôvabných gest a nenápadných nedostatkov milovaného tela, kde sa bezpečne krčia v úkryte. A žiaden okoloidúci neuhádne, že práve tu, v nedostatočnom, hodnom výčítiek hniezdi lúbostné pohnutie cititeľa, rýchle sta šíp.

#### STAVENISKO

Pedantne hľbať nad výrobou predmetov – názorných prostriedkov, hračky alebo kníh – ktoré majú byť vhodné pre deti, je pochabé. Od osvietenstva je to jedna z najmrzutejších špekulácií pedagógov. Ich zahľadanie sa do psychológie im bráni spoznať, že zem je plná najneporovnateľnejších predmetov detskej pozornosti a cvičenia. Najurčitejších. Deti sú totiž zvláštnym spôsobom náchylné navštíviť akékoľvek pracovisko, kde sa viditeľne niečo robí s vecami. Pociťujú, že ich neodolateľne priťahuje odpad, ktorý vzniká pri stavbe, záhradníckej alebo domácej činnosti, pri šití alebo stolárčení. V produktoch odpadu spoznávajú tvár, ktorou sa k nim, jedine k nim obracia svet vecí. V nich menej napodobňujú diela dospelých, ako skôr v novom, skokovitom vzájomnom vzťahu poskladajú látky veľmi rozličného druhu tým, čo z nich zhotovia v hre. Deti si tým sami vytvárajú svoj svet vecí, malý vo veľkom. Normy tohto malého sveta vecí by bolo potrebné mať pred očami, keď chceme úmyselne tvoriť pre deti a nechceme uprednostniť vlastnú činnosť s tým všetkým, čo je na nej rekvizitou a inštrumentom, a len aby si sami k nim našli cestu.

#### MINISTERSTVO VNÚTRA

Čím nepriateľskejší má človek postoj k tradícii, tým neúprosnejšie podriadi svoj súkromný život normám, ktoré chce povýšiť na záko-

nodarcov budúceho spoločenského stavu. Je to, akoby mu uložili povinnosť, ony, ktoré ešte nikde nie sú uskutočnené, aby predbežne pôsobili aspoň v jeho vlastnom životnom kruhu. No človek, ktorý vie o svojom súzvuku s najstaršími tradíciami svojho stavu alebo svojho národa, stavia príležitostne svoj súkromný život ostentatívne proti maximám, ktoré nemilosrdne zastáva vo verejnom živote a bez najmenej stiesnenosti svedomia potajomky oceňuje svoje vlastné správanie ako najjasnejší dôkaz neotrasiteľnej autority ním propagovaných zásad. Tak sa odlišujú typy anarcho-socialistického a konzervatívneho politika.

#### VLAJKA –

O čo ľahšie milujeme toho, kto sa lúči! Lebo plameň pre vzdalujúceho sa svieti čistejšie, živý letným cípom šatky, ktorý z lode či z okna vlaku máva na druhú stranu. Vzdialenosť preniká do strácajúceho sa ako farbivo a nasycuje ho žiarou.

#### – NA POL ŽRDE

Ak nám zomrie človek, ktorý nám bol veľmi blízky, zdá sa nám, že vo vývinoch nasledujúcich mesiacov sme spozorovali niečo – ako radi by sme to zdieľali spolu s ním – čo sa mohlo rozvinúť len vďaka jeho vzdialeniu. Napokon ho zdravíme jazykom, ktorému už nerozumie.

#### CISÁRSKA PANORÁMA

*Cestovanie nemeckou infláciou*

I. V zásobe tých slovných zvrátov, ktorými sa dennodenne pretrádza spôsob života nemeckého občana, zmontovaný z hlúposti a zbabelosti, je zamysleniahodný najmä ten o nastávajúcej katastrofe – podľa ktorého to vraj „takto už ďalej nemôže ísť“. Bezmocná fixácia na predstavy o bezpečnosti a majetku uplynulých desaťročí bráni priemernému človeku vnímať nezvyčajne pozoruhodné stability celkom nového druhu, ktoré tvoria základy súčasnej situácie. Keďže ho zvýhodňovala relatívna stabilizácia predvojnových rokov, myslí si, že stav, ktorý ho vyvlastňuje, musí považovať za nestabil-

ný. No stabilné pomery nemusia byť vonkoncom príjemnými pomermi, a už pred vojnou jestvovali vrstvy, pre ktoré boli stabilizované pomery stabilizovanou biedou. Úpadok nie je o nič menej stabilný, o nič nezvyčajnejší než vzostup. Len prepočet, ktorý si priznáva, že v zániku nachádza jediné ratio súčasného stavu, by prišiel od ochabujúceho údivu cez dennodenne sa opakujúce k tomu, že je pripravený na jav úpadku ako na úplnú stabilitu a jedinú záchranu, ako na čosi mimoriadne, čo hraničí takmer so zázrakom a nepochopiteľnosťou. Spoločenstvá národov strednej Európy žijú ako obyvatelia obklúčeného mesta, ktorému dochádzajú potraviny a pušný prach a pre ktorých možno podľa ľudského odhadu sotva očakávať záchranu. Je to prípad, v ktorom treba najväčšie uvažovať o vydaní, azda aj na milosť či nemilosť. No nemá, neviditeľná moc, ktorej sa cíti stredná Európa zoči-voči, nevyjednáva. Tak nezostáva nič iné, než v neustálom očakávaní posledného útoku, upierať pohľady na niečo mimoriadne, čo jediné ešte môže zachrániť. Tento požadovaný stav najvypätejšej, neponosujúcej sa pozornosti by však mohol, keďže sme v tajuplnom kontakte so silami, ktoré nás obliehajú, skutočne privodiť zázrak. Naproti tomu očakávanie, že to takto už vraj nemôže ísť ďalej, sa jedného dňa nevyhne poučeníu, že pre utrpenie jednotlivca ako aj spoločenstiev jestvuje len jedna hranica, za ktorú to už ďalej nejde: totiž zničenie.

II. Zvláštna paradoxnosť: ľuďom, keď konajú, leží na srdci len najužší súkromný záujem, zároveň je však ich správanie viac ako kedykoľvek určované davovými inštinkami. A väčšmi ako kedykoľvek sú davové inštinkty zmätené a stali sa cudzie životu. Tam, kde temný pud zvierata – ako rozprávajú bezpočetné anekdoty – z blížiaceho sa nebezpečenstva, ktoré sa zdá ešte neviditeľné, nájde východisko, tam upadáva táto spoločnosť, kde každý má pred očami len svoje vlastné nízke blaho, s tuposťou zvierata no bez tupého zvieracieho poznania, ako slepý dav do každého, aj najbližšieho nebezpečenstva a rozdielnosť individuálnych cieľov sa stáva bezvýznamná pred identitou určujúcich síl. Znovu a znovu sa ukázalo, že jej lipnutie na bežnom, teraz už dávno stratenom živote je také meravé, že človeku vlastné používanie intelektu, predvídavosti, sa zmarí dokonca aj v najdrastickjšom nebezpečenstve. Tak sa v nej zavŕši obraz hlúposti: neistota, ba perverznosť životne dôležitých inštinktov a bezmocnosť, ba úpadok intelektu. Toto je položenie nemeckých občanov ako celku.

III. Všetky bližšie ľudské vzťahy zasiahne temer neznesiteľná prenikavá jasnosť, v ktorej sa sotva dokážu udržať. To preto, že sú na jednej strane ničivým spôsobom stredobodom všetkých životných záujmov peniaze, na druhej strane práve tieto tvoria prekážku, pred ktorou zlyhávajú takmer všetky ľudské vzťahy, a tak ako v prirodzenosti tak aj v mravnosti mizne stále viac a viac nereflektovaná dôvera, pokoj a zdravie.

IV. Nie nadarmo sa zvykne hovoriť o „holej“ biede. Čo je v jej okázalosti, ktorá sa začala pod zákonom núdze stávať mravnosťou, a predsa umožní zo skrytého zočiť len tisícinu, tým najzlovestnejším, nie je súcit alebo rovnako strašné vedomie vlastnej nedotknutosti, ktorá sa vzbudí u pozorovateľa, ale jeho stud. Je nemožné žiť v nemeckom veľkomeste, kde hlad núti najchudobnejších žiť z bankoviek, ktorými sa okoloidúci usilujú zakryť zraňujúcu nahotu.

V. „Chudoba nehanobí“. Presne tak. To oni hanobia chudobných. Robia to a utešujú sa porekadielkom. Je z tých, čo mohli byť platné kedysi, no už dávno nastal deň ich úpadku. Nie inak ako brutálne „Kto nepracuje, nech nej“. Keď bola práca, ktorá človeka živila, bola aj bieda, ktorá nehanobila, ak ho stihla pre mrzáctvo alebo iný osud. Čo však hanobí, je tento rozklad, do ktorého sa milióny narodia, státisíce zapletú a schudobnejú. Špina a bieda rastú okolo nich do výšky ako múry, ako dielo neviditeľných rúk. A tak ako jednotlivec dokáže veľa znieť za seba, cíti však spravodlivú hanbu, keď ho to jeho žena vidí nieť a strpí to, tak smie jednotlivec veľa strpieť, pokiaľ sám a všetko, pokiaľ to skrýva. No nikdy človek nesmie uzavrieť mier s biedou, keď padne ako obrovský tieň na jeho ľud a jeho dom. Vtedy má udržať pri vedomí všetky zmysly pre každé poníženie, ktorého sa im dostane a má ich tak dlho držať v poslušnosti, kým si jeho utrpenie neprestane raziť strmú cestu súženia a vydá sa stúpajúcim chodníkom revolty. No tu niet v čo dúfať, pokiaľ každý najstrašnejší, každý najtemnejší osud denne, ba čo hodinu diskutovaný tlačou, objasňovaný vo všetkých zdanlivých príčinách a zdanlivých dôsledkoch, nepomôže nikomu k poznaniu temných síl, ktorým sa poddal jeho život.

VI. Cudzincovi, ktorý zbežne sleduje podobu nemeckého života, ktorý dokonca krajinu v krátkom čase precestoval, zdajú sa jej

obyvatelia nie menej cudzorodí ako exotický národ. Istý duchaplný Francúz povedal: „V najzriedkavejších prípadoch bude mať Nemec sám o sebe jasno. Keď už raz bude mať jasno, tak to nepovie. Ak to povie, nedorozumie sa.“ Tento bezútešný odstup nerozšírila vojna len skutočnými a vymyslenými hanebnými činmi, ktoré hlásili o Nemcoch. To, čo omnoho viac završuje grotesknú izoláciu Nemcka v očiach ostatných Európanov, čo v nich v podstate vytvára postoj, že majú v Nemcoch dočinenia s Hotentótmami (ako to veľmi presne nazvali), to je pre stojacich mimo úplne nepochopiteľná a zajatcom celkom nevedomá moc, ktorou životné podmienky, bieda a hlúposť podriaďujú na tejto scéne ľudí spoločenským silám, tak ako je len život nejakého primitíva určovaný zákonitostami klanu. Pre najeurópskejší zo všetkých majetkov, viac či menej zreteľnú iróniu, ktorou si život jednotlivca nárokuje na inakší priebeh, než na aký si nárokuje bytie spoločenstva, do ktorého ho zavialo, Nemci úplne stratili zmysel.

VII. Sloboda rozhovoru sa stráca. Kým predtým bolo medzi ľuďmi prirodzené venovať v rozhovore pozornosť partnerovi, teraz sa to nahrádza otázkou týkajúcou sa ceny jeho topánok alebo dáždника. Neodvratne sa do každej druhej zábavy vtláča téma životných pomerov, peňazí. Pritom nejde o starosti a strasti jednotlivca, v ktorých by si ľudia azda mohli vzájomne pomôcť, ani o pozorovanie celku. Je to, akoby boli uväznení v divadle, a či chcú alebo nie, musia sledovať hru na scéne, a stále odznovu, či chcú alebo nie, musia z nej robiť predmet myslenia a rozprávania.

VIII. Ten, kto sa nevyhýba vnímaniu úpadku, bezodkladne prejde k tomu, že si bude nárokovať na zvláštne ospravedlnenie pre svoje zdržanie, svoju účasť na tomto chaose. Koľko poznatkov jestvuje o všeobecnom zlyhaní, toľko jestvuje výnimiek pre vlastný okruh pôsobenia, bydlisko a okamih. Všade sa presadzuje slepá vôľa zachrániť si z osobnej existencie skôr prestíž, než túto existenciu suverénnym odhadom jej bezmocnosti a zapletenosti oddeliť aspoň od pozadia všeobecného zaslepenia. Preto je vzduch plný životných teórií a svetonázorov, a preto pôsobia v tejto krajine tak arogantne, lebo sa nakoniec takmer vždy vzťahujú na sankciu nejakej nič nehovoriacej súkromnej situácie. Preto je aj plný toľkých preludov, vzdušných zrkadlení kultúrnej budúcnosti, ktorá sem

napriek všetkému za noc vtrhne v rozkvet, lebo každý sa zaväzuje povinnosťou voči optickým klamom svojej izolovanej pozície.

IX. Ľudia, ktorí sú uzavretí v okruhu tejto krajiny, stratili pohľad na kontúru ľudskej osoby. Každý slobodný človek sa im javí ako čudák. Predstavme si horské reťaze vo výškach Álp, no zvýraznené nie oproti nebu, ale proti záhybom tmavej šatky. Presne takto zastrela ťažká opona nemecké nebo a my nevidíme ani len profilovanie najväčších ľudí.

X. Z vecí sa vytráca teplo. Predmety dennej potreby jemne ale vytrvalo človeka od seba odpudzujú. Na prekonávanie tajných odporov – a to nielen otvorených – ktoré sa mu kladú, musí denne vynaložiť celkovo nesmiernu prácu. Ich chlad musí vyrovnávať vlastným teplom, aby na nich nestuhol a ich pichliačov sa musí dotýkať s nekonečnou šikovnosťou, aby na nich nevykrvácal. Nech len neočakáva pomoc od svojich blížnych. Sprievodcovia, úradníci, remeselníci a predavači – tí všetci sa cítia ako zástupcovia vzdorovitej hmoty, ktorej nebezpečnosť sa usilujú dostať na svetlo vlastnou hrubosťou. A dekadencii vecí, s ktorou, nasledujúc ľudský úpadok, ho trestajú, prepadla dokonca aj krajina. Požiera človeka ako veci, a nemecká jar, čo na seba nechá večne čakať, je len jedným z nespočetných príbuzných javov rozkladajúcej sa nemeckej prirodzenosti. Žije sa v nej, akoby tlak stĺpca vzduchu, ktorého váhu každý nesie, naraz začal byť v týchto oblastiach citeľný navzdory všetkým zákonom.

XI. Rozvinutiu každého ľudského pohybu, či už vyviera z duchovných alebo dokonca prirodzených impulzov, sa ohlasuje nesmierny odpor prostredia. Nedostatok bytov a riadenie dopravy završujú dielo, aby zničili voľnosť sťahovania, elementárny symbol európskej slobody, ktorý bol daný v istých podobách dokonca aj stredoveku. A pokým stredoveký nátlak pútal človeka prirodzenými zväzkami, teraz je zrefazovaný v neprirodzennej pospolitosti. Málo čo posilní osudnú moc rozmáhajúceho sa tuláckeho inštinktu tak ako podviazanie voľnosti sťahovania, a ešte nikdy nebola vo väčšom nepomere voľnosť pohybu k bohatstvu prostriedkov slúžiacich na pohyb.

XII. Tak ako prichádzajú všetky veci v nezadržateľnom procese zmiešavania a znečistenia o výraz svojej podstaty a na miesto toho, čo je vlastné, usádza sa dvojzmyselnosť, platí to aj pre mesto. Veľké mestá, ktorých neporovnateľne upokojujúca a potvrdzujúca moc uzatvára tvoriaceho do hradnej tíše a pohľadom na obzor ho dokáže zbaviť vedomia neustále bdejúcich živelných síl, všade sa ukazujú ako prelomené vnikajúcim vidiekom. Nie krajinou, ale tým, čo je na voľnej prírode najtrpkejšie, oráčinou, hradskými, nočným nebom, ktoré už nezahluje nijaká červeno vibrujúca vrstva. Neistota dokonca aj zaľudnených oblastí dostáva obyvateľa mesta celkovo do neprehľadnej a v najväčšej miere desivej situácie, keď v nepohode osamelej roviny musí prijať výplody mestskej architektiky.

XIII. Ušľachtilá indiferentnosť voči sfére bohatstva a chudoby sa úplne vymkla veciam, ktoré sa vyrábajú. Každá z nich označuje svojho majiteľa, ktorý má na výber vystupovať len ako úbožiac alebo šmelinár. Lebo zatiaľ čo dokonca aj pravý luxus je takého druhu, že ním dokážu preniknúť duch a družnosť a dajú naň zabudnúť, luxusné tovary, čo sa tu rozťahujú, vystavujú na obdiv takú bezostyšnú masívnosť, že sa o ňu rozbíja akékoľvek duchovné vyžarovanie.

XIV. Akoby to bolo varovanie, čo na nás prechádza z najstarších národných obyčajov, aby sme sa v prijímaní toho, čo dostávame tak bohato od prírody, vystríhali gesta chamtivosti. Lebo zo svojho nedokážeme Matke Zemi darovať nič. Preto sa patrí preukazovať úctu v prijímaní tým, že zo všetkého, čo kedykoľvek dostaneme, jej odovzdáme časť ešte predtým, než sa zmocníme tej našej. Táto úcta prehovára zo starého zvyku nazývaného *libatio*. Ba možno je to táto prastará mravná skúsenosť, ktorá sa obmenená udržala dokonca aj v zákaze zbierať zabudnuté klasy a dvíhať odpadnuté hrozňá, čo mali pripadnúť v prospech zeme alebo predkov udeľujúcich požehnanie. Podľa aténskeho zvyku bolo pri jedle zakázané zbierať omrvinky, pretože tie patrili heróom. – Ak sa raz spoločnosť v núdzi a chamtivosti natoľko zvrhne, že dary prírody dokáže už len lúpežne prijímať, že plody, aby ich výhodne dostala na trh, trhá nezrelé a musí vyprázdniť každú misku, len aby sa zasýtila, vtedy zem schudobnie a krajina bude prinášať zlé žatvy.

### HĽBKOVÉ PRÁCE

Vo sne som videl pustý priestor. Bolo to weimarské trhovisko. Prevádzali sa tam vykopávky. Aj ja som sa hrabal trochu v piesku. Odrazu sa vynoril špic kostolnej veže. Veľmi potešený som si pomyslel: mexická svätyňa z čias preanimizmu, *anaquivitzli*. Prebudil som sa so smiechom. (Ana = *aná*; vi = *vie*; witz = *mexický kostol* [!])

### COIFFEUR PRE PENIBILNÉ DÁMY

Tritisíc dám a pánov z Kurfürstendammu treba v jedno ráno bez slova zatknúť a na dvadsaťštyri hodín zaistiť. O polnoci sa v celách rozdáva dotazník o treste smrti so žiadosťou pre tých, čo ho majú podpísať, aby uviedli, aký druh popravy by si v danom prípade osobne vybrali. Túto písomnosť by mali v klauzúre vyplniť „podľa najlepšieho vedomia“ tí, ktorí sa doteraz zvykli vyjadrovať len „podľa najlepšieho svedomia“, hoci sa ich nikto na nič nepýtal. Ešte pred prvým svitom, ktorý je od pradávna svätý, no v tejto krajine zasvätený katovi, by bola otázka trestu smrti vyjasnená.

### POZOR STUPNE!

Práca na dobrej próze má tri stupne: hudobný, na ktorom sa komponuje, architektonický, na ktorom sa buduje a textilný, na ktorom sa sňuje.

### PRÍSAŽNÝ KNIŽNÝ REVÍZOR

Doba sa nachádza, ako všeobecne v kontraposte k renesancii, v protiklade najmä k tej situácii, v ktorej vynášli umenie kníhtlače. Či už to bola náhoda alebo nie, jej objavenie spadá v Nemecku do čias, keď sa kniha v eminentnom zmysle slova, kniha kníh, stala vďaka Lutherovmu prekladu Biblie majetkom národa. Všetko nasvedčuje tomu, že kniha v tejto zdedenej podobe speje k svojmu koncu. Mallarmé, keď zočil v kryštalickej konštrukcii svojho akiste tradičného písomníctva pravdivý obraz nadchádzajúceho, po prvý raz v „*Coup de dés*“ spracoval do obrazu písma grafické napätia reklamy. Pokusy s písmom, ktoré potom podnikli dadaisti, nevychádzali síce z konštruktívnosti, ale z presne reagujúcich nervov literáta, preto boli oveľa menej trvalé ako Mallarmého pokus, ktorý vyrastal z vnútra



jeho štýlu. No práve tým sa odhaľuje aktualita toho, čo monadicky, vo svojej najuzavretejšej izbe, našiel Mallarmé v predurčenej harmónii so všetkým rozhodujúcim dianím tých dní v hospodárstve, technike, verejnom živote. Písmo, ktoré našlo azyl v tlačenej knihe, kde viedlo svoj autonómny život, reklamy neúprosne vyviekli na ulicu a podriadili brutálnym heteronómiami hospodárskeho chaosu. To je prísna škola jeho novej formy. Keď sa pred storočiami postupne začalo ukladať, vzpriamený nápis sa zmenil na rukopis šikmo spočívajúci na pultoch, aby sa napokon uložil v kníhtlači, začína sa teraz rovnako opäť pomaly dvíhať zo zeme. Samotné noviny sa čítajú čoraz častejšie v zvislej než vodorovnej polohe, film a reklama zatláčajú písmo úplne do diktátorskej vertikály. A skôr, než sa dostane súčasník k tomu, aby otvoril knihu, prejde mu pred očami taká metelica meniteľných, farebných, hádajúcich sa liter, že sa šance preniknúť do archaického ticha knihy stali nepatrnými. Písmo je rojom kobyliek, ktoré už dnes obyvateľom veľkomiest zatemňujú slnko údajného ducha, a budú hustejšie každým nasledujúcim rokom. Iné požiadavky obchodného života vedú ďalej. Kartotéka pri naša dobytie trojdimenzionálneho písma, teda prekvapivý kontrast k trojdimenzionálnosti písma v jeho pôvode ako runy alebo uzlového písma. (A už dnes je kniha, ako učí aktuálny vedecký spôsob výroby, zastaralým sprostredkovateľom dvoch rozličných kartotékových systémov. Lebo všetko podstatné sa nachádza v príručnej kartotéke, ktorej autorom je bádateľ, a učenec, čo v nej študuje, ju asimiluje s vlastnou kartotékou.) No nemožno vonkoncom pochybovať o tom, že vývin písma nezostane v nedohľadnosti viazaný na mocenské nároky chaotického zhonu vo vede a hospodárstve, ba čo viac, nadíde okamih, keď sa kvantita zmení na kvalitu a písmo, ktoré čoraz hlbšie preniká do grafickej oblasti svojej novej excenrickej obraznosti, sa odrazu zmocní svojich adekvátnych vecných obsahov. Na tomto obrázkovom písme budú len vtedy môcť spolupracovať básnici, ktorí potom budú, tak ako v prehistorických dobách, najmä a predovšetkým znalí písma, keď si nájdu prístup k oblastiam, kde (bez toho, aby o sebe robili veľa krikú) dochádza k jeho konštrukcii: konštrukcia štatistického a technického diagramu. S odôvodnením internacionálneho menlivého písma obnovia svoju autoritu v živote národov a objavia úlohu, v porovnaní s ktorou sa všetky ašpirácie na obnovenie rétoriky ukážu ako starofranské rojčenie.

## UČEBNÉ PROSTRIEDKY

### *Princípy bachantov alebo ako robiť hrubé knihy*

I. Celé prevedenie musí byť presiaknuté rozvláčnym, monotónnym výkladom dispozície.

II. Treba zaviesť termíny pre pojmy, ktoré sa okrem danej definície v knihe viackrát nevyskytujú.

III. Pojmové dištinkcie, nadobudnuté prácne v texte, treba opäť zotrieť v poznámkach k dotýčným miestam.

IV. Pre pojmy, o ktoré ide len v ich všeobecnom význame, treba uviesť príklady: tam, kde sa napríklad hovorí o strojoch, je potrebné vymenovať všetky druhy.

V. Všetko, čo je o objekte a priori nepochybné, treba utvrdiť množstvom príkladov.

VI. Súvislosti, ktoré možno znázorniť graficky, treba stvárniť slovné. Napríklad namiesto nákresu rodokmeňa je potrebné vykresliť a opísať všetky príbuzenské vzťahy.

VII. Z viacerých protivníkov, ktorých argumentácia je v tom istom rovnaká, treba každého vyvrátiť osobitne.

Priemerné dielo dnešného učenca chce, aby ho čítali ako katalóg. Kedy sa však dospeje k tomu, že sa knihy budú písať ako katalógy? Ak to, čo je vo vnútri zlé, takýmto spôsobom preniklo zovňajškom, potom vzniká znamenité písomné dielo, v ktorom je hodnota názorov očíslovaná bez toho, aby ich kvôli tomu ponúkali na predaj.

Literátovu ruku odcudzí rúčke na pero písací stroj až vtedy, keď prejde bezprostredne do koncepcie jeho kníh presnosť typografických tvarovaní. Potom budú pravdepodobne potrebné nové systémy s premenným stvárnením písma. Bežnú ruku nahradia inerváciou rozkazujúcich prstov.

Metricky koncipovaná perióda, ktorá sa v rytme na jednom jedinom mieste dodatočne preruší, tvorí najkrajšiu mysliteľnú vetu prózy. Malou medzerou v múre tak dopadne svetelný lúč do alchymistickej komory a rozbleskne kryštály, gule a triangle.

## NEMCI, PITE NEMECKÉ PIVO!

Zberba je posadnutá frenetickou nenávisťou voči duchovnému životu, ktorá spoznala záruku jeho zničenia v prepočte na telá. Kde im to len nejak dovoľia, postavajú sa do radov i do zástupov, pochodom vnikajú do bubnovej paľby aj do tovarovej konjunktúry. Nikto z nich nevidí viac než chrbát toho, kto kráča pred ním a každý je hrdý, že môže byť takto príkladom pre nasledujúceho. Muži na poli to pochopili už pred storočiami, no slávnostný pochod biedy, vystávanie v radoch, to vymysleli ženy.

## VYLEPOVANIE ZAKÁZANÉ!

*Spisovateľova technika v trinástich tézach*

I. Ten, kto sa chce pustiť do písania väčšieho diela, nech mu to padne na úžitok a po splnenom penze nech si dovoľí všetko, čo neobmedzí ďalšiu prácu.

II. Ak chceš, hovor o tom, čo si dosiahol, no v priebehu práce z toho nepredčítavaj. Každé zadosťučinenie, ktoré si tým získaš, ťa brzdi v tempe. Pri dodržiavaní tohto režimu sa stupňujúce želanie, niekomu sa zdôveriť, napokon stane motorom k dokončeniu.

III. V pracovných podmienkach sa usiluj uniknúť priemeru každodennosti. Polovičitý pokoj sprevádzaný jalovými zvukmi ponizuje. Naproti tomu sa môže stať práci sprievod etudy alebo máteže hlasov rovnako dôležitý, ako zreteľné nočné ticho. Zatiaľ čo to prvé zostrí vnútorné ucho, stane sa druhé skúšobným kameňom dikcie, ktorej plnosť v sebe pochová dokonca excentrické zvuky.

IV. Vyhybaj sa lubovoľnému náčiniu. Pedantské zotrúvanie pri určitých papieroch, perách, atramentoch je osožné. Nevyhnutný je nie luxus, ale množstvo týchto utenzílií.

V. Nedopusť, aby tebou prešla akákoľvek myšlienka inkognito a veď si svoj zápisník prísne ako si úrad vedie cudzinecký register.

VI. Svoje pero zocel voči vnuknutiu, a ono ho k sebe priťiahne silou magnetu. Čím rozvážnejšie pretiahneš zapisovanie nápadu, tým zrelšie rozvinutý sa ti odovzdá. Reč dobýja myšlienku, no ovláda ju písmo.

VII. Nikdy neprestávaj písať kvôli tomu, že ti už nič nenapadne. Je prikázaním literárnej cti prerušiť prácu len vtedy, keď treba dodržať termín (jedlo, stretnutie), alebo keď je práca ukončená.

VIII. Keď vnuknutie vynecháva, naplň ho čistým opisom toho, čo si vytvoril. Intuícia sa nad tým prebudí.

IX. Nulla dies sine linea – týždne však áno.

X. Nikdy nepovažuj za dokonalé dielo, nad ktorým si raz ne-sedel od večera do bieleho dňa.

XI. Záver diela nepíš v obyčajnej pracovnej miestnosti. Nenašiel by si v nej k nemu odvahu.

XII. Stupne náčrtu: myšlienka – štýl – písmo. Je zmyslom čistopisu, že pri jej fixácii patrí pozornosť už len kaligrafii. Myšlienka zabíja vnuknutie, štýl spútava myšlienku, písmo odmeňuje štýl.

XIII. Dielo je posmrtnou maskou koncepcie.

*Trinásť téz proti snobistom*

(Snob v súkromnej kancelárii umeleckej kritiky. Vľavo detská kresba, vpravo fetiš. Snob: „Celý Picasso to môže zabalit.“)

- |   |  |
|---|--|
| I. Umelec tvorí dielo.  | Primitív sa vyjadruje v dokumentoch.                           |
| II. Umelecké dielo je dokumentom mimochodom.                      | Žiaden dokument ako taký nie je len umeleckým dielom.          |
| III. Umelecké dielo je majstrovským kusom.                        | Dokument slúži ako poučná divadelná hra.                       |
| IV. Na umeleckom diele sa umelci učia majstrovstvo.               | Pred dokumentami sa vzdeláva publikum.                         |
| V. Umelecké diela stoja jedno od druhého ďaleko svojím dovršením. | V látkovosti komunikujú všetky dokumenty.                      |
| VI. Obsah a forma sú v umeleckom diele jedným: náplňou.           | V dokumentoch celkovo vládne látka.                            |
| VII. Náplň je to, čo sa preskúšalo.                               | Látka je to, čo sa prisnilo.                                   |
| VIII. V umeleckom diele je látka záťažou, ktorú zhadzuje úvaha.   | Čím hlbšie sa človek stráca v dokumente, tým hustejšie: látka. |
| IX. V umeleckom diele je ústredný zákon forma.                    | Do dokumentu sú formy len rozptýlené.                          |

- |  |  |
|--|--|
| X. Umelecké dielo je syntetické: centrála sily.      | Plodnosť dokumentu chce: analýzu.        |
| XI. V opakovanom pohľade sa umelecké dielo stupňuje. | Dokument víťazí len prekvapením.         |
| XII. Mužnosť diel spočíva v ofenzíve.                | Pre dokument je ochranou jeho nevinnosť. |
| XIII. Umelec smeruje k dobývaniu náplní.             | Primitívny človek sa ukrýva za látkami.  |

*Kritikova technika v trinástich tézach*

- I. Kritik je stratégom v literárnom boji.
- II. Kto nedokáže chytiť stranu, má mlčať.
- III. Kritik nemá nič dočinenia s vykladačom z uplynulých umeleckých epoch.
- IV. Kritika musí hovoriť v jazyku artistov. Lebo pojmy *cénacle* sú heslami. A len v heslách znie bojový krik.
- V. „Vecnosť“ treba vždy obetovať stranníckemu duchu, ak je toho hodna vec, o ktorú sa bojuje.
- VI. Kritika je morálna vec. Keď Goethe zaznával Hölderlina a Kleista, Beethovena a Jeana Paula, netýka sa to jeho umeleckého chápania, ale jeho morálky.
- VII. Pre kritika sú vyššou inštanciou jeho kolegovia. Nie publikum. A už vôbec nie budúce pokolenia.
- VIII. Budúce pokolenia zabúdajú alebo oslavujú. Len kritik súdi s pohľadom na autora.
- IX. Polemika znamená zničiť knihu v niekoľkých jej vetách. Čím menej ju človek študoval, tým lepšie. Len ten, kto vie ničieť, vie kritizovať.
- X. Prává polemika sa ujíma knihy s takou láskou, ako keď sa kanibal chystá na dojcena.
- XI. Umelecké oduševnenie je kritikovi cudzie. Umelecké dielo je v jeho rukách bielou zbraňou v boji duchov.
- XII. Umenie kritika *in nuce*: raziť slogany bez toho, aby zradil idey. Slogany nedostatočnej kritiky predajú móde myšlienku pod cenu.
- XIII. Publikum nesmie mať nikdy pravdu a predsa musí cítiť, že ho kritik zastupuje.

Č. 13

*Trinášť – mal som krutý pôžitok zastaviť sa pri tomto čísle.*

Marcel Proust

*Panenský záhyb knihy, ešte chvíľu, pripravený na obeť, krváca z neho červená orieзка starých zväzkov; vsúva sa zbraň alebo nôž na papier, aby sa tak započalo prevzatie vlastníctva.*

Stéphane Mallarmé

- I. Knihy a neviestky si možno vziať do postele.
- II. Knihy a neviestky prepájajú čas. Noc ovládajú ako deň a deň ako noc.
- III. Na knihách a neviestkach nikto nevidí, že sú im minúty drahé. Keď sa s nimi však človek zblíži, až vtedy si všimne, ako majú naponáhlo. Rátajú spolu s nami, tým, že sa do nich zahlbíme.
- IV. Knihy a neviestky k sebe odjakživa pociťujú nešťastnú náklonnosť.
- V. Knihy a neviestky – každá z nich má svoj druh mužov, ktorí z nich žijú a sužujú ich. Knihy kritici.
- VI. Knihy a neviestky vo verejných domoch – pre študentov.
- VII. Knihy a neviestky – ten, čo ich mal, zriedkavo vidí ich koniec. Obyčajne zmiznú skôr, než sa pominú.
- VIII. Knihy a neviestky tak rady rozprávajú a tak klamú o tom, ako sa stali tým, čím sú. V skutočnosti si to samé často nevšimnú. Celé roky sledujú „z lásky“ všetko možné a jedného dňa sa to, čo sa „kvôli štúdiu“ vznášalo len kdesi hore, objaví na štrichu ako obstojný, telnatý korpus.
- IX. Knihy a neviestky rady ukazujú chrbát, keď sa vystavujú na obdiv.
- X. Knihy a neviestky sa tvária ako veľmi mladé.
- XI. Knihy a neviestky – „Stará svätuškáрка – mladá pobeľhica“. Koľko kníh nebolo vykričaných, z ktorých sa má dnes mládež učiť!
- XII. Knihy a neviestky vynášajú svoje zvydy pred ľudí.
- XIII. Knihy a neviestky – vysvetlivky pod čiarou sú u jedných tým, čím sú u druhých bankovky v pančuche.

## ZBRANE A MUNÍCIA

Pricestoval som do Rigy, aby som navštívil priateľku. Jej dom, mesto, reč mi boli neznáme. Neočakával ma nijaký človek, nikto ma nepoznal. Dve hodiny som sa osamelý prechádzal po uliciach. Nikdy som ich potom už tak nevidel. Z každej brány domu blčal ostrý plameň, každý nárožný kameň sršal iskrami a každá električka sa šinula ako požiarnici. Mohla predsa vystúpiť z brány, zabočiť za roh a sedieť v električke. Musel som byť z nás dvoch za každú cenu prvý, kto uvidí toho druhého. Lebo keby na mňa položila zápalnú šnúru svojho pohľadu – musel by som vyletieť do povetria ako muňičný sklad.

## PRVÁ POMOC

Mimoriadne zmätená štvrť, sieť ulíc, ktorej som sa roky vyhýbal, sa mi náhle stala prehľadnou, keď sa tam jedného dňa nastahoval milovaný človek. Bolo to, akoby v jednom okne postavili reflektor, ktorý svetelnými zväzkami rozkladal okolie.

## VNÚTORNÁ ARCHITEKTÚRA

Traktát je arabská forma. Jeho zovňajšok je nevýrazný a nenápadný a zodpovedá fasáde arabských stavieb, ktorých členenie sa začína až vo dvore. Takisto nemožno zmyslovo zachytiť členitú štruktúru traktátu zvonka, otvára sa len znútra. Ak ho tvoria kapitoly, potom nemajú verbálne nadpisy, ale sú označené len číslicami. Plocha deliberácií nie je malebne oživená, skôr je pokrytá sieťami ornamentu, ktorý sa vinie bez prerušenia. V ornamentálnej hustote tohto zobrazenia odpadá rozdiel medzi tematickými a exkurzívnymi výkladmi.

## PAPIERNICKÝ APÍSAČÍ TOVAR

PHARUSOV PLÁN. Poznám jednu ženu, ktorá je duchom neprítomná. Tam, kde mne sú bežné mená mojich dodávateľov, úschovné miesto dokumentov, adresy mojich priateľov a známych, hodina schôdzky, usadili sa u nej politické pojmy, stranícke heslá, vieroučné formulky a rozkazy. Žije v meste sloganov a býva v štvrti spriahovaných a zbrataných slovíčok, kde každá ulička priznáva farbu a ozvenou každého slova je poľný krik.

OBLÚK ŽELANÍ. „Ak len predsa trstie vzíde – čo osladí život – z môjho pierka nech sa rinú – slová, z ktorých milo!“ – to nasleduje po „Blaženej túžbe“ ako perla, ktorá sa vykotúľala z otvorenej mušľovej schránky.

VRECKOVÝ KALENDÁR. Pre nordického človeka je máločo také príznačné ako to, že keď miluje, musí byť predovšetkým a za každú cenu sám so sebou, svoj pocit musí najprv sám pozorovať, vychutnať ho skôr, než ide za ženou a vyzná sa jej.

ŤAŽÍTKO NA LISTY. Place de la Concorde: obelisk. To, čo tu vyryli pred štyritisíc rokmi, stojí dnes v stredobode najväčšieho zo všetkých námestí. Aký by to bol býval triumf pre faraóna, keby mu to boli vyveštili! Prvá západná kultúrna ríša bude raz mať vo svojom strede pamätný kameň jeho vlády. Ako vyzerá táto glória v skutočnosti? Nik z desaťtisícov, čo prejdú okolo, sa nezamyslí; z desaťtisíc, ktorí sa zamyslia, nedokáže prečítať nápis ani jeden. Tak dodrží každá sláva prísľub, ktorému sa nevyrovná v prefíkanosti nijaké orákulum. Pretože nesmrteľný tu stojí ako tento obelisk: riadi duchovnú dopravu, ktorá duní okolo neho, a nápis, ktorý je v ňom vyrytý, nie je nikomu na nič.

## GALANTÉRSKY TOVAR

Neporovnateľná reč umrlčej lebky: úplnú bezvýraznosť – čerň očných jamiek – spája s divným výrazom – s vyškierajúcimi sa radmi zubov.

Ten, kto si o sebe myslí, že je opustený, číta a bolí ho, že strana, ktorú chce obrátiť, je už rozrezaná, že už ani ona ho nepotrebuje. Dary musia obdarovaného tak hlboko zasiahnuť, že sa preľakne. Keď mi istý vážený, kultivovaný a elegantný priateľ poslal svoju novú knihu, pristihol som sa, že keď som sa ju chystal otvoriť, naprával som si kravatu.

Kto dodržiava formy správania, no zavrhuje lož, podobá sa na toho, kto sa síce móдне oblieka, ale nenosí na tele košeľu.

Keby mali cigaretový dym v špičke a atrament v plniacom pere rovnako ľahký ťah, potom by som bol v arkádií môjho spisovateľstva. Byť šťastný znamená môcť sa bez hrôzy sám spozorovať.

## ZVÄČŠENINY

**DIEŤA, KTORÉ ČÍTA.** Zo žiackej knižnice prinesú knihy. V nižších triedach ich rozdávaajú. Len sem-tam sa niekto odváži vysloviť želanie. So závisťou dieťa často vidí, ako sa vytúžené knihy dostanú do iných rúk. Konečne dostane svoje. Na týždeň sa celkom odovzdalo virvaru textu, ktorý ho obklopoval zľahka a tajne, husto a nepretržite ako snehové vločky. Vstúpilo medzi ne s bezhraničnou dôverou. Ticho knihy, ktoré lákalo ďalej a ďalej! Ktorej obsah nebol vôbec taký dôležitý. Lebo čítanie spadalo ešte do obdobia, keď si samo v posteli vymýšľalo príbehy. Sliedilo po ich spoly zaviatych cestách. Pri čítaní si zakrývalo uši; jeho kniha leží na privysokom stole a na liste vždy spočíva ruka. Vo víre písmen sa mu dobrodružstvá hrdinu čítajú ešte ako figúra a posolstvo v krútnave vločiek. Jeho dych visí vo vzduchu udalostí a všetky figúry ho ovievajú svojím dychom. S postavami sa zmiešalo omnoho bližšie než dospelý. Nevyšloviteľne ho zasiahlo dianie i slová, ktoré sa striedajú a keď vstane, dočista je zasnežené od toho, čo prečítalo.

**DIEŤA, KTORÉ SA ONESKORILO.** Hodiny na školskom dvore akoby boli poškodené jeho vinou. Ukazujú „príliš neskoro“. A z dvier tried, okolo ktorých prebehne, preniká na chodbu mrmlanie tajnej porady. Tam sú učiteľia a žiaci priateľmi. Alebo všetko ticho mlčí, ako keby sa na niekoho čakalo. Nečujne položí ruku na kľučku. Miestom, kde stojí, preniká slnko. Náhle zneuctí čerstvý deň a otvorí. Učiteľov hlas mu znie ako klepot mlynskeho kolesa; stojí pred mlynským strojom. Klepotajúci hlas si udržiava takt, no paholkovia zrazu zhodia všetko naraz a ešte raz; desať, dvadsať ťažkých vriec letí k nemu, musí ich odniesť k lavici. Na jeho kabátiku je dobiela zaprášená každá nitka. Ako úbohá duša o polnoci, vydáva hrmot pri každom kroku, a nikto to nevidí. Keď už sedí na svojom mieste, vydrží s ostatnými v tichosti až do zvonenia. No niet v tom nijakej blaženosti.

**DIEŤA, KTORÉ MAŠKRTÍ.** Cez medzeru sotva otvorenej komory preniká jeho ruka ako milenec nocou. Keď sa už raz v temnote udomácní, šmátra po cukre alebo mandliach, hrozienuch či zaváraninách. A tak ako zamilovaný, ktorý skôr, než svoje dievča pobožká, najprv ho objíme, aj hmat má najskôr schôdzku, a až potom ochutnajú ústa svoju sladkosť. Ako maznavo sa len odovzdáva ruke med, hrst korintiek, ba dokonca ryža. Aké vášnivé je stretnutie týchto

dvoch, ktorí konečne unikli lyžici. Vďačne a divo, ako tá, čo ju uniesol z rodičovského domu, núka sa ochutnať bez žemle jahodová marmeláda ako pod božím holým nebom, a dokonca aj maslo opätuje s nežnosťou odvážnosť nápadníka, ktorý sa pretisol do slúžkovej komôrky. Ruka, mladistvý Don Juan, čoskoro prenikla do všetkých komôr a izbíc, zanechávajúc za sebou zosúvajúce sa vrstvy a rinúce prúdy: panenskosť, ktorá sa bez náreku obnovuje.

**DIEŤA, KTORÉ SA VOZÍ NA KOLOTOČI.** Doska s poslušnými zvieratami sa krúti tesne nad zemou. Má výšku, v ktorej sa najlepšie sníva o lietaní. Ozve sa hudba, a dieťa sa s trhnutím vezie preč od svojej matky. Najprv sa bojí, že matku opustí. Ale potom si všimne, aké je verné. Ako verný vládca tróni nad svetom, ktorý mu patrí. V dotýčaní tvoria stromy a domáci špalier. Zrazu sa, v jednom z Orientov, opäť zjaví matka. Potom vystúpi z pralesa vrcholec stromu, tak ako ho videlo dieťa už pred tisícročiami, až ho zazrelo práve teraz z kolotoča. Jeho zviera mu je oddané: Ako nemý Arion vezie sa vďiaľ na nemej rybe, drevený býk-Zeus ho unáša ako dokonalú Európu. Večný návrat všetkých vecí sa už dávno stal detskou múdrosťou a život prastarým opojením mocou, s duniacim orchestrionom v strede ako s korunným pokladom. Keď zahrá pomalšie, začne sa priestor zajakávať a stromy sa pomaly spamätávajú. Kolotoč sa stane neistou pôdou. A vynorí sa matka, mnohokrát vstyčovaný stĺp, okolo ktorého omotávalo smejúce sa dieťa lano svojich pohľadov.

**NEPORIADNE DIEŤA.** Každý kameň, ktorý nájde, každý odtrhnutý kvet a každý chytený motýl preň znamená začiatok zbierky, a všetko, čo vôbec vlastní, tvorí mu jednu jedinú zbierku. V ňom ukazuje táto vášeň svoju pravú tvár, prísny indiánsky pohľad, ktorý mútne a maniacky ďalej horí už len v starožitníkoch, bádateľoch, knihomoloch. Sotva v stúpi do života, už je poľovníkom. Naháňa duchov, ktorých stopu vetrí vo veciach; medzi duchmi a vecami mu ubehnú roky, počas ktorých zostáva jeho pohľad nezaludneným. Je to s ním ako v snoch: nepozná nič trvalé; všetko sa mu stane, myslí si, všetko ho postretne, všetko sa mu pritrafí. Jeho roky nomáda sú hodiny v snovom lese. Odtiaľ odviečie domov svoju korisť, aby ju očistilo, pripevnilo, odčarovalo. Jeho zásuvky sa musia stať zbrojnicou a zoológickou záhradou, kriminálnym múzeom a kryptou. „Upratať“ by znamenalo zničiť stavbu plnú pichlavých gaštanov, ktoré sú pal-

čatmi, staniolové papiere, ktoré sú strieborným pokladom, kocky, čo sú rakvami, kaktusy totemovými stromami a medené fenigy, ktoré sú štítmi. Už dávno pomáha dieťa s matkinou skriňou na bielizeň, s otcovou knižnicou, no vo svojom vlastnom revíri je ešte stále neposedným, hašterivým hosťom.

**DIEŤA, KTORÉ SA SKRYLO.** V byte už pozná všetky skryše a vracia sa do nich ako do domu, kde má istotu, že všetko nájde postarom. Búši mu srdce, zadržáva dych. Tu je uzavreté do sveta látok. Tento svet sa mu ukazuje nesmierne zreteľne, pristupuje k nemu nevýslovne blízko. Podobne ako si ten, koho vešajú, uvedomí, čo je to povraz a drevo. Dieťa, ktoré stojí za záclonou, samo sa stáva čímsi vejúcim a bielym, stáva sa strašidlom. Pod jedálenským stolom, kam sa učupilo, mení sa na drevený idol chrámu, kde sú vyrezávané nohy štyrmi stĺpmi. A za dvermi sa samo stáva dverami, má ich na sebe ako ťažkú masku a ako kňaz-čarodejník bude zaklínať všetkých, ktorí nič netušiac vstúpia dnu. Za žiadnu cenu ho nesmú nájsť. Keď strúha grimasy, vravia mu, že stačí, aby odbili hodiny, a on bude musieť navždy zostať tak. Čo je na tom pravdy, to vie v skryši. Kto ho objaví, dokáže ho pod stolom premeniť na strnulú modlu, navždy ho zasnovať do záclony ako strašidlo, zakliať do konca života do ťažkých dverí. Preto, keď ho hľadajúci chytí, vypúšťa s hlasným krikom démona, na ktorého ho tak premenil, aby ho nenašli – ba dokonca tento okamih ani nevyčká, predbehne ho so sebaoslobodzujúcim krikom. Preto sa mu nezunuje boj s démonom. Byt je pritom arzenálom masiek. No raz do roka sú na tajuplných miestach, v ich prázdnych očných jamkách, v ich strnulých ústach, darčeky. Magická skúsenosť sa stáva vedou. Dieťa ako jej inžinier odčaruje temný rodičovský byt a hľadá veľkonočné vajčeka.

#### STAROŽITNOSTI

**MEDAILÓN.** Na všetkom, čo sa odôvodnene nazýva krásnym, pôsobí paradoxne to, že sa vyjavuje.

**MODLITEBNÝ MLYNČEK.** Vôľu udržiava pri živote len obraz, ktorý si predstavujeme. Na púhom slove sa dokáže nanajvýš vznietiť, aby potom naďalej tlela ako pahreba. Niet zdravej vôle bez presnej obrazovej predstavy. Niet predstavy bez inervácie. Dych je pritom jej

najjemnejšou reguláciou. Zvuk formuliek je kánonom tohto dýchania. Odtiaľ pochádza prax meditujúcej jógy, dýchajúcej nad svätými hláskami. Odtiaľ jej všemohúcnosť.

**ANTICKÁ LYŽIČKA.** Jedna vec je výsadou najväčších epikov: krmiť svojich hrdinov.

**STARÁ MAPA.** Väčšina ľudí hľadá v láske večnú vlasť. Ďalší, ktorých je veľmi málo, však večné cestovanie. Títo druhí sú melancholici, ktorí sa musia obávať dotyku s matkou zemou. Hľadajú toho, kto ich ochráni pred trudnomyseľnosťou vlasti. Tomu zostávajú verní. Stredoveké knihy o povahách poznajú túžbu tohto ľudského temperamentu po ďalekých cestách.

**VEJÁR.** Bežná je nasledujúca skúsenosť: ak niekoho milujeme, alebo ak sa ním len intenzívne zapodievame, nachádzame takmer v každej knihe jeho portrét. Ba objavuje sa ako hráč a ako protihráč. V príbehoch, románoch a novelách ho stretávame stále v nových premenách. Z toho vyplýva: schopnosť fantázie je darom interpolácie v nekonečne malom predmete, darom vynájst pre každú intenzitu ako pre to, čo je extenzívne, jej novú, stlačenú plnosť, slovom, vziať každý obraz, akoby šlo o obraz na zloženom vejári, ktorý sa nadýchne až vtedy, keď sa rozprestrie a v novej šírke predvedie vo svojom vnútri črty milovaného človeka.

**RELIÉF.** Človek je spolu so ženou, ktorú miluje, rozpráva sa s ňou. Potom, týždne alebo mesiace neskôr, keď je od nej odlúčený, vracia sa mu to, o čom bola vtedy reč. A motív sa pred ním zrazu objaví vo svojej banalite, kriklavosti, plytkosti, a človek odrazu spoznáva: len ona, ktorá sa nad ním z lásky hlboko sklonila, ho pre nás tienila a chránila, že myšlienka ožila ako reliéf vo všetkých svojich záhyboch a zákutiach. Keď sme sami, tak ako teraz, je plochý, bezútešný a bez tónu vo svetle nášho poznania.

**TORZO.** Len ten, kto by sa dokázal pozrieť na svoju minulosť ako na výplod núdze a nátlaku, bol by ju schopný v ktorejkoľvek prítomnosti pre seba čo najvyššie zhodnotiť. Lebo to, čo človek žil, sa v najlepšom prípade podobá na peknú sochu, ktorej pri prevozoch poodbíjali všetky končatiny a teraz neposkytuje nič iné než

drahocenný blok, z ktorého musí človek vytesať obraz svojej budúcnosti.

#### KLENOTY A HODINY

Ten, kto bdejúc, oblečený, napríklad na potulke, pred sebou zočí východ slnka, zachováva si pred všetkými ostatnými po celý deň suvenitu neviditeľne korunovaného a tomu, ku ktorému východ slnka prenikol počas práce, je napoludnie, akoby si korunu nasadil sám. Nad románovými postavami visí počet strán ako hodiny života, na ktorých sekundy len tak utekajú. Kto z čitateľov k nim letmo, bojazlivo nezdvihol zrak?

Sníval som, že prechádzam s Roethem – ako novopečený súkromný docent – v kolegiálnom rozhovore priestrannými miestnosťami múzea, ktorého je on vedúcim. Zatiaľ čo sa vo vedľajšej miestnosti rozpráva so zamestnancom, pristúpim k vitríne. Popri iných, azda menších predmetoch, ktoré sú roztrúsené, je tu kovové alebo emailované ženské poprsie, mútne zrkadliace svetlo, takmer v životnej veľkosti, nie nepodobné takzvanej Leonardovej Flore v Berlínskom múzeu. Ústa tejto zlatej hlavy sú otvorené a nad zubami dolnej čeľuste sú rozložené v presne zmeraných odstupoch ozdoby, ktoré čiastočne visia von z úst. Nepochyboval som, že sú to hodiny. – (Motívy sna: hanblivý Roethe; mlčať zlato; „*Hlava so záplavou tmavej hrivy / A vzácných klenotov, / Na nočnom stolíku spočíva / Šta is-kerník.*“ Baudelaire.)

#### OBLÚKOVÁ LAMPA

Jedine ten pozná druhého človeka, kto ho bez nádeje miluje.

#### LOGGIA

GERÁNIA. Dvaja ľudia, ktorí sa milujú, visia nadovšetko na svojich menách.

HVOZDÍK. Milujúcemu sa zdá milovaný človek vždy osamelý.

ASPHODELUS. Priepasť pohlavia, podobne ako rodiny, sa zatvára za tým, kto je milovaný.

KAKTUSOVÝ KVET. Ten, kto naozaj miluje, sa teší, keď milovaný človek, ktorý sa háda, nemá pravdu.

NEZÁBUDKA. Spomienka vidí milovaného človeka vždy zmenšeného.

LISTOVÁ RASTLINA. Ak sa pri spojení objaví prekážka, čoskoro sa dostaví predstava šťastného spolunažívania na staré kolená.

#### STRATY ANÁLEZY

STRATENÉ PREDMETY. To, čo spôsobuje, že úplne prvý pohľad na dedinu, mesto v krajine nemožno s ničím porovnať, ba ani ho nie je možné privolať späť, je dialka v najprísnejšom spojení s blízkosťou. Toto spojenie je obsiahnuté v prvom pohľade. Zvyk ešte nestihol spraviť svoje. Len čo sa začneme orientovať, krajina razom zmizne ako fasáda domu, do ktorého vstúpime. Ešte nenadobudla prevahu neustálym, na zvyk zmeneným prieskumom. Akonáhle sa už raz začneme na mieste orientovať, už nikdy sa nevytvorí prvý obraz.

NÁJDENÉ PREDMETY. Modrá dialka, ktorá neustúpi nijakej blízkosti, a keď sa priblížime, ani sa nerozpustí, nemá širokú stopu ani dlhý dych, keď k nej pristúpime, len sa pred človekom uzavretejšie a hrozivejšie vztýči, to je namaľovaná dialka na kulise. Scénickým obrazom to dodáva ich nezameniteľný charakter.

#### ZASTÁVKA PRE NIE VIAC AKO TRI DROŽKY

Stál som na jednom mieste desať minút a čakal som na omnibus. „L’Intran... Paris-Soir... La Liberté“, kričala za mnou neprerušovaným a nezmeneným tónom predavačka novín. „L’Intran... Paris-Soir... La Liberté“ – Väzenská cela s trojhranným pôdorysom. Videl som pred sebou, ako prázdno to vyzeralo v kútoch.

Vo sne som videl „dom so zlou povestou“. „Hotel, v ktorom je zviera rozmazané. Takmer všetci pijú len rozmazanú zvieraciu vodu.“ Sníval som v týchto slovách a vzápätí som sa znovu strhol. Od priveľkej únavy som sa v rozsvietenej izbe hodil v šatách na posteľ a okamžite som, na niekoľko sekúnd, zaspal.

V činziakoch býva taká na smrť smutná a uvoľnená hudba, až sa človeku nechce veriť, že je pre toho, kto ju hrá: je to hudba pre zariadené izby, kde človek v nedelu sedí zahľbený do myšlienok, ktoré sa čoskoro týmito notami vyzdobia ako misa prezretého ovocia zvädnutými listami.

#### POMNÍK BOJOVNÍKA

KARL KRAUS. Nič nie je bezútešnejšie ako jeho adepti, nič Bohom opustenejšie ako jeho protivníci. Niet mena, ktoré si patričnejšie uctili mlčaním. V prastarej zbroji, zlostne sa škeriaci čínsky idol, v oboch rukách mávajúc vytasenými mečmi, tancuje bojový tanec pred kryptou nemčiny. On, ktorý je „len jedným z epigónov, čo bývajú v starom dome jazyka“, stal sa tým, kto uzatvoril jeho hrobku. Vytrvá na stráži dňom i nocou. Niet stanovišťa, ktoré by ktokoľvek bránil vernejšie ako on, a niet takého, ktoré by bolo väčšmi stratené. Tu stojí ten, kto čerpá z mora slz okolitého sveta ako Danaida, a ktorému sa skala, čo má pochovať jeho nepriateľov, vyšmykla z rúk ako Sifyfovi. Je niečo bezradnejšie ako jeho konvertovanie? Bezmocnejšie ako jeho humanita? Beznádejnejšie než jeho boj s tlačou? Čo vie o mociach, ktoré sú s ním skutočne spriaznené? No akú predvídavosť nových mágov možno porovnať s načúvaním tohto zázračného kňaza, ktorému vnukne slová samotný odumretý jazyk? Kto zaklínal tak ducha ako Kraus v *Opustených*, akoby o nej, o *Blaženej túžbe* nikto nikdy predtým nebánil? Bezmocne, tak ako sa ozývajú len hlasy duchov, veští mu šepot z chtónickej hĺbky jazyka. Každý zvuk je neporovnateľne pravý, no človeka zanechávajú bezradného ako reč ducha. Slepoko ako duše mŕtvych vyzýva ho jazyk k pomste, obmedzene ako duchovia, čo poznajú len hlas krvi, ktorým je jedno, čo napáchajú v ríši živých. No nemôže sa pomýliť. Ich mandáty sú neomylné. Ten, kto mu vbehne do náručia, je už odsúdený: už len jeho meno sa v týchto ústach stáva ortielom. Keď ich otvorí, z pier mu vyšľahne slabý plameň vtípu. A nech nik, kto kráča cestami života, na neho nenarazí. Na archaickom poli cti, na obrovskom zápisisku krvavej práce, zúri pred opusteným hrobom-monumentom. Pocty jeho smrti budú nesmierne, budú posledné, ktoré sa mu preukážu.

#### HLÁSIČ POŽIARU

Predstava o triednom boji môže zavádzať. Nejde v ňom o meranie síl, pri ktorom by rozhodla otázka: kto zvíťazí, kto podľahne?, nejde tu o zápas, po ktorého ukončení sa bude víťazovi vodiť dobre, a tomu, kto podľahne, zle. Rozmýšľať takýmto spôsobom znamená romanticky tušovať fakty. Lebo či už buržoázia v boji zvíťazí alebo podľahne, zostane odsúdená na úpadok pre vnútorné protirečenia, ktoré pre ňu budú v priebehu vývoja smrteľné. Otázkou je len to, či zanikne sama od seba alebo prostredníctvom proletariátu. Odpoveď na ňu rozhodne o bytí alebo konci tritisícročného kultúrneho vývinu. Dejiny nevedia nič o zlej nekonečnosti v obraze oboch večne zápasiacich bojovníkov. Len v termínoch ráta skutočný politik. A ak sa neuskutoční odstránenie buržoázie do určitého, takmer vypočítateľného okamihu hospodárskeho a technického vývinu (signalizujú ho inflácia a plynová vojna), všetko bude stratené. Zápalnú šnúru treba prestrihnúť skôr, než sa dostane iskra k dynamitu. Politikov záseh, jeho nebezpečenstvo a tempo sú technické – nie rytierske.

#### SUVENÍRY

ATRANI. Mierne stúpajúce oblúkovité barokové schody vedúce ku kostolu. Mreže za kostolom. Litanie starých žien pri Ave Maria: zaškolenie do prvej triedy umierania. Keď sa človek obráti, potom hraničí kostol ako sám Boh s morom. Každouchičké ráno nalamuje kresťanská éra skalú, no tam dolu medzi múrmi sa noc stále znova rozpadáva do štyroch starých rímskych štvrtí. Uličky sťa vzduchové šachty. Na trhovisku studňa. V neskoré popoludnie dookola ženy. Potom sám: archaický žblkot.

LOĎSTVO. Krása starých plachetníc je jedinečná svojho druhu. Pretože nezostali po stáročia nezmenené len vo svojom obryse, ale objavujú sa v najnezmeniteľnejšej krajine: na mori, kontrastujúce s obzorom.

VERSAILLSKÁ FASÁDA. Je to, akoby sa zabudlo na tento zámok, ktorý pred tolkými a tolkými sto rokmi postavili *Par Ordre Du Roi* len na dve hodiny ako pohyblivú kulisu k nejakej férii. Zo svojho lesku si nič nenecháva pre seba, odovzdáva ho celý kráľovskému priestoru, ktorý sa ním uzatvára. Na tomto pozadí sa stáva javiskom, kde sa



tragédia absolútnej monarchie uvádzala ako alegorický balet. No dnes je to už len stena, ktorej tieň človek vyhľadáva, aby s pôžitkom mohol hľadiť do modrej dialky vytvorenej Le Nôtre.

HEIDELBERSKÝ ZÁMOK. Zrúcaniny, ktorých zvyšky sa týčia do neba, sa počas jasných dní zdajú niekedy dvojnásobne krásne, keď sa pohľad v ich oknách alebo nad cimburím stretáva s oblakmi, tiahnucimi okolo. Pominuteľnou hrou, ktorá sa otvára na nebi, potvrdzuje zničenie večnosť týchto zrúcanín.

SEVILLA ALCAZAR. Architektúra, ktorá sleduje prvý ťah fantázie. Nie je nalomená praktickými pochybnosťami. Len sny a oslavy, ich naplnenie, sú vo vysokých komnatách naplánované. Tam sa tanec a mlčanie stávajú leitmotívom, lebo tichý virvar ornamentu do seba vpije akýkoľvek ľudský pohyb.

MARSEILSKÁ KATEDRÁLA. Na najvyľudnenejšom, najslnečnejšom mieste stojí katedrála. Tu je to vymreté, napriek tomu na juhu, pri jej nohách, La Joliette, prístav, na severe susedí s proletárskou štvrtou. Spustená stavba medzi mólom a sýpkou slúži ako prekladisko pre neuchopiteľný, nepreniknuteľný tovar. Zo štyridsať rokov sa na nej robilo. Ale keď už bolo roku 1893 všetko hotové, miesto a čas sa spriahli proti architektom a staviteľom aby zvíťazili, a z bohatých prostriedkov kléru vznikla obrovská stanica, ktorú nikdy nemohli odovzdať doprave. Na fasáde rozoznať čakárne vo vnútri, kde pasažieri I.-IV. triedy (ale pred Bohom sú si všetci rovní), sedia vo svojom duchovnom majetku zaviknutí ako medzi kuframi a čítajú spevníky, ktoré sa so svojimi konkordanciami a korešpondenciami veľmi podobajú na medzinárodné cestovné poriadky. Výťahy zo železničného dopravného prostriedku visia na stenách ako pastierske listy, možno si prezrieť odpustkové tarify na osobitné jazdy v satanovom luxusnom vlaku, a ako svedelnice sú k dispozícii kabinety, kde sa ten, kto prišiel zďaleka, môže diskkrétne umyť. To je marseilská náboženská stanica. Počas omší sa tu odbavujú vlaky so spacími voňami odchádzajúce do večnosti.

FREIBURSKÁ KATEDRÁLA. Pre obyvateľov mesta – a v spomienke možno ešte pre počestného, ktorý tu zotrval – sa s najvlastnejším pocitom domova spája tón a odstup, s akým začínajú biť hodiny na ich veži.

MOSKVA KATEDRÁLA VASILIIA BLAŽENÉHO. To, čo byzantínska madona drží v náručí, je len drevená bábka v životnej veľkosti. Výraz jej bolesti pred Kristom, ktorého detstvo zostáva len naznačené, len zastúpené, je intenzívnejší, ako by mohla predviesť s akýmkoľvek životným obrazom chlapca.

BOSCOTRECASE. Vznešenosť píniových lesov: strechu majú vytvorenú bez zapletení.

NEAPOL MUSEO NAZIONALE. Archaické sochy prinášajú v úsmeve pozorovateľovi vedomie svojho tela tak ako dieťa, ktoré k nám dvíha, nezviazané a rozoviate, čerstvo natrhané kvety, zatiaľ čo neskoršie umenie mimiku zväzuje prísnejšie, tak ako dospelý, čo trvalú kytičku pretkával ostrými trávami.

FLORENCIA BAPTISTERIUM. Nad portálom *Spes* Andreu Pisanosa. Sedí a bemočne dvíha ruky k svojmu plodu, ktorý pre ňu zostáva nedosiahnuteľný. Napriek tomu je okrídlená. Nič nie je pravdivejšie.

NEBO. Vo sne som vykročil z domu a zazrel som nočné nebo. Vychádzal z neho divoký ligot. Pretože také, ako bolo, posiate hviezdami, boli na ňom zmyslovo prítomné obrazy, do ktorých sa spájajú hviezdy. Lev, Panna, Váhy a mnohé iné civeli dolu na Zem, tak ako husté hviezdokopy. Na obzore nijaký mesiac.

#### OPTIK

V lete sú nápadní tuční ľudia, v zime chudí.

Človek postrehne na jar pri jasnom slnečnom počasí mladé lístie, v chladnom daždi ešte nezalistnené konáre.

Ako prebehol večer s hosťami, to vidí ten, kto zostal, na prvý pohľad podľa rozostavenia tanierov a šálok, pohárov a jedál.

Zásada dvorenia: zosedemnásobiť sa; sedemnásobne sa postaviť okolo tej, po ktorej túžime.

Pohľad je hranou človeka.

## HRAČKY

ZLEPOVACIE SKLADAČKY. Búdy dorazili ako veľké rozkolísané člny z oboch strán ku kamennému mólu, kde sa posúvajú ľudia. Sú tu plachetnice vztyčujúce stažne, na ktorých visia vlajky, parníky vypúšťajúce zo svojich komínov dym, vlečné lode, čo dlho držia uložený náklad. Sú medzi nimi lode, v ktorých bruchu sa dá zmiznúť; dolu smú len muži, no cez prieluky vidno ženské paže, závoje a pávie perá. Inde stoja na palube cudzinci a zdá sa, akoby chceli excentrickou hudbou odstrašiť publikum. Ale ako ľahostajne sa to neprijíma. Váhavo sa vychádza nahor, širokým, kolísavým krokom ako po lodných schodoch a pokiaľ je človek hore, očakáva, že sa celok odlepí od brehu. Tí, čo sa mlčanlivo a v omámení opäť vynoria, videli na červených škálach, kde stúpa a klesá zafarbený vínný lieh, vznik i úpadok svojho vlastného manželstva; žltý muž, čo dolu začal žene kurizovať, opustil ju na hornom konci tejto mierky opití a sinavú. Pozreli sa do zrkadla, keď im spod nôh odplávala vodnatá pôda a von sa vypoťacali po rozkolísaných schodoch. Flotila vnáša do bytu nepokoj: ženy a dievčatá tam vnútri sú akési bezočivé a všetko, čo sa dalo zjesť, preložili už v rozprávkovej krajine blahobytu. Človek je tu celkom odrezaný oceánom, takže všetko, na čo natrafí, akoby videli zároveň prvý i posledný raz. Levy morské, trpaslíci a psi akoby našli útulok v arche. Dokonca aj železnicu tu umiestnili raz a navždy a vo svojom kolobehu prechádza znova a znova tunelom. Na niekoľko dní sa byt premenil na prístavné mesto na ostrove v južnom mori a jeho obyvatelia na divochov, ktorí v žiadostivosti a v údive zmierajú nad tým, čo im Európa hádže k nohám.

TERČE NA STRIELANIE. Súhrne by bolo treba opísať v jednom korpuse krajinky strelníc. Bola raz ľadová púšť, z ktorej na mnohých miestach vystupovali lúčovite zviazané biele hlavičky hlinených fajok, vyznačujúce cieľové body. Vzadu, pred nevýrazným pásom lesa, boli namaľovaní dvaja lesníci, celkom vpredu, olejovou farbou ako pohyblivé kulisy dve sirény s vyzývavým poprším. Inde sa ježili píšťalky vo vlasoch žien, ktoré sú zriedka namaľované v sukniach, najčastejšie v trikotoch. Alebo píšťalky vystupujú z vejára, ktorý sa rozprestrie v ruke. Pohyblivé píšťalky sa pomaly točia na zadnom pláne „Tir aux Pigeons“. Iné búdy predstavujú divadlo, v ktorom má divák s flintou réžiu. Ak trafí do čierneho, začne sa predstavenie. Tak bolo raz tridsaťšesť bedien a nad rámom scény

nápis, čo sa za ním dalo očakávať: „Jeanne d'Arc en prison“, „L'hospitalité“, „Les rues de Paris“. V inej búde: „Exécution capitale“. Pred zamknutou bránou gilotíny sudca v čiernom talári a duchovný, čo drží kríž. Ak strela trafí, brána sa otvorí, vysunie sa drevená doska, na ktorej stojí medzi dvoma drábmi delikvent. Automaticky si ľahne pod padaciu sekeru a zotnú mu hlavu. Tamtiež: „Les délices du mariage“. Otvorí sa biedny interiér. Otca vidno uprostred kutice, na kolenách drží dieťa, voľnou rukou hojdá kolísku, v ktorej leží ešte jedno. „L'enfer“ – keď sa otvorí jeho brány, zočím čerta, ktorý týra úbohú dušu. Vedľa tisne druhý reverendáša ku kotlu, kde sa musia smažiť zatratenci. „Le baigne“ – brána, pred ňou väzenský strážnik. Ak trafíme, potiahne za zvonec. Ozve sa zvonenie, brána sa otvorí. Vidíme dvoch trestancov, ktorí sa trápia s veľkým kolesom; zdá sa, že ho musia krútiť. Opäť iná konštelácia: Huslista s tancujúcim medveďom. Strelíme dnu a slák sa pohne. Medveď udiera labou na bubon a dvíha nohu. Človek si musí spomenúť na rozprávku o smelom krajčírovi, no možno si predstaviť aj to, ako výstrel znova prebudí Šípovú Ruženku, ako sa Snehulienka výstrelom oslobodí od jablka, ako sa zachráni Červená Čiapočka. Výstrel padá do života bábok rozprávkovo, s blahodarnou mocou, ktorá obľudám zráža hlavu z trupu a odhaľuje v nich princezny. Tak ako pri istej veľkej bráne bez nápisu: ak sme dobre cielili, otvorí sa a pred červenými plyšovými závesmi stojí murín, ktorý akoby strúhal ľahkú poklonu. Nesie pred sebou zlatú misku. Sú na nej tri plody. Otvorí sa prvý, a stojí v ňom maličká osôbka, ktorá sa ukľoní. V druhom sa v tanci krúčia dve rovnako drobné bábiky. (Tretí sa neotvoril.) Pod nimi, pred stolom, na ktorom sa týči zvyšok scenérie, je malý drevený jazdec s nápisom: „Route minée“. Ak trafíte do čierneho, ozve sa treskot, a jazdec sa s koňom prekotí, no zostane na ňom, pochopiteľne, sedieť.

STEREOSKOP. Riga. Každodenný trh, stiesnené mesto z nízkych drevených búd tiahne sa po hrádzi, širokom, špinavom kamennom vale bez budov, ktoré by slúžili ako zásobárne, pozdĺž vôd Dviny. Malé parníky, ktoré komínmi často sotva vyčnievajú ponad múr hrádze, vplávali do čierneho trpasličieho mesta. (Väčšie lode kotvia v dolnej časti Dviny.) Špinavé dosky tvoria tónovaný podklad, na ktorom sa rozplýva niekoľko farieb svietiacich v studenom povetrí. Na niektorých rohoch tu stoja po celý rok popri barakoch s rybami,

mäsom, čižmami a odevmi malomeštiacke ženičky s pestrými papierovými prútmi, ktoré preniknú na západ len v čase Vianoc. Ako keď ťa vyhreší hlas, ktorý najviac miluješ – také sú tieto prúty. Za pár centimov mnohofarebné trstenice. Na konci hrádze je len tridsať krokov od vody za drevenou ohradou jablkový trh so svojimi červeno-bielymi horami. Jablká určené na predaj sú uložené v slame, a tie, ktoré sa už predali, bez slamy v košoch gazdiniek. Vzadu sa dvíha tmavočervený kostol, ktorý je v čerstvom novembrovom vzduchu na líca jablák krátky. – Viacero obchodíkov s rybárskymi potrebami v malých domčekoch neďaleko hrádze. Namaľované laná. Všade na štítoch alebo na múroch domov vidno štetcom zobrazený tovar. Istý obchod v meste má na neomietnutej tehlovej stene kufre a remene v nadživotnej veľkosti. Nízky rožný dom so skliepkom, kde sa predávajú korzety a dámske klobúky je pomalovaný náliččnými dámskymi tvármi a prísnymi šnurovačkami na okrovožltom podklade. V rohu naproti kandeláber, ktorý predstavuje na sklených výplniach niečo podobné. Celé to pôsobí ako fasáda nejakého vymysleného bordelu. Iný dom, takisto neďaleko prístavu, má na sivom múre plastické sivé cukrové vrecia a čierne uhlie. Niekde inde padajú topánky ako dážď z rohu hojnosti. Na štíte, ktorý vyzerá ako predloha z prastarých omaľovániok, je do detailu namaľovaný železiarsky tovar, kladivá, ozubené kolesá, kliešte i najmenšie skrutki. Mesto je preplnené takýmito obrazmi: akoby ich niekto povytahoval zo zásuviek. Medzi nimi však vyčnieva mnoho vysokých, smrteľne smutných budov podobajúcich sa na pevnosti, ktoré pripomínajú všetky hrôzy cárizmu.

NEPREDAJNÉ. Mechanický kabinet na jarmoku v Lucce. V pozdlžnom, symetricky rozdelenom štátri je umiestnená výstava. Hore vedie niekoľko schodov. Vývesný štít zastupuje stôl s niekoľkými nehybnými bábkami. Pravým otvorom sa vchádza do stanu, ľavým sa z neho vychádza. Vo svetlom vnútornom priestranstve sa ťahajú do hĺbky dva stoly. Vnútorou hranou sa po dĺžke dotýkajú, takže pre obchádzku zostáva len úzky priestor. Oba stoly sú nízke a pokryté sklom. Sú na nich postavené bábky (vysoké v priemere dvadsať až dvadsaťpäť centimetrov), zatiaľ čo v ich spodnej, zakrytej časti počúť tikanie hodinového mechanizmu, ktorý bábky poháňa. Pozdĺž stolových hrán malý stupienok pre deti. Na stenách sú krivé zrkadlá. Pri samom vchode vidno urodzených. Každý robí nejaký

pohyb: jedni pravou alebo ľavou rukou široké pozývajúce gesto, iní hýbu sklenými pohľadmi; niektorí gúľajú očami a zároveň pohybujú rukami. Stoja tam František Jozef, Pius IX., tróniaci s dvoma kardinálmi po boku, kráľovná Elena z Talianska, sultánka, Wilhelm I. na koni, malý Napoleon III. a ešte menší Vittorio Emanuele ako korunný princ. Nasledujú biblické figúry, po nich pašie. Herodes prikazuje veľmi mnohorakými pohybmi hlavy zabíjanie neviniatok. Naširoko otvorí ústa a k tomu prikyvuje, vystrčí dopredu ruku a opäť ju nechá klesnúť. Pred ním stoja dvaja kati: jeden sa naprázdno zaháňa mečom, držiak pod pazuchou dieťa bez hlavy, druhý, ktorý sa chystá zaútočiť, stojí nepohnuto, len gúľa očami. A pri nich dve matky: jedna nepretržite kýve jemne klavou, akoby bola zádumčivá, druhá pomaly vzpína ruky. – Pribíjanie na kríž. Ten leží na zemi. Drábi zatĺkajú kliniec. Kristus prikyvuje. – Ukrižovaný Kristus, napájaný z octovej špongie, ktorú mu pomaly, trhavým pohybom podáva vojak a okamžite ju znovu odťahuje. Spasiteľ pritom celkom nepatrne zodvihne bradu. Zozadu sa nakláňa nad krížom anjel s kalichom na krv, posúva ho dopredu a potom ho odťahuje, akoby bol plný. – Iný stôl ukazuje žánrové obrázky. Gargantua s knedlami. Pred tanierom si ich oboma rukami pchá do úst tak, že striedavo dvíha pravé a ľavé rameno. Obidve ruky držia vidličky, na ktorých je napichnutá knedla. – Mladá alpská priadka. – Dve opice, ktoré hrajú na husliach. – Kúzelník má pred sebou dve sudovité nádoby. Pravá sa otvorí a vynorí sa z nej po pás dáma. Ihneď aj klesne späť. Otvorí sa ľavá: vztýči sa z nej polovica mužského tela. Znovu sa otvorí pravá nádoba a teraz z nej vystúpi barania lebka s tvárou dámy medzi rohmi. Potom zas zľava: namiesto muža sa objaví opica. Opäť sa začne všetko odznovu. – Iný kúzelník: má pred sebou stôl a v ľavej a pravej ruke drží obrátený pohár. Keď ich striedavo dvíha, objavuje sa pod nimi raz chlieb, alebo inokedy jablko, kvet alebo kocka. – Zázračná studňa: pred vahadlovou studňou stojí sedliacky chlapec a potriasa hlavou. Dievča ťahá vodu zo studňového otvoru, odkiaľ vytryskne neprerušovaný hrubý prúd zo skla. – Záčarovanie milenci: zlatý krík alebo zlatý plameň sa otvorí do dvoch krídel. Uvidíme v ňom dve bábiky. Obracajú k sebe hlavy a potom ich opäť od seba odvracajú, akoby sa na seba dívali v ohromenom údive. – Pod všetkými figúrkami malý papier s nápisom. To všetko z roku 1862.

## POLIKLINIKA

Autor položí myšlienku na mramorový stolík v kaviarni. Dlhý pohľad: využíva totiž čas, pokým pred ním nestojí pohár – šošovka, pod ktorou skúma pacienta. Potom začne postupne rozbaľovať svoj príbor: plniace pero, ceruzu a fajku. Množstvo amfiteatrálne rozsedných hostí mu tvorí klinické publikum. Starostlivo naliata a rovnako vychutnávaná káva dostáva myšlienku pod chloroform. To, na čo pomýšľa, má so samotnou vecou rovnako málo spoločné ako narkotický sen s chirurgickým zásahom. Reže sa opatrnými rukopisnými ťahmi, operatér vo vnútri prenáša dôraz, vypaluje prebujnelé slová a cudzie slovo vkladá ako strieborné rebro. Nakoniec mu jemnými štipkami zašije celok intepunkcia a on v hotovosti odmeňuje čašníka, svojho asistenta.

## TIETO PLOCHY SÚ NA PRENÁJOM

Blázni, čo nariekajú nad úpadkom kritiky. Pretože ich hodina odbila už dávno. Kritika je záležitosťou správneho odstupu. Cíti sa doma vo svete, kde ide o perspektívy a výhliadky, a kde ešte bolo možné zaujať stanovisko. Veci sa však medzičasom dostali ľudskej spoločnosti príliš páčivo na telo. „Nezaujatost“, „nezávislý pohľad“ sa stali klamstvom, ak nie celkom naivným výrazom čirej nekompetentnosti. Dnes najpodstatnejší, merkantilný pohľad do srdca vecí sa nazýva reklama. Likviduje voľný priestor pohľadu a veci nám tak nebezpečne približuje k tvári, ako v kine, kde sa k nám z rámu plátna približuje roztrasené auto, ktoré narástlo do obrovských rozmerov. A tak ako kino nepredvádza kritickému pohľadu nábytok a fasády v dokonalých figúrach, ale senzáciechtivá mu je len ich tvrdošijná, rýchlo sa meniacia blízkosť, podobne aj skutočná reklama vecí prifahuje a má tempo, ktoré zodpovedá dobrému filmu. Tým sa definitívne odzvonilo „vecnosti“, a pred obrovskými obrazmi na múroch domov, kde je gigantom na dosah ruky „Chlorodont“ a „Sleipnir“, uvoľňuje sa opäť zotavená americká sentimentalita, tak ako sa ľudia, ktorými už nič nepohne a ani sa ich už nič netýka, znovu učia v kine plakať. Pre človeka z ulice sú to však peniaze, čo mu v takejto podobe približujú veci, vytvárajú s nimi presvedčivý kontakt. A platený recenzent manipulujúci v obchodníkovom umeleckom salóne s obrazmi, o nich vie ak nie viac, tak aspoň niečo dôležitejšie ako priateľ umenia, ktorý ich vidí vo výklade. Téma uvoľňuje pre

neho teplo a citlivo ho naladuje. – Čo napokon zaručuje reklame takú prevahu nad kritikou? Nie to, čo hovorí červený elektrický bežiaci nápis – ale ohnivá kaluž, ktorá sa zrkadlí na asfalte.

## KANCELÁRSKE POTREBY

Šéfova miestnosť oplýva zbraňami. To, čo vstupujúceho očarí ako komfort, je v skutočnosti kaširovaným arzenálom. Telefón na písacom stole útočí v každom okamihu. Človeku skočí na najdôležitejšom mieste do reči a tomu oproti dáva čas, aby si pripravil odpoveď. Útržky rozhovoru medzitým ukazujú, koľko záležitostí, dôležitejších od tej, čo je na rade, sa tu prerokúva. Človek si to nahovorí a pomaly začne sklzávať zo svojho stanoviska. Začne si klásť otázku, o kom je tu reč, s hrôzou zisťuje, že ten, s ktorým rokuje, zajtra cestuje do Brazílie a čoskoro sa začne do takej miery solidarizovať s firmou, že migréna, na ktorú sa ten druhý sťažuje v telefóne, sa mu javí ako polutovaniahodná podniková porucha (a nie ako šanca). Sekretárka, ktorú zavolať alebo ani nie, vstúpi dnu. Je veľmi pekná. A či už je jej chlebobdarca voči jej pôvabom odolný, alebo si je – ako jej cititeľ – s ňou už dávno na čistom, nováčik sa obzrie za ňou viac ako raz, a ona vie, ako si svojho šéfa zaviazať k vďačnosti. Jeho personál sa dal do pohybu, znášajúc na stôl kartotéky, a milý hosť vie, že ho tam majú po rubrikách v najrozličnejších súvislostiach. Začína naňho padať únava. Ale ten druhý, ktorý má svetlo za chrbtom, to s uspokojením vyčíta z črt oslepujúco ožiarenej tváre. Aj kreslo robí svoje: sedí sa v ňom v takom hlbokom záklone ako u zubára a trápny priebeh vecí človek napokon prijíma tak, akoby všetko išlo podľa predpisu. Aj po tomto ošetrení nasleduje skôr či neskôr likvidácia.

## KUSOVÝ TOVAR: BALIARNE A ŠPEDÍCIA

Zavčas ráno som cestoval autom cez Marseille na vlak, a ako sa cestou predo mnou vynárali známe miesta, potom nové, neznáme, alebo iné, na ktoré som si len nepresne spomínal, stalo sa mesto v mojich rukách knihou, do ktorej som ešte niekoľkokrát vrhol pohľad, skôr než sa mi ktovie na ako dlho mala stratíť z očí v škatuli na polici v komore.

## KVÔLI PRESTAVBE ZATVORENÉ!

Vo sne som si puškou vzal život. Keď padol výstrel, nezobudil som sa, ale videl som sa chvíľu ležať ako mŕtvola. Až potom som sa prebudil.

## „AUGIÁŠ“ AUTOMATICKÁ REŠTAURÁCIA

Toto je najsilnejšia námietka proti životnému štýlu starého mládenca: jedáva sám. Keď človek sám stoluje, ľahko zatvrdne a obhrubne. Kto si na to zvykol, musí žiť spartánsky, aby nespustol. Pustovníci sa, azda len preto, stravovali frugálne. Pretože len spoločenstvo je jedlu primerané; ak má padnúť na úžitok, treba ho deliť a rozdávať. To je jedno, komu: žobrák znamená kedysi obohatenie pri každom jedle. Rozhodujúce je jedine delenie a dávanie, nie sociabilný rozhovor stolujúcich. Na druhej strane je však pozoruhodné, že bez jedenia sa družnosť stáva kritickou. Pohostenie nivelizuje a zaväzuje. Gróf Saint-Germain zostal triezvy pred plnými tabuľami a už tým spôsobom pánom rozhovoru. No tam, kde každý jedinec odchádza naprázdno, vynárajú sa rivality a s nimi spor.

## FILATELISTICKÁ PREDAJŇA

Tomu, kto si prezerá haldy starej korešpondencie, často povie viac než tucty prečítaných strán jedna, už dávno neplatná známka na vetchej obálke. Niekedy sa s nimi človek stretne na pohľadniciach a potom nevie, má ich odlepiť alebo má uchovať kartu tak, ako už raz je, ako list starého majstra, na ktorom sú spredu i zozadu dve rozličné, no rovnako cenné kresby? V sklených kaviarenských vitrínach bývajú niekedy vystavené listy, ktoré majú niečo na rováši a sú pred zrakmi všetkých na pranieri. Alebo ich azda deportovali, a oni musia celé roky chradnúť v tomto sklenom Salas y Gomez? Listy, ktoré zostali dlho neotvorené, nadobúdajú čosi brutálne; sú to vydedenci, čo v tichosti škodoradostne kujú pomstu. Mnohé z nich predstavujú neskôr vo výkladoch filatelických predajní pečiatkami zhora nadol poznačené celky.

Je známe, že jestvujú zberatelia, ktorí sa zaoberajú len opečiatkovanými známkami a nechýba veľa, aby sme uverili, že oni sú tí jediní, čo prenikli do tajomstva. Pridržiavajú sa okultnej časti známky:

pečiatky. Pretože pečiatka je ich temnou stránkou. Bývajú slávnostné pečiatky tvoriace nad hlavou kráľovnej Viktórie svätožiaru alebo prorocké, čo kladú Hubertovi na hlavu martýrsku korunu. No niet sadistickej fantázie, ktorá by sa vyrovnala čiernej procedúre pokrývajúcej tváre sinkami a trhajúcej ako zemetrasenie svetovú ríšu celých kontinentov. A perverzná radosť z kontrastu tohto zhanobeného tela známky s jeho bielymi, čipkami lemovanými tylovými šatami: zúbkovaním. Kto sa venuje pečiatkam, musí ako detektív poznať charakteristiky najvykričanejších poštových úradov, podobný archeológovi, musí sa vyznať v umení ako prisúdiť torzu najvzdialenejšieho mena obce, kabalistovi vlastniacemu inventár dát pre celé storočie.

Známky sú posiate číselkami, maličkými písmenkami, lístočkami a očkami. Sú grafickým bunkovým tkanivom. To všetko sa hmýri jedno cez druhé a prežíva dokonca aj v rozkúskovanosti, tak ako nižšie druhy zvierat. Preto sa dajú z kúsočkov známok zlepiť také pôsobivé obrazy. No život v nich má vždy nádych hniloby, na znak toho, že pozostáva z toho, čo odumrelo. Ich portéty a obscénne skupiny sú plné hnátov a kôp červov.

Láme sa azda vo farebnom slede dlhých sérií svetlo cudzieho slnka? Nezachytávali na ministerstvách pošt cirkevného štátu alebo Ekvádora lúče, ktoré my ostatní nepoznáme? A prečo nám nikto neukáže známky lepších planét? Tých tisíc stupňov ohnivo červej, ktoré sú v obehú na Venuši a štyri veľké sivé emisie Marsu a bezčíselné saturnové známky?

Krajiny a moria sú na známkach iba provinciami, králi len žoldnieri čísel, ktoré na nich podľa ľubovôle vylievajú svoju farbu. Filatelické albumy sú magickými príručkami, sú v nich uložené množstvá monarchov a palácov, zvierat a alegórií a štátov. Poštový styk spočíva na ich harmónii, tak ako spočíva na harmóniách nebeských čísel pohyb planét.

Staré známky s hodnotou niekoľkých grošov, čo ukazujú v ováloch len jednu alebo dve veľké číslice. Vyzerajú ako prvé fotografie, odkiaľ sa na nás z rámov lakovaných čiernou farbou dívajú príbuzní, ktorých sme nikdy nepoznali: na číslice zmenené praty alebo pra-

rodičia. Aj Thurn und Taxis má na známkach tie veľké číslice; sú tam ako začarované čísla na taxometri. Človek by sa nečudoval, keby jedného večera spoza nich začalo prebleskovať svetlo sviečky. Potom však jestvujú aj malé známky bez zúbkovania, bez udania meny a krajiny. V hustej pavučine majú len jedno číslo. To sú azda tie skutočné, osudové lósy.

Písmo na tureckých piastrových známkach je ako krivo zapichnutá, prehnane švihácka, prehnane trblietajúca sa ihlica na kravate prefikáneho, spoly poeurópsťeného obchodníka z Carihradu. Sú razenia poštových parvenuov, veľkých krikľavých formátov so zlými zubami, ako tie z Nikaragui či Kolumbie, ktoré sa parádia ako bankovky.

Známky, ktorými sa doplaca poštovné, sú mátohami medzi známami. Nemenia sa. Striedanie panovníkov a foriem vlády prechádza okolo nich bez stopy ako okolo duchov.

Dieťa sa díva na vzdialenú Libériu obráteným operným kukerom: za svojim prúžkom mora s palmami leží tam presne tak, ako ju ukazujú známky. S Vascom da Gamom plaví sa okolo trojuholníka, ktorý je rovnoramenný ako nádej a ktorého farby sa menia s počasím. Turistický prospekt z Mysu Dobrej Nádeje. Keď na austrálskych známkach vidí labuť, aj na modrých, zelených a hnedých emisiách to bude len a len čierna labuť, ktorá sa vyskytuje len v Austrálii a tu brázdí vody jazera ako na najtichšom oceáne.

Známky sú ako vizitky, ktoré odovzdávajú veľké štáty v detskej izbe.

Ako Gulliver navštevuje dieťa krajiny a národy na svojich známkach. Zemepis a dejepis liliputánov, v sne sa mu vštepuje celá veda malého národa so všetkými jej číslami a menami. Podieľa sa na ich obchodoch, zúčastňuje sa na purpurových národných zhromaždeniach, díva sa na to, ako spúšťajú na vodu lodičky a oslavuje výročia s ich korunovanými hlavami, ktoré trónia za živými plotmi.

Ako je známe, jestvuje jazyk známok, ktorý sa má k jazyku kvetov ako morseovka k písanej abecede. Ako dlho však ešte bude žiť záplava kvetov medzi telegrafnými stĺpmi? Vari nie sú veľké umelec-

ké známky z povojnového obdobia so svojimi plnými farbami už jesennými astrami a dáliami tejto kveteny? Nemecký Stephan, nie náhodou súčasník Jeana Paula, zasadil toto semä v letnom strede devätnásteho storočia. Dvadsiate už neprežije.

#### SI PARLA ITALIANO

V noci som sedel s prudkými bolesťami na lavičke. Oproti mne sa na druhú posadili dve dievčatá. Zdalo sa, že sa chcú dôverne porozprávať a začali si šepkať. Nikto okrem mňa nebol nablízku, a ja som ich taliančine nerozumel, nech by bola aj akokoľvek hlasná. A pri tomto nemotivovanom šuškaní v mne neprístupnom jazyku som sa nedokázal ubrániť pocitu, akoby sa okolo bolestivého miesta ukladal chladný obväz.

#### TECHNICKÁ POHOTOVOSŤ

Nič nie je chudobnejšie než pravda, ktorá je vyjadrená tak, ako sme ju mysleli. V takom prípade nie je jej zápis ani len zlou fotografiou. Okrem toho sa pravda zdráha (tak ako dieťa, ako žena, čo nás nemiluje) byť ticho a tváriť sa milo pred objektívom písma, keď sme sa skrčili pod čiernu plachtu. Chce, aby ju prudko, akoby úderom zburcovali zo zasnenosti, či už hlukom, či už hudbou alebo volaním o pomoc. Kto by chcel porátať poplašné signály, ktorými je vybavené vnútro pravého spisovateľa? A „písať“ neznamena nič iné než zapojiť ich funkciu. Vtedy vyskočí sladká, biela otrokyňa, prvé, čo nájde v mäteži svojho budoára, našej mysliacej skrinky, to schytí do rúk, prehodí si to cez seba a takto, takmer nebadane, ujde od nás preč, k ľuďom. Akého dobrého charakteru musí však byť, a aké pevné jej zdravie, aby medzi nich vkročila v takejto pretvárke, upachtená, no víťazná a priateľská.

#### KRÁTKY TOVAR

Citáty sú v mojej práci ako zbojníci pri ceste, ktorí so zbraňou vyskočia z úkrytu a zaháľača pripraví o presvedčenie.

Zabitie zločinca môže byť mravné – nikdy však jeho legitimizácia.

Živiteľ všetkých ľudí je Boh a štát je ich podvýživiteľ.

Výraz ľudí, ktorí sa pohybujú v galériách, prezrádza zle skrývané sklamanie z toho, že tam visia len obrazy.

#### DAŇOVÁ PORADŇA

Niet pochýb: jestvuje tajný súvis medzi mierou majetkov a mierou života, to jest medzi peniazmi a časom. Čím ničotnejšie je vyplnený čas istého života, tým krehkejšie, mnohotvárnejšie, protirečivejšie sú jeho okamihy, zatiaľ čo veľké periódy sa vyznačujú existenciou nadradeného človeka. Lichtenberg veľmi správne navrhuje, aby sa namiesto skracovania času hovorilo o jeho zmenšovaní, a poznámenáva: „Pár tuctov miliónov minút tvorí život čosi nad štyridsaťpäť rokov.“ Kde sa používajú peniaze, pre ktoré nič neznamená tučet miliónov jednotiek, tam sa namiesto rokov bude musieť život počítať na sekundy, aby ako suma vzbudzoval rešpekt. A podľa toho sa bude musieť premárniť ako balík bankoviek: Rakúsko si nevie odvyknúť od prepočtu koruny.

Peniaze patria k dažďu. Samo počasie je indexom o stave tohto sveta. Blaženosť je bezoblačná, nepozná nijaké počasie. Nadíde aj bezoblačné kráľovstvo dokonalých majetkov, na ktoré nepadajú nijaké peniaze.

Bolo by potrebné vypracovať deskriptívnu analýzu peňazí. Knihu, ktorej bezhraničná sila satiry by sa vyrovnala len sile vecností. Pretože kapitalizmus sa vo svojej svätej vážnosti nespráva naivne už nikde, len v týchto dokumentoch. Malé neviniatka hrajúce sa okolo číslic, bohyňa držiaca tabule so zákonom a zrelí hrdinovia zasúvajúci pred jednotkami na minciach do pošvy meč, to je svet sám o sebe: architektúra na fasáde pekla. – Keby sa Lichtenberg stretol s rozšírením papierových peňazí, určite by mu neunikol plán tohto diela.

#### PRÁVNA OCHRANA PRE NEMAJETNÝCH

VYDAVATEL: Dočkal som sa toho najväčšieho sklamania. Vaše veci na publikum nijako nepôsobia; nepriťahujú ani v najmenšom. A pritom som nešetril na úprave. Vydal som veľa na reklamu. – Viete, že

si Vás vážim aj naďalej. Nebudete mi však môcť mať za zlé, ak sa teraz vo mne pohne aj svedomie obchodníka. Ak je tu niekto, kto urobí pre autorov to, čo môže, potom som to ja. No koniec koncov, ja musím žiť aj ženu a deti. Prirodzene, nechcem povedať, že straty posledných rokov pripisujem Vám. Ale trpký pocit sklamania zostane. Momentálne Vás, žiaľ, absolútne nemôžem ďalej podporovať.

AUTOR: Vážení pane! Prečo ste sa stali vydavateľom? To ihneď zistíme. Najprv mi však dovoľte jedno: Vo vašom archíve figurujem ako číslo 27. Vydali ste mi päť kníh; to znamená, päťkrát ste vsadili na 27. Lutujem, že 27 nevyšlo. Mimochodom, vsadili ste na mňa len ako na dostihoch. Iba preto, lebo som pri vašom šťastnom čísle 28. – Prečo ste sa stali vydavateľom, to viete. Mohli ste si zvoliť statočné životné povolanie, tak ako Váš otec. No len tak zo dňa na deň – taká je tá mládež. Naďalej holdujte svojim zvykom. Ale vyvarujte sa toho, aby ste sa vydávali za poctivého obchodníka. Netvárite sa nevinne, keď ste pustili všetko perie; nič nehovorte o svojom osemhodinovom pracovnom dni a o noci, počas ktorej si tiež sotva odpočínate. „Najmä jedno, dieťa moje, verné buď a pravdivravné!“ A nerobte svojim číslam scény! Inak Vás vyhodí!

#### NOČNÝ ZVONČEK K LEKÁROVI

Sexuálne naplnenie zbavuje muža jeho tajomstva, ktoré síce nejestvuje v sexualite, ale v jej naplnení, a hoci sa v nej nerieši – možno sa jedine rozčesne v nej. Dá sa porovnať s putom, ktoré ho viaže k životu. Žena ho rozčesne, muž sa stane slobodný k smrti, lebo jeho život stratil tajomstvo. Tým dospeje k znovuzrodeniu, a tak ako ho milienka oslobodzuje spod matkinho vplyvu, tak ho žena doslovne odpútava od matky zeme, babica pretínajúca pupočnú šnúru, ktorá je upletená z prírodného tajomstva.

#### MADAME ARIANE – DRUHÝ DVOR VLAVO

Kto sa pýta múdrych žien na budúcnosť, vydáva napospas, bez toho, aby to vedel, vnútornú správu o veciach nadchádzajúcich, ktorá je tisíckrát precíznejšia ako všetko to, čo sa dozvie tam. Skôr než zvedavosť vedie ho lenivosť a nič sa nepodobá menej na odovzdanú tuposť, s ktorou sa zúčastňuje na odhalení svojho osudu, ako nebezpečný, náhly pohyb ruky, ktorým sa odvážlivec vystavuje budú-

nosti. Lebo duchaprítomnosť je jeho extraktom; presne si všimnúť, čo sa odohráva v sekunde, je rozhodujúcejšie než vedieť vopred to, čo je najďalej. Znamená, tušenie, signály prechádzajú predsa naším organizmom vo dne v noci ako nárazy vln. Vyložiť ich alebo ich využiť – to je otázka. Oboje však je nezlučiteľné. Zbabelosť a lenivosť radia jedno, triezvosť a sloboda druhé. Lebo skôr, než sa stalo takéto proroctvo alebo varovanie médiom, slovom alebo obrazom, jeho najlepšia sila odumrela, sila, ktorou nás zasahuje priamo v strede a núti nás, sotva si to uvedomujeme, podľa nej konať. Ak to zmeškáme, vtedy a len vtedy sa rozlúšti. Čítame ju. Ale teraz je už neskoro. Preto, keď znenazdajky vypukne požiar alebo z čista-jasna príde správa o smrti, v prvej nemej hrôze sa objaví pocit viny, beztvár výčitka: Nevedel si v podstate o tom? Keď si naposledy hovoril o mŕtvom, neznelo už jeho meno v твоjich ústach inak? Nemáva ti z plameňov včera-večer, ktorého jazyku rozumieš až teraz? A keď sa ti stratil predmet, ktorý ti bol milý, neobklopoval ho azda už hodiny, dni predtým dvor, výsmech či smútok, ktorý to prezrádzal? Spomienka ukazuje každému ako ultrafialové lúče v knihe života písmo, ktoré neviditeľne, ako proroctvo, glosuje text. No nie bez trestne sa zamieňajú intencie, vydáva sa neprežitý život napospas kartám, duchom, hviezdám, ktoré ho okamžite prežijú a opotrebojú, aby nám ho tu zanechali zhanobený; nie bez trestne klame sa telo o jeho moc merať sa na jeho vlastnej pôde so sudbami a víťaziť. Okamih je kaudínskym jarmom, pod ktorým sa mu skláňa osud. Zmeniť hrozbu budúcnosti do naplneného Teraz, tento jediný želaný telepatický zázrak, je dielom hmatateľnej duchaprítomnosti. Prehistorické doby, keď takéto správanie patrilo ku každodennej výbave človeka, dávali mu v holom tele najspoločnejší nástroj divinácie. Pravdivú prax poznala aj antika, a Scipius, ktorý zakopávajúc vstupuje na pôdu Kartága, zvolá s doširoka rozhodnými rukami slová víťaza: Teneo te, Terra Africana! To, čo malo byť znakom hrôzy, obrazom nešťastia, fyzicky spája so sekundou a sám sa stáva poskokom svojho tela. Práve v tom odjakživa slávil svoje triumfy staré asketické cvičenia pôstu, cudnosti, bdelosti. Každé ráno spočíva deň ako svieža košela na našej posteli; toto neporovnateľne jemné, neporovnateľne husté tkanivo rýdzej veštby na nás sedí ako uliate. Šťastie nasledujúcich dvadsiatich štyroch hodín závisí od toho, či po nej v prebudení dokážeme siahnúť.

### ŠATŇAS MASKAMI

Ten, kto doručuje správu o úmrtí, sám sebe sa zdá veľmi dôležitý. Jeho pocit ho mení – aj napriek všetkému rozumu – na vyslanca z ríše mŕtvych. Lebo spoločenstvo všetkých mŕtvych je také obrovské, že ho cíti dokonca aj ten, kto len o smrti podáva správu. „Ad plures ire“ znamenalo u Rimanov umierať.

V Bellinzone som si v staničnej čakárni všimol troch duchovných. Sedeli na lavici krížom oproti môjmu miestu. Odovzdane som pozoroval gesto toho, ktorý sedel v prostriedku a líšil sa od svojich bratov červenou čiapočkou. Hovorí k nim tak, že drží zopnuté ruky v lone a len z času na čas jednu alebo druhú máličko nadvihne a pohne ňou. Myslím si: Pravá ruka musí vždy vedieť, čo robí ľavá.

Každý už raz niekedy vyšiel z metra na vzduch a zarazilo ho, že vystúpil hore do plného snečného svetla. A napriek tomu svietilo slnko pred pár minútami, keď zostupoval dolu, rovnako jasne. Tak rýchlo zabudol na počasie na zemskom povrchu. Tak rýchlo zabudne tento povrch na neho samého. Lebo veď kto dokáže povedať o svojom pobyte viac než to, že dvom či trom iným prešiel životom tak jemne a ovanul ich tak zblízka ako počasie.

U Shakespeara a Calderóna zaplňajú zakaždým posledný akt boje, zatiaľ čo králi, princovia, panoši a družiny „vystupujú na úteku“. Zadrží ich okamih, v ktorom sa objavia divákovi. Scéna ponúka dramatickým postavám na úteku zastavenie. Postavám, ktoré sú vydané napospas daniu, sa vstupom do zorného priestoru nezúčastnených divákov a tých, čo majú skutočne prevahu, umožňuje vydýchnuť a tento vstup ich obklopí novým vzduchom. Preto má scénický výjav vystupujúcich „na úteku“ skrytý význam. Do čítania tejto poznámky zasiahne očakávanie miesta, svetla či svetla rámp, v ktorom by bol pred zrakmi cudzincov ukrytý aj náš útek životom.

### PRÍJEM STÁVOK

Meštianska existencia je režimom súkromných záležitostí. Čím dôležitejší a bohatší na dôsledky je určitý spôsob správania, tým väčšími ho uvoľňuje spod kontroly. Politické vyznanie, finančná situácia, náboženstvo – to všetko by kamsi zaliezlo, a rodina je zhnitou,



temnou stavbou, v ktorej kuticiach a kútoch sa usadil najdaromnejší hmyz. Malomeštianstvo proklamuje privatizáciu ľúbostného života, a to bezozvyšku. Dvorenie sa preň stalo nemým, zafatým procesom medzi štyrmi očami a toto skrz-naskrz súkromné, všetkej zodpovednosti zbavené dvorenie je tým, čo je v podstate na „flirte“ nové. Proletársky a feudálny typ sú si oproti tomu rovné v tom, že v dvorení prekonávajú oveľa väčšími svojich konkurentov než ženu. To však znamená oveľa hlbší rešpekt pred ženou než pred jej „slobodou“, znamená to byť jej po vôli bez kladenia otázok. Feudálne a proletárske je prenesenie erotických akcentov na verejnosť. Ukázať sa s istou ženou pri tej či onej príležitosti môže znamenať viac ako sa s ňou vyspať. Tak aj v manželstve nespočíva hodnota v neplodnej „harmónii“ manželov: Tak ako dieťa, aj duchovná sila manželstva sa objaví ako excentrický dôsledok ich bojov a rivalít.

#### PIVÁREŇ

Námorníci zriedkakedy vychádzajú na pevninu; služba na šírom mori je nedeľnou vychádzkou v porovnaní s prácou v prístave, kde vykladať a nakladať treba často vo dne i v noci. Býva už tma, keď potom prípadne mužstvu niekoľko hodín na vychádzku na súš. V najlepšom prípade stojí katedrála ako temný masív na okraji cesty do hostinca. Piváreň je kľúčom každého mesta; vedieť, kde čapujú nemecké pivo, to je celý miestopis i národopis. Nemecká námornícka krčma rozkladá nočný plán mesta: nie je ťažké trafiť odtiaľ do bordelu, do iných krčiem. Jej názov koluje celé dni v rozhovoroch pri stole. Lebo kto opustí prístav, z nasledujúceho vyťahuje rad za radom prezývky lokálov a tančiarňí, krásnych žien a národných jedál tak ako malé zástavky. Ale kto vie, či sa tentoraz pôjde na súš. Preto prišli, sotva loď dorazila k brehu a prešla deklaráciou, na palubu priekupníci so suvenírmi: s retiazkami a pohľadnicami, olejomalbami, nožmi a mramorovými figúrkami. Namiesto prehliadky mesta – nákup. V námorníkovom kufri je kožený opasok z Hongkongu popri palermskej panoráme a fotografie dievčiny zo Štetína. Presne takto vyzerá ich skutočný domov. Nevedia nič o hmlistej dialave, v ktorej ležia podľa meštiaka neznáme svety. V každom meste sa presadí najsamprv služba na palube a potom nemecké pivo, anglické holiace mydlo a holandský tabak. Prítomnosť medzinárodnej priemyselnej normy pocitujú až do špiku kostí, nevábja ich palmy a ľadovce.

Námorník „zožral“ blízkosť, a prehovárajú k nemu len najexaktnejšie odtiene. Krajiny dokáže lepšie rozlíšiť podľa toho, ako tam pripravujú ryby, než podľa architektúry a prírodnej scenérie. V detaile je udomácnený natolko, že trasy na oceáne, kde križuje kurzy iných lodí (a kvílením sirén pozdravuje tie, čo patria k jeho vlastnej firme), sa mu menia na hlučné ulice, v ktorých sa treba navzájom vyhýbať. Na otvorenom mori býva v meste, kde sa na marseillskej Cannebi r križom oproti istému hamburskému nevestincu nachádza krčma z Port Saidu a neapolský Castel dell'Ovo na barcelonskej Plaza Catalu a. Rodné mesto má primát ešte u dôstojníkov. No pre námornického dorastenca alebo kuriča, pre ľudí, ktorých transportovaná pracovná sila si udržiava v lodnom trupe spojenie s tovarom, nie sú navzájom poprepájané prístavy ani už len vlastou, ale kolískou. A kto ich počúva, uvedomí si, aká lživosť sa skrýva za cestovaním.

#### ŽOBRANIE A PODOMOVÝ PREDAJ ZAKÁZANÝ!

Žobráka mali vo vysokej úcte všetky náboženstvá. Lebo on dokazuje, že duch a zásada, konzekvencie a princíp hanebne zlyhávajú v takej triezvej a banálnej ako aj svätej a životodarnej veci, akou je poskytovanie almužny.

Sú sťažnosti na žobrákov na juhu, no zabúda sa, že ich úporná prítomnosť priamo pred naším nosom je ospravedlnená tak, ako učencova tvrdošijnosť pred ťažkými textami. Niet náznaku zaváhania, najtichšej vôle alebo zvažovania, ktoré by nevystopovali na našich tvárach. Telepatia drožkára, ktorý nám až svojím zvolaním pomôže uvedomiť si, že nemáme nič proti tomu, aby nás zviezol, a kramára, čo zo svojho haraburdia vydoluje jedinú retiazku alebo kameu, ktorá by mohla vzbudiť náš záujem, sú rovnakého razenia.

UNIVERZITNÁ KNIŽNICA PU  
Ul. 17. novembra  
080 78 PREŠOV  
3

#### K PLANETÁRIU

Keby sme mali čo najstručnejšie, len na základe jediného oporného bodu vyjadriť antickú náuku, tak ako Hillel kedysi židovskú, tá veta by musela znieť takto: „Jedine tým patriť bude zem, čo žijú zo síl kozmu.“ Antický človek sa od nového ničím nelíši väčšími než svojou odovzdanosťou kozmickej skúsenosti, ktorú ten neskorší sotva

pozná. Jej zostup sa ohlasuje už na začiatku novoveku v rozkvet astronómie. Keplera, Koperníka, Tycha de Brahe nepoháňali istotne len vedecké impulzy. No napriek tomu je vo výlučnom prízvukovaní optického spojenectva s vesmírom, k akému čoskoro viedla astronómia, predzvesť toho, čo muselo prísť. Antický prístup ku kozmu sa uskutočňoval inak: v stave opojenia. Lebo opojenie je skúsenosťou, v ktorej sa uisťujeme len o tom najbližšom a najvzdialenejšom, a o tom jednom nikdy nie bez druhého. To však znamená, že v opojení môže človek s kozmom komunikovať iba v spoločensťve. Považovať túto skúsenosť za bezvýznamnú, za zvráťiteľnú a prenchať ju jednotlivcovi ako rojčenie za krásnych hviezdnatých nocí, je poblúdením, ktoré hrozí novším pokoleniam. Nie, táto skúsenosť sa znovu a stále znovu stáva naliehavou a potom jej národy a pokolenia neuniknú, tak ako keď sa zvestovala najstrašnejším spôsobom v poslednej vojne, ktorá bola pokusom o nové zosobášenie s kozmickými silami. Ľudské masy, plyny, elektrické sily, všetko to bolo uvrhnuté do šíreho poľa, krajinou sa hnali vysokofrekvenčné prúdy, na nebi vychádzali nové súhvezdia, vzdušný priestor a morské hĺbiny duneli od propelerov, a do matky zeme kopali sa všade šachty pre obete. Toto veľké dvorenie kozmu sa dialo po prvý raz v planetárnom rozmere, totiž v duchu techniky. Keďže si však na ňom ziskuchtivosť vládnucej triedy zamýšľala ukojiť svoju vôľu, technika zradila ľudstvo a svadobné lôžko premenila na more krvi. Ovládnutie prírody, tak učia imperialisti, je zmyslom všetkej techniky. Kto by však dôveroval dráčovi, ktorý by za zmysel výchovy vyhlásil ovládnutie detí dospelými? Nie je výchova predovšetkým nevyhnutným poriadkom vo vzťahu medzi generáciami a teda, keď už chceme hovoriť o ovládaní, ovládnutím generačného vzťahu, a nie detí? A takisto ani technika nie je ovládnutím prírody: je to ovládnutie vzťahu medzi prírodou a ľudstvom. Ľudia sa ako druh nachádzajú síce už tisícročia na konci svojho vývoja; no ľudstvo ako druh stojí na jeho začiatku. V technike sa mu organizuje *physis*, v ktorej sa mu kontakt s kozmom vytvára nanovo a iným spôsobom ako v národoch i rodinách. Postačí spomenúť skúsenosť rýchlostí, ktorých silou sa dnes ľudstvo strojí na nedohľadné cesty do vnútra času, aby tam narazilo na rytmy, z ktorých budú chorí čerpať posilu tak ako predtým vo vysokých pohoriach alebo pri južných moriach. Lunaparky sú prvotnou formou sanatórií. Hrôza skutočnej kozmickej skúsenosti sa nespája s drobným prírodným fragmentom, ktorý

sme zvyknutí nazývať „príroda“. Počas ničivých nocí poslednej vojny otriasol skeletom ľudstva pocit, ktorý sa ponášal na epileptikovo šťastie. A revolty, čo po tejto vojne nasledovali, boli prvým pokusom dostať nové telo pod kontrolu. Sila proletariátu je stupňovou mierkou jeho ozdravenia. Ak mu jeho sila neprenikne až do špiky kostí, nezachráni ho nijaké pacifistické rozumovanie. Závrat z deštrukcie prekonáva život len v opojení z počatia.

(1928)

## Surrealizmus. Posledná momentka európskej inteligencie

Duchovné prúdy môžu dosiahnuť spád, ktorý je dostatočne prudký na to, aby si na ňom mohol kritik postaviť elektráreň. Pre surrealizmus vytvára takýto spád rozdiel hladín medzi Francúzskom a Nemeckom. To, čo v roku 1919 vzišlo vo Francúzsku v okruhu niektorých literátov – spomenieme tu hneď najdôležitejšie mená: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Eluard – bolo možno tenkým potôčikom živým vlhkom nudou po vojnovnej Európy a poslednými strumienkami francúzskej dekadencie. Mudrlanti, ktorí dodnes neprekročili „autentické pramene“ hnutia a ešte dnes o ňom nevedia povedať nič iné než to, že tu opäť nejaká klika literátov mystifikovala ctihodnú verejnosť, sa podobajú trochu na akési konzorcium odborníkov, ktoré po dostatočnej úvahe pri jednom prameni dospeje k presvedčeniu, že tento malý potok nikdy nebude poháňať turbíny.

Nemecký pozorovateľ nestojí pri prameni. To je jeho šanca. Stojí v doline. Dokáže odhadnúť energie pohybu. Pre neho, ktorý je ako Nemecký už dávno dôverne oboznámený s krízou inteligencie, či presnejšie, s humanistickým pojmom slobody, a ktorý vie, aká frenetická vôľa sa v tejto kríze prebudila a aby prekonal štádium večných diskusií a za každú cenu dospel k rozhodnutiu, musel na vlastnom tele zakúsiť jej najkrajnejšie exponované postavenie medzi anarchisticou frondou a revolučnou disciplínou – pre neho neexistuje ospravedlnenie, ak by tento pohyb považoval na základe najjemnejšieho pohľadu za „umelecký“, „poetický“. Ak ním aj spočiatku bol, práve na samom začiatku vyhlásil Breton, že chce skončiť

s praxou, ktorá publiku predkladá literárne účinky určitej existencnej formy a sama túto existencnú formu popiera. Vyjadrené kratšie a dialektickejšie to však znamená: Tu oblasť literatúry implodovala, keďže okruh úzko spätých ľudí dohnal „literárny život“ až k najkrajnejším hraniciam možného. A možno im veriť na slovo, keď tvrdia, že Rimbaudovo *Saison en Enfer* pre nich už neskrývalo nijaké tajomstvá. Lebo táto kniha je skutočne prvým dokumentom takéhto hnutia. (Z novšieho obdobia. O starších predchodcoch ešte bude reč.) Možno to, o čo tu ide, vysloviť definitívnejšie a prenikavejšie, ako to spravil Rimbaud vo svojom exemplári spomínanej knihy? Tam, kde sa píše: „na hodvábe morí a arktických kvetov“, pripísal neskôr na okraj: „To neexistuje“ („Elles n'existent pas“).

V akej nenápadnej, okrajovej substancii bolo pôvodne uložené dialektické jadro, ktoré sa v surrealizme rozvinulo, ukázal v čase, keď sa ešte nedal vývin odhadnúť, Aragon roku 1924 vo svojom *Vague de Reves*. Dnes ho už možno odhadnúť. Lebo niet pochyb, že heroické štádium, o ktorom tam zanechal Aragon katalóg hrdinov, sa skončilo. V takýchto hnutiach vždy jestvuje okamih, keď musí explodovať pôvodné napätie tajného zväzku vo vecnom, profánom boji o moc a vládu alebo sa ako verejná manifestácia musí rozpadnúť a transformovať. Surrealizmus sa momentálne nachádza v tejto transformačnej fáze. No vtedy, keď v podobe inšpiratívnej snovej vlny zachvátil svojich zakladateľov, zdal sa tým najintegralejším, najdefinitívnejším, najabsolútnejším. Všetko, s čím prišiel do styku, sa integrovalo. Život sa zdal hodný žitia len tam, kde bol v každom človeku prah oddeľujúci bdenie od spánku vydratý ako by stupajmi masových, sem a tam valiacich sa obrazov, jazyk len sám sebou, kde sa zvuk a obraz a obraz a zvuk s automatickou exaktnosťou tak šťastne prelínali, že pre štipku „zmyslu“ už nezostala nijaká štrbina. Obraz a jazyk majú prednosť. Keď si Saint-Pol-Roux nadránom líha spať, upevní na svoje dvere tabuľku: *Básnik pracuje*. Breton si poznamenáva: „Ticho. Chcem prejsť tade, kadiaľ ešte nikto nikdy neprešiel, ticho! – Až po vás, drahý jazyk.“ Ten má prednosť.

Nielen pred zmyslom. Aj pred Ja. V štruktúre sveta uvoľňuje sa individualitu ako deravý zub. Toto uvoľnenie Ja prostredníctvom opojenia je zároveň práve plodnou, živou skúsenosťou, ktorá umožnila týmto ľuďom vystúpiť zo začarovaného kruhu opojenosti. Niet tu miesta na to, aby sme vykreslili surrealistickú skúsenosť v celej jej určitosti. Kto však pochopil, že v dielach z tohto okruhu nejde

o literatúru, ale o iné: manifestáciu, heslo, dokument, bluf, alebo ak chcete podvrh, len nie o literatúru, ten vie aj to, že je tu doslovne reč o skúsenostiach, nie o teóriách a ešte menej o fantazmách. A tieto skúsenosti sa vonkoncom neobmedzujú na sen, na hodiny požívania hašiša alebo fajčenia ópia. Je predsa veľkým omylom myslieť si, že zo „surrealistických skúseností“ poznáme len náboženské extázy alebo extázy narkotík. Ópiom ľudu nazval Lenin náboženstvo a tým posunul tieto dve veci k sebe bližšie, ako by mohlo byť surrealizmom milé. Ešte bude reč o trpkom, vášnivom povstaní proti katalicizmu, v ktorom priviedli surrealizmus na svet Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire. Skutočné, tvorivé prekonanie náboženského osvietenia však naozaj nespočíva v omamných jedoch. Spočíva v *profánnom osvietení*, materialistickej, antropologickej inšpirácii, ku ktorej môže hašiš, ópium alebo hocičo iné tvoriť prípravu. (No nebezpečnú. A príprava prostredníctvom náboženstiev je prísnejšia.) Surrealizmus nenašiel toto profánne osvietenie vždy na svojej, na jeho výške, a práve tie diela, ktoré o ňom svedčia najvýrečnejšie, Aragonov nesúmerateľný *Paysan de Paris* a Bretonova *Nadja*, sa tu vyznačujú veľmi rušivými, odpadlými javmi. V *Nadja* sa napríklad nachádza vynikajúce miesto o „strhujúcich dňoch parížskych rabovačiek v znamení Sacca a Vanzettiho“, a Breton k tomu pripája uistenie, že Boulevard Bonne-Nouvelle splnil v tých dňoch strategický sľub revolty, ktorý odjakživa dávalo jeho meno. Vyskytne sa však aj Mme. Sacco, a to nie je manželka Fullerovej obete, ale *voyante*, veštkyňa, ktorá býva na Rue des Usines č. 3 a ktorá Paulovi Eluardovi rozpovie, že od Nadji nevyvstane pre neho nič dobré. Priznávame krkolomnej ceste surrealizmu vedúcej ponad strechy, bleskozvody, odkvapové rúry, verandy, veterné ružice, štukatúry – tomu, kto lezie po fasáde, musia všetky ornamenty slúžiť k najlepšiemu – priznávame jej, že vedie aj do vlhkej zadnej izby špiritizmu. No neradi počúvame, keď opatrne klope na sklo, aby sa spýtal na svoju budúcnosť. Kto by nechcel, aby boli tieto adoptívne deti revolúcie čo najúzkostlivejšie oddelené od toho všetkého, čo sa odohráva na tajných stretnutiach vyslúžilých dám z dobročinných ústavov, majorov na dôchodku či exulantských šmelinárov?

Bretonova kniha je inak ako stvorená na to, aby objasnila niektoré základné črty tohto „profánného osvietenia“. *Nadju* nazýva „livre porte battante“, „knihou, v ktorej búchajú dvere“. (V Moskve som býval v hoteli, kde takmer všetky izby obsadili tibetskí lámovia,

ktorí prišli do Moskvy na kongres všetkých budhistických cirkví. Udrelo mi do očí, ako veľa dverí bolo na chodbách domu pootvorených. To, čo spočiatku vyzeralo ako náhoda, zapôsobilo na mňa strašidelne: v takých izbách bývali príslušníci sekty, ktorí, ako som sa dozvedel, zložili sľub, že sa nikdy nebudú zdržiavať v uzavretých miestnostiach. Šok, ktorý som vtedy zažil, musí pocítiť čitateľ *Nadji*.) Žiť v sklenom dome je revolučnou cnosťou par excellence. Aj to je opojenie, morálny exhibicionizmus, ktorý veľmi nutne potrebujeme. Diskrétnosť vo veciach vlastnej existencie sa z aristokratickej cnosti čoraz viac stala záležitosťou úspešných malomeštiakov. *Nadja* našla skutočnú, tvorivú syntézu medzi umeleckým a kľúčovým románom.

Stačí, mimochodom – a *Nadja* vedie aj k tomu – začať brať lásku vážne, aby sme aj v nej spoznali „profánne osvietenie“. „Zaoberal som sa,“ rozpráva autor, „práve vtedy (t. j. v čase, keď sa stykal s Nadjou) veľa epochou Ľudovíta VII., lebo to bolo obdobie «lúbošného dvorenia», a pokúšal som sa s najväčšou intenzitou si sprítomniť, ako sa vtedy ľudia dívali na život.“ Provensálske chápanie náklonnosti poznáme od istého novšieho autora o čosi presnejšie, čo nás privádza do prekvapivej blízkosti surrealistickej koncepcie lásky. „Všetci básnici Nového šľu,“ píše Erich Auerbach vo svojom vynikajúcom *Dantem ako básnikovi pozemského sveta*, „majú mystickú milenkú, všetci prežívajú približne tie isté, veľmi podivuhodné lúbošné dobrodružstvá, všetkých obšťastňuje Amor darmi, alebo im ich odopiera, a tieto dary sa ponášajú väčšmi na osvietenie než na zmyselný pôžitok, všetci patria k akémusi tajnému spojeniu, ktoré určuje ich vnútorný a možno aj vonkajší život.“ S dialektikou opojenia je to zvláštne. Nie je každá extáza v *jednom* svete azda zahanbujúcou triezvosťou v tom, ktorý je komplementárny? K čomu inému by mala smerovať náklonnosť – to ona, nie láska, púta Bretona k telepatickému dievčaťu – ak nie k tomu, že cudnosť je tiež zasnenosťou? Do sveta, ktorý nehraničí len s hrobkami srdca Ježišovho alebo mariánskymi oltármi, ale aj s ránom pred bitkou alebo po dosiahnutí víťazstva.

V ezoterickej láske je dáma tým najnepodstatnejším. Tak aj u Bretona. Bližšie má k veciam, ku ktorým má blízko *Nadja*, ako k nej samej. Čo sú to za veci, ku ktorým má *Nadja* blízko? Ich kánon je pre surrealizmus taký poučný ako je len možné. Kde začať? Môže sa pochváliť obdivuhodným objavom. Narazil najprv na revolučné

energie, ktoré sa zjavili v tom, čo je „zastarané“, v prvých železných konštrukciách, prvých továrenských budovách, najranejších fotografiách, predmetoch, ktoré začínali odumierať, v salónových krídlach, v odevoch spred piatich rokov, mondénnych zasadacích lokáloch, keď sa od nich začne sťahovať *vogue*. Ako sa tieto veci majú k revolúcii – nik iný o tom nemá presnejšiu predstavu ako títo autori. Ako sa zvráti bieda, nielen sociálna, ale rovnako aj architektonická, bieda interiéru, ztročené a ztročujúce veci na revolučný nihilizmus, to si pred týmito veštcami a vykladačmi znamená ešte nikto neuvedomil. Nehovoriac o Aragonovej *Passage de l'Opéra*: Breton a Nadja sú ľubostný pár, ktorý všetko to, čo sme zažili počas smutných ciest vlakom (železnica začína starnúť), počas Bohom opustených nedeľných populudní v proletárskych štvrtiach veľkých miest, pri prvom pohľade z upršaného okna nového bytu, mení na revolučnú skúsenosť, ak nie konanie. Nechávajú explodovať ohromné sily „nálady“, ukryté v týchto veciach. Čo myslíte, ako by asi vyzeral život, ktorý by mohol v rozhodujúcom okamihu určiť hoci aj ten posledný, ľubovoľný pouličný bitkár?

Trik, ktorý uchvátil tento svet vecí – bude poctivejšie, ak tu budeme hovoriť skôr o triku než o nejakej metóde – spočíva vo výmene historického pohľadu za politický. „Otvorte sa, hroby, vy mŕtvi z pinakoték, mŕtvolky za španielskymi stenami, v palácoch, zámkoch a kláštoroch, tu stojí báječný opatrovateľ kľúčov, držiaci v rukách zväzok s kľúčmi od všetkých čias, čo vie, ako zatlačiť na tie najzadebnenejšie zámky a ktorý vás pozýva, aby ste vstúpili priamo do stredu dnešného sveta, zamiešať sa medzi nosičov bremien, mechanikov, ktorých šľachtia peniaze, aby ste sa domácky usadili v ich automobiloch krásnych ako brnenie z rytierskych čias, zaujali miesto v medzinárodných spacích vozňoch a splynuli so všetkými tými, ktorí sú ešte dnes hrdí na svoje prednostné práva. Civilizácia s nimi však spraví krátky proces.“ Túto reč vložil jeho priateľ Henri Hertz do úst Apollinairovi. Táto technika pochádza od Apollinaira. Vo svojom zväzku noviel *L'Hérésiarque* ju použil s machiavellistickou vypočítavosťou, aby vyhodil do vzduchu katolicizmus (na ktorom vnútorne visel).

V stredobode tohto sveta vecí sa nachádza to najsnívanejšie z ich objektov, samotné mesto Paríž. Ale až revolta bezozvyšku odhaľuje jeho surrealistickú tvár. (Ludoprázdné ulice, v ktorých diktuje rozhodnutia pískanie a strelba.) A nijaká tvár nie je surrealistická v ta-

kej miere ako skutočná tvár mesta. Nijaký obraz od Chirica alebo Maxa Ernsta sa nemôže merať s ostrými náčrtmi svojich vnútorných tvrdz, ktoré na to, aby sa vyrovnal s ich osudom a v ich osude, v osude ich más s tým podstatným, treba najprv dobyť a obsadiť. Nadja je exponentom týchto más a toho, čo ich revolučne inšpiruje: „*Mohutné nevedomie, živé a sonórne, inšpiruje moje jediné presvedčivé činy v tom zmysle, že ustavične chcem dokazovať, že raz a navždy disponuje všetkým, čo je moje.*“ Tu sa teda nachádza zoznam týchto opevnení, počínajúc Place Maubert, kde si uchovala špina tak ako nikde celú svoju symbolickú moc, až k „Théâtre Moderne“, ktoré som, nanešťastie, už nezažil. No v Bretonovom opise baru na hornom poschodí – „je celkom tma, tunelovité arkády, cez ktoré človek nenájde cestu – salón na dne jazera“ – je čosi, čo mi pripomína tú najnepochopiteľnejšiu miestnosť v starom Prinzeß-Café. Bola to zadná izba na prvom poschodí so svojimi pármí v modrom svetle. Volali sme ju „anatómia“; bol to posledný lokál pre lásku. Na takýchto miestach zasahuje u Bretona veľmi pozoruhodným spôsobom fotografia. Ulice, brány, námestia mení na ilustrácie kolportážneho románu, z tejto architektúry starej storočia zotiera banálnu evidenciu, aby ju nasmerovala s najpôvodnejšou intenzitou k zobrazovaniu diania, na ktoré, presne tak ako v starých knihách pre slúžky, poukazujú doslovné citáty s očíslovanými stranami. A všetky parížske lokality, ktoré sa tu vynárajú, sú miestami, kde sa to, čo je medzi ľuďmi, pohybuje ako otáčacie dvere.

Aj Paríž surrealistov je „malý svet“. To znamená, že vo veľkom, v kozme, to nevyzerá inak. Aj tam sú *carrefours*, pri ktorých sa z dopravy zablýsnu strašidelné signály, na dennom poriadku sú nevymysliteľné analógie a spájanie udalostí. To je priestor, o ktorom podáva správu surrealistická lyrika. Poznamenať to treba hoci už len kvôli tomu, aby sme mohli čeliť obligátnemu nepochopeniu „l'art pour l'artizmu“. Lebo l'art pour l'artizmus sa takmer nikdy nedal brať doslovne, takmer vždy bol vlajkou, pod ktorou sa plaví tovar, ktorý nemožno deklarovať, lebo mu ešte chýba meno. Bol by načase pustiť sa do práce, čo by tak ako žiadna iná osvetlila krízu umení, ktorej sme svedkami: do dejín ezoterického básnictva. Vonkoncom nie je náhoda, že ešte niet takýchto dejín. Napísať ich tak, ako by to bolo potrebné, – teda nie ako zborník, do ktorého „odborníci“, každý vo svojom odbore, „prispievajú tým najcennejším pre poznanie“ – ale ako fundovaný spis jedinca, ktorý by skôr než dejiny vývinu

predstavil z vnútornej potreby stále znova obnovujúce sa pôvodné oživenie ezoterického básnictva – takto napísané boli by jedným z tých učených diel založených na vyznaní, ktoré sa dajú porátať v každom storočí. Na ich poslednom liste musel by sa nájsť röntgenový snímok surrealizmu. V *Introduction au Discours sur le peu de Réalité* Breton naznačuje, ako je poetická skúsenosť založená na filozofickom stredovekom realizme. No tento realizmus – teda viera v skutočnú výlučnú existenciu pojmov, či už mimo vecí alebo v nich – vždy veľmi rýchlo prešiel z logickej pojmovej oblasti do magickej ríše slov. A magicke slovné experimenty, nie artistické zábavky sú náruživými fonetickými a grafickými hrami na premeny, ktoré sa tiahnu už pätnásť rokov celou literatúrou avantgardy, či už sa volá futurizmus, dadaizmus alebo surrealizmus. Ako sa tu navzájom prestupujú heslo, zaklínadlo a pojem, ukazujú nasledujúce Apollinairove slová z jeho posledného manifestu: *L'Esprit nouveau et les Poètes*. Tam hovorí, roku 1918: „V básnictve niet moderných ekvivalentov pre rýchlosť a jednoduchosť, s akou sme si všetci navykli označovať jedným jediným slovom také komplexné súcna ako množina, ľud, univerzum. Dnešní básnici však vyplňajú túto medzeru; ich syntetické diela vytvárajú nové podstaty, ktorých plastický zjav je rovnako komplexný ako slová vyjadrujúce kolektíva.“ Keď však, pravda, Apollinaire a Breton ešte energetickejšie prenikajú vpred a dovršujú napojenie surrealizmu na prostredie s vysvetlením: „Výdobytky vied spočívajú oveľa väčšmi na surrealistickom ako na logickom myslení“, keď, inými slovami, mystifikáciu, ktorej vrchol vidí Breton v poézii (to sa dá obhájiť), vyhlasujú aj za podstatu vedeckého a technického vývinu, potom je takáto integrácia príliš búrlivá. Je veľmi poučné porovnať prenáhlené napojenie tohto hnutia na nepochopený zázrak-stroj – Apollinaire: „Staré bájky sa z veľkej časti realizovali, teraz je na básnikoch, aby vymysleli nové, ktoré potom budú môcť uskutočniť vynálezcovia“, – tieto dusné fantázie, s dobre ventilovanými utópiami istého Scheerbarta.

„Rozosmieva ma myšlienka na akúkoľvek ľudskú aktivitu,“ tento Aragonov výrok pomerne dobre označuje, akú cestu mal surrealizmus prejsť od svojich počiatkov až k politizácii. Právom nazval Pierre Naville, ktorý pôvodne patril k tejto skupine, vo svojom vynikajúcom spise *La Révolution et les Intellectuels* tento vývin dialektickým. Pri tejto premene extrémne kontemplatívneho postoja na revolučnú opozíciu hrá nepriateľstvo buržoázie voči akémukoľ-

vek vyhláseniu radikálnej duchovnej slobody hlavnú úlohu. Toto nepriateľstvo zatlačilo surrealizmus doľava. Tento vývoj urýchlili politické udalosti, najmä vojna v Maroku. Manifest *Intelektuáli proti vojne v Maroku*, ktorý vyšiel v *L'Humanité*, znamenal získanie principiálnej inej platformy, ako ju povedzme označuje Saint-Pol-Roux slávnym škandálom na bankete. Vtedy, krátko po vojne, keď surrealisti, ktorí považovali oslavu istého nimi uctievaného básnika za skompromitovanú prítomnosťou nacionalistických živlov, vybuchli do prevolávania „Nech žije Nemecko“, zostali v medziach škandálu, proti ktorému, ako vieme, je buržoázia rovnako imúnna, ako je citlivá voči akejkolvek akcii. Zvláštna je zhoda, v akej videli Apollinaire a Aragon pod vplyvom takýchto politických prehánok básnikovu budúcnosť. Kapitoly *Prenasledovanie* a *Vražda* v Apollinairovom *Po te assassiné* obsahujú známy opis pogromu proti básnikom. Vedú sa útoky na vydavateľstvá, do ohňa sa hádzu knihy básní, zabíjajú sa básnici. A rovnaké scény sa odohrávajú v rovnakom čase na celej zemi. U Aragona zvoláva v predtuche takejto hrôzy „Imaginácia“ svoje mužstvo k poslednej križiackej výprave.

Na to, aby sme pochopili takéto proctvá a aby sme strategicky zmerali líniu, ktorú dosiahol surrealizmus, bude potrebné pozrieť sa, aký druh myslenia je rozšírený u takzvanej lavicovej buržoáznej inteligencie vyznačujúcej sa dobrou vôľou. Dostatočne zreteľne sa prejavuje v súčasnej orientácii týchto kruhov na Rusko. Prirodzene, nehovoríme tu o Béraudovi, ktorý vydláždil cestu ľži o Rusku, alebo o Fabre-Lucovi, ktorý za ním ťažkopádne po tejto ceste klusá ako verný osol naložený všetkými meštiackymi predsudkami. Aká je však problematická aj typická sprostredkujúca kniha Duhamelova. Aký ťažko znesiteľný je prepriato úprimný, prepriato rozhodný a srdečný jazyk protestantského teológa, ktorým je presiaknutá. Aká opotrebovaná je metóda diktovaná rozpakmi a neznalosťou jazyka, posunúť veci do akéhosi symbolického svetla. Aké zradné jeho zhrnutie: „Skutočná, hlbšia revolúcia, ktorá by v istom zmysle mohla zmeniť substanciu samotnej slovanskej duše, sa ešte neuskutočnila.“ Je typické pre túto lavicovú francúzsku inteligenciu – rovnako ako pre tak isto orientovanú ruskú – že jej pozitívna funkcia vyplýva bezozvyšku z pocitu povinnosti nie voči revolúcii, ale voči zdedenej kultúre. Jej kolektívny výkon, pokiaľ je pozitívny, sa približuje k výkonu konzervátorskému. Politicky a hospodársky však bude treba u nich stále rátať s nebezpečenstvom sabotáže.

Na tejto celej lavicovej meštianskej pozícii je charakteristické jej nevyliciteľné spojenie idealistickej morálky a politickej praxe. Isté základné jadrá surrealizmu, ba surrealistickej tradície, možno pochopiť len v kontraste s bezmocným kompromisom „zmýšľania“. Pre toto porozumenie sa zatiaľ veľa neurobilo. Bolo príliš lákavé začleniť Rimbaudov a Leutrémontov satanizmus ako náprotivok k l'art pour l'artizmu do snobistického inventára. Keď sa však rozhodneme otvoriť túto romantickú atrapu, nájdeme v nej niečo, čo sa dá použiť. Nájdeme kult zla v zmysle akokoľvek romantického dezinfekčného a izolačného aparátu politiky proti každému moralizujúcemu diletantizmu. V tomto presvedčení sa vrátíme azda o pár desaťročí späť, ak u Bretona narazíme na scenár brakového krváku, ktorého stredobodom je zhanobenie dieťaťa. V rokoch 1865 až 1875 niektorí veľkí anarchisti, bez toho aby o sebe navzájom vedeli, pracovali na svojich pekelných strojoch. A zarážajúce na tom je: nezávisle od seba nastavili spínače presne na tú istú hodinu, a o štyridsať rokov neskôr explodovali v západnej Európe v tom istom čase Dostojevského, Rimbaudove a Lautréamontove diela. Mohli by sme, aby sme boli presnejší, z Dostojevského zobraňého diela vybrať to miesto, ktoré bolo skutočne uverejnené až okolo roku 1915: „Stavroginovu spoveď“ z *Démonov*. Táto kapitola najtesnejšie dotýkajúca sa tretieho spevu *Chants de Maldoror*, obsahuje ospravedlnenie zla, ktoré stvára isté motívy surrealizmu silnejšie než sa to podarilo hociktorému z jeho dnešných hovorcov. Lebo Stavrogin je surrealista avant la lettre. Nik nepochopil tak ako on, aký naivný je meštiacky názor, že dobro je síce pri všetkej mužskej cnosti toho, kto ho činí, inšpirované Bohom, no zlo vraj celkovo pochádza z našej spontánnosti, v ňom sme samostatné a výlučne len na seba samých odkázané bytosti. Nikto nevidel tak ako on inšpiráciu v tom najpodlejšom konaní, ba práve v ňom. V hanebnosti spoznal, tak ako idealistický buržoaz v cnosti, súčasť svetového kolobehu, no aj čosi, čo je v nás samých vopred vytvarované, čo je nám blízke, ak nie zhora dané. Dostojevského boh nestvoril len nebo a zem a človeka a zviera, ale aj podlosť, pomstu, krutosť. A ani tu si nenechal čertom fušovať do remesla. Preto sú všetky u neho celkom pôvodné, azda nie „nádherné“, no večne nové „ako prvého dňa“, a čertovsky vzdialené od kliše, v ktorých sa hriech zjavuje meštiakovi.

Aké veľké je napätie dodávajúce silu spomínaným básnikom, aby pôsobili na takú obdivuhodnú dialku, dokladá priam skurilným spô-

sobom list, ktorý Isidore Ducasse adresoval 23. októbra 1869 svojmu nakladateľovi, aby mu objasnil svoje básnictvo. Stavia sa tam do jedného radu s Mickiewiczom, Miltonom, Southeyom, Alfredom de Mussetom, Baudelaïrom a vraví: „Prirodzene, že som udrel na strunu o čosi plnšie, aby som uviedol niečo nové do tejto literatúry, ktorá o zúfalstve spieva predsa len preto, aby čitateľa ubila, a aby tým mocnejšie ako po lieku túžil po dobre. Tak sa ospevuje napokon stále len dobro, len metóda je filozofickejšia a menej naivná ako to bolo v prípade starej školy, z ktorej žije už len Victor Hugo a niektorí iní.“ Ak vôbec jestvuje nejaký súvis, v ktorom by sa nachádzala Lautréamontova konfúzna kniha, či skôr ak by sme ju mohli do nejakej súvislosti začleniť, potom to bude insurekcia. Bol to preto veľmi pochopiteľný a v podstate nie slepý pokus, ktorý uskutočnil v roku 1927 vo svojom vydaní zobraňých spisov Soupault, napísať politické curriculum Isidora Ducassa. Žiaľ, niet o ňom nijakých dokumentov, a to, že Soupault nejaké zozbieral, sa zakladalo na omyle. Naproti tomu je potešiteľné, že sa podobný pokus podaril s Rimbaudom, a je zásluhou Marcela Coulonga, že obrátil jeho pravý obraz pred Claudelovou a Berrichonovou katolíckou uzurpáciou. Áno, Rimbaud je katolík, ale je ním, podľa jeho vlastného sebaujadrenia, svojou najúbohejšou časťou, ktorú neúnavne stavia na pranier, vydáva ju napospas svojej a čejkoľvek nenávisti, svojmu a kohokoľvek pohrdaniu: časťou, ktorá ho núti k vyznaniu, že nerozumie revolte. Je to však vyznanie komunarda, ktorý si sám nedokázal urobiť zadosť, a keď sa básnictvu odvrátil chrbtom, vo svojej najranejšej poézii sa už dávno rozlúčil s náboženstvom. „Nenávist, tebe som zveril svoj poklad,“ píše v *Saison en Enfer*. Aj na tomto výroku by sa mohla zachytiť a rozvíjať poetika surrealizmu, a svoje korene by zapustila dokonca hlbšie než teória „surprise“, prekvapivého básnenia, ktorá pochádza od Apollinaira – až do hĺbky Poeových myšlienok.

Od Bakunina nebolo už v Európe nijakého radikálneho pojmu slobody. Majú ho surrealisti. Sú prví, ktorí sa zbavili liberálneho, moralisticko-humanisticky skostnatého ideálu slobody, lebo sú presvedčení, že „sloboda, ktorá sa dá na tejto zemi vykúpiť len tisíc-kou najtvrdších obetí, si vyžaduje, aby sa, pokiaľ trvá, vychutnávala neobmedzene, vo svojej plnosti a bez akéhokoľvek pragmatického kalkulu.“ A to im dokazuje, „že oslobodzovací boj ľudstva vo svojej najjednoduchšej podobe (ktorá je predsa, a práve, oslobode-

ním v každom ohľade) zostáva jedinou vecou, ktorej sa oplatí slúžiť“. Podarí sa im však skombinovať túto skúsenosť slobody s inou revolučnou skúsenosťou, ktorú musíme uznať, lebo sme ju mali: s konštruktívnosťou, diktátorstvom revolúcie? Slovom – naviazať revoltu na revolúciu? Ako si máme predstaviť existenciu, ktorá celkovo a bezzvyšku zodpovedá bulvárú Bonne-Nouvelle, v Le Corbusierových a Oudových priestoroch?

Získať sily opojenia pre revolúciu – toto obkružuje surrealizmus vo všetkých knihách a podujatiach. To môže nazvať svojou najvlastnejšou úlohou. Tá sa, ako vieme, nevyčerpáva tým, že v každom revolučnom akte je živá opojná zložka. Je identická s anarchisticou. Položiť však dôraz výlučne na ňu by znamenalo úplne zanechať metodickú a disciplinárnu prípravu revolúcie v prospech praxe váhajúcej medzi cvičením a predbežnou oslavou. K tomu treba prirátať prívlemlí zostručený, nedialektický názor na podstatu opojenia. Estetika *peintre a poète* „en état de surprise“, umenia ako reakcie prekvapeného, je v zajatí niektorých veľmi osudných romantických predsudkov. Predpokladom každého seriózneho preskúmania okultných, surrealistických, fantazmagorických talentov a fenoménov je dialektický spoj, ktorý si romantická hlava nikdy neosvojí. Nedostaneme sa totiž ďalej, ak na tom, čo je tajomné, pateticky alebo fanaticky podčiarkneme jeho tajomnú stránku; tajomstvom prenikneme väčšmi len do tej miery, keď ho znovu objavíme v každodennosti, silou dialektickej optiky, ktorá spoznáva každodennosť ako niečo nepreniknuteľné, nepreniknuteľnosť ako čosi každodenné. Napríklad najnáruživější výskum telepatických fenoménov nenaučí človeka ani spolovice toľko o čítaní (ktoré je eminentne telepatickým postupom) ako profánne osvietenie čítania o telepatických fenoménoch. Alebo: najnáruživější výskum hašišového opojenia nenaučí človeka ani spolovice toľko o myslení (ktoré je eminentným narkotikom) ako profánne osvietenie myslenia o opojení hašišom. Čitateľ, hlbavec, čakateľ, flaneur sú rovnako osvieteními typmi ako požívač ópia, rojko, opojený. A sú profánni. Nehovoriac o tej najstrašnejšej droge – sme ňou my sami – ktorú berieme v samote.

„Získať sily opojenia pre revolúciu“ – inými slovami: Básnická politika? „Nous en avons soupé. Radšej všetko než toto!“ Teda – o to viac Vás bude zaujímať, ako objasňuje veci exkurz do poézie. Pretože: čo je programom meštianskych strán? Zlá jarná báseň.

Naplnená porovnaniami až na prasknutie. Socialista vidí „krajšiu budúcnosť našich detí a vnúčat“ v tom, že všetci konajú „akoby boli anjelmi“ a každý má toľko „akoby bol bohatý“ a každý žije „akoby bol slobodný“. Nijaká stopa po anjeloch, bohatstve, slobode. Všetko len obrazy. A obrazové bohatstvo sociálnodemokratických spoločných básnikov? Ich „Gradus ad parnassum“? Optimizmus. V Navillovom spise, ktorý robí z „organizácie pesimizmu“ požiadavku dňa, predsa len cítiť iný vzduch. V mene svojich literárnych priateľov kladie ultimátum, pri ktorom musí tento nesvedomitý, tento diletantský optimizmus neomylné priznať farbu: Kde spočívajú predpoklady revolúcie? V zmene zmysľania alebo vonkajších pomerov? To je kardinálna otázka, ktorá určuje vzťah politiky a morálky a nepripúšťa nijaké ututľovanie. Surrealizmus sa stále väčšmi približoval k jej komunistickej odpovedi. A to znamená: pesimizmus na celej čiare. Áno a ešte raz áno. Nedôvera v osud literatúry, nedôvera v osud slobody, nedôvera v osud európskeho ľudstva, predovšetkým však nedôvera, nedôvera a nedôvera v akékoľvek porozumenie: medzi triedami, medzi národmi, medzi jedincami. A neobmedzená dôvera len v I. G. Farben a mierumilovné zdokonalovanie Luftwaffe. Ale čo teraz, čo potom?

Tu nastupuje pochopenie jej práva, ktoré si v *Traité du Style*, poslednej Aragonovej knihe, vyžaduje rozlíšenie medzi prirovnáním a obrazom. Šťastné pochopenie otázok štýlu, ktoré si žiada rozšírenie. Rozšírenie: nikde tieto dva – porovnanie a obraz – na seba nenarážajú tak drasticky a nezmieriteľne ako v politike. Organizovať pesimizmus neznamenať totiž nič iné než vyniesť morálnu metaforu z politiky a objaviť v priestore politického konania stopercentný priestor pre obrazy. Tento priestor pre obrazy sa už vôbec nedá zmerať kontemplatívne. Ak je dvojnásobnou úlohou revolučnej inteligencie zhodiť intelektuálnu nadvládu buržoázie a získať kontakt s proletárskymi masami, tak pri druhej časti tejto úlohy takmer úplne zlyhala, pretože tá sa už nedá zvládnuť kontemplatívne. A napriek tomu to väčšine neprekážalo, aby túto úlohu nanovo vytyčovala tak, akoby to bola ona, a vzývala proletárskych básnikov, mysliteľov a umelcov. Proti tomu musel už Trockij – v *Literatúre a revolúcii* – poukázať na to, že táto revolučná inteligencia vzíde len z víťaznej revolúcie. V skutočnosti ide oveľa menej o to, zmeniť umelca meštianskeho pôvodu na majstra „Proletárskeho umenia“, ako ho, hoci aj na úkor jeho umeleckého pôsobenia, dosadiť do funk-



cie na dôležité miesta tohto priestoru pre obraznosť. Nemalo by byť dokonca prerušenie jeho „umeleckej dráhy“ podstatnou časťou tejto funkcie?

Tým lepšie budú vtipy, ktoré rozpráva. A tým lepšie ich bude rozprávať. Lebo aj vo vtipе, v nadávke, v neporozumení, všade tam, kde konanie vyzdvihuje samo zo seba obraz a kde ním všade je, kde samo do seba vtrháva a požiera, kde sa blízkosť sama vidí z očí, roztvára sa tento hľadaný priestor pre obraznosť, svet je všestrannejší a integrálnější je aktuálnosť, v ktorej odpadáva „dobrá výchova“, jedným slovom priestor, o ktorý sa spolu delia politický materializmus a fyzické bytosti vnútorného človeka, psyché, individuum alebo čokoľvek iné, čo by sme im mohli ešte vyčítať, podľa dialektickej spravodlivosti, tak že na ňom nezostane neroztrhnutý jediný úd. Napriek tomu však – ba práve po takomto dialektickom zničení – stáva sa tento priestor ešte priestorom pre obraznosť, a konkrétnejšie: priestorom pre telesnosť. Lebo tu už nič nepomôže, priznanie malo prísť dávno: Metafyzický materializmus Vogtovej a Bucharinovej observancie nemožno bez zlomu previesť do antropologického materializmu, ako ho dokladá skúsenosť surrealizmov a predtým Hebelova, Georga Büchnera, Nietzscheho, Rimbauda. Niečo zostane. Aj kolektívum je telesné. A fyzis, ktorá sa mu organizuje v technike, možno podľa jej celej politickej a vecnej skutočnosti vytvorí len v tom priestore pre obraznosť, kde nás udomáčuje profánne osvietenie. Až vtedy, keď sa v ňom telo a priestor pre obraznosť tak hlboko navzájom prestúpia, že sa všetko revolučné napätie stane telesnou, kolektívnou inerváciou, všetky telesné inervácie kolektívu revolučným výbojom, až potom sa sama skutočnosť natoľko predstihne, ako to požaduje *Komunistický manifest*. V tomto okamihu sú surrealisti jediní, ktorí pochopili svoje dnešné príkazy. Rad za radom vymieňajú svoju mimiku za ciferník budíka, ktorý každú minútu odbíja šesťdesiat sekúnd.

(1929)

## Teórie nemeckého fašizmu

(O zborníku *Vojana a bojovníci*.)

Vydal Ernst Jünger)

Léon Daudet, syn Alphonsov, sám významný spisovateľ, líder royalistickej strany Francúzska, podal raz vo svojej *Action Française* správu o *Salon de l'Automobile*, ktorá, aj keď azda nie tými istými slovami, no napriek všetkému ústila do rovnice „*automobil je vojna*“. Základom tohto prekvapujúceho myšlienkového spojenia bola idea stupňovania technických pomôcok, rýchlostí, zdrojov sily atď., ktoré sa v našom súkromnom živote nevyužívajú s úplnou dokonalosťou, primerane, a napriek tomu nástoja na svojom ospravedlnení. Ospravedlňujú sa tým, že sa vzdávajú harmonickej súhry vo vojne, ktorá svojím ničením presadzuje dôkaz, že sociálna skutočnosť nebola zrelá na to, aby techniku využila ako svoj orgán, že technika nebola dostatočne silná na to, aby zvládla živelné spoločenské sily. Bez toho, aby sme sa v najmenšom chceli detailne oboznamovať s významom hospodárskych príčin vojny, môžeme tvrdiť: je to práve zivajúca diskrepancia medzi obrovskými technickými prostriedkami na jednej strane a nebadaným morálnym osvetlením na strane druhej, ktorá spoluurčuje imperialistickú vojnu v tom, čo je na nej najtvrdšie, čo je na nej najosudnejšie. Vskutku, podľa svojej hospodárskej povahy nedokáže meštianska spoločnosť nič iné než v najväčšej možnej miere vytesniť všetko technické z takzvaného duchovna, nič iné než čo najrezolútnejšie vylúčiť technickú myšlienku o práve na spoluurčovaní vo veciach sociálneho poriadku. Každá nasledujúca vojna je zároveň vzburou ztročenej techniky. Keďže autori predmetného spisu boli vojakmi svetovej vojny – a hoci by im človek mohol čokoľvek iné upierať, nesporne vychádzali zo skúsenosti svetovej vojny – zrejme im treba tým menej pripomínať, že na základe týchto a príbuzných nálezov nadobúdajú všet-

ky otázky týkajúce sa vojny dnešný ráz, že sú otázkami imperialistickej vojny. Veľmi sa teda človek začuduje, keď hneď na prvej strane nájde tvrdenie, že „hrá vedľajšiu úlohu, v ktorom storočí, za aké idey a s akými zbraňami sa bojuje“. A najzvláštnejšie je to, že Ernst Jünger si týmto tvrdením privlastňuje tú zásadu pacifizmu, ktorá je zo všetkých najnapadnutejšia a najabstraktnejšia. No nielen to, že u neho a u jeho priateľov stojí v pozadí doktrínarska šablóna a zakorenený a podľa všetkých merítok mužského myslenia dosť zvrhly mysticismus. Jeho mysticismus vojny a frázovitý mierový ideál pacifizmu si nemajú navzájom čo vyčítať. Pre tento okamih má dokonca aj ten najsuchtinárskjší pacifizmus pred svojím epilepticky peniacim bratom v jednej veci náskok, totiž určité záchytné body v realite, v neposlednom rade isté pojmy o budúcej vojne.

Autori radi a s dôrazom hovoria o „prvej svetovej vojne“. Ale to, ako málo dokázala ich skúsenosť uchopiť jej skutočnosti, o ktorých zvyknú hovoriť so zarážajúcim vystupňovaním ako o čomsi „svetovo-skutočnom“, dokazuje len tuposť, s akou lipnú na pojme budúcich vojen bez toho, aby s ním dokázali spájať nejaké predstavy. Títo priekopníci brannej moci by takmer človeka priviedli na myšlienku, že uniforma je pre nich tým najvyšším, z celého srdca vytúženým cieľom, voči ktorému okolnosti, v ktorých sa neskôr uplatní, príliš ustúpia do úzadia. Tento postoj sa ozrejmi vtedy, keď si ujasníme, aká je už aj dnes zastaraná táto ideológia vojny, merajúc ju podľa stavu európskych výzbrojí. Na nijakom mieste si autori nepovedali, že materiálová bitka, v ktorej niektorí z nich vidia najvyššie zjavenie bytia, vyraduje z kurzu žalosťné emblémy heroizmu, čo tu a tam pretrvali svetovú vojnu. Plynový boj, o ktorý prejavujú spoluputorcovia tejto knihy zarážajúco málo záujmu, sľubuje určovať podobu budúcej vojny, ktorá bude znamenať definitívnu rozlúčku s vojenskými kategóriami v prospech kategórií športových, úplne zbaví akcie vojenského rázu a pohľad na ne celkom podriadi rekordu. Pretože jeho najostrejšia strategická zvláštnosť spočíva v tom, že je holou a najradikálnejšou útočnou vojnou. Ako je známe, proti plynovým útokom zo vzduchu niet dostatočnej protiobrany. Dokonca aj súkromné ochranné opatrenia, plynové masky, zlyhávajú pri yperite a levisite. Z času na čas sa dozvieme niečo „upokojujúce“, že napríklad objavili citlivý diaľkový prijímač, ktorý registruje hukot propelerov na veľké vzdialenosti. A o niekoľko mesiacov nasleduje objav bezhlukového lietadla. Plynová vojna bude spočívať na re-

kordoch v ničení a bude spojená s hazardom vystupňovaným do absurdnosti. Je otázne, či k jej vypuknutiu dôjde v rámci medzinárodno-právnych noriem – po predchádzajúcom vyhlásení vojny; jej koniec už nebude rátať s podobnými bariérami. S rozlišovaním medzi civilným a bojaschopným obyvateľstvom, ktoré, ako je známe, plynová vojna stiera, padá najdôležitejší pilier medzinárodného práva. Dezorganizácia, ktorú so sebou prináša imperialistická vojna, ju hrozí spraviť neukončiteľnou, tento fakt i spôsob ukázala už tá posledná.

Je viac než kuriózum, je to symptóm, že spis z roku 1930, ktorý má dočinenia s „vojnou a bojovníkmi“, okolo tohto všetkého prechádza bez povšimnutia. Je symptómom toho istého chlapčenského rojčenia, ktoré ústi do kultu, do apoteózy vojny, podľa toho, ako tu vystupujú jej zvestovatelia Schramm a Günther. Táto nová vojenská teória, ktorá má na čele vpísaný pôvod z najrabiátskejšej dekadencie, nie je ničím iným než nespútaným prenesením téz l'art pour l'artizmu na vojnu. Ak má však toto učenie už na svojej pôvodnej pôde sklon stať sa v ústach priemerných adeptov predmetom výsmechu, potom sú jeho perspektívy v tejto novej fáze zahanbujúce. Kto by si chcel predstaviť bojovníka z bitky na Marne alebo niekoho z tých, čo ležali pred Verdunom, ako čitateľa nasledujúcich viet: „Viedli sme vojnu podľa veľmi nečistých princípov.“ „Skutočného boja muža proti mužovi a oddielu proti oddielu bolo čoraz zriedkavejšie viac.“ „Samozrejme, frontoví dôstojníci viedli vojnu často dosť nešťýlovo.“ „Pretože zatahnutím davov, horšej krvi, praktického meštianskeho presvedčenia, slovom, obyčajného človeka, najmä do dôstojníckych a poddôstojníckych zborov, sa čoraz viac ničili večne aristokratické prvky vojenského remesla.“ Nemožno udrieť na falošnejšie struny, dať na papier nevhodnejšie myšlienky, vysloviť netaknejšie slová. No to, že práve tu museli autori najväčšmi zlyhať – navzdory všetkým ich rečiam o večnosti, prapôvodnosti – za to nesie vinu nevkusný, skrznaskrz žurnalistický chvat, s akým sa usilujú zmocniť sa aktuálnosti bez toho, aby chápali minulosť. Kultické prvky vojny – áno, aj také boli. Spoločenstvá koncipované teokraticky ich poznali. A akokoľvek slabomyseľné by bolo znovu vyťahovať za cíp vojny tieto zasuté prvky, rovnako trápne by mohlo byť týmto bojovníkom na úteku ideami poznanie, ako ďaleko zašiel ich mylným smerom židovský filozof Erich Unger, do akej miery je možné konštatovanie, opierajúce sa u neho o konkrétne

dáta zo židovských dejín, ktorých opodstatnenosť je iste sčasti problematická, a ktoré nechávajú tu zaprisahávané krvavé prizraky rozplynúť sa v ničote. No urobiť si v niečom jasno, pomenovať veci skutočne pravým menom, na to autori nestačia. Vojná „sa prieči ekonómii, ktorá precvičuje um, v jej rozume je niečo neľudské, nezmerateľné, gigantické, niečo, čo pripomína vulkanický proces, živelnú erupciu, ... obrovská vlna života nasmerovaná bolestne hlbokou, násilnou mocou, vedená na vojnových poliach, ktoré sa teraz už stávajú mýtickými, spotrebovaná na úlohy, ktoré ďaleko prekračujú oblasť dnes pochopiteľného“. Takýto výrečný je milenec, ktorý zle objíma. Tú myšlienku vskutku zle objímajú. Treba im ju predviesť opakovane a viackrát, a na to sme sa tu podujali.

Toto je ona: vojna – „večná“ vojna, o ktorej sa tu toľko hovorí, takmer ako tá posledná – je najvyšším výrazom nemeckého národa. Bude už asi zrejmé, že za večnou vojnou sa skrýva myšlienka kultickej a za ňou technickej vojny a aj to, ako málo sa autorom podarilo vyjasniť si vzťah medzi oboma. No celkom inak to vyzerá s touto poslednou vojnou. Nie je to len vojna materiálových bitiek, ale aj vojna, ktorá je prehraná. Tým je, pravda, v osobitnom zmysle nemecká. Aj iné národy by dokázali o sebe tvrdiť, že viedli vojnu zo svojho najvnútornejšieho vnútra. Nie ju však z najvnútornejšieho vnútra prehrať. Zvláštnosť súčasnej poslednej fázy vyrovnávania sa s prehratou vojnou, ktorá tak ťažko otriasa Nemeckom od roku 1919, spočíva totiž v tom, že nemecko si práve na jej prehru nárokuje. Môžeme o nej hovoriť ako o poslednej fáze, lebo posledné pokusy zvládnuť vojenskú prehru sa vyznačujú zreteľným členením. Začali sa pervertovaním porážky na vnútorné víťazstvo hystericky vystupňovaným priznaním si viny až do všeludskosti. Táto politika, ktorá dala upadajúcemu Západu na cestu svoje manifesty, bola verným odrazom nemeckej „revolúcie“ prostredníctvom expresionistickej avantgardy. Potom prišiel pokus zabudnúť na prehratú vojnu. Meštianstvo sa odľudskujúť prevalilo na druhé ucho, a ktorý vankúš bol vtedy mäkkší ako román? Hrôzy zažitých rokov sa stali záľahou páperia, kde mohol každý spachtoš ľahko nechať svoj odtlačok. To, čím sa však odlišuje posledný čin od predchádzajúcich, je sklon brať vojnovú prehru vážnejšie než samotnú vojnu. – Čo znamená vyhrať alebo prehrať vojnu? Aký nápadný je dvojsmysel v oboch slovách. Prvý, manifestný, istotne znamená výsledok, no ten druhý, ktorý v nich vytvára svojrázny dutý priestor, ho znamená celkovo,

teda tak, ako jej výsledok, ktorý je určený nám, pre nás mení jeho existenciu. Vraví: Víťaz si vojnu ponecháva, pre porazeného sa stráca; vraví: Víťaz si ju osvojuje, mení ju na svoje vlastníctvo, porazený ju už nevlastní, musí žiť bez nej. A to vojnu nielen celkovo a vo všeobecnosti, ale každú z jej najmenších premien, každý z jej najsubtilnejších šachových ťahov, každú najvzdialenejšiu z jej akcií. Vyhrať alebo prehrať vojnu – keď sledujeme jazyk, tak to hlboko zasahuje do skladby nášho bytia, že nás to do konca života obohatí alebo ukráti o významy, obrazy, nálezy. A keďže sme prehrali vojnu, vo svetových dejinách jednu z najväčších, v ktorej bola viazaná celá materiálna a duchovná substancia národa, možno si domyslieť, čo táto prehra znamená.

Istotne nemožno Jüngerovej družine vyčítať, že by to nedomyšlela. Ako však vystupovala proti obludnosti? Neprestala bojovať. Oslavovala kult vojny aj tam, kde už nebolo skutočného nepriateľa. V ústrety vychádzala chůtkam meštianstva, ktoré privolávalo úpadok Západu, tak ako žiak na miesto zle vyrátaného príkladu privoláva machuľu, a všade, kam prišla, šíriala úpadok, kázala úpadok. Nebolo jej súdené, aby prejavila vôľu úpadok čo len na okamih sprítomniť, namiesto aby sa ho so zaťatostou pridržiavala. Vždy sa ako prví a s najväčšou zatrpknutosťou stavali proti rozvahe. Premeškali veľkú šancu porazených, ruskú šancu, aby preložili boj do inej sféry, až sa napokon prepásol okamih a v Európe národy klesli opäť na úroveň partnerov v obchodných dohodách. „Vojna sa už nevedie, už sa spravuje“, hlási so sťažnosťou jeden z autorov. Bolo by to treba korigovať nemeckou vojnou po vojne. Táto vojna po vojne bola v rovnakej miere protestom proti stavu, čo jej predchádzal, ako aj proti civilu, ktorého pečať na ňom zočili. Predovšetkým bolo treba zbaviť vojnu nenávideného racionálneho prvku. A iste, toto mužstvo sa kúpalo vo výparoch, ktoré stúpali z pažeráka vlka Fenrisa. No nemali na to, aby tvorili porovnania s plynmi z granátov označených žltým krížom. Na pozadí zásobovania kasární civilným obyvateľstvom, vyhladovaných rodín v nájomných činziakoch, nadobudlo toto pragermánske čaro hnilobný lesk. A bez toho, aby ho analyzoval materialisticky, dokázal sa mu už vtedy večnými vetami vzoprieť neskazený cit jemného, múdreho, skutočne dialektického ducha, akým bol Florens Christian Rang, v ktorého životopise sa prejavuje viac nemeckva než v armádach týchto zúfalcov. „Démonickosť viery v osud, že ľudská cnosť je márna, temná noc vzdoru,

ktorý rozdúcha vífазstvo mocností svetla na požiar sveta bohov... zdanlivá nádhera vôle tejto viery v smrť na bojiskách, čo nedbá o život a zahadzuje ho pre ideu, táto noc farchavá mračnami, rozprestierajúca sa nad nami už tisícročia a miesto hviezd ukazujúca nám cestu len bleskami, ohlušujúco, zmätene, po ktorých nás noc dusí ešte temnejšie: tomuto hrôzostrašnému svetonázoru o sveta-smrti miesto sveta-života, ktorý si vo filozofii nemeckého idealizmu zľahčuje hrôzu myšlienkou, že za mračnami je predsa len hviezdne nebo, tomuto základnému nemeckému smerovaniu ducha chýba v najhlbšej podstate vôľa, nemá na mysli to, čo hovorí, je to zajačia politika, zbabelosť, ignorancia, vôľa nežiť ale aj nezomrieť... Lebo toto je polovičatý nemecký postoj k životu: môcť ho, keď nič nestojí, v okamihu opojenia odhodiť, nech sa trápia pozostalí, a podenkovú obeť nech lúčmi osvetlí večná gloriola. "No keď potom v rovnakej súvislosti čítame: „Stačilo by vraj dvesto dôstojníkov pripravených zomrieť, aby v Berlíne udusili revolúciu – a podobne na všetkých miestach – no nenašiel sa ani jeden. V podstate by aj mnohí radi zachraňovali, ale v nepodstate, teda v skutočnosti, sa nikomu veľmi nechcelo začínať, vyhlásiť sa za vodcu alebo konať ako jednotlivca. Radšej si na ulici nechali strhnúť náplecníky,“ – keď čítame toto, bude jazyk znieť Jüngerovej družine azda blízko. Tolko je isté, že ten, kto to napísal, z vlastnej skúsenosti pozná postoj a tradíciu tých, ktorí sa tu stretli. A možno zdieľal ich nenávisť voči materializmu tak dlho, pokým si táto nenávisť nevytvorila jazyk materiálovej vojny.

Kým začiatkom vojny produkovala idealizmus moc štátu a vlády, branná moc bola čím ďalej tým väčšmi odkázaná na rekviráciu. Jej heroizmus bol čoraz temnejší, smrteľnejší, čoraz väčšmi oceľovosivý, čoraz vzdialenejšia a hmlistejšia bola sféra, z ktorej ešte mávali glória a ideál, čoraz topornejší postoj tých, ktorí sa cítili väčšmi aktérmi vojny po vojne než brannou mocou svetovej vojny. „Postoj“ – tretie slovo v každom z ich prejavov. Kto by popieral, že jestvuje aj vojenský. Jazyk je však skúšobným kameňom každého postoja, a vonkoncom nielen pre toho, kto píše, ako si niektorí radi myslia. U tých, ktorí sa tu sprisahali, v skúške neobstojí. Nech aj Jünger opakuje po aristokratických diletantoch sedemnásteho storočia, že nemecký jazyk je prajazykom – čo tým má na mysli, prezrádza dodatok, že ako taký vzbudzuje v civilizácii, vo svete mravnosti, neprekonateľnú nedôveru. No ako sa môže ich nedôvera merať s nedôverou jeho krajanov, keď im predstavujú vojnu ako „mocné-

ho revízora“, ktorý drží prst „na pulze času“, bránia im, aby „vydrancovali“ „preskúšané dôsledky“, žiadajú od nich, aby zaostrili pohľad na „zrúcaniny“ „za svietiacim obzorom“. Ale väčšmi než tieto prehrešky je na ich cyklopicky myslených myšlienkových stavbách zahanbujúca hladkosť väzby, ktorá by krásnila každý úvodník, a trápnejšia než hladkosť väzby je priemernosť substancie. „Tí, čo padli“, presviedčajú nás, „prešli taktó z nedokonalaj skutočnosti do dokonalej skutočnosti, z Nemecka predstavujúceho jav časový do večného Nemecka.“ Nemecko je ako jav časový notoricky známe, s večným by to však bolo zlé, keby sme mali byť pri jeho obraze odkázaní na svedectvo tých, čo ho tak obratne dokladajú. Ako lacno nadobudli „pevný pocit nesmrteľnosti“, istotu, že „hrôzy poslednej vojny boli vystupňované do príšernosti“, symboliku „dovnútra presakujúcej krvi“. Vojnu, ktorú tu oslavujú, v najlepšom prípade porazili. Nebudeme však môcť dať za pravdu tomu, kto hovorí o vojne a nepozná nič len vojnu. Spýtame sa radikálnym spôsobom, ktorý nám je vlastný: Odkiaľ prichádzate? A čo viete o mieri? Narazili ste niekedy na mier v dieťati, v strome, v zvierati, tak ako na predsunutú hliadku v poli? A bez toho, aby sme vyčkali ich odpoveď: Nie! Nie že by ste potom už neboli schopní oslavovať vojnu, ako to robíte. No oslavovať ju *tak*, ako to robíte, by ste schopní neboli. Ako by svedčil za vojnu Fortinbras? To možno usúdiť zo Shakespeareovej techniky. Tak ako odhaľuje Rómeovu lásku k Júlii v ohnivom lesku vášne tým, že ukáže Rómea spočiatku zaľúbeného, zaľúbeného do Rosalindy, začal by Fortinbras chválou mieru, takou omamujúcou, utápajúcou sa v sladkosti, že potom, keď nakoniec zdvihne svoj hlas za vojnu, musel by každý s hrôzou priznať: Čo sú to za ohromné, bezmenné sily, ktoré vedú tohto človeka celkom naplneného šťastím mieru k tomu, aby telom a dušou vychvaloval vojnu? – Tu však niet nič z toho. Slovo majú profesionálni lúpežníci. Ich obzor je plný plameňov, no veľmi úzky.

Čo vidia v jeho plameňoch? Vidia – tu sa môžeme zveriť F. G. Jüngerovi – premenu. „Križom cez vojnu vedú línie duševného rozhodovania; premene boja zodpovedá premena bojovníka. Uvidíme ju, keď porovnáme chvejúce sa, bezstarostné, oduševnené tváre vojakov z augusta 1914 so smrteľne vyčerpanými, chudými, neúprosne napätými tvármi bojovníkov materiálových bitiek z roku 1918. Za oblúkom tohto boja, ktorý, stále viac a viac napínajúc sa napokon sa láme, objaví sa, nezabudnuteľne, ich tvár, formovaná a

pohnutá ohromným duchovným otrasom, štáciami na krížovej ceste, bitkami, z ktorých každá je hieroglyfickým znakom namáhavo postupujúceho diela skazy. Tu sa objavuje typ vojaka, ktorého preškolili tvrdo, triezvo, krvavo a bez ustania prebiehajúce materiálové bitky. Charakterizuje ho nervná tvrdosť rodeného bojovníka, výraz osamelejšej zodpovednosti, duševnej opustenosti. V tomto zápase, ktorý pokračoval zakaždým v čoraz hlbšej vrstve, sa osvedčovala jeho hodnosť. Cesta, ktorou šiel, bola úzka a nebezpečná, no bola to cesta vedúca do budúcnosti. "Kde v týchto listoch narážame na presné formulácie, pravé akcenty, pádne zdôvodnenia, všade tam vystihujú skutočnosť, ktorú Ernst Jünger oslovuje ako frontovú krajinu. Istý liberálny publicista pokúšajúci sa nedávno vyrovnat' sa s týmto novým nacionalizmom pod heslom „heroizmus z dlhej chvíle“, sa trochu prenáhlil, to tu vidíme. Tento typ vojaka je skutočnosťou, je to svedok svetovej vojny, čo prežil, a bola to frontová krajina, jeho pravá vlasť, ktorú po vojne bránil. Táto krajina núti k tomu, aby sme sa nad ňou pozastavili.

Treba to vysloviť so všetkou trpkosťou: Zoči-voči totálne zmobilizovanej krajine došlo k netušenému rozmachu nemeckého citu pre prírodu. Géniovia mieru, ktorí ju tak zmyselne obývali, boli evakuovaní, a pokiaľ len bolo možné nazrieť ponad okraj zákopu, celé okolie sa zmenilo na územie samotného nemeckého idealizmu, každý granátový kráter na problém, každá drôtená bariéra na antinómium, každý osten' na definíciu, každá explózia na tézu a nebo nad tým všetkým vo dne na kozmické vnútro ocelovej helmy, v noci na morálny zákon nad ňou. Snopmi ohňa a zákopmi chcela technika dotiahnuť heroické črty na tvári nemeckého idealizmu. Zmýlila sa. Lebo tie, ktoré považovala za heroické, boli hypokratické, boli to črty smrti. Tak razila, hlboko preniknutá svojou vlastnou zvrhlosťou, apokalyptickú tvár prírody, umlčala ju a predsa bola tou silou, ktorá jej mohla dať jazyk. Vojna v metafyzickej abstrakcii, v ktorej sa k nej priznáva nový nacionalizmus, nie je nič iné než pokus vyriešiť v technike mysticky a bezprostredne tajomstvo idealisticky chápanej prírody, namiesto toho, aby sa toto tajomstvo využilo a osvetlilo okľukami prostredníctvom ľudských ustanovizní. „Osud“ a „héros“ sú v týchto hlavách ako Gog a Magog, ich obeťami nie sú len deti ľudí, ale aj myšlienok. Všetko triezve, bezúhonné, naivné, čo sa vymyslelo na vylepšenie ľudského spolunažívania, putuje do opot-

rebovaného gágora týchto modiel-žrútov, ktorých odpoveďou na to je grganie 42-centimetrových mörserov. Niekedy sa spojenie hrdinstva a materiálovej bitky zmocňuje autorov trochu tvrdo. Ale vonkoncom nie všetkých, a nič nie je kompromitujúcejšie ako plačlivé exkurzy, v ktorých sa tu ozýva sklamanie nad „podobou vojny“, „nezmyselne mechanickou materiálovou vojnou“, ktorou sú ušľachtilí „zjavne unavení“. Tam, kde sa však jednotlivci pokúšajú pozrieť veciam do očí, ukáže sa najzreteľnejšie, ako veľmi sa im pod rukou zmenil pojem hrdinstva, ako veľmi sú cnosti – tvrdosť, zomknutosť, neúprosnosť, ktoré sa tu oslavujú – v skutočnosti cnosťami osvedčeného triedneho bojovníka, a tým menej vojaka. To, čo vo svetovej vojne vyrástlo najprv pod maskou dobrovoľníka, potom po vojne pod maskou žoldniera, je v skutočnosti spoľahlivý fašistický triedny bojovník, a čo autori chápu pod národom, je o tento stav opierajúca sa trieda vládcov, ktorá nikomu a najmenej sebe nie je dlžná nijaké ospravedlnenie, tróni v strmej výšine a jej črty sfingy sú črtami producenta, ktorý slubuje, že sa čoskoro stane jediným konzumentom svojho vlastného tovaru. S touto tvárou sfingy sa ocitá národ fašistov ako nové hospodárske prírodné tajomstvo bok po boku starého tajomstva, ktoré v ich technike – ďaleko od toho, aby sa objasnilo – vystavuje na obdiv svoje najhrozivejšie črty. V paralelograme, ktorý tu tvoria oba – príroda, národ – je diagonálou vojna.

Je pochopiteľné, že v najlepších a najpremyslenejších spomedzi článkov tejto knihy sa nastoľuje otázka „spútania vojny štátom“. Lebo v tejto mystickej teórii vojny nehrá štát pôvodne ani najmenšiu úlohu. Úloha spútania sa tu ani na okamih nechápe v pacifistickom zmysle. Od štátu sa tu požaduje oveľa viac, už svojou stavbou a postojom prispôbiť sa a ukázať sa hodným magických síl, ktoré pre seba musí mobilizovať vo vojnových časoch. Inak sa mu vraj nepodarí dosiahnuť, aby sa vojna stala súcou pre jeho ciele. Pre tých, ktorí sa tu našli, stojí zlyhanie štátnej moci zoči-voči vojne na začiatku ich samostatného uvažovania. Formácie, ktoré sa na konci vojny ocitli obojpohlavne medzi kamarátstvami ponášajúcimi sa na rády a riadnymi reprezentáciami štátnej moci, sa čoskoro skonsolidovali ako nezávislé, bezštátne hordy lancknechtov. A finanční kapitáni inflácie, pre ktorých začal byť štát ako garant ich vlastníctva otáznym, dokázali oceniť ponuku takýchto hord, ktoré sa mohli vďaka súkromným miestam alebo ríšskej obrane kedykoľvek hmatateľne dovoliť ako ryža alebo kvaka. Táto kniha ešte pripomína ideologicky

frázovaný reklamný prospekt na nový typ žoldniera, alebo lepšie kondotiera. S úprimnosťou vysvetľuje jeden z jej autorov: „Vojak tridsaťročnej vojny sa predával telom a životom, a to je ešte vždy ušľachtilejšie, ako keď niekto predáva len svoje zmýšľanie a talent.“ Keď potom, pravda, pokračuje, že lancknecht sa v Nemecku po vojne vraj nepredával, ale rozdával, treba to u toho istého autora chápať podľa jeho poznámky, v ktorej uvádza pomerne vysoký žold týchto oddielov. Žold, ktorý razil hlavy týchto nových bojovníkov rovnako tvrdo ako technické nevyhnutnosti remesla: ako vojnoví inžinieri triedy vládcov tvorili náprotivok vedúcich úradníkov v žaketoch. Boh vie, že ich vodcovské gesto treba brať vážne, že ich hrozba nie je smiešna. V pilotovi jedného jediného lietadla s plynovými bombami sa spájajú všetky mocenské kompetencie odrezat' občana od svetla a vzduchu a života, ktoré sú v mieri rozdelené medzi tisíc vedúcich úradníkov. Jednoduchý zhadzovač bômb, ktorý má v samote výšky, sám so sebou a svojím Bohom splnomocnenie od štátu, starého šéfa, ktorý ťažko ochorel, a tam, kde sa podpíše, už tráva neporastie – to je „imperiálny“ vodca, ktorého majú autori na mysli.

Nemecko nemôže spájať svoju budúcnosť s nádejou skôr, pokým nerozbije medúzickú štruktúru črt, ktoré mu tu kladú odpor. Nerozbije – lepšie možno neuvoľní. To však nemá znamenať, že ich uvoľní s dobrotivým dohováraním alebo láskou, ktoré tu nie sú na mieste; nejde ani o to, aby sa pripravila cesta argumentácii, debatovaniu zameranému na presvedčanie. No treba azda namieriť všetko svetlo, ktoré ešte dávajú jazyk a rozum, na „prazážitok“, z ktorého hluchej temnoty sa na svojich tisícich nepohľadných pojmových nožičkách teperí na povrch táto mystika svetovej smrti. Vojna, ktorá sa odhalí v tomto svetle, je rovnako málo tou „večnou“ vojnou, ku ktorej sa modlia títo noví Nemci, ako tou „poslednou“, o ktorej hovorila pacifisti. V skutočnosti je len týmto: jednou príšernou, poslednou šancou korigovať neschopnosť národov, usporiadať si svoje vzájomné vzťahy adekvátne k tomu pomeru, aký majú prostredníctvom svojej techniky k prírode. Ak sa korektúra nepodarí, železo síce rozštvrtí a plyn rozožerie milióny ľudských tiel – to bude nevyhnutné – no ani notorici chťónických hrôzovlád, ktorí si nesú v poľnej svojho Klagesa, sa nedozvedia ani desatinu z toho, čo sľubuje príroda svojim menej zvedavým, triezvejším deťom, ktoré v technike vlastnia nie fetiš úpadku, ale kľúč ku šťastiu. O svojej triezvosti po-

dajú dôkaz v okamihu, keď sa vzopru' uznať nasledujúcu vojnu ako magický predel, ale skôr v nej objavia obraz každodennosti a s týmto poznaním završia jej premenu na občiansku vojnu, uskutočňujúc pritom marxistický trik, ktorý si môže ako jediný merať sily s týmto temným runovým čarom.

(1930)

## Deštruktívny charakter

Človeku by sa mohlo stať, že by pri spätnom pohľade na svoj život dospel k poznaniu, že takmer všetky hlbšie väzby, aké sa mu v ňom pritrafili, vychádzali z ľudí, na ktorých „deštruktívnom charaktere“ sa zhodli všetci. Jedného dňa, možno náhodou, by narazil na túto skutočnosť a čím silnejší by bol šok, ktorý by takto utŕžil, tým väčšie by boli takto jeho šance na znázornenie deštruktívneho charakteru.

Deštruktívny charakter pozná len jedno heslo: vytvoriť priestor; len jedinú činnosť: odpratávať. Jeho potreba čistého vzduchu a voľného priestoru je silnejšia než akákoľvek nenávisť.

Deštruktívny charakter je mladý a veselý. Lebo ničenie omladzuje, pretože odpratáva z cesty stopy našej vlastnej staroby; rozveseluje, pretože pre ničiaceho znamená každé odstraňovanie dokonalejšiu redukciu, ba odmocnenie jeho vlastného stavu. K takémuto apolónskemu, ničivému obrazu vedie obzvlášť poznanie, ako nesmierne sa svet zjednodušuje, keď sa skúma, či je hoden zničenia. Toto je veľké puto, ktoré svorne objíma všetko jestvujúce. To je pohľad, ktorý poskytuje deštruktívnemu charakteru scénu najhlbšej harmónie.

Deštruktívny charakter je vždy čulý pri práci. To príroda mu predpisuje tempo, aspoň nepriamo; lebo on ju musí predísť. Inak ničenie preberie sama.

Deštruktívny charakter nemá pred očami nijaký obraz. Má málo potrieb, a čo by mu celkom stačilo: vedieť, čo nastúpi namiesto toho, čo bolo zničené. Najprv, aspoň na okamih, prázdny priestor, miesto, kde stála vec, žila obeť. Veď sa už niekto nájde, kto ho potrebuje, bez toho, aby ho zaujal.

Deštruktívny charakter si robí svoju prácu, vyhýba sa len tvorivej. Tak ako si tvorca hľadá osamelosť, musí sa ničiaci neustajne obklopovať ľuďmi, svedkami svojej činnosti.

Deštruktívny charakter je signálom. Tak ako je trigonometrický znak vystavený zo všetkých strán vetru, on je vystavený zo všetkých strán rečiam. Chrániť ho pred nimi je nezmyselné.

Deštruktívny charakter nemá vôbec záujem na tom, aby mu rozumeli. Úsilie z tohto smeru považuje za povrchné. To, že mu zle porozumejú, mu nemôže uškodiť. Naopak, vyzýva k neporozumeniu, tak ako k nemu vyzývali orákulá, tieto deštruktívne štátne ustanovizne. Klebety, ten najmalomeštiackejší zo všetkých fenoménov, vznikajú len preto, lebo ľudia nechcú, aby ich zle pochopili. Deštruktívny charakter pripustí, aby ho zle pochopili; nepodnecuje klebety.

Deštruktívny charakter je nepriateľom zapúzdreného človeka. Zapúzdrený človek hľadá pohodlie, ktorého súhrnom je schránka. Vnútro schránky je zamatom obťažovaná stopa, ktorú vlačil do sveta. Deštruktívny charakter zotiera dokonca aj stopy ničenia.

Deštruktívny charakter stojí na fronte tradicionalistov. Niektorí tradujú veci a to tak, že ich menia na nedotknuteľné a konzervujú ich, ďalší zas situácie tak, že ich menia na rukolapné a likvidujú ich. Týchto nazývajú deštruktívnymi.

Deštruktívny charakter má vedomie historického človeka, ktorého základným afektom je nepotlačiteľná nedôvera v chod vecí a pripravenosť, s akou si kedykoľvek uvedomuje, že sa všetko môže skončiť zle. Preto je deštruktívny charakter spoľahlivosť sama.

Deštruktívny charakter nevidí nič trváce. No práve preto vidí všade cesty. Vidí cestu aj tam, kde iní narážajú na múry alebo pohoria. Keďže však všade vidí cestu, musí aj všade z cesty odpratávať. Nie hrubou silou, niekedy zjemnenou. Keďže všade vidí cesty, sám vždy stojí na križovatke. V nijakom okamihu nevie, čo prinesie nasledujúci. Jestvujúce mení na sutiny, nie kvôli sutinám, lež kvôli ceste, ktorá sa nimi tiahne.

Deštruktívny charakter nežije z pocitu, že život je hoden žitia, ale že námaha vynaložená na samovraždu sa neoplatí.

(1931)

## Malé dejiny fotografie

Hmla, ktorá sa rozprestiera nad začiatkami fotografie, nie je taká hustá ako tá, čo sa kopí okolo vzniku kníhtlače; pre tieto začiatky je azda v porovnaní s kníhtlačou charakteristickejšie to, že hodinu jej vynálezu pocítoval nie jeden, no viacerí; muži, ktorí nezávisle od seba smerovali k tomu istému cieľu: zachytiť obrazy v *camere obscura*, ktoré boli známe najneskôr od čias Leonarda. Keď sa to napokon po približne päťročnom úsilí podarilo v rovnakom čase Niépcemu a Daguerrovi, veci sa chopil štát, a po ich odškodnení ju urobil verejnou, zvýhodnený patentno-právnymi ťažkosťami, na ktoré narazili vynálezcovia. Tým sa vytvorili podmienky pre trvalý, urýchlený vývin, ktorý nadhlo vylučoval pohľad späť. Tak sa stalo, že historické, alebo ak chceme filozofické otázky poukazujúce na vzostup a pád fotografie, zostali desaťročia nepovšimnuté. A keď dnes začínajú vstupovať do vedomia, je na to presný dôvod. Najmladšia literatúra nadväzuje na očividnú skutkovú podstatu, že rozkvet fotografie spadá do jej prvého desaťročia – do obdobia pôsobnosti Hillov a Cameronov, Hugov a Nadarov. To je však desaťročie predchádzajúce jej industrializácii. Nie že by sa už v tomto ranom období nezmocnili novej techniky zo zárobkových dôvodov trhoví vyvolávači a šarlatáni; robili tak dokonca hufne. No bližšie než k priemyslu to malo k umeniam na jarmoku, kde sa, pravda, fotografia cítila dodnes ako doma. Priemysel dobyl bojisko až vizitkovými zábermi, ktorých prvý výrobca sa príznačne stal milionárom. Nezbudilo by údiv, keby fotografické praktiky, ktoré dnes po prvý raz obracajú pohľad na predindustriálne časy, boli v neviditeľnej súvislosti s otrasmi kapitalistického priemyslu. Pre skutočný vzhľad do ich podstaty nám však nebude o nič ľahšie využiť čaro obrázkov, ktoré sú k dispozícii v krásnych, nedávno vydaných publikáciách starých fotografií<sup>1</sup>. Celkom rudimentárne sú pokusy znocniť sa veci

teoreticky. A hoci sa o nej v minulom storočí viedlo toľko debát, v podstate sa neoslobodili od skurilnej schémy, ktorou, ako sa nazdával šovinistický plátok *Leipziger Anzeiger*, treba včas čeliť francúzskému diabolskému umeniu. „Chciet zachytiť prchavé zrkadlové obrazy,“ píše sa tam, „nie je len vecou nemožnou, ako sa dôkladným nemeckým výskumom bolo dokázalo, ale už aj želanie chciet takéto niečo je bohorúhačstvom. Človek je vytvorený na Obraz Boží a Obraz Boží nemožno zachytiť nijakým ľudským strojom. Nanajvýš božský umelec oduševnený nebeským vnuknutím smie sa opovážiť v okamihu najväčšieho posvätenia, na vyšší povel svojho génia, bez akejkolvek pomoci stroja zobraziť črty bohočloveka.“ S ťažkopádnu neohrabanosťou tu vystupuje obmedzenecký pojem „umenia“, ktorému je cudzia akákoľvek technická úvaha a ktorý s provokujúcim objavením sa novej techniky cíti, že sa blíži jeho koniec. Bez ohľadu na to je to práve tento fetišistický, od základu antitechnický pojem, s ktorým sa takmer sto rokov usilovali konfrontovať teoretici fotografie, prirodzene bez toho, aby dospeli k najmenšiemu výsledku. Pretože nerobili nič iné, len dali plnú moc fotografovi pred sudcovským kreslom, ktoré prevrhol. Úplne iný vzduch veje z expozé, s ktorým vystúpil fyzik Arago ako zástanca Daguerrovho vynálezu 3. júla 1839 pred Poslaneckou komorou. Krása tejto reči spočíva v tom, ako nachádza nadväznosť na všetky stránky ľudskej činnosti. Panoráma, ktorú načrtáva, je dostatočne veľká, aby spôsobila, že sa odhalí bezvýznamnosť pochybného splnomocnenia fotografie pred maliarstvom, ktorá nie je cudzia ani jemu, a väčšmi rozvinie tušenie, aký je skutočný dosah vynálezu. „Keď vynálezcovia nového prístroja,“ vraví Arago, „použijú ho na pozorovanie prírody, potom je to, čo si od neho sľubovali, stále len maličkosťou v porovnaní s radom nasledujúcich objavov, ktorých pôvodcom bol tento prístroj.“ Veľkým oblúkom postihuje táto reč oblasť novej techniky od astrofyziky až k filológii: popri výhlade na astrálnu fotografiu sa nachádza idea nasnímať korpus egyptských hieroglyfov.

Daguerrove svetelné obrazy boli jódovanými a v *camere obscura* osvetlovanými striebornými platňami, ktoré sa mali obracať raz na jednu, raz na druhú stranu, pokiaľ sa na nich v správnom osvetlení nedal rozpoznať jemnosivý obraz. Boli to unikátne kusy; v roku 1839 sa za jednu platňu platilo v priemere 25 zlatých frankov. Nie zriedka sa opatrovali v púzdrach ako šperky. V rukách niektorých maliarov sa však menili na technické pomôcky. Tak ako o sedemde-



siat rokov zhotovoval Utrillo svoje fascinujúce pohľady na parížske rezidencie nie podľa prírody, ale podľa pohľadníc, cenený anglický portrétista David Octavius Hill si zvolil za základ svojej fresky pre prvú generálnu synódu škótskej cirkvi v roku 1843 veľký rad portrétových záberov. Tieto zábery však robil sám. A ony, nenáročné, na interné použitie určené povely sú tým, čo jeho menu dá historické miesto, zatiaľ čo ako maliar upadol do zabudnutia. Samozrejme, že ešte hlbšie než rady týchto portrétovaných hláv, zoznamujú nás s novou technikou niektoré štúdie: obrazy neznámych ľudí, nie portréty. Takéto hlavy boli na malbách už dávno. Ak zostali v rodinnom vlastníctve, tu a tam sa niekto spýtal, koho zobrazujú. Ale po dvoch, troch generáciách záujem onemel: obrazy, pokým pretrvávajú, zostávajú len svedectvom o umení toho, kto ich namaloval. No pri fotografii sa stretávame s čímsi novým a zvláštnym: v rybárskej ženičke z New Haven, ktorá s nedbanlivou, zvodnou ostýchavosťou hľadí do zeme, zostáva čosi, čo nemožno umlčať, žiadajúc neobradne o meno tej, ktorá tam žila, ktorá je aj tu ešte skutočná a nikdy nebude chcieť celkom prejsť do „umenia“. „Ja pýtam sa: jak krása týchto vlasov / A týchto očí uchvacovala bývalé tvory! / Jak bozkávali tieto ústa, ku ktorým túžba / Bez zmyslu krúži sta dym bez plameňa!“ Alebo si nalistujeme obraz fotografa Dauthendeya, básnikovho otca, z čias sobáša so ženou, ktorú potom jedného dňa, krátko po narodení ich šiesteho dieťaťa, našiel ležať v spálni ich moskovského domu s prerezanými tepnami. Vidno ju tu, ako stojí pri ňom, zdá sa, akoby ju pridržiaval; no ona akoby ho ani nevidela, vstrebávajúci pohľad upätý do zlovestnej dialky. Ak sa človek na dostatočne dlhý čas zahlbil do takéhoto obrazu, pochopí, ako sa aj tu veľmi protiklady navzájom dotýkajú: najexaktnejšia technika dokáže dať svojim výtvorom magickú hodnotu, akú pre nás už nikdy nebude môcť mať namalovaný obraz. Napriek všetkej zručnosti fotografa-umelca a všetkej cielavedomosti v postoji modelu cíti pozorovateľ neodolateľné nutkanie, aby sa v takomto obraze pustil do hľadania drobnej iskierky náhody, toho Tu a Teraz, ktorým skutočnosť takpovediac vypálila obrazový ráz, aby našiel nenápadné miesto, kde práve v takejto podobe už dávno uplynutej minúty ešte dodnes a tak veľavravne hniezdi budúcnosť, že ju dokážeme objaviť pri spätnom pohľade. Príroda, ktorá prehovára ku kamere je predsa iná než tá, čo hovorí k oku; iná najmä tak, že na miesto priestoru, ktorý človek popretkával vedomím, vstupuje priestor popretkáva-

ný nevedome. Aj keď býva celkom bežné, že si človek urobí, hoci len zhruba, názor na ľudí podľa ich chôdze, o ich postoji určite už nič nevie v zlomku sekundy, keď „vykročia“. Fotografia mu ho sprístupňuje svojimi pomôckami: spomalenými záznamami, zväčšeninami. O tomto opticky-nevedomom sa dozvedá až cez ňu, tak ako o pudovo-nevedomom cez psychoanalýzu. Uspôsobenosť štruktúry, bunecné tkanivo, s ktorými bežne ráta technika, medicína – všetko toto je pôvodne v užšom príbuzenskom vzťahu ku kamere ako pôsobivá krajinka alebo portrét, ktorému vdýchli dušu. Zároveň však fotografia otvára v tomto materiály fyziognomické aspekty, obrazové svety, ktoré obývajú tie najmenšie detaily, dostatočne interpretovateľné a ukryté na to, aby našli skrýšu v denných snoch, no teraz, veľké a formulovateľné, akými sa stali, rozkryli diferenciu medzi technikou a mágiou ako skrz naskrz historickú premennú. Bloßfeld<sup>2</sup> tak vyniesol na svetlo svojimi obdivuhodnými fotografiami rastlín v praslíčkach najstaršie formy stĺpov, v papradí biskupskú palicu, v desaťnásobne zväčšených gaštanových a javorových výhonkoch totemové stromy, v štetke gotický ornament. Preto neboli ani Hillove modely ďaleko od pravdy, keď bol pre ne „fenomén fotografie“ ešte „veľkým, tajuplným zážitkom“; nech to pre nich nebolo viac než vedomie toho, že „stoja pred aparátom, ktorý mohol v najkratšom čase vytvoriť obraz viditeľného prostredia, ktoré pôsobilo tak živo a pravdivo ako sama príroda“. O Hillovej kamere sa hovorilo, že zachováva diskretnu zdržanlivosť. Čo sa týka jeho modelov, tie však nie sú o nič menej rezervované; uchovávajú určitú bázeň pred aparátom, a hlavná zásada neskoršieho fotografa z čias rozkvetu: „Nikdy sa nedívaj do fotoaparátu“ by mohla byť odvodená z ich správania. No nemyslelo sa tým ono „dívajú sa na teba“ ako u zvierat, ľudí alebo kojencov, čo takým nečistým spôsobom zamiešava kupca a čomu sa nemožno vzoprieť lepšie než zvratom, akým hovorí starý Dauthendey o daguerrotypii: „Spočiatku si... netrúfali,“ ako informoval, „dívaj sa dlho na prvé obrázky, ktoré zhotovil. Lakali sa ľudskej zreteľnosti a verili, že malé, drobné tváre osôb, ktoré boli na obraze, by ich samy mohli vidieť, tak zarážajúco pôsobila na každého neobyčajná zreteľnosť a neobyčajná vernosť prvých daguerrotypických obrazov.“

Títo prví reprodukovani ľudia vstúpili do zorného priestoru fotografie vo svojej mravopočestnosti alebo lepšie povedané nepopísanosti. Noviny boli ešte luxusnými predmetmi, ktoré človek len zried-

kavo získal kúpou, skôr v nich listoval v kaviarniach, fotografický postup sa ešte nestal ich nástrojom, ešte bolo len veľmi málo ľudí, čo videlo vytlačené svoje meno. Ludskú tvár obklopovalo mlčanie, v ktorom spočíval pohľad. Slovom, všetky možnosti tohto portrétného umenia sa zakladajú na tom, že ešte neprišlo k dotyku medzi aktualitou a fotografiou. Na Greyfriarovom cintoríne v Edinburghu vzniklo veľa Hillových obrazov – pre tento raný vek nie je nič príznačnejšie, iba ak by boli na ňom modely ako doma. A názaj, podľa jedného obrazu, ktorý urobil Hill, je tento cintorín celkom ako interiér, odlúčený, ohradený priestor, kde opreté o požiarné múry vystupujú z trávnej pôdy náhrobné kamene, ktoré, vydlabané ako kozuby, ukazujú vo svojom vnútri namiesto jazyka plameňov nápisy. Nikdy by však toto miesto nenadobudlo takú pôsobivosť, keby nebola jeho voľba zdôvodnená technicky. Nižšia svetelná citlivosť prvých platní si vyžadovala vonku dlhé osvetlenie. To zas spôsobilo, že sa stalo želateľným, aby toho, kto mal byť snímaný, podľa možnosti umiestnil v odlúčenosti, na takom mieste, kde nič nestálo v ceste pokojnému sústredeniu. „Syntéza výrazu, vynútená dlhou nehybnosťou,“ hovorí Orlik o prvých fotografiách, „je hlavným dôvodom, prečo tieto svetelné obrazy pôsobia na pozorovateľa popri svojej prostote podobnej dobre nakresleným či namalovaným podobizniam nástojčivejšie a trvalejšie než nové fotografie.“ Samotný postup bol príčinou toho, že sa život modelov neutváral z okamihu, ale do jeho vnútra; počas dlhého trvania týchto záberov takmer vrástli do obrazov a tak vstúpili do najrozhodujúcejšieho kontrastu k javom na momentke, ktorá zodpovedá zmenenému prostrediu, kde, ako výstižne poznamenal Kracauer, závisí od toho istého zlomku sekundy, kým trvá osvetlenie, „či sa stane športovec natoľko slávny, že ho nasnímajú fotografi z poverenia obrázkových magazínov“. Na týchto raných obrazoch bolo všetko uspôsobené tak, aby trvalo; nielen neporovnateľné skupiny, do akých sa ľudia spoločovali – a ktorých zmiznutie bolo istotne jedným z najprecíznejších symptómov toho, čo sa v druhej polovici storočia dialo v spoločnosti – dokonca aj záhyby, ktoré vytvárajú šaty na týchto obrazoch, trvajú dlhšie. Pozrime sa len na Schellingov kabát; ten môže prejsť do večnosti celkom spoľahlivo spolu s ním; formy, ktoré nadobudol na tom, kto ho nosil, nie sú nehodné vráskam v jeho obličaji. Slovom, všetko nasvedčuje tomu, že Bernard von Brentano môže mať pravdu, keď sa domnieva, „že

fotograf z roku 1850 bol na rovnakej úrovni ako jeho prístroj“ – po prvý a nadhlo posledný raz.

Ak si chceme celkovo sprítomniť nesmierne pôsobenie daguerrotypie v období jej objavy, musíme, mimochodom, zväziť, že plenérová maľba začala vtedy objavovať tým najpokrokovejším maliarom úplne nové perspektívy. Vo vedomí, že práve v tejto veci má fotografia od maliarstva prebrať štafetu, hovorí sa výslovne aj u Araga v historickej retrospektíve na rané pokusy Giovanniho Batis-tu Portu: „Čo sa týka pôsobenia, ktoré závisí od nedokonalnej prie-hľadnosti našej atmosféry (a ktorá sa charakterizovala nepriliehavým výrazom ako «vzdušná perspektíva»), ani vycvičení maliari nedúfajú, že camera obscura,“ – teda kopírovanie obrazov, ktoré sa v nej objavila, – „im bude môcť byť nápomocná so svojou presnosťou pri vytváraní ich obrazov.“ V okamihu, keď sa Daguerrovi pošťastilo fixovať obrazy v camere obscura, prišlo na tomto bode k roz-lúčke maliarov s technikom. Skutočnou obeťou fotografie sa však nestalo krajinkárstvo, ale portréťová miniatúra. Veci sa vyvíjali tak rýchlo, že už roku 1840 sa väčšina z bezpočtu maliarov miniatúr stala profesionálnymi fotografmi, spočiatku len popri zamestnaní, no čoskoro výlučne. Zišli sa im pritom skúsenosti z ich pôvodného živobytia, a za vysokú úroveň fotografických výkonov nevďačia svojej umeleckej, ale remeselnej príprave. Táto prechodná generácia zmizla veľmi postupne; ba zdá sa, že na týchto prvých fotogra-foch spočíval istý druh biblického požehnanja: Nadar, Stelzner, Pier-son, Bayard, všetci sa dožili takmer deväťdesiatky alebo stovky. Napokon však odvädial začali prenikať do stavu profesionálnych fotografov obchodníci, a keď sa neskôr stala všeobecne rozšírenou retuš negatívu, ktorou sa fotografii pomstil zlý maliar, nastal prudký úpadok vkusu. Bol to čas, keď sa začali zaplňovať fotografické al-bumy. Na najmrazivejších miestach bytu, na konzolách alebo na *gueridons* v hostovskej izbe, tam boli najradšej: kožené pasparty s odpudivým kovovým kovaním a listy so zlatými okrajmi, hrubé ako palec, na ktorých boli porozdeľované figúry, bláznivo zošnuro-vané alebo v drapériách – strýko Alex a teta Riekchen, Trúdička, keď ešte bola malá, papá v prvom semestri – a napokon, aby sa pohár hanby naplnil až po okraj, my sami: ako jódľujúci salónnny Tirolák, mávajúci klobúkom proti namalovaným ľadovcom, alebo ako čistotný námorník, jedna noha zaťažená, druhá odľahčená, tak ako sa patrí, opierajúci sa o leštenú podperu. Štafáž takýchto por-

tréto so svojimi stupienkami, balustrádami a oválnymi stolíkmi pripomína obdobie, keď bolo treba kvôli dlhému času expozície dať modelom oporné body, aby sa nehýbali. Kým spočiatku si vystačili s „držiakom na hlavu“ alebo „okuliarmi na kolená“, čoskoro nasledovali „ďalšie podporné pomôcky, tak ako sa vyskytovali na slávných obrazoch a preto museli byť «umelecké». Najprv to bol stĺp a záves.“ Proti tomuto nezmyslu sa schopnejší muži museli obrátiť už v šesťdesiatych rokoch. Vtedy napísali isté anglické odborné noviny: „V namaľovaných obrazoch vytvára stĺp zdanie možnosti, no spôsob, akým sa využíva vo fotografii, je absurdný; pretože obyčajne je umiestnený na koberci. Každý však bude presvedčený o tom, že mramorové alebo kamenné stĺpy nemôžu byť ako na základe postavené na koberci.“ Vtedy vznikali ateliéry so svojimi drapériami a palmami, gobelínmi a štaflami, ktoré tak dvojzmyselne kolísali medzi exekúciou a reprezentáciou, mučiarňou a trónnou sálou a odkiaľ otrásne svedectvo prináša istý raný obraz Kafku. V úzkom, takmer ponížujúcom, lemokou zdobenom detskom obleku tam stojí približne šesťročný chlapec v akejsi zimnej záhrade pripomínajúcej krajinku. V pozadí trčia palmové metličky. A akoby bolo tieto čalúnené trópy potrebné spraviť ešte dusnejšími a sparnejšími, drží model vo svojej lavici neprímerane veľký klobúk so širokým okrajom, taký, aký mávajú Španieli. Iste by model v tomto aranžmá zmizol, keby tie nesmierne smutné oči neovládli krajinu, ktorá im bola predurčená.

Tento obraz je vo svojom bezbrehom smútku náprotivkom ranej fotografie, na ktorej ľudia ešte nehľadeli do sveta s takou odlúčenosťou a Božou opustenosťou ako tu tento chlapec. Obklopovala ich aura, médium, čo tým, že prenikne ich pohľadom, dodáva plnosť a istotu. A opäť je naporúdzi technický ekvivalent tohto javu; spočíva v absolútnom kontínuu najjasnejšieho svetla a najmenejšieho tieňa. Aj tu sa, mimochodom, osvedčuje zákon o predzvesti novších výtvarných v staršej technike tým, že bývalé portrétové maliarstvo spôsobilo pred svojím úpadkom jedinečný rozkvet medirytectva. Pravda, v postupe tohto medirytectva išlo o reprodukčnú techniku, ktorá sa s novšou fotografickou spojila až neskôršie. Tak ako na medirytinách, aj u Hilla sa svetlo namáhavo prediera z tmy: Orlik hovorí o „zhrňujúcom prívode svetla“ spôsobenom dlhým expozíčnym časom, ktoré dáva „týmto prvým svetelným obrazom ich veľkosť“. A spomedzi súčasníkov objaviteľov si už Delaroche povši-

mol všeobecný dojem, dovtedy „nikdy nedosiahnutý, lahodný, v ničom nerušiaci pokoj davov“. Toľko o technickej podmienenosti auratického zjavu. Najmä niektoré skupinové zábery ešte raz zachytávajú oduševnenú pospolitost, ako sa nakrátko zjavuje na platni skôr, než zanikne na „originálnom zábere“. Je to tento kruh závanu, ktorý je občas krásne a zmysluplne opísaný dnes už staromódnym výrezom obrazu v tvare oválu. Preto ak človek pri týchto fotografických inkunábulách prízvukuje „umelecké zavŕšenie“ alebo „vkus“, znamená to, že si ich vykladá zle. Tieto obrazy vznikli v priestoroch, kde pred zákazníka predstupoval vo fotografovi technik podľa najnovšej školy, no pre fotografa bol zas každý zákazník príslušníkom vzrástajúcej sa triedy s aurou, ktorá sa zahniezdila až do záhybov meštianskeho kabáta alebo *lavallière*. Čistým produktom primitívnej kamery totiž nie je táto aura. Oveľa väčšmi si v tomto ranom období zodpovedajú objekt a technika, rovnako ostro, ako sa v nasledujúcej perióde úpadku rozostupujú. Rozvinutá optika totiž čoskoro disponovala nástrojmi, ktoré celkom prekonalí temnotu a javy zaznamenávali ako zrkadlo. Fotografi však videli v období po roku 1880 svoju úlohu oveľa väčšmi v tom, že auru – ktorá vytlačení temnoty objektívmi citlivejšími na svetlo bola pôvodne vytlačená z obrazu tak ako vzrastajúcou zvrhlosťou imperialistického meštianstva zo skutočnosti – považovali teda za svoju úlohu, že túto auru predstierali všetkými druhmi retušovacieho umenia, no najmä takzvanou gumovou tlačou. Tak sa, obzvlášť v secesii, stal módou šerý tón prerušovaný umelými odrazmi; navzdory dvojakému svetlu sa však stále zreteľnejšie črtala póza, ktorej strnulost prezrádzala nevládu tejto generácie tvárou v tvár technickému pokroku.

No aj tak je tým, čo rozhoduje o fotografii, znova a znova vzťah fotografa k jeho technike. Camille Recht to charakterizoval pekným obrazom: „Huslista,“ vraví, „musí tón ešte len vytvoriť, hľadať ho, bleskurýchle ho musí nájsť, zatiaľ čo klavirista udrie na klávesu: tón zaznie. Maliar ako aj fotograf majú nástroj k dispozícii. Kresba a nanášanie farieb u maliara zodpovedajú tvorbe tónov pri hre na husle, fotograf má s klaviristom predstih v mechanike podriadenej obmedzujúcim zákonom, ktoré huslistovi zďaleka nekladú také väzby. Nijaký Paderewski nikdy nezožne takú slávu, nikdy nevyvolá takmer bájne čaro, aké zožal, aké vyvolal Paganini.“ Aby sme však zostali v obraze, fotografia má svojho Busonih, a tým je Atget. Obaja boli virtuózi, no zároveň predchodcovia. Spoločné im je bez-

príkladné splynutie s vecou snúbiace sa s najvyššou precíznosťou. Dokonca aj v ich črtách sú príbuznosti. Atget bol herec, ktorý si, znechutený branžou, zotrel masku, a potom sa pustil do odličenia skutočnosti. Chudobný a neznámy žil v Paríži, svojich fotografií sa zbavoval u milovníkov, ktorí mohli byť sotva menej excentrickí ako on sám, a prednávkou zomrel, zanechajúc po sebe oeuvre pozostávajúce z vyše štyritisíc obrázkov. Tieto listy zbierala Berenice Abbot z New Yorku, a výber z nich práve vyšiel vo vynikajúcej, krásnej publikácii<sup>3</sup>, ktorú vydal Camille Recht. Súdobá publicistika „nevedela nič o mužovi, ktorý so svojimi obrazmi putoval najmä po ateliéroch, predával ich po niekoľko grošov, často len za cenu pohľadníc, aké okolo roku 1900 tak krásne zobrazovali pohľady na mestá ponorené do modrej noci, s retušovaným mesiacom. Dosiahol pól najvyššieho majstrovstva; no v zanovitej skromnosti veľkého umelca, ktorý žije stále v tieni, sa vzdal toho, aby tam vztýčil zástavu. Mnohí si preto môžu myslieť, že objavili pól, na ktorý pred nimi vstúpil už Atget.“ Naozaj: Atgetove parížske fotografie sú predchodcami surrealistických fotografií; predvojmi jedinej skutočne širokej kolóny, ktorú mohol uviesť do pohybu surrealizmus. Ako prvý dezinfikuje dusnú atmosféru, ktorú rozšírila konvenčná portréťová fotografia v epoche úpadku. Čistí túto atmosféru, ba darí sa mu ju očistiť: nastoluje oslobodenie objektu od aury, ktoré je najnepohybnějšíou zásluhou najmladšej školy fotografov.

Keď avantgardné časopisy „Bifur“ alebo „Varieté“ prinášajú pod titulom „Westminster“, „Lille“, „Antwerpen“ alebo „Breslau“ len detaily, raz kúsok akejsi balustrády, inokedy holý vrcholec stromu, ktorého vetvy mnohorako prerezávajú plynové osvetlenie, inokedy požiarny múr alebo kandeláber so záchranným kruhom, na ktorom je názov mesta, potom to nie je nič iné než literárne pointovanie motívov objavených Atgetom. Hľadal to, čo je stratené a zapadnuté, a tak sa obracajú aj takéto obrazy proti exotickému, vystatovačnému, romantickému zvuku mestských názvov; vysávajú auru zo skutočnosti ako vodu z potápajúcej sa lode. – Čo je to vlastne aura? Zvláštne pradio priestoru a času: jedinečné zjavenie dialky, nech by bola hocako blízko. Odpočívať v letné poludnie a sledovať na obzore hrebeň pohoria alebo vetvu, ktorá vrhá na pozorovateľa tieň, pokým sa nestanú okamih či hodina účastné na svojom zjavení – to znamená vdychovať auru týchto hôr, tejto vetvy. Tí dnešní majú teraz presne taký istý sklon „priblížiť“ si, alebo skôr masám, veci,

ako prekonávať to, čo je v každej situácii jedinečné jeho reprodukciou. Dennodenne sa čoraz nástojčivejšie uplatňuje potreba zmocniť sa predmetu z najbližšej blízkosti v obraze, či skôr v reprodukcii. A reprodukcia, ktorú majú pripravenú obrázkové časopisy a týždenníky, sa neomylné odlišuje od obrazu. Jedinečnosť a trvanie sú v obraze tak úzko prepletené, ako v nápodobe prchavosť a opakovateľnosť. Vylúpnutie predmetu z jeho obalu, zničenie aury je signatúrou vnímania, ktorého zmysel pre všetko, čo je na svete rovnorodé, je uspôsobený tak, že ho prostredníctvom reprodukcie získava aj z toho, čo je jedinečné. Atget si takmer nikdy nevšimol „veľké pohľady a takzvané dominanty“; neobišiel však dlhý rad kopýt na čížmy; ani parížske dvory, kde od večera do rána stoja pekne popri sebe príručné vozíky; ani vysedené stoly a nepoodpratávané neumyté riady, ktorých je v rovnakom čase na státisíce; ani bordel na rue... č. 5, ktorého obrovská päťka sa zjavuje na štyroch rozličných miestach fasády. Je však zvláštne, že takmer všetky tieto obrazy sú prázdne. Prázdna je Porte d'Arcueil pre *fortifs*, prázdne sú honosné schodišťa, prázdne sú dvory, prázdne kaviarenské terasy, prázdne, ako sa patrí, Place du Tertre. Nie sú osamelé, ale bez ducha; mesto je na týchto obrazoch vypratvané ako byt, ktorý si ešte nenašiel nového nájomníka. V týchto výkonoch pripravuje surrealistická fotografia ozdravujúce odcudzenie medzi prostredím a človekom. Politicky školenému pohľadu odhaľuje pole, na ktoré v prospech osvetlenia detailu padajú všetky intímnosti. Je jasné, že tento nový pohľad vyťaží najmenej tam, kde sa inak postupovalo najzhovievavejšie: v platenom, reprezentatívnom portréťovom zábere. Na druhej strane je pre fotografiu zrieknutie sa človeka to najneuskutočnejšie zo všetkých. A kto to nevedel, toho naučili najlepšie ruské filmy, že aj prostredie a krajina sa sprístupnia spomedzi fotografov až tomu, kto ich dokáže pojať v anonymnom zjavení, ktoré majú v tvári. No táto možnosť je opäť do veľkého stupňa podmienená tým, kto je na zábere. Generácia, ktorá nebola posadnutá tým, že sa na svet vráti v záberoch, a skôr sa tvárou v tvár takýmto podujatiam stiahla s istou plachosťou naspäť do svojho životného priestoru – ako Schopenhauer na frankfurtskom obraze okolo 1850 do hlbín kresla – však práve preto pomohla dostať tento životný priestor spolu s nimi na platňu: táto generácia nikomu neporučila svoje cnosti. Prvý raz za desaťročia dal ruský hraný film príležitosť ľuďom, ktorí nemajú ako využiť svoju fotografiu, aby sa zjavili pred kamerou.

A okamžite vystúpila na platňu ľudská tvár s novým, nesmiernym významom. No už to nebol portrét. Čo to bolo? Je eminentnou zásluhou istého nemeckého fotografa, že odpovedal na túto otázku. August Sander<sup>4</sup> zostavil rad hláv, v ničom nezaostávajúcích za obrovskou galériou fyziognómií, ktorú otvoril Ejzenštejn alebo Pudovkin, a urobil tak z vedeckého hľadiska. „Jeho zobrazené dielo je vystavané do siedmich skupín, ktoré zodpovedajú jestvujúcemu spoločenskému poriadku a má byť uverejnené v približne 45 albumoch po 12 fotografických obrazoch.“ Doteraz je z toho k dispozícii výber so 60 reprodukciami poskytujúcimi nevyčerpatelnú látku na rozjímanie. „Sander začína od sedliaka, človeka spätého so zemou, sprevádza pozorovateľa všetkými vrstvami a druhmi povolani až k reprezentantom najvyššej civilizácie a zostupuje až k idiotovi.“ Autor nepristupoval k tejto obrovskej úlohe ako učenec, neradili mu teoretici rasy ani sociálni výskumníci, no ako hovorí vydavateľstvo, „z bezprostredného pozorovania“. Určite to bolo výnimočne bez predsudkov, ba smelé, no zároveň aj jemné, to jest v zmysle Goethovho výroku: „Jestvuje jemná empiria, ktorá sa s predmetom čo najvrúcnejšie stotožní a tým sa stane samotnou teóriou.“ Podľa tohto je celkom v poriadku, že taký pozorovateľ ako Döblin narazil v tomto diele práve na vedecké momenty a poznamenáva: „Tak, ako jestvuje porovnávacia anatómia, z ktorej sa najprv dostaneme k názoru na prírodu a na dejiny orgánov, tak sa zaoberal tento fotograf porovnávacou fotografiou a získal tým vedecké stanovisko nad fotografmi snímajúcimi detaily.“ Bola by škoda, keby hospodárske pomery zabránili ďalšiemu uverejneniu tohto mimoriadneho korpusu. No vydavateľstvu možno popri tomto zásadnom povzbudení poskytnúť ešte jedno presnejšie. Také diela, akými sú Sanderove, by mohli za noc nadobudnúť nečakanú aktuálnosť. Presuny moci, ku ktorým u nás došlo dávno, obyčajne umožňujú tvorbe, zostreniu fyziognomického chápania stať sa vitálnou nevyhnutnosťou. Či už prichádzame sprava alebo zľava – budeme si musieť zvyknúť na to, že sa na nás budú dívať podľa toho, odkiaľ prichádzame. Sami to na ostatných uvidíme. Sanderovo dielo je viac než obrazová kniha: je to cvičebný atlas.

„V našich časoch niet umeleckého diela, ktoré by človek sledoval tak pozorne, ako je vlastná portrétovej fotografia alebo fotografiu najbližších príbuzných a priateľov, milovaných“, napísal už roku 1907 Lichtwark a tým presunul skúmanie z oblasti estetických diš-

tinkcií do sociálnych funkcií. Len odtiaľto môže preniknúť ďalej. Dokonca je príznačné, že debata ustrnula najväčšmi tam, kde išlo o estetiku „fotografie ako umenia“, a sotva sa venoval pohľad na omnoho nespornejšiu sociálnu skutkovú podstatu „umenia ako fotografie“. A predsa je pôsobenie fotografickej reprodukcie umeleckých diel pre funkciu umenia oveľa dôležitejšie ako viac či menej umelecké stvárnenie fotografie, v ktorej sa zážitok stáva „úlovkom pre fotoaparát“. Amatér prichádzajúci domov s bezpočtom svojich umeleckých originálnych záberov vskutku nepoteší väčšmi než lovec vracajúci sa z postriežky s masami diviny, ktoré majú hodnotu len pre obchodníka. A skutočne, akoby bol pred dverami deň, keď bude viac ilustrovaných časopisov ako obchodov s divinou a hydinou. Tolko o „cvakaní“. No akcenty úplne preskočia, keď sa od fotografie ako umenia obrátíme k umeniu ako k fotografii. Asi každý mal možnosť spozorovať, o čo ľahšie než v skutočnosti sa vo fotografii zachytáva obraz, najmä však socha či dokonca architektúra. Celkom pochopiteľné je pokušenie vyhovoriť sa výlučne na úpadok zmyslu pre umenie, na zlyhanie súčasníkov. Tomu sa však do cesty stavia poznanie, ako sa s vytvorením reproduktívnych techník približne v tom istom čase zmenilo ponímanie veľkých diel. Už ich nemožno považovať za plody jednotlivcov; stali sa kolektívnymi výtvormi, a to tak výrazne, že ich asimilácia je priam spojená s podmienkou, aby sa zmenšili. V konečnom efekte sú mechanické reprodukčné metódy technikou zmenšenia a človeku dopomáhajú k takému stupňu ovládnutia diel, bez akého sa už vôbec neuplatnia.

Ak dnes niečo charakterizuje vzťah medzi umením a fotografiou, potom je to nevyrovnané napätie, ktoré medzi ne vstúpilo cez fotografie umeleckých diel. Mnohí z tých, čo určujú ako fotografi dnešnú tvár tejto techniky, vyšli z maliarstva. Po pokusoch presunúť jeho výrazové prostriedky do živej, jednoznačnej súvislosti s dnešným životom sa mu obrátili chrbtom. Čím bdejší bol ich zmysel pre signatúru času, tým problematickejšie sa im postupne stalo ich východisko. Lebo fotografia opäť, tak ako pred osemdesiatimi rokmi, prebrala štafetu od maliarstva. „Tvorivé možnosti nového“, hovorí Moholy-Nagy, „sa zvyčajne pomaly odhaľujú tými starými formami, starými nástrojmi a oblasťami stvárnenia, ktoré sú zjavne nového v podstate už vyčerpané, no pod tlakom pripravujúceho sa nového nechajú sa k dohnať k euforistickému rozkvetu. Tak napr. priniesla futuristická (statická) maľba stvárnenie časového

momentu, problematiku pevne naskicovanej pohybovej simultánnosti, ktorá ju neskôr sama zničila; a to v čase, keď bol film síce už známy, no ešte ani zďaleka nie pochopený... Takisto možno – opatrne – považovať niektorých dnešných maliarov pracujúcich so zobrazujúco-predmetnými prostriedkami (neoklasicisti a veristi) za predchodcov nového zobrazujúceho optického stvárnenia, ktoré čoskoro začne mechanicky využívať technické prostriedky.“ A Tristan Tzara, 1922: „Keď všetko, čo sa nazývalo umením, postihla dna, zažal fotograf svoju lampu s tisícom sviečok a papier citlivý na svetlo postupne absorboval čerň niektorých úžitkových predmetov. Objavil nosnosť jemného, nedotknutého vzplanutia, dôležitejšieho než konštelácie, ktoré sa nám ponúkajú ako pastva pre oči.“ Tí, čo prešli nie z oportunistických dôvodov, nie náhodou, nie z pohodlnosti od výtvarného umenia k fotografii, tvoria dnes medzi svojimi kolegami od fachu avantgardu, lebo sú svojim vývinom do určitej miery chránení pred najväčším nebezpečenstvom dnešnej fotografie, pred umelecko-remeselným náterom. „Fotografia ako umenie,“ vraví Sasha Stone, „je veľmi nebezpečnou oblasťou.“

Ak už raz fotografia opustila súvislosti, ako ich podávajú Sander, Germaine Krullová či Bloßfeldt, ak sa emancipovala od fyziognomického, politického, vedeckého záujmu, stáva sa „tvorivou“. Záležitosťou objektívu sa stane „súhrnný prehľad“; na scéne sa objavuje fotografický šmok. „Duch prekonávajúc mechaniku mení význam jej exaktných výsledkov na podobnosť života.“ Čím väčšími sa rozmáha kríza dnešného spoločenského poriadku, čím strnulejšie vystupujú proti sebe jej jednotlivé momenty v mŕtvej protikladnosti, tým väčšími sa stáva tvorivosť – vo svojej najhlbšej podstate premenná; jej otcom je protiklad a nápodoba je jej matkou – fetišom, ktorého črty vďačia za svoj život len zmene módného osvetlenia. Tvorivosť znamená pri fotografovaní odovzdanosť móde. „Svet je krásny,“ presne to je jej devízou. V nej sa demaskuje postoj fotografie, ktorá je schopná namontovať do vesmíru každú konzerву, no nedokáže obsiahnuť jediná ľudskú súvislosť, v ktorej vystupuje, a ktorá je vo svojom zasnene stratenom sujete skôr predchodcom predajnosti než poznania. Keďže je však pravou tvárou tejto fotografickej tvorivosti reklama alebo asociácia, jej právoplatným kontrapartom bude demaskovanie alebo konštrukcia. Lebo situácia, vraví Brecht, sa stáva „zložitou tým, že jednoduchá «reprodukcia reality» vypovedá o realite menej než kedykoľvek predtým. Fo-

tografia Kruppových závodov alebo A. E. G. nehovorí takmer nič o týchto inštitúciách. Vlastná realita skĺzla do funkcionálnosti. Zvečnenie ľudských vzťahov, teda napríklad továreň, tieto vzťahy už nevydáva. Znamená to teda skutočne «niečo vybudovať», niečo «umele», «štylizované».“ Je zásluhou surrealistov, že vychovali predchodcov takejto fotografickej konštrukcie. Nasledujúcu etapu v tejto konfrontácii medzi tvorivou a konštruktívnou fotografiou označuje ruský film. Nepreženieme, ak povieme: veľké výkony jeho režisérovi boli možné len v krajine, kde fotografia nesmeruje k zmyslovému podráždeniu a sugescii, ale k experimentu a poučeniu. V tomto zmysle, a len v ňom, sa môžeme aj dnes dopátrať významu v impozantnom pozdrave, ktorým roku 1855 vyšiel v ústrety fotografii neokrôchaný maliar ideí Antoine Wiertz. „Pred niekoľkými rokmi sa nám zrodila sláva našich čias, stroj, ktorý dennodenne budí v našich myšlienkach úžas a v očiach hrôzu. Skôr než sa skončí storočie, stane sa tento stroj pre štetec, paletu, farby, šikovnosť, skúsenosť, trpezlivosť, hybkosť, trefnosť, kolorit, lazúr, model, završenie, extraktom maliarstva... Nech si nikto nemyslí, že daguerrotypia zabíja umenie... Keď daguerrotypia, toto obrovské dieťa, dorastie; keď sa rozvinie celé jej umenie a všetky jej sily, vtedy ju génius náhle schytí pod krk a nahlas zvolá: Sem sa! Mne teraz patríš! Budeme pracovať spolu.“ Aké triezve, ba pesimistické sú oproti tomu slová, ktorými o štyri roky vo svojom *Salóne z roku 1859* ohlasuje Baudelaire novú techniku. Dnes sa už nedajú čítať, podobne ako tie, ktoré sme uviedli vyššie, bez tichého presunu dôrazu. No tým, že sú ich protikladom, ponechali si svoj dobrý zmysel ako najostrejšiu obranu proti všetkým uzurpáciám umeleckej fotografie. „V týchto žalostných časoch vystúpil do popredia nový priemysel, ktorý nemenej prispel k upevnieniu bezduchej hlúposti vo svojej viere..., že umenie nie je a nemôže byť nič iné než presná reprodukcia prírody... Mstivý boh vyslyšal hlas tohto davu. Daguerre sa stal jeho mesiašom.“ A: „Ak sa fotografii dovolí, aby doplnila umenie v niektorých jeho funkciách, čoskoro ho zatlačí a pokazí vďaka prirodzenému spojenectvu, ktoré jej vznikne z davu. Preto sa musí vrátiť k svojej vlastnej povinnosti slúžiť vedám a umeniam.“

Ani Wiertz ani Baudelaire však nevystihli jednu vec, totiž pokyny spočívajúce v autentickosti fotografie. Nie vždy sa podarí obísť ich reportážou, ktorej kliše pôsobia len tak, že sa u pozorovateľa asociujú iba ako jazykové. Kamera je čoraz menšia, čoraz väčšími je

pripravená zachytiť prchavé a tajné obrazy, ktorých šok zastaví v pozorovateľovi jeho asociačný mechanizmus. Na tomto mieste má nastúpiť titulovanie, ktoré zahŕňa fotografiu literarizáciou všetkých životných podmienok a bez ktorej určite zostáva všetka fotografická konštrukcia vo vágnosti. Nie nadarmo sa porovnávali Atgetove zábery so snímkami miesta činu. Nie je však každý fliačik v našich mestách miestom činu? nie je každý chodec páchatelom? Nemá fotograf – následník augurov a haruspixon – odhaliť na svojich obrázkoch vinu a označiť vinníka? „Nieko povedal, že nie ten, kto nebude ovládať písmo, ale fotografiu, stane sa analfabetom budúcnosti.“ No nemožno považovať menej než za analfabeta fotografa, ktorý nedokáže čítať svoje vlastné obrázky? Nestane sa titulovanie podstatnou zložkou záberu? To sú otázky, v ktorých sa vyvíja odstup deväťdesiatich-rokov deliaci ľudí dneška od daguerrotypie zo svojich historických napätí. Je to práve svetlo týchto iskier, v ktorom vystupujú prvé fotografie tak krásne a nepriblížiteľne z temnoty dní starých otcov.

(1931)

<sup>1</sup> Helmuth Th[eodor] Bossert a Heinrich Guttman: *Aus der Frühzeit der Photographie. 1840-70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen.* Frankfurt am Main 1930. – Heinrich Schwarz: David Octavius Hill. *Der Meister der Photographie.* Mit 80 Bildtafeln. Leipzig 1931.

<sup>2</sup> Karl Bloßfeldt: *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder.* Hrsg. mit einer Einleitung von Karl Nierendorf. 120 Bildtafeln. Berlin o. J. [1928].

<sup>3</sup> E[ugène] Atget: *Lichtbilder.* Eingeleitet von Camille Recht. Paris u. Leipzig 1930.

<sup>4</sup> August Sander: *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts.* Mit einer Einleitung von Alfred Döblin. München o. J. [1929].

## Učenie o podobnom

Vhľad do sfér „podobného“ je zásadne dôležitý pre osvetlenie veľkých oblastí okultného vedenia. Takýto vhľad však možno získať skôr reprodukováním procesov, ktoré takéto podobnosti vytvárajú, ako v dokazovaní podobností, s ktorými sme sa stretli. Príroda vytvára podobnosti; stačí si spomenúť len na mimikri. Najvyššiu schopnosť v produkování podobností však vlastní človek. Ba možno dokonca ani niet takej vyššej ľudskej funkcie, ktorú by rozhodujúco nespoľučovala mimetická schopnosť. Táto schopnosť má však svoje dejiny, a to rovnako vo fylogenetickom ako v ontogenetickom zmysle. Čo sa týka toho druhého, jeho školou je v mnohom hra. Sú to predovšetkým detské hry, ktoré sú presiaknuté mimetickým spôsobom správania, a ich oblasť vonkoncom nie je obmedzená na to, v čom asi človek napodobňuje toho druhého. Dieťa sa nehrá len na obchodníka alebo učiteľa, ale aj na veterný mlyn a železnicu. Otázka, o ktorú ide, je teda táto: Aký úžitok mu vlastne prináša toto cibenie mimetického správania?

Odpoveď predpokladá výrazné uvedomenie si fylogenetického významu mimetického správania. Na to, aby sme ho mohli zmerať, nestačí mať na pamäti, čo povedzme chápeme pod pojmom podobnosti dnes. Ako je známe, kruh života, kedysi zrejme ovládaný zákonmi podobnosti, bol v minulosti oveľa väčší. Bol to mikro- a makrokozmos – keby sme tu chceli spomenúť jednu z mnohých podôb, ktorú skúsenosť s podobnosťou nadobudla v priebehu dejín. Ešte o našich súčasníkoch možno tvrdiť: prípady, keď vo svojom každodennom živote vnímajú podobnosti, tvoria úzky výsek z nepreberného množstva, keďže podobnosť ich určuje nevedome. Podobnosti vnímané vo vedomí – napríklad v tvárach – sú, porovnávajúc s nespočetným množstvom nevedomých alebo vôbec nepocitovaných podobností, ako obrovský podmorský blok

ladovca v porovnaní s malým vrcholkom, ktorý vidíme vyčnievať z vody.

Tieto prirodzené korešpondencie však získavajú rozhodujúci význam až vo svetle tej úvahy, že v zásade sa všetko, stimulancie aj budiče, odvodzujú z mimetickej schopnosti, ktorá im dáva odpoveď v človeku. Prítom treba uvážiť, že ani mimetické sily, ani mimetické objekty, ich predmety, nezostávajú v priebehu času nezmeniteľné; že sa v priebehu storočí z určitých polí vytratila mimetická sila, a tým zároveň aj neskôr mimetický dar ponímania – možno preto, aby sa presunuli na iné. Azda nebude prírodväzne predpokladať, že v historickom vývine sa dá vcelku vypozerovať jednotný smer tejto mimetickej schopnosti.

Na prvý pohľad by mohol tento smer spočívať len v rastúcom oslabovaní tejto mimetickej schopnosti. Pretože sa zdá, že svet vnímania moderného človeka obsahuje zjavne oveľa menej magických korešpondencií než svet vnímania starých národov alebo aj primitívov. Otázka je teda táto: či ide o odumieranie mimetickej schopnosti, alebo o premenu, ktorá sa s ňou deje. O tom, akým smerom by sa táto premena asi uberala, by nám mohla, hoci nepriamo, povedať niečo astrológia. Ako bádatelia starého duchovného dedičstva musíme totiž počítať s tým, že zreteľné stvárnenie a mimetický objektový charakter jestvovali tam, kde ho dnes už ani len nie sme schopní tušiť. Napríklad v konšteláciách hviezd.

Aby sme mohli toto obsiahnuť, bude treba predovšetkým pochopiť horoskop ako pôvodný celok, ktorý sa v astrologickom výklade len analyzuje. (Postavenie súhvezdí predstavuje charakteristickú jednotu a až na jej pôsobení v tejto konštelácii sa spoznávajú charaktery jednotlivých planét.) Principiálne treba rátať s tým, že procesy na nebi boli napodobiteľné predchádzajúcimi generáciami a to rovnako kolektívnymi ako aj jednotlivcami: ba dokonca že táto napodobiteľnosť obsahovala návod, ako zaobchádzať s jestvujúcou podobnosťou. V tejto napodobiteľnosti človekom, resp. v mimetickej schopnosti, ktorú vlastní, treba azda predbežne vidieť jedinú inštanciu, ktorá astrológii prepožičala charakter skúsenosti. Ak však bol skutočne mimetický génus silou určujúcou život predkov, potom je sotva možné urobiť niečo iné než aj novorodenému pripísať plné vlastníctvo tohto daru, predovšetkým dokonalé prispôsobenie sa kozmickému tvaru bytia.

Okamih narodenia, ktorý tu má rozhodovať, je však skutočne len mihom. To obracia pozornosť k iným zvláštnostiam v oblasti po-

dobnosti. Jej vnímanie je v každom prípade viazané na záblesk. Mihne sa okolo nás, azda ju možno získať späť, no nemožno ju vlastne zadržať ako iné vnemy. Ponúka sa oku rovnako letmo, prechodne ako konštelácia súhvezdí. Zdá sa teda, že vnímanie podobnosti je viazané na moment času. Akoby niekto tretí, astrológ, prišiel ku konjunkcii dvoch súhvezdí, ktorá má byť v okamihu zachytená. V inom prípade tu príde o odmenu astronóm, napriek všetkej presnosti jeho pozorovacej aparatúry.

Odkaz na astrológiu hádam postačí na to, aby sme vysvetlili pojem nezmyslovej podobnosti. Rozumie sa samo sebou, že tento pojem je relatívny: hovorí, že vo svojom vnímaní už nevladíme to, čo kedysi umožňovalo hovoriť o podobnosti, ktorá vraj jestvovala medzi hviezdou konšteláciou a človekom. No aj my máme kánon, ktorým možno bližšie objasniť nejasnosť obostierajúcu pojem nezmyslovej podobnosti. Týmto kánonom je jazyk.

Už od pradávna sa mimetickej schopnosti priznával určitý vplyv na jazyk. Dialo sa tak však bez akejkoľvek zásady a celkovo bez toho, aby sa pritom vážne myslelo na význam, nehovoriac už o dejinách mimetickej schopnosti. Predovšetkým však zostávajú takéto úvahy úzko späté s bežnou (zmyslovou) oblasťou podobného. V každom prípade sa napodobujúcemu správaniu priznalo vo vzniku jazyka miesto zvukomalebného prvku. Ak však jazyk, ako je jasné tým, ktorí vedia, o čo ide, nie je dohovoreným systémom znakov, potom bude pri pokuse priblížiť sa mu potrebné stále sa vracieť k myšlienkam spočívajúcim v najhrubších, najprimitívnejších formách onomatopoetického spôsobu vysvetlenia. Otázka znie: Možno tento spôsob rozpracovať a prispôbiť ho prenikavejšiemu vhladu?

Inými slovami: naozaj možno prisúdiť taký zmysel vete, aký jej prisudzuje Leonhard vo svojej poučnej práci *Slovo*: „Každé slovo je – a celý jazyk je – onomatopoetický.“ Kľúč, ktorý do tejto tézy vlastne vnáša úplnú transparentnosť, sa ukrýva až v pojme nezmyslovej skúsenosti. Ak by sme slová rozličných jazykov, ktoré znamenajú to isté, usporiadali okolo toho, čo znamenajú, ako okolo ich vlastného stredobodu, potom by bolo potrebné preskúmať, ako sa všetky – hoci medzi nimi často niet najmenej vzájomnej podobnosti – podobajú na význam vo svojom strede. Takýto názor je, prirodzene, najužšie spätý s mystickými alebo teologickými teóriami jazyka, no preto ešte nie je cudzí empirickej filológii. Ako je však známe, mystické učenia o jazyku sa neuspokojujú s tým, že



vťahujú do priestoru svojej reflexie hovorené slovo. V rovnakom zmysle majú celkovo dočinenia aj s písmom. A tu je pozoruhodné, že písmo vysvetľuje možno ešte lepšie ako určité zostavy hlások v jazyku podstatu neznmyslových podobností v pomere písomnej podoby slov alebo písmen k tomu, čo znamenajú, resp. k pomenúvajúcu. Tak má napríklad písmeno *beth* meno domu. Je to teda neznmyslová podobnosť, čo vytvára spojenie nielen medzi hovoreným a mieneným, ale aj medzi písaným a mieneným, a rovnako medzi hovoreným a písaným. A zakaždým úplne novým, pôvodným a neodvoditeľným spôsobom.

Najdôležitejšie z týchto spojení však bude to posledné, medzi písaným a hovoreným. Pretože podobnosť, ktorá tu vládne, je v porovnaní s ostatnými najmenej zmyslová. Aj sa najneskôr dosiahla. Napriek tomu, že temnota, ktorá ju obostiera ešte aj dnes, je nepreniknuteľná, na pokus sprítomniť si jej podstatu sa sotva možno podujat bez pohľadu do dejín jej konštituovania. Najnovšia grafológia učila spoznať v rukopisoch obrazy alebo skôr obrazové skrývačky, ktoré schovávajú vo svojom vnútri pisateľovo nevedomie. Dá sa predpokladať, že mimetická schopnosť, ktorá sa takouto formou vyjadruje v aktivite pisateľa, mala obrovský význam pre písanie vo veľmi vzdialených časoch, keď vzniklo písmo. Takto sa stalo písmo popri jazyku archívom neznmyslových podobností, neznmyslových korešpondencií.

Táto, ak chcete magická stránka jazyka ako aj písma neprebíha bez vzťahu popri inej, semiotickej stránke. Celá jazyková mimetickosť je skôr fundovanou intenciou, ktorá sa môže objaviť celkovo len na čomsi cudzom, práve na semiotickosti, na tom, čo jazyk označuje, ako na jeho funduse. Literálny text písma je takto jediný fundus, kde sa môže formovať obrazová skrývačka. Zmyslová súvislosť obsiahnutá v hláskach vety je preto fundus, z ktorého sa môže objaviť z hlasu ako blesk podobnosť s určitým okamihom. Keďže však takáto neznmyslová podobnosť zasahuje do každého čítania, otvára sa v tejto hlbokjej vrstve prístup k pozoruhodnému dojmýslu slova *čítať* ako k jeho profánnemu a aj magickému významu. Žiak číta šlabikár a astrológ číta budúcnosť vo hviezdach. V prvej vete sa čítanie nerozostupuje do svojich dvoch zložiek. Dochádza k nemu zato v druhej, ktorá zvyrazňuje proces čítania podľa oboch jeho vrstiev: astrológ vyčíta konšteláciu súhvezdia z toho, ako na oblohe stoja hviezdy; zároveň z nej vyčíta budúcnosť alebo osud.

Ak bolo v praveku ľudstva toto čítanie z hviezd, z vnútornosti, z náhod čítaním všeobecne, ak aj naďalej jestvovali k novému čítaniu spojovacie články, akými boli runy, potom nebudeme ďaleko od domnienky, že mimetické nadanie, kedysi základ jasnovidectva, prešlo v tisícročnom vývine postupne do jazyka a písma a vytvorilo si v nich najdokonalejší archív neznmyslovej podobnosti. Takto by bol jazyk najvyššou formou využitia mimetickej schopnosti: médium, do ktorého bezozvyšku prešli dávne vlohy povšimnúť si podobnosť spôsobom, že teraz sama predstavuje médium, v ktorom sa už veci nestretávajú priamo ako kedysi vo veštcovom alebo kňazovom duchu, ale vo svojich esenciách, v najprchavejších a najjemnejších substanciiach, ba dokonca v arómach, kde vstupujú do vzájomných vzťahov. Inými slovami: Písmo a jazyk sú tým, čomu jasnovidectvo v priebehu dejín odstúpilo svoje staré sily.

No tempo, tá rýchlosť v čítaní alebo písaní, ktoré sa sotva dajú oddeliť od tohto procesu, by sa potom ponášalo na úsilie zapojiť nadanie, ducha do rytmu, kde podobnosti letmo prebleskujú v toku vecí, aby hneď nato zmizli v hĺbke. Tak zdieľa profánne čítanie – ak sa úplne nechce pripraviť o rozumenie – s magickým čítaním ešte toto: podlieha nevyhnutnému tempu alebo skôr kritickému okamihu, na ktorý nesmie čítajúci za žiadnu cenu zabudnúť, ak nechce odísť naprázdno.

## DOVETOK

Nadanie vidieť podobnosti, ktoré vlastnime, nie je nič iné než slabý rudiment kedysi ohromného nátlaku stať sa podobným a správať sa podobne. A stratená schopnosť stať sa podobným siahala oveľa ďalej za úzky svet vnímania, kde sme ešte schopní vidieť podobnosti. To, čo pred tisícročiami spôsobila konštelácia súhvezdí v okamihu zrodu jedného ľudského súcna, vplietlo sa doň na základe podobnosti.

(1933)

## Paríž, hlavné mesto XIX. storočia

*„Vody sú modré a rastliny ružové; sladko pozorovať večer;  
Ide sa na prechádzku. Veľké dámy idú na prechádzku; za  
nimi kráčajú malé dámy.“*

Nguyen-Trong-Hiep: Paris capitale de la France.  
Recueil de vers. Hanoi 1897. Poésies XXV.

### I. FOURIER ALEBO PASÁŽE

*„Magické stĺpy týchto palácov  
Ukazujú obdivovateľovi z každej strany  
Na predmetoch, čo vystavujú ich stĺporadia na obdiv,  
Že priemysel je sokom umenia.“*

Nouveaux tableaux de Paris. Paris 1828. I, s. 27.

Väčšina parížskych pasáží vzniká v priebehu poldruhého desaťročia po roku 1822. Prvou podmienkou ich zrodu je veľká konjunktúra obchodu s textilom. Začínajú sa objavovať *magasins de nouveautés*, prvé obchody s väčšími skladmi. Sú to predchodcovia obchodných domov. Boli to časy, o ktorých písal Balzac: „*Veľkolepá báseň výkladov spieva svoje pestrofarebné verše od Madeleine až po bránu Saint-Denis.*“ Pasáže sú strediskom obchodu s luxusným tovarom. Ich vybavenie svedčí o tom, že umenie vstupuje do služieb obchodníka. Súčasníci im preukazujú neúnavný obdiv. Ešte dlho zostanú lákadlom pre cudzincov. *Ilustrovaný parížsky sprievodca* hovorí: „Pasáže, novší vynález industriálneho luxusu, sú sklom zastrešené, mramorom dláždené chodby prechádzajúce cez celé bloky domov, ktorých majitelia sa spojili za účelom takejto špekulácie. Po oboch stranách týchto chodieb osvetlovaných zhora, sa tiah-

nu najelegantnejšie obchody, takže takáto pasáž tvorí mesto, ba svet v malom.“ Pasáže sú javiskom prvého plynového osvetlenia.

Druhou podmienkou vzniku pasáží sú začiatky železnej konštrukcie. Empír považoval túto techniku za príspevok k obnove stavitelstva v starogréckom zmysle. Teoretik architektúry Boetticher vyslovuje všeobecné presvedčenie, keď vraví, že „vzhľadom na umelecké formy nového systému“ by sa mal uplatniť „tvarový princíp helénskeho druhu“. Empír je štýlom revolučného terorizmu, pre ktorý je štát samoúčel. Tak ako Napoleon nepochopil funkčnú povahu štátu ako mocenského nástroja v rukách meštianskej triedy, nepochopili ani stavitelia funkčnú povahu železa, s ktorým nastupuje v architektúre panstvo konštruktívneho princípu. Títo architekti budujú nosníky podľa vzoru pompejského stĺpu, továrne podľa obytných domov, tak ako sa neskôr ponášajú prvé stanice na *chatelets*. „Konštrukcia preberá úlohu podvedomia.“ Postupne sa však presadzuje pojem inžiniera pochádzajúci z čias revolučných vojen a začínajú sa boje medzi konštruktérom a dekoratórom, Ecole Polytechnique a Ecole des Beaux-Arts.

So železom nastupuje po prvý raz v dejinách architektúry umelá stavebnina. Podlieha vývinu, ktorého tempo sa v priebehu storočia urýchlilo. Tento vývin dostane rozhodujúci podnet, keď sa ukáže, že lokomotíva, s ktorou sa experimentovalo od konca dvadsiatych rokov, je použiteľná len na železných koľajniciach. Koľajnica sa stane prvým montovateľným železným dielcom, je predchodkyňou nosníka. Pri stavbe obytných domov sa železu vyhýbajú a používa sa pri pasážach, výstavných halách, železničných staniaciach – stavbách, ktoré slúžia tranzitorickým účelom. Zároveň sa rozširuje architektonická oblasť, v ktorej sa využíva sklo. Spoločenské predpoklady jeho vystupňovaného použitia ako stavebného materiálu sa však odhalia až o sto rokov neskôr. Ešte v Scheerbartovej *Sklenej architektúre* (1914) vystupuje sklo v utopických súvislostiach.

*„Každá epocha sníva o nasledujúcej.“*

Michelet: Avenir! Avenir!

Podobe nového výrobného prostriedku, ktorú spočiatku ovláda ešte forma starého (Marx), zodpovedajú v kolektívnom vedomí obrazy, kde sa nové prelína so starým. Tieto obrazy predstavujú želania a kolektív sa v nich usiluje na jednej strane prekonať neho-

tovosť spoločenského produktu ako aj nedostatky spoločenského výrobného poriadku, na druhej strane sa ich pokúša prikrášiť. V týchto obrazoch želaní vystupuje okrem toho do popredia výslovné úsilie dištancovať sa od toho, čo je zastaralé – to však znamená: od toho, čo pominulo nedávno. Obrazovú fantáziu, ktorá získala podnet od nového, odkazujú tieto tendencie naspäť k tomu, čo pominulo pradávno. Vo sne, v ktorom sa každej epoche zjavuje v obrazoch tá nasledujúca, snúbi sa nasledujúca epocha s prvkami pradejín, teda s beztriednou spoločnosťou. Jej skúsenosti uskladnené v kolektívnom nevedomí, produkujú v prieniku s novým utópiu, ktorá zanechala stopu v tisícich životných konfiguráciách, od trvalých stavieb až po prchavé módy.

Tieto pomery sa stávajú zreteľné vo fourierovskej utópii. Jej najvnútornejší popud spočíva v nástupe strojov. To sa však nevyjadruje bezprostredne v ich stvárneniach; vychádza sa tu z nemravnosti obchodovania ako aj z falošnej morálky, ktorá sa ocitla v jeho službách. *Phalanstère* má priviesť ľudí späť k pomerom, kde je mravnosť zbytočná. Jej nesmierne zložitá organizácia sa javí ako mašineria. Zretazenie vášní, spleť súčinnosť *passions mécanistes* s *passion cabaliste* sú na psychologickom materiály primitívnymi analógiami k stroju. Táto mašineria pozostávajúca z ľudí produkuje zázračnú krajinu, kde panuje blahobyť, prastarý symbol túžob, ktorý Fourier naplnil novým životom.

Pasáže považoval Fourier za architektonický kánon *phalanstère*. Je charakteristické, ako reakčne ich pretvoril: kým pôvodne slúžili obchodným účelom, u neho sa menia na obydlia. *Phalanstère* sa stáva mestom pasáží. Fourier etabluje v prísnom svete empiriu farebnú *biedermeierovskú* idylu. Jej lesk trvá až po Zolu, kým nevybledne. Lúčiac sa v *Tereze Raquinovej* s pasážami, preberá Zola Fourierove myšlienky do svojej *Práce*. – Marx sa postavil proti Carlovi Grünovi na Fourierovu obranu a vyzdvihol jeho „kolosálny pohľad na človeka“. Obrátil pohľad aj na Fourierov humor. Skutočne je Jean Paul vo svojej *Levane* príbuzný Fourierovi ako pedagógovi tak ako je Scheerbart vo svojej *Sklenej architektúre* príbuzný Fourierovi ako utopistovi.

## II. DAGUERRE ALEBO PANORÁMY

„Slnko, maj sa na pozore!“

A. J. Wiertz: Oeuvres littéraires.

Paris 1870. S. 374.

Tak ako sa v železnej konštrukcii začína architektúra vymykať umeniu, to isté platí pre maliarstvo v panorámach. Vrchol v spracovaní panorám sa zhoduje s časom, keď sa objavili pasáže. Prostredníctvom umeleckých technických postupov sa panorámy neúnavne stávali miestami dokonalej prírodnej nápodoby. Uskutočňovali sa pokusy napodobniť zmenu časti dňa v krajine, východ mesiaca, zúrčanie vodopádov. David radí svojim žiakom, aby v panorámach kreslili podľa prírody. Tým, že sa panorámy usilovali v zobrazenej prírode navodiť klamom podobné zmeny, odkazujú cez fotografiu smerom k nemému a zvukovému filmu.

Súčasne s panorámami vzniká panoramatická literatúra. Patria k nej *Kniha stojedného*, *Francúzi ako sa sami vykresľujú*, *Diabol v Paríži*, *Velkomesto*. V týchto knihách sa pripravuje beletristická práca kolektívu, ktorej v tridsiatych rokoch vytvoril miesto vo fejtóne Girardin. Pozostávajú z jednotlivých skíc, pričom ich anekdotický plášť zodpovedá plastickému poprediu panorám a ich informačný fond namaľovanému pozadiu. Táto literatúra je panoramatická aj spoločensky. Naposledy sa v nej objavuje robotník mimo svojej triedy ako štafáž idyly.

Panorámy ohlasujúce zmeny vo vzťahu umenia k technike sú zároveň výrazom nového životného pocitu. Obyvateľ mesta, ktorého politická prevaha nad vidiekom sa prejavila v priebehu storočia mnohokrát, sa pokúša dostať vidiek do mesta. Mesto sa rozširuje do panorám a stáva sa krajinou, tak ako sa ňou subtilnejším spôsobom stáva neskôr pre flaneura. Daguerre je žiakom maliara panorám Prévosta, ktorého podnik sa nachádza v pasáži panorám. Opis Prévostových a Daguerrových panorám. Roku 1839 Daguerrova panoráma vyhorí. V tom istom roku oznamuje objav daguerrotypie.

Arago predstavuje fotografiu v prejave pred parlamentom. Vyhraďuje jej miesto v dejinách techniky. Prorokuje jej vedecké využitie. Umelci začínajú zase debatovať o jej umeleckej hodnote. Fotografia vedie k zničeniu veľkého profesného stavu portrétnych miniaturistov. Nedochádza k tomu len z ekonomických dôvodov.

*Ukáž svoju veľkú tvár Medúzy  
Vo svetle červených zábleskov.*

Chanson d'ouvriers vers 1850. (Adolf Stahr)  
Dva mesiace v Paríži. Oldenburg 1851. II, s. 199.)

Barikáda sa odznova vztýči počas Komúny. Je silnejšia a lepšie zaistená ako kedykoľvek predtým. Tiahne sa cez veľké bulváry, často dosahuje výšku prvého poschodia a kryje zákopy, ktoré sú za ňou. Tak ako uzatvára *Komunistický manifest* epochu profesionálnych sprisahancov, Komúna skoncuje s fantazmagóriou ovládajúcou rané obdobie proletariátu. To ona rozptýli zdanie, že úlohou proletariátu je spoločne s buržoáziou zavŕšiť dielo z roku 1789. Táto ilúzia ovláda obdobie od roku 1831 do 1871, od Lyonského povstania až do Komúny. Buržoázia tomuto omylu nikdy nepodliehala. Boj proti spoločenským právam proletariátu sa začína už počas Veľkej revolúcie a zhoduje sa s obdobím filantropického hnutia, ktoré ho zakrýva a zažíva najvýznamnejší rozmach za Napoleona III. Za jeho vlády vzniká monumentálne dielo tohto smeru: *Le Playovo Ouvriers européens*. Popri zastieracom postoji filantropizmu zastávala buržoázia vždy otvorenú pozíciu triedneho boja. Už roku 1831 spoznáva v *Journal des Débats*: „Každý fabrikant žije vo svojej továrni ako majiteľ plantáže medzi svojimi otrokmi.“ Ak je nešťastím starých robotníckych povstaní to, že im nijaká teória revolúcie neukáže cestu, potom je na druhej strane aj podmienkou bezprostrednej sily a entuziazmu, s akými sa púšťajú do vytvorenia novej spoločnosti. Entuziazmus vrcholiaci v Komúne získava načas na stranu robotníctva najlepšie prvky buržoázie, vedie ho však k tomu, že nakoniec podľahne jej najhorším prvkom. Rimbaud a Coubert sa hlásia ku Komúne. Požiar Paríža je dôstojným zavŕšením Haussmannovho deštruktívneho diela.

*„Môj dobrý otec prebýval v Paríži.“*

Karl Gutzkow:  
Listy z Paríža. Leipzig 1842. I, s. 58.

Balzac hovoril ako prvý o zrúcaninách buržoázie. Ale až surrealizmus otvoril pohľad na ne. Rozvoj výrobných síl zmenil symboly túžob XIX. storočia na rozvaliny ešte skôr, než sa rozpadli prvky, ktoré ich zobrazovali. Tento vývin znamenal v XIX. storočí eman-

cipáciu stvárňovacích foriem od umenia, tak ako sa v XVI. storočí oslobodili vedy od filozofie. Na začiatku je architektúra v podobe inžinierskej konštrukcie. Nasleduje reprodukovanie prírody vo forme fotografie. Fantazijná tvorba sa pripravuje na prax reklamnej grafiky. Vo fejtóne sa poézia podrobuje montáži. Všetky tieto produkty sú pripravené vydať sa na trh ako tovar. Na prahu však váhajú. Z tejto epochy pochádzajú pasáže a interiéry, výstavné haly a panorámy. Sú to relikty snového sveta. Zhodnotenie snových prvkov počas prebúdzania je školským prípadom dialektického myslenia. Preto je dialektické myslenie orgánom dejinného precitnutia. Každá epocha nielenže totiž sníva o nasledujúcej, no snívajúc smeruje k prebudeniu. Svoj koniec si nesie sama v sebe a rozvíja ho – ako rozpoznal už Hegel – Istou. S otrasom tovarového hospodárstva začíname rozpoznávať monumenty buržoázie ako zrúcaniny skôr, než sa rozvalia.

(1935)

domím. Je to kvintesencia falošného vedomia, ktorého neúnavnou agentkou je móda. Toto zdanie novoty sa ako zrkadlo v druhom zrkadle odráža v zdaní stále toho istého. Produktom tejto reflexie je fantazmagória „kultúrnych dejín“, v ktorých vychutnáva buržoázia svoje falošné vedomie. Umenie, čo začína pochybovať o svojich úlohách a prestáva byť „*neoddeliteľná od užitočnosti*“ (Baudelaire), musí vyhlásiť novosť za svoju najvyššiu hodnotu. Arbiter novarum rerum sa preň stáva snob. Pre umenie znamená to, čo pre módu dandy. – Tak ako sa v XVII. storočí stala kánonom dialektických obrazov alegória, v XIX. storočí sa ním stáva *Nouveauté*. K *magasins de nouveauté* sa pridružujú noviny. Tlač organizuje trh duchovných hodnôt, na ktorom spočiatku dochádza k rozmachu. Nonkonformisti sa búria proti tomu, aby sa umenie vydalo na trh. Zhromažďujú sa pod zástavou „l'art pour l'art“. Z tohto hesla pochádza koncepcia celostného umeleckého diela, ktoré sa pokúša uzatvoriť umenie proti vývinu techniky. Posvätenie, s akým sa celebruje, je náprotivkom rozptýlenia tvoriaceho pozlátko tovaru. Obe abstrahujú od spoločenského bytia človeka. Baudelaire podľahne Wagnerovmu mámeniu.

#### VI. HAUSSMANN ALEBO BARIKÁDY

„Vyznávam Krásu, Dobro, veľké veci,  
Krásnu prírodu, čo inšpiruje veľké umenie,  
Nech uchváti sluch či nadchne pohľad;  
Milujem jar v plnom rozkvet: ženy a ruže!“

Barón Haussmann:  
Confession d'un lion devenu vieux.

„Kvetná ríša dekorácií,  
čaro krajiny, architektúry,  
a všetok efekt scenérie spočívajú  
len na zákone perspektívy.“

Franz Böhle:  
Divadelný katechizmus. Mníchov. S. 74.

Haussmannovým urbanistickým ideálom boli perspektivické priezory dlhými ulicami. Zodpovedá to sklonu k zušľachteniu technic-

kých nevyhnutností umeleckými cieľmi, objavujúcemu sa opäť v XIX. storočí. Ustanovizne svetskej a duchovnej moci meštianstva, uchopené v rámci uličných ťahov, mali dospieť k apoteóze, ulice sa zakrývali pred dokončením celtovinou a odhaľovali sa ako pomníky. – Haussmannova pôsobivosť sa podvoluje napoleonskému imperializmu. Ten zvýhodňuje finančný kapitál. Paríž zažíva vrchol špekulácií. Hra na burze vytláča z feudálnej spoločnosti tradičné formy hazardnej hry. Priestorové fantazmagórie, ktorým sa oddáva flaneur, zodpovedajú fantazmagóriám čias, akým holduje hráč. Hra mení čas na opojný jed. Lafargue vysvetľuje hru ako zmenšenú nápodobu konjunktúrnych mystérií. Expropriácie, ktoré zavádza Haussmann, tvoria podhubie podvodných špekulácií. Rozsudok kasačného dvora, inšpirovaný meštianskou a orleanistickou opozíciou, zvyšuje finančné riziko haussmannizácie.

Haussmann sa pokúša podprieť svoju diktatúru a pokúša sa nastoliť v Paríži výnimočný stav. Roku 1864 hovorí v parlamentnom prejave s nenávisťou o nezakorených obyvateľoch veľkomesta. Vďaka jeho podnikom sa však nezakorenosť stále rozširuje. Rast nájomného vyháňa proletariát do predmestí. Parížske štvrte tým strácajú svoju pôvodnú fyziognómiu. Vzniká červený okruh. Haussmann sa sám nazval „*demolujúci umelec*“. Cítil sa povolaný k svojmu dielu a zdôrazňuje to aj vo svojich memoároch. Parížanom tým však odcudzil ich mesto. Prestali sa v ňom cítiť doma. Začínajú si uvedomovať neludský charakter veľkomesta. Monumentálne dielo *Paríž* od Maxima Du Campa vďačí za svoj vznik tomuto vedomiu. *Jérémiades d'un Haussmannisé* mu dodávajú podobu biblického náreku.

Pravým účelom Haussmannových prác bolo zaistenie mesta proti občianskej vojne. Chcel znemožniť, aby sa kedykoľvek v budúcnosti v Paríži stavali barikády. S týmto zámerom zaviedol drevenú dlažbu už Ludovít Filip. Napriek tomu hrali barikády úlohu počas februárovej revolúcie. Engels sa zaoberá taktikou bojov na barikádach. Haussmann ich chce podviazať dvojakým spôsobom. Šírka ulíc má znemožniť ich výstavbu a nové ulice majú vytvoriť najkratšiu cestu medzi kasárňami a robotníckymi štvrtami. Súčasníci pokrstia toto podujatie ako „*strategické skrášlenie*“.

„Zmar úklady, ó, republika,  
Tie tvoje zvrátenosti,

pre milovníka vzácnych predmetov. Zberateľ rojčí nielen o ďalekom alebo minulom, no zároveň o lepšom svete, kde ľuďom síce rovnako chýba to, čo potrebujú, tak ako v každodennom svete, no predmety sú tam zbavené driny, aby slúžili.

Interiér je nielen súkromníkovým univerzom ale aj jeho púzdom. Bývať – to znamená zanechávať stopy. Tie sa zdôrazňujú v interiéri. Vymýšľajú sa všakovaké poťahy, chráničlá, futrály a púzdra, ktoré zachovávajú odtlačky predmetov každodenného úžitku. Aj stopy obyvateľov sa odtlačajú v interiéri. Vzniká detektívny príbeh sledujúci tieto stopy. *Filozofia nábytku* ako aj detektívne novely charakterizujú Poea ako prvého fyziognóma interiériu. Zločinci prvých detektívnych románov nie sú ani gentlemani ani apači ale meštianski súkromníci.

#### V. BAUDELAIRE ALEBO PARÍŽSKE ULICE

„Všetko sa pre mňa stáva alegóriou.“

Baudelaire: *Le cygne*.

Baudelairovo ingénium, ktoré čerpá z melanchólie, je alegorické. U Baudelaira sa stáva Paríž po prvý raz predmetom lyrickej poézie. Táto poézia nie je poéziou domova, skôr tu ide o alegorikov pohľad, ktorý zasahuje mesto, pohľad odcudzeného. Je to flaneurov pohľad, ktorého životná forma sa ešte so zmierlivým leskom pohráva s nachádzajúcou bezútešnou životnou formou veľkomestského človeka. Flaneur stojí na prahu veľkomesta ako aj meštianskej triedy. Ani jednému ani druhému ešte nepodľahol. Ani jedno ani druhé nie je preňho domovom. Azyl si hľadá v dave. Rané príspevky k fyziognomike davu sa nájdu u Engelsa a Poea. Dav je závojom, spoza ktorého máva flaneurovi známe mesto ako fantazmagória. Raz sa v nej ukazuje ako krajina, inokedy ako svetlica. Obe sa potom vybudujú v obchodnom dome, ktorý zúročí flaneurstvo pre obrat tovaru. Obchodný dom je poslednou flaneurovou trasou.

Vo flaneurovi vstupuje na trh inteligencia. Myslí si, že si ho chce len obzrieť, no v skutočnosti už hľadá kupca. V tomto medzištádiu, v ktorom má ešte mecénov, no už sa začína oboznamovať s trhom, sa zjavuje ako bohéma. Nerozhodnosť jej ekonomického postavenia zodpovedá nerozhodnutosti jej politickej funkcie. Tá sa najvý-

raznejšie vyjadruje u profesionálnych sprisahancov, ktorí patria bez výnimky k bohéme. Ich počiatčným poľom pôsobnosti je armáda, neskôr sa ním stane drobné meštianstvo, príležitostne proletariát. Táto vrstva však považuje za svojich protivníkov samotných vodcov proletariátu. *Komunistický manifest* skoncuje s ich politickou existenciou. Baudelairova poézia čerpá svoju silu z rebelského pátosu tejto vrstvy. Baudelaire bojuje na strane asociálov. Jediné sexuálne spoločenstvo uzatvára s pobehticou.

„Facilis descensus Averno“

Vergilius: *Aeneis*.

Jedinečnosť Baudelairovej poézie spočíva v tom, že obrazy ženy a smrti sa prelínajú v trefom, v obraze Paríža. Paríž jeho príbehu je potopené mesto, ktoré je skôr podmorské než podzemné. Chtonické prvky mesta – jeho topografická formácia, staré, opustené koryto Seiny – v ňom azda našli svoj odtlačok. V Baudelairovej mestskej „idylike pripomínajúcej smrť“ je však rozhodujúci moderný spoločenský substrát. Modernosť je hlavným akcentom jeho poézie. Ideál triešti ako spleen (*Spleen a ideál*). No prehistóriu cituje vždy práve moderna. Tu sa to deje vďaka dvojzmyselnosti, ktorá je vlastná spoločenským pomerom a produktom tejto epochy. Dvojzmyselnosť je obrazným javom dialektiky, zákonom dialektiky v pokoji. Tento pokoj je utópiou a dialektický obraz je teda snovým obrazom. Takýto obraz ponúka práve tovar: ako fetiš. Takýto obraz ponúkajú pasáže, ktoré sú rovnako domom ako aj ulicou. Takýto obraz predstavuje pobehtica, ktorá je predavačkou a zároveň tovarom.

„Cestujem, aby som spoznal svoj zemepis.“

Bláznove zápisky.

(Marcel Réja: *L'art chez les fous*.

Paris 1907. S. 131.)

Posledná báseň *Fleurs du mal*: *Le Voyage*. „Ó Smrť, starý kapitán, už je čas! vyťahujeme kotvu!“ Posledá flaneurova cesta: smrť. Jej cieľ: novosť. „Až na dno Neznáma, kde Nové nájdeme! Novosť je kvalita nezávislá od spotrebnej hodnoty tovaru. Odtiaľ pochádza zdanie neodlučiteľné od obrazov vytváraných kolektívnym neve-

Svetové výstavy budujú tovarové univerzum. Grandville prenáša vo svojich fantáziách tovarový charakter na univerzum. Tieto fantázie ho modernizujú. Saturnov prstenec sa stáva balkónom z liateho železa, na ktorom obyvatelia Saturnu večer čerpajú vzduch. Literárny náprotivok tejto grafickej utópie tvoria knihy fourieristického prírodného bádateľa Toussenela. – Móda predpisuje rituál, podľa ktorého chce byť uctievaný fetiš-tovar. Grandville jej požiadavku rozširuje podobne o predmety dennej potreby ako o kozmos. Tým, že módu sleduje v jej extrémoch, odhaľuje jej povahu. Nachádza sa v konflikte s organickosťou. Spája živé telo s anorganickým svetom. Na tom, čo je živé, si uvedomuje práva mŕtvol. Fetišizmus podliehajúci sex-appealu anorganickosti je jej životným nervom. Kult tovaru ho prijíma do svojich služieb.

V roku 1867 vydáva k parížskej svetovej výstave Victor Hugo manifest *Národom Európy*. Skôr a jednoznačnejšie zastávali ich záujmy francúzske robotnícke delegácie, z ktorých prvú vyslali na londýnsku svetovú výstavu roku 1851, druhú so 750 zástupcami na svetovú výstavu roku 1862. Tá druhá mala sprostredkované význam pre Marxa pri založení Medzinárodnej robotníckej asociácie. – Fantazmagória kapitalistickej kultúry dosahuje najžiarivejší rozmach na svetovej výstave roku 1867. Cisárstvo sa nachádza na vrchole moci. Paríž sa potvrdzuje ako hlavné mesto luxusu a módy. Offenbach predpisuje parížskemu životu rytmus. Opereta je ironickou utópiou trvalej vlády kapitálu.

#### IV. LUDOVÍT FILIP ALEBO INTERIÉR

„Hlava...  
Na nočnom stolíku spočíva  
Stá iskerník.“

Baudelaire: Une martyre.

Za Ludovíta Filipa vstupuje na dejinnú scénu súkromník. Rozšírenie demokratického aparátu o nové volebné právo prichádza v období parlamentnej korupcie, ktorú organizuje Guizot. Pod jej ochranou diktuje vládnuca trieda dejiny tým, že sleduje svoje obchody. Podporuje výstavbu železníc, aby zveladila svoj akciový majetok. Napomáha vláde Ludovíta Filipa ako súkromníka vedú-

ceho obchod. Júlovou revolúciou uskutočnila buržoázia svoje ciele z roku 1789.

Pre súkromníka sa po prvý raz dostáva životný priestor do protikladu k pracovisku. Životný priestor sa konštituuje ako interiér. Obchodná kancelária je jeho doplnkom. Súkromník skladajúci v obchodnej kancelárii účty realite vyžaduje od interiéru, aby ho udržoval v jeho ilúziách. Táto nevyhnutnosť je pre súkromníka tým nástojčivejšia, čím menej pomýšľa na rozšírenie svojich obchodníckych úmyslov na spoločenské. Obe potláča tým, ako si zariaduje svoje súkromné okolie. Odtiaľ pochádzajú fantazmagórie interiéru. Interiér predstavuje pre súkromníka univerzum. Zhromažďuje v ňom dialky aj minulosť. Jeho salónom je lóža v divadle sveta.

Exkurz o secesii. K otrasu interiéru dochádza na prelome storočia v umení secesie. Z jej ideológie však zrejme vyplýva, že interiér dovedla k dokonalosti. Cieľom secesie má byť zjasnenie osamelej duše. Individualizmus je jej teóriou. Van den Velde považuje dom za výraz osobnosti. Pre takýto dom je ornament tým, čím je pre obraz maliarov podpis. Skutočný význam secesie sa v tejto ideológii nevyjadruje. Predstavuje posledný pokus umenia zoskočiť zo slonovinovej veže obliehanej technikou. Mobilizuje všetky rezervy zvnútorňovania. Tie sa vyjadrujú v sprostredkujúcej reči línií, v kvete ako holej, vegetatívnej prírode, ktorá čelí technicky vyzbrojenému okoliu. Secesiu zamestnávajú nové prvky železných stavieb, formy nosníkov. V ornamente sa pokúša získať tieto formy späť pre umenie. Betón jej otvára nové možnosti plastického stvárnenia v architektúre. Približne v tomto období sa presúva skutočné ťažisko životného priestoru do kancelárie. To, ktoré stratilo vzťah k skutočnosti, si vytvára svoje miesto vo vlastnom dome. O dôsledkoch secesie hovorí *Stavitel Solness*: pokus individua pustiť sa na základe svojho vnútra do boja s technikou ho privedie do záhuby.

„Myslím si... moja duša: Vec.“

Léon Deubel: Oevres. Paris 1929, s. 193.

Interiér je útočiskom umenia. Zberateľ je pravým obyvateľom interiéru. Jeho úlohou sa stáva zjasnenie vecí. Pripadla mu sifyfóvská úloha, aby veci zbavil ich tovarového charakteru tým, že ich vlastní. Udeľuje im však nie úžitkovú, lež takú hodnotu, akú majú

Z umeleckého hľadiska mala raná fotografia prevahu nad portréto-ovou miniatúrou. Technický dôvod spočíva v dlhej expozícii, ktorá si vyžaduje krajinú sústredenú portrétovaného. Spoločenský dôvod spočíva v okolnosti, že prví fotografi patrili k avantgarde a z veľkej časti z nej pochádzali aj ich zákazníci. Nadarov náskok pred jeho kolegami charakterizuje to, že sa pustil do záberov parížskeho kanalizačného systému. Tým sa objektívu po prvý raz priznajú schopnosti objavu. Jeho význam rastie tým, čím otáznejšie sa zoči-voči novej technickej a spoločenskej skutočnosti pociťuje subjektívny prvok v maliarskej a grafickej informácii.

Na svetovej výstave v roku 1855 sa po prvý raz osobitne predstavila „Fotografia“. V tom istom roku uverejňuje Wiertz veľký článok o fotografii, kde jej prisudzuje filozofické osvetlenie maliarstva. Toto osvetlenie, ako ukazujú jeho vlastné malby, chápal v politickom zmysle. Wiertza možno označiť za prvého, ktorý ak nie predvídal, tak požadoval montáž vo význame agitačného využitia fotografie. S narastajúcou dopravnou sieťou sa znižuje informačný význam maliarstva. Reagujúc na fotografiu, začína spočiatku podčiarkovať farebné obrazové prvky. Keď impresionizmus uvoľnil miesto kubizmu, vytvorilo si maliarstvo novú doménu, kde ju fotografia sprvoti nedokáže nasledovať. Od polovice storočia samotná fotografia nesmierne rozširuje kruh tovarového hospodárstva tým, že v neobmedzenom množstve ponúka na trhu postavy, krajiny, udalosti, ktoré zákazník buď nedokázal zhodnotiť vôbec, alebo len ako obraz. Aby fotografia zvýšila obrat, obnovila svoje objekty o módne zmeny snímacej techniky, ktoré určujú neskoršie dejiny fotografie.

### III. GRANDVILLE ALEBO SVETOVÉ VÝSTAVY

*„Áno, keď celý svet, od Paríža až po Čínu  
Prijme, ó, božský Saint-Simon, tvoju doktrínu,  
Zlatý vek sa znovu zrodí v celej svojej kráse,  
V potokoch potečie čaj, v riekach čokoláda zase,  
A šťuky na modro budú vo vodách Seiny;  
Špenát nám porastie už udusený,  
Po paši barani skákať budú pečení,  
Na stromy vylezieme za jablčným pretlakom,*

*Žať budeme čižmy spolu s kabátom;  
Snežiť bude víno a pršať budú kurčatá,  
A do repy padať budú kačky upečené do zlata.“*

Langé et Vanderbruch: Louis-Bronze et le Saint-Simonien.  
(Théâtre du Palais-Royal 27. február 1832.)

Svetové výstavy sú pútnickými miestami k fetišu tovaru. „Európa sa premiestnila, aby uvidela tovar“, hovorí Taine roku 1855. Svetovým výstavám predchádzajú národné priemyselné výstavy, z ktorých prvá sa uskutoční roku 1798 na Marsovom poli. Vychádza zo želaní, „aby sa robotníckej triede postarala o zábavu a poslúžila jej emancipácii“. Ako zákazník stojí v popredí robotníctvo. Rámec zábavného priemyslu sa ešte nevytvoril. Tvorí ho ľudová zábava. Túto výstavu otvára Chaptalov prejav o priemysle. – Saintsimonisti plánujúci industrializáciu Zeme preberajú myšlienku svetovej výstavy. Chevalier, prvá autorita v novej oblasti, je Enfantinovým žiakom a vydavateľom saintsimonistického časopisu *Globe*. Saintsimonisti predvídali vývin svetového hospodárstva, no nie triedny boj. Ich podiel na priemyselných a komerčných podujatiach okolo polovice storočia hraničí s bezradnosťou v otázkach týkajúcich sa proletariátu.

Svetové výstavy zviditeľňujú výmennú hodnotu tovaru. Vytvárajú rámec, kde ustupuje ich úžitková hodnota. Otvárajú fantazmagóriu, do ktorej vstupuje človek, aby sa nechal rozptýliť. Zábavný priemysel mu to uľahčuje tým, že ho vyzdvihuje na úroveň tovaru. Oddáva sa jeho manipuláciám vychutnávajúc odcudzenie od seba samého aj ostatných. – Intronizácia tovaru a lesk zábavy, ktorý ho obklopuje, sú tajnou témou Grandvillovho umenia. Tomu zodpovedá rozpor medzi jeho utopickým a cynickým prvkom. Jeho dômyselnosti pri zobrazovaní mŕtvych objektov zodpovedajú tomu, čo Marx nazýva „teologickými rozmarmi“ tovaru. Zreteľne sa odrážajú v „špecialitách“ – ide o označenie tovaru, ktoré sa v tom čase objavuje pri luxusných výrobkoch. Grandville premieňa celú prírodu na špeciality. Predstavuje ju v rovnakom duchu, v akom začína svoje výrobky predstavovať reklama – aj toto slovo vzniká v tom čase. Grandville napokon upadá do šialenstva.

*„Móda: Pani Smrť! Pani Smrť!“*

Leopardi: Dialóg medzi Módou a Smrťou



tovosť spoločenského produktu ako aj nedostatky spoločenského výrobného poriadku, na druhej strane sa ich pokúša prikrášiť. V týchto obrazoch želaní vystupuje okrem toho do popredia výslovné úsilie dištancovať sa od toho, čo je zastaralé – to však znamená: od toho, čo pominulo nedávno. Obrazovú fantáziu, ktorá získala podnet od nového, odkazujú tieto tendencie naspäť k tomu, čo pominulo pradávno. Vo sne, v ktorom sa každej epoche zjavuje v obrazoch tá nasledujúca, snúbi sa nasledujúca epocha s prvkami pradejín, teda s beztriednou spoločnosťou. Jej skúsenosti uskladnené v kolektívnom nevedomí, produkujú v prieniku s novým utópiu, ktorá zanechala stopu v tisícich životných konfiguráciách, od trvalých stavieb až po prchavé módy.

Tieto pomery sa stávajú zreteľné vo fourierovskej utópii. Jej najvnútornejší popud spočíva v nástupe strojov. To sa však nevyjadruje bezprostredne v ich stvárneniach; vychádza sa tu z nemravnosti obchodovania ako aj z falošnej morálky, ktorá sa ocitla v jeho službách. *Phalanstère* má priviesť ľudí späť k pomerom, kde je mravnosť zbytočná. Jej nesmierne zložitá organizácia sa javí ako mašineria. Zretazenie vášní, spleť súčinnosť *passions mécanistes* s *passion cabaliste* sú na psychologickom materiály primitívnymi analógiami k stroju. Táto mašineria pozostávajúca z ľudí produkuje zázračnú krajinu, kde panuje blahobyť, prastarý symbol túžob, ktorý Fourier naplnil novým životom.

Pasáže považoval Fourier za architektonický kánon *phalanstère*. Je charakteristické, ako reakčne ich pretvoril: kým pôvodne slúžili obchodným účelom, u neho sa menia na obydlia. *Phalanstère* sa stáva mestom pasáží. Fourier etabluje v prísnom svete empiriu farebnú *biedermeierovskú* idylu. Jej lesk trvá až po Zolu, kým nevybledne. Lúčiac sa v *Tereze Raquinovej* s pasážami, preberá Zola Fourierove myšlienky do svojej *Práce*. – Marx sa postavil proti Carlovi Grünovi na Fourierovu obranu a vyzdvihol jeho „kolosálny pohľad na človeka“. Obrátil pohľad aj na Fourierov humor. Skutočne je Jean Paul vo svojej *Levane* príbuzný Fourierovi ako pedagógovi tak ako je Scheerbart vo svojej *Sklenej architektúre* príbuzný Fourierovi ako utopistovi.

## II. DAGUERRE ALEBO PANORÁMY

„Slnko, maj sa na pozore!“

A. J. Wiertz: Oeuvres littéraires.

Paris 1870. S. 374.

Tak ako sa v železnej konštrukcii začína architektúra vymykať umeniu, to isté platí pre maliarstvo v panorámach. Vrchol v spracovaní panorám sa zhoduje s časom, keď sa objavili pasáže. Prostredníctvom umeleckých technických postupov sa panorámy neúnavne stávali miestami dokonalej prírodnej nápodoby. Uskutočňovali sa pokusy napodobniť zmenu časti dňa v krajine, východ mesiaca, zúrčanie vodopádov. David radí svojim žiakom, aby v panorámach kreslili podľa prírody. Tým, že sa panorámy usilovali v zobrazenej prírode navodiť klamom podobné zmeny, odkazujú cez fotografiu smerom k nemému a zvukovému filmu.

Súčasne s panorámami vzniká panoramatická literatúra. Patria k nej *Kniha stojedného*, *Francúzi ako sa sami vykresľujú*, *Diabol v Paríži*, *Velkomesto*. V týchto knihách sa pripravuje beletristická práca kolektívu, ktorej v tridsiatych rokoch vytvoril miesto vo fejtóne Girardin. Pozostávajú z jednotlivých skíc, pričom ich anekdotický plášťik zodpovedá plastickému poprediu panorám a ich informačný fond namaľovanému pozadiu. Táto literatúra je panoramatická aj spoločensky. Naposledy sa v nej objavuje robotník mimo svojej triedy ako štafáž idyly.

Panorámy ohlasujúce zmeny vo vzťahu umenia k technike sú zároveň výrazom nového životného pocitu. Obyvateľ mesta, ktorého politická prevaha nad vidiekom sa prejavila v priebehu storočia mnohokrát, sa pokúša dostať vidiek do mesta. Mesto sa rozširuje do panorám a stáva sa krajinou, tak ako sa ňou subtilnejším spôsobom stáva neskôr pre flaneura. Daguerre je žiakom maliara panorám Prévosta, ktorého podnik sa nachádza v pasáži panorám. Opis Prévostových a Daguerrových panorám. Roku 1839 Daguerrova panoráma vyhorí. V tom istom roku oznamuje objav daguerrotypie.

Arago predstavuje fotografiu v prejave pred parlamentom. Vyhradzuje jej miesto v dejinách techniky. Prorokuje jej vedecké využitie. Umelci začínajú zase debatovať o jej umeleckej hodnote. Fotografia vedie k zničeniu veľkého profesného stavu portrétnych miniaturistov. Nepochádza k tomu len z ekonomických dôvodov.

Z umeleckého hľadiska mala raná fotografia prevahu nad portréto-ovou miniatúrou. Technický dôvod spočíva v dlhej expozícii, ktorá si vyžaduje krajinú sústredenú portrétovaného. Spoločenský dôvod spočíva v okolnosti, že prví fotografi patrili k avantgarde a z veľkej časti z nej pochádzali aj ich zákazníci. Nadarov náskok pred jeho kolegami charakterizuje to, že sa pustil do záberov parížskeho kanalizačného systému. Tým sa objektívu po prvý raz priznajú schopnosti objavu. Jeho význam rastie tým, čím otáznejšie sa zoči-voči novej technickej a spoločenskej skutočnosti pociťuje subjektívny prvok v maliarskej a grafickej informácii.

Na svetovej výstave v roku 1855 sa po prvý raz osobitne predstavila „Fotografia“. V tom istom roku uverejňuje Wiertz veľký článok o fotografii, kde jej prisudzuje filozofické osvetlenie maliarstva. Toto osvetlenie, ako ukazujú jeho vlastné malby, chápal v politickom zmysle. Wiertza možno označiť za prvého, ktorý ak nie predvídal, tak požadoval montáž vo význame agitačného využitia fotografie. S narastajúcou dopravnou sieťou sa znižuje informačný význam maliarstva. Reagujúc na fotografiu, začína spočiatku podčiarkovať farebné obrazové prvky. Keď impresionizmus uvoľnil miesto kubizmu, vytvorilo si maliarstvo novú doménu, kde ju fotografia sprvoti nedokáže nasledovať. Od polovice storočia samotná fotografia nesmierne rozširuje kruh tovarového hospodárstva tým, že v neobmedzenom množstve ponúka na trhu postavy, krajiny, udalosti, ktoré zákazník buď nedokázal zhodnotiť vôbec, alebo len ako obraz. Aby fotografia zvýšila obrat, obnovila svoje objekty o módne zmeny snímacej techniky, ktoré určujú neskoršie dejiny fotografie.

### III. GRANDVILLE ALEBO SVETOVÉ VÝSTAVY

*„Áno, keď celý svet, od Paríža až po Čínu  
Prijme, ó, božský Saint-Simon, tvoju doktrínu,  
Zlatý vek sa znovu zrodí v celej svojej kráse,  
V potokoch potečie čaj, v riekach čokoláda zase,  
A šťuky na modro budú vo vodách Seiny;  
Špenát nám porastie už udusený,  
Po paši barani skákať budú pečení,  
Na stromy vylezieme za jablčným pretlakom,*

*Žať budeme čižmy spolu s kabátom;  
Snežiť bude víno a pršať budú kurčatá,  
A do repy padať budú kačky upečené do zlata.“*

Langé et Vanderbruch: Louis-Bronze et le Saint-Simonien.  
(Théâtre du Palais-Royal 27. február 1832.)

Svetové výstavy sú pútnickými miestami k fetišu tovaru. „Európa sa premiestnila, aby uvidela tovar“, hovorí Taine roku 1855. Svetovým výstavám predchádzajú národné priemyselné výstavy, z ktorých prvá sa uskutoční roku 1798 na Marsovom poli. Vychádza zo želaní, „aby sa robotníckej triede postarala o zábavu a poslúžila jej emancipácii“. Ako zákazník stojí v popredí robotníctvo. Rámec zábavného priemyslu sa ešte nevytvoril. Tvorí ho ľudová zábava. Túto výstavu otvára Chaptalov prejav o priemysle. – Saintsimonisti plánujúci industrializáciu Zeme preberajú myšlienku svetovej výstavy. Chevalier, prvá autorita v novej oblasti, je Enfantinovým žiakom a vydavateľom saintsimonistického časopisu *Globe*. Saintsimonisti predvídali vývin svetového hospodárstva, no nie triedny boj. Ich podiel na priemyselných a komerčných podujatiach okolo polovice storočia hraničí s bezradnosťou v otázkach týkajúcich sa proletariátu.

Svetové výstavy zviditeľňujú výmennú hodnotu tovaru. Vytvárajú rámec, kde ustupuje ich úžitková hodnota. Otvárajú fantazmagóriu, do ktorej vstupuje človek, aby sa nechal rozptýliť. Zábavný priemysel mu to uľahčuje tým, že ho vyzdvihuje na úroveň tovaru. Oddáva sa jeho manipuláciám vychutnávajúc odcudzenie od seba samého aj ostatných. – Intronizácia tovaru a lesk zábavy, ktorý ho obklopuje, sú tajnou témou Grandvillovho umenia. Tomu zodpovedá rozpor medzi jeho utopickým a cynickým prvkom. Jeho dômyselnosti pri zobrazovaní mŕtvych objektov zodpovedajú tomu, čo Marx nazýva „teologickými rozmarmi“ tovaru. Zreteľne sa odrážajú v „špecialitách“ – ide o označenie tovaru, ktoré sa v tom čase objavuje pri luxusných výrobkoch. Grandville premieňa celú prírodu na špeciality. Predstavuje ju v rovnakom duchu, v akom začína svoje výrobky predstavovať reklama – aj toto slovo vzniká v tom čase. Grandville napokon upadá do šialenstva.

*„Móda: Pani Smrť! Pani Smrť!“*

Leopardi: Dialóg medzi Módou a Smrťou

Svetové výstavy budujú tovarové univerzum. Grandville prenáša vo svojich fantáziách tovarový charakter na univerzum. Tieto fantázie ho modernizujú. Saturnov prstenec sa stáva balkónom z liateho železa, na ktorom obyvatelia Saturnu večer čerpajú vzduch. Literárny náprotivok tejto grafickej utópie tvoria knihy fourieristického prírodného bádateľa Toussenela. – Móda predpisuje rituál, podľa ktorého chce byť uctievaný fetiš-tovar. Grandville jej požiadavku rozširuje podobne o predmety dennej potreby ako o kozmos. Tým, že módu sleduje v jej extrémoch, odhaľuje jej povahu. Nachádza sa v konflikte s organickosťou. Spája živé telo s anorganickým svetom. Na tom, čo je živé, si uvedomuje práva mŕtvol. Fetišizmus podliehajúci sex-appealu anorganickosti je jej životným nervom. Kult tovaru ho prijíma do svojich služieb.

V roku 1867 vydáva k parížskej svetovej výstave Victor Hugo manifest *Národom Európy*. Skôr a jednoznačnejšie zastávali ich záujmy francúzske robotnícke delegácie, z ktorých prvú vyslali na londýnsku svetovú výstavu roku 1851, druhú so 750 zástupcami na svetovú výstavu roku 1862. Tá druhá mala sprostredkované význam pre Marxa pri založení Medzinárodnej robotníckej asociácie. – Fantazmagória kapitalistickej kultúry dosahuje najžiarivejší rozmach na svetovej výstave roku 1867. Cisárstvo sa nachádza na vrchole moci. Paríž sa potvrdzuje ako hlavné mesto luxusu a módy. Offenbach predpisuje parížskemu životu rytmus. Opereta je ironickou utópiou trvalej vlády kapitálu.

#### IV. LUDOVÍT FILIP ALEBO INTERIÉR

„Hlava...  
Na nočnom stolíku spočívá  
Stá iskerník.“

Baudelaire: Une martyre.

Za Ludovíta Filipa vstupuje na dejinnú scénu súkromník. Rozšírenie demokratického aparátu o nové volebné právo prichádza v období parlamentnej korupcie, ktorú organizuje Guizot. Pod jej ochranou diktuje vládnuca trieda dejiny tým, že sleduje svoje obchody. Podporuje výstavbu železníc, aby zveladila svoj akciový majetok. Napomáha vláde Ludovíta Filipa ako súkromníka vedú-

ceho obchod. Júlovou revolúciou uskutočnila buržoázia svoje ciele z roku 1789.

Pre súkromníka sa po prvý raz dostáva životný priestor do protikladu k pracovisku. Životný priestor sa konštituuje ako interiér. Obchodná kancelária je jeho doplnkom. Súkromník skladajúci v obchodnej kancelárii účty realite vyžaduje od interiéru, aby ho udržoval v jeho ilúziách. Táto nevyhnutnosť je pre súkromníka tým nástojčivejšia, čím menej pomýšľa na rozšírenie svojich obchodníckych úmyslov na spoločenské. Obe potláča tým, ako si zariaduje svoje súkromné okolie. Odtiaľ pochádzajú fantazmagórie interiéru. Interiér predstavuje pre súkromníka univerzum. Zhromažďuje v ňom dialky aj minulosť. Jeho salónom je lóža v divadle sveta.

Exkurz o secesii. K otrasu interiéru dochádza na prelome storočia v umení secesie. Z jej ideológie však zrejme vyplýva, že interiér dovedla k dokonalosti. Cieľom secesie má byť zjasnenie osamelej duše. Individualizmus je jej teóriou. Van den Velde považuje dom za výraz osobnosti. Pre takýto dom je ornament tým, čím je pre obraz maliarov podpis. Skutočný význam secesie sa v tejto ideológii nevyjadruje. Predstavuje posledný pokus umenia zoskočiť zo slonovinovej veže obliehanej technikou. Mobilizuje všetky rezervy zvnútorňovania. Tie sa vyjadrujú v sprostredkujúcej reči línií, v kvete ako holej, vegetatívnej prírode, ktorá čelí technicky vyzbrojenému okoliu. Secesiu zamestnávajú nové prvky železných stavieb, formy nosníkov. V ornamente sa pokúša získať tieto formy späť pre umenie. Betón jej otvára nové možnosti plastického stvárnenia v architektúre. Približne v tomto období sa presúva skutočné ťažisko životného priestoru do kancelárie. To, ktoré stratilo vzťah k skutočnosti, si vytvára svoje miesto vo vlastnom dome. O dôsledkoch secesie hovorí *Stavitel Solness*: pokus individua pustiť sa na základe svojho vnútra do boja s technikou ho privedie do záhuby.

„Myslím si... moja duša: Vec.“

Léon Deubel: Oevres. Paris 1929, s. 193.

Interiér je útočiskom umenia. Zberateľ je pravým obyvateľom interiéru. Jeho úlohou sa stáva zjasnenie vecí. Pripadla mu sifyfóvská úloha, aby veci zbavil ich tovarového charakteru tým, že ich vlastní. Udeľuje im však nie úžitkovú, lež takú hodnotu, akú majú

pre milovníka vzácnych predmetov. Zberateľ rojčí nielen o ďalekom alebo minulom, no zároveň o lepšom svete, kde ľuďom síce rovnako chýba to, čo potrebujú, tak ako v každodennom svete, no predmety sú tam zbavené driny, aby slúžili.

Interiér je nielen súkromníkovým univerzom ale aj jeho púzdom. Bývať – to znamená zanechávať stopy. Tie sa zdôrazňujú v interiéri. Vymýšľajú sa všakovaké poťahy, chránidlá, futrály a púzdra, ktoré zachovávajú odtlačky predmetov každodenného úžitku. Aj stopy obyvateľov sa odtlačajú v interiéri. Vzniká detektívny príbeh sledujúci tieto stopy. *Filozofia nábytku* ako aj detektívne novely charakterizujú Poea ako prvého fyziognóma interiériu. Zločinci prvých detektívnych románov nie sú ani gentlemani ani apači ale meštianski súkromníci.

#### V. BAUDELAIRE ALEBO PARÍŽSKE ULICE

„Všetko sa pre mňa stáva alegóriou.“

Baudelaire: *Le cygne*.

Baudelairovo ingénium, ktoré čerpá z melanchólie, je alegorické. U Baudelaira sa stáva Paríž po prvý raz predmetom lyrickej poézie. Táto poézia nie je poéziou domova, skôr tu ide o alegorikov pohľad, ktorý zasahuje mesto, pohľad odcudzeného. Je to flaneurov pohľad, ktorého životná forma sa ešte so zmierlivým leskom pohráva s nachádzajúcou bezútešnou životnou formou veľkomestského človeka. Flaneur stojí na prahu veľkomesta ako aj meštianskej triedy. Ani jednému ani druhému ešte nepodľahol. Ani jedno ani druhé nie je preňho domovom. Azyl si hľadá v dave. Rané príspevky k fyziognomike davu sa nájdu u Engelsa a Poea. Dav je závojom, spoza ktorého máva flaneurovi známe mesto ako fantazmagória. Raz sa v nej ukazuje ako krajina, inokedy ako svetlica. Obe sa potom vybudujú v obchodnom dome, ktorý zúročí flaneurstvo pre obrat tovaru. Obchodný dom je poslednou flaneurovou trasou.

Vo flaneurovi vstupuje na trh inteligencia. Myslí si, že si ho chce len obzrieť, no v skutočnosti už hľadá kupca. V tomto medzištádiu, v ktorom má ešte mecénov, no už sa začína oboznamovať s trhom, sa zjavuje ako bohéma. Nerozhodnosť jej ekonomického postavenia zodpovedá nerozhodnutosti jej politickej funkcie. Tá sa najvý-

raznejšie vyjadruje u profesionálnych sprisahancov, ktorí patria bez výnimky k bohéme. Ich počiatčným poľom pôsobnosti je armáda, neskôr sa ním stane drobné meštianstvo, príležitostne proletariát. Táto vrstva však považuje za svojich protivníkov samotných vodcov proletariátu. *Komunistický manifest* skoncuje s ich politickou existenciou. Baudelairova poézia čerpá svoju silu z rebelského pátosu tejto vrstvy. Baudelaire bojuje na strane asociálov. Jediné sexuálne spoločenstvo uzatvára s pobehticou.

„Facilis descensus Averno“

Vergilius: *Aeneis*.

Jedinečnosť Baudelairovej poézie spočíva v tom, že obrazy ženy a smrti sa prelínajú v trefom, v obraze Paríža. Paríž jeho príbehu je potopené mesto, ktoré je skôr podmorské než podzemné. Chtonické prvky mesta – jeho topografická formácia, staré, opustené koryto Seiny – v ňom azda našli svoj odtlačok. V Baudelairovej mestskej „idylike pripomínajúcej smrť“ je však rozhodujúci moderný spoločenský substrát. Modernosť je hlavným akcentom jeho poézie. Ideál triešti ako spleen (*Spleen a ideál*). No prehistóriu cituje vždy práve moderna. Tu sa to deje vďaka dvojzmyselnosti, ktorá je vlastná spoločenským pomerom a produktom tejto epochy. Dvojzmyselnosť je obrazným javom dialektiky, zákonom dialektiky v pokoji. Tento pokoj je utópiou a dialektický obraz je teda snovým obrazom. Takýto obraz ponúka práve tovar: ako fetiš. Takýto obraz ponúkajú pasáže, ktoré sú rovnako domom ako aj ulicou. Takýto obraz predstavuje pobehtica, ktorá je predavačkou a zároveň tovarom.

„Cestujem, aby som spoznal svoj zemepis.“

Bláznove zápisky.

(Marcel Réja: *L'art chez les fout*.

Paris 1907. S. 131.)

Posledná báseň *Fleurs du mal*: *Le Voyage*. „Ó Smrť, starý kapitán, už je čas! vyťahujeme kotvu!“ Posledá flaneurova cesta: smrť. Jej cieľ: novosť. „Až na dno Neznáma, kde Nové nájdeme! Novosť je kvalita nezávislá od spotrebnej hodnoty tovaru. Odtiaľ pochádza zdanie neodlučiteľné od obrazov vytváraných kolektívnym neve-

domím. Je to kvintesencia falošného vedomia, ktorého neúnavnou agentkou je móda. Toto zdanie novoty sa ako zrkadlo v druhom zrkadle odráža v zdaní stále toho istého. Produktom tejto reflexie je fantazmagória „kultúrnych dejín“, v ktorých vychutnáva buržoázia svoje falošné vedomie. Umenie, čo začína pochybovať o svojich úlohách a prestáva byť „*neoddeliteľná od užitočnosti*“ (Baudelaire), musí vyhlásiť novosť za svoju najvyššiu hodnotu. Arbiter novarum rerum sa preň stáva snob. Pre umenie znamená to, čo pre módu dandy. – Tak ako sa v XVII. storočí stala kánonom dialektických obrazov alegória, v XIX. storočí sa ním stáva *Nouveauté*. K *magasins de nouveauté* sa pridružujú noviny. Tlač organizuje trh duchovných hodnôt, na ktorom spočiatku dochádza k rozmachu. Nonkonformisti sa búria proti tomu, aby sa umenie vydalo na trh. Zhromažďujú sa pod zástavou „l'art pour l'art“. Z tohto hesla pochádza koncepcia celostného umeleckého diela, ktoré sa pokúša uzatvoriť umenie proti vývinu techniky. Posvätenie, s akým sa celebruje, je náprotivkom rozptýlenia tvoriaceho pozlátko tovaru. Obe abstrahujú od spoločenského bytia človeka. Baudelaire podľahne Wagnerovmu mámeniu.

#### VI. HAUSSMANN ALEBO BARIKÁDY

„Vyznávam Krásu, Dobro, veľké veci,  
Krásnu prírodu, čo inšpiruje veľké umenie,  
Nech uchváti sluch či nadchne pohľad;  
Milujem jar v plnom rozkvet: ženy a ruže!“

Barón Haussmann:  
Confession d'un lion devenu vieux.

„Kvetná ríša dekorácií,  
čaro krajiny, architektúry,  
a všetok efekt scenérie spočívajú  
len na zákone perspektívy.“

Franz Böhle:  
Divadelný katechizmus. Mníchov. S. 74.

Haussmannovým urbanistickým ideálom boli perspektivické priezory dlhými ulicami. Zodpovedá to sklonu k zušľachteniu technic-

kých nevyhnutností umeleckými cieľmi, objavujúcemu sa opäť v XIX. storočí. Ustanovizne svetskej a duchovnej moci meštianstva, uchopené v rámci uličných ťahov, mali dospieť k apoteóze, ulice sa zakrývali pred dokončením celtovinou a odhaľovali sa ako pomníky. – Haussmannova pôsobivosť sa podvoluje napoleonskému imperializmu. Ten zvýhodňuje finančný kapitál. Paríž zažíva vrchol špekulácií. Hra na burze vytláča z feudálnej spoločnosti tradičné formy hazardnej hry. Priestorové fantazmagórie, ktorým sa oddáva flaneur, zodpovedajú fantazmagóriám čias, akým holduje hráč. Hra mení čas na opojný jed. Lafargue vysvetľuje hru ako zmenšenú nápodobu konjunktúrnych mystérií. Expropriácie, ktoré zavádza Haussmann, tvoria podhubie podvodných špekulácií. Rozsudok kasačného dvora, inšpirovaný meštianskou a orleanistickou opozíciou, zvyšuje finančné riziko haussmannizácie.

Haussmann sa pokúša podprieť svoju diktatúru a pokúša sa nastoliť v Paríži výnimočný stav. Roku 1864 hovorí v parlamentnom prejave s nenávisťou o nezakorených obyvateľoch veľkomesta. Vďaka jeho podnikom sa však nezakorenosť stále rozširuje. Rast nájomného vyháňa proletariát do predmestí. Parížske štvrte tým strácajú svoju pôvodnú fyziognómiu. Vzniká červený okruh. Haussmann sa sám nazval „*demolujúci umelec*“. Cítil sa povolaný k svojmu dielu a zdôrazňuje to aj vo svojich memoároch. Parížanom tým však odcudzil ich mesto. Prestali sa v ňom cítiť doma. Začínajú si uvedomovať neludský charakter veľkomesta. Monumentálne dielo *Paríž* od Maxima Du Campa vďačí za svoj vznik tomuto vedomiu. *Jérémiades d'un Haussmannisé* mu dodávajú podobu biblického náreku.

Pravým účelom Haussmannových prác bolo zaistenie mesta proti občianskej vojne. Chcel znemožniť, aby sa kedykoľvek v budúcnosti v Paríži stavali barikády. S týmto zámerom zaviedol drevenú dlažbu už Ludovít Filip. Napriek tomu hrali barikády úlohu počas februárovej revolúcie. Engels sa zaoberá taktikou bojov na barikádach. Haussmann ich chce podviazať dvojakým spôsobom. Šírka ulíc má znemožniť ich výstavbu a nové ulice majú vytvoriť najkratšiu cestu medzi kasárňami a robotníckymi štvrtami. Súčasníci pokrstia toto podujatie ako „*strategické skrášlenie*“.

„Zmar úklady, ó, republika,  
Tie tvoje zvrátenosti,

*Ukáž svoju veľkú tvár Medúzy  
Vo svetle červených zábleskov.*

Chanson d'ouvriers vers 1850. (Adolf Stahr)  
Dva mesiace v Paríži. Oldenburg 1851. II, s. 199.)

Barikáda sa odznova vztýči počas Komúny. Je silnejšia a lepšie zaistená ako kedykoľvek predtým. Tiahne sa cez veľké bulváry, často dosahuje výšku prvého poschodia a kryje zákopy, ktoré sú za ňou. Tak ako uzatvára *Komunistický manifest* epochu profesionálnych sprisahancov, Komúna skoncuje s fantazmagóriou ovládajúcou rané obdobie proletariátu. To ona rozptýli zdanie, že úlohou proletariátu je spoločne s buržoáziou zavŕšiť dielo z roku 1789. Táto ilúzia ovláda obdobie od roku 1831 do 1871, od Lyonského povstania až do Komúny. Buržoázia tomuto omylu nikdy nepodliehala. Boj proti spoločenským právam proletariátu sa začína už počas Veľkej revolúcie a zhoduje sa s obdobím filantropického hnutia, ktoré ho zakrýva a zažíva najvýznamnejší rozmach za Napoleona III. Za jeho vlády vzniká monumentálne dielo tohto smeru: *Le Playovo Ouvriers européens*. Popri zastieracom postoji filantropizmu zastávala buržoázia vždy otvorenú pozíciu triedneho boja. Už roku 1831 spoznáva v *Journal des Débats*: „Každý fabrikant žije vo svojej továrni ako majiteľ plantáže medzi svojimi otrokmi.“ Ak je nešťastím starých robotníckych povstaní to, že im nijaká teória revolúcie neukáže cestu, potom je na druhej strane aj podmienkou bezprostrednej sily a entuziazmu, s akými sa púšťajú do vytvorenia novej spoločnosti. Entuziazmus vrcholiaci v Komúne získava načas na stranu robotníctva najlepšie prvky buržoázie, vedie ho však k tomu, že nakoniec podľahne jej najhorším prvkom. Rimbaud a Coubert sa hlásia ku Komúne. Požiar Paríža je dôstojným zavŕšením Haussmannovho deštruktívneho diela.

*„Môj dobrý otec prebýval v Paríži.“*

Karl Gutzkow:  
Listy z Paríža. Leipzig 1842. I, s. 58.

Balzac hovoril ako prvý o zrúcaninách buržoázie. Ale až surrealizmus otvoril pohľad na ne. Rozvoj výrobných síl zmenil symboly túžob XIX. storočia na rozvaliny ešte skôr, než sa rozpadli prvky, ktoré ich zobrazovali. Tento vývin znamenal v XIX. storočí eman-

cipáciu stvárňovacích foriem od umenia, tak ako sa v XVI. storočí oslobodili vedy od filozofie. Na začiatku je architektúra v podobe inžinierskej konštrukcie. Nasleduje reprodukovanie prírody vo forme fotografie. Fantazijná tvorba sa pripravuje na prax reklamnej grafiky. Vo fejtóne sa poézia podrobuje montáži. Všetky tieto produkty sú pripravené vydať sa na trh ako tovar. Na prahu však váhajú. Z tejto epochy pochádzajú pasáže a interiéry, výstavné haly a panorámy. Sú to relikty snového sveta. Zhodnotenie snových prvkov počas prebúdzania je školským prípadom dialektického myslenia. Preto je dialektické myslenie orgánom dejinného precitnutia. Každá epocha nielenže totiž sníva o nasledujúcej, no snívajúc smeruje k prebudeniu. Svoj koniec si nesie sama v sebe a rozvíja ho – ako rozpoznal už Hegel – Istou. S otrasom tovarového hospodárstva začíname rozpoznávať monumenty buržoázie ako zrúcaniny skôr, než sa rozvalia.

(1935)

## Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti

*Vznik krásnych umení a výskyt ich rozličných typov siaha do čias, ktoré sa hlboko odlišovali od našich a k ľuďom, ktorých moc nad vecami a pomermi bola v porovnaní s našou mizivá. Avšak pozoruhodný nárast, aký vo svojej prispôsobivosti a precíznosti zažili naše prostriedky, nám v blízkej budúcnosti pripravuje vyhlídky na najhlbšie zmeny v starovekej produkcii krásy. V každom umení jestvuje fyzická časť, ktorú dnes už nemožno chápať, ba ani s ňou zaobchádzať tak ako predtým; nie je možné vyhnúť sa už vplyvom modernej vedy a modernej praxe. Už dvadsať rokov nie sú ani hmota ani priestor ani čas tým, čím boli oddávna. Treba sa pripraviť na to, že také veľké inovácie zmenia celú techniku umení, ovplyvnia tým samotnú invenciu a nakoniec možno dospejú k tomu, že najzáračnejším spôsobom zmenia sám pojem umenia.*

Paul Valéry: Pi ces sur l'art. Paris [bez vročenia], s. 103-104 (La conquete de l'ubiquité).

### Predslov

Ľ sa Marx podujal na analýzu kapitalistického spôsobu výroby, tento spôsob výroby v začiatkoch. Marx zameral svoj výskum že získal prognostickú hodnotu. Vrátil sa k základným vzťahom italistickej výroby a zobrazil ich tým spôsobom, že z nich vyauo to, čo sa ešte mohlo v budúcnosti od kapitalizmu očakávať.

Ukázalo sa, že od neho možno očakávať nielen nárast zostrujúceho sa vykorisťovania proletárov, ale nakoniec aj vytvorenie podmienok, ktoré ho umožňujú odstrániť.

Premena nadstavby, ktorá sa uskutočňuje oveľa pomalšie ako premena základne, potrebovala vyše polstoročie, aby vo všetkých oblastiach kultúry presadila zmenu výrobných podmienok. V akej podobe sa to udialo, to sa dá určiť až dnes. Na tieto údaje možno klásť určité prognostické požiadavky. Zodpovedajú síce týmto požiadavkám, no menej už tézam o umení proletariátu po uchopení moci, nehovoriac o umení beztriednej spoločnosti, ako tézam o vývinových tendenciách umenia v súčasných výrobných podmienkach. Nemenej ako v ekonómii sa ich dialektika prejavuje v nadstavbe. Preto by bolo nesprávne podceňovať hodnotu takýchto téz v boji. Odsúvajú nabok množstvo tradovaných pojmov – ako tvorivosť a genialitu, večnú hodnotu a tajomstvo – ktorých nekontrolované (a momentálne ťažko kontrolovateľné) použitie vedie k spracovaniu faktického materiálu vo fašistickom duchu. Nasledujúce novozavedené pojmy v teórii umenia sa odlišujú od tých bežnejších tým, že sú úplne nepoužiteľné pre účely fašizmu. Naproti tomu ich možno použiť pri formulovaní revolučných požiadaviek v politike umenia.

### I

Umelecké dielo bolo v zásade vždy reprodukovateľné. To, čo ľudia robili, mohli ľudia vždy napodobňovať. Takúto nápodobu uskutočňovali žiaci, aby sa cvičili v umení, majstri, aby rozširovali diela, a napokon tretí, ktorí boli ziskuchtiví. Naproti tomu je technická reprodukovateľnosť umeleckého diela čímsi novým, presadzujúcim sa v dejinách prerušovane, v posunoch nasledujúcich dlho po sebe, no s rastúcou intenzitou. Gréci poznali len dva postupy technickej reprodukovateľnosti umeleckých diel: liatie a razbu. Bronzy, terakoty a mince boli jedinými umeleckými dielami, ktoré dokázali vyrábať masovo. Všetky ostatné boli jednorazové a technicky nereprodukovateľné. S drevorezbou bola po prvý raz technicky reprodukovateľná grafika: bola dlho jedinou, až kým sa tlačou nestalo reprodukovateľné aj písmo. Známe sú nesmierne zmeny, ktoré v li-

teratúre vyvolala tlač, technická reprodukovateľnosť písma. Sú však len *jedným*, hoci obzvlášť dôležitým špeciálnym prípadom *toho* javu, ktorý tu skúmame v svetodejinnom meradle. K drevorezbe prístupujú v priebehu stredoveku medirytina a lept, ako aj začiatkom devätnásteho storočia litografia.

S litografiou dosahuje reprodučná technika zásadne nový stupeň. Oveľa promptnejší postup, ktorý odlišuje nanášanie kresby na kameň od jej vyrezávania do dreveného bloku alebo leptania do medenej platne, po prvý raz poskytol grafike možnosť prinášať svoje výrobky na trh nielen masovo (tak ako pretým), ale aj denne v nových stvárneniach. Litografia dala grafike schopnosť ilustratívne sprevádzať každodennosť. Začala držať krok s tlačou. V týchto začiatkoch ju však už o niekoľko málo desaťročí po vynájdení kameňotlače prekonala fotografia. S fotografiou sa prvý raz v procese obrazovej reprodukcie odľahčila ruka od najdôležitejších umeleckých povinností, ktoré odteraz pripadli len oku hľadiacemu do objektívu. Keďže oko uchopuje rýchlejšie než kresliaca ruka, proces obrazovej reprodukcie sa tak úžasne urýchlil, že mohol držať krok s hovorením. Filmový operatér fixuje v ateliéri kľukou obrázky rovnakou rýchlosťou, akou hovorí herec. Ak litografia v sebe virtuálne ukrývala ilustrovaný časopis, fotografia ukrývala zvukový film. Technická reprodukcia zvuku sa začala koncom minulého storočia. Tieto konvergujúce snahy spôsobili, že sa stala predvídateľnou situácia, ktorú označuje Paul Valéry vetou: „Tak ako sa dostávajú zďaleka do našich bytov temer nebadaným pohybom voda, plyn a elektrický prúd, aby nás obslúžili, zaopatria nás obrazmi alebo sledmi tónov, ktoré sa dostavia malým pohybom, takmer na znamenie a tak isto nás opäť opustia.“<sup>1</sup> *Okolo roku tisícdeväťsto dosiahla technická reprodukovateľnosť štandard, na ktorom nielen že si začala prisvojovať súbor tradovaných umeleckých diel ako svoj objekt a podrobovať ich pôsobenie najhlbším zmenám, no vydobyla si medzi umeleckými postupmi vlastné miesto.* Nič nie je pre štúdium tohto štandardu poučnejšie než to, ako jeho dve rozličné manifestácie – reprodukcia umeleckého diela a filmové umenie – spätne pôsobia na umenie v jeho tradovanej podobe.

## II

Aj pri najdokonalejšej reprodukcii odpadáva *jedna vec*: Tu a Teraz umeleckého diela – jeho jedinečné bytie na mieste, kde sa nachádza. Na tomto jedinečnom bytí a na ničom inom sa odohrali dejiny, ktorým bolo umelecké dielo podrobené počas svojho jestvovania. K tomu sa rátajú aj zmeny, ktoré toto dielo utrpelo v priebehu času vo svojej fyzickej štruktúre, podobne ako aj meniace sa vlastnícke pomery, do ktorých prípadne vstúpilo.<sup>2</sup> Na stopu tých prvých sa možno dostať len analýzami chemického a fyzikálneho druhu, aké sa na reprodukcii nedajú uskutočniť; stopa druhých je predmetom tradície, ktorej sledovanie musí vychádzať z pozície originálu.

Tu a Teraz originálu vytvára pojem jeho pravosti. Chemické analýzy patiny na bronze môžu napomôcť zisteniu jeho pravosti; dôkaz, že určitý stredoveký rukopis pochádza z archívu z pätnásteho storočia, môže byť podobne nápomocný pri zisťovaní jeho pravosti. Celá oblasť *pravosti sa vymyká technickej – a prirodzene nielen technickej – reprodukovateľnosti*.<sup>3</sup> Kým to, čo je pravé, si voči manuálnej reprodukcii, ktorú spravidla označuje za falzifikát, zachováva svoju plnú atúritu, voči technickej reprodukcii sa tak nespráva. Dôvod je dvojaký. Po prvé, technická reprodukcia sa potvrdzuje voči originálu samostatnejšie než manuálna. Vo fotografii môže napríklad vyzdvihnúť náhľady originálu, ktoré sú prístupné len zaoštrovateľnej šošovke ľubovoľne si vyberajúcej zorný bod, nie však ľudskému oku, alebo môže pomocou určitých postupov ako zväčšeninou či spomalením záberu zachytiť obrázky, ktoré sa celkovo vymykajú prirodzenej optike. To po prvé. Okrem toho dokáže technická reprodukcia dostať kópiu originálu do situácií, ktoré sú pre sám originál nedosiahnuteľné. Predovšetkým mu umožňuje vyjsť v ústrety vnímaúcemu, či už v podobe fotografie alebo zvukovej platne. Katedrála opúšťa svoje miesto, aby ju mohol vnímať milovník umenia vo svojej pracovni; zborové dielo predvádzané v sále alebo pod holým nebom si možno vypočúť v izbe.

Pomery, do ktorých môže byť produkt technickej reprodukovateľnosti uvedený, sa mimochodom nemusia dotknúť jestvovania umeleckého diela – v každom prípade znehodnocujú jeho Tu a Teraz. Aj keď sa to nijako nevzťahuje len na samotné umelecké dielo, ale rovnako napríklad aj na krajinu vo filme prechádzajúcu pred zrakom diváka, tento postup sa v prípade predmetu umenia dotýka



jeho najcitlivejšieho jadra, ktoré pri prirodzenom predmete nie je také zraniteľné. Je to jeho pravosť. Pravosť určitej veci je súhrnom všetkého, čo je na nej od jej pôvodu tradovateľné, počínajúc materiálным trvaním až po historické svedectvo. Keďže základom druhého je to prvé, reprodukcia, kde sa to prvé človeku vymklo, otriasa aj tým druhým: historickým svedectvom veci. Pravda, len ním; čo sa však takto otriasa, je autorita veci.<sup>4</sup>

To, čo tu odpadáva, možno zhrnúť v pojme aury a možno povedať: to, čo v epoche technickej reprodukovateľnosti umeleckého diela chradne, je jeho aura. Postup je symptomatický; jeho význam odkazuje za oblasť umenia. *Technika reprodukcie, dala by sa všeobecne formulovať, uvoľňuje reprodukovanie z oblasti tradície. Tým, že reprodukciu rozmnožuje, nahrádza jej jedinečný výskyt výskytom masovým. A tým, že dovoľuje reprodukcii vyjsť v ústrety vnímajúcejmu v jeho momentálnej situácii, aktualizuje to, čo sa reprodukuje.* Oba tieto procesy vedú k nesmiernemu otrasu tradovaného – k otrasu tradície, ktorá je rubom súčasnej krízy a obnovy ľudstva. Nachádzajú sa v najužšej súvislosti s masovými hnutiami dnešných čias. Ich najmocnejším agentom je film. Jeho spoločenský význam nie je ani v najpozitívnejšej podobe, ba práve v nej, mysliteľný bez jeho deštruktívnej, katarznej stránky: bez likvidácie tradičnej hodnoty kultúrneho dedičstva. Tento jav je najrukolapnejší na veľkých historických filmoch. Vo svojej oblasti dobýva stále ďalšie pozície: A keď Abel Gance roku 1927 nadšene zvolal: „Shakespeare, Rembrandt, Beethoven sa budú filmovať... Všetky legendy, všetky mytológie a všetky mýty, všetci zakladatelia náboženstiev, aj všetky náboženstvá... čakajú na svoje svetelné zmŕtvychvstanie a hrdinovia sa tlačia pri bránach“<sup>5</sup>, bez toho, aby to tak azda myslel, nabádal k rozsiahlej likvidácii.

### III

*Vo veľkých dejinných časopriestoroch sa s celým spôsobom existencie ľudských kolektívov mení aj spôsob ich zmyslového vnímania. Spôsob, akým sa organizuje pocitové vnímanie človeka – médium, v ktorom sa uskutočňuje – nie je podmienené len prírodne, ale aj historicky. Čas sťahovania národov, keď vznikali pozdne románske ume-*

lecké remeslá a viedeňská Genezis, poznal nielen iné umenie ako antika, ale aj iné vnímanie. Učenci viedskej školy, Riegl a Wickhoff vzpierajúci sa tiazí klasickej tradície, pod ktorou bolo toto umenie pochované, prišli ako prví na myšlienku vyvodit' z neho závery pre organizáciu vnímania v čase, keď bolo platné. Akokoľvek ďalekosiahle boli ich poznatky, ich hranica spočívala v tom, že sa títo bádatelia uspokojili s odkazom na formálnu signatúru, ktorá bola vlastná vnímaniu v pozdne románskom období. Nepokúsili sa o to – a asi sa to ani nedalo – aby ukázali spoločenské premeny, ktoré sa prejavili v týchto zmenách vnímania. V súčasnosti sú podmienky pre adekvátne poznanie priaznivejšie. Ak sa v médiu vnímania dajú zmeny, ktorých sme svedkami, pochopiť ako rozpad aury, potom možno ukázať spoločenské podmienky tohto rozpadu.

Pojem aury navrhnutý vyššie pre historické predmety, sa odporúča ilustrovať na pojme aury prírodných predmetov. Tú druhú definujeme ako jedinečné zjavenie dialky, nech by bola hocako blízko. Odpočívať v nedelne popoludnie a sledovať na obzore hrebeň pohoria alebo vetvu, ktorá vrhá na odpočívajúceho tieň – to znamená vdychovať auru týchto hôr, tejto vetvy. Na základe tohto opisu je ľahké uvedomiť si spoločenskú podmienenosť súčasného rozpadu aury. Spočíva na dvoch okolnostiach, a obe súvisia so vzrastajúcim významom davov v dnešnom živote. Totiž: *Priestorovo a ľudsky si „priblížiť“ veci je presne takým vášnivým želaním súčasných davov<sup>6</sup> ako ich tendencia prekonať jedinečnosť akéhokoľvek javu tým, že príjmu jeho reprodukciu.* Dennodenne sa čoraz nástojčivejšie presadzuje potreba zmocniť sa predmetu z najmenej vzdialenosti v obraze, skôr v kópii, v reprodukcii. A reprodukcia, akú majú v tablóne ilustrované časopisy a filmové týždenníky, sa zreteľne líši od obrazu. Jedinečnosť a trvanie sa v ňom preplietajú tak ako sa v reprodukcii preplietajú prchavosť s opakovateľnosťou. Vylúpnutie predmetu z jeho obalu, zničenie aury je signatúrou vnímania, ktorého „zmysel pre všetko, čo je na svete rovnorodé“, je uspôsobený tak, že ho prostredníctvom reprodukcie získava aj z toho, čo je jedinečné. Tak sa v názornej oblasti ohlasuje to, čo môžeme v oblasti teórie pozorovať ako vzrastajúci význam štatistiky. Zameranosť reality na davy a davov na realitu je postupom neobmedzeného dosahu tak pre myslenie ako aj pre nazeranie.

## IV

Jedinečnosť umeleckého diela je identická s miestom, ktoré mu pripadlo v tradícii. Táto tradícia je osebe prirodzene čosi naskrze živé, mimoriadne premenlivé. Napríklad antická socha Venuše bola začlenená do inej tradície u Grékov, ktorí z nej spravili kultový predmet, než u stredovekých klerikov, ktorí v nej videli zlovestnú modlu. To však, s čím boli jedni aj druhí konfrontovaní rovnakým spôsobom, bola jej jedinečnosť, inak povedané: jej aura. Pôvodný spôsob začlenenia umeleckého diela do tradície sa vyjadroval v kulte. Ako vieme, najstaršie umelecké diela vznikli v službách najprv magického, potom náboženského rituálu. Rozhodujúci význam má teda to, že auratický spôsob jestvovania umeleckého diela sa nikdy celkovo neoddelí od jeho rituálnej funkcie.<sup>7</sup> Inými slovami: *Jedinečná hodnota „pravého“ umeleckého diela sa zakladá na rituáli, v ktorom sa nachádzala jeho pôvodná a prvá úžitková hodnota.* Nech je sprostredkovaná akokoľvek, dá sa rozpoznať aj v tých najprofánnejších formách kultu krásy ako sekularizovaný rituál.<sup>8</sup> V profánom kulte krásy, ktorý sa vytvoril v renesancii, aby zostal v platnosti tri storočia, možno po uplynutí tejto lehoty pri prvých ťažkých otrasoch zreteľne rozpoznať spomínané základy. Keď totiž so vzostupom prvého naozaj revolučného prostriedku reprodukcie, fotografie (zároveň so začiatkami socializmu), pocítilo umenie blízkosti krízy, ktorá sa po ďalších sto rokoch stala nepopierateľnou, reagovalo na ňu učením o l'art pour l'arte, čo je teológia umenia. Z nej potom ďalej vzišla priam negatívna teológia v podobe idey „čistého“ umenia, ktoré odmieta nielen akúkoľvek sociálnu funkciu ale aj akékoľvek vymedzenie prostredníctvom námetu spočívajúceho na predmete. (V poézii zaujal ako prvý toto stanovisko Mallarmé.)

Tieto súvislosti bude nevyhnutné presadiť pre výklad, ktorý sa týka umeleckého diela v epoche jeho technickej reprodukovateľnosti. Lebo práve ony pripravujú poznanie, ktoré je tu rozhodujúce: technická reprodukovateľnosť umenia emancipuje umenie po prvý raz v svetových dejinách od parazitovania na rituáli. Reprodukované umelecké dielo sa stáva v stále vzrastajúcej miere reprodukciou umeleckého diela zameraného na reprodukovanie.<sup>9</sup> Napríklad z fotografickej platne je možné urobiť množstvo kópií; otázka týkajúca sa pravej kópie nemá zmysel. *V okamihu, keď v dôsledku produkcie*

*umenia zlyháva mierka pravosti, prešla premenou aj celková sociálna funkcia umenia. Namiesto jeho ukotvenia v rituáli ukotvuje sa v inej praxi: totiž v politike.*

## V

Pri recepcii umeleckého diela sa zdôrazňujú rozličné hľadiská, spomedzi ktorých vynikajú dve polárne. Jeden z týchto dôrazov sa kladie na kultovú hodnotu<sup>10</sup>, druhý na výstavnú hodnotu umeleckého diela.<sup>11</sup> Umelecká produkcia sa začína výtvormi, ktoré sa nachádzajú v službách kultu. Pri týchto výtvoroch je, ako sa možno domnievať, dôležitejšie to, že jestvujú, než fakt, že ich vidno. Los, ktorého zobrazoval človek z doby kamennej na jaskynných stenách, je magickým nástrojom. Vystavený je síce pre zrakmi ostatných ľudí; no určený je predovšetkým pre duchov. Zdá sa, že kultová hodnota ako taká dnes priam nájstojí na tom, aby sa umelecké dielo udržovalo v skrytosti: určité sošky bohov sú prístupné len kňazovi v cele, určité obrazy madon zostávajú takmer po celý rok zakryté, určité sochy na stredovekých dómoch sú pre pozorovateľa stojaceho na zemi neviditeľné. *S emancipáciou jednotlivých umeleckých praktík vyrastajú z lona rituálu výstavné príležitosti pre ich produkty.* Možnosť vystaviť portrétnu bustu, ktorá sa dá poslať hocikam, je väčšia než v prípade božskej sochy s pevným miestom vo vnútri chrámu. Možnosť vystaviť tabuľový obraz je väčšia než pri mozaike alebo freske, ktoré mu predchádzali. A hoci výstavné možnosti omše pôvodne azda neboli väčšie ako možnosti symfónie, vznikla symfónia v okamihu, keď možnosti jej vystavenia vyzerali sľubnejšie než v prípade omše.

S rozmanitými metódami technickej reprodukovateľnosti umeleckého diela vzrástla možnosť jeho vystavovania do takej ohromnej miery, že kvantitatívny presun medzi oboma jeho pólmi zažíva podobne ako v praveku kvalitatívny obrat jeho rázu. Tak ako sa totiž v praveku stalo umelecké dielo vďaka absolútnej váhe spočívajúcej na jeho kultovej hodnote v prvom rade nástrojom mágie, takže do istej miery bolo ako umelecké dielo rozpoznávané až neskôr, tak sa dnes umelecké dielo stáva vďaka absolútnej váhe spočívajúcej na jeho výstavnej hodnote výtvorom s celkom novými funkcia-

mi, z ktorých sa umelecká funkcia, ktorej sme si vedomí, odlišuje ako tá, čo ju neskôr budeme môcť spoznať ako náhodnú.<sup>12</sup> Toľko je isté, že v súčasnosti poskytujú k tomuto poznatku najpoužiteľnejší argument fotografia a ďalej film.

## VI

*Vo fotografii začína výstavná hodnota zatláčať na celej čiare kultúrovú hodnotu.* Tá sa však nevzdáva bez odporu. Sťahuje sa do svojho posledného útočiska, a tým je ľudská tvár. Vôbec nie je náhoda, že stredobodom ranej fotografie je portrét. V kulte spomienky na vzdialené lásky alebo na tie, čo už odumreli, našla kultová hodnota obrazu posledné útočisko. V letmom výraze ľudskej tváre naposledy zamáva z raných fotografií aura. To je ono, čo vytvára ich zádušnosť a s ničím neporovnateľnú krásu. Kde sa však človek z fotografie stiahne, tam sa po prvý raz prejaví prevaha výstavnej hodnoty oproti kultovej. Je neporovnateľnou zásluhou Atgeta, ktorý okolo roku tisícdeväťsto zachytil ľudoprázdné parížske ulice, že pre tento postup našiel jeho miesto. Právom sa o ňom hovorilo, že ich snímal ako miesto činu. Aj miesto činu je vyludnené. Fotografuje sa kvôli indíciám. Fotografické zábery sa u Atgeta stávajú usvedčujúcimi predmetmi v historickom procese. V tom tkvie ich skrytý politický význam. Iste, vyžadujú si v určitom zmysle recepciu. Voľne vznášajúca sa kontemplácia im už nie je primeraná. Pozorovateľa znepokojujú; cíti: musí si k nim nájsť určitú cestu. Ilustrované časopisy mu zároveň začínajú ponúkať smerovníky. Či sú správne alebo nesprávne – to je jedno. Prvý raz sa v nich stal nadpis povinným. A je jasné, že má úplne iný charakter ako názov obrazu. Smernice, ktoré dostáva pozorovateľ obrázkov v ilustrovanom časopise prostredníctvom nadpisu, sa čoskoro stanú ešte precíznejšími a panovačnejšími vo filme, kde sa chápanie každého jednotlivého záberu javí ako by bolo predpísané postupnosťou predchádzajúcich.

## VII

Spor, ktorý sa viedol v priebehu devätnásteho storočia medzi maliarstvom a fotografiou o umeleckú hodnotu svojich produktov, pôsobí dnes scestne a zmätene. To však nesvedčí proti jeho významu, skôr by ho mohlo podčiarknuť. Tento spor bol naozaj vyjadrením svetodejinného zvratu, ktorý nebol ako taký známy ani jednému z oboch partnerov. Tým, že sa v epoche technickej reprodukovateľnosti oddelilo umenie od svojho kultického základu, navždy pohasla žiara jeho autonómnosti. No zmena funkcie umenia, ktorá sa tak nastolila, vypadla zo zorného poľa storočia. Unikala dlho aj dvadsiatemu, čo zažilo vývoj filmu.

*Ak sa predtým vynakladalo zbytočne veľa dôvtipu pri rozhodovaní o otázke, či je fotografia umením – bez toho, aby sa položila tá, ktorá jej mala predchádzať: či sa vynálezom fotografie zmenil celkový charakter umenia – prevzali čoskoro takéto unáhlené kladenie otázky filmoví teoretici.* No ťažkosti, ktoré tradičnej estetike pripravila fotografia, boli detskou hrou oproti tomu, s akými na ňu čakal film. Odtiaľ pochádza slepá násilnosť, ktorá poznamenáva začiatky filmovej teórie. Tak porovnáva napríklad Abel Gance film s hieroglyfmi: „Takže sme sa v dôsledku mimoriadne pozoruhodného návratu do minulosti opäť dostali na výrazovú úroveň Egypťanov... Obrázkový jazyk ešte nedozrel, pretože naš zrak ešte nestačí. Niet ešte dostatku pozornosti, dostatku kultu pre to, čo sa v ňom vyslovuje.“<sup>13</sup> Alebo keď píše Séverin-Mars: „Ktorému umeniu bol súdený sen, ktorý... by bol poetickejší a zároveň realistickéjší! Z takéhoto hľadiska by film predstavoval celkovo neporovnateľný výrazový prostriedok, a v jeho atmosfére by sa smeli pohybovať v tých najdokonalejších a najtajomnejších okamihoch svojho života len osoby najušľachtilejšieho zmysľania.“<sup>14</sup> Alexandre Arnoux uzatvára za seba fantáziu o nemom filme priamo otázkou: „Nemali by všetky tie odvážne opisy, ktoré sme tu použili, smerovať k definícii modlitby?“<sup>15</sup> Je veľmi poučné sledovať, ako úsilie primiešať film k „umeniu“ núti týchto teoretikov vložiť s bezpríkladnou bezočivosťou do interpretácie filmu kultické prvky. A predsa v čase, keď sa uverejňovali tieto špekulácie, jestvovali už diela ako *L'Opinion publique* a *La rue vers l'or*. To nebránilo Abelovi Gancemu, aby prišiel s porovnaním s hieroglyfmi, a Séverin-Mars hovorí o filme tak, ako by sa dalo hovoriť o obrazoch Fra Angelica. Je

charakteristické, že najmä reakční autori hľadajú ešte aj dnes význam filmu v rovnakom smere, a ak už nie v sakrálnosti, potom predsa len v nadprirodzenosti. Pri príležitosti Reinhardtovho sfilmovania *Sna noci svätajánskej* konštatuje Werfel, že filmu vraj doteraz bránila vstúpiť do ríše umenia nepochybne práve sterilná kópia vonkajšieho sveta s jeho ulicami, interiérmi, železničnými stanicami, reštauráciami, autami a plážami. „Film ešte nepochopil svoj skutočný zmysel, svoje skutočné možnosti... Spočívajú v jeho jedinečnej schopnosti vyjadriť prirodzenými prostriedkami a s neporovnateľnou presvedčivosťou všetko najádické, zázračné, nadprirodzené.“<sup>16</sup>

## VIII

Umelecký výkon divadelného herca predstavuje publiku on sám vo svojej vlastnej osobe ako definitívny; naproti tomu sa umelecký výkon filmového herca predstavuje publiku prostredníctvom aparatury. To má dva dôsledky. Aparatúra prinášajúca publiku výkon filmového herca nie je povinná rešpektovať tento výkon ako totalitu. Pod vedením kameramana zaujíma k tomuto výkonu neustále určitý postoj. Sled týchto postojov, ktoré strihač komponuje z dodaného materiálu, vytvára montáž hotového filmu. Obsahuje určitý počet pohybových momentov, ktoré musia byť ako také pre kameru rozoznateľné – nehovoriac o špeciálnych záberoch, akými sú veľké celky. Tým sa predstaviteľov výkon podriaďuje sérii optických testov. Toto je prvý dôsledok okolnosti, že výkon filmového herca predvádza aparatúra. Druhý dôsledok tkvie v tom, že filmový predstaviteľ, sám nepredvádzajúci publiku svoj výkon, stráca tú možnosť, ktorá zostáva doménou divadelného herca, totiž počas predstavenia prispôbiť výkon publiku. Toto publikum zaujíma postoj posudzovateľa, ktorého neruší nijaký osobný kontakt s hercom. *Publikum sa do herca vcítiť len tým, že sa vcítiť do aparátu. Preberá teda jeho postoj: testuje.*<sup>17</sup> To nie je postoj, akému sa dajú vystaviť kultické hodnoty.

## IX

Filmu záleží oveľa väčšmi na tom, aby herec zobrazoval zoči-voči aparátúre sám seba, než aby predstavoval publiku niekoho iného. Jedným z prvých, kto vycítil túto zmenu hereckého výkonu spočívajúcu v testovaní, bol Pirandello. Na poznámkach v jeho románe *Filmuje sa* len málo mení skutočnosť, že sa obmedzujú na vyzdvihovanie negatívnej stránky veci. Ešte menej to, že sa týkajú nemého filmu. Lebo zvukový film na tejto veci nič zásadné nezmenil. Rozhodujúce zostáva, že sa hrá pre aparatúru – alebo v prípade zvukového filmu pre dve aparatúry. „Filmový herec,“ píše Pirandello, „sa cíti ako v exile. Uľahuje sa do exilu nielen zo scény, ale aj z vlastnej osoby. S temnou nevôľou pociťuje nevysvetliteľnú prázdnotu, ktorá vzniká tým, že jeho telo vypadáva z hry, že vyprcháva a že ho okradli o jeho realitu, jeho život, hlas, a zvuky, ktoré vydáva tým, že sa pohybuje, aby sa premenil na nemý obraz trasúci sa chvíľku na plátne a vzápätí v tichosti miznúci... Malá aparatúra sa bude pohrávať pred publikom s jeho tieňom; a on sám sa musí uspokojiť s tým, že bude hrať pre ňu.“<sup>18</sup> Ten istý stav vecí možno charakterizovať nasledujúcim spôsobom: po prvý raz – a to je dielom filmu – sa človek ocitá v situácii, že musí pôsobiť celou svojou živou osobnosťou, no zároveň sa musí vzdať jej aury. Pretože aura je viazaná na jeho Tu a Teraz. Nie je možné reprodukovať ju. Auru obklopujúcu na scéne Macbetha nemôže vystriedať tá, čo pre živé publikum obklopuje herca, ktorý ho hrá. Zvláštnosť záberu vo filmovom ateliéri však spočíva v tom, že na miesto publika sa dosádza aparatúra. Tak sa musí vytratiť aura herca – a spolu s ňou aj aura postavy.

Nie je zarážajúce, že práve taký dramatik ako Pirandello sa v charakteristike filmu mimovoľne dotkol príčiny krízy, v ktorej sa podľa nás zmieta divadlo. K umeleckému dielu bezozvyšku zasiahnutému technickou reprodukovateľnosťou – akým je film – ba ktoré dokonca z tejto reprodukovateľnosti vzišlo, naozaj nejestvuje rozhodnejší protiklad než divadlo. Potvrzuje to každá dôkladnejšia úvaha. Znalci už dávno spoznali, že vo filmovom stvárnení „sa najväčšie pôsobenie dosahuje takmer vždy vtedy, keď sa čo najmenej «hrá»... Posledný vývin“ vidí Arnheim roku 1932 v tom, že „s hercom sa zaobchádza ako s rekvizitou, vyberie sa ten charakteristický... a na správnom mieste sa nasadí“.<sup>19</sup> S tým veľmi úzko súvisí niečo iné. *Herec pôsobiaci na scéne sa do úlohy vkladá. Filmovému*

hercovi sa to často odopiera. Jeho výkon nie je vonkoncom jednotný, ale pozostáva z mnohých čiastkových výkonov. Odhliadnuc od náhodných faktorov, akými sú nájomné za ateliér, výber patrnerov, dekorácie atď. tu máme dočinenia s elementárnymi nevyhnutnosťami mašinérie, ktoré hercovu hru triešťa na sériu zmontovateľných epizód. Ide najmä o osvetlenie, ktorého inštalácia núti zvládnuť zobrazenie diania zjavujúceho sa na plátne v podobe jednotného a rýchleho priebehu, ako rad čiastkových záberov, ktoré v ateliéri trvajú niekedy celé hodiny. Nehovoriac už o zjavných montážach. Skok z okna sa takto dá v ateliéri natočiť ako skok z lešenia, no zábery z úteku, ktorý po ňom nasleduje, možno v prípade potreby filmovať aj o niekoľko týždňov neskôr v exteriéri. Mimochodom, jednoduché je konštruovať oveľa paradoxnejšie prípady. Od herca sa napríklad môže žiadať, aby sa po zaklopaní na dvere strhol. Je možné, že výsledok nezodpovedá želaniu. V tom prípade sa režisér môže uchýliť k tomu, že keď sa herec príležitostne opäť ocitne v ateliéri, dá bez toho, aby ho varoval, za jeho chrbtom odpáliť výstrel. Hercov úľak možno v tom okamihu nasnímať a zamontovať do filmu. Nič neodhaľuje drastickejšie, že sa umenie vymanilo z ríše „krásneho zdania“, ktorá sa dovtedy považovala za jedinu, kde sa mu môže dať.

## X

Hercove rozpaky pred aparátúrou, ako ich opisuje Pirandello, sú pôvodne toho istého druhu ako rozpaky človeka pred svojim zjavom v zrkadle. Teraz však od neho možno jeho zrkadlový obraz oddeliť, stal sa prenosným. A kam sa prenáša? Pred publikum.<sup>20</sup> Filmový herec si je toho vedomý v každom okamihu. *Filmový herec vie, že keď stojí pred aparátúrou, má v poslednej inštancii dočinenia s publikom: s publikom odberateľov, ktorí tvoria trh.* Tento trh, kam nielen že prináša svoju pracovnú silu, no aj vlastnú kožu a obetuje mu dokonca srdce, je pre neho v okamihu výkonu, ktorý má podať, rovnako neuchopiteľný, ako je to v prípade nejakého továrenského výrobku. Nemá sa táto okolnosť azda podieľať na sklúčenosti, na novom strachu, ktorý, ako vraví Pirandello, herca prepadne pred kamerou? Film odpovedá na scvrkávajúce aury umelým bu-

dovaním „personality“ mimo ateliéru. Kult hviezd podporovaný filmovým kapitálom konzervuje všetko čaro osobnosti, ktoré dávno spočíva už len v hnilobnom čare jej tovarového charakteru. Pokým udáva tón filmový kapitál, nedá sa dnešnému filmu vo všeobecnosti pripísať nijaká iná revolučná zásluha ako podporovanie revolučnej kritiky tradovaných predstáv o umení. Nepopierame, že okrem toho môže dnešný film v osobitných prípadoch podporovať revolučnú kritiku spoločenských pomerov, ba dokonca vlastníckych vzťahov. No to nie je ťažiskom dnešného skúmania, a v tom ani nespočíva ťažisko západoeurópskej filmovej produkcie.

S technikou filmu súvisí presne tak ako s technikou športu to, že výkony, ktoré sa tu dosahujú, sleduje každý napoly ako odborník. Stačí si raz vypočuť skupinu kamelotov opierajúcich sa o bicykle, ako diskutujú o výsledkoch cyklistických pretekov, aby sme sa priblížili k pochopeniu tejto skutkovej podstaty. Nie nadarmo usporadúvajú vydavatelia novín pre svojich kamelotov cyklistické preteky. Účastníci o ne prejavujú veľký záujem. Víťaz tohto podujatia má totiž šancu postúpiť z kamelota na cyklistického pretekára. Filmový týždenník dáva napríklad každému šancu zmeniť sa z chodcu na filmového štatistu. Za určitých podmienok sa môže dokonca stať súčasťou umeleckého diela – spomeňme si len na Vertovove *Tri piesne o Leninovi* alebo Ivensovu *Borinage*. Každý dnešný človek si môže nárokovať na to, aby ho filmovali. Túto požiadavku najlepšie ozrejmi pohľad na historickú situáciu dnešného písomníctva.

V písomníctve sa mali po stáročia veci tak, že oproti malému počtu píšucich stál mnohotisíc násobný počet čítajúcich. V tomto ohľade prišlo k zmene koncom minulého storočia. S rastúcim rozšírením tlače, ktorá poskytovala čitateľom stále nové politické, náboženské, hospodárske, odborné či lokálne noviny, stávala sa čoraz väčšia časť čitateľov – spočiatku príležitostne – píšucou. Začalo sa to tým, že denná tlač pre nich otvorila „poštovú schránku“, a dnešná situácia je taká, že sotva jestvuje pracujúci Európan, ktorý by nenašiel principiálne niekde príležitosť publikovať svoje pracovné skúsenosti, sťažnosť, reportáž a podobne. Diferencia medzi autorom a publikom tým stráca svoj zásadný charakter. Stáva sa funkčnou, prebiehajúcou od prípadu k prípadu tak alebo onak. Čitateľ je v každej chvíli pripravený stať sa píšucim. Ako odborník, ktorým sa chciac nechtiac musel stať v krajne špecializovanom pracovnom procese – hoci aj odborník v nepatrnej oblasti – získava prístup k autorstvu.

hercovi sa to často odopiera. Jeho výkon nie je vonkoncom jednotný, ale pozostáva z mnohých čiastkových výkonov. Odhliadnuc od náhodných faktorov, akými sú nájomné za ateliér, výber patrnerov, dekorácie atď. tu máme dočinenia s elementárnymi nevyhnutnosťami mašinerie, ktoré hercovu hru triešťa na sériu zmontovateľných epizód. Ide najmä o osvetlenie, ktorého inštalácia núti zvládnuť zobrazenie diania zjavujúceho sa na plátne v podobe jednotného a rýchleho priebehu, ako rad čiastkových záberov, ktoré v ateliéri trvajú niekedy celé hodiny. Nehovoriac už o zjavných montážach. Skok z okna sa takto dá v ateliéri natočiť ako skok z lešenia, no zábery z úteku, ktorý po ňom nasleduje, možno v prípade potreby filmovať aj o niekoľko týždňov neskôr v exteriéri. Mimochodom, jednoduché je konštruovať oveľa paradoxnejšie prípady. Od herca sa napríklad môže žiadať, aby sa po zaklopaní na dvere strhol. Je možné, že výsledok nezodpovedá želaniu. V tom prípade sa režisér môže uchýliť k tomu, že keď sa herec príležitostne opäť ocitne v ateliéri, dá bez toho, aby ho varoval, za jeho chrbtom odpáliť výstrel. Hercov úľak možno v tom okamihu nasnímať a zamontovať do filmu. Nič neodhaľuje drastickejšie, že sa umenie vymanilo z ríše „krásneho zdania“, ktorá sa dovtedy považovala za jedinu, kde sa mu môže dať.

## X

Hercove rozpaky pred aparátúrou, ako ich opisuje Pirandello, sú pôvodne toho istého druhu ako rozpaky človeka pred svojim zjavom v zrkadle. Teraz však od neho možno jeho zrkadlový obraz oddeliť, stal sa prenosným. A kam sa prenáša? Pred publikum.<sup>20</sup> Filmový herec si je toho vedomý v každom okamihu. *Filmový herec vie, že keď stojí pred aparátúrou, má v poslednej inštancii dočinenia s publikom: s publikom odberateľov, ktorí tvoria trh.* Tento trh, kam nielen že prináša svoju pracovnú silu, no aj vlastnú kožu a obetuje mu dokonca srdce, je pre neho v okamihu výkonu, ktorý má podať, rovnako neuchopiteľný, ako je to v prípade nejakého továrenského výrobku. Nemá sa táto okolnosť azda podieľať na sklúčenosti, na novom strachu, ktorý, ako vraví Pirandello, herca prepadne pred kamerou? Film odpovedá na scvrkávajúce aury umelým bu-

dovaním „personality“ mimo ateliéru. Kult hviezd podporovaný filmovým kapitálom konzervuje všetko čaro osobnosti, ktoré dávno spočíva už len v hnilobnom čare jej tovarového charakteru. Pokým udáva tón filmový kapitál, nedá sa dnešnému filmu vo všeobecnosti pripísať nijaká iná revolučná zásluha ako podporovanie revolučnej kritiky tradovaných predstáv o umení. Nepopierame, že okrem toho môže dnešný film v osobitných prípadoch podporovať revolučnú kritiku spoločenských pomerov, ba dokonca vlastníckych vzťahov. No to nie je ťažiskom dnešného skúmania, a v tom ani nespočíva ťažisko západoeurópskej filmovej produkcie.

S technikou filmu súvisí presne tak ako s technikou športu to, že výkony, ktoré sa tu dosahujú, sleduje každý napoly ako odborník. Stačí si raz vypočuť skupinu kamelotov opierajúcich sa o bicykle, ako diskutujú o výsledkoch cyklistických pretekov, aby sme sa priblížili k pochopeniu tejto skutkovej podstaty. Nie nadarmo usporadúvajú vydavatelia novín pre svojich kamelotov cyklistické preteky. Účastníci o ne prejavujú veľký záujem. Víťaz tohto podujatia má totiž šancu postúpiť z kamelota na cyklistického pretekára. Filmový týždenník dáva napríklad každému šancu zmeniť sa z chodcu na filmového štatistu. Za určitých podmienok sa môže dokonca stať súčasťou umeleckého diela – spomeňme si len na Vertovove *Tri piesne o Leninovi* alebo Ivensovu *Borinage*. Každý dnešný človek si môže nárokovať na to, aby ho filmovali. Túto požiadavku najlepšie ozrejmi pohľad na historickú situáciu dnešného písomníctva.

V písomníctve sa mali po stáročia veci tak, že oproti malému počtu píšucich stál mnohotisíc násobný počet čítajúcich. V tomto ohľade prišlo k zmene koncom minulého storočia. S rastúcim rozšírením tlače, ktorá poskytovala čitateľom stále nové politické, náboženské, hospodárske, odborné či lokálne noviny, stávala sa čoraz väčšia časť čitateľov – spočiatku príležitostne – píšucou. Začalo sa to tým, že denná tlač pre nich otvorila „poštovú schránku“, a dnešná situácia je taká, že sotva jestvuje pracujúci Európan, ktorý by nenašiel principiálne niekde príležitosť publikovať svoje pracovné skúsenosti, sťažnosť, reportáž a podobne. Diferencia medzi autorom a publikom tým stráca svoj zásadný charakter. Stáva sa funkčnou, prebiehajúcou od prípadu k prípadu tak alebo onak. Čitateľ je v každej chvíli pripravený stať sa píšucim. Ako odborník, ktorým sa chciac nechtiac musel stať v krajne špecializovanom pracovnom procese – hoci aj odborník v nepatrnej oblasti – získava prístup k autorstvu.

V Sovietskom zväze sa k slovu dostáva samotná práca. A jej stváranie v slove je súčasťou schopnosti, ktorá je potrebná na jej vykonávanie. Literárne oprávnenie sa už nezakladá na špecializovanom, ale na polytechnickom vzdelávaní, a tým sa stáva verejným majetkom.<sup>21</sup>

Všetko toto sa dá bez všetkého preniesť na film, kde sa presuny, ktoré v prípade písomníctva trvali storočia, uskutočnili v priebehu jedného desaťročia. Lebo vo filmovej praxi – najmä v ruskom filme – sa tento presun miestami už zavŕšil. Predstavitelia nie sú hercami v našom zmysle, ale ľuďmi, ktorí *sú* – a to v prvom rade vo svojom pracovnom procese – sami sebou. V západnej Európe zakazuje kapitalistické vykorisťovanie brať filmu ohľad na legitímnu požiadavku, ktorú kladie dnešný človek na svoju reprodukovanosť. Za týchto okolností má filmový priemysel všetok záujem na tom, aby dráždil účasť davov iluzórnymi predstavami a dvojzmyselnými špekuláciami.

## XI

Natáčanie, a najmä natáčanie zvukového filmu, ponúka pohľad, ktorý predtým nebol nikdy a nikde mysliteľný. Predstavuje proces, ku ktorému už nemožno priradiť nijaké stanovisko, odkiaľ by bola z pozorovateľovho zorného poľa vylúčená snímacia aparátúra, osvetľovacia mašinéria, štáb asistentov atď., ktoré samy o sebe nepatria k hráňmu príbehu. (Iba ak by akomodácia jeho zreničky súhlasila s nastavením snímacieho aparátu.) Vďaka tejto okolnosti, väčšmi než vďaka čomukoľvek inému, sa jestvujúce podobnosti medzi scénou vo filmovom ateliéri a na javisku menia na povrchné a nepodstatné. Divadlo principiálne pozná miesto, odkiaľ sa nedá bez všetkého rozpoznať iluzórnosť diania. Vzhľadom na scénu vo filmovom zábere takéto miesto nejestvuje. Iluzórny ráz filmu je prirodzenosťou druhého stupňa; je výsledkom strihu. To znamená: *Vo filmovom ateliéri prenikla aparátúra do skutočnosti tak hlboko, že jej čistý aspekt, zbavený cudzích telies aparátúry, je výsledkom zvláštnej procedúry, totiž záberu, ktorý nasníma výlučne nastavený aparát, a jeho montáže s inými zábermi takého istého druhu.* Aspekt reality bez aparátu sa tu stal tým najväčšmi umelým a pohľad na bezprostrednú realitu modrým kvetom v krajine techniky.

Túto skutkovú podstatu odlišujúcu sa od skutkovej podstaty divadla, možno ešte názornejšie konfrontovať s tou, ktorá tvorí základ maliarstva. Na tomto mieste musíme položiť otázku: aký je pomer operátora k maliarovi? Aby sme na ňu mohli odpovedať, dovoľme si pomocnú konštrukciu opierajúcu sa o *ten* pojem operátora, ktorý je bežný v chirurgii. Chirurg predstavuje jeden pól toho poriadku, na ktorého druhom póle stojí mág. Postoj mága liečiaceho prikladaním rúk je iný než postoj chirurga podrobujúceho pacienta zákroku. Mág zachováva medzi sebou a chorým prirodzený odstup; presnejšie povedané: len málo ho znižuje silou priloženej ruky, a mimoriadne ho stupňuje silou svojej autority. Chirurg postupuje opačne: veľmi znižuje odstup od pacienta – tým, že vniká do jeho vnútra – a znižuje ho len o málo – vďaka obozretnosti, s akou sa jeho ruka pohybuje medzi orgánmi. Jedným slovom: na rozdiel od mága (ktorý sa skrýva ešte aj v praktickom lekárovi) sa v rozhodujúcom okamihu chirurg vzdáva toho, aby sa postavil zočivoči svojmu chorému ako človek; skôr doňho operatívne vniká. – Mág a chirurg sa majú k sebe ako maliar a kameraman. Maliar pozoruje vo svojej práci prirodzený odstup od toho, čo je dané, zatiaľ čo kameraman preniká hlboko do tkaniva danosti.<sup>22</sup> Obrazy, ktoré obaja takto získavajú, sa od seba nesmierne odlišujú. Maliarov obraz je totálny, kameramanov je mnohako rozkúskovaný a jeho časti sa spájajú podľa nového zákona. *Takto je filmové stváranie reality pre dnešného človeka preto neporovnateľne významnejšie, lebo práve na základe intenzívneho preniknutia vďaka aparátu poskytuje aspekt skutočnosti oslobodenej od aparátu, ktorý má toto stváranie právo požadovať od umeleckého diela.*

## XII

*Technická reprodukovateľnosť umeleckého diela mení vzťah davu k umeniu. Z najzaostalejšieho, napríklad voči takému Picassovi, sa tento vzťah premieňa na najpokrokovejší, napríklad voči Chaplino-  
vi. Pokrokové správanie sa pritom vyznačuje tým, že chuť pozerať sa a zažívať sa v ňom vstupuje do bezprostredného a neoddeliteľného spojenia s postojom odborného posudzovateľa. Takéto spojenie je dôležitou spoločenskou indíciou. Čím väčšmi totiž klesá spo-*

čenský význam istého umenia, tým väčšími sa rozchádzajú – ako sa to zreteľne ukazuje vzhľadom na maliarstvo – kritický a požitkársky postoj u publika. Bezkriticky sa vychutnáva konvenčnosť a to, čo je nové, sa kritizuje s nevôľou. V kine sa u publika zhoduje kritický postoj s požitkárskym. Rozhodujúca okolnosť je pritom táto: nikde inde než v kine sa reakcie jednotlivcov, ktorých suma tvorí davovú reakciu publika, apriórne neprejavujú bezprostredne predchádzajúcim zmasovením. A tým, že sa ohlasujú, sa kontrolujú. Porovnanie s maliarstvom zostáva aj naďalej užitočné. Malba vždy kládla špecifické nároky na to, aby ju pozoroval buď jednotlivec alebo úzky okruh ľudí. To, že malby pozoruje simultánne veľké publikum vzrástajúce sa v devätnástom storočí, je raným symptómom krízy maliarstva, ktoré nevystriedala len samotná fotografia, ale relatívne nezávisle od nej aj nárok umeleckého diela na dav.

Veci sa teda majú tak, že maliarstvo nie je v stave ponúknuť predmet simultánnej, kolektívnej recepcie, ako to odjakživa platilo v prípade architektúry a kedysi eposu, a ako to dnes platí pre film. A tak ako sa pôvodne z tejto okolnosti nedajú vyvodit' dôsledky vzhľadom na spoločenskú úlohu maliarstva, v okamihu, keď sa maliarstvo nepriamo konfrontuje s davmi vďaka zvláštnym situáciám a svojím spôsobom proti svojej prirodzenosti, získava táto okolnosť na závažnosti ako ťažké obmedzenie. V stredoveku v kostoloch a kláštoroch, na kniežacích dvoroch až do konca osemnásteho storočia, jestvovala kolektívna recepcia malieb nie simultánne, no bola mnohako odstupňovaná a sprostredkúvala sa hierarchicky. Ak sa to zmenilo, prejavil sa v tom zvláštny konflikt, do ktorého sa vplietlo maliarstvo prostredníctvom technickej reprodukovateľnosti obrazu. No ak sa aj v galériách a salónoch uskutočňovali výstavy pre davy, nejestvoval spôsob, ako by sa mohli davy pri takejto recepcii sami organizovať a kontrolovať.<sup>23</sup> To isté publikum reagujúce pri filmovej groteske pokrokovovo, sa musí zoči-voči surrealizmu stať spiatočnickym.

### XIII

Charakteristiká filmu nespočívajú len v spôsobe, ako sa človek stvára – ňuje pre snímáciu aparáturu, ale aj v tom, ako si jej pomocou stvára

ňuje prostredie. Pohľad na psychológiu výkonu ilustruje testovaciu schopnosť aparáturu. Pohľad na psychoanalýzu ju ilustruje z inej strany. Film skutočne obohatil náš svet vnímania metódami, ktoré možno ilustrovať na metódach freudovskej teórie. Chybný výkon si pred päťdesiatimi rokmi v rozhovore viac-menej nikto nevšimol. Možno považovať za výnimku, že odrazu otvoril hĺbkovú perspektívu v rozhovore, ktorý dovtedy prebiehal zdanlivo povrchno. Od publikovania *Psychopatológie každodenného života* sa to zmenilo. Vďaka nej došlo k izolácii a zároveň k možnosti analýzy vecí, ktoré dovtedy nepovšimnuto plávali v širokom prúde vnímaného. Film spôsobil v celej šírke optického, a teraz už aj akustického sveta vne- mov podobné prehĺbenie apercepcie. Je len odvrátenou stranou tejto skutkovej podstaty, že výkony, ktoré predvádza film, sú analyzovateľné omnoho exaktnejšie a z mnohých hľadísk v porovnaní s výkonmi, ktoré sa stvárajú na malbe alebo na scéne. Vzhľadom na malbu umožňuje vo filme väčšiu analyzovateľnosť predstaveného výkonu neporovnateľne presnejší údaj o situácii. Vzhľadom na scénu je väčšia analyzovateľnosť filmového výkonu podmienená vyššou izolovateľnosťou. Táto okolnosť, a to je jej hlavný význam, má tendenciu podporovať vzájomný prienik umenia a vedy. O správaní, čisto vypreparovanom v rámci určitej situácie – ako o svale z tela – už možno naozaj sotva povedať, čím púta väčšími: či svojou umeleckou hodnotou alebo schopnosťou vedeckého využitia. *Revolučná funkcia filmu bude spočívať v tom, že sa umelecké a vedecké využitie fotografie, ktoré sa dovtedy väčšinou rozchádzalo, umožní pochopiť ako identické.*<sup>24</sup>

Ak na jednej strane film prostredníctvom veľkých záberov pochádzajúcich z inventáru skutočností, zdôrazňovaním skrytých detailov na rekvizitách, ktoré sú pre nás bežné a preskúmaním banálnych prostredí pri geniálnom snímaní objektívom rozširuje naše chápanie nevyhnutností ovládajúcich našu existenciu, dospieva na druhej strane k tomu, že nám zaistuje nesmierny a netušený priestor na voľnú hru! Naše krčmy a veľkomestské ulice, naše kancelárie a zariadené izby, naše železničné stanice a továrne nás zdanlivo beznádejne izolovali. Odrazu sa objavil film a v zlomku sekundy rozbil tento väzenský svet ako dynamit, a my sa teraz medzi týmito široko-daleko rozmetanými troskami pokojne púšťame na dobrodružné cesty. Vo veľkom zábere sa rozširuje priestor, v spomalenom zázname sa zdôrazňuje pohyb. A akokoľvek nejde pri zväčšení o oby-



čajné zvýraznenie toho, čo „tak či onak“ zreteľne nevidíme, ale skôr tu vystupujú na povrch nové podoby materiálnych štruktúr, tak ani spomalený záznam neprináša len známe motívy pohybu, ale objavuje v nich motívy neznáme, „ktoré vonkoncom nepôsobia ako spomalenie rýchlych pohybov, ale ako zvláštne kĺzavé, vznášajúce sa, nadpozemské“<sup>25</sup>. Tak je evidentné, že kameru oslovuje iná príroda než tá, čo sa prihovára oku. Iná je najmä v tom, že miesto priestoru, ktorý človek popretkával vedomím, objavuje sa priestor popretkávaný nevedome. Hoci je bežné, že dokážeme posúdiť, aj keď len zhruba, chôdzu ľudí, určite nevieme nič o ich postoji v zlomku sekundy, keď vykročia. Hoci považujeme už za vžitý pohyb, akým uchopujeme zapalovač alebo lyžicu, sotva vieme, čo sa pritom vlastne odohráva medzi rukou a kovom, nehovoriac už o tom, ako to kolíše s rozličnými náladami, ktorým podliehame. Tu zasahuje kamera so svojimi pomocnými prostriedkami, pádmi a vzostupmi, prerušeniami a izolovaním, natáhaním a skrácovaním priebehu, svojím zväčšovaním a zmenšovaním. O opticky nevedomom sa dozvedáme až cez ne, tak ako sa o pudovo nevedomom dozvedáme cez psychoanalýzu.

## XIV

Odjakživa bolo jednou z najdôležitejších úloh umenia vytvoriť dopyt, pre ktorého plné uspokojenie ešte nenadišiel ten pravý čas.<sup>26</sup> Dejiny každej umeleckej formy poznajú kritické obdobia, keď sa táto forma pokúša dosiahnuť efekty, ktoré môžu nenútené vyplývať až pri zmenenom technickom štandarde, teda v novej umeleckej forme. Najmä v takzvaných úpadkových obdobiach takto vystupujú objavujúce sa umelecké extravagancie a drsnosti v skutočnosti zo svojho najbohatšieho historického silového centra. Takýmto barbarizmami naposledy hýril dadaizmus. Jeho impulz možno rozpoznať až teraz: *Dadaizmus sa pokúsil prostriedkami maliarstva (respektíve literatúry) o efekty, ktoré dnes publikum hľadá vo filme.*

Každé od základu nové, priekopnícke vytváranie dopytu prekračuje cieľ, ktorý si stanovuje. Dadaizmus to dosahuje do toho stupňa, že v prospech dôležitejších intencií – ktoré mu, samozrejme, v tu opísanej podobe nie sú vedomé – obetuje trhové hodnoty, ktoré

sú v takej vysokej miere vlastné filmu. Na trhovú hodnotu svojich umeleckých diel kládli dadaisti oveľa menší dôraz než na ich nezhodnotiteľnosť, ktorá je vlastná predmetom kontemplatívnej zahĺbenosti. V neposlednom rade sa o to usilovali zásadnou dehonestáciou svojho materiálu. Ich básne sú „slovným šalátom“, obsahujú obscénne zvraty a všetok slovný odpad, aký si len možno predstaviť. Podobne je to v prípade ich obrazov, na ktoré upevňujú gombíky alebo cestovné lístky. To, čo týmito prostriedkami dosahujú, je bezohľadné zničenie aury svojho výtvoru, ktorému vypaľujú prostredníctvom výrobných prostriedkov znamenie reprodukcie. V prípade Arpovho obrazu alebo určitej básne Augusta Stramma nie je možné nájsť si čas na sústredenie alebo zaujatie postoja tak ako pred Derainovým obrazom alebo pred Rilkeho básňou. Zahĺbenie, ktoré sa stalo v čase úpadku meštianstva školou asociálneho správania, sa ocitá v konfrontácii s rozptýlením ako obdobou sociálneho správania.<sup>27</sup> Dadaistické manifestácie naozaj poskytovali dosť vehementné rozptýlenie, pretože sa v nich umelecké dielo stávalo stredobodom škandálu. Malo sa tým urobiť zadosť predovšetkým *jednej* požiadavke: vzbudiť verejné pohoršenie.

Umelecké dielo sa u dadaistov zmenilo z lákavej pastvy pre oči alebo presvedčivej zvukomalby na náboj. Ten vystreľoval smerom k vnímateľovi. Získal taktilnú kvalitu. Tým zvýhodnil dopyt po filme, ktorého rozptyľujúci živel má takisto v prvom rade taktilný ráz spočívajúci na zmene dejísk a záberov, ktoré k vnímateľovi prenikajú ako nárazy. Porovnajme si len plátno, na ktorom sa odvíja film, s plátnom, na ktorom sa nachádza maľba. Maľba pozýva vnímateľa kontemplovať; môže sa pred ňou oddať priebehu svojich asociácií. Pred filmovým záberom to nedokáže. Sotva mu naň padol zrak, už sa záber zmenil. Nie je možné ho zachytiť. Duhamel, ktorý nenávidí film a hoci neporozumel ničomu z jeho významu, pochopil dosť z jeho štruktúry, robí si na okraj tejto skutočnosti poznámku: „Už si nemôžem myslieť to, čo si chcem myslieť. Pohyblivé obrázky sa usadili na miesto mojich myšlienok.“<sup>28</sup> U človeka, ktorý sleduje tieto obrázky, sa priebeh asociácií skutočne prerušuje ich zmenou. V tom spočíva účinok filmového šoku, ktorý chce byť tak ako každý šok zachytený vystupňovanou duchapritomnosťou.<sup>29</sup> *Film oslobodil fyzický účinok šoku silou svojej technickej štruktúry z obalu, v ktorom ho dadaizmus ukrýval takmer ako v morálnej ambaláži.*<sup>30</sup>

## XV

Dav je matricou, z ktorej sa v súčasnosti nanovo rodia všetky postoje voči umeleckým dielam. Kvantita sa zmenila na kvalitu: *Tým, že sa ovela zväčšili davy participujúcich, zmenil sa aj spôsob podielania sa.* Nech pozorovateľa nemätie, že sa tento podiel objavuje sprvoti vo vykričanej podobe. No bolo dosť aj takých, ktorí sa vášnivo držali práve tejto povrchnej stránky veci. Spomedzi nich sa najradikálnejšie vyslovil Duhamel. To, čo predovšetkým zazlieva filmu, je spôsob participácie vzbudzujúci v davoch. Film nazýva „kratochvíľou helótov, rozptýlením pre nevzdelané, úbohé, prepacované stvorenia, ktoré sa zžierajú svojimi starosťami... hru obrazov, čo si nevyžaduje nijakú koncentráciu, nepredpokladá nijakú schopnosť myslieť..., nezapaľuje v srdci nijaké svetlo a nevzbudzuje nijakú inú nádej než tú smiešnu stať sa jedného dňa v Los Angeles «hviezdou».“<sup>31</sup> Ako vidíme, ide tu v podstate o starý nárek, že davy hľadajú rozptýlenie, zatiaľ čo umenie vyžaduje od vnímateľa sústredenosť. To je triviálnosť. Otázkou zostáva, či to môže poslúžiť ako východisko pri skúmaní filmu. – Na to sa treba pozrieť zblízka. Rozptýlenie a sústredenosť sa nachádzajú v protiklade, ktorý umožňuje nasledujúcu formuláciu: Ten, kto sa pred umeleckým dielom sústreďuje, ponára sa doňho; vstupuje do tohto diela, tak ako to legenda rozpráva o istom čínskom maliarovi dívajúcom sa na obraz, ktorý dokončil. Rozptýlený dav ponára naproti tomu umelecké dielo do seba. Najzreteľnejšie ponára stavby. Architektúra odjakživa ponúkala prototyp umeleckého diela, ktorého recepcia sa uskutočňovala v rozptýlenosti a kolektívne. Zákony jej recepcie sú najpoučnejšie.

Stavby sprevádzali ľudstvo od najstarších čias. Vznikli a zanikli mnohé umelecké formy. Tragédia vznikla s Grékmi, aby jej plameň vyhasol spolu s nimi a po storočiach opäť ožila len podľa svojich „pravidiel“. Epos, ktorého pôvod tkvie v mladosti národov, vyhasol v Európe na konci renesancie. Tabuľové maliarstvo je výtvarom stredoveku a nič mu nezaručuje neprerušené trvanie. Potreba priestrešia je však u človeka trvalá. Staviteľstvo nikdy neležalo úhorom. Jeho dejiny sú dlhšie než história ktoréhokoľvek iného umenia a uvedomenie si jeho pôsobenia má svoj význam pre každý pokus pochopiť vzťah davov k umeleckému dielu. Stavby sa recipujú dvojakým spôsobom: používaním a vnímaním. Alebo lepšie povedané:

taktilne a opticky. O tejto recepcii si nevytvoríme správnu predstavu, ak ju budeme chápať na spôsob sústredenosti bežnej napríklad cestovateľom ocitajúcim sa zoči-voči slávnym stavbám. Taktlnosť totiž netvorí náprotivok toho, čo je kontempláciou zo strany optického. Taktlná recepcia sa neuskutočňuje zároveň prostredníctvom pozornosti aj zvyku. Čo sa týka architektúry, zvyk pri nej určuje do veľkej miery dokonca optickú recepciu. Ani tá sa pôvodne neuskutočňuje natoľko v napätej pozornosti ako skôr v mimovoľnom pohľade. Tento druh recepcie prehĺbenej architektúrou má však za určitých okolností kanonickú hodnotu. Lebo: *Úlohy, pred ktorými sa ocitá aparát ľudského vnímania v obdobiach historických zvrátov, sa vôbec nedajú vyriešiť pomocou prostej optiky, teda kontempláciou. Postupne sa zvládajú podľa návodu taktilnej recepcie, zvykom.*

Zvyknúť si môže aj ten, kto je rozptýlený. Ba čo viac: zvládanie istých úloh v rozptýlenosti len dokazuje, že ich riešenie sa človeku stalo zvykom. Rozptýlením, ktoré ponúka umenie, nebadane prebieha kontrola, nakoľko sa stali riešiteľné nové úlohy apercepcie. Keďže jednotlivec je inak v pokušení odťahovať sa od týchto úloh, zasiahne umenie tú najťažšiu a najdôležitejšiu spomedzi nich tam, kde dokáže zmobilizovať davy. V súčasnosti to robí vo filme. *Recepcia v stave rozptýlenia, ktorú možno s rastúcim dôrazom pozorovať vo všetkých oblastiach umenia a ktorá je symptómom hlbokých zmien v apercepcii, našla vo filme zodpovedajúci cvičný nástroj.* Tejto forme recepcie vychádza film v ústrety prostredníctvom šokového účinku. Film nepotláča kultovú hodnotu len tým, že publiku vnucuje postoj posudzovateľa, ale aj tým, že v kine nie je do posudzovateľského postoja zahrnutá pozornosť. Publikum je examinátorom, no rozptýleným.

## Doslov

Vzrastajúca proletarizácia dnešných ľudí a vzmáhajúca sa tvorba davov sú dve stránky toho istého diania. Fašizmus sa pokúša organizovať novovzniknuté sproletarizované davy bez toho, aby sa dotkol vlastníckych pomerov, na ktoré tieto davy naliehajú. Svoju spásu vidí v tom, že davom umožňuje manifestovať sa (no rozhodne nie

vyjadrovať svoje práva)<sup>32</sup>. Davy majú právo na zmenu vlastníckych pomerov; fašizmus sa usiluje prepožičať im výraz v ich konzervovaní. *Fašizmus nevyhnutne dospieva k estetizácii politického života*. Znásilneniu davov, ktorých zráža kult vodcu k zemi, zodpovedá znásilnenie aparatúry využívanej fašizmom na vytváranie hodnôt kultu.

*Všetko úsilie o estetizáciu politiky vrcholí v jednom bode. Týmto bodom je vojna*. Vojna a len vojna umožňuje dať najväčším masovým hnutiam cieľ pri zachovaní tradičných vlastníckych pomerov. Tak sa formuluje stav vecí zo strany politiky. Zo strany techniky sa formuluje nasledovne: Len vojna umožňuje zmobilizovať všetky technické prostriedky súčasnosti pri zachovaní vlastníckych pomerov. Je samozrejmé, že fašistická apoteóza vojny nepoužíva tieto argumenty. Napriek tomu je pohľad na ne poučný. V Marinettiho manifeste venovanom etiópskej koloniálnej vojne sa píše: „Už dvadsaťsedem rokov protestujeme my, futuristi, proti tomu, že sa vojna označuje ako antiestetická... V súlade s tým konštatujeme... Vojna je krásna, lebo vďaka plynovým maskám, megafónom naháňajúcim hrôzu, plameňometom a malým tankom zdôvodňuje nadvládu človeka nad zotročeným strojom. Vojna je krásna, lebo inauguruje vysnívanú metalizáciu ľudského tela. Vojna je krásna, lebo obohacuje rozkvitnutú líku o ohnivé orchidee vystreľované z *mitrailleuse*. Vojna je krásna, lebo zjednocuje do symfónie výstrely z pušiek, kanonády, prestávky medzi strelbou, parfumy a hnilobné zápachy. Vojna je krásna, lebo vytvára nové architektúry z veľkých tankov, z geometrických leteckých eskadier, zo špirál dymu v horiacich dedinách a mnoho iného... Básnici a umelci futurizmu... pamätajte na tieto zásady estetiky vojny, aby sa nimi osvetlil... váš zápas o novú poéziu a novú plastiku!“<sup>33</sup>

Výhodou tohto manifestu je jeho jasnosť. Jeho problematizácia si zaslúži, aby sa jej chopil dialektik. Estetika dnešnej vojny sa mu javí nasledujúcim spôsobom: ak prirodzené využitie výrobných síl brzdí systém vlastníckych pomerov, potom stupňovanie technických povelov, tempa, zdrojov energie smeruje k protiprirodnému systému. Nachádza ho vo vojne, ktorá svojím ničením podáva dôkaz, že spoločnosť nebola dostatočne zrelá na to, aby si techniku osvojila ako svoj orgán, že technika nebola dostatočne rozvinutá, aby zvládla živelné spoločenské sily. Imperialistickú vojnu určuje v jej najpríšernejších črtách diskrepancia medzi mohutnými výrobnými

prostriedkami a ich nedostatočným zhodnotením vo výrobnom procese (inými slovami, medzi nezamestnanosťou a nedostatkom na obytiskách). *Imperialistická vojna je povstaním techniky žiadajúcej „ľudský materiál“, pretože prirodzený materiál jej spoločnosť odmietla vydať*. Namiesto toho, aby upravovala toky riek, usmerňuje do riečiska zákopov prúdy ľudí, namiesto aby rozosievala z aeroplánov osivo, vrhá na mestá zápalné bomby, a v plynovej vojne našla prostriedok, ako novým spôsobom odstrániť auru.

„*Fiat ars – pereat mundus*“, hovorí fašizmus a umelecké uspokojenie zmyslových vnemov zmenených technikou, ako sa priznáva Marinetti, očakáva od vojny. Zjavne ide o zavŕšenie *l'art pour l'artizmu*. Ľudstvo, kedysi u Homéra objekt, ktorý pozorovali olympskí bohovia, sa ním teraz stalo samo pre seba. Jeho sebaodczudzenie dosiahlo úroveň, na ktorej zažíva vlastné zničenie ako estetický pôžitok prvého stupňa. *Tak vyzerá estetizácia politiky, ktorú uskutočňuje fašizmus. Komunizmus mu na ňu odpovedá politizáciou umenia*.

<sup>1</sup> Paul Valéry: *Pi ces sur l'art*. Paris [bez vročenia], s. 105 („La conquete de l'ubiquité“).

<sup>2</sup> Prirodzene, dejiny umeleckého diela obsahujú ešte viac: napríklad dejiny Mony Lisy, druh a množstvo kópií, ktoré sa podľa nej vyhotovovali v sedemnástom, osemnástom, devätnástom storočí.

<sup>3</sup> Práve preto, že sa nedá reprodukovať pravosť, stalo sa intenzívne prenikanie určitých reprodukčných postupov – išlo o technické postupy – východiskom pre diferenciáciu a odstupňovanie pravosti. Vytvoril takéto rozlíšenie sa považovalo za dôležitú funkciu obchodu s umením. Tento obchod mal rukolapný záujem na tom, aby odlišil rozličné odtlačky dreveného štočka od medenej platne, pred vynálezom písma aj po ňom, a podobne. Môžeme povedať, že vynález drevorytu napadol kvalitu pravosti od koreňa ešte skôr, než sa rozvil jej pozdný kvet. Stredoveký obraz Madony nebol predsa v čase svojho vzniku ešte „pravý“; stal sa ním až v priebehu nasledujúcich storočí a najväčšmi azda v predchádzajúcom.

<sup>4</sup> Najúbohejšie provinčné predstavenie *Fausta* má pred filmom o Faustovi v každom prípade výhodu v tom, že tvorí pomyselnú konkurenciu voči pôvodnej weimarskej premiére. A nech by si aj pred rampou človek spomenul na ktorýkoľvek z tradičných obsahov, pred filmovým

plátnom sa stali nepoužiteľné – napríklad, že sa za Mefistom skrýva Goetheho priateľ z mladosti Johann Heinrich Merck a mnohé ďalšie.

- <sup>5</sup> Abel Gance: *Les temps de l'image est venu*. In: *L'art cinématographique II*. Paris 1927, s. 94-96.
- <sup>6</sup> Priblížiť sa ľudsky k davom môže znamenať: dopustiť, aby sa zo zorného poľa odstránila spoločenská funkcia človeka. Nič nezaručuje, že dnešný portrétista maľujúci slávneho chirurga pri stole s raňajkami a v kruhu svojich blízkych, vyjadrí jeho spoločenskú funkciu presnejšie než maliar zo šestnásteho storočia predstavujúci publiku svojich lekárov reprezentatívne, ako napríklad Rembrandt v *Anatómii*.
- <sup>7</sup> Definícia aury ako „jedinečného zjavenia dialky, nech by bola hocako blízko“ nepredstavuje nič iné než formuláciu kultovej hodnoty umeleckého diela v kategóriách časopriestorového vnímania. Dialka je protikladom blízkosti. *Podstata* vzdialené nemožno priblížiť. Táto nemožnosť priblížiť je skutočne hlavnou kvalitou kultového obrazu. Vo svojej prirodzenosti zostáva „dialkou, nech by bola hocako blízko“. Blízkosť, ktorú dokážeme získať z jej matérie, sa neprieči dialke, ktorú si zachováva podľa svojho javu.
- <sup>8</sup> V tej miere, v akej sa sekularizuje kultová hodnota obrazu, sa predstavy o substráte jeho jedinečnosti stávajú neurčitejšími. Empirická jedinečnosť tvorcu alebo jeho tvorivého výkonu čoraz väčšmi potláča v prijímateľovej predstave jedinečnosť javu panujúceho v kultovom obraze. Iste, nikdy sa tak nestane bezozvyšku; pojem pravosti nikdy neprestáva smerovať ďalej poza pripisovanú autentickosť. (Obzvlášť zreteľne sa to prejavuje u zberateľa zachovávaného si neustále čosi z fetišistu a vďaka tomu, že vlastní umelecké dielo, participujúce na jeho kultickej sile.) Odhliadnuc od toho zostáva funkcia pojmu autentickosti v umeleckej kritike jednoznačná: so sekularizáciou umenia nastupuje na miesto kultovej hodnoty autentickosť.
- <sup>9</sup> V prípade filmových diel nie je technická reprodukovateľnosť výrobku tak ako napríklad u literárnych alebo výtvarných diel podmienkou ich masového rozšírenia, prichádzajúcou zvonka. *Technická reprodukovateľnosť filmových diel je bezprostredne obsiahnutá v technike ich výroby. Tá nielen že umožňuje najbezprostrednejším spôsobom masové rozšírenie filmových diel, ale si ho priam vynucuje*. Vynucuje si ho, lebo filmová produkcia je taká drahá, že jedinec, ktorý by si mohol dovoliť napríklad obraz, si už nemôže dovoliť film. Roku 1927 vypočítali, že na to, aby sa vôbec oplatil väčší film, musel by prilákať deväťmiliónové publikum. So zvukovým filmom však nastal najprv opačný pohyb; jeho publikum sa obmedzilo na hranice jazyka, a v prípade fašizmu sa tak stalo zároveň s kladením dôrazu na národné záujmy. Dôležitejšie než zaregistrovať tento neúspech, ktorý sa inak oslabil synchronizáciou, je zamerať sa na jeho súvislosti s fašizmom. Časová paralelnosť oboch

- javov tkvie v hospodárskej kríze. Rovnaké poruchy, ktoré v celkovom pohľade viedli k pokusu udržať otvoreným násilím jestvujúce vlastnícke vzťahy, priviedli filmový kapitál ohrozený krízou k tomu, že začal forsírovať prípravné práce na zvukovom filme. Zavedenie zvukového filmu tak prinieslo dočasnú úľavu. A to nielen tým, že zvukový film odznova prilákal do kín davu, ale aj preto, lebo vytvoril solidaritu nového kapitálu pochádzajúceho z elektrického priemyslu s filmovým kapitálom. Navonok teda podporoval národné záujmy, z vnútorného hľadiska však zinternacionalizoval filmovú produkciu väčšmi než predtým.
- <sup>10</sup> Táto polarita nenájde oprávnenie v idealistickej estetike, ktorej pojem krásy sa v podstate uzatvára v nedeliteľnosti (čým sa vylučuje jeho deliteľnosť). U Hegela sa však ohlasuje tak zreteľne, ako to je len v medziach idealizmu mysliteľné. „Obrazy,“ píše sa v *Prednáškach k filozofii dejín*, „jestvovali už dávno: zbožnosť ich už zavčasu potrebovala pre pobožnosti, no nepotrebovala pekné obrazy, tie boli pre ňu dokonca rušivé. Krásny obraz obsahuje aj vonkajškovosť, tým však, že je krásny, jeho duch oslovuje človeka; no v každej pobožnosti je podstatný pomer k veci, lebo sama je len bezduchým otupením duše... Krásne umenie... vzniklo v samotnej cirkvi... hoci umenie už zo zásady vystúpilo z cirkvi.“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke*. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 9: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Ed. Eduard Gans. Berlin 1837, s. 414.) Aj jedno miesto v *Prednáškach o estetike* poukazuje na to, že tu Hegel pociťoval problém: „...už máme,“ píše sa v týchto prednáškach, „za sebou to, aby sme mohli božsky uctievať umelecké diela a modliť sa k nim, pričom dojem, ktorý vzbudzujú, je rozvážnejšieho druhu, a na to, čo v nás vyvolávajú, je potrebný ešte vyšší skúšobný kameň.“ (Hegel, 1., Bd. 10: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Ed. H. G. Hotho, Bd. 1. Berlin 1835, s. 14.)
- <sup>11</sup> Prechod od prvého spôsobu umeleckej recepcie k druhému určuje celkovo dejinný priebeh umeleckej recepcie. Bez ohľadu na to možno principiálne dokázať medzi týmito polárnymi spôsobmi recepcie určité oscilovanie pre každé jednotlivé umelecké dielo. Tak napríklad v prípade Sixtínskej madony. Z výskumu Huberta Grimmeho vieme, že Sixtínska madona bola pôvodne namaľovaná pre výstavné účely. Grimme dostal k svojmu výskumu podnet, keď si položil otázku: Čo znamená v popredí obrazu drevená lišta, o ktorú sa opierajú obaja anjelici? Ako mohol, pýtal sa Grimme ďalej, prísť Rafael na to, že vyzdobil nebo párom portikov? Výskum ukázal, že Sixtínska madona vznikla na objednávku pri príležitosti verejného vystavenia smrteľných pozostatkov pápeža Sixta. Rozlúčka s pápežmi sa konala v istej bočnej kaplnke Chrámu svätého Petra. Pri slávnostnej rozlúčke spočíval Rafaelov obraz na rakvi, bol upevnený na výklenkovitom pozadí tejto kaplnky. Čo Rafael

na tomto obraze predstavuje, je to, ako sa z pozadia oddeľujúceho výklenok zelenými portikmi približuje v oblakoch Madona k pápežskej rakvi. Počas tryzny za Sixta sa uplatnila vynikajúca výstavná hodnota Rafaelovho obrazu. Po istom čase sa obraz dostal na hlavný oltár kláštorného kostola čiernych mníchov z Piacenzy. Dôvod tohto exilu tkvie v rímskom rituáli. Rímsky rituál zakazuje používať obrazy pôvodne vystavené počas pohrebných slávností pri kulte na hlavnom oltári. Rafaelovo dielo sa tak týmto predpisom v určitých medziach znehodnotilo. A napriek tomu sa kúria rozhodla – aby za obraz dostala zodpovedajúci obnos – mlčky ho trpieť na hlavnom oltári. Aby sa nevzbudila pozornosť, poslali obraz bratstvu do odľahlej provincie.

<sup>12</sup> Analogicky premýšľa, hoci v inej rovine, Brecht: „Ak už nie je možné udržať pre vec, ktorá vzniká, pojem umeleckého diela, ak sa umelecké dielo zmenilo na tovar, potom musíme opatrne a obozretne, no neochvejne tento pojem opustiť, ak len nechceme zlikvidovať aj samotnú funkciu tejto veci, lebo touto fázou musí prejsť, a to síce bez akéhokoľvek podtónu, a nie je to nezáväzná odbočka od správnej cesty, no to, čo sa tu s ním deje, ho od základu zmení, vymaže jeho minulosť natoľko, že keby sa aj starý pojem opäť prijal – a veruže sa prijme, veď prečo aj nie? – nevybaví sa tým už nijaká spomienka na vec, ktorú kedysi označovala.“ (Brecht: *Versuche 8-10*. Heft 3. Berlin 1931, s. 301-302; „Dreigroschen-prozeß“.)

<sup>13</sup> Abel Gance, cit. d., s. 100-101.

<sup>14</sup> Abel Gance, cit. d., s. 100.

<sup>15</sup> Alexandre Arnoux: *Cinéma*. Paris 1929, s. 28.

<sup>16</sup> Franz Werfel: *Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt*. „Neues Wiener Journal“, cit. Lu, 15. novembre 1935.

<sup>17</sup> „Film... poskytuje (alebo by mohol poskytovať): detaily o ľudskom konaní použiteľné pre poznanie človeka. Akákoľvek motivácia z charakteru prestáva existovať, vnútorný život osôb nikdy nevysvetľuje hlavnú príčinu a zriedkavo býva hlavným výsledkom konania.“ (Brecht, 1. cit. d., s. 268.) Rozšírenie testovacieho poľa, ktoré vytvára aparátúra v prípade filmového herca, zodpovedá mimoriadnemu rozšíreniu testovacieho poľa, ku ktorému došlo u jednotlivca vďaka ekonomickým pomeroch. Tak trvalo vzrastá význam konkurzu na pracovné miesto. V tomto konkurze ide o výrezy z individuálneho výkonu. Filmový záber a konkurz na pracovné miesto sa uskutočňujú pred grémiom odborníkov. Vedúci nakrúcania stojí v ateliéri presne na tom mieste, kde stojí pri konkurze vedúci testu.

<sup>18</sup> Luigi Pirandello: *On tourne*, cit. Léon Pierre-Quint: *Signification du cinéma*, in: *L'art cinématographique II*, s. 14-15.

<sup>19</sup> Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Berlin 1932, s. 176-177. – Určité zdanlivo podružné jednotlivosti, ktorými sa filmový režisér vzdaluje

od scénických praktík, nadobúdajú v tejto súvislosti zvýšený význam. Tak napríklad pokus nechať hrať herca bez šminky, ktorý uskutočnil okrem iných vo filme o Johanke z Arku režisér Dreyer. Celé mesiace strávil tým, že hľadal okolo štyridsať hercov, z ktorých pozostáva súd nad kacírkou. Dreyer vynaložil najväčšie úsilie na to, aby sa vyhol podobnosti veku, postavy a fyziognómie. (Cit. Maurice Schultz: *Le masquillage*, in: *L'art cinématographique VI*. Paris 1929, s. 65-66.) Keď sa herec stane rekvizitou, neraz funguje na druhej strane rekvizita ako herec. V každom prípade nie je nezvyčajné, že sa film dostane do polohy, keď rekvizite prepožičia úlohu. Namiesto toho, aby sme z nekonečného množstva vyberali ľubovoľné príklady, budeme sa držať jedného, ktorý má mimoriadnu silu dôkazu. Idúce hodiny budú na scéne pôsobiť vždy len rušivo. Nemožno im na javisku udeliť úlohu merača času. Astronomický čas by kolidoval so scénickým časom aj v naturalistickej hre. Za týchto okolností je pre film veľmi príznačné, že priležitostne môže bez všetkého využiť meranie času podľa hodín. Na tomto príklade možno spoznať zreteľnejšie než na mnohých iných črtách, ako môže za určitých okolností každá rekvizita na seba prebrať rozhodujúce funkcie. Odtiaľto je už len krok k Pudovkinovmu konštatovaniu, že „hercova hra, ktorá je spojená s istým predmetom a je na ňom postavená... (je) stále jednou z najsilnejších metód filmového stvárnenia. (V. Pudovkin: *Filmregie und Filmmanuskript*. [Bücher und Praxis, zv. 5] Berlin 1928, s. 126.) Film je takto prvým umeleckým prostriedkom, ktorý je schopný ukázať, aký spoluhráč je pre človeka hmota. Vďaka tomu môže byť film vynikajúcim nástrojom materialistického stvárnenia.

<sup>20</sup> Na tomto mieste možno konštatovať zmenu spôsobu vystavovania prostredníctvom reprodukčnej techniky, prejavujúcu sa aj v politike. Dnešná kríza občianskych demokracií zahŕňa krízu podmienok, ktoré sú určujúce pre vystavovanie vládnucich. Demokracie vystavujú vládnuceho bezprostredne v jeho vlastnej osobe, a to síce ako reprezentanta. Jeho publikum je parlament! Inováciami snímacej aparátúry, ktoré umožňujú rečníkovi, aby ho počas prejavu počul a zakrátko aj videl neobmedzený počet ľudí, vystupuje pred touto snímacou aparátúrou do popredia pôzovanie politického človeka. Spolu s divadlami pustnú parlamenty. Rozhlas a film nielen že menia funkciu profesionálneho herca, ale rovnako aj funkciu toho, kto – tak ako to robia tí, čo vládnu – sa pred nimi sám predstavuje. Smer týchto zmien je, bez ohľadu na rozličné špeciálne úlohy, ten istý ako pri filmovom hercovi a vládnucim politikovi. Ide mu o dosiahnutie kontrolovateľných, ba prenosných výkonov za určitých spoločenských podmienok. Jeho výsledkom je nový výber, výber aparátúry, z ktorej vychádzajú ako víťazi hviezda a diktátor.

<sup>21</sup> Charakter privilegovanosti spomínaných techník sa stráca. Aldous Huxley píše: „Technický pokrok... viedol k vulgárnosti... technická re-

produkovateľnosť a rotačná tlač umožnili nepredvídateľné zmnožovanie spisov a obrazov. Všeobecné školské vzdelanie a pomerne vysoké platy vytvorili veľmi veľké publikum, ktoré vie čítať a dokáže si zaobstarať látku na čítanie a obrazový materiál. Aby boli k dispozícii, etabloval sa významný priemysel. Umelecký talent je však čímisi veľmi zriedkavým; z toho vyplýva..., že v každom čase a na všetkých miestach bola prevažná časť umeleckej produkcie menejcenná. Dnes je však v celkovej umeleckej produkcii percento odpadu väčšie než kedykoľvek predtým... Stojíme tu pred jednoduchou aritmetickou skutkovou podstatou. V priebehu uplynulého storočia vzrástol počet obyvateľov v západnej Európe o čosi vyše dvojnásobok. Odhadujem, že látka na čítanie a obrazy však narástli minimálne 1 ku 20, ale možno aj k 50 alebo dokonca ku 100. Ak má obyvateľstvo  $x$  miliónov  $n$  umeleckých talentov, bude mať obyvateľstvo  $2x$  miliónov pravdepodobne  $2n$  umeleckých talentov. Situácia sa dá zhrnúť nasledujúcim spôsobom. Keď uverejnili pred 100 rokmi jednu stranu potlačenú písmom a obrazmi, tak dnes sa uverejňuje dvadsať, ak nie sto strán. Ak na druhej strane jestvoval pred sto rokmi jeden umelecký talent, existujú na jeho mieste dnes dva. Pripúšťam, že v dôsledku všeobecného školského vzdelania by sa mohol stať produktívnym veľký počet virtuálnych talentov, ktoré by sa kedysi nedostali k tomu, aby rozvinuli svoje danosti. Predpokladajme teda..., že dnes pripadajú tri alebo štyri umelecké talenty na jeden umelecký talent uplynulého obdobia. Napriek tomu je nepochybné, že konzum látky na čítanie a obrazov zďaleka presiahol prirodzenú produkciu nadaných spisovateľov a nadaných kresličov. Inak to nie je ani v prípade akustickej látky. Prosperita, gramofón a rádio prebudili do života publikum, ktorého konzumácia akustickej látky je mimo akéhokoľvek pomeru k vzrastu obyvateľstva a vzhľadom na to k normálnemu prírastku talentovaných hudobníkov. Z toho vyplýva, že vo všetkých umeniach je absolútne aj relatívne vyššia produkcia odpadu ako kedysi; a tak to musí aj zostať, pokiaľ budú ľudia pokračovať ako doteraz v nepomernom konzume látky na čítanie, obrazového materiálu a akustickej látky.“ (Aldous Huxley: *Croisi re d'hiver. Voyage en Amérique Centrale* (1933) [Traduction de Jules Castier]. Paris 1935, s. 273-275.) Tento druh pohľadu zjavne nie je pokrokový.

<sup>22</sup> Kameramanova odvaha je skutočne porovnateľná s odvahou chirurga. Luc Durtain uvádza na zozname špecificky technických gestických umeleckých výkonov tie, „ktoré sa v chirurgii vyžadujú pri určitých ťažkých zásahoch. Na ilustráciu si zvolím jeden príklad z otorinolaryngológie...; na myslí mám takzvaný endonazálny perspektívny postup; alebo poukážem na akrobatické kúsky, ktoré musí zvládnuť chirurg hrtanu, vedená prevráteným obrazom v hrtanovom zrkadle; mohol by som hovoriť aj o ušnej chirurgii, ktorej postupy pripomínajú

precíznu prácu hodinára. Aké bohaté odstupňovanie najsubtílnejšej svalovej akrobacie sa vyžaduje od muža, ktorý opravuje ľudské telo alebo ho chce zachrániť, veď si len spomeňme na operáciu zákalu, pri ktorej dochádza priam k diskusii medzi ocelou a takmer tekutými čiastočkami tkaniva, alebo na dôležité zásahy do oblasti slabín (laparótmia).“ (Luc Durtain: *La technique et l'homme*, in: Vendredi, 13 mars 1936, No. 19.)

<sup>23</sup> Tento spôsob pozorovania sa môže zdať primitívny; ako však ukazuje veľký teoretik Leonardo, v pravý čas sa môžu využiť aj primitívne spôsoby pozorovania. Leonardo porovnáva maliarstvo a hudbu týmito slovami: „Maliarstvo má nad hudbou preto prevahu, lebo keď sa prebudí k životu, nemusí umrieť, ako je to v prípade nešťastnej hudby... Hudba, ktorá uniká akonáhle vznikla, stojí za maliarstvom, ktoré sa stalo používaním fermeže večným.“ ([Leonardo da Vinci: *Frammenti letterarii e filosofici*] cit. Fernand Baldensperger: *Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840*, in: *Revue de Littérature Comparée*, XVII, Paris 1935, s. 79.)

<sup>24</sup> Ak hľadáme k tejto situácii analógiu, jedna poučná sa nám otvára v renesančnom maliarstve. Aj tam sa stretávame s umením, ktorého neporovnateľný vzostup a význam spočíva do veľkej miery v tom, že integruje počet nových vied alebo aspoň nových vedeckých dát. Kladie nároky na anatómiu a perspektívu, matematiku, meteorológiu a učenie o farbách. „Čo je nám vzdialenejšie,“ píše Valéry, „ako počudovaniahodná požiadavka Leonarda, pre ktorého bolo maliarstvo najvyšším cieľom a najdôležitejšou manifestáciou poznania, a to tak, že si podľa jeho presvedčenia vyžadovalo znalosť všetkého a on sám sa nezľakol teoretickej analýzy, pred ktorou my dnešní stojíme ohromení kvôli jej hĺbke a precíznosti.“ (Paul Valéry: *Pièces sur l'art*, cit. d., s. 191, „Autour de Corot“.)

<sup>25</sup> Rudolf Arnheim, cit. d., s. 138.

<sup>26</sup> „Umelecké dielo,“ vraví André Breton, „má hodnotu len potiaľ, pokiaľ reflektuje záchvevy budúcnosti.“ Každá vyzretá umelecká forma stojí skutočne na priesečníku troch vývinových línií. Po prvé, technika sa totiž dopracúva k určitej umeleckej forme. Skôr, než nastúpil film, jestvovali fotografické knižky, a keď človek potlačil palcom, preleteli okolo obrázky predstavujúce pästiarsky zápas alebo tenisový meč; na bazároch jestvovali automaty, v ktorých sa vyvolal sled obrázkov otočením kluky. – Po druhé, tradičné umelecké formy sa v istých štádiách svojho vývinu s námahou pokúšajú o efekty, ktoré sa neskôr ľahko dosiahnu novými umeleckými formami. Skôr, než sa filmu podarilo presadiť sa, pokúšali sa dadaisti vnieť svojimi akciami do publika pohyb, ktorý u neho potom prirodzeným spôsobom vyvolával Chaplin. – Po tretie, na zmenu recepcie, ktorá prospieva až novej umeleckej forme, sa neraz podieľajú nebadané spoločenské premeny. Ešte predtým, než si začal

film pestovať svoje publikum, recipovali sa pred zhromaždeným publikom obrazy (ktoré už prestali byť nehybné) v cisárskej panoráme. Toto publikum sa ocitlo pred paravánom s pripevnenými stereoskopmi a na každého návštevníka pripadol jeden. Pred týmito stereoskopmi sa objavovali automaticky na krátko jednotlivé obrázky uvoľňujúce potom miesto ďalším. S podobnými prostriedkami musel pracovať ešte Edison, keď predviedol prvý filmový pás (skôr, než vynašli filmové plátno a postup projekcie) malému publiku, ktoré civelo do aparátu, kde sa odvíjala séria obrázkov. – Mimochodom, v zariadení cisárskej panorámy sa obzvlášť zreteľne prejavuje dialektika vývinu. Krátko predtým, než urobí film z pozorovania obrazov kolektívnu záležitosť, uplatní sa pred stereoskopmi toto rýchlo zastarávajúce zariadenie slúžiace individuálnemu pozorovaniu obrazov s takou ostrosťou, s akou kedysi pozoroval kňaz v cele boží obraz.

<sup>27</sup> Teologický predobraz tohto zahĺbenia je vedomie, že sme so svojím Bohom sami. Vďaka tomuto vedomiu zosilnela v slávnych časoch meštianstva sloboda, ktorá mu umožnila striasť sa cirkveného poručníctva. V časoch úpadku muselo to isté vedomie skladať účty skrytej tendencii spočívajúcej v odnímaní síl, ktoré jednotlivec uplatňuje v obcovaní s Bohom, na úkor spoločenských záležitostí.

<sup>28</sup> Georges Duhamel: *Scènes de la vie future*. 2e éd., Paris 1930, s. 52.

<sup>29</sup> Film zodpovedá umeleckej forme predstavujúcej vystupňovanie životného nebezpečenstva, ktorému sa súčasníci ocitli tvárou v tvár. Potreba vystavovať sa pôsobeniam šoku, je prispôbenie sa ľudí nebezpečenstvám, ktoré im hrozia. Film zodpovedá hlbokým zmenám apercpečného aparátu – zmenám, ako ich v miere svojej súkromnej existencie zažíva každý chodec, účastník veľkomestskej dopravy a ako ich v historickom meradle dnes zažíva každý občan štátu.

<sup>30</sup> Podobne ako pre dadaizmus, dajú sa z filmu získať dôležité poznatky aj pre kubizmus a futurizmus. Oba smery predstavujú nedokonalé pokusy umenia preniknúť aparátúrou do skutočnosti. Na rozdiel od filmu usutočnili tieto školy svoj pokus nie zhodnotením aparatúry v zmysle umeleckého zobrazenia reality, ale akousi zliatinou zobrazenej skutočnosti a zobrazenej aparatúry. V kubizme hrá pritom prevažnú úlohu predtucha spôsobu konštrukcie tejto aparatúry spočívajúcej na optike; vo futurizme je to predtucha efektov tejto aparatúry, ktoré sa uplatňujú pri rýchlom púšťaní filmovej pásky.

<sup>31</sup> Duhamel, cit. d., s. 58.

<sup>32</sup> Najmä s ohľadom na filmový týždenník, ktorého propagandistický význam možno sotva preceniť, je tu dôležitá istá technická okolnosť. *Masovej reprodukcii vychádza v ústrety obzvlášť reprodukcia davov.* Vo veľkých sviatočných pochodoch, na gigantických zhromaždeniach, masových podujatiach športového druhu a vo vojne, ktoré sa dnes všet-

ky predstavujú snímacej aparátúre, sa dav díva sám sebe do očí. Tento postup, ktorého dosah si nevyžaduje nijaké zdôrazňovanie, je najužšie spätý s vývojom reprodukčnej resp. snímacej techniky. Masové hnutia sú vo všeobecnosti prístupnejšie aparátúre než pohľadu. Státisíce vojakov sa dajú najlepšie zachytiť z vtácej perspektívy. A ak je aj táto perspektíva ľudskému oku prístupná tak ako obraze, ktorý zostáva v oku, nie je možná zväčšenina, aká sa dá vyhotoviť zo záberu. Znamená to, že masové hnutia, a tým aj vojna, predstavujú pre aparáturu obzvlášť vítanú podobu ľudského konania.

<sup>33</sup> Cit. La Stampa Torino.

(1935/36)

## O pojme dejín

### I

Ako je známe, kedysi jestvoval špeciálny automat, ktorý bol vraj zostrojený tak, že reagoval na každý šachistov ťah protitahom zaručujúcim mu výhru. Pred šachovnicou sedela za veľkým stolom figurína v tureckom kroji a s vodnou fajkou v ústach. Systém zrkadiel vzbudzoval ilúziu, že stôl je zo všetkých strán priehľadný. V skutočnosti však sedel vnútri hrbatý trpaslík, vynikajúci šachista, a ruku figuríny viedol pomocou šnúrok. K tejto aparatúre si možno ako náprotivok predstaviť filozofiu. Vyhrať má vždy figurína, ktorá sa nazýva „historický materializmus“. Pokojne sa môže pustiť do hry s každým, ak prijme do svojich služieb teológiu, ktorá je dnes, ako je známe, malá a škaredá a tak či onak sa nesmie ukazovať na verejnosti.

### II

„K najpozoruhodnejším zvláštnostiam ľudskej povahy,“ hovorí Lotze, „patrí... popri všetkom sebeckve v jednotlivcovi všeobecná žičlivosť súčasnosti voči svojej budúcnosti.“ Táto reflexia poukazuje na to, že naša predstava o šťastí, ako si ju pestujeme, je skrz-naskrz poznačená časom, do ktorého nás uvrhol priebeh nášho vlastného života. Šťastie vzbudzujúce v nás vari závisť je iba vo vzduchu, čo sme vdychovali s ľuďmi, s ktorými sme sa mohli rozprávať, so ženami, ktoré sa nám mohli oddať. Inými slovami, v predstave šťastia neodhalene kmitá predstava vykúpenia. Podobne je to s predstavou minulosti, ktorá sa stáva vecou dejín. Minulosť si vedie tajný index a podľa neho sa bude odkazovať na vykúpenie. Neovieva aj nás sa-

mých závan vzduchu, čo obklopoval našich predkov? Nie je v hľasoch, ktorým načúvame, ozvena tých, čo už zmĺkli? Nemajú ženy, o ktoré sa uchádzame, dávno zosnulé, teraz už neznáme sestry? Ak je to tak, potom jestvuje medzi minulými pokoleniami a tým našim tajný dohovor. Potom sme boli na tejto zemi očakávaní. A ako každé pokolenie, aj my sme dostali do vienka *slabú* mesiášsku silu, na ktorú si nárokuje minulosť. Tento nárok sa len tak ľahko odbaviť nedá. Historický materialista to vie.

### III

Kronikár, ktorý rozpráva o udalostiach, pričom neodlišuje veľké od malých, sa vyrovná s pravdou tak, že nič z toho, čo sa kedykoľvek udialo, sa nesmie stratiť z dejín. Pravdaže, až vykúpenému ľudstvu prípadne jeho minulosť úplne. To znamená: až vykúpenému ľudstvu sa môže jeho minulosť stať citovateľnou v každom z jej momentov. Každý z prežitých okamihov sa stane *citation l'orde du jour* – ktorý je práve dňom posledného súdu.

### IV

*Najprv sa usilujte získať potravu a odev,  
potom príde Kráľovstvo božie samo od seba.*

Hegel, 1807

Triedny boj, ktorý má pred očami každý historik vyškolený Marxom, je bojom o surové a materiálne hodnoty, bez akých tie jemné a duchovné neexistujú. Napriek tomu sa tieto druhé veci chápu v triednom boji inak než korisť, čo prípadne víťazovi. V tomto boji sú živé ako spoľahlivosť, odvaha, humor, leš, ako neoblomnosť a pôsobia spätne v dialave času. Vždy odznova budú spochybňovať každé víťazstvo, ktoré kedykoľvek vládnuci dosiahli. Tak ako sa obracajú kvety za slnkom, usiluje sa aj minulosť obrátiť sa pomocou heliotropizmu tajného druhu smerom k *tomu* slnku, ktoré vychádza na oblohe dejín. Historický materialista sa musí vyznať v tejto najnepatrnejšej zmene.



## V

Skutočný obraz minulosti *preletí* okolo. Minulosť sa dá zachytiť len ako obraz, ktorý sa blyсне v okamihu svojej poznateľnosti a potom nenávratne zmizne. „Pravda nám neujde“ – tieto slová pochádzajúce od Gottfrieda Kellera označujú v dejinnom obraze historizmu práve to miesto, na ktorom ho prerazí historický materializmus. Pretože je to nenávratný obraz minulosti, čo hrozí uniknúť s každou prítomnosťou, ktorá nespoznala, že je v ňom myslená.

## VI

Artikulovať minulosť historicky neznamená poznanie „ako to vlastne bolo“. Znamená to zmocniť sa spomienky, ako sa zablyсне v okamihu nebezpečenstva. Historickému materializmu ide o to, aby zachytil obraz minulosti tak, ako sa historickému subjektu zjavuje znenazdania vo chvíli nebezpečenstva. Nebezpečenstvo hrozí rovnako zásobám tradície, ako aj jej príjemcom. V oboch prípadoch je to to isté: vydať sa ako nástroj napospas vládnucej triede. V každej epoche sa treba pokúšať o to, stále odznova oslobodiť tradíciu zo zajatia konformizmu, ktorý sa jej chce zmocniť. Mesiáš predsa neprihádza len ako spasiteľ; prichádza ako Antikristov premožiteľ. Dar rozduchať v minulosti iskru nádeje má len *ten* dejepisec, ktorý je tým predchutý: ani mŕtvi si nebudú istí pred nepriateľom, ak zvíťazí. A tento nepriateľ víťaziť neprestal.

## VII

*Nezabúdajte na temno a veľký chlad  
v tomto údolí nárekov.*

Brecht, Trojgrošová opera

Fustel de Coulanges odporúča historikovi, že ak chce dodatočne prežiť určitú epochu, nech si z hlavy vytlačí všetko, čo vie o neskoršom priebehu dejín. Lepšie sa nedá charakterizovať postup, ktorého

sa vzdal historický materializmus. Je to postup vcitovania. Jeho pôvodom je vlačnosť srdca, acedia zlyhávajúca vtedy, keď sa má zmocniť pravého historického obrazu, ktorý sa letmo zablyсне. Stredovekí teológovia ju považovali za prapríčinu smútku. Flaubert, ktorý sa s ňou oboznámil, napísal: „Málokto uhádne, aký musel byť človek smutný, aby vzkriesil Kartágo.“ Povaha tohto smútku sa zvýrazní, keď nadhodíme otázku, do koho sa vlastne vcituje dejepisec historizmu. Odpoveď znie nevyhnutne: do víťaza. Tí, čo však práve vládnu, sú dedičmi všetkých, ktorí kedykoľvek zvíťazili. Práve vládnucom sa teda vždy oplatí vcitovať sa do víťaza. Tým je pre historického materializmu povedané všetko. Ten, kto do dnešného dňa vždy víťazil, pochoduje v triumfálnom zástupe, ktorý vládnuce vedie cez mŕtvolky porazených. Tak ako bolo vždy zvykom, triumfálny zástup nesie korisť. Označujú ju ako kultúrne statky. V prípade historického materialistu musia rátať s istým dištancovaným pozorovateľom. Keď pohľadom skúma kultúrne statky, celý ich pôvod ho naplňuje hrôzou. Za svoju existenciu totiž vďačia nielen námahe veľkých tvorivých géniov, ale aj nevýslovnej drine ich súčasníkov. Neexistuje dokument kultúry, ktorý by nebol zároveň i svedectvom barbarstva. A takisto je zaťažené barbarstvom aj jeho tradovanie z pokolenia na pokolenie. Historický materialista zachováva preto podľa možnosti od neho odstup. Pokladá za svoju úlohu prečesať dejiny proti srsti.

## VIII

Tradícia utláčaných nás poučuje v tom, že „výnimočný stav“, v ktorom žijeme, je pravidlom. Musíme sa dopracovať k pojmu dejín, ktorý tomu zodpovedá. Potom sa ukáže, že našou úlohou je zaviesť skutočný výnimočný stav; a tým sa zlepši naša pozícia v boji proti fašizmu. Jeho šanca spočíva v neposlednom rade v tom, že protivníci mu čelia v mene pokroku ako historickej normy. – Úžas nad tým, že v dvadsiatom storočí je „ešte“ možné zažívať veci, aké zažívame dnes, *nie je* filozofický. Ak je vôbec prameňom nejakého poznania, potom len toho, že predstava o dejinách, z ktorej vychádza, je neudržateľná.

## IX

*Pripravené krídlo k letu  
rád by som sa vrátil späť  
po celý čas byť však len tu  
nešťastím by mi bol svet.*

Gerhard Scholem, Anjelov pozdrav.

Jestvuje jeden Kleeov obraz, čo sa volá *Angelus Novus*. Je na ňom zobrazený anjel, ktorý vyzerá, akoby sa chcel vzdialiť od čohosi, na čo sa uprene díva. Má naširoko otvorené oči, pootvorené ústa a napnuté krídla. Takto musí vyzerat' anjel dejín. Tvárou sa obracia k minulosti. Tam, kde *my* vidíme reťaz udalostí, vidí *on* jednu jedínú katastrofu, ktorá neprestajne vrší trosky na trosky a vrhá mu ich k nohám. Asi by rád zotrval, prebudil mŕtvych a rozbité poskladal. Ale z raja duje víchrica, ktorá sa oprela anjelovi do krídel takou silou, že ich už nemôže zložiť. Táto víchrica ho nezadržateľne ženie do budúcnosti, ktorej sa obracia chrbtom, a hora trosiek pred ním rastie po nebo. To, čo voláme pokrok, je *táto* víchrica.

## X

Predmety, ktoré kláštorné regule odporúčali mníchom na meditáciu, mali za úlohu odvrátiť ich pozornosť od sveta a jeho zhonu. Myšlienkový pochod, ktorý tu sledujeme, vyšiel z podobného určenia. Pokúša sa v chvíli, keď politici, s ktorými protivníci fašizmu spájali svoje nádeje už ležia na lopatkách a svoju porážku ešte umocňujú zradou vlastnej veci, vymaniť politického svetáka zo sietí, do ktorých ho zaplietli. Úvaha vyplýva z toho, že meravá viera týchto politikov v pokrok, dôvera k ich „masovej základni“ a napokon ich servilné zaradenie sa do nekontrolovateľného aparátu boli tri stránky tej istej veci. Usiluje sa sprostredkovať pochopenie, ako *draho* naše konvenčné myslenie vychádza predstava o dejinách, vyhýbajúca sa akejkolvek komplikovanosti s tou predstavou, na ktorej naďalej lipnú títo politici.

## XI

Konformizmus, ktorý sa od začiatku udomácnil v sociálnej demokracii, tkvie nielen v jej politickej taktike, ale aj v jej ekonomických predstavách. Je príčinou neskoršieho zrútenia. Nič do takej miery neskorumpovalo nemecké robotníctvo ako práve názor, že práve *ono* pláva s prúdom. Technický rozvoj považovalo za spád prúdu, ktorý ho nesie. Odtiaľ bol už len krok k ilúzii, že továrenská práca vraj predstavuje ako dôsledok technického pokroku politický čin. Stará protestantská morálka práce slávila v sekularizovanej podobe u nemeckých robotníkov zmŕtvychvstanie. Už Gothajský program nesie stopy toho zmätku. Prácu definuje ako „zdroj všetkého bohatstva a všetkej kultúry“. V zlej predtuche na to Marx odpovedal, že človek, ktorý nevlastní nič okrem svojej pracovnej sily, „musí byť otrokom iných ľudí... ktorí sa stali vlastníkmí“. Napriek tomu sa konfúzia šíri ďalej a krátko nato vyhlasuje Josef Dietzgen: „Práca je spasiteľkou novej doby... V zlepšení... práce... spočíva bohatstvo, ktoré môže zavŕšiť to, čo dosiaľ nezavŕšil nijaký spasiteľ.“ Tento vulgárno-materialistický pojem práce sa málo zaoberá otázkou, ako produkt práce pôsobí na robotníkov, kým ním sami nemôžu disponovať. Chce vidieť iba pokrok v ovládaní prírody, a nie spiatočníctvo v spoločnosti. Prejavuje už technokratické črty, ktoré sa neskôr vyskytnú vo fašizme. Patrí k nim pojem prírody, ktorý sa zlovestným spôsobom odlišuje od názorov predmarcových socialistických utópií. Práca, tak ako sa chápe odteraz, ústi do vykorisťovania prírody, ktoré sa dostáva s naivným zadostučinením do protikladu k vykorisťovaniu proletariátu. Tak často zosmiešňované Fourierovo fantazírovanie prejavuje v porovnaní s touto pozitivistickou koncepciou prekvapivo zdravý rozum. Podľa Fouriera by malo byť dôsledkom dobrej spoločenskej práce to, že by pozemskú noc osvetlili štyri mesiace, že by sa stiahli z pólov ľady, morská voda by prestala mať slanú chuť a divé zvery by vstúpili do služieb človeka. To všetko ilustruje prácu, ktorá má ďaleko od vykorisťovania prírody a je schopná pomôcť jej porodiť výtvary driemajúce v jej lone ako možnosti. Ku skorumpovanému pojmu práce patrí ako doplnok *tá* príroda, o ktorej sa vyjadril Dietzgen, že „je tu gratis“.

## XII

*Potrebujeme históriu, ale potrebujeme ju inak  
ako rozmazaný zahálač v záhrade poznania.*

Nietzsche: O úžitku a nevýhode histórie pre život.

Subjektom historického poznania je samotná bojujúca, utláčaná trieda. U Marxa vystupuje ako posledná zotročená trieda-pomstiteľka, ktorá završí osloboditeľské dielo v mene ubitých generácií. Toto vedomie sa ešte na krátky čas uplatnilo vo zväze Spartacus, no pre sociálnu demokraciu bolo odjakživa pohoršujúce. Za tri desaťročia sa jej podarilo takmer vymazať meno Blanqui, ktorého rýdzy zvuk otriasol minulým storočím. Zapáchala sa sama sebe v tom, že prihrala robotníckej triede úlohu spasiteľky *budúcich* generácií. Tým jej prerezala šlachy najlepšej sily. Trieda v tejto škole rýchlo zabudla, čo znamená nenávisť aj obetavosť. Lebo obidve sa živia obrazom zotročených predkov a nie ideálom oslobodených vnukov.

## XIII

*Naša vec sa predsa každým dňom stáva jasnejšia  
a ľud každým dňom múdrejší.*

Josef Diezgen: Filozofia sociálnej demokracie.

Sociálnodemokratickú teóriu, ale ešte viac jej prax určoval pojem pokroku, ktorý sa nedržal skutočnosti, ale mal dogmatickú požiadavku. Pokrok, ako si to vymaľovali v hlavách sociálni demokrati, bol po prvé pokrokom samého ľudstva (nielen jeho zručností a vedomostí). Po druhé, bol nevyčerpatelný (zodpovedajúci nekonečnej zdokonaliteľnosti ľudstva). A po tretie, považovali ho za v podstate nezadržateľný (ako samočinne sa pohybujúci po priamej alebo špirálovitej dráhe). Každý z týchto predikátov je kontroverzný a každý by poskytoval námet na kritiku. No keď pôjde do tuhého, musí kritika prekročiť všetky tieto predikáty a upriamiť sa na to, čo majú spoločné. Predstava pokroku ľudského rodu v dejinách sa nedá oddeliť od predstavy jeho pokračovania prebiehajúceho v homo-

génom a prázdnom čase. Kritika predstavy o tomto pokračovaní musí tvoriť celkovo základ kritiky pokrokárskej vízie.

## XIV

*Pôvod je cieľ.*

Karl Kraus: Slová vo veršoch I.

Dejiny sú predmetom konštrukcie, ktorej miesto netvorí homogénny a prázdny čas, ale čas naplnený terajškom. Tak bol pre Robespiera antický Rím terajškom nabitou minulosťou, ktorú vytrhol z dejinného kontinua. Francúzska revolúcia sa pokladala za návrat Ríma. Citovala starý Rím presne tak ako móda cituje oblečenie zašlých čias. Móda má ňuch pre aktuálnosť, aj keď sa skrýva v húštine pradávna. Móda je tigri skok do minulosti. Ibaže sa odohráva v aréne, kde rozkazuje vládnuca trieda. Ten istý skok pod holým nebom je dialektický, tak ako Marx chápal revolúciu.

## XV

V čase akcie je revolučným triedam vlastné presvedčenie, že treba rozbiť kontinuum dejín. Veľká revolúcia zaviedla nový kalendár. Deň, ktorým sa kalendár začína, funguje ako historický urýchlovač. A je to v podstate ten istý deň, čo sa ustavične vracia v podobe sviatočných dní, ktoré sú dňami pripomienky. Kalendáre teda nemerajú čas ako hodiny. Sú monumentami dejinného vedomia, po ktorom nezostalo v Európe za posledných sto rokov zdanlivo ani najmenej stopy. Ešte počas júlovej revolúcie sa vyskytol prípad, keď sa uplatnilo toto vedomie. Keď nadišiel podvečer prvého dňa bojov, stalo sa, že v Paríži na viacerých miestach súčasne a nezávisle od seba strieľali do hodín na veži. Očitý svedok, ktorý vďačí za svoje vnuknutie možno iba rýmu, vtedy napísal:

*„Kto by uveril! Vraj noví Jošuoovia  
popudení proti hodinám, strieľali pri každej veži  
na ciferníky, aby zastavili deň.“*

## XVI

Historický materialista sa nemôže vzdať takého pojmu prítomnosti, ktorá nie je prechodom, ale obdobím, keď sa čas zastavil a uviazol. Tento pojem totiž definuje práve tú prítomnosť, v ktorej píše za seba dejiny. Historizmus podáva „večný“ obraz minulosti, historický materialista zase istú skúsenosť s ňou, ktorá je ojedinelá. Prenecháva iným, aby sa v bordeli historizmu spúšťali s neviestkou „Bolo-raz“. On zostáva pánom svojich síl: je dosť mužný na to, aby rozbil kontinuum dejín.

## XVII

Historizmus právom vrcholí v univerzálnych dejinách. Materialistické dejepisectvo sa od nich metodicky odlišuje azda zreteľnejšie než od iných historiografií. Univerzálnym dejinám chýba teoretická armatúra. Ich postup je aditívny: zhromažďujú množstvo faktov, aby nimi vyplnili homogénny a prázdny čas. Základom materialistického dejepisectva je zasa konštruktívny princíp. K mysleniu nepatrí len pohyb myšlienok, ale aj ich uviaznutie. Tam, kde sa v napätí presýtenej konštelácie myslenie náhle zastaví, ušetrí tejto konštelácii úder, ktorým sa samo kryštalizuje ako monáda. Historický materialista pristupuje k dejinnému predmetu výlučne a len tam, kde sa mu tento predmet stavia do cesty ako monáda. V tejto štruktúre rozpoznáva znamenie mesiájskeho zastavenia diania, inak povedané revolučnej šance v boji za utlačanú minulosť. Postrehne ju, aby vytrhol z homogénneho priebehu dejín určitú epochu; z epochy určitý život, zo životného diela určité dielo. Výnos z tohto procesu spočíva v tom, že v diele je uložené a zabezpečené životné dielo, v životnom diele epocha a v epoche celý priebeh dejín. Výživný plod historicky pochopeného skrýva čas ako vzácné, ale chuti zbavené semeno vo svojom vnútri.

## XVIII

„Päť úbohých desatisícročí, počas ktorých jestvuje homo sapiens,“ hovorí jeden novší biológ. „predstavuje v pomere k dejinám orga-

nického života na Zemi približne dve sekundy na konci dvadsaťštyrihodinového dňa. Dejiny civilizovaného ľudstva by v tejto mierke napokon zaplnili jednu pätinu poslednej sekundy z poslednej hodiny.“ Terajšok, ktorý obsahuje ako mesiájsky model v neuveriteľnej skratke dejiny celého ľudstva, sa navlas zhoduje s *tou* figúrou, ktorá vytvára dejiny ľudstva vo vesmíre.

## DODATOK

## A

Historizmus sa uspokojuje s tým, že etabluje kauzálny nexus pozostávajúci z rozličných dejinných momentov. Ale práve preto nie je nijaká skutková podstata ako príčina historickou. Stala sa ňou, posmrtno, vďaka udalostiam, od ktorých ju však môžu deliť tisícročia. Historik, ktorý z toho vychádza, prestáva preberať sled udalostí medzi prstami ako ruženec. Uchopí konšteláciu, do ktorej vstúpila jeho vlastná epocha s celkom určitou predchádzajúcou. Tak zdôvodňuje pojem súčasnosti ako „terajška“, do ktorého sú zarazené črepy mesiájskej súčasnosti.

## B

Veštcí, ktorí sa pýtali času, čo skrýva vo svojom lone, ho iste nepociťovali ako čosi homogénne či prázdne. Ten, kto má toto na pamäti, si vie hádam predstaviť, ako narába s minulosťou pamätí: totiž presne tak isto. Ako je známe, židia mali zakázané skúmať budúcnosť. Tóra a modlitba ich naproti tomu učia pripomenie. Tá im odčarila budúcnosť, ktorej prepadli tí, čo sa išli pýtať veštcov. Tým sa však budúcnosť nestala pre židov homogénnym a prázdny časom. Lebo v nej bola každá sekunda malou brádkou, ktoru mohol vstúpiť Mesiáš.

[O pojme dejín, poznámky]

Marx sekularizoval v predstave beztriednej spoločnosti predstavu mesiájskeho času. A to bolo dobré. Nešťastie sa začína tým, že sociálna demokracia povýšila túto predstavu na „ideál“. V neokantizme sa ideál definoval ako „nekonečná úloha“. A toto učenie bolo školskou filozofiou sociálnodemokratickej strany – počínajúc Schmidtom a Stadlerom, končiac Natorpom a Vorländerom. Tým, že sa raz definovala beztriedna spoločnosť ako nekonečná úloha, premenil

sa takpovediac prázdny a homogénny čas na predsieň, v ktorej sa viac-menej pokojne dalo čakať na nástup revolučnej situácie. V skutočnosti však niet okamihu, ktorý by nepriniesol *svoju* revolučnú šancu – treba ju len definovať ako čosi špecifické, totiž ako šancu úplne nového riešenia vzhľadom na celkom novú úlohu. Revolučnému mysliteľovi sa potvrdzuje špecifická revolučná šanca každého dejinného okamihu z politickej situácie. Potvrdzuje sa mu však o to väčšmi kľúčovou mocou okamihu nad určitou, dovtedy uzamknutou komnatou minulosti. Vstup do tejto komnaty sa striktné zhoduje s politickou akciou; a práve ním sa táto akcia, hoci inak vždy zničujúca, odhaľuje ako mesiášska. (Beztriedna spoločnosť nie je konečným cieľom dejinného pokroku, ale jeho tak často nevydarené, konečne uskutočnené prerušenie.)

Historický materialista, ktorý skúma štruktúru dejín, robí svojím spôsobom istý druh spektrálnej analýzy. Tak ako konštatuje fyzik v slnečnom spektre ultrafialové žiarenie, konštatuje *on* mesiášsku silu v dejinách. Ten, kto by sa chcel dozvedieť, v akom stave sa nachádza „vykúpené ľudstvo“, akým podmienkam podlieha nástup tohto stavu a kedy sa s ním dá počítať, kladie otázky, na ktoré niet odpovede. Takisto by sa mohol opýtať, akú farbu majú ultrafialové lúče.

Marx hovorí, že revolúcie sú lokomotívami svetových dejín. Ale možno je to úplne inak. Možno sú revolúcie záchranné brzdy, po ktorých siahne ľudstvo, čo sa vezie v tomto vlaku.

V Marxovom diele sa dajú vyznačiť tri základé pojmy, a celú teoretickú armatúru tohto diela možno považovať za pokus o sklbenie týchto troch pojmov. Ide o triedny boj, o chod dejinného vývinu (o pokrok) a o beztriednu spoločnosť. U Marxa vyzerá štruktúra základnej myšlienky nasledovne: ľudstvo dospeje v priebehu dejín po sérii triednych bojov k beztriednej spoločnosti. = Ale beztriedna spoločnosť sa nedá koncipovať ako koniec určitého historického vývinu. = Z tejto pomätenej koncepcie vznikla okrem iného u epigónov predstava „revolučnej situácie“, ktorá, ako je známe, nechcela nikdy nadísť [...] = Pojmu beztriednej spoločnosti treba vrátiť jeho pravú, mesiášsku tvár, a to v záujme revolučnej politiky samotného proletariátu.

(1940)

## Z korešpondencie s Theodorom W. Adornom

*Benjamin Adornovi*

Paríž, 31. 5. 1935

Milý pán Wiesengrund,

hoci tieto riadky nechali na seba trochu čakať, prinášajú Vám spolu s tým, čo ich sprevádza, najúplnejšiu informáciu o mojej práci, o mojom vnútornom i vonkajšom rozpoležení.

Skôr, než sa budem v niekoľkých stručných myšlienkach venovať obsahu svojho expozé [Walter Benjamin: *Paríž, hlavné mesto XIX. storočia*], dotknem sa úlohy, ktorú toto expozé zaujíma v mojom postavení voči Inštitútu [pre sociálny výskum]. To sa dá vyjadriť v krátkosti. Táto úloha sa totiž predbežne obmedzuje na tú okolnosť, že podnet k napísaniu expozé priniesol rozhovor, ktorý som mal koncom apríla s [Friedrichom] Pollockom. To, že bol tento impulz vonkajší a disparátny, je samozrejmé. Práve preto však mohol otriast veľkou masou, toľko rokov starostlivo chránenou pred vplyvmi zvonka, a tento otras umožnil kryštalizáciu. Veľmi zdôrazňujem, že v spomenutej okolnosti, ktorá je z hľadiska celkovej ekonomie tejto práce legitímna a plodná, sa vyčerpáva význam vonkajších a heterogénnych aspektov. K tomu, že na to kladiem dôraz, ma vedú starosti vyjadrené vo Vašom liste, ktoré chápem a rozhodne ich považujem za výraz tej najpriateľskejšej účasti – po takej dlhej prestávke v našom rozhovore, ktorý trvá už celé roky. Aj dnes ráno našli odozvu v liste, čo prišiel od Felizitas [Gretel Adornovej]. [...]

Viem, že je to reč najskutočnejšieho priateľstva, nie menšieho než toho, čo Vás viedlo k formulácii, že by ste považovali za ozajst-

né nešťastie, keby mal mať na túto prácu vplyv Brecht. Dovoľte, aby som sa k tomu vyjadril takto:

Ak som aj vo svojej práci vždy uplatňoval svoj graciánsky volebný výrok „Usiluj sa, aby si vo všetkých veciach získal na svoju stranu čas“, moje myslenie sa uberá tým smerom, ktorým som to v súvislosti s touto prácou považoval za dôležité. Na jej začiatku je Aragon – *Parížsky sedliak*, z ktorého som večer v posteli nikdy nedokázal prečítať viac než dve až tri strany, pretože mi tak začalo búšiť srdce, že som knihu musel odložiť. Čo za varovanie! Čo za odkaz na roky a roky, ktoré bolo potrebné vložiť medzi mňa a takúto knihu. A napriek tomu pochádzajú prvé zápisky k *Pasážam* z toho obdobia. – Prišli berlínske roky, počas ktorých sa najlepšia časť priateľstva s [Franzom] Hesselom v mnohých rozhovoroch odvíjala od projektu *Pasáží*. Vtedy vznikol – dnes už neplatný – podtitul *Dialektická féria*. Tento podtitul poukazuje na rapsodický ráz zobrazenia, ktoré som mal vtedy na mysli, a ktorého relikty – ako dnes zisťujem – formálne ani jazykovo neobsahovali nijaké dostatočné záruky. Táto epocha však bola aj epochou bezstarostne archaického filozofovania v zajatí prírody. Jej koniec navodili frankfurtské rozhovory s Vami a obzvlášť „historický“ rozhovor v švajčiarskom domčeku, potom určite historické rozhovory za stolom s Vami, Asjou [Lacis], Felizitas, [Maxom] Horkheimerom. Rapsodickej naivnosti odzvonilo. Táto romantická forma bola prekonaná v *raccourci* vývoja, o nejakej inej som však vtedy a ani celé roky nemal nijakú predstavu. V tých rokoch sa, mimochodom, začali vonkajšie ťažkosti, vďaka ktorým sa mi zdalo, akoby to určila prozreteľnosť, že tie vnútorné ma zbližili s vyčkávajúcim, dilatorickým spôsobom práce. Nasledovalo zásadné stretnutie s Brechtom a tým vrchol všetkých apórií pre túto prácu, ktorej som sa však ani teraz neodcuзил. No to, čo z tejto najmladšej epochy mohlo pre prácu nadobudnúť význam – a nie je toho málo – si nedokázalo nájsť tvar, pokiaľ boli vo mne hranice tohto významu nepochybniteľne pevné a z tejto strany teda neprichádzali do úvahy nijaké „direktívy“.

Všetko to, čo tu naznačujem, bude mať v expozé práve pre Vás hodnotu zmysluplného ohlasu, ku ktorému prikladám niekoľko myšlienok. Expozé nepopierajúce v ničom moju koncepciu, nie je prirodzene ešte vo všetkom jej dokonalým ekvivalentom. Tak ako nasledovalo v mojej knihe o baroku [Walter Benjamin: *Pôvod nemeckej trúchlohry*] po uzatvorení opise poznávacoteoretických

základov ich preskúšanie na materiáli, podobne to bude aj tu. Tým sa však nechcem zaručiť za to, že sa to objaví v podobe zvláštnej kapitoly – či už na konci alebo na začiatku práce. Táto otázka zostáva otvorená. Expozé však rozhodujúcim spôsobom odkazuje na tieto základy, čo najmenej unikne Vám. V týchto odkazoch rozpoznáte motívy, o ktorých sa zmieňujete vo svojom poslednom liste. Ďalej: oveľa zreteľnejšie než v ktoromkoľvek predchádzajúcom štádiu plánu (nuž, prekvapivým spôsobom, ktorý mi je vlastný), sa zjavujú analógie k mojej práci o baroku. Dovoľte mi, aby som túto okolnosť považoval za obzvlášť dôležité potvrdenie pretavovacieho procesu, ktorý doviedol celú metafyzicky pohnutú myšlienkovú masu do agregátového stavu, kde je svet dialektických obrazov odolný voči všetkým námitkám, aké provokuje metafyzika.

V tomto štádiu, v akom sa celá vec nachádza (a, pravda, v tomto štádiu po prvý raz), môžem pokojne sledovať to, čo by proti tejto pracovnej metóde mohli prípadne zmobilizovať ortodoxní marxisti. Naopak verím, že v marxistickej diskusii mám *à la longue* solídnu pozíciu už len preto, že sa tu po prvý raz rozoberá rozhodujúca otázka historického obrazu v celej jej šírke. Keďže je už raz filozofia práce viazaná ani nie tak na terminológiu ako skôr na stanovisko, som presvedčený, že toto expoizé je predprípravou „veľkej filozofickej práce“, o ktorej hovorí Felizitas, hoci toto označenie nepovažujem za najprilievavejšie. Ako viete, ide mi o „pradejiny 19. storočia“.

Túto prácu považujem za podstatný, hoci nie jediný dôvod, aby som sa nevzdal odvahy v existenčnom boji. Napísať ju dokážem – navzdory veľkému a zakladajúcemu množstvu prípravnej práce mi je to dnes celkom jasné – od prvého do posledného slova jedine v Paríži. Prirodzene, najprv jedine v nemčine. Moje minimálne životné náklady sú v Paríži 1000 frankov mesačne; tolko mi dal Pollock k dispozícii v máji, tolko by som mal dostať ešte raz v júni. No tolko potrebujem len na tú chvíľu, aby som mohol ďalej pracovať. Tak či onak sa už objavujú ťažkosti; prudké záchvaty migrény mi príliš často pripomínajú môj prekérny spôsob života. Či vôbec a pod akým názvom sa bude môcť Inštitút o prácu zaujímať, či by bolo za určitých okolností potrebné poskytnúť na vzbudenie jeho záujmu záchytné body v iných prácach – to si azda budete môcť vyjasniť v rozhovore s Pollockom skôr než ja. Pripravený som na každú prácu; no každá, ktorá má nejaký význam, najmä tá o [Rudolfovi] Fuchsovi,

by si vyžadovala, aby som na dlhšie odložil projekt *Pasáží*. (Momentálne by som sa nerád púšťal do práce o „Novej dobe“. O tom pri inej príležitosti.)

S tým, že by prácu, „tak ako je v podstate koncipovaná“, mohol vydať Inštitút, som takmer vôbec nepočítal, a ešte v apríli som Pollocka ústne zo svojej strany presviedčal o opaku. Iná otázka je však, nakoľko nové a zásadné sociologické perspektívy tvoriace bezpečný rámec interpretačných spojení, dokážu zdôvodniť podiel Inštitútu na tejto práci, ktorá by sa bez neho nemohla tak či onak stať skutočnosťou. Pretože odstup, ktorý by sa v súčasnom štádiu vniesol medzi náčrt a stvárnenie, by sa pravdepodobne spájal s výraznými nebezpečenstvami hroziacimi každému neskoršiemu zobrazeniu. Rámcový náčrt naproti tomu neobsahuje síce ani zďaleka všade, no predsa len tam, kde to považujem za rozhodujúce, tie filozofické určenia pojmov, ktoré sú základom každého takéhoto náčrtu. Keď práve Vám budú chýbať určité záchytné pojmy – plyš, nuda, určenie „fantazmagórie“ – akurát to sú motívy, ktoré som potreboval len umiestniť; ich stvárnenie, ktoré u mňa sčasti pokročilo veľmi ďaleko, do expozé nepatrilo. A to oveľa menej kvôli vonkajšiemu než kvôli vnútornému určeniu jeho účelu: nové zásoby, ktoré som nadobudol v priebehu rokov, mali preniknúť starými, mnou zabezpečenými.

Prosím, aby ste náčrt, ktorý Vám posielam, neukazovali nikomu, bez výnimky, a aby ste mi ho čím skôr poslali späť. Slúži len pre moje vlastné štúdie. Iný, ktorý bude hotový v krátkom čase, a to vo viacerých exemplároch, sa k Vám dostane neskôr.

San Remo neprichádza zrejme tento rok ako miesto stretnutia do úvahy. Nedá sa zariadiť, aby ste cestovali z Oxfrodu do Berlína cez Paríž? Prosím, keby ste to mohli dôkladne zväziť!

Rád by som sa stretol aj s Lotte Lenjou aj s Maxom Ernstom. Ak by ste mohli niečo v tomto smere iniciovať, určite budem súhlasiť.

S radosťou som sa dopočul, že textová podoba Vašej práce [Theodor W. Adorno: *K metakritike teórie poznania*] je v dohľadne. Zrejme budem musieť počkať na náš rozhovor, aby som sa o nej dozvedel viac?

[...]

Prijmite moje najsrdečnejšie pozdravy!  
Váš Walter Benjamin

Adorno Benjaminovi

Hornberg in Schwarzwald, 2. august 1935

Milý pán Benjamin,

dovoľte, aby som sa dnes pokúsil konečne povedať Vám niečo o Vašom expozé, ktoré som čo najdetailnejšie študoval a ešte raz som ho prediskutoval s Felizitas, ktorá sa tiež plne podieľa na mojej odpovedi. Zdá sa mi primerané dôležitosť predmetu – ktorú, ako viete, kladiem na najvyššie miesto – ak budem čo najúprimnejší a bez preambúl pristúpim k ústredným otázkam, ktoré môžem považovať za ústredné v rovnakom zmysle pre nás oboch – nie však bez toho, aby som ku kritickej diskusii nepredoslal, že sa mi expozé, hoci práve kontúra a „myšlienkový pochod“ nedokážu vo Vašom spôsobe práce sprostredkovať dostatočnú predstavu, zdá naplnené najdôležitejšími koncepciami, z ktorých by som chcel vyzdvihnúť len veľkolepé miesto o bývaní ako zanechávaní stôp, rozhodujúce slová o zberateľovi a oslobodení vecí od kliatby užitočnosti [...]. Za plne vydarený považujem takisto náčrt baudelairovskej kapitoly ako výkladu básnika a zavedenie kategórie *nouveauté*.

Podľa toho uhádnete, čo ste beztak očakávali, že mi totiž opäť ide o komplex, ktorý sa opisuje heslami pradejiny devätnásteho storočia, dialektický obraz, konfigurácia mýtu a moderny. Keď pritom odhliadnem od oddelenia „materiálnej“ a „poznávacoteoretickej“ otázky, mohlo by to korešpondovať keď už nie s vonkajšou dispozíciou expozé, potom rozhodne s filozofickou jadrovou masou, v ktorej pohybe má tento protiklad zmiznúť podobne ako v oboch tradovaných novších náčrtoch dialektiky. Dovoľte, aby som si za východisko zvolil motto [na strane 181]: *Každá epocha sníva o nasledujúcej*, ktoré sa mi zdá v tom zmysle dôležitým nástrojom, nakoľko sa okolo tejto vety kryštalizujú všetky tie motívy teórie dialektického obrazu, ktoré podľa mňa pricipiálne podliehajú kritike, a to síce ako *nedialektické*; tak, že by sa eliminovaním tejto vety mohlo podať očistiť samotnú teóriu. Pretože táto veta implikuje tri veci: chápanie dialektického obrazu ako určitého – hoc aj kolektívneho – obsahu vedomia; jeho priamočiaru, takmer by som povedal: vývinovohistorickú zameranosť na budúcnosť ako utópiu; koncepciu „epochy“ ako spolupatričného a v sebe jediného subjektu k tomuto obsahu vedomia. Vidí sa mi mimoriadne dôležité, že táto verzia dialektického

obrazu, ktorá sa smie nazývať imanentnou, ohrozuje nielen pôvodnú silu pojmu, ktorá bola teologická, a že nastupuje simplifikácia napádajúca na tomto mieste nie subjektívnu nuansu, ale samotný pravdivostný obsah – no tu práve dochádza k nepochopeniu spoločenského vývinu v protiklade, kvôli ktorému prinášate obe teológie.

Ak prenášate dialektický obraz do vedomia ako „sen“, dochádza tým nielen k odčarovaniu pojmu, ktorý sa stáva prijateľným, no stráca sa aj kľúčová sila, tá, čo by ho mohla legitimizovať práve materialisticky. Fetišový charakter tovaru nie je fakt vedomia, ale je dialektický v tom eminentnom zmysle, že vedomie produkuje. To však znamená, že ho vedomie či nevedomie nedokáže reprodukovat' jednoducho ako sen, ale že naň v rovnakej miere odpovedá želaním i strachom. Prostredníctvom realizmu odrazu *sit venia verbo* terajšej imanentnej verzie dialektického obrazu sa však stráca práve spomínaná dialektická moc fetišového charakteru. Aby som sa vrátil k jazyku prvého slávneho náčrtu *Pasáží*: ak nie je dialektický obraz nič viac než spôsob náhľadu na fetišový charakter v kolektívnom vedomí, môže sa síce saintsimonistická koncepcia sveta tovaru odhaliť ako utópia, neodhalí sa však jej odvrátená strana, totiž dialektický obraz devätnásteho storočia ako peklo. No len ona by dokázala správne umiestniť obraz zlatého veku a práve pre interpretáciu Offenbacha by sa mohol tento dvojité zmysel odhaliť ako mimoriadne presvedčivý: totiž ako zmysel podsvetia a arkádie – v oboch prípadoch ide o Offenbachove explicitné kategórie a treba ich sledovať až do vnútra inštrumentálneho detailu. Preto sa mi zdá, že úloha kategórie pekla v náčrte a najmä geniálneho miesta o hráčovi – za ktoré miesto o špekulácii a hráčstve neponúka nijakú náhradu – znamená nielen stratu lesku, ale aj stratu dialektickej súhlasnosti. Popierať dôležitosť imanencie vedomia pre devätnásteho storočia by bolo posledné, čo by som urobil. Pojem dialektického obrazu sa z nej však získať nedá. Imanencia vedomia je totiž pre devätnásteho storočia ako „intérieur“ dialektickým obrazom v zmysle odcudzenia; v tom musím ponechať obsadenie z druhej kierkegaardovskej kapitoly [Theodor W. Adorno: *Kierkegaard*] aj v novej hre. Dialektický obraz by sa podľa toho teda nemal presunúť ako sen do vedomia, ale bolo by sa ho treba zriecť prostredníctvom dialektickej konštrukcie a pochopiť samotnú imanenciu vedomia ako konšteláciu skutočného. Podobne ako astronomická fáza, v ktorej putuje peklo ľudstvom. Zdá sa mi, že až hviezdna mapa takéhoto putovania by umožnila uvoľniť pohľad na dejiny ako

pradejiny. – Dovoľte, aby som sa pokúsil presne tú istú námietku formulovať z extrémnej opozície. V zmysle verzie o imanentnosti dialektického obrazu (voči ktorej by som, použijúc pozitívne slovo, kontrastoval Váš volakedajší pojem *modelu*) konštituuje pomer najstaršieho a najnovšieho, ktorý bol, pravda, ústredný už v prvom náčrte, ako utopické vzťahovanie sa na „beztriednu spoločnosť“. Tým sa archaickosť stáva niečím, čo je komplementárne pridané, namiesto aby sa sama stala tým „najnovším“; je teda oddialektizovaná. Zároveň sa však rovnako nedialekticky datuje beztriedny obraz spätne do mýtu miesto toho, aby sa tu stal skutočne transparentným ako pekelná fantazmagória. Kategóriu, pod ktorou vychádza arché moderny, považujem teda oveľa skôr za katastrofu než za zlatý vek. Raz som si poznačil, že to, čo pominulo nedávno, sa vždy predstavuje tak, akoby to zničilo katastrofy. *Hic et nunc* by som povedal: tým však ako pradejiny. A práve v tom súhlasím s najodvážnejším miestom knihy o trúčlohre [Walter Benjamin: *Pôvod nemeckej trúčlohry*].

Keď odčarovanie dialektického obrazu psychologizuje tento obraz ako „sen“, prepadáva tým práve čaru meštianskej psychológie. Lebo kto je subjektom k snu? V devätnástom storočí iste len individuuum; z jeho snov sa však sotva dá bezprostredne odčítať fetišový charakter či jeho monumenty. Preto sa sem zanáša kolektívne vedomie, ktoré vo mne, pravda, v jeho súčasnej verzii vzbudzuje obavy, že sa nedá odlíšiť od Jungovej verzie. Kolektívne vedomie je kritike otvorené z oboch strán: z hľadiska spoločenského procesu, pretože osamostatňuje archaické obrazy tam, kde sa dialektické produkujú prostredníctvom tovarového charakteru, len práve nie v archaickom kolektívnom ja, ale v meštiansky odcudzených individuách; zo strany psychológie, pretože, ako vraví Horkheimer, davové ja jestvuje len pri zemetraseniach a masových katastrofách, zatiaľ čo objektívna nadhodnota sa presadzuje práve v jednotlivých subjektoch a proti nim. Kolektívne vedomie vymysleli len preto, aby sa ním odpútala pozornosť od skutočnej objektivity a jej korelátu, totiž odcudzenej subjektivity. Je na nás, aby sme toto „vedomie“ podľa spoločnosti a jednotlivca dialekticky polarizovali a rozpustili, a nie aby sme ho galvanizovali ako obrazový korelát tovarového charakteru. To, že v snívajúcom kolektíve nezostávajú nijaké diferencie pre triedy, hovorí dostatočne zreteľne a varujúco.

Mýticko-archaická kategória „zlatého veku“ má však napokon – a to sa mi zdá práve spoločensky rozhodujúce – aj osudné dôsledky



pre samotnú kategóriu tovaru. Zatiaľ čo sa zlatým vekom zatajuje rozhodujúca „dvojsmyselnosť“ (pojem, ktorý si sám mimochodom súrne vyžaduje teóriu a v nijakom prípade nesmie zostať ladom), totiž ako náprotivok „pekla“, stáva sa tovar ako substancia epochy peklom ako takým a neguje sa spôsobom, ktorý by naozaj pripúšťal pohľad na bezprostrednosť prapôvodného stavu ako pravdivý: tak vedie odčarovanie dialektického obrazu priamo ku kontinuálnemu mýtickému mysleniu a tak ako sa ohlasuje na jednej strane ako nebezpečenstvo [Carl Gustav] Jung, na druhej strane je to [Ludwig] Klages. Náčrt však nikde neprináša viac remédií ako práve na tomto mieste. Užitočné by tu mohlo byť cetrálne miesto učenia o zberateľovi oslobodzujúcom veci od kliatby užitočnosti; sem patrí tiež, ak dobre rozumiem, Haussmann, ktorého triedne vedomie inauguruje rozbitie fantazmagórie práve zavŕšením tovarového charakteru v hegelovskom sebavedomí. Chápať tovar ako dialektický obraz, znamená teda chápať ho aj ako motív jeho vlastného zániku a „prekonania“ namiesto čírej regresie k staršiemu. Tovar je na jednej strane to, čo je odcudzené, v čom odumiera spotrebná hodnota, na druhej strane je však aj tým, čo prežíva a v odcudzenosti prekonáva bezprostrednosť. V tovaroch, nie pre ľudí, máme prísľub nesmrteľnosti a fetiš je – aby som ďalej doviedol Váš právom situovaný vzťah ku knihe o baroku – pre devätnáste storočie vierolomne posledným obrazom, akým môže byť len umrlčia lebka. Na tomto mieste sa mi zdá rozhodujúci poznávací charakter ako neužitočne prežívajúceho tovaru u Kafku, predovšetkým u jeho Odradka: touto rozprávkou sa azda završuje surrealizmus, tak ako sa Hamletom završuje trúchlohra. Vnútrospoločensky to však znamená, že číry pojem spotrebnej hodnoty vôbec nestačí na to, aby sa ním dal kritizovať tovarový charakter, a vedie len k štádiu pred delby práce. To bola moja neustále výhrada voči Berte [krycie meno pre Bertolta Brechta, keďže Adorno posielal list z fašistického Nemecka], ktorej „kolektív“, podobne ako aj jej bezprostredný pojem funkcie mi boli preto neustále podozrivé, lebo sú sami „regresiou“. Azda pochopíte z tejto úvahy vystihujúcej vecným obsahom presne tie kategórie, ktoré by v expozé mohli zodpovedať Berte, že môj odpor proti nim nepredstavuje inzulárne pokusy zachrániť autonómne umenie alebo niečo podobné, ale že najhlbším spôsobom komunikuje s tými motívmi nášho filozofického priateľstva, ktoré sa mi vidia najpôvodnejšie. Ak by som mohol mohutným gestom zhrnúť oblúk mojej kritiky,

musel by som ho, a nemohlo by to byť inak, uzavrieť okolo extrémov. Reštitúcia teológie alebo radšej radikalizácia dialektiky až do jej žeravého teologického jadra by musela znamenať zároveň maximálne vyostrenie spoločensko-dialektického, ba ekonomického motívu. To by sa malo navyše chápať historicky. Tovarový charakter, špecifický pre devätnáste storočie, to znamená pre priemyselnú výrobu, by bolo potrebné vypracovať materiálovo oveľa ostrejšie, keďže od začínajúceho kapitalizmu, teda od epochy manufaktúr, práve od baroka, jestvuje tak tovarový charakter ako aj odcudzenie – tak ako na druhej strane spočíva odvtedy „jednota“ moderny práve v tovarovom charaktere. No až presné určenie priemyselnej podoby tovaru ako historicky ostro odlišenej od podoby staršej by v plnosti poskytlo „pradejiny“ a ontológiu devätnásteho storočia; všetky vzťahy k tovarovej forme „ako takej“ dodávajú týmto pradejinám určitý metaforický ráz, ktorý v tomto vážnom prípade neslobodno strpieť. Domnievam sa, že keby ste sa tu celkom odovzdali spôsobu, ktorým postupujete, slepej práci s materiálom, dosiahli by ste najväčšie interpretačné výsledky. Ak sa naproti tomu moja kritika pohybuje v určitej abstraktnej teoretickej sfére, zaiste tu ide o nedostatok, hoci viem, že tento nedostatok nepovažujete za „svetonázorový“ a neodsuniete tým nabok moje výhrady.

Napriek tomu mi dovoľte ešte niekoľko konkrétnych poznámok o jednotlivostiach, ktoré, pravda, môžu mať určitý význam len z hľadiska tohto teoretického pozadia. Čo sa týka titulu, navrhol by som: *Paris Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts*; teda nie „*die Hauptstadt*“ – ak by len s peklom nemal vstať z mŕtvych aj titul *Pasáží*. Členenie kapitol podľa mužov sa mi nezdá celkom šťastné; vychádza z neho určitý nátlak k systematickosti vonkajšej architektúry, ktorý sa mi akosi nepozdáva. Nemali ste predtým kapitoly podľa materiálu, ako napríklad „Plyš“, „Prach“ atakďalej? Práve vzťah medzi Fourierom a pasážami mi akosi nejde do hlavy. Ako vhodné rozloženie by som si tu predstavoval konšteláciu rozličných mestských a tovarových materiálov, ktorá sa v neskorších častiach dešifruje ako dialektický obraz a zároveň ako jeho teória. – V ďalšom motte asociuje slovo *portique* veľmi pekne motív „antiky“; azda by sa tu dalo pri novom ako o najstaršom pohovoriť elementárne o štýle empiru (ako to robíte o melanchólii vo svojej knihe o baroku). Na ďalšom mieste by sa v každom prípade žiadalo spriehladniť chápanie štátu ako samoučelu v zmysle čistej ideológie prejavujúcej sa

v empíre, tak ako ju máte zrejme na mysli v tom, čo píšete ďalej. Celkom neosvetlený je tu pojem konštrukcie, ktorý ako odcudzenosť voči materiálu a zároveň jeho ovládnutie má už eminentne dialektický ráz a podľa môjho názoru ho treba okamžite dialekticky exponovať (ostrá hranica k súčasnému pojmu konštrukcie; argumenty tu pravdepodobne ponúka termín inžiniera, ktorý veľmi zapadá do 19. storočia!). Pojem kolektívneho nevedomia, ktorý tu vystupuje a ku ktorému som sa už v čomsi principiálne vyjadril, nie je mimochodom vo svojom uvedení a expozícii celkom priezračný. – Ďalej by som sa rád opýtal, či bolo liate železo skutočne prvým umelým stavebným materiálom (tehly!); celkovo sa ma zmocňuje nevoľnosť, keď čítam „prvé“. Možno by sa tu dalo komplementárne formulovať: každá epocha sníva o sebe, akoby bola zničená katastrofou. – Formuláciu, že „nové sa prelína so starým“ považujem za nanajvýš pochybnú v zmysle mojej kritiky dialektického obrazu ako regresie. Nesiaha sa tu po starom, ale starým je tu práve to najnovšie, a to síce ako zdanie a fantazmagória. Tu azda smiem bez vtieravosti poukázať na niektoré formulácie, aj o dvojzmyselnosti, z kapitoly o interiéri v mojej knihe o Kierkegaardovi. Ešte by som tu doplnil: dialektické obrazy nie sú ako modely nijakými spoločenskými produktami, ale objektívnymi konšteláciami, v ktorých sa zobrazuje samotný spoločenský stav. V dôsledku toho nemožno upodozrievať dialektický obraz nikdy z ideologického alebo celkovo sociálneho „výkonu“. Moja výhrada voči rýdzo negatívne impulzu zvecnenia – kritika „Klagesa“ v náčrte – sa opiera najmä o miesto, kde sa hovorí o stroji. Nadhodnotenie strojovej techniky a stroja ako takého bolo vždy vlastné retrospektívnym meštianskym teóriám: výrobné vzťahy sa tým prekrývajú abstraktným návratom k výrobným prostriedkom. – K ďalšiemu miestu patrí Hegelov veľmi dôležitý pojem druhej prírody, ktorý prebral Georg Lukács a odvtedy aj iní. *Diable à Paris* by mohol azda ukázať cestu do pekla. – Na ďalšej strane: veľmi pochybujem o tom, že robotník vystupuje „naposledy“ mimo svojej triedy ako štafáž atakďalej. – Myšlienka pradejín fejtónu, o ktorej má toho toľko Váš [Karl] Kraus, je mimoriadne lákavá; tu by bolo aj Heineho miesto. Napadá mi pri tom starý výraz z jazyka žurnalistov: „šablónovitý štýl“, ktorého pôvod by bolo azda dobré vypátrať. Životný pocit je ako termín z kultúrnych dejín a dejín ducha veľmi podozrivý. – Zdá sa mi, že dobromyselné prebratie techniky ako prajavu súvisí s nadcenením archaického ako

takého. Zaznamenávam si formulu: mýtus nie je beztriednou túžbou skutočnej spoločnosti, ale samotný objektívny charakter odcudzeného tovaru. – Konceptia dejín maliarstva v 19. storočí ako útek od fotografie (s ktorou, mimochodom, prísne korešponduje konceptia hudby ako úteku pred „banalitou“) je veľmi veľkolepá ale aj nedialektická, to znamená, že podiel výrobných síl nevstupujúcich do tovarovej podoby nie je takto v prípade výtvarných náleзов konkrétne, no dá sa uchopiť len v negatívne stopy (precíznym miestom tejto dialektiky je pravdepodobne Manet). Zdá sa mi, že to súvisí s mytologizujúcou alebo archaickou tendenciou expozé. Výtvarné nálezy sa ako artefakty minulosti stávajú takpovediac dejinnopolitickými stálicami, z ktorých sa vytratil podiel výrobnej sily. V nedialekticky mýtickom pohľade, v pohľade Medúzy, sa stráca subjektívny podiel dialektiky. – Zlatý vek, o ktorom píšete ďalej, je azda pravým prechodom k peklu. – Nejde mi do hlavy vzťah svetových výstav a robotníctva, ktorý pôsobí ako dohad; to sa dá tvrdiť istotne len s najväčšou opatrnosťou. – K ďalšiemu miestu patrí prirodzene veľká definícia a teória fantazmagórie. – Nasledujúce miesto bolo pre mňa menej tekel. Spomínam si spolu s Felizitas na ohromný dojem, ktorý na nás svojho času urobil citát o Saturne; tento citát neprežil vytriezvenie. Nie Saturnov prstenec sa musel stať balkónom z liateho železa, no práve spomínaný balkón sa musel stať naozajstným Saturnovým prstencom a na tomto mieste som šťastný, že moja námietka nie je ničím abstraktným, lež tým, čo sa podarilo Vám samému: jedinečnou kapitolou o mesiaci z *Detstva* [Walter Benjamin: *Berlínske detstvo okolo roku tisícdeväťsto*], ktorej filozofický obsah by tu mal svoje miesto. Tu mi napadlo, čo ste raz povedali o práci na *Pasážach*: dá sa vynútiť len z priestoru šialenstva: o tom, že sa z neho vzdialila namiesto toho, aby si ho podrobila, svedčí interpretácia citátu o Saturne, ktorá od neho odsakkuje. Tu tkvejú moje zásadné averzie. [...] Kvôli nesmiernej vážnosti veci musím byť na tomto mieste brutálny. – Fetišový pojem tovaru, čo sa zhoduje aj s Vaším zámerom, treba podložiť príslušnými miestami o ňom. – Ani pojem organického, ktorý sa tu objavuje a odkazuje k statickej antropológii atakďalej, nie je zrejme udržateľný, alebo iba tak, že jestvuje ako taký len pred fetišom, je teda sám historický ako povedzme „krajinka“. – K nasledujúcemu miestu zrejme patrí spomínaný Odradekov dialektický motív tovaru. – Robotnícke hnutie sa zdá opäť trochu ako *deus ex machina*; iste, zrejme tak ako pri niekto-

rych analogických formách, aj tu je na vine skratkovitosť expozé – toto je námietka, ktorú možno vzniesť voči mnohým mojím výhradám. K miestu o móde, ktoré považujem za veľmi dôležité, no vo Vašej konštrukcii by ho bolo zrejme treba odlúčiť od pojmu organického a vzťahovať ho na živé – to znamená vzťahovať ho nie na predsunutú „prírodu“ – mi napadol pojem *changeant* ako jagavej látky, ktorý má zrejme pre 19. storočie význam expresie a zrejme je spätý s priemyselnými postupmi. Skúste sa na to pozrieť; pani Hesselová, ktorej správy vo *Frankfurter Zeitung* sledujeme vždy s veľkým záujmom, vie o tom určite viac. – Na nasledujúcom mieste mám predovšetkým pochybnosti voči abstraktnému používaniu kategórie tovaru: či sa ako taká „prvý raz“ objavila v 19. storočí (mimochodom povedané, táto námietka platí aj voči interiéru a sociológii vnútra v mojej knihe o Kierkegaardovi a práve tu musím všetko, čo kritizujem na Vašom expozé, vzťahovať aj na svoju staršiu prácu). Myslím, že kategória tovaru by sa dala dosť konkretizovať už špeci-ficky modernými kategóriami svetového obchodu a imperialismu. K tomu napríklad: pasáž ako bazár, aj povedzme obchodíky so starožitníctvom ako trhy svetového obchodu pre to, čo je dočasné. Význam dialky, ktorá sa sem vnáša – azda je to problém získavania vrstiev bez intencií a imperiálne dobývanie. Dávam len nápady; prirodzene, že Vy môžete z materiálu vydolovať neporovnateľne presvedčivejšie veci a určiť špecifickú podobu sveta vecí v 19. storočí (možno z jeho odvrátenej strany, odpadu, zvyškov, zručanín). – Aj miesto o obchodnej kancelárii by sa zaobišlo bez historickej určitosti. Menej sa mi javí ako čistý protiklad k interiéru a skôr ako relikť starších podôb komnát, zrejme barokových (s glóbusmi, nástennými mapami, bariérkou a inými materiálovými formami). – K teórii secesie: ak súhlasím s Vami v tom, že predstavuje rozhodujúce otrásenie interiérom, potom to v mojom chápaní vylučuje, že „mobilizuje všetky sily vnútra“. Skôr sa ich pokúša zachrániť a realizovať „zvonkajškovením“ (sem patrí najmä teória symbolizmu, predovšetkým Mallarmého interiéry, ktoré majú presne opačný význam ako povedzme u Kierkegarda). Miesto ľudského vnútra zaujal v secesii *sexus*. To on je miestom návratu, pretože jedine v ňom sa súkromné individuum so sebou stretáva nie vnútorne, ale telesne. Platí to pre celé umenie secesie od Ibsena po Maeterlincka a d'Annunzia. Pôvod tu treba potom hľadať u Wagnera a nie v Brahmsovej komornej hudbe. – Betón sa mi zdá pre secesiu necharakteristický, patrí

skôr do zvláštneho prázdneho priestoru okolo roku 1910. Mimochodom, považujem za pravdepodobné, že tá pravá secesia sa zhoduje s veľkou hospodárskou krízou okolo roku 1900; betón patrí ku konjunktúre pred vojny. – Rád by som Vás upozornil na mimoriadne zvláštnu interpretáciu *Stavitela Solnessa* vo Wedekindovej pozostalosti. Psychoanalytickú literatúru o prebudení nepoznám, no rozhliadam sa po nej. Ale: nepratrí psychoanalýza vykladajúca sny, prebúdajúca sa psychoanalýza, tá, ktorá sa výslovne polemicky dištancuje od hypnózy (dôkazy o tom nájdeme vo Freudových *Prednáškach*), sama k secesii, s ktorou sa časovo zhoduje? Tu sa azda nachádza otázka najvyššieho významu, ktorá vedie možno prídaleko. Rád by som tu dodal korektív k principiálnej kritike: ak odmietam používanie kolektívneho vedomia, nie je to prirodzene preto, aby som „meštianske individuum“ ponechal ako vlastný *substrát*. Treba ho zviditeľniť na interiéru ako sociálnu funkciu a je potrebné odhalíť jeho uzavretosť ako zdanie. No zdanie nie oproti osamostatnenému kolektívnemu vedomiu, ale oproti samotnému reálnemu spoločenskému procesu. „Individuum“ je pritom dialektickým priechodným nástrojom, ktorý neslobodno odbaviť mýtom, ale možno ho len prekonať. – Ešte raz by som chcel s najväčšou naliehavosťou zdôrazniť miesto o „oslobodení predmetov od driny, aby slúžili“ ako geniálny bod obratu k dialektickej záchrane tovaru. – K ďalšiemu: bol by som rád, keby sa teória interiéru ako púzdra čo najväčšími rozviedla. – Rád by som Vás upozornil ďalej na Maupassantovu *La nuit*, ktorá sa mi javí ako základný kameň dialektického záveru k Poeovmu *Mužovi davu*. Miesto o dave ako závoji považujem za skvelé. – Nasleduje miesto kritiky dialektického obrazu. Bezpochyby viete lepšie než ja, že Vami predstavená teória dialektického obrazu ešte nezodpovedá ohromnému nároku veci. Chcel by som len povedať, že dvojzmyselnosť nie je preklopením dialektiky do obrazu, ale jeho „stopou“, ktorú treba samu predialektizovať teóriou. Tuším si spomínam, že v kapitole o interiéru v knihe o Kierkegaardovi sa nachádza istá použiteľná veta. [...] – Pojem falošného vedomia si podľa môjho názoru vyžaduje najopatrnějšíe použitie a v nijakom prípade ho už nemožno aplikovať bez návratu k hegelovskému pôvodu. – Snob je pôvodne práve nie estetický, ale sociálny pojem; k úspechu mu dopomohol Thackeray. Medzi snobom a dandym treba rozlišovať čo najostrejšie; bolo by zrejme dobré skúmať aj dejiny snoba, k čomu máte, pravda, vďaka Proustovi ten najväčší

materiál. – Téza o l'art pour l'arte a celostnom umeleckom diele sa mi v tejto podobe zdá neudržateľná. Celostné umelecké dielo a artizmus v pregnantnom zmysle sú extrémne protichodné pokusy, ako vybočiť z tovarového charakteru, a nie sú identické: Baudelairov vzťah k Wagnerovi je dialektický tak ako vzťah spoločenstva k pobehlici. – Vonkoncom ma neuspokojuje teória špekulácií. Po prvé, chýba tu teória hazardnej hry, ktorá bola v pôvodnom náčrte *Pasáží* taká veľkolepá; po druhé, chýba skutočná ekonomická teória špekulanta. Špekulácia je negatívny výraz iracionality kapitalistického racia. Azda by sa dalo toto miesto zvládnuť „extrapoláciou extrémov“. – Na rade by bola explicitná teória perspektívy; myslím, že v pôvodnom náčrte *Pasáží* k tomu niečo bolo. K tomu patrí stereoskop, ktorý vynašli v období 1810 a 1820. – Pekná dialektická koncepcia haussmannovskej kapitoly by sa mohla neskôr stvárniť pregnantnejšie než v expozé, z ktorého ju treba najprv interpretovať.

Ešte raz Vás prosím, aby ste ospravedlnili žalostnícku podobu týchto glos; myslím si však, že som Vám dlžný aspoň lokalizáciu principiálnej kritiky. [...]

V opravdivom priateľstve.

Benjamin Adornovi

Skovsbostrand per Svedenborg, 4. október 1938

Milý Teddie,

pred ôsmimi dňami som uzavrel prácu na druhej časti knihy o Baudelairovi; o dva dni neskôr zažila Európa provizórny *dénouement*. Moje vypätie za posledné týždne bolo najkrajnejšie vďaka kolízii historických termínov s redakčnými. Preto s týmito riadkami meškám.

Včera som pripravil na transport do Paríža tých niekoľko sto kníh, ktoré tu mám. Čoraz väčšmi však nadobúdám pocit, že toto miesto určenia sa bude musieť stať pre Vás aj pre mňa prekladiskom. Nevie, ako dlho sa bude dať ešte v Európe reálne dýchať vzduch; duchovne to po udalostiach posledných týždňov už nie je možné. Nekonštatuje sa mi to ľahko; no už sa tomu zrejme nedá vyhnúť.

Najavo vyšlo bezosporu zrejme toto: Rusko si nechalo amputovať európsku extrémnosť. Čo sa týka Hitlerovho prísľubu, že európske teritoriálne nároky sú uspokojené a koloniálne nemôžu v nijakom prípade podmieniť vojnu, vykladám si to tak, že koloniálne požiadavky budú znamenať vojnu pre Mussoliniho. Očakávam, že nasledujúcim predmetom „vyjednávania“ sa stane Tunís, kde žije veľké množstvo Talianov, ak nie sú vo väčšine.

Lahko si dokážete predstaviť, aký znepokojený som bol za posledné týždne kvôli mojej žene a predovšetkým [synovi] Stefanovi. Momentálne sa netreba, ako som sa prednedávnom dozvedel, obávať toho najhoršieho. Stefan je v Anglicku; moja žena sa pokúsi k celej záležitosti pristúpiť bez príliš citelnej straty. Aby sa získal čas, dôjde predbežne len k formálnemu odlúčeniu.

Bol som desať dní v Kodani, aby som opravil rukopis o Baudelairovi. Bolo to najkrajšie babie leto, aké si len možno predstaviť. Z mesta som však tentoraz nevidel viac než to, čo bolo po ceste od môjho písacieho stola k rádioprijímaču v „spoločenskej miestnosti“. Tu sa teraz začína jeseň s najprudšími búrkami. Ak sa neprihodí nič nečakané, naspät' pcestujem o týždeň, budúcu sobotu. O čo prirodzenejší a uvoľnenejší bol minulé leto môj vzťah k Brechtovi, o to s väčšími starosťami ho tu zanechávam tento raz. Pretože v tejto komunikácii, ktorá bola tentokrát oveľa menej problematická, ako som bol zvyknutý, mám právo vidieť index jeho rastúcej izolácie. Nevyklúčujem celkom banálny výklad faktu – že táto izolácia znižuje jeho potešenie z istých provokatívnych fínt, ku ktorým mal v rozhovore sklon; autentickejšie však bude v tejto rastúcej izolácii spoznať dôsledok vernosti k tomu, čo máme spoločné. V životnej situácii, v akej sa ocitol, sa bude počas svedenborskej zimy konfrontovať s touto osamelosťou ako s vyzývaním.

Z jeho nového *Cézara* som nevidel takmer ešte nič, lebo kým som sám pracoval, nemohol som nič čítať.

Predpokladám, že kým príde tento list, budete mať už druhú časť mojej práce o Baudelairovi prečítanú. Boli to preteky s vojnou; a ja som mal v deň, keď som ukončil takmer pätnásť rokov plánovanú prácu (nedokonalosť rukopisu!) o „flaneurovi“ a zachránil ho tak pred zánikom sveta, napriek dusivému strachu pocit triumfu.

Max [Horkheimer] Vás iste na základe môjho sprievodného listu, ktorý som posielal, informoval o poznámkach týkajúcich sa súvislosti medzi mojou prácou o Baudelairovi a plánom *Pasáží*. Roz-

hodujúce je, ako som to formuloval, že esej o Baudelairovi, ktorá sa netají príslušnosťou k ríši problémov predstavujúcej *Pasáže*, mohla vzniknúť len ako časť knihy o Baudelairovi. To, čo viete o knihe z našich rozhovorov v San Reme, Vám umožňuje vytvoriť si *per contrarium* pomerne presný obraz o funkcii druhej časti, ktorá je teraz hotová. Určite Vám neuniklo, že som sa rozhodujúcich motívov – novosti, neustálej rovnakosti, módy, večného návratu, hviezd, secesie – síce dotkol, no nezaoberal som sa ani jedným z nich. Dokázať očividnú konvergenciu základných myšlienok s plánom *Pasáže* je vecou tretej časti.

Z Vašej vlastnej ruky som toho dostal ešte málo, odkedy ste sa presťahovali do nového bytu. Dúfam, že od Vás dostanem detailnú správu ihneď ako dočítate *Baudelaira*. Pri tej príležitosti mi, prosím, oznámte, ako napreduje Váš rozhlasový projekt a najmä aký má ráz. Lebo o ňom ešte vlastne nič neviem.

Ďakujem Vám za knihu o pilotoch vzducholodí: momentálne je spolu s Vašou celou zásielkou v debni, ktorá je prichystaná na transport. Teším sa na to, že si ju v Paríži prečítam. Veľmi srdečne poďakujte, prosím, za túto zásielku Felizitas. Napíšem jej najneskôr z Paríža. – *Kierkegarda*, za ktorého Vám ďakujem, dostanete späť s Löwithom [Karl Löwith: *Nietzscheho filozofia večného návratu rovnakého*] cez pani Favezovú. Löwitha som si vyžiadal svojho času preto, lebo ho potrebujem k tretej časti knihy o Baudelairovi. Prosím, keď ho už nebudete potrebovať, pošlite mi ho potom späť.

O Elisabeth Wienerovej, na ktorú sa pýta Felizitas, som nič nepočul. Čo sa mňa týka, za ešte závažnejšie považujem to, že nemám doteraz ani riadok od [Gershoma] Scholema, odkedy odišiel do Ameriky. Zdá sa, akoby sa urazil, keď sme sa nestretli v Paríži. U mňa však muselo ísť všetko bokom kvôli práci, veď bez prísnej klauzúry, ktorú som si uložil, by som sa jej nikdy nemohol venovať. Dal Vám o sebe niečo vedieť?

S napätím čakám na to, čo mi budete môcť povedať o Ernstovi Blochovi. *En attendant* hodím tu a tam pohľad na mestský plán New Yorku, ktorý je rozprestretý u Brechtovho syna Stefana, a prechádzam sa hore-dolu po dlhej ulici pozdĺž Hudsonu, kde sa nachádza Váš dom.

Čo najsrdečnejšie Vás zdraví Váš Walter.

*Adorno Benjaminovi*

[New York], 10. november 1938

Milý Walter,

to, že s týmto listom meškám, je hrozivou obžalobou mňa, nás všetkých. No azda sa k tejto obžalobe pridružilo aj zrníčko obhajoby. Lebo je takmer samozrejmé, že ak sa odpoveď na Vášho *Baudelaira* oneskoruje o mesiac, dôvod nemôže tkvieť v nedbanlivosti.

Dôvody sú výlučne vecného druhu. Týkajú sa postoja nás všetkých k rukopisu a pri mojom angažovaní sa v otázke práce na *Pasážach* môžem azda bez neskromnosti povedať, že sa to týka obzvlášť môjho postoja. S krajným napätím som čakal, kým práca o Baudelairovi dorazí a doslova som ju zhltoľ. Som plný obdivu, že ste dokázali prácu dokončiť do termínu. A tento obdiv mi najväčšmi sťažuje hovoriť o tom, čo sa ocitlo medzi mojím túžobným očakávaním a textom.

Neuveriteľne ťažko som znášal Vašu myšlienku, že v Baudelairovi staviate model k *Pasážam*, a neblížil som sa k satanskému dejisku inak ako Faust k fantazmagóriám Brockenu, keď si myslel, že sa takto vyrieši nejedna hádanka. Dá sa ospravedlniť, keď som si musel odpovedať Mefistovou replikou, že nejedna hádanka sa nanovo zauzlí? Chápate, že čítanie práce, ktorej jedna kapitola sa nazýva *Flaneur* a ďalšia dokonca *Moderna*, vo mne vyprodukovalo určité sklamanie?

Podstatný dôvod tohto sklamania tkvie v tom, že táto práca v tých častiach, ktoré sú mi známe, nepredstavuje k *Pasážam* model, ale prelúdium. Zbierajú sa tu motívy, ale nedochádza k ich uskutočneniu. Vo svojom sprievodnom liste adresovanom Maxovi [Horkheimerovi] ste toto predstavili ako výslovný zámer, a je mi jasná asketická disciplína, akou ste sa nechali viesť, aby ste si všade ušetrili rozhodujúce teoretické odpovede na otázky a aby ste dokonca aj tie otázky ukázali len zasväteným. No rád by som sa opýtal, či sa dá voči takémuto predmetu a v súvislosti s takou vyžadujúcou vnútornou pretenciou udržať podobná askéza. Ako dôverný znalec Vašich prác veľmi dobre viem, že vo Vašom oeuve nechýbajú pre Váš postup precedentné prípady. Spomínam si napríklad na Vaše eseje o Proustovi alebo o surrealizme v *Literarische Welt*. Dá sa však tento postup preniesť na komplex *Pasáže*? Panoráma a „stopa“, flaneur

a pasáže, moderna a večne rovnaké bez teoretickej interpretácie – je to azda „materiál“, ktorý môže tpezlivo čakať na výklad bez toho, aby ho nepohltila vlastná aura? Nepochádza skôr k takmer démonickému sprisahaniu pragmatického obsahu predmetov, keď sa tento obsah izoluje, proti možnosti jeho výkladu? Počas nezabudnutelných rozhovorov v Königsteine ste raz povedali, že každú myšlienku *Pasáže* by bolo treba vlastne vytrhnúť z určitej oblasti, kde vládne šialenstvo. Otázka, či takýmto myšlienkam napomáha zamurovanie za nepreniknuteľnými vrstvami látok, tak ako to od nich vyžaduje Vaša asketická disciplína, ma privádza do údivu. Vo Vašom súčasnom texte sa uvádzajú pasáže s odkazom na to, aký úzky je chodník, ktorý vraj na uliciach prekáža flaneurovi. Tento pragmatický úvod akoby predurčoval objektívnosť fantazmagórie, na ktorej som tak tvrdohlavo trval už počas hornberskej korešpondencie, podobne ako aj impulzy v prvej kapitole smerujúce k redukcii fantazmagórie na spôsob správania sa bohémy. Nebojte sa, vyhovoriť by som každému, kto by tvrdil, že vo Vašej práci bud' bezprostredne prežíva fantazmagória, alebo že Vaša práca dokonca naberá fantazmagorický charakter. No likvidácia sa môže podariť v skutočnej hĺbke len vtedy, keď sa fantazmagória realizuje ako objektívna dejinofilozofická kategória a nie ako „názor“ o spoločenských charakteroch. Presne na tomto mieste sa Vaša koncepcia odlišuje od všetkého, čo si inak zrejme trúfa na devätnáste storočie. Realizácia Vášho postulátu sa však nedá odročiť *ad Kalendas Graecas* a „pripraviť“ tým, že sa skutková podstata predstaví nevinnejšie. To je moja námietka. Keď v tretej časti, aby som použil starú formuláciu, nastupujú namiesto pradejín devätnásteho storočia pradejiny v devätnástom storočí – najzreteľnejšie v Péguyho citáte o Victorovi Hugovi – potom je to len iný výraz pre tú istú skutkovú podstatu.

Zdá sa mi, že námietka sa v nijakom prípade netýka len otázky, či „vynechať“ niečo z predmetu, ktorý sa práve vďaka askéze výkladu dostáva podľa mňa do oblasti, proti ktorej sa askéza obracia: tam, kde osciluje história a mágia. Momenty, kde text upadáva späť za svoje apriori, vidím skôr v úzkej spätosti so vzťahom k dialektickému materializmu – a práve na tomto mieste hovorím nielen za seba ale aj za Maxa, s ktorým som diskutoval o tejto otázke čo najpodrobnejšie. Dovoľte, aby som sa tu vyjadril jednoducho a hegelovsky, ako sa len dá. Ak sa veľmi nemýlim, chýba tejto dialektike

jedna vec: sprostredkovanie. Celý čas prevláda tendencia, bezprostredne vzťahovať Baudelairove pragmatické obsahy na susediace črty sociálnych dejín tých čias a pokiaľ je to len možné, na črty ekonomického druhu. Myslím napríklad na miesto o vínnej dani, určitý výklad barikád alebo už naznačené miesto o pasážach, ktoré sa mi javí ako obzvlášť problematické, pretože práve tu zostáva veľmi pochybný prechod od principiálne teoretického uvažovania o fyziológiách ku „konkrétnej“ predstave flaneura.

Pocit takejto umelosti vo mne vzniká všade tam, kde práca vypovedá metaforicky namiesto toho, aby vypovedala zaväzujúco. Sem patrí predovšetkým pasus o premene mesta pre flaneura na interiér, kde sa mi zdá, že sa tu jedna z najmocnejších koncepcií Vášho diela prezentuje len tak „ako keby“. Do najužšej súvislosti s takýmito materialistickými exkurzmi, pri ktorých sa človek nikdy nezabaví obavy takmer ako o plavca vrhajúceho sa s husou kožou do studenej vody, patrí apelovanie na konkrétne formy správania, tak ako v prípade flaneura, alebo neskôr miesto o vzťahu medzi zrakom a sluchom v meste, ktoré nie náhodou sugeruje citát [Georga] Simmela. Necítim sa pri tomto všetkom najlepšie. Nebojte sa, že využijem najbližšiu príležitosť a osedlám si svojho koníčka. Stačí mi, že mu podám *en passant* kúsok cukru a ďalej sa pokúsim udať Vám teoretický dôvod mojej nechute voči tomuto zvláštne mu druhu konkrétnosti a jeho behavioristickým črtám. Tento dôvod však nie je nič iné, než to, že považujem za metodicky nešťastné „materialisticky“ obracať jednotlivé pádne črty patriace do nadstavby tým, že sa uvedú nesprostredkovane a zrejme dokonca kauzálne do súvislosti k adekvátnym črtám základne. Materialistickú determináciu kultúrnych charakterov je možné sprostredkovať len *celkovým procesom*.

Aj keby boli Baudelairove básne o víne motivované vínnou daňou a bariérami, návrat týchto motívov v Baudelairovom oeuve nemožno určiť inak než celkovou spoločenskou a ekonomickou tendenciou obdobia, teda v zmysle kladenia otázky Vašej práce *sensu strictissimo* analýzou podoby tovaru v Baudelairovej epoche. Nik nepozná lepšie než ja ťažkosti, ktoré sú s tým späté: kapitola o Wagnerových fantazmagóriách do nich nepochybne ešte nedorástla. *Pasáže* sa vo svojej definitívnej podobe nebudú môcť vyhnúť tejto povinnosti. Bezprostredný logický záver, ku ktorému dospievate v prípade *L'Ame du Vin* na základe vínnej dane, prihráva fenomé-

nom práve ten druh spontánnosti, zručnosti a hustoty, ktorých sa v kapitalizme zriekli. V tomto druhu bezprostredného, takmer by som opäť povedal antropologického materializmu, tkvie hlboko romantický prvok, a ja to cítim tým zreteľnejšie, čím kriklavejšie a drsnejšie konfrontujete Baudelairov svet foriem so životnou potrebou. „Sprostredkovanie“, ktoré mi chýba a ktoré nachádzam prekryté materialisticko-historiografickým zaklínaním, však nie je ničím iným než práve teóriou, ktorú ste v práci vynechali. Vynechanie teórie privoláva empiriu. Dodáva jej na jednej strane klamlivo epický charakter a na druhej strane oberá fenomény, ktoré sa zažívali len subjektívne, o ich vlastnú dejinnofilozofickú závažnosť. Dá sa to vyjadriť aj takto: teologický motív, podľa ktorého sa veci volajú po mene, má tendenciu premieňať sa na žasnúci opis čistej fakticity. Keby sme to chceli vyjadriť veľmi drasticky, mohli by sme povedať, že práca sa usídlila na križovatke mágie a pozitivizmu. Toto miesto je začarované. Odkliať by ho dokázala len teória: Vaša vlastná, bezohľadná, dobre špekulatívna teória. Len na jej vlastnú žiadosť ju ohlasujem proti Vám.

Odpustite mi, ak sa pritom dotknem predmetu, na ktorom mi musí podľa skúseností s Wagnerom obzvlášť záležať. Ide o typ handrára, ktorý opisujete vo svojej práci. Zdá sa mi, že jeho určenie – postava nachádzajúca sa na spodnej hranici chudoby – neprináša to, čo sľubuje samotné slovo handrár, keď vystupuje v jednom z Vašich textov. Nie je na ňom nič psie, nič z vreca prehodeného cez plecia, nič z hlasu, ktorý povedzme ešte v Charpentierovej *Louise* vytvára takpovediac čierny zdroj svetla celej opery; nič z chvosta kométy detí, ktoré výskajú za starcom. Ak sa smiem vydať do regiónu *Pasáží*: v handrárovi by sa mala teoreticky rozlúštiť zhoda medzi kloakou a katakombou. Je však prehnaná moja domnienka, podľa ktorej tento nedostatok súvisí s tým, že sa neartikuluje handrárova kapitalistická funkcia, totiž podriadenie žobroty výmennej hodnote. Na tomto mieste naberá askéza práce črty, ktoré by boli hodné Savonarolu. Pretože repríza handrára v Baudelairovom citáte v tretej časti sa tejto súvislosti blíži na dosah. Čo Vás muselo stáť, aby ste po nej nesiahli!

Tým som sa chcel dotknúť centrálného miesta. Vyznenie celej práce, ktoré v nijakom prípade nezasiahlo len mňa a moju ortodoxnosť vzhľadom na projekt *Pasáží*, je to, že ste si spôsobili ujmu, [...] keď ste marxizmu vymerali tribúty, ktoré nezodpovedajú veľmi ani

Vám ani jemu. Marxizmu nezodpovedajú preto, lebo tu vypadla sprostredkovanosť cez celkový spoločenský proces a materiálnej enumerácii sa poverčivo pripisuje takmer moc osvietenia, ktorá však nikdy nie je vecou pragmatického odkazu ale výlučne teoretickej konštrukcie. Vašej najvlastnejšej substancii nezodpovedajú preto, lebo ste si akousi apriórnu cenzúrou podľa materialistických kategórií (ktoré sa v nijakom prípade nezhodujú s marxistickými) zakázali svoje najodvážnejšie a najplodnejšie myšlienky, hoci aj v podobe ich odročenia. [...] V Božom mene jestvuje len jedna pravda, a keď sa Váš intelektuálny potenciál zmocňuje tejto jednej pravdy v kategóriách, ktoré sa Vám podľa Vašej predstavy o materializme zdajú apokryfické, odnesiete si z tejto pravdy viac, než keby ste siahli po myšlienkovatej armatúre, ktorej držadlám sa Vaša ruka bez prestania vzpiera. Napokon, tejto jednej pravdy je viac v Nietzscheho *Genealógii morálky* než v Bucharinovom šlabikári. Verím, že téza, ktorú som vyslovil, je mimo podozrenia z laxnosti a eklekticizmu. [...] Gretel raz žartom povedala, že vraj obývate jaskynnú hĺbku svojich pasáží, a ľakáte sa ukončenia práce preto, lebo by ste potom museli stavbu opustiť. Dovoľte, aby sme Vás povzbudili k tomu, aby ste nám predsa len umožnili prístup k tomu najsvätejšiemu. Myslím, že sa nemusíte obávať ani o stabilitu budovy, ani o jej profanáciu.

Čo sa týka osudu práce, vznikla tu pomerne zvláštna situácia, v ktorej som sa musel zariadiť asi tak ako spevák piesne: tón je spre-vádzaný tlmeným bubnom. Publikovanie v terajšom čísle časopisu [*Časopis pre sociálny výskum*] nevyšlo, lebo týždne trvajúce diskusie o Vašej práci by predĺžili tlačiarenský termín za hranicu neúnosnosti. Plánovali sme vytlačiť druhú kapitolu *in extenso* a tretiu čiastočne, najmä Leo Löwenthal sa za to nástojčivo zasadzoval. Ja som nedvojznačne proti. A to, samozrejme, nie z redakčných ohľadov, ale kvôli Vám samému a Vášmu Baudelairovi. Tá práca Vás nereprezentuje tak, ako by Vás mala reprezentovať. Keďže som však pevne a celkom neomylné presvedčený o tom, že budete schopný pripraviť baudelairovský rukopis s absolútnou presvedčivosťou, čo najnaliehavejšie Vás prosím, aby ste sa vzdali publikovania súčasnej verzie a napísali druhú. To, či by jej podoba mala mať novú štruktúru alebo či by sa mala podstatne kryť so záverečnou časťou Vašej knihy o Baudelairovi, je mimo mojej kompetencie. O tom môžete rozhodnúť len Vy sám. Chcel by som zdôrazniť, že tu ide

z mojej strany o prosbu a nie o redakčné rozhodnutie alebo odmietnutie.

[...]

Dovoľte, aby som list zakončil niekoľkými epilegomenami k Baudelairovi. Najprv sloha z druhej mazeppovskej básne Victora Huga (muž, ktorý má toto všetko uvidieť, je Mazeppa, priviazaný o chrbát koňa):

„Šesť Heršelových lún, Saturnov prsteň starý,  
Pól skrývajúci severku do svojej pary,  
Nadhviezdne priestory,  
Tie vidia všetko; a tvoj let, čo odpočinok nepozná,  
Ako by predĺžiť mu chcel do večnosti  
Vysnítvané obzory.“

Ďalej sklon k „neobmedzeným výpovediam“, ktorý ste pozorovali a uvádzate ho v súvislosti s Balzacom a opisom zamestnancov v *Mužovi davu*, platí, čo je dosť zarážajúce, aj v prípade markíza de Sade. O jednom z prvých Justiných trýzniteľov, istom bankárovi, sa tu píše: „Pán Dubourg, tučný, obmedzený, a bezočivý ako všetci finančníci“. – Motív neznámej milenky sa objavuje rudimentárne v Hebbelovej *Básni neznámej*, ktorá obsahuje pozoruhodné riadky: „A ak Ti nedokážem postavu dať ba ani tvar, nech nestiahne Ťa žiaden tvar do hrobu“. Napokon pár riadkov z *Jesennej kvetiny* od Jana Paula, ktoré sú skutočným *trouvaille*: „Dňu sa ušlo jedno jediné slnko, zatiaľ čo noci tisíc slnc, a modré nekonečné more éteru ako by k nám klesalo v svetelnom poprašku. Koľko pouličných lúč svetielkuje hore-dolu pozdĺž celej mliečnej cesty? A tieto sa navyše – aj zapalujú, či už je leto alebo sviati mesiaca. Noc sa teda nekrášli len kabátom popretkávaným hviezdami, v ktorom ju zobrazujú starí majstri a ktorý ja nazývam vkusnejšie jej *duchovným* ornátom než kabátom vojvodu, no vo svojom kráslení ide ešte oveľa ďalej a napodobňuje dámy v Španielsku. Tak ako ony, ktoré za súmraku nahrádzajú na ozdobe hlavy brilianty svätajanskými muškami, krásli takýmito zvieratkami noc aj spodnú časť svojho kabáta, kde sa netrblietajú hviezdy, a deti po nich často siahajú.“ Zdá sa mi, že do tej istej súvislosti patria nasledujúce vety z celkom inej časti tej istej zbierky:

„Ba čo viac; lebo nielen že som si všimol, že nám, ktorí sme ako plávajúci ľad, Taliansko pripomína... raj svetlý sťa mesiac, pretože

tu každou dennou a nočnou hodinou narážame na živo naplnený sen každého mladíka o prevandrovaných a prespíevaných nociach, ale tiež som sa spýtal, prečo sa v uličkách ľudia prechádzajú nocou a prečo si pritom pospevujú ako nejakí smutní noční strážnici, namiesto toho, aby sa celé partie večerníc a zorničiek spojili a v pes-trom rade (lebo každá duša milovala) sa prechádzali najutešenejšími listnatými lesíkmi a kvetinatými nivami svetlými ako mesiac, a mohli by dodať k harmonickej rozkoši ešte dve flautové predtaktia, totiž ako predĺženie krátkej noci o dva konce s východom a západom slnka a s pridaným súmrakom i brieždením.“ Myšlienka, že túžba po Taliansku je túžbou po krajine, kde netreba spať, je najhlbšie spätá s neskorším obrazom zastrešeného mesta. No lúč, ktorý rovnomerne osvetľuje oba obrazy, nie je určite ničím iným než svetlom plynovej lampy, ktorú Jean Paul nepoznal.

Tout entier Váš ...

Benjamin Adornovi

Paríž, 9. 12. 38

Milý Teddie,

určite Vás neprekvapilo, že moja odpoveď na Váš list z 10. novembra nenásledovala obratom ruky. Hoci sa podľa toho, ako dlho Váš list meškala, dal predvídať jeho obsah, nič nezabránilo tomu, že mi zasadil úder. Navyše som chcel ešte vyčkať na korektúry, ktoré ste spomínali, no dostal som ich až 6. decembra. Získaná lehota mi umožnila, rozvážne ako sa len dá, premyslieť Vašu kritiku. Mám ďaleko od toho, aby som ju považoval za neplodnú, ba za nepochopiteľnú. Pokúsím sa vyjadriť k nej principiálne.

Červená niť sa mi núka vo vete, ktorá sa nachádza na prvej strane listu. Píšete: „Panoráma a «stopa», flaneur a pasáže, moderna a «to isté» bez teoretickej interpretácie – je to azda «materiál», ktorý môže trpezlivo čakať na výklad?“ Pochopiteľná netrpezlivosť, s akou ste rukopis preskúmali podľa určitého kľúča, odviedla podľa môjho názoru Vašu pozornosť v niektorých dôležitých častiach od toho, čo je podstatné. Museli ste najmä dospieť k názoru, že ste sklamaný treťou časťou, akonáhle Vám už raz uniklo, že sa tam ani na *jednom*



mieste necituje moderna ako to, čo je večne rovnaké – tento dôležitý kľúčový pojem nie je v predloženej časti práce vôbec využitý.

Kedže citovaná veta predstavuje takpovediac kompendium Vašich námietok, prešiel by som ju slovo za slovom. Najprv je reč o panoráme. V mojom texte sa vyskytuje len mimochodom. Súvislosti Baudelairovho oeuve skutočne nezodpovedá panoramatické chápanie. Kedže toto miesto nemá určené korešpondencie ani v druhej ani v tretej časti, najlepšie by ho bolo vyčiarknuť. – Druhým členom vo Vašom výpočte je stopa. V sprievodnom liste som napísal, že filozofické základy knihy nie sú z druhej časti evidentné. Ak sa mal pojem, akým je stopa, podrobiť zdruvujúcemu výkladu, najprv by ho bolo treba zaviesť so všetkou nezaujatosťou v empirickej rovine. To by sa dalo uskutočniť ešte presvedčivejšie. Prvé, do čoho som sa pustil po svojom návrate, bolo skutočne hľadanie určitého miesta u Poea, ktoré považujem za najdôležitejšie pre moju konštrukciu detektívneho príbehu zo zmazávania, respektíve zachytávania stôp jednotlivca vo veľkomestskom dave. Rozprava o stope má však zostať v tejto vrstve, pokiaľ sa má neskôr dospieť v rozhodujúcich súvislostiach k jej bleskovému osvetleniu. Takéto osvetlenie som naplánoval. Pojem stopy má svoju filozofickú determináciu v opozícii k pojmu aury.

Vo vete, ktorej venujem pozornosť, nasleduje flaneur. Akokoľvek mi je známa najvnútornejšia, vecná aj osobná účasť, tvoriaca základ Vašich námietok – vzhľadom na tento Váš omyl mi hrozí, že stratím pôdu pod nohami. Chvalabohu je tu konár, ktorý môžem oblať, a zdá sa mi, že je z dobrého dreva. Je to ten, ktorým narážate na inom mieste na plodné napätie medzi Vašou teóriou o konzume výmennej hodnoty a mojou o vcítení sa do duše tovaru. Aj ja si myslím, že tu ide o teóriu v najprísnejšom zmysle slova, a úvaha o flaneurovi vrcholí práve v nej. Tu je miesto, hoci jediné, kde v tejto časti dosiahla teória nepokrivene svoje právo. Ako osamelý lúč preniká do umelo zatemnenej komory. Tento lúč však stačí na to, aby sa rozložil v prizme a ozrejmil uspôsobenosť svetla, ktorého ohnisko sa nachádza v tretej časti knihy. Preto táto teória flaneura – o ktorej schopnosti korigovať sa budem hovoriť o chvíľu v jednotlivých bodoch – v podstate spĺňa to, o čom som mal dlhé roky predstavu ako o zobrazení flaneura.

Ďalej narážam na termín pasáž. K nemu by som sa chcel vyjadriť tým menej, čím väčšmi Vám neunikla hlboká dobromyselnosť, s akou

ho používam. Prečo sa nad ním pozastavovať? Pasáž má naozaj, ak sa nemýlim, vstúpiť do súvislosti s *Baudelairom* v tejto hravej forme a určite nie v inej. Vystupuje tu ako motív horského prameňa na pohári. Preto sa ani nenájde v tejto práci miesto pre nedocenenelný pasus z Jeana Paula, na ktorý ma upozorňujete. – Čo sa napokon týka moderny, ako vyplýva z textu, je to termín samotného Baudelaira. Kapitola s takýmto nadpisom by nemala prekročiť hranice vyznačené Baudelairovým používaním tohto slova. Iste si spomeniete zo San Rema, že tieto hranice nie sú v nijakom prípade definitívne. Filozofická rekognoskácia moderny je záležitosťou tretej časti, kde sa začína pod pojmom secesie, uzatvára sa v dialektike nového a večne rovnakého.

Kedže si pripomínam naše rozhovory v San Reme, chcem hovoriť o tom mieste, o ktorom hovoríte zo svojho hľadiska Vy. Keď som sa tam zdráhal osvojiť si v mene vlastných produktívnych záujmov ezoterický myšlienkový vývin a prekročiť záujmy dialektického materializmu [...] smerom k dennému poriadku, nešlo mi napokon [...] o čistú vernosť k dialektickému materializmu, ale o solidaritu so skúsenosťami, ktorými sme prešli za posledných pätnásť rokov my všetci. Teda aj tu ide o moje najvlastnejšie produktívne záujmy; nebudem popierať, že sa príležitostne pokúšajú páchať násilie na pôvodných záujmoch. Máme tu dočinenia s antagonizmom, z ktorého by som si neodvážil želať vyviazať sa ani len vo sne. Jeho zvládnutie je jadrom problému tejto práce, a to je jedna z jej konštrukcií. Myslím, že špekulácia sa môže s vyhlídkou na úspech odhodlať k nevyhnutne odvážnemu letu len vtedy, keď namiesto toho, aby si založila voskové krídla ezoteriky, bude hľadať jediný zdroj sily v konštrukcii. Konštrukcia podmienila to, že druhú časť knihy tvorí z podstatnej časti filologická matéria. Menej tu pritom ide o „asketickú disciplínu“ ako o metodické opatrenie. Mimochodom, táto filologická časť bola jediná, do ktorej sa bolo treba pustiť ako do samostatnej – to bola okolnosť, ktorú som musel zohľadniť.

Keď hovoríte o „žasnúcom opise fakticity“, charakterizujete tým pravý filologický postoj. Ten bolo potrebné zapustiť do konštrukcie nielen kvôli jeho výsledkom, ale aj ako taký. Skutočne treba zlikvidovať indiferenciu medzi mágiou a pozitivizmom, ako ste to výstižne formulovali. Inými slovami: filologickú interpretáciu autora musí dialektický materialista prekonať hegelovským spôsobom. – Filológia je to zočividnenie textu postupujúce na jednotlivostiach, kto-

ré k nemu magicky viaže čitateľa. To, čo si Faust prináša domov čierne na bielom a Grimmov záujem o maličkosti úzko spolu súvisia. Majú spoločný magický prvok, ktorého exorcizmus je vyhradený filozofii, v tomto prípade v záverečnej časti.

Úžas, tak píšete vo svojej knihe o Kierkegaardovi, ohlasuje „najhlbšie poznanie vzťahu medzi dialektikou, mýtom a obrazom“. Azda by som sa mohol odvolať na toto miesto. Ja by som však naopak rád navrhol jeho korektúru (tak, ako to mám v pláne pri inej príležitosti k nadväzujúcej definícii dialektického obrazu). Myslím, že by malo znieť: úžas je vynikajúcim *objektom* takéhoto poznania. Zdanie uzavretej fakticity, ktoré prischlo filologickému skúmaniu a vrhá na bádateľa kliatbu, mizne do tej miery, v akej sa konštruje predmet v historickej perspektíve. Úbežnice tejto konštrukcie sa zbiehajú v našej vlastnej historickej skúsenosti. Tým sa predmet konštruje ako monáda. V monáde ožíva všetko to, čo spočívalo ako textový nálež v mýtickej strnulosti. Považujem preto za nerozpoznanie skutkovej podstaty, keď v texte nachádzate „bezprostredný logický záver v prípade *L'Ame du Vin* na základe vínnej dane“. Junkcia bola vytvorená legitímnym spôsobom vo filologickej súvislosti – tak ako by to malo byť v prípade interpretácie antického spisovateľa. Báсни to dodáva špecifickú závažnosť, ktorú nadobúda skutočným čítaním, aké sa dosiaľ v prípade Baudelaira veľmi nepestovalo. Až vtedy, keď týmto spojením nadobudne báseň platnosť, môže dielo zasiahnuť výklad, ak ním už priamo nezatrasie. Tento výklad nevychádza v prípade spomínanej problematickej básne z otázok daňovníctva, ale z významu opojenia u Baudelaira.

Keď si spomeniete na iné moje práce, zistíte, že kritika filológovho postoja je mojím starým želaním – a je najvnútornejšie identická s mýtom. Sama vždy provokuje filologický výkon. Nástojí, aby som použil reč výberového príbuzenstva, na predsunutí vecných obsahov, v ktorých sa pravdivostný obsah historicky zbavuje ilúzií. Rozumiem, že táto stránka veci pre Vás ustúpila do pozadia. Tým však ustúpili aj niektoré dôležité interpretácie. Nemyslím tu len na interpretácie básní – *A une passante* – alebo próz – *Muž davu* – ale predovšetkým na preskúmanie pojmu modernity, pri ktorej mi išlo obzvlášť o to, aby som ju udržal v medziach filológie.

Citát z Péguého, nad ktorým sa pozastavujete ako nad evokáciou pradejín v devätnástom storočí, bol – poznamenajúc len mimochodom – na mieste tam, kde treba pripraviť poznanie, že interpretácia

Baudelaira sa nemá čo odvolávať na chtónické prvky. (V expozé k *Pasážam* som sa ešte o čosi podobné pokúsil.) Preto niet, ako si myslím, v tejto interpretácii miesta pre katakombu, rovnako ako pre kloaku. Naproti tomu si môžem veľa sľubovať od Charpentierovej opery; Keď sa naskytne príležitosť, vezmem do úvahy Váš odkaz. Postava handrára je pekelnej proveniencie. V tretej časti sa opäť vynorí, no bude odlišená od chtónickej postavy Hugovho žobráka.

[...]

Dovoľte, aby som pokračoval otvorene: Myslím si, že by *Baudelaira* skôr nevhodne zaťažilo predsudkom, keby sa tento text – ktorý je u mňa výsledkom vypätia sotva porovnateľného s nejakým predchádzajúcim literárnym – v nijakej svojej časti nedostal do časopisu. Na jednej strane tlačaná podoba poskytujúca autorovi textu odstup má v tomto s ničím neporovnateľnú hodnotu. Okrem toho by sa mohol text v takejto podobe stať predmetom diskusie, ktorá – akokoľvek neuspokojiví by boli jej tunajší partneri – by mohla v niečom kompenzovať izoláciu, v akej pracujem. Za ťažisko takéhoto publikovania by som považoval teóriu flaneura, ktorú považujem za integrálnu súčasť *Baudelaira*. Vonkoncom nehovorím o nepozmenenom texte. Ako centrum by mala zreteľnejšie než v súčasnom prípade vystúpiť do popredia kritika pojmu davu, tak ako ju ozrejmuje moderné veľkomesto. Túto kritiku navodenú v odsekoch o Hugovi by bolo potrebné inštrumentalizovať na interpretácii dôležitých literárnych svedectiev. Ako vzor mám pred očami kapitolu o *Mužovi davu*. Eufemistická – fyziognomická – interpretácia davu by sa dala ilustrovať analýzou novely E. T. A. Hoffmanna, ktorú spomínam v texte. Pre Huga by bolo niečo výraznejšie ešte len treba nájsť. Rozhodujúci je teoretický postup v týchto názoroch na dav; klimax je v texte naznačená, nedostatočne sa však uplatňuje. Na jej konci je Hugo, nie Baudelaire. Práve on vyšiel najväčšími v ústrety skúsenostiam, ktoré má súčasnosť s davom. Demagóg je súčasťou jeho génia.

Ako vidíte, niektoré miesta, kde prichádzate s kritikou, sa mi javia ako presvedčivé. Obávam sa však, že *bezprostredná* korektúra v práve naznačenom zmysle by bola veľmi prekérna. Chýbajúca teoretická transparentnosť, na ktorú právom poukazujete, nie je v nijakom prípade *nevyhnutným* dôsledkom filologickej procedúry prevládajúcej v tejto kapitole. Vidím v tom skôr výsledok okolností, že

táto procedúra nebola ako taká pomenovaná. Vynechanie vyplýva čiastočne ako jav z priodvážneho pokusu napísať druhú časť knihy skôr než prvú. Len tak mohlo vzniknúť zdanie, že sa tu opisuje fantazmagória namiesto toho, aby sa rozplynula v konštrukcii. – Spomínané korektúry prospejú druhému dielu len vtedy, keď bude z každej strany ukotvený v súvislosti celku. Preskúšanie celej konštrukcie bude preto mojou prvou úlohou.

Čo sa týka smútku, na ktorý som sa odvolával na začiatku, bol k nemu, odhliadnuc od spomínanej predtuchy, dostatok dôvodov. Po prvé, je to situácia Židov v Nemecku, proti ktorej sa nemôže obrniť nikto z nás. Okrem toho vážne ochorela moja sestra. Vo veku 37 rokov sa u nej prejavilo hereditérne podmienené kôrnatenie ciev. Takmer vôbec sa nemôže hýbať, a tým je temer zárobkovo neschopná; (zatiaľ má ešte nejaký miniatúrny majetok). Prognóza je v tomto veku takmer beznádejná. Odhliadnuc od toho všetkého, nie vždy sa tu dá dýchať bez sklúčenosti. Je prirodzené, že vsádzam všetko na to, aby som sa tu naturalizoval. Nevyhnutné demarše ma stoja, žiaľ, nielen veľa času, ale aj nejaké peniaze – momentálne sa mi obzor aj z tejto strany skôr zastiera.

Priložený výňatok z listu Maxovi zo 17. novembra 1938 a priložená správa od [Hansa Klauusa] Brilla sa týkajú záležitosti, na ktorej môže stroskotať moja naturalizácia. Zvažujú tým jej dôležitosť. Smiem Vás poprosiť, aby ste sa veci ujali Vy a neodkladne požiadali Maxa, najlepšie azda telegraficky, aby dovolili Brillovi podpísať v najbližšom čísle [*Časopisu pre sociálny výskum*] recenziu nie mojim menom, ale pseudonymom *Hans Fellner*.

Dostávam sa k Vašej práci [Theodor W. Adorno: *O fetišovom charaktere hudby a regresii počúvania*] a tým k rozvážnejšej časti tohto listu. Vecne sa ma dotýka v dvoch ohľadoch – oba ste už naznačili. Najprv v častiach, ktoré kladú určité znaky súčasnej apercepce v džeze do vzťahu k optickým znakom filmu, ako som ich opísal ja. *Ex improviso* nedokážem rozhodnúť, či odlišné rozdeľovanie svetelných a tieňových partíí má v našich prípadných pokusoch pôvod v teoretických divergenciách. Je možné, že tu ide len o zdanlivé odlišnosti v smeroch pohľadu, ktoré v skutočnosti, rovnako adekvátne, zasahujú rozličné predmety. Nikto predsa netvrdí, že akustická a optická apercepcia sú rovnako prístupné revolučnej zmene. S tým azda súvisí, že perspektíva meniaceho sa smeru počúvania, ktorou svoju esej uzatvárate, nebude zrejme celkom po-

chopiteľná čitateľovi, pre ktorého Mahler nepredstavuje skúsenosť presvetlenú do posledného detailu.

V mojej práci [Walter Benjamin: *Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti*] som sa pokúsil zreteľne artikulovať pozitívne momenty, tak ako Vy vo svojej završujete tie negatívne. Silné miesto Vašej práce vidím preto tam, kde sú slabiny mojej. Vaša analýza psychologických typov, ktoré vytvoril priemysel, a opis toho, ako sa produkujú, sú veľmi vydarené. Keby som, hovoriac za seba, bol venoval tejto stránke veci viac pozornosti, moja práca by bola nadobudla väčšiu historickú plasticnosť. Čoraz väčšími sa utvrdzujem v tom, že podporovanie zvukového filmu treba považovať za akciu priemyslu zameriavajúcu sa na to, aby prekonal revolučný primát nemého filmu, ktorý umožňoval ťažko kontrolovateľnú a politicky nebezpečnú reakciu. Analýza zvukového filmu by poskytla kritiku dnešného umenia, sprostredkujúcu v dialektikom zmysle Váš a môj názor.

Čo ma na konci Vašej práce obzvlášť oslovilo, je náznak rezervovanosti voči pojmu pokroku. Zdôvodňujete ju sprvoti len mimochodom a s poukazom na dejiny tohto pojmu. Rád by som sa dopátral, kde má koreň, a prepracoval sa k jeho pôvodu. Ale nerobím si ilúzie o ťažkostiach takéhoto podujatia.

Nakoniec k Vašej otázke, v akom vzťahu by mohol byť Váš pohľad rozvinutý v tejto eseji k pohľadu, aký poskytuje kapitola o flaneurovi. Vcítovanie sa do tovaru sa predstavuje sebaopozorovaniu alebo vnútornej skúsenosti ako vcítanie sa do anorganickej hmoty: popri Baudelairovi je tu so svojím pokusom Flaubert ako korunný svedok. Principiálne by však mohlo byť vcítanie sa do tovaru vcítaním sa do jeho výmennej hodnoty. Naozaj si pod „konzumom“ výmennej hodnoty ťažko dokážeme predstaviť niečo iné než vcítanie sa do nej. Hovoríte: „Konzument sa vlastne modlí k peniazom, ktoré sám vydal za vstupenku na Toscaniniho koncert.“ Vcítanie sa do výmennej hodnoty umožňuje zmeniť kánony na konzumný predmet, ktorý poteší viac než maslo. Keď sa o niekom ľudovo povie, že „ten váži päť miliónov mariek“, ľudové spoločenstvo akoby zároveň cítilo, že samo váži niekoľko sto miliárd. Vcítuje sa do týchto niekoľkých sto miliárd. Ak to formulujem takto, dosiahnem azda kánon, ktorý tvorí základ tohto typu správania. Na myslím správania hazardného hráča. Hráč sa bezprostredne vcítuje do obnosov, ktorými čelí bankám alebo spoluhráčovi. Hazardná hra ako

burzová špekulácia pôsobila pre vcitovanie sa do výmennej hodnoty rovnako priekopnícky ako svetové výstavy. (Tie boli vysokou školou, kde sa naučili konzumom vytlačené davy vcitovať sa do výmennej hodnoty.)

Istú veľmi dôležitú otázku by som si nechal na neskorší list, ak nie na rozhovor. Čo znamená zvrät ku komickosti v hudbe a v lyrickej poézii? Ťažko si dokážem predstaviť, že tu ide o fenomén s čisto záporným znamienkom. Alebo má azda podľa Vás „úpadok sakrálnnej zmieriteľnosti“ v sebe niečo pozitívne? Priznávam sa, že sa z toho neviem veľmi vymotať. Možno si nájdete chvíľku, keď sa budete môcť vrátiť k tejto otázke.

V každom prípade Vás prosím, aby ste sa mi ozvali čím skôr. Požiadajte, prosím, Felizitas, aby mi príležitostne poslala Hauffove rozprávky, ktoré mám tak rád kvôli Sonderlandovým obrázkom. Zanedlho jej napíšem, no rád by som bol, keby sa ozvala aj ona.

Ako vždy, čo najsrdečnejšie Váš Walter

*Benjamin Adornovi*

Paríž, 23. 2. 39

Milý Teddie,

*buď človek je filológom, alebo ním nie je.* Keď som doštudoval Váš posledný list, prvé čo som spravil, bolo to, že som siahol po dôležitom fascikli, kam si odkladám Vaše vyjadrenia k *Pasážam*. Čítanie týchto čiastočne hlboko do minulosti siahajúcich listov bolo veľkým posilnením: znovu som sa presvedčil o tom, že základy nezvetrali a zostali neporušené. Z týchto prvých vyjadrení som si však odniesol poznatky o Vašom poslednom liste a najmä o type platných úvah.

„Všetci poľovníci vyzerajú rovnako.“ – Tak ste napísali 5. júna 1935 vyjadrujúc sa príležitostne o Maupassantovi. To vedie k jadrú skutkovej podstaty, kde sa budem môcť cítiť doma až vtedy, keď budem vedieť, že stať o flaneurovi vyjde v ústrety očakávaniu redakcie. Vďaka tejto Vašej príprave sa dočkal môj list tej najšťastnejšej interpretácie. Bez toho, aby som sa vzdal miesta, ktoré musím mať

táto kapitola v knihe o Baudelairovi, sa teraz môžem – keď už sú poistené evidentnejšie sociologické nálezy – venovať bežnej monografickej forme pri určovaní flaneura v celkovom kontexte *Pasáží*. Nasledujú dve poznámky o tom, ako si to treba predstaviť.

Rovnosť je kategória poznávania; pri triezvom vnímaní sa v prísnom slova zmysle nevyskytuje. V najprísnejšom zmysle triezve, nijakým predsudkom nezaťažené vnímanie by v najkrajnejšom prípade narazilo len na podobnosť. Takýto predsudok, ktorý spravidla sprevádza vnímanie bez toho, aby mu uškodilo, môže vo výnimočnom prípade pôsobiť ako podnet. Môže identifikovať vnímajúceho ako niekoho, kto *nie* je triezvy. To je napríklad prípad Dona Quijota, ktorému udreli do hlavy rytierske romány. Taký sa môže stretnúť so všeličím: v rámci toho však neustále vníma len rovnaké – dobrodružstvo čakajúce na potulného rytiera. Teraz k Daumierovi: maluje, ako ste právom naznačili, v Donovi Quijotovi svoj vlastný portrét. Aj Daumier neustále naráža na to isté: vo všetkých hlavách politikov, ministrov, advokátov vníma to, čo je rovnaké – podlosť a priemernosť meštianskej triedy. Dôležité je tu však predovšetkým jedno: halucinácia rovnakosti (ktorú karikatúra prekonáva len preto, aby ju opäť vytvorila; lebo čím väčší nos groteskný nos vzdaluje od normy, tým lepšie ukáže celkovo ako nos to, čo je typické na človeku aj s jeho nosom) je tak u Daumiera ako u Cervantesa komickou záležitosťou. Čitateľov smiech zachraňuje v Donovi Quijotovi česť meštianskeho sveta, v porovnaní s ktorou sa predstavuje rytierska česť ako fádna a primitívna. Daumierov smiech patrí skôr meštianskej triede; prehliadne rovnosť, ktorou sa vystatuje: totiž ako nespoľahlivú *égalité*, tak ako sa rozťahovala v prímení Ludovíta Filipa. Smiechom likviduje rovnako Cervantes ako aj Daumier tú rovnosť, ktorú zhmotňujú obaja ako historickú ilúziu. Rovnosť má úplne iný vzhlad u Poea, nehovoriac už o Baudelairovi. V *Mužovi davu* sa hádam ešte objaví záblesk, ktorý by poukazoval na možnosť komického exorcizmu. U Baudelaira o tom niet reči. On sám prišiel historickej halucinácii rovnosti, ktorá sa zahniezdila spolu s tovarovým hospodárstvom, na pomoc skôr umelo. A jeho figúry so stopami hašiša sú dešifrovateľné práve v tejto súvislosti.

Tovarové hospodárstvo vyzbrojuje fantazmagóriu rovnakosti, ktorá sa ako atribút opojenia overuje zároveň ako ústredná figúra zdania. „S týmto nápojom v tele uvidíš zaraz v každej žene Helenu.“ Vďaka svojej cene sa tovar stáva rovnaký pre všetkých tých,

ktorých si možno kúpiť za rovnakú cenu. Tovar sa vcituje – to je rozhodujúca oprava v texte, ktorý som napísal v lete – nielen a nie len aj do zákazníkov, ale aj do svojej ceny. Práve v tom sa flaneur zladuje s tovarom; v tom sa mu celkom pripodobňuje; udomáčaňuje sa v nedostatku dopytu, čo v jeho prípade znamená v nedostatku trhovej ceny, akoby bol sám na predaj. Flaneur v tom predbehol aj pobehticu; takmer si osvojil jej abstraktný pojem prechádzky. Naplnia ho až v poslednej inkarnácii flaneura: totiž ako muž, ktorý je sendviče.

Z hľadiska práce o Baudelairovi sa zmena konštrukcie uskutočňuje nasledujúcim spôsobom: uplatňuje sa definícia flaneurstva ako stavu opojenia; tým sa uplatňuje aj Baudelairova komunikácia so skúsenosťami, ktoré získal omamnými jedmi. Pojem večne rovnakého zavádzam už v druhej časti ako večne rovnaký jav, zatiaľ čo vo svojej definitívnej podobe ako jav večne rovnakého *diania* zostáva naďalej vecou tretej časti.

Ako vidíte, som Vám povďačný za Vaše podnety týkajúce sa typológie. Tam, kde som vykročil ďalej za ne, stalo sa tak v najpôvodnejšom zmysle samotných *Pasáží*. Balzac sa mi pritom takrečeno vzdáva. Dôležitý je tu len ako anekdota, keďže neuplatňuje ani komickú ani hrôzostrašnú stránku typu. (Myslím, že obe spolu uplatnil v románe až Kafka; u neho sa balzacovské typy solídne nastahovali do ilúzií: stali sa „pomocníkmi“, „úradníkmi“, „dedinčanmi“, „advokátmi“, proti ktorým stojí K. ako jediný človek, teda vo svojej všetkej priemernosti netypická bytosť.)

Na druhej strane sa v krátkosti dotknem Vášho želania, aby sa pasáže neuvádzali len ako flaneurovo prostredie. Verím, že dôverujete môjmu archívu a odovzdám slovo pozoruhodným snom, ktoré uprostred storočia vybudovali mesto Paríž ako rad sklených galérií, takmer zimných záhrad. Názov berlínskeho kabaretu – pri ktorom sa pokúšam vypátrať, odkedy sa datuje – poukazuje na to, aký mohol byť život v tomto meste snov. – Kapitola o flaneurovi sa bude podobať na to, čo svojho času vystupovalo vo fyziognomickom cykle, kde bola pôvodne obklopená štúdiami o zberateľovi, falšovateľovi a hráčovi.

Nebudem sa teraz detailne zaoberať poznámkami, ktoré máte k jednotlivým miestam. Dôvtipná bola napríklad tá, ktorá sa týkala Foucauldovho citátu. Nemôžem súhlasiť okrem iného s Vaším otáznikom za Baudelairovým sociálnym portrétom malomeštiaka. Bau-

delaire žil z renty z majetkov v Neuilly, o ktoré sa mal deliť so svojím nevlastným bratom. Otec bol *petit maitre*, ktorý mal ako správca Luxembourgovcov v období reštaurácie sinekúru. Rozhodujúce je to, že Baudelaire bol po celý život odrezaný od všetkých vzťahov s finančným svetom a svetom veľkoberžoázie.

Váš kosý pohľad na [Georga] Simmela. – Nemal by nadísť čas, aby sa v ňom začal rešpektovať jeden z predchodcov kultúrneho boľševizmu? (Nehovorím to preto, aby som sa zastal citátu, ktorého by som sa síce nechcel vzdať, na ktorom je však položený priveľký dôraz.) Naposledy som si predsavzal, že si prečítam jeho *Filozofiu peňazí*. Určite ju nevenoval nadarmo Reinholdovi a Sabine Lepsiusovcom; nie nadarmo pochádza z obdobia, v ktorom sa Simmel zrejme „priblížil“ ku kruhu okolo [Stefana] Georgeho. Ak sa rozhodneme, že odhliadneme od základnej myšlienky tejto knihy, nájdeme v nej veľa zaujímavého. Zarazila ma jeho kritika Marxovej teórie hodnoty.

Skutočné potešenie mi spôsobili úvahy o filozofii absolútnej koncentrácie [Max Horkheimer: *Filozofia absolútnej koncentrácie*] v poslednom čísle [*Časopisu pre sociálny výskum*]. Clivota za Nemeckom má svoje problematické stránky; túžba po weimarskej republike (a čím iným by bola táto filozofia?) je jednoducho zverská. Narážky na Francúzsko trúbia na jeden roh s mojimi vlastnými skúsenosťami a reflexiami. Vo svojej poslednej literárnej správe som o tom mohol básniť Maxovi. Ako fúka vietor, to ste sa mohli dozvedieť z jedného z *Fait divers*, v hoteli Littré najnovšie vykladajú aj noviny tunajšej stránickej odbočky. Naďabil som na ne, keď som išiel navštíviť [Rudolfa] Kolischa. Bol som na večernom koncerte jeho kvarteta a skôr než odcestoval, strávil som s ním ešte príjemnú hodinku. [...] Pri tej istej príležitosti som, mimochodom, stretol Somu Morgensterna, ktorý sa v poslednej minúte zachránil z Viedne.

Rád by som sa prezrel Hawkinsovu knihu [Richmond Laurin Hawkins: *Pozitivismus v Spojených štátoch*], ak Vám nebude chýbať. Iste by bolo lákavé sledovať vzťah medzi Poeom a Comteom. Podľa toho, čo viem, zo strany Baudelaira k nemu nejstuje nijaký, tak isto ako nejstoval z Baudelairovej strany k Saint-Simonovi. Comte, keď mal asi dvadsať rokov, bol naproti tomu Saint-Simonov *disciple attitré*. Okrem iného prebral od saintsimonistov špekulatívnu teóriu matky, no zaobliekol ju do pozitivistického hávu – vystatujúc sa tvrdením, že príroda to dotiahne tak ďaleko, že vo

*Vierge-mère* vyprodukuje ženskú bytosť, ktorá sa bude sama oplodňovať. Možno Vás zaujme, že pri puči z 2. septembra Comte prevrátil kabát nemenej promptne ako parížski krasoduchovia. Vo svojom náboženstve zameranom na človeka však predtým vyhradil sviatok venovaný slávnostnému prekliatiu Napoleona I.

Keď už hovoríme o knihách: Kedysi ste ma upozornili na Maupassantovo *La nuit, un cauchemar*. Prezrel som asi 12 zväzkov jeho noviel, ale text som nenašiel. Môžete mi oznámiť, kde to nájdem? Nemenej súrna prosba: prosím, aby ste mi poslali exemplár Vašej knihy o Kierkegaardovi, ak máte ešte nejaký voľný kus. Rovnako veľmi vhod by mi padlo, keby ste mi mohli požičať *Teóriu románu* [Georga Lukácsa].

So smútkom som sa dopočul, aj od Kolischa, čím prešli Vaši rodičia. Dúfam, že sa im medzičasom podarilo šťastne uniknúť.

S najvrelšou vďakou potvrdzujem, že Hauff dorazil. Felizitas napíšem nasledujúci týždeň.

Čo najsrdečnejšie Vám i jej  
Váš Walter

Benjamin Adornovi

Paríž, 6. august 1939

Milý Teddie,

počas prázdnin myslím na Vás i na Felizitas. Zrejme Vás tieto riadky zastihnú s určitým meškaním, a tým získa čas môj rukopis *Baudelaira*, ktorý som pred týždňom poslal Maxovi a ktorý k Vám takto dorazí v pravú chvíľu.

Inak, nehnevajte sa na mňa, ak sa tieto riadky budú ponášať skôr na register hesiel než na list. Po dôslednej klauzúre trvajúcej niekoľko týždňov, čo bolo podmienkou na dokončenie baudelairovskej kapitoly, a pod vplyvom tej najhroznejšej klímy som neobyčajne vyčerpaný. To mi však nijako nemôže zabrániť v tom, aby som Vám a Felizitas nepovedal, že aj ja sa veľmi teším z vyhladky na stretnutie. (Nesmiem celkom zabúdať na to, že medzi touto vyhlad-

kou a jej uskutočnením bude treba prekonať ťažkosti. Kvôli predaju môjho obrazu [Paula] Kleea som napísal Morgenrothovi; ak sa s ním stretnete, nezabudnite sa ho na to opýtať.)

Hoci nemožno v prípade novej baudelairovskej kapitoly hovoriť o „prepracovaní“ tej, ktorú poznáte, myslím si, že si všimnete, ako sa v nej odráža naša korešpondencia o *Baudelairovi* z minulého leta. Predovšetkým som sa nenechal dvakrát presviedčať o tom, ako radi by ste prijali panoramatický prehľad okruhu látok kvôli presnejšiemu sprítomneniu teoretickej armatúry. A ako radi by ste absolvovali výstup, ktorý so sebou prináša obhliadka vyššie položených častí tejto armatúry.

Čo sa týka spomínaného registra hesiel, ten pozostáva zo zoznamu mnohých a mnohovrstevných motívov, ktoré zostali v novej kapitole (porovnávajúc ju so zodpovedajúcou kapitolou o flaneurovi z minulého leta). Tieto motívy sa prirodzene nedajú eliminovať z celkového kontextu *Baudelaira*; v myšlienkach im skôr na ich mieste pripisujem podrobné interpretačné možnosti vývinu.

Motívy pasáže, *noctambulizmu*, fejtónu ako aj teoretické zavedenie pojmu fantazmagórie sú určené pre prvú kapitolu druhej časti. Motív stopy, typu, vcítania do duše tovaru patria k tretej kapitole. Predložená stredná kapitola druhej časti vytvorí až spolu s jej prvou a tretou kapitolou kompletnú figúru *Flaneura*.

Vzal som do úvahy pochybnosti, ktoré ste vyjadrili v liste z 1. februára voči citátu z Engelsa a Simmela; no nie v tom, že by som ich bol vyčiarkol. Tentoraz som uviedol, čo považujem na Engelsovom citáte za také dôležité. Vašu námietku voči Simmelovmu citátu považujem od začiatku za opodstatnenú. V terajšom texte prebral vďaka zmenenému postaveniu menej náročnú funkciu.

Veľmi sa teším, že má byť text publikovaný v nasledujúcom čísle [*Časopisu pre sociálny výskum*]. Napísal som Maxovi, ako veľmi som sa usiloval odstrániť z práce všetko fragmentárne a pritom sa striktne držať rozsahu. Bol by som šťastný, keby sa s textom nezamýšľali zásadné zmeny (*pour tout dire*: vyčiarknutia).

Môjho kresťanského Baudelaira dvíhajú do nebies samí židovskí anjeli. Všetko je už však pripravené, aby sa v poslednej tretine nanebovstúpenia, krátko pred vstupom do nebeskej brány, akoby náhodou zrútil.

Nakoniec Vám chcem, milý Teddie, poďakovať za to, že ste k slávnostnému číslu, ku ktorému sa blížime, pozvali môjho Jochmanna

[Walter Benjamin: *Úvod ku Carlovi Gustavovi Jochmannovi: Spiatočnícva poézie.*]

Pekné prázdniny a príjemný návrat Vám a Felizitas želá  
Váš Walter

Osobitné slovo vďaky, milá Felizitas, za knihu [Roberta] Dreyfusa a za riadky, ktoré ju ohlásili a sprevádzali. Veľmi na Vás myslím.

*Benjamin Adornovi*

Paríž, 7. 5. 1940

Drahý Teddie,

Ďakujem za list z 29. februára. Žiaľ, momentálne sa musíme zmieriť s prestávkami medzi písaním Vašich riadkov a odosielaním mojej odpovede. Okrem toho, ako ľahko zbadáte, nevznikol tento list za jeden deň, tak ako nepostavili za jeden deň Rím.

Samozrejme, že som bol (a naďalej som) veľmi šťastný z Vášho stanoviska k môjmu *Baudelairovi*. Azda viete, že telegram, ktorý ste mi poslali spoločne s Felizitas a Maxom, ma zastihol až v [internáčnom] tábore, a dokážete si predstaviť, aký význam mal tam, v mojom niekoľkomesačnom psychickom rozpore.

Miesta o regresívnom počúvaní [Theodor W. Adorno: *O fetišovom charaktere hudby a regresii počúvania*], na ktoré ste ma upozornili, som si prečítal ešte raz a konštatujem v našom skúmaní zhodu tendencií. Niet lepšieho príkladu registrovania, ktoré nič skúsenosť, než akým je priradenie šlágrového textu k melódii. (Ukazuje sa tu, že individuum vkladá svoju hrdosť do toho, aby sa s obsahmi možnej skúsenosti zaobchádzalo tak, ako zaobchádza administratíva so živlami novej society.) Prečo by som mal pred Vami ukrývať, že koreň mojej „teórie skúsenosti“ nachádzam v istej spomienke z detstva. Na miestach, kde sme letovali, s nami rodičia prirodzene chodievali na prechádzky. My súrodenci sme boli buď dvaja alebo traja. Ten, na koho teraz myslím, je môj brat. Keď sme z Freudenstadtu, Wengenu alebo zo Schreiberhau navštevovali niektoré z obli-

gátnych výletníckych miest, môj brat hovorieval: „Tak, tu by sme boli.“ Nezmazateľne sa mi to vrylo do pamäti. (Mimochodom, čudoval by som sa, keby ste mali pravdu, čo sa týka môjho názoru na Vašu prácu o fetišovom charaktere. Nemohli ste si ho pomýliť s mojím názorom na džez? Čo sa týka džezu, vyslovil som námietky voči Vašej práci. V prvom prípade som s Vami bezvýhradne súhlasil. Tento názor sa mi dosť sprítomnil práve v poslednom čase v niektorých poznámkach, ktoré tam vyslovujete o „hudobnom pokroku“ v súvislosti s Mahlerom.)

Nemožno pochybovať o tom, že zabúdanie, ktoré uvádzate do diskusie o aure, je veľmi dôležité. Nezabúdam na možnosť rozlíšenia medzi epickým a reflektorickým zabúdaním. Nepovažujte to, prosím, za uhýbanie, keď dnes zostanem len pri tomto konštatovaní. Zreteľne som si zapamätal to miesto z piatej kapitoly o Wagnerovi, na ktoré narážate. Ale ak by malo ísť v prípade aury o „zabudnutú ľudskosť“, potom to nemusí byť nevyhnutne to, čo je prítomné v práci. Strom a krík, ktoré sa stávajú lénom človeka, nie sú jeho dielom. Na veciach teda musí byť niečo ľudské, čo *nie je* výsledkom práce. Pri tomto by som sa však chcel zastaviť. Opätovné stretnutie s otázkou, ktorú ste mi položili v priebehu mojej práce, považujem za nevyhnutné. (Neviem už, či počas *Baudelaira*.) Prvou vecou potom bude, že sa vrátim k *locus classicus* teórie zabúdania, ktorý, ako viete, pre mňa predstavuje „plavovlasý Eckbert“ [od Ludwiga Tiecka].

Myslím, že na to, aby sme zabúdaníu vymerali jeho diel, netreba problematizovať pojem *mémoire involontaire*. Detská skúsenosť, ako chutí istý druh cukrovinky, ktorá sa Proustovi jedného dňa mimovoľne opätovne vybaví v pamäti, bola skutočne nevedomá. Nebolo to zrejme prvé zahryznutie do nej. (Ochutnávanie je aktom vedomia.) Chutnosť sa však stáva nevedomou do tej miery, do akej sa chuť stáva dôvernou. „Návrat chuti“ u dospelého je potom, prirodzene, vedomý.

Pýtate sa ma na Maupassantovu *La nuit*. Toto dôležité dielo som si veľmi pozorne prečítal. V mojom *Baudelairovi* jestvuje istý fragment, kde sa ním zaoberám, a ktorý jedného dňa azda uvidíte. (*En attendant* Vám s vďakou zasielam späť prostredníctvom parížskej kancelárie vypožičaný zväzok.)

Čo sa týka alternatívy Gide-Baudelaire, bol Max taký milý, že mi prenechal voľnú ruku. Rozhodol som sa pre Baudelaira; práve

tento predmet sa mi momentálne javí ako najintransigentnejší; za najdôležitejšie považujem udržať krok s jeho požiadavkami. Netajím sa pred Vami tým, že som sa mu ešte nemohol venovať s takou intenzitou, ako by som si bol sám želal. Hlavným dôvodom bola práca na tézach [Walter Benjamin: *O pojme dejín*], z ktorých dostanete v týchto dňoch niekoľko fragmentov. Tieto tézy pre Vás predstavujú, pochopiteľne, určitú etapu mojich reflexií nadväzujúcich na *Baudelaira*. Od nasledujúcich dní si sľubujem začiatok – dúfajme – kontinuálnej pracovnej periódy, v ktorej sa budem venovať tomuto nadväzovaniu.

Teraz o korešpondencii medzi [Stefanom] Georgem a [Hugom von] Hofmannsthalom. Je už raz dané, že stromy nerastú do nebies. Ocitnúc sa v situácii, v ktorej sa s Vami stretávam v oblasti, kde sa necítim celkom doma, zostáva nespĺnené moje skromné želanie utvoriť si vlastný názor na knihu, o ktorej mi píšete. Keďže v hudobnej sfére nie som takéhoto názoru schopný, nebudete môcť azda brať moje hodnotenie Vašej eseje veľmi kategoricky. Nech je to už akokoľvek, pokiaľ siaha môj obzor, je to to najlepšie, čo ste kedy napísali. Dovolím si sériu jednotlivých poznámok. Skôr, než s nimi začnem, chcem povedať, že to, čo považujem na eseji za rozhodujúce, je neobyčajne isté, suverénne a prekvapujúce odhalenie historickej perspektívy: tak ako iskra, čo preskočí medzi [Ernstom] Machom a Jansom Peterom Jacobsenom, dodáva dejinnému okoliu plasticnosť, akú okolie získava v jednoduchom zmysle vďaka blesku nad nočnou oblohou.

Z Vašej interpretácie pre mňa najskôr vyplýva, že v korešpondencii je odtlačok Georgeho obrazu oveľa silnejší než Hofmannsthalovho. Boj o literárnu pozíciu voči partnerovi bol azda práve základným motívom tejto korešpondencie, a útočníkom bol a zostal George. Zatiaľ čo vo Vašej eseji nachádzam v určitom zmysle zavŕšenú portrétovanú postavu Georgeho, u Hofmannsthalu zostáva mnohé v pozadí. Na istých miestach je celkom zreteľné, že by malo byť na Vás, aby ste určité partie tohto pozadia osvetlili. Poznámka o hercovi, ešte väčšmi o dieťati v Hofmannsthalovi, vrcholiaca pre mňa v nádhernom citáte z *Ariadne*, ktorý pôsobí dojímavou vďaka tomu, ako ste ho umiestnili v texte – toto všetko vedie do hĺbky. Rád by som bol býval našiel Váš názor na akordy z detského sveta, ktoré sa – stratené – objavujú u Georgeho v *Piesni gnóma* alebo v *Únose*.

U Hofmannsthalu zostáva jedna stránka, ktorá mi leží na srdci, nedotknutá. Sám seba sa pýtam, či Vám náznaky, v ktorých Vám (možno nie po prvýkrát?) o nej chcem niečo povedať, skutočne povedia niečo nové. Ak by to bolo tak, zostáva ešte otvorené, nakoľko Vás oslovia. Tieto formulácie zverujem transportu bez ohľadu na ich krehkosť. Sú to vlastne dva texty, ktorých *rapprochement* naznačuje to, čo chcem povedať. Na ten prvý sa odvolávate Vy sám, lebo citujete *List lorda Chandosa*. Mám tu na mysli nasledujúci pasus: „Neviem, ako často mi tento Crassus so svojou Murénou pripomína zrkadlový obraz mňa samého... Crassus..., plačúci kvôli svojej Muréne. A nad touto postavou, ktorej smiešnosť a opovrhnutiahodnosť bije do očí uprostred senátu ovládajúceho svet, radiačeho sa o najvznešenejších veciach, nad touto postavou ma čosi nepomenovateľné núti premýšľať spôsobom, ktorý sa mi zdá celkom pochabý v okamihu, keď sa ho pokúšam vyjadriť slovami.“ (Vo *Veži* nachádzame rovnaký motív: vnútro zabitej svine, do ktorej sa princ musel pozrieť v detstve.) Mimochodom, takisto vo *Veži* sa nachádza aj druhé z oboch miest, o ktorých som hovoril: je to rozhovor medzi lekárom a Juliánom. Julián, muž, ktorému nechýba nič okrem nepatrného vynechania vôle, jediného okamihu odovzdania, aby sa stal účastným na tom najvyššom, je Hofmannsthalovým autoportrétom. Julián zradí princa: Hofmannsthal sa odvrátil od úlohy, ktorá sa zjavuje v *Liste lordovi Chandosovi*. Jeho „zmĺknutie“ bolo istým druhom trestu. Jazyk, od ktorého sa Hofmannsthal odtiahol, mohol byť tým istým, ktorý bol v tom istom čase daný Kafkovi. Lebo Kafka sa zhostil úlohy, na ktorej Hofmannsthal zlyhal morálne a preto aj umelecky. (Podozrivá, na takých slabých nôžkach postavená teória obete, na akú odkazujete Vy, nesie všetky stopy odriekania.)

Myslím, že Hofmannsthalov postoj k vlastnému talentu bol po celý jeho život taký, aký by bol mal Kristus k svojej vláde, keby za ňu vďačil pojednávke so satanom. Neobyčajná pohyblivosť sa u neho, zdá sa mi, spája s vedomím toho, že sa dopustil zrady na tom najlepšom, čo v sebe niesol. Preto ho nemohla odradiť nijaká dôvernosť so zberbou.

Odhliadnuc od toho, nejde podľa môjho presvedčenia o to, pripisujúc [Hansa] Carossu určitej „škole“, ktorej hlavou bol Hofmannsthal, aby sa hovorilo o nivelizácii nemeckých spisovateľov v *znamení tejto školy*, teda v znamení samotného Hofmannsthalu.



Hofmannsthal zomrel roku 1929. V trestnom konaní, ktoré zastupujete proti nemu Vy, má *non liquet*, ktorým aj keby si nebol býval istý, vykúpil si ho smrťou. Povedal by som, že by ste mali toto miesto ešte raz premyslieť; dokonca nemám ďaleko od toho, aby som Vás o to poprosil.

Samozrejme, právom pripomínate Prousta. V poslednom čase som si utvoril na jeho dielo vlastný názor; a ten sa opäť stretáva s Vašimi myšlienkami. Veľmi pekne hovoríte o skúsenosti s tým, „čo to nie je“ – práve o tej, ktorá premieňa čas na stratený. Akoby sa mi teraz zdalo, že pre túto základnú skúsenosť jestvoval u Prousta hlboko skrytý model základnej skúsenosti (zato však nemusel byť nevedomý): totiž model asimilácie francúzskych Židov, „čo nie je“. Poznate slávne miesto zo *Sodomy a Gomory*, kde sa porovnáva komplikovanosť invertovaného so zvláštnou konšteláciou, ktorá určuje správanie Židov medzi sebou. Práve to, že Proust bol len položid, mu umožnilo nazrieť do prekérnej štruktúry asimilácie; vhlád, ktorý mu zvonku priblížila kampaň okolo Dreyfusa.

O Georgem azda niet textu, ktorý by sa, dokonca ani z odstupu, dal porovnávať s tým Vaším. V tom s ním bezvýhradne súhlasím; nebojím sa Vám priznať, že ma prekvapil tým najšťastnejším spôsobom. Aj keď sa dnes musí zdať nesmierne ťažké hovoriť o Georgem inak ako o básnikovi predznačujúcom svojou zbierkou *Hviezda zmluvy* choreografické aranžmán tanca svätého Víta, pod ktorým sa otriasa zhanobená nemecká pôda – tak sa to od Vás istotne nedalo očakávať. A túto nečasovú a nevďačnú úlohu: Georgeho „záchranu“, Vy ste ju zvládli tak presvedčivo, ako sa len dalo, tak nenásilne, ako to bolo potrebné. Tým, že ste v Georgem rozpoznali vzdor ako básnický a politický fundus, osvetlili ste rovnako komentujúco (význam prekladu) ako aj kriticky (monopol na vylúčenie trhu) tie najpodstatnejšie črty. Všetko je tam akoby odliate do jedného kusa, všetko je presvedčivé, s pár miestami, ktoré aj sami za seba dokazovali, že námaha, akú ste vynaložili pri tomto texte, nech trvala akokoľvek dlho, sa nerozplynula do stratena. Na myslí mám vynikajúcu glosu k *Gentlemanovi*, ďalej také ďalekosiahle citáty ako „spozdnilo sa“. Vďaka Vašej práci si možno predstaviť to, čo doteraz bolo nepredstaviteľné a čím by sa začala posmrtná Georgeho sláva: antológiu jeho veršov. Niektoré z nich sú vo Vašom texte umiestnené lepšie než v prameňoch.

Nerád by som opomenul jeden dôležitý bod, ktorý by sme si mali (a azda aj mohli) vyjasniť. Týka sa toho, čo vysvetľujete pod heslom

„postoj“. Sotva možno vec zvládnuť tým, že sa porovná s fajčením. Takéto porovnanie by mohlo zvädzať k viere, že postoj je vo všetkých prípadoch „okázalosťou“ alebo „zaujatím“. Možno sa s ním však celkovo stretnúť ako s čímisi nevedomým, a neprestáva byť zato postojom. A tak isto vidíte vec hádam aj Vy, keď pod ten istý pojem zahrňate aj pôvab, ktorý býva len zriedkakedy okázalosťou vedomého. (Čo sa týka pôvabu, chcem hovoriť len o defoch, no bez toho, aby som emancipoval fenomén prirodzeného v spoločnosti, kde sa vyskytuje, teda aby som o ňom chcel hovoriť v zlej abstraktnosti. Detský pôvab jestvuje a jestvuje predovšetkým ako korektív spoločnosti; je jedným z pokynov, ktoré sú nám dané k „nedisciplinovanému šťastiu“. Lipnutie na detskej nevinnosti, čo by sa Hofmannsthalovi dalo vyčítať z nedobrej pohnútky – na nevinnosti, ktorá mu dovolila vážiť si fejtóny [Felix] Saltena nemenej než moju knihu o baroku – nás neopravňuje vzdať sa toho, čo na nej môžeme milovať.)

Výhradu vzbudzujúcu vo mne to, čo hovoríte o postoji v užšom zmysle, chcem naznačiť zvratom, ktorý vyberám z Vášho vlastného textu. Ide práve o to miesto, kde peknou formuláciou odkazujete na moju esej o Baudelairovi, totiž že ten, kto je osamelý, je diktátorom všetkých osamelých ako je on sám. Nemyslím si, že je prirodvážne tvrdiť, že tu, kde sa nám do zorného poľa dostáva esenciálna samota človeka, narážame na postoj. Samota, ktorá by, vzdialená od miesta jeho individuálnej plnosti, mohla byť celkom dobre miestom dejinnej podmienenej prázdnoty, *persony* ako jeho nešťastného osudu. Tam, kde je postoj okázalou plnosťou, rozumiem každej výhrade a súhlasím s ňou (tak ho skutočne chápal George). Jestvuje však aj prázdnota, ktorá sa nevynáša navonok (tak napríklad v črtách pozdného Baudelaira). Slovom: postoj, tak ako ho chápem ja, sa líši od toho, ktorý bilagujete Vy, tak ako sa vypálené znamenie odlišuje od tetovania.

Posledné dve strany Vašej eseje boli pre mňa tabuľou prestretou k narodeninám, kde miesto o „nedisciplinovanom štastí“ predstavuje svetlo života. Mimochodom, práca má aj v inom ohľade čosi zo stola darov; myšlienka nie je zatažená terminologickou známkou natoľko ako darček cenovkou.

Nakoniec preberám Váš dobrý zvyk a naznačím niečo v podobe marginálií. „Práve ide posledný vlak do hôr“ je veta, ktorá presne zodpovedá schwabinskej atmosfére, ako snovému mestu „Perla“

[Alfreda] Kubina. *Perla* je celkovo mestom, kde je *Chrám*, za ktorého múrmi obrastenými hubami ukrývajú *Siedmy prsteň* [názvy Georgeho zbierok].

Odkazu na [Karla] Krausa by azda dodala viac váhy súvislosť s kritikou, s akou sa Kraus pustil do Georgeho prekladov Shakespearových sonetov, navyše ak sa Vy sám dotýkate problému prekladu.

Georgeho uznanie Hofmannsthala navlas kopíruje Hugovo hodnotenie Baudelaira: „*Vytvorili ste nový záchvev*.“ Tam, kde George hovorí o Hofmannsthalovej žulovej germánskosti, má azda podľa tónu a sujetu pred očami isté miesto z Hölderlinovho listu Böhlen-dorfovi zo 4. decembra 1801.

Len mimochodom by sa bolo možné dotknúť otázky, či na ich listy nezapôsobila korešpondencia medzi Goethem a Schillerom – korešpondencia, ktorá ako dokument o priateľstve medzi kniežatmi poézie tak výrazne prispela k zhoršeniu atmosféry, ktorá v Nemecku práve vrcholila.

K Vášmu „Urodzené je urodzeným len silou neurodzeného“ – veľkolepé slová Victora Huga: „*Nevedomosť je chlieb, ktorým sa živí vedec*.“

Vaše medaile pre Carossu a Rudolfa Borchardta sú veľmi šťastného razenia a devíza *lucus a non lucendo*, ktorú venujete symbolizmu, vo mne, ako si dokážete predstaviť, vzbudila nadšenie. Aj podporná analýza básne [Arthura Rimbauda] *Voyelles* sa mi javí celkovo pádna. Skĺbenie techniky a ezoteriky, ktoré dokladáte v takom ranom období, sa ozrejmiť s režimom, aký sa predváža pre pilotov na rádových hradoch.

Nakoniec: veľmi sa mi páči úloha, akú hrá vo Vašej eseji Jacobsen. Uplatňujú sa tam zrejme rané motívy. V každom prípade pôsobí meno opísané Vašimi reflexiami ako zjavenie chlapca, ktorý sa s horúcimi lícami rúti z lesa, aby nám vyšiel v ústrety v chladnej aleji.

Pýtate sa ma na moje hodiny angličtiny. Kým prišla od Felizitas adresa učiteľky, začal som už chodiť k inej. Obávam sa, že moje pokroky, ktoré nie sú búrlivé, ďaleko presahujú rozprávačské uplatnenie mojich znalostí. Bol to aj môj názor, že čestné prehlásenie Miss Razowskej je vraj „výrazným aktívom“, ako hovoríte Vy. Žiaľ, tento názor som musel zmeniť. Všetky informácie, ktoré som dostal o terajšej praxi amerického konzulátu (ktorý sa doteraz ešte neozval), sa zhodujú v tom, že vybavovanie normálnych prípadov je na dlhé

lakte. Môj prípad sa však, a to bez môjho pričinenia, stal „normálnym“ a to vďaka zaslanému čestnému prehláseniu. V inom prípade by mi umožnili podať si žiadosť o vízum pre návštevníkov, ktoré nedávno udelili napríklad spisovateľovi Hermannovi Kestenovi. [...]

...]

Ak sa mám vrátiť k otázke víza, podmienkou na udelenie víza *non quota* (a to jediné by mi umožnilo dostať sa na druhú stranu v krátkom čase) sa okrem pozvania stalo potvrdenie o verejnom vyučovaní. Pri tomto ustanovení berú najnovšie obzvlášť prísne ten pasus, ktorý posúva potvrdenie o vyučovacej činnosti o *posledné dva roky* pred udelením víza. Veľmi preto váham, či nemám napísať Schapirovi už teraz. Nechcel by som sa na neho obrátiť skôr, než budem mať istotu, že môžem jeho záujem využiť plne pre seba. To bude možné až vtedy, keď sa priblíži termín môjho odchodu; či už preto, že sa vybavovanie pristahovania urýchli alebo preto, že sa budú ustanovenia smerodajné pre udelenie víza *non quota* brať opäť menej rigorózne. Vychádzajúc z terajšieho stavu vecí sa skôr obávam, že tieto ustanovenia, berúc do úvahy aj pozvanie, by svedčili proti mne. No samozrejme že by som bez váhania napísal Schapirovi, ak myslíte, že by mohol niečo pre moje pozvanie urobiť.

...

Poznáte Faulknera? Ak áno, rád by som sa dozvedel, čo si myslíte o jeho diele. Momentálne čítam *Lumière d'auot*.

Váš list prišiel bez zvláštneho meškania. Myslím, že mi môžete písať po nemecky a že by ste mi mali písať častejšie. Z mojej strany, pravda, budú musieť listy v nemčine tvoriť len výnimku. – Pripojte k nasledujúcemu listu svojho *Rickerta* [recenzia Theodora W. Adorna na prácu Heinricha Rickerta *Bezprostrednosť a výklad zmyslu*]. Som predsa Rickertov žiak (tak ako Vy ste žiakom [Hansa] Corneliusa) a úprimne sa teším na Váš text.

Veľmi srdečne vždy Váš Walter Benjamin

Benjamin Adornovi

Lourdes, 2. 8. 1940

Drahý Teddie,

Váš list z 15. júla ma z viacerých dôvodov veľmi potešil. V prvom rade to bola Vaša priateľská pripomienka dňa; potom pochopenie, ktoré vyplývalo z Vašich riadkov. Nie, skutočne mi nepadne ľahko napísať list. Felizitas som hovoril o úplnej neistote, ktorá sa ma zmocnila nad mojimi spismi. (O papiere venované *Pasážam* sa treba obávať relatívne menej než o tie ostatné). No ako viete, ja sám nie som voči svojim spisom v nijakej výhode. Zo dňa na deň sa môžu zopakovať opatrenia, ktorých obeťou som sa stal v septembri, tentoraz však s celkom inou predzvestou. Za posledné mesiace som videl, ako množstvo ľudí nie skĺzlo, no zo dňa na deň sa zrútilo zo svojej meštianskej existencie; takže mi každé poistenie, popri problematickej vonkajšej opore, dodáva oporu vnútornú. V tomto zmysle som prijal dokument *ceux qu'il appartient* so skutočnou vďakou. Vedel by som si predstaviť, keby hlavička listu, ktorý ma radostne prekvapil, trvalo podporila jeho prípadné pôsobenie.

Už mnoho týždňov ovláda moju existenciu úplná neistota z toho, čo prinesie nasledujúci deň, nasledujúca hodina. Som odsúdený k tomu, aby som každé noviny (vychádzajú tu už len na jednej strane) čítal ako mne doporučenú zásielku a z každého rozhlasového vysielania načúval hlasu, akoby patril poslovi nešťastia. Moje úsilie dostať sa do Marseille a tam apelovať na moju záležitosť bolo zbytočné. Pre cudzinca sa už dlhšie nedá dosiahnuť zmena miesta. Zostávam teda odkázaný na to, čo dokážete dosiahnuť zvonku Vy. Nádej vo mne vzbudilo najmä to, že hovoríte o vyhladke na správu z marseillského konzulátu. List z tohto konzulátu by zrejme znamenal povolenie vybrať sa do Marseille. (V skutočnosti sa neviem rozhodnúť, či mám nadviazať spojenie s konzulátmi na obsadených územiach. Na list, ktorý som ešte pred okupáciou poslal odtiaľto do Bordeaux, som dostal priateľskú, no bezpredmetnú odpoveď: do týchto papierov boli ešte v Paríži.)

Dopočul som sa o Vašich rokovaníach s Havanou, o Vašom úsilí o San Domingo. Som pevne presvedčený o tom, že sa pokúšate o to, čo sa dá, alebo ako vraví Felizitas, o „viac ako je možné“. Obávam sa však, že čas, ktorý máme k dispozícii, by mohol byť oveľa kratší

než sme predpokladali. A hoci som pred štrnástimi dňami nemýšľal na takú možnosť, nové informácie ma podnietili k tomu, aby som poprosil pani Favezovú, či by prostredníctvom intervencie Carla Burckhardta, keby to išlo, nebolo možné povoliť mi dočasný pobyt vo Švajčiarsku. Viem, že proti tomuto východisku hovorí podstata mnohých vecí: no za hovorí jeden mocný argument: čas. Keby sa len dalo toto východisko uskutočniť! – Obrátil som sa na Burckhardta listom.

Dúfam, že dojem, aký ste mali zo mňa doteraz, bol ten, že sa držím aj v ťažkých chvíľach. Nemyslite si, že sa to zmenilo. No nemôžem sa uzatvárať pred nebezpečnou povahou situácie. Obávam sa, že tých, čo sa z nej mohli zachrániť, bude jedného dňa ľahké porátať.

Cez Ženevu – odkiaľ azda nechám poslať aj tieto riadky – dostanete moje curriculum vitae. Bibliografiu som zapracoval do životopisu, lebo mi tu chýbajú všetky podklady, aby som ju ako takú zostavil podrobnejšie. (Celkovo obsahuje okolo 450 jednotiek.) Keby bola napriek tomu potrebná bibliografia v užšom slova zmysle, poruke máte programový zošit Inštitútu; lepšiu by som tohto času dodat nedokázal.

Veľmi ma upokojuje, že ste takpovediac „zastihnuteľní“ v New Yorku a že zostávate v pravom zmysle bdeli. V Bostone, na Commonwealth Avenue 384, žije Mr. Merril Moore. Mrs. W. Bryherová, vydavateľka *Life and letters to-day*, ho častejšie na mňa upozorňovala, chápe zrejme situáciu a má vôľu prispieť k jej zmene. Myslí si, že spojiť sa s ním by nebolo neužitočné.

[...]

Zarmucuje ma, že stav Felizitas je naďalej taký nestály. [...] Odkážte jej moje veľmi srdečné želania.

Prosím, vyslovte pánu Pollockovi moju najúprimnejšiu vďaku a odkážte mu čo najsrdečnejšie pozdravy.

A berte všetko s láskou od Vášho  
Waltera Benjamina

P. S.: Odpustite trápne celý podpis; vyžadujú ho.

## Poznámka o autorovi

Nemecký mysliteľ, literárny historik, teoretik, kritik, spisovateľ a prekladateľ Walter Benjamin sa narodil roku 1892 v rodine bohatého berlínskeho obchodníka, a ako neskôr uviedol vo svojom akademickom životopise, bol „mozaického vierovyznania“. V Berlíne vychodil gymnázium, okrem toho strávil dva roky v internátnej škole v Haubinde, kde sa zoznámil s vedúcou osobnosťou tzv. mládežníckeho hnutia Gustavom Wynekenom. Z tých čias pochádzajú prvé Benjaminove literárne pokusy (publikovať začal v školskom časopise *Anfang*), v ktorých formuloval metafyzický pocit svojej generácie (okrem iného *O religióznom postoji novej mládeže*) a bránil svojho učiteľa Wynekena (*Sokrates*), neskôr odsúdeného za „kazenie mládeže“. Roku 1912 začal študovať filozofiu vo Freiburgu a v Berlíne u Heinricha Rickerta a Wilhelma Diltheya, v štúdiu potom pokračoval na univerzitách v Mníchove a v Berne a roku 1919 obhájil dizertáciu pod názvom *Pojem umeleckej kritiky v nemeckej romantike*. Benjaminov biograf Bernd Witte uvádza, že táto málo spomínaná akademická štúdia o kritickom myslení z prelomu 18. a 19. storočia – podobne ako u jeho generačných druhov E. Blocha a G. Lukácsa, rovnako v tom čase fascinovaných kultúrou romantiky – mala význam pre neskoršie formovanie autorovho chápania kritiky ako moderného nástroja poznania umeleckého diela.

Okolo prvej svetovej vojny, ktorá u Benjamina na rozdiel od mnohých mladých nemeckých intelektuálov nezapálila „v srdci ani iskierku oduševnenia“, nasledoval rozchod s mládežníckym hnutím; vyplynul zo sklamaní, že na jeho základe nebolo možné vytvoriť trvalejšie duchovné spoločenstvo. V tom čase sa Benjamin zoznámil s judaistom Gerhardom (Gershomom) Scholemom a filozofom Ernstom Blochom. Obe priateľstvá, ktoré pretrvali desaťročia, sprevádzali aj jeho postupný odklon od novokantovstva; Scho-

lem mu ukázal cestu k židovstvu, Bloch v ňom zas prebudil prvotný záujem o nedogmatický marxizmus.

Roku 1917 sa oženil s Dorou Pollak a roku 1918 sa narodilo ich jediné dieťa – syn Stefan. V čase 1919-22 napísal esej *Goetheho Výberové príbuzenstvá* (vyšla aj po česky vo výbere Benjaminových prác *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979), ktorá mu v literárnych kruhoch vyniesla slávu. V tom čase prekladá do nemčiny Charlesa Baudelaira a k výberu z Baudelairovej poézie píše úvahu *Prekladateľova úloha* korešpondujúcu s jeho predchádzajúcimi špekulatívnymi esejami o filozofii jazyka podnietenými štúdiom filológie (napr. *O jazyku všeobecne a o jazyku človeka* a *Význam jazyka v trýchlohre a tragédii*). Tieto hermetické texty, problémovo aj stylisticky zapadajúce do dobového rámca špekulácií o jazyku a literatúre, zarezonujú oveľa neskôr v prostredí literárnej a filozofickej dekonštrukcie (P. de Man, J. Derrida).

Roku 1923 strávil Benjamin semester na univerzite vo Frankfurte nad Mohanom, kde sa pripravoval na habilitáciu v odbore novej nemeckej literatúry. Tu sa zoznámil s muzikológom a filozofom Theodorom W. Adornom a filmovým kritikom a literátom Siegfriedom Kracauerom; najväčšmi ho ovplyvnilo práve priateľstvo s Adornom, ktorý už vtedy reprezentoval intelektuálne najvybavenejšieho a zároveň najmuzickejšieho mysliteľa z okruhu lavicových frankfurtských teoretikov. O rok neskôr napísal Benjamin na Capri prvú verziu habilitačnej práce o nemeckej barokovej dráme *Pôvod nemeckej trýchlohry* (vyšla v spomínanom českom výbere), s ktorou úzko súvisí text *Význam jazyka v trýchlohre a tragédii*. Pobyť na Capri preňho znamenal osudový zlom vo viacerých ohľadoch: zoznámil sa tam s Asjou Lacis, „ruskou revolucionárkou z Rigy, jednou z najvynikajúcejších žien, aké poznám“, ako napísal priateľovi. Láska k Asji, hoci nebola plne opätovaná, znamenala koniec jeho manželstva. *A Pôvod nemeckej trýchlohry* – enigmatický text, ktorého stredobodom je idea alegórie v drámach tzv. druhej sliezskej školy – čoskoro narazil v akademických kruhoch po myšlienkovú aj jazykovú stránku na odpor; posudzovateľ predloženej práce Hans Cornelius o nej vtedy vyhlásil: „Napriek opakovanému úsiliu ju nie som schopný pochopiť“. Benjamin habilitačnú prácu neobhájil; dvere univerzity sa za ním navždy zatvorili a stal sa spisovateľom v slobodnom povolání.

Benjaminova rozlúčka s akademickou kariérou išla ruka v ruku s jeho frankofílskou orientáciou. V kritikách a esejách sprostredkú-

val nemeckému publiku novú francúzsku tvorbu (napr. *Surrealizmus. Posledná momentka európskej inteligencie*) a spolu s Franzom Hesselom preložil niekoľko dielov Proustovho *Hľadania strateného času*. Povolanie slobodného novinára ho zaviedlo až do Moskvy, odkiaľ napísal brilantnú reportáž o protikladoch každodennej sovietskej reality. Spolupracoval aj s redakciou Veľkej sovietskej encyklopédie, pre ktorú písal heslo o Goethem. Roku 1928 uverejnil knihu literárnych a filozofických zlomkov *Jednosmerná ulica*, a vtedy mu u Rowohta vyšiel knižne *Pôvod nemeckej trúchlohry*, ktorý Adorno čítal na seminári so svojimi študentami. Tým sa začala prvá recepcia tohto diela, ktorú v 80. rokoch zavŕšili teoreticky tretej vlny feminizmu (A. Dudenová, S. Bovenschenová, S. Weigelová). Takisto až v 80. rokoch nájde odozvu jeho príležitostná esej *Ku kritike moci* – exkurz do filozofie práva, ktorým reagoval na neistoty weimarskej demokracie – a to opäť v okruhu dekonštrukcie (J. Derrida).

Už okolo roku 1927 začala nadobúdať prvé obrysy jeho idea „pasáží“, ktorá sa mala pretaviť do monumentálneho kultúrnohistorického diela odhaľujúceho na príklade parížskej urbánnej kultúry „pradejiny XIX. storočia“. Z projektu *Pasáží*, podporovaného Inštitútom pre sociálny výskum (tzv. Frankfurtskou školou), zostalo napokon len gigantické torzo pozostávajúce z výpiskov a marginálií, ďalej expozé *Paríž, hlavné mesto XIX. storočia* a kapitola o Baudelairovi. Tá sa v rokoch 1937-39 rozrástla na monografiu o tomto básnikovi. Okruhu *Pasáží* sa napokon týka aj časť teoretickej korešpondencie s Adornom, ktorá prešla do dejín estetiky ako „debata medzi Adornom a Benjaminom“. Benjaminove úvahy o Baudelairovi a o moderne vytvorili zas v 70. rokoch pole konfrontácie v prostredí tzv. kostnickej školy zameranej na výskum recepcnej estetiky a literárnej hermeneutiky (H. R. Jauß).

Koncom 20. rokov uzatvoril Benjamin ešte jedno dôležité priateľstvo: s Bertoltom Brechtom. Brecht pre neho predstavoval podnet k premýšľaniu o umeleckej inovatívnosti nearistotelovského divadla a novej lyriky (Benjamin písal „komentáre“ k Brechtovej ranej poézii a v teoretických statiach bránil jeho koncepciu epického divadla) ale aj osobnosť, ktorá dokázala tzv. „hrubým myslením“ sprostredkovať kriticismus dialektického materializmu bez kompromisu s klasicistickými tendenciami konzervatívnej i socialistickej estetiky. Pojem skúsenosti, okolo ktorého krúžilo Benjaminovo mys-

lenie už od raného obdobia (napríklad esejistické vyznanie *O programe nadchádzajúcej filozofie*), nadobudol koncom 20. rokov rozmer sociologického uvažovania najmä o literatúre moderny (eseje o G. Kellerovi, M. Proustovi, K. Krausovi, F. Kafkovi či N. Leskovovi). Zvláštnosť Benjaminovho pojmu modernej estetickej skúsenosti však tkvie zároveň v syntéze s epistemologickými východiskami predklasického obdobia, ktoré predtým skúmal v súvislosti s barokovou trúchlohrou. Príkladom jeho úsilia uvažovať o (nielen estetickej) skúsenosti čo najkomplexnejšie je stať *Učenie o podobnom* korešpondujúca s úvahami o mimézis v okruhu Frankfurtskej školy počas druhej svetovej vojny (Th. W. Adorno, M. Horkheimer), ale aj prelínajúce sa kultúrnohistorické eseje *Malé dejiny fotografie a Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti* a napokon aj tézy *O pojme dejín*, posledný text z Benjaminovej ruky. A do tretice, autorov ústredný pojem skúsenosti zahŕňa aj svet detskej obrazotvornosti (napr. v *Jednosmernej ulici*) tvoriaci kontúry prvotnej kreativity ľudského subjektu ale aj „nedisciplinovaného šťastia“, ktoré môžu byť humanistickým „korektívom spoločnosti“.

Riziká, ktoré prináša na jednej strane slepá fascinácia modernými technológiami a na druhej strane ich konzervatívne odmietnutie, formuloval Benjamin azda najpriekrejšie v príležitostnej kritike *Teórie nemeckého fašizmu*. Esej *Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti*, ktorou vrcholí jeho úsilie o definovanie zásad estetiky moderny zo sociologického hľadiska, predstavuje dôslednú teoretickú konceptualizáciu týchto obáv. Benjaminove pojmy „aura“, „zničenie aury“ či „estetizácia politiky“, ktorými je táto esej poznačená, prešli okolo roku 1968 do slovníka nonkonformnej nemeckej inteligencie zoskupenej okolo časopisu *Alternative*. Myšlienka zmeny estetického vnímania pod vplyvom moderných mediálnych technológií inšpirovala zas neskôr niektoré východiská kultúrnej kritiky postmodernej epochy (J. Baudrillard).

Na prvý pohľad odlišný profil autora ponúkajú Benjaminove state ovplyvnené židovskými dejinami spásy. No aj jeho zdanlivo najteologickejšie texty (*Teologicko-politický fragment* a tézy *O pojme dejín*) predstavujú len náčrt metafyzického horizontu marxizmu a metódy historického materializmu, ktorým sa približuje k svojim duchovným súputníkom E. Blochovi a Th. W. Adornovi. Katastrofizmus ako špecifickú zložku tohto hľadania zdôvodnil Benjamin v

osobne ladenej stati *Deštruktívny charakter*, nadväzujúc pritom na staršie korene charakterológie (oživovanej aj psychoanalytikom L. Szondim) predklasického obdobia (*Osud a charakter*).

V marci 1933 emigruje Benjamin do Francúzska; niekoľkokrát ešte navštívi v Dánsku Brechta, v Paríži pracuje na objednávku Inštitútu pre sociálny výskum. Roku 1935 sa dostane náhle do finančných ťažkostí. Keď vypukne vojna, internujú ho v tábore Clos St. Joseph, odkiaľ ho v novembri 1939 na intervenciu priateľov prepustia. Opäť odchádza do Paríža, mesto však musí v júli 1940 opustiť. Keď sa mu spolu s ďalšími utečencami nepodarí prekročiť francúzsko-španielsku hranicu, vyčerpaný perzekúciami a srdcovou slabosťou si 26. septembra 1940 v Port-Bou vezme život. Jeho dramatický odchod zo života natolko otrasie pohraničiarimi, že umožnia ostatným prenasledovaným zachrániť sa.

Benjaminov hrob nie je známy. Jeho životné dielo, ktoré posmrtné vyšlo v siedmich viacväzkových dieloch, nazve o mnoho rokov neskôr jeden z benjaminológov estetiku spásy.

A. B.



This edition was published with the support of the CEU Translation Project, sponsored by Open Society Institute, Budapest and Open Society Foundation, Bratislava.

Kniha vyšla s finančným príspevkom  
Štátneho fondu kultúry Pro Slovakia.

Walter Benjamin: Iluminácie

Vydal Kalligram, spol. s r. o., Bratislava 1999.

Zostavil, preložil a poznámku o autorovi napísal Adam Bžoch.

Preklady francúzskych citátov Jana Truhlářová.

Zodpovedný redaktor Jozef Tancer.

Prvé slovenské vydanie. Počet strán 288.

Vytlačil Valeur, spol. s r. o., Veľký Meder.

ISBN 80-7149-248-5