

Walter Benjamin: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti

Letos tomu je přesně osmdesát let, kdy německý kritik, překladatel a filosof židovského původu Walter Benjamin vydal svůj známý esej *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Jedno z nejcitovanějších děl, které se zabývá dopadem nových médií na umění, bylo vydáno roku 1936 v časopisu německého Institutu pro sociální výzkum. Jeho hlavními myšlenkami jsou především reprodukovatelnost uměleckého díla a film jakožto nejvyšší stupeň uměleckého díla, které je určeno k reprodukovatelnosti.

Benjamin bývá řazen do tzv. Frankfurtské školy, tedy mezi skupinu teoretiků 20. a 30 let minulého století, kteří působili v německém Institutu pro sociální výzkum ve Frankfurtu nad Mohanem. Mezi další významné osobnosti této školy bývají zařazováni také Theodor W. Adorno, Max Horkenheimer, Jürgen Habermas a další.

Po studiu filosofie, německé literatury a dějin umění obhájil Benjamin disertační práci *Pojem umělecké kritiky v německé literatuře* a začal svůj zájem směřovat na marxismus a komunismus. Mezi jeho nejvýznamnější práce patří např. habilitační práce *Původ německé truchlohry*, nedokončený projekt *Pařížské pasáže* a esej *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*.

Reprodukce jako ochuzení originálu

V eseji *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* se Benjamin zaměřuje na problematiku reprodukce uměleckého díla a říká, že umělecké dílo bylo vždy reprodukovatelné, ovšem technická reprodukce znamenala něco zcela jiného, co s sebou přináší nejen pozitiva, ale i negativa.

Jako negativum autor uvádí ztrátu tzv. „zde a nyní“, tedy jakési neopakovatelnosti v souvislosti s místem a časem, kdy a kde to které umělecké dílo vznikalo. Tím pádem má podle Benjamina každé umělecké dílo svoji historii, která se na něm projevuje ve fyzické struktuře a v historii vlastnictví. Zatímco v prvním případě je možné změny vyzorovat pomocí chemické nebo fyzikální analýzy, u druhého případu musí badatel vycházet z bodu, kde umělecké dílo vzniklo.

Pozitivní přínos technické reprodukce vidí naopak v tom, že reprodukce originálu vychází vstříc vnímateli. Milovník výtvarného umění tak například může mít každý den svůj oblíbený obraz na očích v prostorách své pracovny, hudební znalec si zase může přehrát preferovanou symfonii. I zde však dochází k jistému ochuzení o prostorovou a časovou jedinečnost.

Benjamin zde dochází k závěru, že „ve věku technické reprodukovatelnosti uměleckého díla zakrňuje jeho aura“ a dochází k silnému otřesu tradice originálu. Definuje reprodukci jako vyloupenutí předmětu z obalu, zničení jeho aury. Podle autora vznikl ve světě smysl pro stejné a reprodukce si tak vynucuje standardizaci jedinečného.

Od kultu k vystavování

Recepce uměleckého díla zdůrazňuje jeho různé stránky, říká Benjamin v úvaze o příjmu uměleckých děl a jeho vývoji. Jako nejdůležitější pak vyzdvihuje dva významy – kultovní a vystavovací. Kultovní význam uměleckého díla je založen na myšlence, že dílu dodává důležitosti více fakt, že existuje, než jestli je viděn. Druhý případ je pak jakýmsi dalším vývojovým stádiem, které vyplývá z přirozené poptávky publika mít umělecké dílo blíže u sebe. Například busta se lépe přenáší na jiné místo než pevná socha v chrámu, obraz se lépe vystavuje na různých místech než freska či mozaika, nebo symfonii si může kdokoliv pustit v pohodlí domova, zatímco u mše toto půjde jen stěží.

Se vzrůstajícím počtem metod technické reprodukce tak vzrůstala i způsobilost k vystavování děl. A nejhodnějším příkladem pak je podle Benjamina fotografie či film.

Kultura zažila s vynálezem fotografie velký otřes, když s sebou přinesla také okamžik, kdy reprodukce poprvé v historii „osvobozuje dílo od přiživování na rituálu“, protože z fotografie je možné udělat mnoho kopií a otázka pravosti se tak stává nepodstatnou.

A právě tento okamžik označuje autor jako přelom, kdy začíná vystavovací hodnota převládat nad kultovním významem. Odkazuje zde na francouzského fotografa Eugèna Atgeta, který na začátku 20. let minulého století fotil prázdné francouzské ulice, čímž zdůrazňuje jednak vystavovací funkci, jednak dokazuje historický proces, protože je nutné tyto fotografie chápat v určitém smyslu a příjemce k nim musí hledat kontext. Ke kontextu později odkazovala povinná legenda pod fotografií.

Benjamin ovšem dodává, že jediné místo, kde si kultovní hodnota ve fotografii udržuje pozici, jsou portréty. Ve tvářích lidí je totiž podle Benjamina ještě možné vycítit auru (např. v podobě vzpomínky na zemřelé příbuzné, dávné přátele apod.), která fotografii dodává zádumčivost.

Film jako nejvyšší stupeň reprodukovatelnosti uměleckého díla

Jak již bylo řečeno, film společně s fotografií jsou nejhodnějšími příklady způsobilosti uměleckých děl k vystavování. Walter Benjamin k tomuto tvrzení dodává, že film je doposud nejdokonalejším stupněm díla, které je určeno k reprodukci.

Příkladem dává pradávnu řeckou společnost, která jako jediný způsob technické reprodukce znala lití a ražení. Ostatní jimi vytvořená díla byla jedinečná a nereprodukovatelná. Řekové tedy vytvářeli jakási díla „věčných hodnot“, díla trvalá a nezdokonalitelná.

A právě zdokonalitelnost je podle autora ta vlastnost, která z filmu dělá onen nejvyšší stupeň díla. Konečný filmový snímek je totiž výsledkem dlouhého upravování a skládání. Střihač má možnost snímky poskládat za sebe tak, aby dosáhl kýženého významu a kvality, jakou má film mít.

Benjamin se v eseji rovněž pouští do srovnání fotografie a filmu, konkrétně v souvislosti s jejich možnostmi reprodukce. Říká, že je rozdíl například mezi fotografováním obrazu a fotografováním fiktivní události ve filmovém ateliéru. V prvním případě se totiž reprodukce sama stává uměleckým dílem, neboť k zachycení obrazu je třeba také učinit několik uměleckých kroků (úhel záběru, přiblížení, oddálení apod.). Při fotografování (resp. filmování) ve filmovém ateliéru fotograf nejenže nefotí žádné umělecké dílo, ale ani reprodukce tohoto ateliéru a události není umělecké dílo.

Zde je nutné si položit otázku, co tedy vlastně pořízené snímky jsou, pokud se nejedná o umělecké dílo. Zde Benjamin bere v úvahu povahu práce filmového herce. Tomu totiž může do hereckého výkonu kdykoliv vstoupit některý ze specialistů (režisér, producent, kameraman atd.), kteří jeho úlohu mohou pozměnit či upravit podle vlastního uvážení. Tyto intervence jsou podle Benjaminova charakteristické znaky testovací zkoušky. Snímky (a i samotný výstup filmového herce) jsou tedy formou optického testu, ve kterém musí herec před aparaturou zachovat veškerou lidskost.

Patrný je přitom rozdíl mezi filmovým hercem a hercem divadelním. Divadelní herec, který vystupuje před živým publikem, se do role vnořuje a sžívá se s ní, což mu dává možnost nechat vyzařovat auru ze svojí osobnosti spojené s rolí. Tuto možnost filmový herec nemá, protože nemůže reagovat na podněty publika a svůj výstup předvádí pouze před filmovou aparaturou. Na svoji roli tedy také působí celou svojí osobností, ale zároveň se vzdává její aury, protože k živému publiku se následně dostává jen zprostředkovanou formou na plátně.

Benjamin kritizuje vytvoření náhrady za ztrátu aury osobnosti filmového herce, a to v podobě tzv. kultu filmových hvězdy. Tento kult je podle něj podporován filmovým kapitálem a má za úkol konzervovat uměle vytvořené kouzlo osobnosti, které herec při filmové produkci ztrácí. Vedlejším produktem tohoto kultu je podle Benjaminova také kult publika a podobiznost davovému vkusu.

Jako autor silně ovlivněný marxismem a komunismem pokračuje Benjamin kritikou kapitalismu v souvislosti s financováním filmové produkce. Tvrdí, že pokud udává tón filmový kapitál, nejde filmu přisoudit jinou zásluhu, než že „podporuje revoluční kritiku zděděných představ o umění“. Podle autora má každý člověk nárok na to, aby byl filmován. Filmová produkce podle něj nemá být specializovanou činností, ale obecnou kompetencí. Dále dodává, že „na západě zapovídá vykořisťování filmu filmovým kapitálem brát ohled na legitimní nárok, který má dnešní člověk na svou reprodukci“. Za těchto „západních“ podmínek má podle Benjaminova filmový průmysl zájem dráždit publikum (masy diváků) představou iluzivního světa – a k tomu využívá reklamní aparáty jako kariéra a milostný život hvězd, volby a soutěže krásy atd.

Významnou částí eseje je porovnání vnímání reality mezi divadelní a filmovou produkcí. Benjamin tvrdí, že je nemožné a bezvýznamné porovnávat jevištní scény v divadle se scénami filmu. Hlavní rozdíl vidí v tom, že divadlo rozeznává místo (vždycky víme, že jsme v divadle), následně pak samotná iluze děje zůstane nedotčená. Naopak filmový záběr místo nerozeznává. Ve filmovém ateliéru totiž zasahují technické prostředky, které tuto realitu očistí od všech pomocných nástrojů a vytváří tak jakousi umělou realitu.

Představování této reality autor připodobňuje k Freudově teorii psychoanalýzy. Kamera dokáže okolní svět, který běžným okem vnímáme jako samozřejmý, pomocí různých technik (přibližování, oddalování, zpomalování, zrychlování atd.) představit jako neobyčejný svět, který každým okamžikem přináší neuvěřitelné zážitky, detaily, které nejsme pouhým okem schopni rozeznat a rozlišit.

Díky těmto technikám dokázal podle Benjamina film prohloubit apercepci optických i akustických vjemů. Tím také k sobě přiblížila dvě doposud zcela oddělené sféry – umění a vědu. Díky technice se dá totiž okolní svět, ale i například chování člověka, více analyzovat.

Film tedy rozmnožuje přehled o determinujících banalitách, které řídí náš život. Zároveň také otevírá prostor volné hře (např. výčepy, nádraží, kanceláře, ale i velkoměstské ulice můžeme ve filmu vykreslit mnoha způsoby).

Tímto snímáním tak můžeme velkému počtu lidí přiblížit například vnímání psychopata nebo myšlenkové pochody člověka ve snu.

Rozptýlení proti soustředění

Při úvahách o vnímání umění širokým publikem využívá Benjamin metafory. Přirovnává masu k matečnici, ze které se rodí nový poměr k uměleckému dílu – kvantita se proměnila v kvalitu, když na umění začala participovat masa. Ovšem zároveň dodává, že se nelze nechat zmýlit, když se tato participace ukazuje nejdříve v znevážené formě.

Odkazuje na francouzského myslitele Duhamela, který považuje film za zábavu nižších nevzdělaných vrstev, kteří prahnou pouze po rozptýlení a nevyžadují žádné nebo jen minimální myšlenkové úsilí. Objevuje se tedy odvěký střet: masy, které vyžadují pouze rozptýlení, oproti umění, které vyžaduje soustředění.

Tuto protikladnost autor formuluje následujícím způsobem. Zatímco v umění se autor nebo příjemce do díla vnořuje, rozptylující se masa na sebe nechá dílo jenom působit a přijímá ho jako součást sebe sama, vztahuje na svůj životní rytmus.

Ovšem autor hned dodává, že soustředěného vnímání je možné dosáhnout i při rozptýlení. Vše je podle autora otázkou osvojení si řešení problému. Vnímání v rozptýleném stavu našlo svoje pole zkoumání právě ve filmu, kde je divák v první řadě rozptylován, ale zároveň je postaven do role examinátora.

K usnadnění četby eseje Waltera Benjamina přispívá členění textu do krátkých kapitol. Tímto vzniká přehledný text plný zajímavých myšlenek, které v dnešní době, kdy vnímáme filmovou produkci jako zcela běžný jev, přináší dokumentaristický pohled na období, kdy byla filmová tvorba v plném rozkvětu. Ukazuje, jak velkým přelomem byl vznik filmu a jaký determinující vliv měl na celou společnost. Text je však třeba číst se zřetelem na to, že pohled Benjamina byl silně ovlivněn marxistickou a komunistickou ideologií, která je patrná při silné kritice

kapitalismu, kdy Walter Benjamin neváhá užít výrazy jako „západní vykořisťování filmu“ a po celou dobu pracuje s komunistickým ideálem „zpolitizování“ umění.