

MEDIÁLNÍ STUDIA

MEDIA STUDIES

JOURNAL FOR CRITICAL MEDIA INQUIRY

Walter Benjamin o žurnalistice
Martin Charvát

To cite this article:
Charvát, M. (2019). Walter Benjamin o žurnalistice. *Mediální studia*, 13 (1), 86–102.

ISSN 2464-4846

Journal website: <https://www.medialnistudia.fsv.cuni.cz/>

1/2019

WALTER BENJAMIN O ŽURNALISTICE

// WALTER BENJAMIN ON JOURNALISM¹

MARTIN CHARVÁT

Metropolitní univerzita Praha

ABSTRACT:

The goal of the presented essay is to introduce Walter Benjamin's reflection of journalism. At first, I focus on his writings around the year 1936 in order to highlight the motive of the loss of value of experience. This motive is then worked out in two subsequent respects: on the one hand Benjamin shows how this process of overshadowing the value of experience is connected to the change of media content in 19th century, on the other hand Benjamin traces the role of a journalist in this process. There he builds up analogies between journalist, flaneur and detective. Journalist is a physiognomist of urban space trying to bring out gossips from public spaces and transform them into the media content. In the last part of the essay I trace Benjamin's outlook on the significance of journals with respect to the field of politics.

Keywords: Benjamin, Walter ▪ newspapers ▪ journalism ▪ flaneur ▪ detective ▪ journalist ▪ politics

1. ÚVOD

Cílem následující eseje je předložit reflexi Benjaminova náhledu na žurnalistiku. V první části se zaměřuji na výklad Benjaminova textu *Vyprávěč* z roku 1936, kde se hovoří o tzv. „ztrátě hodnoty zkušenosti“, kterou Benjamin chápe s ohledem na nárůst počtu reprodukcí technik, jejichž vlivem se upozaduje schopnost vyprávět, a tedy se proměňuje i struktura sdělování zkušeností, protože přednost dostává (krátká, abruptní) informace ve formě, v jaké je podávána tiskem/žurnalistikou. Za druhé je „ztráta hodnoty zkušenosti“ kladena do kontextu 1. světové války, která vedla k tomu, že se člověk stal radikálně prost zkušenosti – 1. světová válka je proto chápána jako znak nástupu nového barbarství.

Protože Benjamin tvrdí, že „přítomnost“ v sobě vždy obsahuje „minulé“, je v další části eseje tematizována ona „ztráta hodnoty zkušenosti“ v kontextu nástupu

¹ Tato publikace vznikla v rámci řešení vědeckovýzkumného záměru Metropolitní univerzity Praha „Politické vědy, kultura, média, jazyk, kód projektu 68-01“, financovaného z podpory na Dlouhodobý a koncepční rozvoj výzkumné organizace v roce 2019.

masového tisku a žurnalistiky. Když se Benjamin zabývá tiskem a životním habitem žurnalisty, odkazuje ke specifičnosti uspořádání městského prostoru (Paříže) a dále k postavě, jež nachází své místo ve velkoměstě: k flanérovi. Tento, na první pohled digresivní, popis má v Benjaminově myšlení důležité místo. Benjamin totiž nastiňuje analogie mezi flanérem a žurnalistou, jejichž společným životním prostředím je ruch velkoměsta, oba „žijí“ z bulváru, oba jsou „fyziognomy“ města a jeho obyvatel (byť jsou jejich motivace odlišné). I v případě vykreslení postavy žurnalisty stále sledují téma „ztráty hodnoty zkušenosti“ a v poslední části eseje se zaměřují na Benjaminovo pojetí významu časopisecké tvorby a jeho vyznačení vztahu literární/spisovatelské aktivity a roviny politiky. V eseji postupují kruhovým pohybem, při němž se k úvodně naznačeným tezím, po genealogickém výkladu jednotlivých motivů, znovu vracím v závěru.

2. GALVANIZACE INFORMACE A BARBARSTVÍ

Vybrané pozdní texty Waltera Benjaminina se zaměřují na proměnu produkce a recepce mediálních forem a obsahů způsobenou nástupem mechanické reprodukce a na jejich sepětí s politikou (př. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*; 1936). Na druhé straně Benjamin v další tvorbě tematizuje úpadek hodnoty zkušenosti a možnosti jejího sdělení vlivem 1. světové války (*Vyprávěč*; 1936) či význam (levicově orientované) žurnalistiky a tisku ve 30. letech 20. století (*Autor jako producent*; 1934). Rád bych ukázal, že tyto tři „oblasti zkoumání“ jsou vzájemně propojené, lze z nich vyčíst Benjaminovu tendenci kriticky analyzovat situaci „přítomnosti“ s ohledem na bujení určitého typu společensko-politického uspořádání, které následně determinuje každodenní orientaci člověka ve světě a jeho zakoušení světa. V této kritické analýze „přítomnosti“ se Benjamin zabývá také masovým tiskem a žurnalistikou, proto je nutné následující řádky chápat jako obecné a značně zestručněné uvedení do toho, co bychom mohli nazvat Benjaminovou „metodou myšlení“.

Ona „přítomnost“, jíž se Benjamin ve výše zmíněných textech zabývá, však neexistuje ve vakuu, je totiž možné vysledovat určitou genealogii projevující se v Benjaminově tematizaci vztahu (masových) médií/žurnalistiky a politiky. Tím se nesnažím říci nic jiného než to, že vnitřní, a na mnoha místech přerušovaná, nesouvislá, těžká (ale vnitřně soudržná), logika Benjaminova myšlení² je charakteristická tím, že jsou fenomény týkající se médií společensky, kulturně a politicky (a samozřejmě metafyzicky) kontextualizovány v rámci jeho projektu osvětlení 19. století ve všech jeho formách (viz *Das Passagen-Werk*). Nelze ovšem předpokládat, že by tímto Benjamin nutně pracoval s ideou pokroku (ve smyslu ideje stále a nikdy nekončícího zdokonalování v oblasti techniky, životních a společenských podmínek, kultury atd.), vždyť sám Benjamin je k pojmu pokroku velmi skeptický. Píše ostatně, že: „[...]“

2 Tomáš Dvořák vhodně poznamenává, že Benjaminova metoda „esejistického psaní“ je „plná odboček a detailů“, „postrádající jakýkoli závěr“, čímž se vyznačuje význam „fragmentu“ (Dvořák, 2009, s. 32).

neexistují žádná úpadková období [...] [ž]ádná víra v úpadková období“ (Benjamin, 2011a, s. 121).

Benjaminovým cílem je tak „odhalit“ 19. století v jeho pozitivitě, což pro něj znamená vyznačit jej ve specifické „konstelaci probuzení“ (Benjamin, 2011a, s. 121), neboli skrze to, jak se „zdánlivě sekundární, ztracené formy oné doby“ (Benjamin, 2011a, s. 122) objevují ve formách „dnešních“, myšleno ve 20. století. Proto Benjamin dále dodává, že se pokouší „osvětlit přítomností 19. století“ (Benjamin, 2011a, s. 122), to je náznak genealogie: situace „přítomnosti“, a tedy i analýza vztahu masových médií a společnosti, specifické proměny zkušenosti, při nichž věci v okamžiku „procitnutí“ ukazují „svou pravou [...] tvář“ (Benjamin, 2011a, s. 128), je zpětně čitelná (pokud obrátíme Benjaminovu logiku) z 19. století. Proces proměny ekonomicko-průmyslových struktur totiž nachází svůj výraz ve sféře kultury (Benjamin, 2011a, s. 123).

K Benjaminovu „osvětlování“ minulého dochází skrze dialekticky koncipovaný kaleidoskopický obraz, v němž se třísť „minulé“ a „přítomné“. I z toho důvodu Didi-Huberman hovoří o Benjaminově metodě jako o hlazení dějin proti srsti, protože k „přítomnému okamžiku dějin přidává jednu zásadní podmínku“, a to, že „Nyní je nejniternějším obrazem Uplynulého“ (Didi-Huberman, 2009, s. 55; zde Didi-Huberman cituje přímo Benjaminu). V souvislosti s masovými médii, přesněji tiskem/žurnalistikou, Benjamin ukazuje, jak je stav žurnalistiky ve 30. letech 20. století determinován procesy kulturně-politicko-ekonomicko-technologického charakteru, jinými slovy se snaží ukázat, že situace ve 30. letech nutně nachází příčiny své vlastní existence ve století 19.

Pro přesnější ilustraci vztahu „Nyní“ a „Uplynulého“ se nejdříve stručně zaměříme na text *Vyprávěč*. V tomto textu Benjamin poukazuje na to, že v současné době (tj. ve 30. letech 20. století) „vyprávěčské umění vzalo za své“, protože se jen „velmi zřídka setkáme s člověkem, který umí pořádně vyprávět“ (Benjamin, 1979a, s. 215), jinak řečeno, vyprávění jakožto „živá činnost“ již nepatří „do naší současnosti“ (Benjamin, 1979a, s. 215). Když se Benjamin ptá, čeho je tento úkaz symptomem, odpovídá následovně: „Příčina [...] je nabíledni; zkušenost pozbyla na ceně“ (Benjamin, 1979a, s. 215). Pozbývání zkušenosti na ceně souvisí podle Benjaminu s 1. světovou válkou: „Světová válka vrhla světlo na postupující proces, který se od té doby na okamžik nezastavil. Nepozoroval nikdo, že se lidé vraceli z pole oněmělí? Nebyli bohatší, byli chudší o sdělovanou zkušenost“ (Benjamin, 1979a, s. 215). Tu samou tezi Benjamin rozvíjí v textu *Zkušenost a chudoba*. Zde podotýká, že „zkušenost klesla v kurzu, a to v generaci, která v letech 1914–1918 prodělala jednu z nejstrašnějších zkušeností světových dějin“ (Benjamin, 1998a, s. 144). V obou textech je toto pozorování rozvíjeno dále. Benjamin kontextualizuje světovou válku v hospodářsko-politicko-technicko-kulturních proměnách (respektive chápe ji jako jejich projev), které vedly k barbarství. Co se má na mysli těmito proměnami? Ono pozbývání zkušenosti na ceně je, podle Benjaminu, „průvodním znakem sekulárních dějinných výrobních sil, jehož působením se vyprávění odtrhlo z dosahu živoucí řeči“ (Benjamin, 1979a, s. 217–218). Jedním z aspektů „průvodního znaku“ rozvíjejícího se kapitalistického systému je

rozvoj techniky a „galvanizace informace“, a to zejména v případě mediálních obsahů dobového tisku. Benjamin odkazuje na zakladatele *Figara Villemessanta* s tím, že podstatou informace oproti zkušenosti je srozumitelnost, působivost a zdání samozřejmosti. Byť každé „ráno dostáváme zprávy o novinkách z celého světa“, tak přece „zůstáváme ochuzeni o pozoruhodné historie. Děje se tak proto, že ani jedna událost k nám nedochází v podobě, která by připouštěla nejasnosti a žádala vysvětlení“ (Benjamin, 1979a, s. 219).³

Co se týče techniky, tak díky ní je chudoba (a zde nikoliv v metaforickém smyslu) viditelná na nadcházející hospodářské krizi a nadcházející válce, v neustálém koloběhu práce a únavy, v penetrování života kulturním průmyslem a neschopností artikulovat účel života (Benjamin, 1998a, s. 149). Primát informace vede k chudobě založené na pozbytí zkušenosti.⁴ Když Benjamin mluví o této chudobě jako o univerzální, má na mysli „chudobu zkušenosti celého lidstva“ (Benjamin, 1998a, s. 145). V tomto ohledu by dávalo smysl, kdyby byla Benjaminem popisovaná situace barbarství, tedy doba 1. světové války, chápána negativně. Benjamin se ale snaží barbarství vymezit pozitivně, protože podle něj může vést k novým začátkům, k novému a nekompromisnímu způsobu artikulace vztahu člověka a světa (dále také uvidíme, jakou roli v tom může hrát spisovatelská aktivita, popřípadě žurnalistika): „Nikoli technická obnova jazyka, nýbrž jeho mobilizace ve službě boje nebo práce; každopádně změny skutečnosti, nikoli jejího popisu“ (Benjamin, 1998a, s. 147).

V doposud podaném výkladu se objevila témata, jimiž se budu podrobněji zabývat i dále, jedná se o: primát informace, ztrátu hodnoty zkušenosti a revolučně-politický potenciál jazyka.

3. PASÁŽE, FLANÉR, DAV A PHYSIOLOGIES

Pokud je Benjamin přesvědčen, že nadvláda informace je jevem spojeným s vývojem masového tisku a s průmyslově-ekonomickými determinanty, které kulminují v první světové válce, je záhodno přejít ke stručnému zohlednění „dějin informace“, zejména co se týče proměn literárního provozu, který je neodmyslitelně, alespoň pro Benjamina, spjat s proměnou městského prostoru.

Benjamin zastává tezi o výrazové souvislosti mezi ekonomikou a kulturou (Benjamin, 2011a, s. 123), přičemž za zásadní považuje výstavbu pasáží, které následně ovlivňují projev (městského, a tedy i informačně hypertrofovaného) způsobu života. V textu *Paříž, hlavní město devatenáctého století* píše, že valná část pařížských pasáží „vzniká po roce 1822“, přičemž podmínkou jejich existence se staly „velká konjunktura v obchodování s textilem“ a „počátky železné konstrukce ve stavitelství“ (Benjamin, 1979b, s. 67). Odkaz na architekturu zde není bezvýznamný, protože je

3 Mnohost informací vede k určitému typu znečitlivění čtenáře, protože se neustále opakují a cirkulují napříč obsahem. Ony pozoruhodné situace, o nichž Benjamin mluví, jsou nesený jistým paradoxem: jsou ve své podstatě efemérní, a tudíž „nezajímavé“ ve smyslu žurnalistické produkce.

4 Kang doplňuje, že popis nadvlády informace u Benjamina odráží stav kapitalistického uspořádání (Kang, 2014, s. 38)

autor přesvědčen o tom, že architektura je snovým vědomím kolektivu dané epochy – „pokud jde o minulé století, vystupuje velmi jasně v pasážích“ (Benjamin, 2011b, s. 164). Podobně pak není náhodný ani odkaz na textil, vždyť Benjaminovi jde o zachycení „výrazového charakteru nejranějších průmyslových výrobků, nejranějších průmyslových staveb, nejranějších průmyslových strojů, ale i nejranějších obchodních domů, reklam“ (Benjamin, 2011a, s. 123). Pařížské pasáže, které lze chápat jako předchůdce obchodních domů, respektive jako obchodní domy v ur-tektonické podobě, proměňují vzhled ulice a nutně i zakoušení městského prostoru (pasáž „představuje město, ba svět v malém“, Benjamin, 1979b, s. 67).

Kromě výstavby pasáží Benjamin poukazuje také na projekt přestavby Paříže barona Haussmanna za druhého císařství mezi lety 1853–1870, v té době dochází k prorážení bulvárů a rekonstrukci systému stok. To ovšem neznamená, že by bulváry do jisté míry nebyly v Paříži přítomné již předtím, za druhého císařství je však jejich význam traktován primárně z hlediska politického – špatně se na nich staví barikády. Následkem těchto změn nachází městský život (stále více podléhající pohybu davu) svůj výraz v dialektice rychlosti a zastavení: proudící dav je totiž zároveň plný zevlounů a čumilů.

Benjamin v tomto kontextu zaměřuje pozornost na postavu flanéra, jejíž existence je spjata s velkoměstským prostorem a životem davu. Benjaminova inspirace je dostatečně známá: Charles Baudelaire a Edgar Allan Poe. Poe v povídce *Muž davu* popisuje rekonvalescenta sedícího v kavárně a pozorujícího život města za oknem. Zároveň v první osobě vykresluje vnitřní pocity hlavní postavy:

Cítil jsem klidný, ale zpytavý zájem o všechno. S doutníkem v ústech a novinami na klíně bavil jsem se skoro celé odpoledne tím, že jsem tu a tam pročetl inzeráty, tu zas jsem pozoroval pestrou kavárenskou společnost anebo jsem bloumal zakouřenými okny do ulice.

(Poe, 1978, s. 193)

Poe popisuje typy chodců pohybujících se po hlavní tepně Londýna – od úředníků přes kapsáře, profesionální žebráky až k hazardním hráčům, v jednom okamžiku jej však naprosto ohromí cizí tvář:

A tu se přede mnou zjevila tvář sešlého starce (snad mu bylo pětadesát, sedmdesát) – tvář, která rázem upoutala a podmanila veškerou moji pozornost svým naprosto osobitým, zvláštním výrazem. V životě jsem neviděl nic, co by se jen trochu tomuto výrazu podobalo. A vzpomínám, co mě napadlo, když jsem tvář poprvé spatřil – že by v ní Retszch viděl dokonalejší vtělení ďábla než na vlastních obrazech.

(Poe, 1978, s. 197)

Rekonvalescent rychle vybíhá z kavárny na ulici a podivnou bytost sleduje až

k velkému bazaru, kde onen muž téměř půldruhé hodiny prochází kolem zboží, ale nic nekupuje. Prochází městem, čtvrtěmi, v nichž vládnu opilství a krádeže, chodí „sem a tam“ a po celý následující den „neopouští vřavu ulic“ (Poe, 1978, s. 201). Baudelaire byl tímto textem fascinován a Benjamin byl zase fascinován Baudelairem i Poem. Co z ukázky vyplývá, je to, že nejenže se efemérnost setkání ve velkoměstě artikuluje skrze náhodný střet (jako v Baudelairově básni *A une passante – Jedné kolemjdoucí*), ale lze z něj vyčíst něco, co Miroslav Petříček nazývá „fenomenologií stopy a mizení“ (Petříček, 2018, s. 54–55). Máme zde tedy co do činění s „nedosažitelností toho, co zůstavilo svou stopu“, protože se „nestalo a nikdy nestane to, co se stát *mohlo*“ (Petříček, 2018, s. 55, kurzíva Petříček). Veškeré okamžiky setkání se tak jeví na jedné straně jako „osudové“ (vždyť jak jinak, čistě pragmaticky, by mohla povídka/báseň začít), na straně druhé je tato „osudovost“ konstruována tím, že není artikulovatelná jinak než skrze jednotlivé náznaky pocházející z analýzy tváří kolemjdoucích, ti však (téměř vždy) v následujícím okamžiku zmizí v davu.

Baudelaire se explicitně obrací k povídce *Muž davu* v textu *Malíř moderního života*. O rekonvalescentovi píše, že je pro něj charakteristické se v „nejvyšší míře [...] zajímat i o ty zdánlivě všední věci“ (Baudelaire, 1968, s. 593) a následně přechází k obecné deskripci muže davu:

Jeho vášní a jeho povoláním je splynout s davem. Pro takového naprostého tuláka, pro takového vášnivého pozorovatele, je nesmírným potěšením zvolit si domov v množství, ve vlnění, v pohybu, v prchavosti. Nekonečnu. Být pryč z domova, a přesto se všude cítit doma, vidět svět, být ve středu světa a zůstat světu skryt, to je několik z těch nejmenších rozkoší oněch nezávislých, vášnivých, nepředpojatých duchů [...] pozorovatel je kníže, který se těší všude inkognito.

(Baudelaire, 1968, s. 595, zvýraznění Baudelaire)

Je možné namítnout, že rozdíl mezi strukturou městského prostoru v Paříži a Londýně je zřejmý (viz Mongin, 2017, s. 35), ale logika stržení, respektive střídání fází ataky/živelnosti a zaujatého pozorování okolí zůstává táž. Onen život v davu je vázán na ulici, bytí uprostřed ulice, respektive zakoušení ulice jako domova. Proto je výstižná poznámka Didi-Hubermana: ulice není jen „prostor proražený mezi domy, který má spojovat jeden bod ve městě s nějakým jiným“ (Didi-Huberman, 2009, s. 54), ulice je děním, živoucím děním smyslu.

Když se Benjamin zabývá tímto fenoménem, podotýká, že přibližně v tom samém období v Paříži pozorujeme oblibu tzv. *physiologies*,⁵ které se věnovaly „všem lidským typům, na něž bylo možné narazit při návštěvě trhu [...] od ledabylého pouličního prodejce z bulváru až po elegána ve foyer opery neexistovala postava pařížského života, kterou by *physiologue* nepopsal“ (Benjamin, 2011c, s. 247–248). A když

5 Označuje se tak specifický literární žánr, který se zaměřoval na popis městského života a jeho obyvatel (případně jejich zvyků, způsobů oblékání atd.).

odkazuje na *Muže davu*, směřuje tím k vykreslení postavy flanéra, protože pronásledovaným mužem z povídky není nikdo jiný než sám flanér (Benjamin, 2011c, s. 258). Benjamin ale dodává, že mezi Poem a Baudelairem, i přes Baudelairovu úctu k Poeovi, jsou v tomto ohledu značné rozdíly:

Poeův popis této figury ovšem není tak tolerantní jako Baudelairův. Flanér je pro Poea především člověkem, který se ve své vlastní společnosti necítí dobře. Proto vyhledává dav; přibližně zde je též třeba hledat důvod, proč se v něm skrývá. Poe záměrně stírá rozdíl mezi asociálem a flanérem .

(Benjamin, 2011c, s. 259)

Benjaminův přístup se mnohem více inspiruje Baudelairovou fyziognomií, protože vykresluje flanéra nikoliv jako ďábla, ale jako postavu, která se z davu vyčleňuje, byť takřka neviditelně. Když flanér kráčí ulicí v tempu želvy (Benjamin tímto naráží na módu procházet ulicí s živou želvou a přidržovat se její rychlosti), podobá se „botanikovi sbírajícímu rostliny. Široké chodníky byly před Hausmannem vzácností; a ty úzké neskýtaly mnoho ochrany před povozy. Flanérie by sotva nabyla svého významu, nebýt pasáží“ (Benjamin, 2011c, s. 248). Flanér v pasážích získává lék „proti nudě“, i když nic nekupuje, ale pouze zrakem rentgenuje vystavené zboží. Pasáže – ulice – flanér, jehož trik spočívá v tom z „bulváru udělat interiér“ (Benjamin, 2011c, s. 249), firemní štíty jsou pro něj tím samým, co pro měšťáka „olejomalby v salonu“ (Benjamin, 2011c, s. 249). Benjaminova flanéra (a jak podotýká Didi-Huberman, i Benjamin samotného) zajímá veteš, odřezky, cáry, které lze spatřit při procházení (se) ulicemi města. Výsledkem je obraz, jenž není pouze ornamentem na fasádě, je fasádou samou, ta zve flanéra k tomu, aby vstoupil do jejích útrob, přičemž je to právě výraz, jenž se stává spletitou drapérií prolínající v sobě „vnitřní“ a „vnější“.

Na tomto místě je nutno podotknout, že důvod, proč jsem se zabýval postavou flanéra je ve své podstatě jednoduchý: Benjamin totiž tvrdí, že flanér a žurnalista mají mnoho společného.

4. ŽURNALISTA, ZAHÁLKA, DETEKTIV: PROŽITEK A ZKUŠENOST

Benjamin vypracovává také specifickou reflexi rozvoje tisku. V *Paříži, hlavním městě devatenáctého století* ukazuje, jak ve 30. letech 19. století vyhradil Émile de Girardin ve fejetonu místo „společensky panoramatické literatury“, která se v črtách zabývá životem velkoměsta a typologií jeho obyvatel (jsou tedy nazvány *physiologies*) a která vyjadřuje „nový životní pocit“ (Benjamin, 1979b, s. 69–70), přičemž se město v „panorámatech rozpíná jako krajina“ (Benjamin, 1979b, s. 70), krajina určená pro flanéra.

Tento moment (tj. město jako krajina, kterou flanér prochází) byl vysvětlen výše, proto se nyní zaměřím na rovinu proměn mediálního/tištěného obsahu, zejména na význam fejetonu. Girardinovy *La Presse* jsou ukázkou novin, které byly typické

nížkou cenou a jejichž součástí byl román na pokračování neboli *roman feuilleton* (U1, 7).⁶ *Roman feuilleton* byl „inaugurován“ v roce 1836 (U8a, 3) a postupně⁷ dochází k vysoké dotaci fejetonu a následně také výraznému odbytu, takže vybraní spisovatelé se stali nejenom slavnými, ale měli přístup k politické moci (např. Eugène Sue či Alexandre Dumas). Byť byly fejetonové romány na pokračování zprvu zasažené rostoucí daní, tento předpis byl „brzy zrušen, protože reakční tiskové zákony omezily svobodu mínění, a zvýšily tak hodnotu fejetonu“ (Benjamin, 2011c, s. 243). Situace pro tisk byla tedy, ve smyslu možného zisku, téměř ideální, protože zažíval zároveň vzestupný nárůst čtenářů.

Uvedené poznámky umožňují Benjaminovi poukázat také na fakt, že každodenní literární provoz se po cca sto padesát let primárně „točil kolem časopisů“ (Benjamin, 2011c, s. 240). Změna nastala koncem první třetiny 19. století, a to zejména kvůli již zmíněnému fejetonu: „Zavedením fejetonu se završily změny, jež byly v tisku způsobeny červnovou revolucí. V období restaurace se nesměla prodávat jednotlivá vydání novin; člověk mohl odebírat noviny pouze jako předplatitel“ (Benjamin, 2011c, s. 240). Ten, kdo nebyl schopen/ochoten danou částku zaplatit, měl možnost se k novinám dostat v kavárnách, také proto Benjamin konstantně zdůrazňuje význam těchto prostor, nikoliv pouze s ohledem na čtení novin, ale i s ohledem na novinářské povolání, protože žurnalisté byli „vycvičeni kavárenským provozem v tempu zpravodajství“ (Benjamin, 2011c, s. 241).

„Tempo“ souvisí s druhou změnou v mediálním obsahu: Girardinův *La Presse* snížil cenu předplatného, ale zároveň s tím vytěsnil podrobné zprávy na úkor „krátké, abruptní informace“,⁸ která „sázela na obchodní využitelnost“ a byla doprovázena reklamou (*rèclame*),⁹ která byla „zdánlivě nezávislá“, avšak ve skutečnosti se jednalo o „nakladatelem placenou krátkou zprávu, která v redakční síti často odkazovala na určitou knihu, jež se právě objevila ve výkladech, nebo byla dokonce inzerována v témže čísle“ (Benjamin, 2011c, s. 240).

6 Odkazy na Benjaminův opus *Das Passagen-Werk* jsou v celém textu přítomny v etablované formě odkazování.

7 Benjamin odkazuje na smlouvu mezi *Le Constitutionnel*, *La Presse* a Alexandrem Dumasem z roku 1845. Dumas měl dostávat 63 000 franků ročně po dobu pěti let, za což měl produkovat minimálně 18 svazků každý rok (U8a, 3).

8 Pro načrtnutí vztahu kavárenského života na úrovni konzumentů nápojů a novin Benjamin odkazuje na barona Gastona de Flotte, který si v letech 1860 a 1868 stěžoval na zahlcení informacemi. „V kavárně, při aperitivu se dílo informace projevilo v plné síle. „Pití aperitivu ... se stalo běžnou věcí teprve s nástupem bulvárního tisku. Dříve, když existovaly jenom velké, seriózní listy ..., na něj nebyl čas“ (Benjamin, 2011c, s. 241) (viz U4a, 7). Kang zmiňuje, že v okamžiku, kdy byly noviny těžko dostupné, hrály kavárny prim při socializaci buržoazie (viz Habermas, 2000) ve velkoměstském prostoru (Kang, 2014, s. 42). Jakmile ale dochází ke snížení ceny předplatného a reklama začíná zaujímat více prostoru v tisku a do popředí se dostává krátká, abruptní informace, klade Benjamin tento proces do souvislosti s úpadkem buržoazie v polovině 19. století (Kang, 2014, s. 42). Situace se dále mění po nástupu telegrafu, obsah tisku se stává čím dál tím více entertainmentový, respektive tisk se stává jedním z pilířů „zábavního průmyslu“ (Kang, 2014, s. 43). Benjaminova technika montáže zde dokáže zdařile ilustrovat mnohočetnost hlasů, a tak k sobě stavět rozličné motivy: novinář kontra čtenář/buržoazie, konzumace lihovin a mediálního obsahu, proměnu habitů v městském prostoru atd.

9 V *Jednosměrné ulici* Benjamin píše, že reklama „neúprosně vyvlekla na ulici písmo, jež našlo útočiště v tištěné knize, v níž vedlo autonomní existenci, a podrobila je brutálním heteronomiím ekonomického chaosu“ (Benjamin, 2016a, s. 22), z čehož vyplývá následující: „V současnosti nejbytošnější, merkantilní vzhled do srdce věcí se jmenuje reklama“ (Benjamin, 2016a, s. 47).

Pokud Benjamin píše, že jen „sotva lze psát dějiny informace nezávisle na dějinách tiskové korupce“ (Benjamin 2011c: 241), a pokud vyznačuje význam fyziologií, těžko lze hledat lepší příklad literáta, který ve svém díle spojuje oba tyto aspekty a skrze fyziologie poukazuje na sílu informace v praxi dobové žurnalistiky než je Honoré de Balzac, který se těší Benjaminově přízni. Balzacovy *Ztracené iluze* je zcela jistě možno číst, kromě fyziologie žurnalistů, jako kritiku žurnalistického povolání. Mladý Lucien de Rubempré přichází do Paříže, tak jako celá řada jiných, s vidinou možného uplatnění a zbohatnutí, přičemž jeho základní touhou je stát se spisovatelem. Jsou mu však nabídnuty obnosy, jež by jej přiměly živořit, i kdyby byl jeho román vydán. Setkává se ale na jedné straně se žurnalisty, na straně druhé s kruhem studentů, jejichž hlavními hodnotami jsou přátelství a život v pravdě. Skupina studentů pod vedením d'Artheze se snaží Luciena přesvědčit o tom, že i když se žurnalistické povolání zdá na první pohled jako prestižní a nesoucí bohatství, je morálně naprosto zkažené. U Luciena cítí to, co nazývají „žurnalistickou povahou“, a právě proto se snaží, aby Lucien své záměry opustil a pracoval na svých románech.¹⁰ I proto Lucienovi ušlechtilí přátelé tvrdí: „Žurnalismus je peklo, bezedno nepravosti, lži a zrad a nikdo je nemůže překročit, nikdo z něho nemůže vyjít čist“ (Balzac, 1959, s. 163). Přesto je Lucien neoblomný, proč by „nedokázal dělat ušlechtilé to, co žurnalisté dělají nesvědomitě a nedůstojně? Jeho přátelé ho urážejí takovou nedůvěrou, musí jim přece ukázat, že má pevný charakter“ (Balzac, 1959, s. 164). Situace však dopadne podle očekávání přátel. Lucien sice získá efemérní slávu, je ale poté stížen mnoha problémy finančního charakteru a téměř zničen. Balzacova moralistní črta tak naznačuje, že žurnalismus je hoden pouze pro ty, kteří nemají skrupule, nebojí se zničit kohokoliv a jakékoliv ideály jsou jim naprosto cizí, protože jejich jediným cílem je zisk.

Noviny by měly být posvátnou institucí, a zatím jsou nástrojem politických stran. Z nástroje se staly obchodem a jako každý obchod neohlížejí se ani vlevo, ani vpravo. Každé noviny jsou [...] kramářská bouda, veřejnosti se v nich prodávají slova takové barvy, jaká si žádá [...] Noviny nejsou k tomu, aby někoho vzdělávaly, ale aby se vlichocovaly nejrůznějším názorům. A tak po určité době upadnou všechny listy do podlosti, pokrytectví, bezectnosti, prolhanosti a zločinnosti. Budou zabíjet myšlenky, systémy i lidi a tím budou právě vzkvétat [...] zlo se bude páchat a nikdo nebude vinen.

(Balzac, 1959, s. 222–223)

Normativní představa o novinách je tak neustále zrazována empirickou praxí. Jak zmiňuje Kang, pro Benjaminu „pronikání reklamy do tisku bylo klíčové pro změny,

10 Je však jasné, že případný úspěch románů bude vydobyt jen velice složitou cestou – i vlivem nakladatelské praxe, která je založena na vzájemnou kontaktu nakladatelů a žurnalistů – noviny mají sílu kterýkoliv, byť jakkoliv kvalitní román zadupat do země a strhat (a vice versa); ostatně placení oslavných článků bylo běžně rozšířenou praxí, jak podotýkají Balzac i Benjamin.

kteřé se odehrály mezi technologií, trhem a publikem“ (Kang, 2014, s. 43). V tomto případě poukazuje na rozšíření plakátů v městském prostoru, o nichž Benjamin tvrdí, že jsou ornamentem nové (sociální) senzibility, založené na okamžitém prožitku a fragmentární perцепci (B2, 1). Balzac popisuje jejich význam pro nakladatelskou inzerci: „Tehdy [1837] po prvé se objevoval na zdech nový a svérázný výtvar věhlasného *Ladvocata*, plakát. Záhy byla Paříž polepena pestrobarevnými napodobeninami tohoto způsobu inzerce, který je jedním ze zdrojů veřejných příjmů“ (Balzac, 1959, 143). S plakáty je Lucien konfrontován při první cestě do jednoho z nakladatelství, fasáda zde je znakem komodifikace produkce literatury a následná konverzace mezi Lucienem a majiteli nakladatelství čtenáře v tomto faktu jen utvrzuje. Benjamin vztahy mezi literáty, nakladateli a trhem vykládá na příkladu Baudelaira: „Baudelaire věděl, jaká je skutečná situace literáta: v podobě flanéra se vydává na trh; myslí si, že se jde jenom podívat, ale ve skutečnosti již hledá kupce“ (Benjamin, 2011c, s. 247).¹¹

Benjaminovo pojetí žurnalistiky a habitu žurnalistické profese sleduje v širším kontextu Balzacův literární výklad. Benjamin však nezůstává pouze u odkazů, ale rozvíjí zcela specifickou fyziognomii žurnalisty, když prohlašuje, že „společenskou základnou flanérie je žurnalismus“ (M16, 4). Jak žurnalista, tak flanér mají společné místo „pobytu“ – bulvár. Oba jsou pozorovateli života na bulváru, oba jsou „fyziognomové městského prostoru“ (Kang, 2014, s. 47). Na straně druhé je ale mezi nimi i několik rozdílů: flanér „konzumuje“ strukturu městského tkaniva, zatímco žurnalista ji reprodukuje do textu (Kang, 2014, s. 49). Žurnalista si je stejně tak vědom svého postavení v rámci komodifikovaného trhu, zatímco flanér „nic nekupuje“ (byť i zde bychom mohli nalézt styčný bod v Benjaminově interpretaci Baudelairova zjevu; podle Benjaminova si byl Baudelaire velice dobře vědom síly trhu, a přitom byla jeho pozice taková, že nabízel vlastní produkty – i když nikoliv primárně s cílem zisku, ale s uměleckými ambicemi).

Jakým způsobem „žije“ žurnalista na bulváru (a „z“ bulváru)? Za prvé, jak Benjamin podotýká, se na bulváru „asimiloval do společnosti“ (Benjamin, 2011c, s. 242), protože právě zde měl „nabližku všechny incidenty, žerty a fámy. Rozvíjel zde draperii vztahů s kolegy a světáky“ (Benjamin, 2011c, s. 242). Jeho životní tempo bylo určováno dialektikou zahálky a práce, na bulváru „trávil zahálčivé hodiny, jež vystavoval na odív jako součást své pracovní doby“ (Benjamin, 2011c, s. 242). V oddílu věnovaném právě zahálce Benjamin vyznačuje její charakteristické rysy, které spočívají v tom, že se „předvádí daleko více než volný čas“ (Benjamin, 2011d, s. 219). Protože je volný čas v kapitalistické společnosti něčím nedostatkovým, okamžiky bezcílného bloumání a ubíjení času jsou o to více stavěny na odív, ať již při sezení u aperitivu v kavárně, nebo při bezduchem „tlachání“ na bulváru. Zahálka se v 19. století také sociálně institucionalizuje, a to ve formě „zpravodajství“ a „nočního života“ (Benjamin, 2011d, s. 219). Je tomu proto, že zpravodajství vyžaduje „specifickou formu pracovní připravenosti“ (a samozřejmě – zpravodajství je z povahy věci spojeno s nočním životem – ať již hlediska

11 Pro rozvinutí tohoto motivu viz Pierre Bourdieu a jeho *Pravidla umění* (Bourdieu, 2010).

tvorby, produkce a distribuce tištěného obsahu, nebo co se týče navazování celé řady důležitých osobních kontaktů s vydavateli, nakladateli, ostatními redaktory či nevěstkami, zločinci a policejními úředníky). Touto specifickou formou je právě „zahálka“ (Benjamin, 2011d, s. 219). Žurnalista je tím, kdo zahálí na bulváru a v přilehlých kavárnách, ovšem stejně jako rekonvalescent v Poeově povídce nebo Benjaminův flanér detailně pozoruje okolí a je připraven nechat se unášet událostí (efemérního) setkání a žije v sobě schopnost „za něčím vystřelit“ (Benjamin, 2011d, s. 219).

Fyziologie byly postupně nahrazeny jiným typem románu, románem detektivním. V tomto kontextu Benjamin činí další analogii, a to mezi postavou novináře a detektiva. Detektivní literatura, která se „držela znepokojivých a hrozivých stránek městského života, měla před sebou velkou budoucnost“ (Benjamin, 2011c, s. 251). Detektiv je, stejně jako flanér a žurnalista, nucen k pozorování života velkoměsta, ba dokonce flanérie k tomuto úkolu skýtala „nejlepší průpravu“ (Benjamin, 2011c, s. 252). Za zahálkou flanéra / detektiva / žurnalisty se skrývá „bdělost pozorovatele, který ze zločince nespustí oči. Detektivovi se zde otevírá dosti široké pole seberealizace [...]. Lapá věci v letu“ (Benjamin, 2011c, s. 252). Benjamin znovu odkazuje k dílu Poea, respektive k trojici jeho detektivních novel, v nichž hlavní postava Chevalier Dupin z díla *Vraždy v ulici Morgue* řeší případ na základě ohledávání stop na místě činu a v díle *Záhada Marie Rogetové* analyzuje kontradiktorní zprávy z denního tisku (Benjamin, 2011c, s. 254). I přes to, že Dupin usvědčuje tisk z nepřesností, je důležité především to, že detektiv i žurnalista zaměřují pozornost na stejné události. Žurnalista a detektiv sledují stopy, které vedou k „dobrodružství“, jež se stává v 19. století „intencionálním korelátorem prožitku“ (Benjamin, 2011d, s. 218). Hon za dobrodružstvím je charakteristický tím, že nacházení stop a jejich sledování, případně zaměření se na další a další jevy, které lze se zločinem/dobrodružstvím spojit, je častokrát výsledkem náhody. Ono zaměření se vykazuje „bytostnou neuzavřenost, jíž se vyznačují záležitosti, které vyhledává zahálka“ (Benjamin, 2011d, s. 219). Jak shrnuje Kang, novinář, flanér a detektiv jsou tak lovci v „džungli velkoměsta“ (Kang, 2014, 48).

Postupně se zvyšující zájem o zločin se samozřejmě promítal i do strukturace obsahu tisku. Například v září roku 1869 *Gazette des tribunaux* referoval o vraždě celé jedné rodiny nedaleko za Paříží. Případ se stal známý pod názvem Troppmannova aféra, jež tak byla pojmenována po vrahovi Jean-Baptistu Troppmannovi. V *Le petit journal* se bylo možné dočíst o tom, jak městští zevlouni a čumilové často okouní před pitevnou, kde byla vystavena těla obětí, které policie nedokázala identifikovat, samotný časopis pak poskytoval jejich detailní popis (Shaya, 2004, s. 52–53). A stejně tak v londýnském tisku byla značná pozornost věnována případu Jacka Rozparovače, čtenáři byli dokonce vyzváni k tomu, aby se pokusili pomoci neznámého zabijáka, skrze interpretaci stop,¹² identifikovat a případně dopadnout. Shaya

12 Jako byl například popis místa činu nebo otištění tří dopisů napsaných – jak se předpokládalo – samotným Rozparovačem.

v tomto ohledu podotýká, že masový tisk sledoval zájem masy: kde se kumuloval dav (tj. před pitevnou či na místech činu), tam se ihned dostavil také žurnalista (Shaya, 2004, s. 53), aby o události/dobrodružství mohl téměř okamžitě podat zprávu a celou situaci okomentovat.

V Benjaminově popisu života žurnalisty se objevuje vytyčení rozdílu mezi prožitkem a zkušeností, která je přítomná i v textu *Vyprávěč*. Pokud se ve *Vyprávěči* hovořilo o ztrátě hodnoty zkušenosti, tak zde Benjamin poukazuje na „otřes zkušenosti“ (Benjamin, 2011d, s. 220) či na „zakrňování zkušenosti“ (Benjamin, 2011d, s. 221). Honba za dobrodružstvím, v protikladu k soustředěné činnosti a studiu nebo naslouchání a přejímání zkušenosti starších, vede k tomu, že zkušenosti byl „intravenózně naočkován dar senzace“ (Benjamin, 2011d, s. 221). Jinými slovy, u běžné zkušenosti se „větrí prožitkový charakter“ (Benjamin, 2011d, s. 221), čímž ale zkušenost pozbývá na vlastní esenci/podstatě. Kdo jiný než žurnalista a fejetonista se ujímají a využívají senzací? Vždyť – jak Benjamin píše dále – fejetonista je „jedním z prvních techniků, které vyvolala rostoucí potřeba prožitků“ (Benjamin, 2011d, s. 221), v nichž „tříštivá síla informace“ skrze „senzaci“ (Benjamin, 2011d, s. 221) nachází svůj výraz. Veškeré bývalé zvyklosti jsou náporem senzací upozaděné, ztrácejí na významu (Benjamin, 2011d, s. 222), a pokud zvyklosti, jak je Benjamin přesvědčen, tvoří „armaturu zkušenosti“ (Benjamin, 2011d, s. 222), nutně dochází k úpadku této zkušenosti. A není třeba dodávat, že determinační charakter ekonomického způsobu výroby se promítá právě do struktury tištěných obsahů a že žurnalista není nikým jiným než lovcem senzací:

Tisk by nedosáhl svého cíle, kdyby se ohlížel na to, že si má čtenář přivlastňovat podávané informace jako svou vlastní zkušenost. Jeho záměr je právě opačný a také dosažitelný. Spočívá v tom, aby od sebe neprodyšně oddělil události a oblast, která se vztahuje k čtenářově zkušenosti. Zásady žurnalistické informace (novost, stručnost, srozumitelnost a především podávání jednotlivých zpráv bez vzájemné souvislosti) přispívají k tomuto úspěchu [...]. Oddělováním informací od zkušenosti se dbá na to, aby informace nevplynuly do „tradice“. Noviny vycházejí ve velkých nákladech. Žádný čtenář nedisponuje hned tak něčím, co by si druhý o něm nechal vyprávět.

(Benjamin, 1979c, s. 83–84)

5. PSANÍ A ČIN: POLITIKA

Benjaminův popis ztráty hodnoty zkušenosti není ale nesen primárně negativní rétorikou, protože se v prvé řadě snaží zachytit 19. století v jeho rozličných výrazech, a vytváří tak genealogickou sondu do formování současných způsobů prožívání. To, že je mnoho listů a časopisů typických obsahem bulvárního charakteru a dávají přednost senzačním obsahům a „klepům“, je fakt, na který Benjamin samozřejmě poukazuje, ovšem i tyto poukazy jsou strukturovány dvojace. Na jedné straně autor

volá po časopisech, které by nebyly poháněny primátem senzace, na straně druhé ale odmítá přijmout nářky nad tím, že časy „staré a dobré kritiky“ již minuly. Benjamin návrat k časům minulé kritiky odmítá z jednoho důvodu: protože je naše prožívání světa výsledkem celé multiplicity determinantů, není odpovědí návrat do minulosti, protože stará romantická a klasická kritika, o níž Benjamin píše ve své doktorské dizertační práci (Benjamin, 2009a, s. 60–158), je v současnosti vzdálená a bylo by nevhodné se pokoušet ji znovu etablovat ve stejné formě. Proto Benjamin vypracovává koncept kritiky, jenž by byl práv „dnešní době“. Kritika je pro něj vždy „morální záležitostí“ (Benjamin, 2016a, s. 27), a kritik musí vzít „za svou určitou stranu“ (Benjamin, 2016a, s. 27) a výsadním polem, v němž se pohybuje, je polemika.

I proto Benjamin pozitivně hodnotí Karla Krause, který založil časopis *Die Fackel*. Protože byl Kraus stižen „společenským zhnusením“, etabloval metodu „konkrétního pojmenování konkrétních zlořádů. Nešlo mu o paušální stížnost na společenský pořádek, který není schopen otřást svými oporami, nýbrž o osobní polemiku a satiru, které chápou své předměty jako exemplární případy“ (Krolop, 2018, s. 425). Benjamin napsal o Krausovi dlouhou studii, v níž jej vyzdvihl právě proto, že pro něj byla jeho literárně-polemicko-satirická činnost vždy osobní. Pozitivně hodnotí především Krausovu kritiku vnitřního sepětí produkce novin a časopisů s komerční hodnotou informace a politicko-mocenskými zájmy (Kang, 2014, s. 52). Benjamin popisuje Krausovu nenávist k žurnalistům (Benjamin, 1979d, s. 189), a to zejména kvůli jejich práci s jazykem: žurnalisté používají primárně fráze. Ty jsou ale „výplodem techniky“ (Benjamin, 1979d, s. 190), a nutně jsou tedy Krausem chápány jako „zbožní značka“ (Benjamin, 1979d, s. 191).

Benjamin se také věnuje Krausem kritizovanému pojmu veřejné mínění, který se v tisku objevoval. Benjamin píše, že Krausův odpor k veřejnému mínění spočívá v tom, že mínění je primárně věcí soukromou, a nikoliv veřejnou (Benjamin, 1979d, s. 189). Mínit¹³ znamená mít na mysli něco sám pro sebe, nikoliv s ohledem na ostatní, mínit znamená primárně domnívat se, vytvářet si o něčem představu, jež je plná subjektivních fabulací a je prostoupena ekonomii touhy. Jakmile ale primát získává veřejné mínění vytvářené tiskem, je veřejnost zbavována schopnosti soudit (Benjamin, 1979d, s. 189). Je tedy zřejmé, že prostřednictvím frází, jež cirkulují a živě pracují s pojmem veřejného mínění, je tisk důležitým nástrojem politické moci. Práce kritika má naopak umožňovat jednotlivci, aby soudil, má mu pomáhat rozhodovat se.

Kang výstižně podotýká, že v jednom momentu se (tento motiv stručně rozvedu dále) Benjamin od Krause odcizuje,¹⁴ Benjamin totiž vidí, že Krausova kritika pojmu veřejného mínění vede k obraně „autentické privátní sféry“ (Kang, 2014, s. 54),

13 Ve filosofické tradici *dóxa* je vždy v protikladu k vědě, které si může klást nároky na obecnost – a zde vidíme kontradikci ve spojení veřejné mínění.

14 Kraus na Benjaminův text nijak nereagoval, což pro Benjaminu bylo zprvu těžko pochopitelné. V deníkovém záznamu z 12. srpna 1931 však Benjamin píše, že během rozhovoru s jedním ze svých přátel nahlédl důvod Krausova postoje. Šlo jednak o otázku postoje vůči *Frankfurter Zeitung*, jednak o to, že Benjamin nezmínil Krausovu kritiku Diebolda. Pokud by tak učinil, „Kraus by se vyjádřil nejpochvalněji“ (Benjamin, 2016b, s. 73).

zatímco Benjamin předpokládá nutnost existence veřejné sféry, veřejného života jakožto nutného faktoru smyslu společenské kritiky a politicko-ekonomických poměrů dané doby.

Benjaminův náhled na funkci a význam časopisů je nejzřetelněji vystižen v anonci nového časopisu *Angelus Novus*. Hned v úvodu textu Benjamin píše, že pravým „určením časopisu je podávat zprávu o duchu své doby“, a dodává, že každý časopis by měl být:

[...] neúprosný v myšlení, neochvějný v tom, co říká, a kdyby bylo třeba, pak by se měl bez ohledu na publikum držet toho, co se vsutku jako aktuální tváří pod neplodným povrchem všeho nového a nejnovějšího, jehož kořist nechť přenechá novinám.

(Benjamin, 2009b, s. 232)

Pro noviny je typické, že podávají informace de-kontextualizované a senzační, zatímco časopis se má zaměřovat na to, co je pro ducha doby charakteristické a co lze vyčíst z povrchových a banálních referencí o nejnovějších událostech. Časopis se má tudíž pokoušet podávat dialektický obraz současnosti s ohledem na genealogii současné situace směrem k uchování toho, co je důležité, byť nereflektované, co se skrývá pod oním „neplodným povrchem“ žvástů a bulvárnosti. Časopisecké články musí být dle autora zároveň doplněny jednáním s cílem aktivování těch společností, na které jejich obsah míří. Benjamin se znovu dotýká pojmu mínění a (v protikladu ke Krausovi) zdůrazňuje jeho možný pozitivní význam:

Pro obrovitý aparát společenského života jsou mínění totéž, čím je olej pro stroje; nepostavíme se před turbínu, abychom ji polili strojním olejem. Vstříkujeme jej po troškách na skryté nýty a do spár, které musíme znát.

(Benjamin, 2016a, s. 9)

V závěru přejdeme k přednášce *Autor jako producent* z roku 1934, jejímž hlavním tématem je zaměření se na spisovatelskou techniku díla (Benjamin, 1998b, s. 154), kterou Benjamin traktuje s ohledem na její soudobý společenský význam. Benjamin dále představuje koncepci autora jako producenta, jíž překračuje klasické rozdělení mezi autorem a čtenářem. Toto rozmělnění rolí je reflektováno z perspektivy vztahu mezi psaním/spisovatelstvím a politikou. Benjamin popisuje, že sovětsko-ruský tisk je ukázkou tohoto postupujícího procesu rozměňování/přetavování rolí, které může vést k potlačení sociálních rozdílů. Oproti tomu jsou v západní Evropě noviny stále pod jhem kapitálu, a tudíž „nepředstavují vhodný výrobní nástroj v rukou spisovatele“ (Benjamin, 1998b, s. 158). Autor odkazuje k situaci v Německu, kde zhruba od roku 1924 vykristalovala levicová intelektuální tendence ve formě politicko-literárních hnutí, která skrze aktivismus proponovala své touhy a myšlenky. Avšak tento aktivismus zůstává pouze na půli cesty, pokud literáti vykazují „svou solidaritu

s proletariátem jen ve svém smýšlení“ (Benjamin, 1998b, s. 158), a nikoliv jako producenti. Postavení a význam literáta tak Benjamin traktuje z hlediska jeho postavení ve výrobním procesu, protože výrobní vztahy (příčemž odkazuje na Marxe) určují vztahy společenské a literát by měl zásobovat výrobní aparát (v našem případě tisk), ale pouze pokusem o jeho proměnu „ve smyslu socialismu“ (Benjamin, 1998b, s. 161). Jak naznačuje sám autor, jedná se o úkol značně nesnadný:

Čelíme totiž skutečnosti [...], že měšťanský výrobní a publikační aparát dokáže asimilovat, ba propagovat úžasná množství revolučních témat, aniž by tím zpochybnil svůj vlastní stav a stav třídy, která jej vlastní. To platí tak dlouho, dokud je tento aparát zásobován rutinéry, i kdyby to byli rutiněři revoluční. Rutiněra však definuji jako muže, který zásadně rezignuje na to, aby zlepšením odcizoval vládnoucí třídě výrobní aparát ve prospěch socialismu.

(Benjamin, 1998b, s. 162)

Benjamin zároveň kritizuje část levicové literatury, která se zaměřila spíše na pobavení publika formou fotografií doprovázejících reportáže. Reportážní fotografii asimiloval kapitalistický výrobní aparát v tom smyslu, že měla tendenci zobrazovat sociálně-ekonomické problémy pomocí „módního zpracování“ (fotomontáže a koláže), které zabraňuje vidění samotného problému, protože činí „z bídy předmět konzumu“ (Benjamin, 1998b, s. 165). Na to Benjamin reaguje následovně: „Co musíme požadovat od fotografa, je schopnost dát svému snímku takový popis, který ho vytrhuje z módního prodeje a propůjčuje mu revoluční užitnou hodnotu“ (Benjamin, 1998b, s. 163). Z toho vyplývá, že politickou funkcí autora jako producenta je refunkcionalizace formy s ohledem na vyznačení aporií kapitalismu. Autor jako producent se musí vždy situovat do nitra žitého společenského kontextu, přičemž v rámci sovětsko-ruské formy tisku se má proletář vždy možnost stát zároveň autorem, jak upozorňuje samotný Benjamin. Podobné pokusy byly přítomné i v tuzemsku, například v příloze „Dělníkova neděle“ levicového deníku *Rovnost* Artuš Černík „vyzývá dělníky, aby usilovali o zvelebení svého tisku“ (Ingerle, 2014, s. 18), neboli k tomu, aby sami přispívali do přílohy. Petr Ingerle popisuje, že tento „pokus do značné míry ztroskotal, když se ukázalo, že průměrnému vkusu běžného pracujícího odpovídá spíše kýčovitě pokleslá měšťácky zaměřená tvorba“ (Ingerle, 2014, s. 19). Pro Benjaminu je však toto smyslem významu časopisů, jak bylo naznačeno v aninci časopisu *Angelus Novus* – autor jako producent má být schopen postupně přetvářet vkus a světonázor publika, má být ochoten účastnit se debat se čtenáři a následně je i vybízet k vlastní produkci. Proletářský čtenář, jak tvrdí, je vždy připraven stát se autorem, na rozdíl od situace v západní Evropě.

Toto téma vystupuje i v závěru eseje *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, kde Benjamin píše, že na současnou politicko-ekonomickou situaci levicově orientované myšlení odpovídá pomocí „politizace umění“ (Benjamin 2009c: 326), a tento samý nárok je kladen i v oblasti tisku, respektive na autora

jako producenta, který tematizuje své místo ve výrobním procesu a musí vykázat snahu o jeho proměnu, roztržštění a destrukci. Ostatně v úvodu předloženého textu jsem referoval o tom, že barbarství, jež vytanulo po první světové válce, je možností nového začátku a význam literáta/producenta má spočívat nikoliv v „technické obnově jazyka“, ale v jeho „mobilizaci ve službě boje a práce“, ve službě „změny skutečnosti“ (Benjamin, 1998a, 147): psaní a čin – jedno není možné bez druhého.

Martin Charvát působí jako odborný asistent na katedře mediálních studií MUP. Věnuje se zejména filozofii poststrukturalismu, sémiotice, filozofii (nových) médií. Je autorem tří monografií, spoluautorem dvou kolektivních monografií a koeditorem jedné kolektivní monografie. Dále publikoval odborné studie v časopisech *Česká literatura*, *Svět literatury*, *Mediální studia*, *Filozofia* či *Člověk a společnost*. Jeho další studie jsou obsaženy v různých kolektivních monografiích a sbornících. Kontakt: martin.charvat@mup.cz

LITERATURA

- Balzac, H. (1959). *Ztracené iluze*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Baudelaire, Ch. (1968). Malíř moderního života. *Úvahy o některých současnících* (pp. 587–625). Praha: Odeon.
- Benjamin, W. (1979a). Vyprávěč. *Dílo a jeho zdroj* (pp. 215–234). Praha: Odeon.
- Benjamin, W. (1979b). Paříž, hlavní město devatenáctého století. *Dílo a jeho zdroj* (pp. 67–78). Praha: Odeon.
- Benjamin, W. (1979c). O některých motivech u Baudelaira. *Dílo a jeho zdroj* (pp. 81–112). Praha: Odeon.
- Benjamin, W. (1979d). Karl Kraus. *Dílo a jeho zdroj* (pp. 189–214). Praha: Odeon.
- Benjamin, W. (1998a). Zkušenost a chudoba. *Agesilaus Santander* (pp. 143–150). Praha: Herrmann a synové.
- Benjamin, W. (1998b). Autor jako producent. *Agesilaus Santander* (pp. 151–173). Praha: Herrmann a synové.
- Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2009a): Pojem umělecké kritiky v německé romantice. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie* (pp. 60–158). Praha: Oikoymenh.
- Benjamin, W. (2009b). Anonce časopisu: Angelus novus. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie* (pp. 232–236). Praha: Oikoymenh.
- Benjamin, W. (2009c). Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie* (pp. 299–326). Praha: Oikoymenh.

- Benjamin, W. (2011a). N [Teorie poznání, teorie pokroku]. *Výbor z díla. II, Teoretické pasáže* (pp. 120–163). Praha: Oikoymenh.
- Benjamin, W. (2011b): K [Město snů a dům snů, sny o budoucnosti, antropologický nihilismus, Jung]. *Výbor z díla. II, Teoretické pasáže* (pp. 164–190). Praha: Oikoymenh.
- Benjamin, W. (2011c). Paříž druhého císařství u Baudelaira. *Výbor z díla. II, Teoretické pasáže* (pp. 226–306). Praha: Oikoymenh.
- Benjamin, W. (2011d): M [Zahálka]. *Výbor z díla. II, Teoretické pasáže* (pp. 216–225). Praha: Oikoymenh.
- Benjamin, W. (2016a). Jednosměrná ulice. *Výbor z díla. III, Psaní vzpomínání* (pp. 7–60). Praha: Oikoymenh.
- Benjamin, W. (2016b). Deník od sedmého srpna devatenáct set třicet jedna do dne mé smrti. *Výbor z díla. III, Psaní vzpomínání* (pp. 71–75). Praha: Oikoymenh.
- Bourdieu, P. (2010). *Pravidla umění*. Brno: Host.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Ninfa moderna. Esej o padlé drapérii*. Praha: Argite/Fra.
- Dvořák, T. (2009). *Sběrné suroviny: Texty, obraz a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofia.
- Ingerle, P. (2014). Brněnský Devětsil – lokální kapitola v historii mezinárodní avantgardy. In L. Česálková, & P. Ingerle, *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy* (pp. 3–89). Brno: Moravská galerie v Brně.
- Kang, J. (2014). *Walter Benjamin and the Media: The Spectacle of Modernity*. Oxford, Boston: Polity Press.
- Krollop, K. (2018). *Studie o německé literatuře*. Praha: Triáda.
- Mongin, O. (2017). *Urbánní situace: Město v čase globalizace*. Praha: Karolinum.
- Petříček, M. (2018). Ukazování mizení. In K. Svatoňová, & K. Krtilová (Ed.), *Mizení: Fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevného* (pp. 51–58). Praha: Karolinum.
- Poe, E. A. (1978). *Jáma a kyvadlo* (pp. 193–201). Praha: Odeon.
- Shaya, G. (2004). The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860–1910. *The American Historical Review* 109 (1), 41–77.