

Dílo - produkt - znak.
(Naš jednu statí W. Benjamin.)

Ve známé statí z r.1936 "Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti" Walter Benjamin napsal: "V okamžiku, kdy už nelze na uměleckou produkcí /podtrhl A.H./ přikládat měřítko pravosti, mění se i celková funkce umění. Na místo jeho rituální základny nastoupí základna konstituovaná jinou praxí: politikou." (W. Benjamin: Dílo jako zdroj. Praha, Odeon 1979, s. 22x)

Tento závěr, vyplývá, jak známo, z Benjaminova pojetí sekularizace umění, která přivodila ztrátu jeho "aury", tj. jedinečnosti zjevu, která mizí s přiblížením produkce k masám, tzn. s překonáním jedinečnosti výrobku na základě jeho reprodukovatelnosti. Odtud Benjamin vyvodil závěr, že "technická reprodukovatelnost uměleckého díla pozměňuje poměr /podtrhl A.H./ masy k umění". (tamtéž, s. 33)

Zastavme se na chvíli u tohoto posledního výroku. Benjamin zde buduje svou tezi na dobovém vysokém ocenění filmu jako "masového" umění, které je vnímáno kolektivně. (Vůbec se dá říci, že svým zaujetím pro masu a masovost ve smyslu politického pojetí je Benjamin jedním z příznačných představitelů dobového sociologického způsobu uvažování, jež chápalo masu jako homogenní atomizovaný celek vyznačující se spontánní jednotou reakce na umělecké dílo jako produkt.)

V duchu této koncepce také zvýrazňuje zábavní funkci umění proti funkci kontemplativní (rozptýlení kontra soustředění). "Protikladnost rozptýlení a soustředění /kontemplace, A.H./ lze zformulovat takto: vnímatel, který se před uměleckým dílem soustřeďuje /jenž přistupuje k uměleckému dílu kontemplativně, A.H./, vniká do něho jako onen čínský malíř, který - jak o tom vypráví legenda - zmizel v pavilónu namalovaném na pozadí krajiny. Rozptylující /bavící, A.H./ se masa přijímá naopak umělecké dílo za součást sebe sama, přenáší na ně svůj životní rytmus, vtahuje je do svého proudu." (tamtéž, s. 38) V zábavní funkci, kterou opět demonstruje na filmu, vidí Benjamin prostředek k (politickému) ovlivnění masového vnímatele, jenž v zábavě zároveň získává návyk pro osvojení si nových způsobů vnímání, jaké toto umění přináší. Masovost recepce se tak u Benjaminova dostává do souvislosti s tvorbou návyku, s obvyklostí, se zvykem.

⁂ Tak se ovšem vytváří konzumentský vztah k umění, jež Benjamin sice je s to postřehnout, nicméně rezervuje ho pro druhy pozbývající společenského významu: "...čím více se totiž změňuje společenský význam některého umění, tím více se v publiku rozestupuje hodnotící postoj od prostého uměleckého požitku. Konvenční se vychutnává, aniž se soudí,

vskutku ^{s nevolí odsuzuje (tamtéž, s. 53)}
ekutečně nové ~~se kritizováno a odporem~~. U filmového umění, jež
v souladu s dobovou hierarchií společenské významnosti založe-
nou na šíři dosahu klade zřejmě na vrchol, se podle něho kritič-
nost a požitek v recepci spojují, neboť filmové publikum se stá-
vá v samém procesu recepcí masovým, tj. je homogenizováno na
sumu vnímajících jednotek ^{v rámci představení}.

Na uvedených ukázkách Benjaminova uvažování se zřetelně uka-
zuje, jak nedokonalé ~~pojmové instrumentarium~~ mu poskytovala do-
bová materialistická estetika k zachycení a vyjádření jak obec-
ných otázek kulturní funkce umělecké tvorby vůbec, tak specific-
ké problematiky masové kultury, jejíž obrysy se začaly v té době
v sociologii kultury vynořovat.

Základním rysem Benjaminova přístupu k uměleckému dílu bylo
totiž pojetí díla jako produktu. Tím je umělecká tvorba zapojena
do oblasti ekonomiky výroby a výsledky této produkce se pak
stávají věcnými výrobky, které vstupují do hry ekonomických
vztahů ^{směny} (rozdělování) a spotřeby.

Potud Benjamin setrvává na ortodoxním ekonomickém přístupu
k umění jako součásti společenské produkce, jak o tom mluví
Marx ve svém díle o teorii nadhodnoty (sr. Marx-Engels: O umění
a literatuře, Praha, Svoboda 1951, s. 77-78). Dá se snad říci, že
většina materialistických estetik 30. let včetně Benjaminova
sirnuevdomovala, že ekonomický aspekt je pouze jedním možným
hlediskem této problematiky, jaký navíc má nevýhodu v tom, že
redukuje umělecké dílo na způsob jeho materiální existence,
tj. na artefakt. Kulturní funkce tohoto artefaktu jako nositele
estetického významu se tak ~~dotávala~~ mimo pozornost, nebo - jako
v případě Benjaminově - byla považována za překonanou právě zá-
sluhou technické reprodukovatelnosti artefaktu, která tím, že
zrušila "auru" jeho jedinečnosti tvořící zdroj jeho kultovní
(a kulturní) funkce, učinila z něho předmět masové spotřeby
a nahradila kultovní funkci sekularizovanou funkcí politickou.

Tu se ukazuje, jak produktivní a perspektivní bylo tehdejší
strukturalistické pojetí přistupující ^v duchu saussurov-
ské lingvistiky a fenomenologické estetiky (Dessoir ad.)
k uměleckému dílu jako ke znaku, v němž je možno rozlišit
stránku věcnou (artefakt) a významovou (estetický objekt).
Perspektivnost tohoto ^{pojetí} přístupu spočívala v tom, že otvírala
cestu ke komunikativnímu přístupu k umění, který je s to
postihnout specificky kulturní povahu předmětu (jež v mate-

rialistické estetiky 30. let ustupovala do pozadí pod tlakem dogového požadavku politické angažovanosti).

Vrátíme-li se nyní k úvodnímu citátu z Benjaminovy stati, pak ve světle komunikativního přístupu k uměleckému dílu jako znaku nesoucímu kulturní (hodnotové) významy se zřetelně jeví nedostatky z věcného chápání uměleckého díla jako produktu. Ukazuje se, že technicky reprodukovatelný je právě onen materiální artefakt, avšak jeho významová výstavba si zachovává rysy (historické) kulturní originality - ať už autorské, generační či národní. Fotografie samu je možno reprodukovat, ale originální záběr, jenž tvoří její významovou stránku, tím není zasažen. Technická reprodukce pouze multiplikuje originální významy, umožňuje jejich rozšíření v publiku. Nezabývá však toto publikum nutností předstupovat k uměleckému dílu jako ke sdělení, a tedy i nutností vzdělávat se k umělecké komunikaci, pěstovat svou kompetenci pro vnímání, interpretaci a konkretizaci uměleckého díla jako nositele určitého specifického sdělovacího obsahu.

Proto také nelze umělecké dílo chápané v jeho komunikativní funkci redukovat na působnost zábavnou a v souvislosti s tím posuzovat jeho společenský význam podle šíře publika, které může svým působením zasáhnout. Z hlediska přenosu uměleckého sdělení se totiž ukazuje, že čím silnější je zábavné, přesněji oddechové zaměření díla, tím je obsah, jež sděluje, triviálnější, protože konvenčnější (a zároveň vnímatelsky pohodlnější, protože odpovídající navyklým stereotypům). Čím je dílo komunikativně náročnější, čím intenzivnější aktivitu vyžaduje od vnímatele při své recepci, tím spíše je s to nést závažnější sdělení.

Mohli bychom tedy výše citovaný výrok Benjaminův o rozdělení kritického a požitkářského přístupu k umění obrátit v tom smyslu, že čím více roste množství vnímatelů odmítajících nové a neobvyklé, tj. spokojujících se s pasivním konzumem konvenčních klišé, tím více upadá společenská, ~~závažnost~~ tj. kulturně komunikativní závažnost umění, které se stává záležitostí "zábavního průmyslu" produkcí "konzumní" umění, lehce stravitelné a duchově střílné.

Benjaminovo pojetí díla jako produktu, jež nerespektovalo ^(kulturně) komunikativní specifiku uměleckého díla, vedlo tedy ve svých důsledcích ke zvěcněnému přístupu k umění, k simplifikaci jeho funkcí a k přecenění kvantitativních sysů jeho společenského dosahu. S technickou reprodukovatelností uměleckých artefaktů se změnil především možnost přístupu k umění. Otázka poměru k umění

tím však vyřešena nebyla, ba dá se říci, že se postupem doby spíše zkomplikovala. Na jedné straně se tím vytvořily předpoklady k ideologické manipulaci myšlením a cítěním publika, na druhé straně bylo umění samo postaveno před problém sdělnosti, která by neomezovala (netrivializovala) závažnost sdělovaného obsahu. Což je vlastně situace, v níž žijeme i dnes.