

K FILOSOFII ZBITÉHO MYŠLENÍ

Dialektika citovatelného gesta podle Waltera Benjamin¹

Josefína Formanová

„Doba, která ztratila svá gesta, je jimi právě proto posedlá, pro lidi, kteří přišli o vše, co je přirozené, každé gesto získává osudový charakter. ... Tanec Isadory a Ďagileva, Proustův román, velká poezie secese od Pascoliho k Rilkemu a konečně tím nejexemplárnějším způsobem němý film, to vše tvoří magický kruh, v němž se lidstvo snažilo naposled evokovat to, co mu navždy uniklo z rukou.“²

Gesto je tichý společník řeči. Pěkně tuto skutečnost vyjádřil současný německý filosof Peter Trawny: „... bez těla není nikdy možno vést rozhovor, tělo patří k řeči, vyjadřuje se samo jako řeč“.³ Mnohdy člověk neví, že nějaká gesta vůbec dělá; jindy gesto figuruje jako známý index dějinného zvratu či společenské subverze (například Havlovo „věčko“). Gesto jako nástroj subverze rozebírá v návaznosti na teorii performativity třeba Judith Butlerová, která v něm spatřuje ztělesnění vzdoru („kritickou praxi“) vůči násilným praktikám většinové společnosti.⁴ Silná tradice estetické teorie performativity, kterou začátkem tisíciletí zakládala třeba Erika Fischer-Lichteová, pak v souvislosti s gestem osvětluje princip zpětnovazební smyčky neboli dynamickou hermeneutiku, v níž význam gesta vzniká ve vzájemném působení performerů a diváků.⁵ Tyto tři autory spojuje zájem o gesto jako o alternativu k jazykovému

¹ Tato studie vznikla za podpory grantového projektu GA23-06150S: „Opakování matkou původnosti? Kopie a její nejistý příslib“.

² G. Agamben, *Prostředky bez účelu. Poznámky o politice*, přel. N. Bonaventurová, Praha 2003, str. 48.

³ P. Trawny, *Krize pravdy*, přel. M. Pokorný, České Budějovice 2022, str. 58.

⁴ J. Butler, *When Gesture Becomes Event*, in: A. Street – J. Alliot – M. Pauker (vyd.), *Interviews in Performance Philosophy. Crossings and Conversations*, London 2017, str. 171–191, zde str. 178 (dále 188 n.).

⁵ E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004; český táž, *Estetika performativity*, přel. M. Polochová, Mníšek pod Brdy 2011.

vyjádření, jež podle nich ztrácí kritický odstup od převládajících socio-politických habitů. Ve třicátých letech se z podobných pohnutek věnoval gestu také Walter Benjamin. Pod vlivem Bertolta Brechta nebo Franze Kafky Benjamin nacházel v gestu způsob, jak se kriticky obracet ke společenskému odcizení a normativnímu vztahu k dějinám a kultuře. Podle Benjaminova výkladu, jímž se budu v této studii zabývat především, je „citovatelné gesto“ (i) nestálé, (ii) fragmentární, (iii) vyznačuje se krátkým, zastaveným pohybem a (iv) jakožto citované neplní funkci pouhé reprezentace, nýbrž nabývá významu ve vztahu k bezprostředním okolnostem a recepci. Kromě toho platí, že (v) přes veškerou *jedinečnost* gesta (významovou vázanost na bezprostřední užití) se má podle Benjaminova s každým jeho výskytem *opakovat cosi věčného*.⁶

Gesto je častým Benjaminovým námětem, avšak nikde jeho výklad nemá ucelenější charakter než ve statích, jež vyšly pod názvem *Co je epické divadlo?* v letech 1931 a 1939.⁷ V návaznosti na ně se pokusím vyložit gesto jako nástroj kritické reakce na krizi moderního myšlení. Kritické myšlení zde představuji především s ohledem na jeho pedagogicko-etický význam, přičemž své čtení chápu jako komplement, nikoli alternativu vůči převládajícímu výkladu, který v Benjaminově interpretaci epického divadla spatřuje zejména důraz na kolektivní zkušenost diváků, jež má politický a deideologizující potenciál. Ukáži, za prvé, že Benjamin na principu „citovatelného gesta“ demonstruje metodu, jejímž jádrem je opakování jako podmínka vyjevení jedinečnosti, resp. původnosti dějinné situace, v níž se moderní člověk nachází a v níž se sám sobě odcizuje, a za druhé, že tato podmínka – či schopnost rozpoznávat původní v opakovaném – stojí v základu *eticko-poznávacího* potenciálu epického dramatu či uměleckého díla vůbec.⁸ S vědomím, že pravda se

⁶ „Každé gesto je děj, lze dokonce říci drama samo pro sebe. Jeviště, na němž se toto drama odehrává, je divadlo světa, jehož prospekt znázorňují nebesa,“ uvádí Benjamin v kafkovském eseji. Viz W. Benjamin, *Franz Kafka. K desátému výročí jeho smrti*, in: *týž, Literárněvědné studie (Výbor z díla, I)*, vyd. a přel. M. Ritter, Praha 2009, str. 271–298, zde str. 280.

⁷ Česky viz W. Benjamin, *Co je epické divadlo?*, in: *týž, Literárněvědné studie*, str. 255–265. (Ritterův překlad odpovídá první verzi původního Benjaminova textu *Was ist das epische Theater?* z roku 1931.)

⁸ K pojmu původu s odkazem na Goethův prafenomén jako výchozí kontext Benjaminova pojetí viz především W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, přel. M. Pokorný, Praha 2016. A dále: W. Benjamin, *Úvod [k Původu německé truchlohry]*, in: *týž, Teoretické pasáže (Výbor z díla, II)*, vyd. a přel. M. Ritter, Praha 2011, str. 75–98. K výkladu Benjaminova pojmu původu viz zejména M. Ritter, *Poznáním osvobozovat budoucí*, Praha 2018.

skrývá v umění,⁹ napsal Benjamin vedle dějinně-filosofických statí řadu kritických textů k umění, na nichž metodu takzvané „záchrany fenoménů“¹⁰ demonstroval. Za připomenutí stojí právě stať *Co je epické divadlo?*. Na základě obou verzí tohoto textu nejprve přiblížím Benjaminovo pojetí citování, resp. opakování jako metody poznání. Některé závěry pak rozvedu v souvislosti s vybranými texty Giorgia Agambena.

Východiska Benjaminovy hermeneutiky opakování

Benjaminovým možná vůbec nejrobustnějším pojmem, jež vypracoval již ve své zamýšlené habilitační práci, je pojem původu.¹¹ Jde o koncept natolik komplexní, že jeho výklad přesahuje rámec této studie, proto se zde omezím jen na několik uvozujících poznámek. Východiska Benjaminovy koncepce původu sahají jak k přímé kritice *Lebensphilosophie*,¹² tak k související diskusi o smyslu dějin, kterou rozdmýchal nástup moderních věd. Ve *znázornění původu*, jehož místem jsou dějinné okamžiky a umělecká díla, se hlásí o slovo minulé jako takové, jež nachází svůj pravdivý výraz teprve v přítomném neboli jakožto *aktuální*. Slovy autora, znázornění umožňuje „znovupoznání neslychaného jako toho, co je doma v prastarých souvislostech“.¹³ Již v tomto podání, které Benjamin rozvinul v *Původu německé truchlohry*, zaznívá ona věčnost jako jedinečnost v opakovaném, k níž se Benjamin soustavně vracel také v pozdějších statích věnovaných Brechtově tvorbě.

⁹ Umění je v tom podstatném nedějinné, tj. má vztah k ideji, jež dějinám nepodléhá. (Viz např. W. Benjamin, *K teorii kritiky*, in: *týž, Teoretické pasáže*, str. 99–106, zde str. 101.)

¹⁰ Motiv záchrany fenoménů se objevuje již v raných Benjaminových textech, ale své ozvuky má i v pozdější koncepci, v níž se Benjamin příklání k historickému materialismu (viz zejm. W. Benjamin, *O pojmu dějin*, in: *týž, Teoretické pasáže*, Praha 2011).

¹¹ Viz opět např. W. Benjamin, *Úvod*, str. 84.

¹² K Benjaminově pozdější kritice filosofie života viz W. Benjamin, *O některých motivech u Baudelaira*, in: *týž, Dílo a jeho zdroj*, přel. V. Saudková, Praha 1979, str. 81–112. K tomu podává zevrubný komentář např. L. Barbisan, *Jenseits der „wahren Erfahrung“: Walter Benjamins kritische Lektüre der Lebensphilosophie*, in: O. Agard – G. Hartung – H. Koenig (vyd.), *Die Lebensphilosophie zwischen Frankreich und Deutschland. Studien zur Geschichte und Aktualität der Lebensphilosophie / La philosophie de la vie entre la France et l'Allemagne. Études sur l'histoire et l'actualité de la philosophie de la vie*, Baden-Baden 2018, str. 183–198.

¹³ W. Benjamin, *Úvod*, str. 75.

Benjamin byl přesvědčen, že pravda dlí v minulosti, která je bytostně nedostupná; přesto má existovat metoda, jíž se lze záchrane dějinných fenoménů co do jejich pravdivosti přiblížit: a sice opakováním, v němž se opakované zjeví jako neočekávatelné, jedinečné a původní.

„Taková koncepce ... by podstatný moment oné periodizace spatřovala v opakování, ač dějiny jako takové probíhají neopakovatelně. Toto je experiment, který patrně předestřela nauka o věčném návratu, aniž jej dokázala provést. Ať už je tomu jakkoli – vodítkem filosofické pojmotvorby je původ, přesněji řečeno jemu vlastní antinomie, že ve všech bytostných jevech se navzájem podmiňují momenty jedinečnosti a opakování.“¹⁴

Benjamin si všímá, že v moderní historiografii se podobně jako v žánru klasické tragédie prosazuje výklad dějin jako přehlídka velkých událostí. Katastrofu moderních dějin a krach poznání spatřuje v „sebeuspokojení“, jež moderní člověk našel ve velkých dějinných narativách, které přehlížejí všechno marginální, jakkoli hodnotné. Vlivem tohoto sebeuspokojení se zdá samozřejmé, že společnost kráčí správným směrem, jelikož roste a spolu s ní narůstá i kontrola nad děním ve světě. Cokoli neočekávatelného či nekontrolovatelného je pak chápáno jako znak defektního fungování, potažmo slabosti a indikuje chaos a vztah závislosti. Ty jsou přitom pro moderního člověka znejišťující tím více, čím dokonalejší jsou dostupné mechanismy kontroly. Hlavní problém soudobé společnosti má tak spočívat v rezignaci na kritické myšlení, která je symptomem toho, že jsme neočekávatelné z vnímání skutečnosti vyloučili. Benjamin proto ve své kritické reflexi systematicky sleduje prvky chaosu a nepředvídatelnosti. Oblastí, která si podle něj uchovala smysl pro nekontrolovatelné, je umění – film, literární a výtvarná montáž nebo divadlo –, zejména epické divadlo Bertolta Brechta.¹⁵

Koncepce poznání má u Benjamina hluboké politicko-theologické konotace, avšak zejména v pozdějších spisech je patrný i určitý didakticko-kritický nárok. Tento nárok se zde pokusím obhájit jako etickou výzvou, kterou Benjamin spojuje s určitým typem zkušenosti. Za exemplárního nositele eticko-poznávacího nároku považuji jevištní motiv,

¹⁴ Tamt., str. 85.

¹⁵ Pravda má navíc podstatný estetický rozměr – „zahaluje se do krásy“. (Viz např. W. Benjamin, *K teorii kritiky*, str. 100.)

ježž Benjamin právě spolu s Brechtem nazývá „citovatelným gestem“. V Brechtově epickém divadle burcuje gesto opakované za určitých podmínek zvláštní diváčkou *pozornost* a jako takové představuje přímý předpoklad *návratu k původnímu* neboli *záchrany fenoménu*. Domnívám se, že smyslem této pozornosti je sebereflexivní nárok gesta na myšlení, jež ze sebe má setřást nánosy nekritických soudů, které si osvojilo vlivem převládajícího kulturně-politického paradigmatu. Jinými slovy, divák epického divadla si má osvojit schopnost suspendovat (řečové) předporozumění a rozpoznat v opakovaném jevu (gestu) to, co je v něm z hlediska dějin *původní*. Tento proces Benjamin chápe jako dynamiku zakrývání a odkrývání dějinných fenoménů, a to ve smyslu specificky dialektickým: čím *pravdivější* je naše zkušenost, tím blíže jsme poznání, že pravda je *nepoznatelná*.¹⁶ Spatřit ve fenoménu to *původní* tak v první řadě znamená *přestat mu rozumět*.

Krise sdělitelnosti

Pravda je dnes více než kdy jindy jedním z nejohroženějších pojmů. Nikoli proto, že by se na ni zapomínalo, nýbrž proto, že je takřkajíc inflační. Trawny, který se zabývá krizí tohoto pojmu, se v monografii s příznačným názvem *Krise pravdy* přibližuje Benjaminovu východisku, jímž se zde budu zabývat:

„Není snadné správně reprodukovat realitu. Nejen proto, že jazyk se jen zřídka vyrovná bohatství nuancí skutečného světa, ale hlavně proto, že přítomnost události je jedinečná a neopakovatelná. Svědek tedy není jen osoba, která podává zprávu o minulosti. Podstatnější je, že k této minulosti sama patří, je součástí té reality, kterou už ani ona nemůže přivést k životu. Pokud však umí zpřítomnit minulost, ‚ztělesnit‘ ji, jak říká Lanzmann, pak se svědectví stává více než jen reprodukcí skutečnosti: stává se zábleskem pravdy.“¹⁷

¹⁶ Viz Benjaminův *Úvod*: „... pravda není odhalení, které ničí tajemství, nýbrž zjevení, jež mu činí po právu“ (str. 79 n.). A dále: „Pravdě přiměřené chování není mínit v poznávání, nýbrž vstoupit do pravdy a zmizet v ní. Pravda je smrt intence. Právě to přece vyjadřuje bajka o zahaleném obraze pravdy, při jehož odhalování se zhroutí ten, kdo se táže po pravdě“ (str. 87).

¹⁷ P. Trawny, *Krise pravdy*, str. 94.

U Benjaminina se obrat „záblesk pravdy“ objevuje jako základní pojem jeho epistemologicko-metafyzické koncepce. Znamená to, že pravda se nachází v matérii dějinných fenoménů, a jako takovou ji lze zakusit nanejvýš jako cosi prchavého a neuchopitelného. Aby se pravda „zableskla“, je podle Benjaminina třeba věnovat pečlivou pozornost zejména konfiguracím marginálních jevů, což vyžaduje zvláštní metodu.¹⁸ Benjamin tuto metodu připodobňoval mimo jiné ke sběratelství, jehož byl vášnivým vyznavačem: sbíral knihy, veteš i útržky rozhovorů, jež pak montážní technikou sestavoval do nejrůznějších konfigurací. Svým praktickým zájmem se inspiroval také ve svých teoretických úvahách.¹⁹ Do jeho kontemplativní či montážní filosofické metody se zájem o marginální fenomény propsal jako typ myšlení, jenž je s to v opakování *téhož* všedního jevu nacházet jeho podstatně *jedinečné* podoby, dokonce podoby dějin v jejich celku. Fenomén pak lze zakusit jako monádu nesusoucí význam minulosti, k níž tradice, kterou Benjamin kritizuje, ztratila přístup, přestala se v ní poznávat.²⁰

Své kuriózní koníčky spojoval Benjamin také s principem *citování*. Ve stati *Co je epické divadlo?* je eticko-epistemologický princip *citovatelnosti* vyložen na případu gest, která užívají herci v Brechtových inscenacích. Gesto se pro Benjaminina stává médiem sdílitelnosti tam, kde řeč ztratila svou moc a smysl. Na rozdíl od řeči nebývají gesto ani obraz pojímány jako média sestávající z jednoznačných sémantických jednotek.²¹ Nicméně podle některých současných teorií má obraz přece

¹⁸ Viz např. W. Benjamin, *N [Teorie poznání, teorie pokroku]*, in: *týž, Teoretické pasáže*, str. 120–163, zde str. 127.

¹⁹ H. Arendtová, *Walter Benjamin (1892–1940)*, in: H. Arendtová – W. Benjamin, *Lovení perel*, vyd. a přel. M. Kettner, České Budějovice 2023, str. 61.

²⁰ Viz např. W. Benjamin, *Úvod*, str. 98, zejména pak viz XVII. teze stati *O pojmu dějin*, v níž Benjamin hovoří výslovně o myšlení, které se „náhle zastavuje v konstelaci [fenoménů] nasycené napětím, způsobuje této konstelaci šok, jehož prostřednictvím krystalizuje jako monáda“ (str. 315). V zastavení myšlení Benjamin spatřuje také příležitost ke zmíněné záchraně fenoménů, a sice příležitost *revoluční*. Politickému ohledu gesta, který lze k této pasáži dějinně-filosofických tezí velmi dobře vztáhnout, se věnuje řada studií, mj. L. Ruprecht, *Gesture, Interruption, Vibration: Rethinking Early Twentieth-Century Gestural Theory and Practice in Walter Benjamin, Rudolf von Laban, and Mary Wigman*, in: *Dance Research Journal*, 47, 2015, str. 23–41.

²¹ K tomu je třeba podotknout, že sice známe ustálená gesta, která lze chápat jako konvencionalizované sémantické jednotky, nejedná se však o jednotky kodifikovaného systému (vyjma znakové řeči), ale spíše o určité kulturní komunikační jevy; nadto je význam gesta silně vázán na bezprostřední užití: „...

jen blíže ke znaku než ke gestu, pokud jím míníme médium vyznačující se významovou nestálostí.²² Gesto sice podobně jako obraz představuje nepropoziční, estetické médium; zároveň však nad obraz vyniká svou vázaností na bezprostřední situaci, což je pro Benjaminovu teorii poznání určující. Jak o gestu říkají autoři sborníku *Bild und Geste*: „Je to fenomén, který se o jazyk otírá, mívá se s ním, a přesto už v jistém smyslu jazykem je, i když jiným.“²³ Na rozdíl od obrazu či psané řeči má gesto podle Benjaminova dynamickou složku, jež se odráží v povaze jeho epistemické a etické hodnoty. V podobném duchu pak píše o gestu také Giorgio Agamben, který tomuto Benjaminovu motivu věnoval vlastní studii. Podle něj gesto představuje *možnost významu*, jež se naplňuje v reakci druhého, a znamená tedy opět především *sdělitelnost* vůbec.²⁴

Sdělitelnost gesta je určena zejména dvěma jeho charakteristickými rysy, předznamenávanými v úvodních odstavcích této studie: (i) reprodukovatelností a produktivitou gesta a (ii) významovou otevřeností. Gesto má navíc „na rozdíl od lidských činů a aktivit jistý počátek i konec“, což je jedna z mála Benjaminových *technických* definic gesta.²⁵ Díky tomu je gesto *opakovatelné* a jako takové může vstupovat do zvláštní dialektiky s jinakostí. Ulrich Richtmeyer hovoří o gestu vůbec jako o výsledku *reproduktivní praxe*, s níž se vždy znovu vynořuje otázka, co je na reprodukci či reprezentaci nové oproti původnímu: „... produktivitu

the way in which gesture and speech serve as modes of expression is quite different. Speech uses an established vocabulary of lexical forms organized in structures that unfold as a temporal succession, according to rules of syntax. Gesture, on the other hand, especially when used in conjunction with speech, tends not to have these features and is often regarded as expressive because it is depictive or pantomimic“ (A. Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, New York 2004, str. 2; dále viz zejm. kapitoly 5, 6 a 16). Ustálená gesta bývají v antropologických a psycholingvistických teoriích, které se rozvíjely zejména od 70. let 20. století, označována za symbolická, případně citovatelná („quotable“). K problematice druhých z nich viz např. studie Adama Kendona, který nicméně *citovatelnost* koncipuje nezávisle na Benjaminovu pojmu. (Dále např. A. Kendon, *Some Recent Work from Italy on „Quotable Gestures (Emblems)“*, in: *Journal of Linguistic Anthropology*, 2, 1992, str. 92–108; dále in týž: *Gesture: Visible Action as Utterance*, New York 2004, str. 73. Za upozornění na obsáhlou literaturu k této problematice děkuji recenzentovi.) Tyto vědecké tradice ponechávám záměrně stranou s vědomím, že mé znalosti ani rozsah studie neumožňují podat uspokojivý a zevrubný výklad.

²² U. Richtmeyer – F. Goppelsröder – T. Hildebrandt (vyd.), *Bild und Geste*, Bielefeld 2014, str. 10.

²³ Tamt., str. 11.

²⁴ Viz G. Agamben, *Prostředky bez účelu*, str. 53.

²⁵ W. Benjamin, *Co je epické divadlo?*, str. 257.

singulárního performativního aktu [lze] chápat jako stále nově vytvářený základ všeho gestického.²⁶ A právě produktivně-reproduktivní povahu gesta je možné vzít jako východisko k interpretaci Benjaminova pojetí gesta v souvislosti s kategorií citovatelnosti.²⁷

Citování namísto tradování

Hannah Arendtová vysvětluje Benjaminův zájem o citování jako přímou reakci na krizi tradičního myšlení, resp. tradovatelnosti:

„Walter Benjamin věděl, že zlom v tradici a ztráta autority, k nimž došlo za jeho života, jsou nenapravitelné, a došel k závěru, že musí objevit nové způsoby, jak zacházet s minulostí. V tom se stal mistrem, když objevil, že tradovatelnost minulosti byla nahrazena její citovatelností a že na místě původní autority vyvstala podivná moc usadit se kousek po kousku v přítomnosti a připravit ji o ‚klid myslí‘, onen bezduchý klid sebeuspokojení.“²⁸

Výraz „sebeuspokojení“, jímž Arendtová shrnuje těžiště Benjaminovy kritiky, poukazuje na úpadek kritické pozornosti vůči dějinám. Alternativu k tradici dějin, která ztratila kontakt s aktuálním, tedy představuje citace dějinných fenoménů. Pro vysvětlení tohoto principu nejprve připomeňme etymologii slova *citovat*: výraz pochází z latinského *citare* a znamená *uvést do pohybu*, případně *vyburcovat* či *probudit*. V Benjaminově perspektivě dějin spásy evokuje citace poslední soud: „Teprve spasené lidstvo může ze své minulosti citovat každý její okamžik. Jeden každý z prožitých okamžiků se stává *citation à l'ordre du jour* – ať už nastane soudný den kdykoli.“²⁹ Lidstvo je podle Benjaminova motivová-

²⁶ U. Richtmeyer – F. Goppelsröder – T. Hildebrandt (vyd.), *Bild und Geste*, str. 88. Další německý badatel Gunter Gebauer píše v podobném duchu: „Gesta nic ‚nepřenášejí‘, ale vždy vytvářejí něco nového ... žádné dvě realizace gesta nejsou stejné.“ (G. Gebauer, *Geste als Vermittlung von Allgemeinheit und Ich*, in: Ch. Wulf – E. Fischer-Lichte, *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*, München 2010, str. 317–326, zde str. 318.)

²⁷ Tento aspekt gesta pojednává např. C. Asman, *Return of the Sign to the Body: Benjamin and Gesture in the Age of Retheatricalization*, in: *Discourse*, 16, 1994, str. 46–64.

²⁸ H. Arendtová, *Walter Benjamin (1892–1940)*, str. 53.

²⁹ W. Benjamin, *O pojmu dějin*, str. 308.

no spásou; ta přitom nepřipadne pouze bohu, ale také člověku. Lidská milost je schopnost a – jak tvrdím – také etický závazek k záchraně dějinných fenoménů z jejich zapomnění, potažmo nepochopení. Díky této „slabé mesiánské síle“³⁰ jsme podle Benjaminova s to zvýznamnit události a předměty, jež tradiční dějepiscevtví učinilo okrajovými, ba nepodstatnými. Tuto tezi je možné číst jako varování před ochabující kritičností vůči tradičním (tedy neproblematizovaným) dějinným narativům či interpretacím uměleckých děl a současně jako – třebaže kryptické – opatření proti slábnoucímu smyslu pro skutečnost. Připomínáním toho, co je v dějinném příběhu opomíjeno, chce Benjamin narušit společenskou přezíravost, jež vede k přehlížení ontologicky *původního* (pravdivostního obsahu dějin a díla), tj. k přehlížení zkušenosti dějinných okamžiků v jejich hloubce a provázanosti, neredukovatelné na historický narativ.³¹ Jelikož původ nelze poznat, a tedy ani přesně vyložit, jak píše Benjamin, nezbyvá než jej hledat v matérii dějin, v uměleckém znázornění: „Pravdu samu totiž nelze vyvolat, třebaže je mimo jevy, *nezávisle* na jevech.“³² Záchrana marginálních dějinných fenoménů, o níž je člověk povolán se pokoušet, má tedy spočívat ve znovu-zpřítomňování, resp. *citování* toho, co se v minulosti zdá být poraženo či ztraceno: „Francouzská revoluce chápala sama sebe jako návrat Říma. Citovala starý Řím právě tak, jako móda cituje někdejší šaty,“ píše Benjamin.³³

Moc citování lze definovat jako kritický aparát, kterým podrýváme přesvědčení a souvislosti z perspektivy jevů, jež „vypadly“ z převládajícího rámce dějin. Velké dějinné vyprávění podle Benjaminova pozbylo vazby na svůj *původ* a propadlo ideologizujícímu, homogenizujícímu rámci skutečnosti; a právě to je třeba opustit, tj. vrátit se k původu jevů.³⁴ Blízkost původu pak znamená blízkost pravdě, zatímco vzdalování se

³⁰ Tamt.

³¹ K dějinnému původu jakožto ideji dějin, resp. k dějinnému pravdivostnímu obsahu se Benjamin vyjadřuje v mnoha textech, především pak v *Původu německé truchlohry* či v *Úvodu* (zde zejm. str. 85 n.). Dále také viz pozn. 9.

³² M. Ritter, *Poznáním osvobodit budoucí*, str. 110. K tomu je třeba dodat, že zásadní roli v záchraně fenoménů hraje také jejich třídění pomocí filosofických pojmů. Tuto podstatnou část Benjaminovy teorie, již přehledně rozplétá Ritterova monografie, zde nechávám stranou a soustředím se výhradně na vztah k jevu, který se má obnovit v situaci šoku, jenž umožňuje kritický odstup a u něhož, jak se domnívám, musí podle Benjaminova pojmová práce začít.

³³ W. Benjamin, *O pojmu dějin*, str. 314.

³⁴ Tamt.

od něj indikuje odcizení jako symptom krize myšlení a zkušenosti, již Benjamin kritizuje.³⁵

Poznávací efekt neúplnosti

Smyslem epického divadla je vést zúčastněné k etické (a politické) transformaci a jedním z jejích prostředků má být *citovatelné* gesto, jehož základem je jeho *relační* potenciál. V konfiguraci scénických prvků se gesto opakovaně vynořuje za různých okolností, odlišných od těch původních, a tato znepokojivá iterace nutí diváka k reinterpretacím gesta, potažmo s ním spjatých fenoménů, a to nejen v rámci scénické situace, ale také v širším společenském kontextu.³⁶ Judith Butlerová Benjaminův pojem citace spojuje s momentem suspenze: citované gesto suspenduje okolnosti svého běžného užití či významu, stává se nesrozumitelným, resp. vynucuje na divákovi nové porozumění (critical attention).³⁷ Gesto je „dialektika v klidu“, říká Benjamin.³⁸ Rozumí tím závislost gesta na sdílené paměti stejně jako na jeho bezprostředním užití, jakož i potenciál gesta zastavit běh událostí a změnit jejich kurs. Za známější Benjaminův koncept funkčně odpovídající citovatelnému gestu lze označit princip cézury neboli přerušení, jež umožňuje zachytit konstelaci určitých dynamických jevů v jejich *násilném* zastavení.³⁹ V Benjaminově dějinně-metafyzickém rozvrhu je cézura obecně vzato přerušením dění, které má obvykle podobu uměleckého díla či obrazu v širokém slova smyslu. Tímto obrazem je *dialektický obraz* neboli zastavení pohybu.⁴⁰ V epic-

³⁵ Kritika jazyka jako aparátu moci pocházela zejména z uměleckých a některých antropologických kruhů. Co do kulturní evoluce byl v té době jazyk považován za vyšší stupeň vyspělosti. Benjamin se touto diskusí zabýval v článku věnovaném problematice sociologie jazyka a hájil stanovisko, že gesto je ve vývoji jazyka podstatnější než hlasové vyjádření. Viz W. Benjamin, *Probleme der Sprachsoziologie. Ein Sammelreferat*, in: H. Tiedemann-Bartels (vyd.), *Gesammelte Schriften*, III, *Kritiken und Rezensionen*, Frankfurt am Main 1991, str. 452–480.

³⁶ S. Weber, *Between a Human Life and a Word. Walter Benjamin and the Citability of Gesture*, in: H. Geyer-Ryan (vyd.), *Perception and Experience in Modernity*, Amsterdam 2002, str. 26–45, zde str. 35.

³⁷ J. Butler, *When Gesture Becomes Event*, str. 184 n.

³⁸ W. Benjamin, *What Is Epic Theatre? [First Version]*, in: A. Bostock (vyd.), *Understanding Brecht*, London – New York 1998, str. 1–13, zde str. 12.

³⁹ Tamt., str. 3.

⁴⁰ Viz např. W. Benjamin, *N [Teorie poznání, teorie pokroku]*, str. 126.

kém divadle pak máme před očima situaci či konfiguraci jevů, v níž lze vztahy mezi jednotlivými jevy pozorovat v jejich *původní* formě. Jinak řečeno, jedinečnost a nesamozřejmost této konfigurace, již dialektický obraz zachycuje, je materiálním zpřítomněním původu (pravdy) dějin. To, co je v ní pozorovatelné, je známé, a přesto je znázorněno jako nové či nečekané a ještě *nepochopené*. V případě citovaného gesta jde v prvním plánu o přerušeni scénické situace, čímž má vznikat transformativní potenciál, který jevištní dění přesahuje. Krátce řečeno, o gestu říkáme, že je *citované*, pokud se *opakuje* – tj. pokud se objevuje znovu, avšak za odlišných okolností než prve, a tedy jakožto *jiné*. Opakované gesto přetrhává proud divákova (či hercova) myšlení, doslova mu způsobuje „šok“, a umožňuje tak vykročení z předporozumění situačnímu rámci, aniž divák na rozumění zcela rezignuje.⁴¹ Divák epického divadla má být šokem *donucen* pozorně a nově *uvažovat* o tom, co se před ním odehrává, neboli má reagovat na nastalou situaci, přičemž jeho reakce je stimulována především k výkonu myšlení či porozumění, nikoli k prožitku.

Zásadní podmínkou zkušenosti pravdy je tedy podle Benjaminova jistá překvapivost: věčné a ideální (původní) se zpřítomňuje jako neočekávané a konkrétní. Dialektická struktura této zkušenosti je nabíledni, pokud si uvědomíme, že Benjamin v případě pravdy i v případě gesta operuje s kategorií neúplnosti. Pravda vylučuje poznání a zůstává intencionálně nedostupná.⁴² S kritickým odkazem k historické tezi klasického německého idealismu pak má být především principiálně neúplná.⁴³ Taková zkušenost je v epickém divadle vázána na citované gesto, jehož význam je bytostně fragmentární a závisí na bezprostřední reakci těch, kteří mu přihlížejí jako kolektiv.⁴⁴ Výsledkem provedení gesta tak není vznik

⁴¹ Tamt., str. 144.

⁴² Viz např. W. Benjamin, *Úvod*, str. 86 n.: „Pravda je něco jsoucího. Nespočívá tudíž v relaci, obzvláště ne v relaci intencionální. Intence, jak ji představuje například každý poznávací postoj, nikdy není pravdivá. Předmět poznání, jakožto předmět intencionálního postoje poznání určený pojmovou intencí, není pravda. Pravda je bezintencí bytí vytvořená z idejí. Jakožto ideové však toto bytí nemůže být určováno takovým způsobem jako bytí fenoménů.“ Dále také viz W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, str. 17.

⁴³ Narážím zde na slavný Hegelův výrok novověkého idealismu, že pravda je celek, vůči němuž se později kritičtí teoretici v čele s Adornem explicitně vymezovali. Stejně tak by šlo – s odkazem na Hegelovu kritiku Schellinga – zmínit Schellingův „absolutní idealismus“. Zde ovšem můžeme konkrétní narážku nanejvýš tušit.

⁴⁴ Jak zmiňuje Butlerová, citované gesto jakožto událost se pro Brechta stává základem společenské (revoluční) mobilizace: „When an action is incomplete, or

nového významového kódu, který lze přenášet na různé situace; gesto naopak *destruuje* každý předpoklad i účel, pro něj bychom se mu měli vystavovat.

Benjamin zkrátka staví gesto mimo sféru záměrnosti a očekávatelnosti. Zkušenost gesta tedy vyžaduje, tak jako zkušenost pravdy, jiný typ příčinnivosti subjektu než prostou intenci: poznávací subjekt má vyvinout *pozornost*, jež vyniká zvláštní kombinací pasivity a aktivity. Podle Hyun Kang Kimové má Brechtovo citovatelné gesto „podvojný charakter jakožto zjev [Erscheinung] a akt, jakožto reprezentace a událost; osciluje mezi (re)prezentací a ne-reprezentovatelným“.⁴⁵ Jak Kimová touto deklarovanou podvojností naznačuje, podstatná neúplnost (Unabgeschlossenheit) gesta spočívá v tom, že gesto „stojí vždy mimo sebe“ a pouze „ve spojení s vnějším“.⁴⁶ V duchu Benjaminova výkladu epického divadla Kimová o divadle píše:

„V tomto jedinečném obrazovém a tělesném prostoru mizí hranice mezi subjektem a objektem, divákem a viděným. ‚Situace‘ tak pronikají k divákovi, který vůči nim ve svém kontemplativním postoji již dávno ztratil odstup. Smutek vzniká bez zprostředkování obsahu, přímo přenosem energie samotného divadla.“⁴⁷

Divadlo se stává prostorem esteticko-politické transformace, na níž se podílejí všichni přítomní a jež je bytostně nepředvídatelná, neboť závisí na množství subjektů, resp. na dynamice mezi nimi. Kimová v této souvislosti zmiňuje termín „transitní prostor“ či (v kontextu Benjaminu nanejvýš příhodně) „prostor pasáže“ podle psychoanalytika Donalda Woodse Winnicotta: „Jedná se o prostor, v němž ,bychom se nikdy neptali, zda jste si něco mysleli sami, nebo zda to k vám doputovalo zvenčí. Je důležité, abychom v tomto bodě nečinili rozhodnutí. To musí zůstat

treated separately from any consequence, it becomes for Brecht an occasion for the audience to recognize itself as a collective. The action does not belong to one character...“ (J. Butler, *When Gesture Becomes Event*, str. 185). Tento ohled zde nebudeme dále sledovat, neboť Brechtovo pojetí gesta není primárním tématem této studie a téma „revoluce“ u Benjaminu by rovněž vydalo na samostatnou publikaci.

⁴⁵ H. K. Kim, *Die Geste als Figur des Realen bei Walter Benjamin*, in: U. Richtmeyer – F. Goppelsröder – T. Hildebrandt, *Bild und Geste*, str. 107–125, zde str. 107.

⁴⁶ Tamt.

⁴⁷ Tamt., str. 109.

otázkou⁴⁸. V epickém divadle navíc herec přestává být pouhým nositelem role. Dramatické postavy jsou charakteristicky nepředvídatelné, neboť herci epického divadla do nich promítají jak vlastní osobnost, tak přímé reakce diváků. Divák i herec tak získávají možnost tříbit vlastní myšlení v návaznosti na reakce protistrany.

Kultivace myšlení má, jak se domnívám, především eticko-estetický význam. Efektem epického divadla nemá být jen politická konverze. Sám Brecht usiluje nikoli o *katarzní*, nýbrž o *kompenzační* účinek divadla, kdy divák musí aktivně vystoupit s kritickou interpretací konfigurace těch jevů, s nimiž je nečekaně konfrontován.⁴⁹ Tuto interpretaci v epickém divadle katalyzuje citované gesto. Podle Benjaminova je pak smyslem citování – čili opakování gesta v různých scénických situacích – zprostředkování toho, co bylo (z hlediska dějin) *nespravedlivě* zapomenuto.

Špatné a dobré odcizení

Benjaminův výklad dynamické identity postav v epickém divadle má patrně základ v jeho *Původu německé truchlohy*. Postavy v truchlohrě nejsou podle Benjaminova ztotožněny s vlastními emocemi, nýbrž zprostředkovávají emoce jako sdílený *produkt* vzájemného působení. Kimová o postavách truchlohy hovoří příznačně jako o „Ausdrucksfläche für Emotionen“,⁵⁰ tj. jako o *ploše pro vyjádření emocí*. Benjamin zároveň trvá na tom, že to, co se odehrává mezi *subjekty* a *objekty* na scéně, má svou *objektivní* skutečnost (byť obecně tuto pojmovou diferenci kritizuje). Vyjádřením, že „[p]ropast, která odděluje herce od publika jako mrtvé od živých ... pozbyla svou funkci“,⁵¹ tedy nemíní zrušení hranice mezi vnitřním a vnějším, potažmo subjektivním a objektivním, nýbrž hranice fikce a skutečnosti. Zrušení této hranice umožňuje divákům suspendovat vlastní očekávání odvislá od internalizovaných kon-

⁴⁸ Podle S. Tisseron, *Unser Umgang mit Bildern. Ein psychoanalytischer Zugang*, in: H. Belting (vyd.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, str. 307–315, zde str. 313; citováno z: H. K. Kim, *Die Geste als Figur des Realen bei Walter Benjamin*, str. 111.

⁴⁹ Brecht ve svých hrách systematicky opouštěl principy aristotelského dramatu, zejména princip katarze. K tomu podrobněji viz níže, pozn. 61.

⁵⁰ H. K. Kim, *Die Geste als Figur des Realen bei Walter Benjamin*, str. 109.

⁵¹ W. Benjamin, *Co je epické divadlo?*, str. 255.

vencí a vystavit se účinku představení. Epické divadlo zde vykračuje ze škatulky estetické zábavy, promlouvá přímo k divákovi a současně jej zapojuje do dění jako spoluvůrce. Divák a herec, resp. to, co se mezi nimi odehrává jako resonance,⁵² energie⁵³ či vibrace,⁵⁴ je nepředvídatelné a neopakovatelné. Tato zkušenost se současně neobejde bez podloží norem a předporozumění, jež jsme zvyklí replikovat, neboť jak jsme řekli, neopakovatelné a opakované se vzájemně podmiňují. Benjamin nás proto nabádá k tomu, abychom pohlédli na umělecké dílo jako na opakující se jedinečnost a chápali citaci jako *možnost, ba dokonce nárok na zpřítomnění inherentní jedinečnosti v podmínkách její opakovatelnosti*.⁵⁵

Řekli jsme, že prakticky hovoříme o citovaném gestu v Brechtově epickém divadle tehdy, je-li totéž gesto užito v různých jevištních kontextech. Benjamin uvádí několik případů, mj. scénu ze hry *Muž jako muž (Mann ist Mann)*, v níž hlavní hrdina opakuje stejný gestický pohyb ve dvou – veskrze kontrastních – situacích: „Totéž gesto má Galy Gaye k tomu, aby se přestrojil a aby byl zastřelen.“⁵⁶ Opakovaným provedením gesta tak režisér, resp. herec, upozorňuje na absurdnost situace, v níž se hrdina ocitá. (Není přitom bez zajímavosti, že Galy Gay, který proslul tím, že nedokázal nic odmítnout, dopadl podobně jako Melvillův pisář Bartleby, jenž se zapsal do literární paměti svým iterovaným „raději ne“.)⁵⁷ Galy Gay není tragickým hrdinou, který nese na bedrech osud

⁵² O *resonanci* obšírně pojednává například sociolog Hartmut Rosa, který na tomto pojmu vystavěl celou filosoficko-sociologickou teorii. Viz H. Rosa, *Resonanz*, Berlin 2022.

⁵³ Viz např. E. Fischer-Lichte, *Estetika performativity*.

⁵⁴ K vibraci např. L. Ruprecht, *Gesture, Interruption, Vibration*.

⁵⁵ „It is the same form of language, of languages, that are, in their essence, translatable, and that require to be translated. The suffix -barkeit – of Erkennbarkeit, Lesbarkeit, Zitierbarkeit, Übersetzbarkeit, and also of Reproduzierbarkeit – names exactly this form: the past (just like language or artworks), regardless of whether it is empirically known, read, cited, requires this a priori, it requires this to be still possible, it requires its own repetition and remembrance, release and redemption. ... To eliminate the ineffable, to accomplish the uncompleted, are the two faces of the same messianic-revolutionary gesture.“ (M. Montanelli, *Walter Benjamin and the Principle of Repetition*, in: *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 11, 2018, str. 261–278, zde str. 273.)

⁵⁶ W. Benjamin, *Co je epické divadlo?*, str. 264.

⁵⁷ Inspirativní čtení Bartlebyho případu v souvislosti s filosofickou rezignací nabízí kniha Terezy Matějčkové *Kdo tu mluvil o vítězství? Osm cvičení z filosofické rezignace*, Praha 2022, str. 191–219.

společnosti. Ostatně, jak tvrdí Karel Kosík ve slavném eseji, dvacáté století už není stoletím tragickým.⁵⁸ Jde spíše o člověka, který se bezvýsledně chová tak, jako by jeho život mohl být v souladu s během světa, přičemž vlastním hyperbolizovaným konformismem bezděčně odkrývá pravý opak: absolutní vykořenění či odcizení jedince vůči společnosti. Jedinec již nic nezmuže, pouze politický lid, respektive etická intersubjektivita má moc měnit skutečnost.

Epické divadlo zároveň dosahuje v gestu alternativního efektu *odcizení*, jež má být odlišné kvality než Marxem kritizovaná *alienace* (Entfremdung) v éře kapitalismu. Divadelní *odcizení*, lépe řečeno *zcizení* (Verfremdung, resp. Verfremdungseffekt) lze v určitém smyslu číst jako *odcizení* „správné“, tj. jako *demaskování* odcizení jedince od společnosti.⁵⁹ Tuto tezi můžeme opřít například o pasáž druhé verze stati *Co je epické divadlo?*, kde se Benjamin odvolává na sókratovský údiv,⁶⁰ jenž je součástí metodického zpřítomnění jedinečnosti v opakování:

„Umění epického divadla spočívá spíše ve vyvolávání úžasu než empatie; formálně řečeno: místo vcítění se do hrdiny by se diváci měli naučit žasnout nad okolnostmi, v nichž se hrdina pohybuje.“⁶¹

⁵⁸ K. Kosík, *Století Markéty Samsové*, Praha 1993, str. 11.

⁵⁹ Pro Brechtovo epické divadlo je typický prostředek tzv. zcizovacího efektu (krátce V-Effekt). Jeho specifika zde nemohu rozvádět, avšak je dobré upozornit na to, že *odcizení*, resp. *zcizení* je také v tomto kontextu zásadním motivem, který konotuje výše zmíněné „probuzení“ jako jeden ze základních významů brechtovsko-benjaminovského konceptu „citace“.

⁶⁰ Benjamin říká o divákovi: „Poznává je [tj. poměry] jakožto reálné poměry nikoli s uspokojením, jako v případě naturalistického divadla, nýbrž s údivem. Tímto údivem dělá epické divadlo nekompromisně a cudně čest sókratovské praxi“ (W. Benjamin, *Co je epické divadlo?*, str. 257).

⁶¹ W. Benjamin, *Was ist das epische Theater?* (2), in: týž, *Gesammelte Schriften*, II.1, vyd. R. Tiedemann – H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, str. 532–539, zde str. 525. Jak bylo uvedeno, Brecht chápal epické divadlo jako alternativu k aristotelské dramatické formě, která cílila na sebeidentifikaci diváka s hrdinou. Benjamin k tomu uvádí: „... [Brechtova] nová forma divadla nepřipouštěla aristotelskou ‚katarzi‘ neboli vzkypění emocí prostřednictvím identifikace s hrdinovým turbulentním osudem, který s sebou jako vlna smetl publikum“ (W. Benjamin, *The Country Where It Is Forbidden To Mention Proletariat*, in: A. Bostock [vyd.], *Understanding Brecht*, str. 37–41, zde str. 38). V této souvislosti lze zmínit také pasáž z textu *Franz Kafka*, v němž Benjamin popisuje principy oklahomského přírodního divadla z Kafkova fragmentu *Amerika*, jež se v několika styčných bodech podobá divadlu epickému: „Kafka tímto způsobem neúnavně zpřítomňuje gesta, ale nikdy je nezpřítomňuje jinak než s údivem“ (W. Benjamin, *Franz Kafka*,

Úkolem epického divadla je tedy předvést divákovi každodennost v dosud nepoznaném světle, jako cosi cizího, resp. *odcizeného*, a iniciovat jeho kritický způsob myšlení (kritischen Stellungnahme).⁶² Vedle konceptu (Brecht revidovaného) sókratovského *údivu* (tj. „schopnost, jíž se lze učit“)⁶³ zde Benjamin podle Agambena odkazuje na řecké *scandalon*, jež má význam *překážky*. Situace, kterou jindy považujeme za obvyklou a samozřejmou a na niž jsme zvyklí určitým způsobem reagovat, se vlivem gesta stává *skandální*, případně *šokantní*, a jako taková vede k narušení konzistence porozumění.⁶⁴ Šokovaný divák *nemůže* na nastalou situaci *nereagovat*, a vstupuje tak do divadelní situace jako sám sobě nečekaný spolupůvodce *nového* významu *známého* gesta, potažmo kritického náhledu na určitou životní situaci.⁶⁵

Epické divadlo jako filosofický model zkušenosti

V Agambenově interpretaci Benjaminova citovatelného gesta spočívá „síla citování“ nikoli ve zpřítomnění minulého jakožto minulého, nýbrž v jeho překonání. Tímto překonáním se původní význam proměňuje, resp. zcizuje, avšak zůstává *dialekticky přítomen*:

„Citace, která násilně vytrhává fragment minulosti z jeho historického kontextu, tak zároveň ztrácí charakter autentického svědectví

str. 296). Podobně viz též W. Benjamin, *Ein Familiendrama auf dem epischen Theater. Zur Uraufführung „Die Mutter“ von Brecht*, in: *týž, Gesammelte Schriften*, II, vyd. R. Tiedemann – H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, str. 511–514. K souvislostem mezi Benjaminovou interpretací Kafkových a Brechtových děl viz C. Asman, *Return of the Sign to the Body*.

⁶² W. Benjamin, *Was ist das epische Theater?* (2), str. 538.

⁶³ W. Benjamin, *Co je epické divadlo?*, str. 265.

⁶⁴ V dějinně-filosofických tezích Benjamin konstelaci, která vytrhává myšlení z jeho běžného rámce, spojuje s šokem (W. Benjamin, *O pojmu dějin*, str. 315, viz citace výše, pozn. 20 na str. 92. A dále viz *týž, Co je epické divadlo?*, str. 257.).

⁶⁵ Nejde však jen o burčující, tj. politický potenciál divadelních představení, potažmo citovatelných gest. Existují experimenty, které dokládají, že reakční účinek je úzce spjat s tělesností, tj. s přítomností těla na scéně. Naopak tělo na obrazovce, která je součástí mizanscény, zdaleka nevyvolává tak silnou diváckou reakci. Příčina je nasnadě: tělo na obrazovce nereaguje živě na divácký ohlas, mezi virtuálním hercem a fyzicky přítomným divákem proto nemůže nastávat zmíněný efekt *zpětnovazebné smyčky*. K tomu viz E. Fischer-Lichteová, *Estetika performativity*, str. 104 n.

a dodává fragmentu zcizující sílu, jíž je vlastní nezaměnitelná agresivita.“⁶⁶

Podmínkou překonání původního významu gesta se tedy nemíní kompletní destrukce sémantické složky, nýbrž dialektické usouvztažení původního významu s novou situací. Dialektický význam gesta osvětluje také Miriam Fischerová s odkazem na fenomenologickou interpretaci Maurice Merleau-Pontyho: „Význam gesta je významem *in statu nascendi*. Jinými slovy: gesto nesděluje konkrétní význam, ale spíše otevírá význam (možnosti). Způsobuje a naznačuje, že se význam objevuje.“⁶⁷ Má-li pak být v epickém divadle gesto prostředkem zjevení původního jakožto nového – takřkajíc „ve stavu zrodu“ –, znamená to, že je třeba naučit se tomuto zrodu *asistovat*. Od diváka se proto požaduje schopnost zachycovat opakované fenomény (gesta), aniž by lpěl na obvyklých významových konvencích. Divák by měl být schopen otevřít se neočekávatelnému významu jako tomu, *co zde již bylo, a přesto se má teprve ukázat*.⁶⁸ Jinak řečeno, gesto asistuje tomu, co se má vyjevit jako původní, při jeho (znovu)zpřítomnění. Tento nárok činí z gesta *relativní* či *relačně podmíněné* médium (jež ostatně na brechtovských scénách zřídka nese význam samo o sobě, a naopak bývá doprovázeno charakteristickými písněmi a scénografickými prvky, jež se na jeho významu podstatně podílejí).

V širším společenském kontextu podle Agambena nelze gesto vyčerpávat ani pojmem *tvoření* (*poiésis*), ani pojmem *jednání* (*praxis*):⁶⁹ V gestu

⁶⁶ G. Agamben, *The Man Without Content*, přel. G. Albert, Stanford 1999, str. 63.

⁶⁷ M. Fischerová, *Tanz als rein(st)e Geste. Überlegungen zum Konzept des Gestischen im Ausgang von Maurice Merleau-Ponty und Giorgio Agamben*, in: U. Richtmeyer – F. Goppelsröder – T. Hildebrandt (vyd.), *Bild und Geste*, str. 149–169, zde str. 155.

⁶⁸ Agamben podobně jako Benjamin spojuje umělecké dílo se zvláštní dynamikou času. V díle, jež dialekticky spájí (dějinné) minulé a budoucí jakožto nehybný (nečasový) obraz, má člověk být schopen nahlédnout svůj současný stav: „... v uměleckém díle se *kontinuum* lineárního času přerušuje a člověk mezi minulostí a budoucností zachraňuje svou přítomnost“ (G. Agamben, *The Man Without Content*, str. 63).

⁶⁹ G. Agamben, *Prostředky bez účelu*, str. 52. V *Muži bez obsahu* pak píše: „Praxis chápaná jako vůle se pro Řeky zásadně liší od *ποίησις*, produkce. Produkce má své *πέρας*, svůj limit, mimo sebe; tj. je produktivní, je původním principem (*ἀρχή*) něčeho mimo sebe.“ (G. Agamben, *The Man Without Content*, str. 47.) Má-li gesto blíže k *poiésis*, které v Agambenově interpretaci vyznívá pa-

se „přijímá cosi, co je svěřeno k vykonávání, k *nositelství*. Gesto tudíž otevírá oblast *étosu* jako oblast člověku nejvlastnější.“⁷⁰ Činí z divadla (byť Agamben hovoří především o filmu) etický a politický prostor, kde zodpovědnost znamená schopnost vzdát se předpojetí, jež s sebou vždy nese jistou *účelnost* a *prostředčnost*. Citování gesta burcuje myšlení k obratu, který je přímou reakcí na jevištní situaci a vyznačuje se jejím kritickým překonáním neboli odhlédnutím od určitých hermeneutických zvyklostí.

Tento obrat má vposled, jak se domnívám v návaznosti na Agambenovu interpretaci, zejména etickou povahu: „Odhaluje bytí člověka v prostředku, médiu, a otevírá pro něho etickou dimenzi.“⁷¹ Odtud by také mělo být zřejmé, proč se Benjamin ve svém díle orientuje na fenomenální sféru, kterou považuje za (ideálně) nezprostředkovanou; a proč má jeho filosofie blízko k fenomenologii. Skrze fenomény se myšlení učí odolávat nutkání zavěšovat na každý obsah myslí nějaké účely. Pojem jedinečnosti tak lze chápat jako nezprostředkovanost, či lépe jako *vůli k nezprostředkovanosti*. Tento princip navíc vystihuje esteticko-etickou, pasivně-aktivní povahu myšlení, jež má citovatelné gesto podněcovat: myšlení je nejprve samo sebou pozastaveno, aby se následně reflektovalo jako médium zprostředkování. Citování gesta tedy ukazuje k takovému účinku divadla, který má primárně kriticko-etický, sekundárně politický a v poslední řadě poetický smysl:

„Tato slova, stejně jako gesta, musejí být praktikována, tj. nejprve povšimnuta a teprve poté pochopena. Nejprve musí přijít jejich *pedagogický* účinek, poté jejich *politický* účinek a teprve nakonec účinek *poetický*.“⁷²

sivněji než *pratein* v tom smyslu, že má své *peras* mimo sebe, pak to v souvislosti s dosud řečeným opět znamená, že význam gesta je dotvářen komplexní konstelací dané situace.

⁷⁰ G. Agamben, *Prostředky bez účelu*, str. 51. Judith Butlerová pak popisuje působení citovaného gesta jako *étos zdrženlivosti* („ethos of restraint“ – viz J. Butler, *When Gesture Becomes Event*, str. 190); ten bychom mohli postavit jako protipól kritického pojmu *sebeuspokojení*, o němž hovoří Arendtová v souvislosti s Benjaminovým postojem k tradici (viz výše, pozn. 28).

⁷¹ G. Agamben, *Prostředky bez účelu*, str. 52.

⁷² W. Benjamin, *From the Brecht Commentary*, in: A. Bostock (vyd.), *Understanding Brecht*, str. 27–31, zde str. 28 (zvýrazněno autorkou studie).

Dialektika zbitého myšlení

Tak jako Sókrates i Benjamin si v případě poznání volí dialektiku za *maieutickou* metodu svého druhu. Benjamin sice (platónskou a hegelovskou) dialektiku jako stěžejní metodu na mnoha místech odmítá, v jeho textech však lze nalézt pasáže, v nichž prosazuje vlastní dialektické principy.⁷³ Jen v textu *Co je epické divadlo?* najdeme množství stop jeho dialektického uvažování. Patrně nejpozoruhodnější pasáž, která ozřejmuje dialektickou povahu gesta nejen ve vztahu ke zkušenosti nezprostředkovaného, ale také k teorii divadla vůbec, nabízí Benjamin v textu „Rodinné drama v epickém divadle. Ke světové premiéře Brechtovy ‚Matky‘“:

„Povaze epického divadla odpovídá zejména to, že nedialektický protiklad formy a obsahu vědomí (který vedl k tomu, že dramatická osoba se mohla ke svému jednání vztahovat pouze v reflexi) je nahrazen dialektickým protikladem mezi teorií a praxí (který vede k tomu, že jednání v jeho zlomových okamžicích otevírá pohled na teorii). Proto je epické divadlo vždy divadlem bitého [geprügelt] hrdiny. Hrdina, který není zbit, se nestává myslitelem – tak by se dala parafrázovat jedna z pedagogických maxim starověku pro epického dramatika.“⁷⁴

Řekli jsme, že citovatelné gesto („jednání v jeho zlomových okamžicích“) odhaluje dialektickou povahu divadla, přičemž myšlení – a dokonce „teorie“ – nepřistupuje k umělecké události *ex post*, nýbrž jako její bezprostřední součást. Prostor pro myšlení nevzniká samovolně, ale

⁷³ Benjamin tak mimo jiné apeluje na metodické upozadění systematického myšlení ve prospěch znázornění: „Pokud chce filosofie – nikoli jako zprostředkující instruktáž k poznávání pravdy, nýbrž jako její znázornění – zachovat zákon formy pravdy, pak musíme klást důraz na nácvik této její formy, nikoli na její anticipaci v systému“ (W. Benjamin, *Úvod*, str. 75).

⁷⁴ „Es entspricht nämlich der Natur des epischen Theaters, daß der undialektische Gegensatz zwischen Form und Inhalt des Bewußtseins (der dahin führte, daß die dramatische Person sich nur in Reflexionen auf ihr Handeln beziehen konnte) abgelöst wird durch den dialektischen zwischen Theorie und Praxis (der dahin führt, daß das Handeln an seinen Einbruchsstellen den Ausblick auf die Theorie freigibt). Daher ist das epische Theater das Theater des geprügelten Helden. Der nicht geprügelte Held wird kein Denker – so ließe eine pädagogische Maxime der Alten sich für den epischen Dramatiker umschreiben“ (W. Benjamin, *Ein Familiendrama auf dem epischen Theater*, str. 512).

v reakci na situaci, jež je sama *kritická*, dokonce *násilná*.⁷⁵ Násilí zde má podobu zastavení samozřejmého toku myšlenek v reakci na citované gesto. Dochází tak k *epistemickému* obratu, kdy je jev na okamžik nadřazen myšlence neboli kdy je myšlenka překvapena (šokována) jevem. Citovaná pasáž naznačuje nevyslovenou podmínku takového efektu: aby se ve fenoménu mohla „zablýsknout“ pravda, myšlení musí být „zbito“. Podobně jako Adorno a Horkheimer v *Dialektice osvícenství* stavějí svou kritickou analýzu na ideálu myšlení schopného *myslet proti sobě*, považuje také Benjamin za nezbytné, aby se myšlení trénovalo v sebedopvratnosti. Benjamin zároveň akcentuje pasivitu myslícího, která ovšem nemá nic společného s flageantstvím. Spíše jde o svého druhu filosofickou askezi, o *půst* myšlení, jímž se tříbí zvláštní pozornost.⁷⁶ Pro Benja-

⁷⁵ Výraz *násilí* se zde může jevit jako přepjatý, nicméně Benjamin pojednává o jisté formě *donucení* napříč různými texty. V *Jednosměrné ulici* VII. například uvádí tento přírámek: „Jako kdyby byli lidé uvězněni v divadle a volky nevolky museli sledovat kus na jevišti, jako kdyby ho museli pořád dokola činit předmětem myšlení a mluvení, ať už chtějí nebo nechtějí.“ W. Benjamin, *Jednosměrná ulice*, in: týž, *Psaní vzpomínání (Výbor z díla, III)*, vyd. a přel. M. Ritter, Praha 2016, str. 7–60, zde str. 19. Pro Butlerovou je pak citace gesta nástrojem, jak předejít násilí, které je hluboko zakořeněné v lidské každodennosti, a současně ho kritizovat. Překvapivě však nerozvádí „násilí“, které je spojeno se samotným gestem a které je pácháno na myšlení. Zde předložený koncept násilí je tak možné chápat jako dialektický protějšek běžného či konvencionalizovaného násilí, jež podle Butlerové citace gesta *zastavuje* (tamt., str. 190).

⁷⁶ K pojmu pozornosti viz např. W. Benjamin, *Franz Kafka*, str. 293: „Pokud se Kafka nemodlil – což není známo –, přesto mu bylo nanejvýš vlastní to, co Malebranche nazývá ‚přirozenou modlitbou duše‘ – pozornost [Aufmerksamkeit]. Do ní zahrnul, stejně jako světci do svých modliteb, veškeré stvoření.“ Příbuzný pojem, jehož podrobnější srovnání s „pozorností“ by stálo za rozvedení, pro které zde není prostor, najdeme v *Jednosměrné ulici* ve slově „duchapřítomnost“ (Geistesgegenwart): „Kdo se ptá věštkyň na budoucnost, sám podává niternou zvěst o tom, co přijde, která je tisíckrát přesnější než cokoli, co se u nich dozví. Je veden spíše lenivostí než zvědavostí a nic není vzdálenější odevzdané otupělosti, s níž přihlíží odhalování svého osudu, než nebezpečný, rychlý hmat, jímž odvážný člověk nastoluje budoucnost. Vždyť jejím extraktem je duchapřítomnost; důležitější je přesně rozpoznat, co se uskutečňuje v této vteřině, než dopředu znát to, co je vzdálené. Dnem i nocí totiž procházejí naším organismem jako nárazy vln předzvěsti, tušení, signály. Vykládat je, nebo je využít – toť otázka. Tyto možnosti jsou neslučitelné“ (W. Benjamin, *Jednosměrná ulice*, str. 55). K tomu lze říct, za prvé, že tato pasáž vynáší na povrch dilema „vykládat, nebo využít“, jež lze v naší interpretaci spojit s tezí o etickém nároku citace, resp. citovaného gesta. A za druhé, že *duchapřítomnost* je možné postavit do kontrastu s „oním bezduchým klidem sebeuspokojení“, jímž Arendtová v citovaném eseji charakterizuje Benjaminovo pojetí tradice v protikladu k citování (viz výše, pozn. 28).

mina to znamená, že je třeba myslet *z jevu*, nikoli *z pojmu*. Jinými slovy, člověk má do jisté míry přestat myslet a *pozorovat, kterak schytává ránu*.

Obdobnou interpretaci citovaného gesta podává Giorgio Agamben v *Poznámkách o gestu*.⁷⁷ Soustředí se zde na gesto jakožto rušivý moment, který suspenduje myšlení a spolu s ním i jazyk. Analýzu provádí na pozadí společnosti (buržoazie), již diagnostikoval *upadlost* v důsledku všestranné psychologizace (subjektivizace) kultury. Lidé ztratili gesta, čímž pozbyli také schopnosti reagovat na nastalé situace a na sebe navzájem. Tato situace je podle italského filosofa symptomem *špatného společenského odcizení*. Dalším faktorem, který podle Agambena způsobil masivní společenskou alienaci, bylo vyloučení metafyzické neurčitosti a neočekávatelnosti z běžné zkušenosti. Agamben zde následuje Benjaminovu obavu, že svět *zdivočel* pro svou *kontrolovatelnost*.⁷⁸ Oba se pak shodují, že společnost, která je orientována na absolutní ovládnání veškerého dění, může nalézt záchranu autenticity ve *skandálu*, jehož je (přinejmenším pro Benjamina) divadlo vhodným zprostředkovatelem. Z etymologického hlediska je navíc slovo skandál opět spjato s již zmíněným významem „překážky“. Jde o zneklidňující element události, který zapříčiňuje ztrátu orientace a vzbuzuje nutnost improvizovat. Představuje „otřásající sílu, jíž věci nabývají v okamžiku, kdy ztrácejí svou přenositelnost a srozumitelnost v rámci daného kulturního řádu“.⁷⁹ Pro situaci skandálu uvádí Agamben také analogický výraz *gag*, jenž přímo zapadá do kontextu divadla a podobně jako u Benjamina opět evokuje násilí (v překladu jde doslova o „překážku“ či „náhubek“):

„Poněvadž ale bytí v jazyce je něco, co nelze vypovědět v pouhých větách, gesto je ve své podstatě vždy signálem, že si nějak neumíme poradit s jazykem, je to vždy *gag* v původním slova smyslu, což je cosi, co se vkládá do úst, aby to znemožnilo řeč, a také improvizace, k níž se uchyluje herec, selže-li mu náhle paměť či hlas.“⁸⁰

⁷⁷ G. Agamben, *Prostředky bez účelu*, str. 45–54.

⁷⁸ Podobnou obavu ukotvil Adorno v pojmu *panství* (Herrschaft) v *Negativní dialektice* (1966). V návaznosti na tradici kritické teorie píše o vztazích řízených kontrolou a ovládnutím, resp. o formě *panství* jako vlastnictví, které proniklo do všech sfér života, např. současná filosofka Eva von Redecker (*Revoluce pro život. Filosofie nového protestu*, přel. M. Profant, Praha 2024).

⁷⁹ G. Agamben, *The Man Without Content*, str. 65.

⁸⁰ Tamt.

Na druhou stranu, myšlení ve svém vztahu k původu jevů není pouhým fackovacím panákem. Podle Benjamina vyžaduje *opakované a namáhané* (tj. odporu vzdorující) úsilí. Tento aspekt myšlení vystihuje úryvek z Benjaminova *Vykopávání a vzpomínání*, přičemž název tohoto textu je vzhledem ke zde pojednávané dramatické záchraně jevu před myšlením výmluvný sám o sobě:

„Kdo se chce přiblížit vlastní zavalené minulosti, musí si počínat jako muž, který kope. Především se nesmí ostýchat vracet se opakovaně k jednomu a témuž faktu – rozvalit ho, jako se rozvaluje zemina, prohrabat ho, jako se prohrabává hlína. ‚Fakta totiž nejsou než vrstvy, které jen tomu nejpozornějšímu průzkumu vydají to, kvůli čemu se vyplatí kopat...‘⁸¹

Důkazem, že myšlení je takřkajíc na stopě fenoménu v jeho původnosti a jedinečnosti, je tedy okamžik, kdy na sebe myšlení nechává působit situaci (fenomén), aniž by se jí snažilo postihnout prostředky, které si už dávno osvojilo, tj. aniž by anticipovalo významy, jež se mají teprve znázornit.⁸² Zdařilé myšlení je jakýmsi vítězstvím myšlení nad sebou samým, jestliže se vystavuje známému fenoménu (citovanému gestu) v jeho jedinečnosti a jestliže současně bděle pozoruje vlastní reakci tak, jako by se jednalo o další jev mezi jevy.

Závěr⁸³

Pravda je pro Benjamina tím, co člověk nemůže poznat, může to však zakusit, přičemž *zakusit pravdu znamená rozpustit se v ní*.⁸⁴ Zkušenost *rozpuštění v pravdě* jako určitého pasivně-aktivního, existenciálního typu poznání se objevuje také v Bibli. Německý filosof Peter Trawny se tomuto motivu věnuje v komentáři k pasáži z *Janova evangelia* (J 8,44):

⁸¹ W. Benjamin, *Vykopávání a vzpomínání*, in: *týž, Psaní vzpomínání*, str. 76.

⁸² Agamben píše: „A každý velký filosofický text je *gagem*, který prezentuje samotný jazyk, samotné bytí v jazyce jako gigantické selhání paměti, jako neléčitelnou vadu řeči“ (G. Agamben, *Prostředky bez účelu*, str. 54).

⁸³ Za cenné poznámky k této studii děkuji oběma recenzentům a kolegovi Mar-ku Kettnerovi.

⁸⁴ W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, str. 17.

„Kauzalita příčiny a následku umožňuje rozumu sledovat vznik a zánik věcí krok za krokem. Něco pochopím, když mi je věc takto vysvětlena a ukázána. To Ježíše nezajímá. Pokud očekáváme, že nás přesvědčí argumenty, pak se připojit a přijít k němu nepodaří. Dostat se na místo pravdy, být ‚v‘ ní je možné jedině prudkým pohybem, jakýmsi skokem, v okamžiku. Tato pravda přichází náhle z ničeho nic, zjevuje se bez předvídání a pravděpodobně i bez předzvěsti. Bud ‚v‘ ní jsem, nebo ne.“⁸⁵

Trawny se zde pozoruhodným způsobem blíží Benjaminovu stanovisku: pravdu nelze předvídat, nelze se k ní racionálně propracovat, lze jí vyjít vstříc pouze sebeupozaděním, jež přirozená sebestřednost myšlení a lidská touha po sebeuspokojení těžko zvládá. Propůjčit se sebeupozadění znamená být ochoten nechat se „zřadit“ skutečností v odůvodněné víře, že jen tak se nám doslova *dostane pravdy*. Pokusili jsme se ukázat, že vhodným prostředníkem této zkušenosti je pro Benjamina divadlo. Zkušenost s neočekávatelným, jež epické divadlo na základě vyložených principů zprostředkovává, byla zároveň představena jako základní podmínka pro rozvoj schopnosti narušovat tradiční dějinně-politické narativy i osobní předporozumění. V návaznosti na to jsme vyložili citovatelné gesto jako katalyzátor situační dialektiky, která *plodně destruuje* sedimentující (tradiční) výklady skutečnosti. Poznávat znamená *zachraňovat* to, co se již událo, co však zároveň může být pochopeno teprve v některém z přítomných okamžiků. Schopnost čelit neočekávanému a narušit předporozumění, tj. pozorně se vystavit skutečnosti, je pak tím, co jsme v Benjaminově metafyzické koncepci – s ohledem na výklad epického divadla – označili za určitý *étos*. Etický nárok na zkušenost jsme představili jako lekci, již si udílí samo myšlení, pakliže dovede ke známému přistupovat nejen stále *znovu*, ale také *nově* jako k *neznámému*. Tato schopnost představuje kritickou (ne-utilitární) pozornost vůči dialektické komplexitě situace, v níž se divák – či historické individuum vůbec – nachází a již nemá plně pod kontrolou. To, že se něco zdá jedinečným, pak představuje jakýsi bonus pro toho, kdo správně opakuje. Z hlediska záchrany dějin je tento „bonus“ zároveň míněn jako „poslední skulina pro člověka, kterému, jak říká Kafka, ‚jeho vlastní čelní kost ... stojí v cestě““.⁸⁶

⁸⁵ P. Trawny, *Križe pravdy*, str. 167.

⁸⁶ W. Benjamin, *Franz Kafka*, str. 284.

ZUSAMMENFASSUNG

In den dreißiger Jahren hat der Dramatiker Bertolt Brecht das Leben und Denken Walter Benjamins maßgeblich geprägt. Brechts episches Theater inspirierte Benjamin zu mehreren Texten, in denen sich der Philosoph mit dem Konzept des „zitierbaren Gestus“ auseinandersetzt. In diesem Artikel schlage ich eine Interpretation vor, die die zitierbare Geste als methodisches Mittel zur Kritik der modernen Entfremdung von der Tradition und der Krise des Denkens begreift. Anhand ausgewählter Aufsätze Benjamins analysiere ich das Prinzip des gestischen Zitierens als kritisch-hermeneutisches Prinzip, in dem das allgemeine Vorverständnis zugunsten einer besonderen Aufmerksamkeit für das Phänomenale und das eigene Denken aufgehoben werden soll.

SUMMARY

In the 1930s, the playwright Bertolt Brecht had a marked impact on Walter Benjamin's life and thinking. Brecht's epic theatre inspired Benjamin to write several texts in which the philosopher explores the concept of the "quotable gesture". This article aims to offer an interpretation of the quotable gesture as a methodological tool for the critique of the modern alienation of tradition and the crisis of thinking. Drawing on selected essays, I analyse the principle of gestural citation as a critical-hermeneutical principle in which common pre-understanding is to be suspended in favour of particular attention towards the phenomenal and to one's own thinking.