

MYŠLENÍ
SOUČASNOSTI

Filosofie

en noir

Miroslav

Petříček



KAROLINUM

Filosofie *en noir*

Miroslav Petříček

Vydala Univerzita Karlova,
Nakladatelství Karolinum
Ovocný trh 5/560, Praha 1

Edice Myšlení současnosti
Edici řídí Miroslav Petříček

Obálka Zdeněk Ziegler
Sazba DTP Karolinum
První vydání

© Charles University, 2018
© Miroslav Petříček, 2018

ISBN 978-80-246-3917-8 (pb)
ISBN 978-80-246-3925-3 (ebk)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2018

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

*Tetičce Hermanové
a paní Doris*

OBSAH

I. KRIZE /9

II. KATASTROFA /91

Literatura /308

I. KRIZE

Mezi tím, co právě odchází, a tím, co je ještě na příchodu, se objevují náměsíčné přízraky. Fantomas, Eduard Raban, von Passenov. Snad by určitým klíčem k těmto šifráům mohlo být to, co se nazývá *horizont události*.

Každému čtenáři musela v paměti, patrně navždy, utkvět věta, kterou si mohl přečíst pod ilustrací příslušné události v jednom starém senzačním románu: „... a telefonoval Scotland Yardu, že jeho byt byl přepaden Číňany.“ Z dalšího bylo lze vyrozumět, že přepadenou osobou, která hekticky komunikuje Bellovým přístrojem, byl vynálezce vzdušného torpéda, jehož plánů se inkriminovaní Číňané zmocnili. Dnes, s odstupem celého století, už tento čtenář pokleslé literatury ví, že ona kniha, to jest *Zrádný doktor Fu-Manchu* anglického autora Saxe Rohmera, vyšla v roce 1913 a stála na počátku celé řady dalších pokračování, která vycházela s přestávkami přes celá 30. léta až k poslednímu, publikovanému v roce 1959 (necháme-li stranou různé pokračovatele), a jejichž hlavním aktérem je orientální zlosyn tohoto jména a za ním skrytě působící tajná organizace Asiaticů. Jeho, často téměř bezmocný, protivník na straně Evropy jménem Nayland Smith, který je při jeho pronásledování vybaven zcela mimořádnými pravomocemi, o něm hned na začátku svému věrnému průvodci říká:

„[T]en člověk, ať už je to fanatik nebo řádně jmenovaný agent, je beze vší pochybnosti nejzlovolnější a nejnebezpečnější osobnost, jaká v dnešním světě existuje. Je to polyglot, který mluví skoro stejně snadno všemi civilizovanými jazyky a většinou primitivních. Ovládá všechna umění a vědy, kterým ho mohly naučit velké univerzity. A také temná umění a vědy, které se na žádné dnešní univerzitě nevyučují. Má mozek tří géniů dohromady, Petrie, je to duševní gigant.“

(...)

„Ale, Smithi, to je všechno neuvěřitelné. Jaký génius vládne tomuto tajemnému děsivému hnutí?“

„Představte si člověka vysokého, štíhlého a mrštného jako kočka, s čelem jako Shakespeare a tváří satana, s oholenou hlavou a podlouhlými magnetickými očima v barvě pravé kočičí zeleně. Obdařte ho vši krutou lstivostí nahromaděnou v obrovském intelektu a vším důmyslem věd dřívějších i současných, všemi možnostmi, které mu může poskytnout bohatá vláda – která ovšem popírá, že by cokoli věděla o jeho existenci. Představte si tu hrůzoplnou bytost, a máte před očima doktora Fu-Manchu, nebezpečí z Východu vtěleného v jediném člověku.“¹

Proč mám vůbec potřebu vracet se k této, příznejme, značně bizarní čtenářské zkušenosti? Protože se mi tento román, který líčí radikální ohrožení celé evropské (západní) civilizace, znovu vybavil při četbě posledního publikovaného spisu Edmunda Husserla *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, vzešlého z jeho pražské a vídeňské přednášky „Krise evropského lidství a filosofie“ z května roku 1935, tedy při četbě spisu, jehož ústředním problémem je znepokojivý stav krize; jejím symptomem je sice slepý objektivismus vědy, avšak ten jen odkazuje k širším souvislostem, totiž k zapomenutí původního smyslu, s nímž a v němž se zrodila sama západní racionalita. Avšak do stejné doby spadá i nápadný vzestup literatury obecně pokládáné za pokleslou či triviální – a i v ní se setkáváme s něčím jako popisem *krize*, jakkoli přetvořené do kriminálních či jiných zápletek. Rok před Husserlovou přednáškou a rok po ní se řada románů o doktoru Fu-Manchu rozšířila o další dva, *The Trail of Fu-Manchu* a *President Fu-Manchu*. Vyšel i thriller Erica Amblera *The Dark Frontier* (1936), v němž se vše točí kolem zneužití objevu atomové energie jako zbraně; hrdinou, jenž však ztratil paměť a o všem se dozvídá až dodatečně a zprostředkovaně, když je jeho příběh literárně zpracován, je vědec, profesor Barstow, významný fyzik, odborník na atomovou energii, který se pod vlivem nahodile objeveného svazku šestákové knížky mentálně převtělí do superhrdiny Conweye Carrutherse a rozhodne se spolupracovat se zbrojaři, ač jen

¹ Sax Rohmer, *Zrádný doktor Fu-Manchu*, Praha 1995, s. 18 a 20.

proto, aby mohl zmařit jejich záměry. Avšak tento poněkud eskamotérský kousek nesmí mást – Amblerova kniha patří k vůbec prvním politickým thrillerům a mistrovsky evokuje jak atmosféru atomové smrti, tak i její kulturní a politické pozadí. A stejně jako doktor Fu-Manchu vládne západní vědou, jakkoli přichází z Východu, stejně tak je věda a její rub tématem i Amblerovy knihy. Jak je to zřejmé z rozhovoru profesora Barstowa s představitelem zbrojařů:

„Ideály vědy jsou konstruktivní, nikoli destruktivní,“ odpověděl profesor upjatě. „V minulosti byla věda ostoudně zneužívána. Naučila se však chránit sebe samu.“ Simon Groom potřásl hlavou: „Nikoli, profesore, nemáte pravdu. Brání tomu touha po nadvládě, která dříme v srdci každého člověka. Dokonce teď, když zde spolu mluvíme, události dokazují, že se mýlíte. Právě byla vyrobena atomová bomba.“²

Ostatně i samo hrozivé spojení slov „atomová bomba“ se poprvé objevilo v literatuře určené „nejširším čtenářským vrstvám“: bylo možné se s ním setkat v roce 1914 v románu Herberta George Wellse *The World Set Free*, který předpovídal objev atomové energie v roce 1933 a její plné průmyslové využití v roce 1953, kdy atom definitivně nahradí páru. Objev levné a snadno dostupné energie (atomové motory jsou nejen bezpečné, ale i menší než klasické a mohou být všude) však způsobí naprostý kolaps civilizace, rostoucí nezaměstnanost, nepokoje a nakonec vede ke zničující válce – a ke svržení atomové bomby na Berlín. Voják v letadle, které nese tuto novou zbraň, „seděl (...) s nohama nataženýma přes dlouhou bednu ve tvaru rakve, která ve svých příhradách obsahovala tři atomové bomby, nové, nepřetržitě vybuchující bomby s dosud nevídanými účinky“.³

H. G. Wells si ovšem v polovině druhého desetiletí 20. století ještě představoval, že zhroucení a ničivá světová válka se nakonec stanou předstupněm nastolení nového řádu ve světě osvobozeném od práce, v němž se pracující člověk změní v tvo-

² Eric Ambler, *The Dark Frontier*, Fontana Books, London 1967 (1936), kap. 1.

³ H. G. Wells, *The World Set Free. A Story of Mankind*, MacMillan, London 1914, kap. 2, část 3.

řivého umělce. To je však po konci I. skutečné světové války a zejména v době těsně předcházející II. válce sotva představitelné.

Osm let po Husserlových přednáškách o krizi vydal Graham Greene, jehož raný román *Pistole na prodej* vyšel v roce 1936, další ze svých zábavných thrillerů, *Ministerstvo strachu*, který atmosféru – právě atmosféru jakési obecné, teď již naprosto reálné *krize* – líčí jednak tím, že dějištěm knihy je Londýn vystavený noc co noc německému bombardování, jednak tím, že to, co se až dotud zdálo být fikcí, je nyní zcela skutečné. Hrdina Greenova románu na jednom místě mluví ve snu se svou zemřelou matkou a snaží se jí popsat svět, v němž musí žít:

Skrývám se v podzemí a nade mnou Němci všude kolem metodicky rozbíjejí Londýn na padrtě (...) Vypadá to jako nějaká detektivka, vidě, ale ty detektivky se podobají životu – podobají se mu víc než ty, tenhle trávník, tvé sendviče a tamhleta borovice. Vždycky ses smála knížkám, které četla slečna Savageová – o vyzvědačích, vraždách, násilnostech a o zběsilých automobilových honičkách, ale má drahá, to je skutečný život; tohle jsme my všichni udělali ze světa od té doby, co jsi zemřela. Jsem tvůj malý Arturek, který by neublížil ani broučkovi, ale jsem také vrah. Svět se předělal podle Williama Le Queux. (...) Nechceš, abych ti půjčil Dějiny soudobé společnosti? Vyšly ve stovkách svazků, ale většina z nich se prodává v laciných vydáních: *Smrt na Piccadilly*, *Velvyslancovy brilianty*, *Krádež lodních papírů*, *Diplomacie*, *Sedm dní dovolené*, *Čtyři spravedliví...*⁴

Svazky, o nichž je řeč, nejsou fikce, vesměs jde o identifikovatelná díla: William Le Queux je autor napínavých (byť značně rozvleklých) románů, v nichž svou obavu z britské politiky vyjadřuje fiktivním popisem invaze německé armády do Británie: jeho román *Invasion of 1910* vyšel 1906; kromě toho však ve svých zpola fiktivních, zpola pseudodokumentárních knihách odhaloval nebezpečí německých špionážních sítí v Británii a obecně různé formy mezinárodních spiknutí, tak například *Spies of the Kaiser* (1909), *Revelations of the Secret Service* (1911) a mnoho dalších; *Death in Piccadilly* je detektivka z roku 1936,

⁴ Graham Greene, *Ministerstvo strachu*, Odeon, Praha 1965, s. 58–59.

jejímž autorem je Elliot Bailey; *Seven Days' Leave* je film z roku 1942 (romantická komedie) a *The Four Just Men* je vůbec první román Edgara Wallace z roku 1905, který je pozoruhodný zejména svou ambivalencí: „čtyři spravedliví“ jsou sice vznešeného původu i způsobů, avšak vražedníci likvidující škůdce společnosti, s nimiž se policie kvůli absenci důkazů není schopna řádně vyrovnat; a Gregory Bellairs – autor detektivek z 30.–40. let je možná v Greenově románu přítomen v postavě madam Bellairsové, jedné ze spiklenců.

Zůstaňme, aby souvislost s krizí Evropy byla názornější, ještě chvíli u nejnáměššího ze jmenovaných autorů, u Edgara Wallace, který je v mnoha ohledech průkopníkem žánru. Text na záložce českého překladu *Čtyř spravedlivých* vlastně velmi přesně charakterizuje nový, právě se rodící subžánr senzačního románu, jakkoli mluví o detektivce, když o autorovi říká:

Edgar Wallace je autor s geniálním mozkiem. Vybranou ukázkou jeho detektivní kapacity je tento román, v němž svým mistrovským důmyslem přímo triumfuje. Obrazotvornost čtenářova je tu do největší jemnosti vybrušována a cvičena nevyčerpatelnými kombinacemi, které prolínají všemi nitkami promyšlené dějové sítě. Nelze se ubránit rozčilení, zaberete-li se do této detektivky. Obrátíte-li v ní jeden list, jako byste zavřeli dveře přítomnosti: vytrhnete se ze všedního života, zapomenete na vše a budete žít s Wallacem. A ta chvíle s ním je právě k nezaplacení.⁵

„Čtyři spravedliví“ jsou ve skutečnosti tři (čtvrtý je najmut); román sám je první v řadě dalších, navazujících; autor jich s těmito protagonisty napsal celkem šest, poslední *Again the Three Just Men* vyšel 1929. V tom, který tuto řadu zahajuje, čtveřice spiklenců nejprve varovnými dopisy, tajemně dospívajícími rovnou na stůl adresáta, chce odradit ministra od toho, aby předložil v parlamentu předlohu zákona o vydávání cizinců (hrozí, že budou doma popraveni politickými odpůrci); ministr se však velmi zatvrdí, proto jsou další (vždy předem ohlášená) varování již spektakulárnější: bomba v parlamentu, tajná

⁵ Edgar Wallace, *Čtyři spravedliví*, přel. Běla Vrbová-Pavloušková, Julius Albert, Praha 1940.

návštěva v redakci novin atd. To vše působí mezi obyvatelstvem až panickou hrůzu: pachatelé jsou nepolapitelní a neviditelní, schopní kdykoli proniknout kamkoli. Státní úředníci v jejich privátním střežení spravedlnosti vidí hrozbu pro civilizaci:

„Je to nestvůrné,“ řekl nakvašeně tajemník pro osady, „je nepochopitelné, že takové poměry mohou trvati. Bože, vždyť to zasahuje kořen, porušuje to rovnováhu všeho zařízení civilisace.“⁶

Obyvatelstvo Londýna zděšené jejich všudypřítomností a všemocí (ani policejní manévry nedokáží zachránit ministrův život, je nepřímo usmrčen telefonem), jakož i atmosféra Londýna v den zúčtování připomínají spíše válečný stav či vyhlášení výjimečného stavu.

A za hodinu byl Londýn svědkem výjevu, jaký nemá sobě rovna v dějinách tohoto sídelního města. Z každého okrsku přišlo malé vojsko policistů. Přijížděli vlakem, tramvají, autobusem, každým možným povozem a způsobem dopravy, který mohl být zrekvirován nebo opatřen. Proudili od nádražních stanic, valili se třídami, až Londýn byl ochromen představou moci občanské obrany (...) Bylo to, jako by bylo vyhlášeno stanné právo, a také dva pluky gardistů byly svolány do zbraně a po celý den byly pohotově pro případ potřeby.⁷

Edgar Wallace byl nepochybně jistým vzorem, avšak značně volným, takže umožňoval budoucí širokou variabilitu v žánru, jehož označení však vůbec není snadné: snad proto lze mluvit o senzačním románu (jakkoli toto označení má původ u viktoriánských autorů), neboť běžná kategorie detektivky by byla příliš úzká; jeho příběhy leckdy obsahují zárodky politického thrilleru, který před Ericem Amblerem zčásti předjímal H. C. McNeile (Sapper) v románech, jejichž protagonistou je Bulldog Drummond (první, jehož český překlad nese plný titul *Bull-Dog Drummond: Dobrodružství demobilisovaného důstojníka, který se v míru nudil*,⁸ vyšel již v roce 1920) a v nichž by

⁶ Tamt., s. 120.

⁷ Tamt., s. 157–158.

⁸ Vydal Gustav Voleský v roce 1928.

bylo možné slyšet i vzdálené echo slavného Conradova *Tajného agenta* (*Secret Agent*, 1907). Zde všude je víc než jen rozplétání kriminální zápletky; za senzačními příběhy není jen snaha upoutat širší okruh čtenářů, nejde jen o postupnou „komodifikaci“ literatury, pro kterou jsou příznačné právě romány na pokračování a sešitky v kioscích na nádraží, jak o nich psal Walter Benjamin.⁹ Jsou možná také – snad deformovaným, snad hrubým – rámcem či zrcadlem něčeho, co je již zde jakožto to, co je na příchodu. Senzační romány svým způsobem modelují neurčitý a nedefinovatelný, přesto ale přítomný strach – srdce temnoty v samém středu civilizace, právě cosi jako *krizi*.

Tuto neurčitost a překračování hranic klasické detektivky (ve stejné době vycházejí první knihy Agathy Christie, S. S. Van Dinea, Freemana W. Croftse, Dorothy Sayersové a dalších) asi nejlépe demonstrují romány již zmíněného H. C. McNeila, jenž se podepisoval jako Sapper, protože jako aktivní důstojník nemohl publikovat pod svým vlastním jménem. Jeho Hugh Drummond je spíše mužem akce, třebaže nad své společníky vždy vyniká svou přirozenou inteligencí (ale i fyzickou zdatností). Jeho protivníkem v prvních knihách je Carl Petersen, zločinec velkého formátu, který působí pod různými jmény, avšak zpravidla tyje z toho, že pracuje takříkajíc na zakázku různých plutokratů, jejichž jedinou snahou je pomocí nastrčených spiklenců rozvrátit stávající řád a těžít z chaosu. Takto se hned v prvním románu setkáváme s bolševickým revolucionářem, který se přesunul do Anglie a zde uplatňuje své zkušenosti:

„Nevím, čím se tento mladý muž prohřešil; nestarám se o to. V Rusku takové maličkosti nepřicházejí na přetřes. Vypadá měšťácky, a proto musí zemřít. Nezabili jsme tisíce – ba statisíce jemu podobných, než jsme dosáhli velké svobody? A nehodláme snad učinit totéž v této prokleté zemi?“¹⁰

⁹ Walter Benjamin, „Kriminalromane, auf Reisen“, *Gesammelte Werke* 4.1, ed. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972–1989.

¹⁰ H. C. McNeile (Sapper), *Bull-Dog Drummond. Dobrodružství demobilizovaného důstojníka, který se v míru nudil*, autorizovaný překlad, Gustav Voleský, Praha 1928, s. 178.

Hugh Drummond si v nesnadném zápase se spiklenci a jejich manipulátory maně vybavuje zážitky z války:

Nebyl ani trochu ospalý a po chvilce námahy se přestal pokoušet o spánek. Zaměstnával se v mysli novým vývojem událostí; historie se dnešního večera začala objasňovati. A jak tu tak ležel, přikryt jen prostěradlem – byla velmi teplá noc – o tom nebylo pochyby. Viděl v duchu zástupy líných a pošetilých mužů, vedených několika vznětlivými fanatiky a placenými darebáky, kteří jim slibovali nemožné. Hlad, bída a naprostá zkáza číhala za tím vším; viděl strašidla, představující velké ideály, šklebící se dábělsky pod maskami. Zdálo se mu, že slyší znovu hluk strojních pušek, jak jej slyšel noc co noc v minulých letech. Ale tentokrát stály pušky na ulicích anglických měst a svištění kulek, které zaplavovaly smutné bitevní pásmo jako hejna chroustů, hvízdaly tentokrát ulicemi mezi řadami špinavých domů.¹¹

Rudí anarchisté podřívají civilizaci i v následujícím románu *The Black Gang* (1922), když se, a to i s pomocí zkorumpovaných politiků včetně jednoho člena parlamentu, snaží zasadit „nový hřebík do rakve kapitálu. A přísambůh, důkladný hřebík“¹² a infikovat Anglii bolševismem. Ve třetím románu (*The Third Round*, 1923) Carl Petersen přemítá nad během světa a své společnosti a milence Irmě říká:

„Podívej na Drakshoffa: ovlivňuje tři nejmocnější vlády v Evropě. Širší veřejnost o tom nemá tušení a ony vlády by si to nepřiznaly: ale přece je tomu tak. Jak víš, ona prácička, kterou jsem pro něj vykonal, odvrátila v Německu druhou revoluci.“¹³

¹¹ Tamt., s. 235–236.

¹² Sapper (Cyril McNeile), *Černá rota*, autorizovaný překlad, Gustav Voleský, Praha 1928, s. 71.

¹³ Sapper (Cyril McNeile), *Třetí kolo*, přel. Eva Horlivá, Gustav Voleský, Praha 1929, s. 7.

„Skutečnost lze pochopit jen z jejích krajností,“ napsal v roce 1929 Siegfried Kracauer na počátku své studie *Die Angestellten*.¹⁴ To se však může vztahovat zrovna tak i na vztah vysokého a nízkého, dominantního a marginalizovaného – a jak dokazuje právě i filosofický traktát *Der Detektiv-Roman*¹⁵ tohoto autora, rovněž i na vztah senzačního románu a vážného uvažování o fenoménu krize. Zájem filosofů o triviální literaturu byl a je spíše sporadický. Vedle Waltera Benjamina, který se zmiňuje například o románech Gastona Leroux, Franka Hellera anebo ve své době velmi oblíbeného Svena Elverstada (jehož detektiv Asbjörn Krag má však ještě příliš blízko k mistru převleků Nic-ku Carterovi¹⁶), patří k těmto výjimkám i Siegfried Kracauer. Jeho studie o detektivním románu vznikala v letech 1922–25, avšak za jeho života z ní byla publikována pouze kapitola „Hotelová hala“ v mnohem později vydaném (1963) souboru *Ornament der Masse*.

Svým způsobem chce i Kracauerův traktát diagnostikovat krizi, popsat ji, a četba detektivních románů mu k tomu má po-

¹⁴ Siegfried Kracauer, *Die Angestellten*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1971. (Poprvé 1929 ve *Frankfurter Zeitung*).

¹⁵ Siegfried Kracauer, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1979. Užitečná literatura k Siegfriedovi Kracauerovi zvl. Gertrud Koch, *Kracauer. Zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 1996; Frank Grunert, Dorothee Kimmlich (eds.), *Denken durch die Dinge. Siegfried Kracauer im Kontext*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2009; Nia Perivolaropoulou, Philippe Despoix (eds.), *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Ed. de la Maison des Sciences de l'homme, Paris 2001.

¹⁶ Rovněž znám z překladů do češtiny, např. *Ples dobrodruhů*, Nakladatelství Vendelina Steinhausera, Plzeň 1921, anebo *Stíny dvou mužů*, Obelisk, Praha 1925. Román *Zmizení otce Montrosa* přeložila Milena Jesenská (Borový, Praha 1928).

skytnout přiměřený jazyk – neboť detektiv je tradičně ztělesněním moderního typu racionality. Diagnózu však Kracauerovi umožňuje právě tak i Kierkegaardem inspirované ontologické rozlišení vyšší a nižší sféry, které zhruba odpovídá přírodnímu stavu a transcendenci. Člověk je bytost středu (*Zwischenwesen*), protože lidství je určeno jak přírodně, tak i vztahem ke zvěštování a vykoupení. Vlastním polem detektivního románu je (lidská) realita, právě ta, která je v krizi, protože ztratila svůj vztah k vyššímu, ač pouze tento vztah dává reálnému smysl, bez něho je skutečnost de-realizována. Tuto situaci umožňuje spatřit právě „nízká“ literatura podobná povrchu, který jevy zaznamenává (tak jako fotografie), aniž je vykládá a aniž zaznamenané zbavuje konkrétnosti – a takto je zpřístupňuje diagnostickým nástrojům, jež jsou pak schopny – řečeno jazykem Waltera Benjamina – zvrátit svět snu do světa bdění, proměnit detektiva v *Denkbild*. To je pro Kracauera ústřední pojem, jímž se polemicky vymezuje proti hnutí *Neue Sachlichkeit* a oblíbě reportáží, pokud popisují realitu, místo aby hledaly stopy jejích konstrukčních chyb. Oč jde, lze poznat z jeho přísné kritiky slavné Ruttmannovy „filmové symfonie“ *Berlin*, jež by – jak píše Kracauer – chtěla dát povstat velkoměstu ze sledu jednotlivých mikroskopických črt, avšak místo aby je pronikla

způsobem, který by prozrazoval opravdové pochopení pro jeho společenskou, hospodářskou a politickou strukturu (...) nechá (...) nespojitě vedle sebe existovat tisíce detailů. (...) V této symfonii není nic vidět, protože neodhaluje ani jedinou smysluplnou souvislost.¹⁷

Neodhaluje tu spojitost, kterou staví před oči právě *Denkbild*, obraz myšlenky (myšlenka formou obrazu, myšlenkový obraz).

Denkbild je názorná reflexe a reflektovaný názor v jednom. Splývají v něm (...) oba způsoby poznávání. Formování (*Gestaltung*) je prostoupeno teorií, teorie je absorbována formováním. Poznání

¹⁷ Siegfried Kracauer, „Film 1928“, in: *Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1977; čes. překl. *Ornament masy*, přel. Milan Váňa, Academia, Praha 2008, s. 272.

a zkušenost, reflexe a názor, obsah a tvar, anebo jak ještě jinak se tato antinomie nazývá, se navzájem prostupují. A tam, kde se vystupňují do krajnosti, tak se materiální realita rázem promění v signifikantní obraz.¹⁸

Původ tohoto nového instrumentu myšlení je třeba hledat v „Erkenntniskritische Vorrede“, předcházející Benjaminovo pojednání o truchlohře, v jeho teorii idejí jako konstelací (ideje se mají k fenoménům tak, jako se mají souhvězdí – konstelace – ke hvězdám). Konstelace je cosi jako tkáň ideje, která je objektivní v tom smyslu, že její součásti jsou určovány konkrétními fenomény a jejich uspořádání pak vyjadřuje vnitřní logiku v realitě implikovanou a z reality destilovanou. Podnět převzal ve 30. letech i Th. W. Adorno, který obecněji formuloval smysl i cíl myšlení, jež namísto pojmy chce uchopit skutečnost konstruováním myšlenkových obrazů. Jeho výklad je možná srozumitelnější, byť zjevně za cenu jisté redukce původní verze u W. Benjamina. Například v „Aktualitě filosofie“:

Filosofie se neodlišuje, jak se dnes stále ještě banálně míní, od vědy vyšším stupněm všeobecnosti. Ani abstraktností kategorií, ani ustrojením materiálu se neliší od věd. Zásadní rozdíl spočívá v následujícím: v tom, že speciální věda své výsledky (*Befunde*), přinejmenším své poslední a nehlubší výsledky chápe jako nezrušitelné a v sobě spočívající, zatím filosofie již svůj první nález, s nímž se setká, chápe jako znak, který má rozluštit. Jednoduše řečeno: ideou vědy je bádání, ideou filosofie výklad (*Deutung*). A v tom tkví velký, patrně setrvalý paradox: že totiž filosofie musí znovu a znovu a s nárokem na pravdu postupovat jakožto výklad, aniž kdy má nějaký jistý klíč vykládání; že jí není dáno nic víc než prchavé, mizějící odkazy v záhadných figurách jsoucna a jeho podivuhodných propleteních. Dějiny filosofie nejsou ničím jiným než dějinami těchto spleť; proto má tak málo „výsledků“; proto musí začínat stále znovu; proto se nemůže vzdát sebemenší nitky, kterou napjala

¹⁸ Helmut Stalder, „Das anschmiegende Denken“, in: Grunert – Kimmlich (eds.), *Denken durch die Dinge*, s. 70. K pojmu „Denkbild“ viz zvl. Gerhard Richter, *Thought-Images. Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*, Stanford UP, Stanford 2007.

dřívější doba a která možná doplňuje právě onu lineaturu, jež dokáže proměnit šifry v text.

(...)

[F]unkcí řešení záhad (*Rätsel*) je jako bleskem osvětlit a zrušit záhadnou podobu (*Rätselgestalt*), nikoli vytrvat za záhadou a připodobňovat se jí. Ryzí filosofický výklad (*Deutung*) nepostihuje nějaký smysl, který již leží připraven za otázkou, nýbrž otázku zprudka a v okamžiku osvětlí a současně s tím stráví. A tak jako se hádanky řeší tím, že se singulární a roztržité prvky otázky tak dlouho skládají do různých uspořádání, až nakonec vytvoří figuru, z níž vzejde řešení, přičemž otázka sama zmizí – tak musí i filosofie své prvky, které přejímá od speciálních věd, tak dlouho skládat do proměnlivých konstelací. Anebo, řečeno méně astrologicky a přiměřeněji aktuální vědeckosti, skládat je do měnících se pokusných uspořádání, až z nich vzejde figura, která bude čitelná jako odpověď, přičemž otázka sama vzápětí zmizí. Úkolem filosofie není zkoumat skryté a dané intence skutečnosti, nýbrž vykládat skutečnost, jež je intence prostá, tak, že z moci konstrukce figur, obrazů z izolovaných prvků skutečnosti vyzdvihne otázky, jejichž pregnantní formulování je úkolem vědy.¹⁹

Stručně a zjednodušeně řečeno: to, co se nám na první pohled jeví jako souvislá a samozřejmá sociální realita („stávající poměry“, jak se bude také říkat), je třeba de-konstruovat izolováním jejích prvků (včetně těch, které zdánlivě nestojí za pozornost) a jejich přeskupováním v nich objevit cosi jako „obraz“ zviditelňující zdánlivost domněle neotřesitelné reality – ukázat její krizi. Zejména Adorno byl pro převzetí tohoto kognitivního nástroje motivován Marxem (ve formě zboží je třeba dešifrovat vztahy výrobních sil a vztahů), o čemž svědčí explicitně aforismus 124 v jeho *Minima moralia*, z něhož je současně zřejmé, že jej inspirovala i „skrývačka“ (*Vexierbild*), jež byla privilegovanou formou Benjaminovy *Einbahnstrasse* (1928). Když v eseji „Quasi una fantasia“ rozebírá Dvořákovu *Humoresku*, píše:

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1986, zde GS 1, s. 334–5.

Kdysi měly v novinách v zábavných přílohách a didaskáliích své místo zábavné hádanky. Nazývaly se skrývačky (*Vexierbilder*). Pod nimi bylo například napsáno: Kde je zloděj? Na obrázku byla liduprázdná, opuštěná ulice. O jeden z domů stál opřený požární žebřík, ale i ten byl prázdný. Na světlé domy dopadal v pruzích déšť. Široko daleko žádný zloděj. Museli jste tu věc obracet sem a tam, stavět na bok, vzhůru nohama, až jste najednou objevili, že někde pruhy deště tvoří spolu s hrubým komínem tvář, kterou je možné zachytit.²⁰

Nějak obdobně však s těmito *Denkbilder* pracuje již Siegfried Kracauer v knize *Detektivní román*. Detektiv zviditelňuje vykořeněný rozum, policista naprázdno běžící stroj legality, slepě sledující zákony a odtržený od vztahu ke spravedlnosti. Přesto je ale postava detektiva nápadná: je to šifra moderní společnosti, pokud ozřejmuje onen „mezistav“, který je lidským údělem a který teď nabývá zcela zvláštní podoby. Detektiv je stejně jako kdysi kněz prostředníkem. Tak jako kněz se i on vztahuje k záhadě či tajemství, prostředkuje mezi tajemstvím a společenstvím. Zatímco kněz se však dovolával víry (to jest prostředkoval vztah k oné „vyšší“ sféře), detektiv se opírá výlučně o *ratio* příslušné k tomuto světu, a takto představuje moderní racionalitu – rozum, který si již není vědom svých omezení, a proto mu chybí i morální smysl. Ve skrývačce detektivního románu můžeme spatřit to, že racionálně fabrikovaná realita, ač na první pohled soudržná a celistvá, je vlastně necelá a okleštěná.

Zhruba ve stejné době, ale o něco dříve, Walter Benjamin ve svých raných textech (například „O programu budoucí filosofie“ z roku 1918 a dalších) uvažuje o rozšíření Kantova pojetí zkušenosti a dospívá k pojmu *spekulativní zkušenost*. Pro Kanta není ve zkušenosti místo pro ideje rozumu a Benjamin chce ukázat, že v konečné (časoprostoru podrobené, proto konečné) zkušenosti se může manifestovat i (nekonečné) absolutno, avšak protože je to zkušenost konečné bytosti, pouze *nepřímo, deformovaně, nějak nalomeným způsobem*. Tedy: je třeba tuto zkušenost dešifrovat.

²⁰ Adorno, *GS 16*, s. 28.

To má patrně na mysli i později Siegfried Kracauer, když v knize o detektivním románu napíše: „zkalený smysl bloudí v labyrintu zkresleného dění, o jehož zkreslení už neví.“²¹ Labyrint, v němž moderní člověk bloudí, je racionalitou de-realizovaná realita, tedy je to nejen sféra konečnosti (protože konečnost sama o sobě je vztažena ke sféře vyšší, například k transcendentující ideji spravedlnosti), nýbrž je to sféra konečnosti roztržštěná mechanickou racionalitou: policista se mechanicky řídí zákony, aniž se vztahuje ke smyslu, k němuž odkazují. *Ratio* je demaskováno jako pouhá náhražka: není schopno garantovat smysl toho, co zkoumá, dění, které poznává, reality, kterou vysvětluje.

Vůbec by nebylo nemístné tvrdit, že Siegfried Kracauer – svým způsobem – rovněž diagnostikuje krizi: krizi smyslu, ale i smysl krize a smysl jako krizi. To však lze přesvědčivěji doložit teprve tehdy, prozkoumáme-li jeho *Denkbilder* detailněji. Třeba onu „hotelovou halu“. Možná se přitom stane jasnějším, proč se Kracauer zaměřil na takzvanou triviální literaturu, což však sám naznačuje na začátku této kapitoly spisu o detektivním románu, když říká:

Jak detektiv odhaluje tajemství pohřbené mezi lidmi, tak detektivní román v estetickém médiu otevírá tajemství odsutečněné společnosti a jejích loutek bez substance. Jeho kompozice přeměňuje sebe neuchopitelný život na přeložitelný odraz vlastní skutečnosti.²²

Hotelová hala, která je častým dějištěm v klasických detektivních románech, je čitelná jako „převrácený obraz Božího domu“. Člověk sem přichází jako host, avšak na rozdíl od domu Božího, který slouží Tomu, jemuž se člověk oddává, „hotelová hala slouží všem, kteří se v ní neoddávají nikomu.“ Lidé jsou roztroušení v hale a bez ptaní přijímají inkognito hostitele; proto je hotelová hala nesjednocuje, nýbrž jen podkresluje jejich rozptýlení: pospolitost v hotelové hale je beze smyslu. Není to sice prostor všednosti (člověk není doma, je hostem), ale v hotelové hale se – ač mimo všednost – ocitá *vis*

²¹ Kracauer, *Ornament masy*, s. 149.

²² Kracauer, *Der Detektiv-Roman*, s. 51.

à vis rien, hotelová hala tvoří bezdůvodnou distanci ke všednosti.

Ve vkusném klubovém křesle končí civilizace zaměřená na racionalizaci, naproti tomu ozdoby kostelní lavice jsou zrozeny z napětí, jež jim propůjčuje vzhůru ukazující význam.²³

Je-li v ryzí sféře člověka vztažené k tomu, co ji přesahuje, rovnost dána vztahem předposledních věcí k posledním (parafrázují titul poslední, již nedokončené Kracauerovy knihy *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, která vyšla poprvé anglicky jako *History – The Last Thing before the Last* teprve v roce 1969 a v německém překladu 1971), v hotelové hale je rovnost založena „poměrem k nicotě“, je to rovnost, která znamená vyprázdnění v rámci racionálního zespolečenštění. „Neurčité zvláštní bytí, jež v domě Božím ustupuje oné neviditelné rovnosti lidí stojících před Bohem, z níž se zvláštní bytí obnovuje a určuje, ruší tím, že je znetvořují na frak.“²⁴ V hotelové hale se zachovává klid, vládne zde slavnostní ticho, „jež patří ke ctižádosti velkého hotelu“, jak napsal Thomas Mann ve *Smrti v Benátkách*, avšak „bezobsažná slavnostnost“ tohoto ticha je v hotelové hale

tichem, jež abstrahuje od diferencujícího slova a vynucuje rovnost před nicotou, z níž by vyplašil hlas pronikající prostorem. (...) Rudimenty individuí sklouzávají do nirvány uvolnění, tváře se ztrácejí za novinami, trvalé umělé osvětlení osvětluje jen manekýny.²⁵

Hotelová hala je šifra, k níž klíčem je dům Boží, avšak hotelová hala taková, jak se objevuje v detektivních románech. Šifry jsou nikoli v hloubce (vysokého) umění, nýbrž rýsují se na povrchu – v triviální, to jest povrchní literatuře. Kracauer objevil *Oberfläche* jako text – a proto i jeho nejznámější eseje „Ornament masy“ vysvětluje, v čem spočívá vlastní význam povrchu v moderní, racionalismem prostoupené době. Na počátku eseje jsou tanečnice produkované zábavním průmyslem,

²³ Kracauer, *Ornament masy*, s. 153.

²⁴ Tamt., s. 156.

²⁵ Tamt., s. 158.

taneční revue a nakonec masová cvičení na stadionech, o nichž pravidelně informují filmové týdeníky: na plátně pak můžeme vidět „ornamenty sestávající z tisíců těl, těl v plavkách, bez polhavi. Pravidelnost jejich vzoru s jásotem vítá dav rozčleněný tribunami“.²⁶

Právě tyto vzory, tyto ornamenty či monogramy jsou to, co by bylo lze označit jako „šifru“ či *Denkbild* – jejich nositelem je sama „masa“, která se na tvorbě těchto ornamentů podílí jako materiál, protože lidé jsou pouze stavebními kameny ornamentu, jsou jen jakožto zlomky nějakého obrazce; ornament nevyrůstá z jejich nitra či z nitra společenství, nýbrž „jeví se přes ně“ – v tomto smyslu *tvorí* cosi, co lze učinit čitelným. „Tvoří“ – v mnoha významech tohoto slova. Šifru lze číst: ornament je racionální, sestává z geometrických stupňů a kruhů eukleidovské geometrie, z vln a spirál fyziky, je rozvržen podle racionálních principů organizace práce, je to estetický reflex racionality produkce. Ale je to šifra – a právě proto Kracauer píše:

Jako je hodnota masového ornamentu vždy nepatrná, stojí podle svého stupně reality nad uměleckou produkcí, která pěstovala vyšší city odložené do minulých forem, i když nic dál neznamená.²⁷

Ornament jakožto šifra je dvojznačný: svou abstraktností odkazuje k racionalitě (jejíž abstraktnost se mívá empirií), avšak to, co je mimo dosah empirie, která se v abstrakci ztrácí, není nic konkrétního ve vulgárním smyslu – lze totiž říci, že abstrakce je pouze deformovaná podoba obecnosti, která náleží transcendenci – bez abstrakce by nebylo možné vztahovat se nikoli k zákonu, nýbrž k ideji spravedlnosti. Jen pro pořádek však dodávám, že v knize o detektivním románu je Kracauerova topologie trochu složitější:

Má-li se vykázat existenciální napětí, nesmí být zákon poslední hranicí, společně bytí uvnitř oblasti sankcionovaných forem musí naopak uchovávat svou souvislost s tajemstvím nad fixovanými

²⁶ Tamt., s. 67.

²⁷ Tamt., s. 70.

formami. Protože většina lidí zůstává v prostoru obemknutém zákonem, je věcí – sociologicky vzato – zvláštních jednotlivců, aby o toto propojení usilovali. K němu dochází v zóně, v níž moc zákona neplatí bez nalomení, v zóně toho, co zákonu protirečí a je nad ním, v zóně, která v sobě skrývá tajemství a nebezpečí. Jestliže zákon určuje pravý střed, pak musí odvracet to, co zákonu protirečí stejně tak, jako je sám brzděn tím, co je nad zákonem. Horní a dolní moci vně zákona se navzájem spojují tak, aby dráha procházela zákonem. Lidský mezistav tedy sám sebou požaduje, aby se celý život existenciálního společenství odehrával ve dvou prostorech: v prostoru, v němž vládne zákon, a v prostoru, v němž je zákon poznán jako podmíněný.²⁸

Smysl tkví podle Kracauera právě ve stopách nepodmíněného v podmíněném, jakmile se jedno od druhého odtrhne, pak je skutečnost smysluprázdná.

Vrátím-li se teď ještě jednou k diagnostice krize, lze tu upozorovat i jisté shody s Husserlem. Zde i tam je jejím pramenem racionalita, která zapomněla buď na svůj vztah k zakládající ideji (Husserl), anebo k vyšší sféře nepodmíněného (Kracauer). Kracauer však expresivněji než Husserl pokládá za důležitý symptom krize „objektivismus“, zejména manifestuje-li se zmechanizováním prostupujícím nejen vědy, nýbrž i rovinu žitého světa. Tomu je věnováno hned několik kapitol v jeho rozsáhlé studii o dosud neprobádaném „kmeni“ zaměstnanců²⁹, v nichž se věnuje taylorizaci administrativy ve velkých podnicích.

Ještě důležitější (a to platí pro Kracauera i Husserla) je vztah „smyslu“ k dějinám, třebaže v Kracauerově případě je tento vztah určován v postupném rozvíjení, zejména pak v poslední, nedokončené práci z amerického exilu o dějinách.³⁰ Jestliže u Husserla je krize situována na hranici mezi zapomenutím

²⁸ Kracauer, *Der Detektiv-Roman*, s. 15.

²⁹ Kracauer, *Die Angestellten*. Suhrkamp, Frankfurt am M. 1971.

³⁰ Siegfried Kracauer, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, in: *Siegfried Kracauer Werke*, sv. 4, ed. Ingrid Belke, Suhrkamp, Frankfurt am M. 2009. Původní vyd.: Siegfried Kracauer, *The Last Things Before the Last*. Completed after the death of the author by Paul Oskar Kristeller, Marcus Wiener Publishers, Princeton 1995 (1. vyd. Oxford University Press 1966).

a rozpomenutím (právě tato nerozhodnutelnost je impulzem pro *Besinnung* ve smyslu vyjasňování smyslu, který je nějak zde, avšak je zastřeno vědeckými úspěchy), pak Kracauer – zvláště v eseji o fotografii, který je věnován mechanismu paměti a rozpomínání – mluví o krizi jako „*hře vabank* dějin“. ³¹ Na rozdíl od Husserla však nehledá nějakou jasnou terapii (pro Husserla je to fenomenologie), nýbrž spíše postoj přiměřený situaci, jež se jeví jako krize. Tento postoj formuluje (a to již názvem) v eseji „*Die Wartenden*“ z roku 1922. ³² Krize je zde pojmenována jako „metafyzické utrpení z nedostatku nějakého vyššího smyslu ve světě“ a jako pobývání v prázdném prostoru, což se vnímá jako vyhnanství či osamění. To pak může vyústit v krajní relativismus (neexistuje závazný horizont hodnot či idejí), anebo dokonce v *horror vacui*. Tento neblahý stav má ale i svou pozitivní stránku: *čekání*. Čekání znamená „váhající otevřenost“, *zögerndes Geöffnsetsein*; nikoli zaměření k posledním věcem, nýbrž vstřícnost vzhledem k tomu, co nelze předvídat a co je nevyhnutelné. Proto jsou klíčové poslední věty uvedeného eseje:

Musíme ještě dodávat, že připravování je jen přípravou nevyhnutelného, změnou a obětí? V jakém bodě tato změna nastane a zda vůbec nastane, to nestojí v otázce, a ten, kdo usiluje o sebe, se o ni nesmí starat. ³³

Z jiného konce, totiž v polemice s přízrakem všeobecných dějin, se k této zdrženlivé otevřenosti čekajících Kracauer vrátí ve své poslední knize, věnované „posledním věcem před posledními“. V ní jednak odmítá představu chronologického homogenního lineárního času, kterou neproblematicky přejímá historiografie, a čas chce naopak chápat jako tkáň rozmanitých podob či forem času v synchronním řezu, tj. do popředí klade zjištění (inspirované teoretikem starého umění Kublerem), že současné události jsou nejčastěji vlastně asynchronní, pokud náležejí k různým časovým řadám či sekvencím, jejichž ráz je vždy specifický (což znovu dokládá i příkladem lidské paměti). Časoprostor je z tohoto pohledu místem nečekaného setká-

³¹ Kracauer, *Ornament masy*, s. 56.

³² Kracauer, „Čekající“, in: *Ornament masy*.

³³ Tamt., s. 120.

vání odlišných řad událostí – a tedy je jeho obrazem například nádražní čekárna (která není tak daleko od hotelové haly). Ale právě proto je historická realita jako to, co nemá konec, cosi jako *Vorraum*, předsíně či čekárna. A to vyžaduje jiný způsob myšlení (*Vorraum-Denken und -Verhalten*) – zůstat na této zemi a myslet skrze konkrétní věci. Jestliže předmětem filosofie měly být „poslední pravdy“ formulované v naprosté obecnosti a s nárokem na objektivitu, a je-li právě tak nesporné, že takto nemůže filosofie vypovídat nic relevantního o věcech žitého světa (Kracauer vědomě užívá Husserlova termínu *Lebenswelt*), pak řešením tohoto sporu může být pouze „princip komplementarity“: myslet nikoli shora dolů, nýbrž současně i opačným směrem. Jen to odpovídá oné lidské „pozici uprostřed“, o které již byla řeč v knize o detektivních románech a kterou teď Kracauer sblíží s žitým světem fenomenologie, v němž, jak říká, se člověk nezabývá věcmi posledními, nýbrž předposledními, jako by byly poslední (což vystihuje spíše anglický než německý název knihy o historii a historiografii). Jsou-li dějiny bez konce, je jim odepřeno i ono estetické zachraňování minulosti, jak se o ně snažil Marcel Proust. A tedy: na dějiny stejně jako na současnost je třeba hledět očima exulanta, jehož limitní podobou je v Kracauerově poslední knize Ahasver. Jedno však souvisí s druhým: čekající je ten, kdo akceptuje svou extrateritorialitu jako základní lidskou situaci.

To je ne vždy zřejmý, přesto však nesmírně důležitý posun v akcentu. Jestliže v knize *Der Detektiv-Roman* je posledním referenčním bodem theologicky chápané vykoupení, zprostředkované židovskou tradicí mesianismu, kterou Kracauer intenzivně studoval, když v letech 1920–22 navštěvoval (spolu s Löwenthalem či Erichem Frommem) frankfurtský Freies Jüdisches Lehrhaus,³⁴ pak v eseji o čekajících a i v jeho poslední knize je vztah k poslednímu charakterizován jako „váhající otevřenost“. Avšak – jak sám Kracauer v jednom dopise napsal – je třeba obrátit se zády k theologii v zájmu theologie samé. Neboť důraz teď spočívá na nepřekročitelnosti hranice, která dělí člověka od absolutna (což vylučuje jakékoli teleo-

³⁴ K tomu viz Enzo Traverso, „Sous le signe de l'exteriorité. Kracauer et la modernité juive“, in: Perivolaropoulou – Despoix (eds.), *Culture de masse et modernité*.

logické spekulace). Ti, kdo se ustavičně chystají na příchod Mesiáše, nebo jej dokonce chtějí uspíšit (jako Buber a Rosenzweig svým překladem Bible), jsou podle Kracauera *Kurzschluss-Menschen*. Stručně: dějiny nemají konec – a přesto mají (mohou mít) smysl již teď – pokud se v každém okamžiku poměřují nedosažitelnou, protože absolutní „ideou“. Což je představa, za jejíž poslední zpečetění můžeme pokládat již poslední věty posledního aforismu Adornových *Minima moralia* napsaných bezprostředně po konci II. světové války:

Oč vášnivěji se myšlenka kvůli nepodmíněnému uzavírá před svou podmíněností, tím nevědoměji a osudověji propadá světu. Kvůli možnosti musí pochopit ještě i svou vlastní možnost. Vzhledem k požadavku, který se tím na ni klade, je však sama otázka po skutečnosti nebo neskutečnosti vykoupení téměř lhostejná.³⁵

Kracauerovo odkrývání monogramů čili signifikantních vzorců a jeho čtení šifer na povrchu každodennosti v knize *Ornament der Masse* i jinde zjevně navazuje na tradici simmelovské sociologie, ale právě proto je snazší zasadit jeho mikroanalýzy do širšího kontextu „krize“, k jejímuž přesnějšímu pochopení právě i Georg Simmel poskytl celou řadu důležitých orientačních parametrů. Například Kracauerovo téma i pozice exilu či extrateritoriality, které velmi těsně souvisí s jeho *Vorraum-Denken*, nemohly nebýt poznamenány Simmelovým esejem „Exkurs über den Fremden“ z roku 1908 – a možná i jedním z prvních popisů charakteristických rysů moderny, jímž je Simmelovo pojednání „Velkoměsta a duchovní život“, pocházející již z roku 1903.

Simmelův cizinec není poutník či cestovatel, který dnes přijde a zítra odejde – cizinec je ten, kdo dnes přijde a zítra zůstane; je potenciálně stále poutníkem či cestovatelem (der Wandernde), neboť třebaže neodešel, stále podržuje svou svobodu přijít a odejít. Nepatří cele tam, kde je, žije v distanci, jež působí, že blízké je pro něho vzdálené a cizí blízko. Ale právě v tomto odstupu je mu vlastní i specifická objektivita pohledu,

³⁵ Adorno, *Minima Moralia*, s. 244. Velmi složitou a obtížně řešitelnou otázku vzájemných inspirací, pokud jde o Waltera Benjamina, S. Kracauera a Th. W. Adorna nechávám stranou.

umožněná jak nezaujatostí, tak účastí, pohledu, který „zcizuje“ danosti, tradice či „habituality“.³⁶

Simmel však odkrývá i druhou stránku této pozice, pokud jde o vztah cizince ke společenství, v němž zůstává a jehož je součástí stejně jako nuzáci či – jak doslova říká – „vnitřní nepřítel“.³⁷ Propadne-li společenství vnitřním rozkolům, nekli-
du či revoltám, ať už je jejich příčina jakákoli, pak ohrožená strana bude cizince označovat jako štváče či „pátou kolonu“, aby bylo možné prezentovat krizi jako cosi, co přichází zvnějšku. Kracauer byl fascinován celý život fotografií, protože podává obraz doby vytržené z lineárního času. To je výmluvný příklad oné exteritoriality, o kterou usiloval jako kritický pozorovatel své doby; chtěl se stejně jako Benjaminův flanér anebo jako pária³⁸ Hannah Arendtové pohybovat „v téměř naprostém vzduchoprázdnu exteritoriality“, jak napsal v knize o dějinách.

Exil se mu však měl stát záhy zcela reálným osudem. V roce 1933, kterým skončila Výmarská republika, musel z Německa emigrovat a přes Paříž, kde v letech 1934–37 napsal knihu o svém osudovém spřízněnci, rakouském emigrantovi ve Francii Jacquesu Offenbachovi, nakonec odešel do Spojených států. Jeho matka zahynula v Terezíně.

³⁶ Georg Simmel, „Versuch über den Fremden“, in: *Individualismus der modernen Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt/M 2008, s. 269.

³⁷ Tamt., s. 267.

³⁸ Hannah Arendtová studovala ve třicátých letech tradici židovství páriů, když psala knihu o Rahel Levin-Varnhagenové a narazila na spisy Bernarda Lazara. Blíže viz Enzo Traverso, *Trhlina v dějinách*, přel. Helena Beguivinová, Academia, Praha 2006, s. 65 a n.