

Umenie, reprodukovanie a neistá emancipácia

Jozef Kovalčík

Reprodukovanie možno označiť za jedno zo synonym pre súčasnosť. Kopírovanie, násobenie a množenie rovnakého stále výraznejšie zasahuje do mnohých dimenzií života, pričom technologické inovácie ich ešte uľahčujú a zrýchľujú. Nielen rádiá, televízne prijímače, fotoaparáty, prehrávače videa či hudby, ale tiež tablety, čítačky kníh či tlačiarne patria k výbave mnohých západných domácností. Prakticky kdekoľvek, kedykoľvek a iba s minimálnou námahou si možno za pomoci adekvátneho zariadenia pozrieť filmy či fotografie, vypočuť skladby, alebo aj prečítať tento text. Technologickými zmenami nezostala nedotknutá asi žiadna sféra kultúry a takzvaný svet umenia nie je výnimkou. Vďaka progresu v oblasti reprodukovania boli vynájdené médiá a zrodili sa nové umelecké druhy a žánre, ktorých možnosti sa rozširujú s napredujúcimi inovatívnymi procesmi. Obsahy umenia sa prostredníctvom neustále vylepšovaných technických za-

riadení javia ako dostupnejšie pre narastajúci počet ľudí na všetkých kontinentoch. Dokonca okruh tých, čo sa venujú kreatívnym a umeleckým činnostiam sa vďaka jednoduchosti reprodukovania rozširuje, keďže akékoľvek sociálne či hierarchické prekážky a bariéry sa stále viac vytrácajú a zotierajú. Samozrejme, pokiaľ ide o expanziu technológií, nie každému je vlastná optimistická perspektíva viery v pokrok, emancipáciu a príjemnejšiu budúcnosť. Nadšenie z produktov, ktoré si minulé generácie nevedeli predstaviť, strieda obava, že dnešok je bez nich už nepredstaviteľný. Aj skeptické prognózy či diagnózy o konci umenia v jeho uzavretej a snobskej podobe, či o zániku odlišnosti vysoké/populárne, sa opakovane objavujú už niekoľko desaťročí. Avšak, znejú ako čudný remake, lebo je evidentné, že dichotómia medzi vysokou a populárnou kultúrou nevymizla. Práve naopak, nové technológie ju ešte viac konzervujú, čím núti k premýšľaniu a vymedzovaniu jej povahy, a tým aj súčasnej identity umenia. Keďže

pri jej určovaní nemožno nijako prehliadnúť dominantné skupiny a ich predstavy, vynára sa potreba analyzovať, nakoľko sú vysoké či populárne umelecké formy nástrojom jednoznačnej manipulácie, alebo naopak, prostriedkom kritiky a odmietania rôzne neprijateľných obsahov. To sa nezaobíde bez jasného situovania umeleckej produkcie do konkrétneho sociálneho poľa a politickej praxe, ktorá môže mať svoju totalitnú, aj demokratickú podobu.

Nasledujúce riadky budú venované rozboru niektorých problematických aspektov tém, ktoré so sebou priniesla technológia technického reprodukovania predovšetkým do sveta umeleckej produkcie. Za referenčný text bola zvolená známa a slávna esej *Umelecké dielo vo veku svojej technickej reprodukovateľnosti*, čo už v tridsiatych rokoch minulého storočia napísal Walter Benjamin. Táto práca predstavuje mnohé zásadné otázky, ktoré až do súčasnosti neprestávajú rezonovať v súvislosti s nástupom reprodukovateľnosti a masového umenia, ale aj pozície vysokej umeleckej produkcie. Dovolím si dokonca tvrdiť, že hodnota tejto eseje nespočíva ani tak v tom, aké odpovede ponúka, ale aké otázky sú v nej nastolené.

Pre lepšie pochopenie toho, ako technická reprodukovateľnosť poznačila spoločnosť, ale hlavne umeleckú produkciu, je nutné popísať stav umenia pred jej vynájdением. Benjamin tvrdí, že pred rozšírením technológií reprodukovania si umelecké diela žili svojím autonómnym životom bez toho, aby niekto dokázal narušiť auru ich neopakovanosti a jedinečného výskytu. Od diváka sa domáhali úcty a náležitého rešpektu, recipient musel zaujať k prácam majstrov sústredený, ba až kontemplatívny postoj, aby ich dokázal adekvát-

ne vstrebať a aspoň elementárne pochopiť. Navyše, k recepcii týchto artefaktov dochádzalo neraz iba zriedka, keďže im boli vyhradené výnimočné sakrálne priestory či aristokratické sídla, alebo neskôr múzeá, galérie, divadlá či koncertné sály. Výsledkom tejto priestorovej, časovej, ale aj spoločenskej nedostupnosti, bolo exkluzívne postavenie, ale aj veľký rešpekt v rámci západnej kultúry a spoločnosti.

Benjamin je presvedčený, že trónom tradičného, vysokého umenia otriasli až nové technologické postupy v oblasti reprodukovania umeleckých diel. Konštatuje, že „aj pri najdokonalejšej reprodukcii odpadáva *jedna vec*: Tu a Teraz umeleckého diela - jeho jedinečné bytie na mieste, kde sa nachádza.“⁴¹ Reprodukovateľnosť činí z posvätných predmetov niečo obyčajné, bežné, každodenné a ľahko dostupné. Inak povedané, neopakovanosť umeleckého predmetu a takisto jeho viazanosť na určitý priestor nemožno po objave reprodukovateľnosti označiť za neprekonateľnú prekážku. Akékoľvek artefakty sa už dajú vzhliadnúť prakticky kdekoľvek v mnohonásobných kópiách, podrobných detailoch, ale aj ľubovoľných zmenšeniach. Nič nie je nedotknuteľné a nedosiahnuteľné, so všetkým sa možno pohrávať, prerábať a nanovo definovať. Umenie stráca pôdu pod nohami, zostupuje z piedestálu, odhaľuje sa ľudským zmyslom a vstupuje do bežných príbytkov, stáva sa dostupným prakticky komukoľvek bez ohľadu na spoločenské postavenie, triednu príslušnosť či vzdelanie. Aj keď originál ostáva, jeho aura sa znižuje a rozriedi sa v množstve stále kvalitnejších reprodukcii, fotografických priblížení, vzdialení a v obrazových analýzach detailov.

Podľa Benjamina však smrteľnú ranu tradičnému umeniu nezasadzuje iba

možnosť reprodukovania jedinečných artefaktov, ale aj samotná fotografia a film. Tie sa totiž stávajú svojbytnými prostriedkami umeleckého zobrazenia, ktoré sa diametrálne a esenciálne odlišujú svojou povahou od všetkých dovtedajších umeleckých foriem. Inak povedané, hrubá čiara od tejto chvíle pretína umeleckú produkciu a stráca svoju jednotnú povahu; epocha starého končí, pričom nové si nekompromisne razí cestu. Umenie sa štiepi na dve časti: postupne chradnúce a pohasínajúce umenie ovenčené arou, oproti ktorému sebavedomo vystupujú nové umelecké formy určené pre širokú masu. Benjamin sa teda usiluje presvedčiť, že možnosť reprodukovania artefaktu je taká zásadná, že dokáže transformovať samotnú podstatu umenia. Takýto pomerne radikálny záver zásadne odmieta Theodor Adorno, ktorý si myslí, že aj kresba v jaskyni, podobne ako film, sa môže chápať ako reprodukcia, pretože „objektívizácia jaskynnej kresby oproti bezprostredne videnému má už v sebe potenciál technického postupu, ktorý vyvoláva oddelenie videného od subjektívneho aktu videnia. Každé dielo je svojou ideou ako výsledok mnohostranného súhlasu už reprodukciou.“² Z tohto pohľadu je teda úplne jedno, či je čiernobiely dalmatínek namalovaný alebo odfotografovaný, pretože v oboch prípadoch ide o technickú reprodukciu v odlišnom médiu.

Otázne zostáva, či týmto rozšírením extenzity pojmu reprodukcie Adorno skutočne chce zasiahnuť jadro Benjaminovej argumentácie, alebo iba sleduje svoje ciele pri obhajobe vysokej kultúry. Benjaminovi totiž nejde o popis odlišnosti medzi videním a zobrazeným, ale skôr o zachytenie odlišnosti v povahe samotných výsledných diel uskutočnených prostredníc-

tvom starých a nových médií. Inými slovami, hoci je namalovaný obraz psa výsledkom zvládnutia technických konvencií, podobne ako fotografický záznam, nič to nemení na skutočnosti, že ide o jedinečnú prácu, čo sa viaže k určitému miestu. Naproti tomu pri fotografii toho istého zvieraťa je fyzická jedinečnosť irelevantná, podobne ako miesto výskytu diela. V širšom zmysle hrá v prospech Benjaminových tvrdení o celkovej zmene v umeleckej produkcii tiež fakt, že inovácie v oblasti reprodukovania neprestávajú výrazne zasahovať do tém, ktorými sa umenie zaoberá. Platí to dnes, no taktiež to možno sledovať už pri zrode technickej reprodukovateľnosti, keď fotografia pre veľkú skupinu výtvarníkov predstavovala radikálne spochybnenie ich ambície a túžby po dokonalej nápodobe sveta.³ Nehovoriac už o skutočnosti, že vďaka nej prišli o obživu, keďže dopyt predovšetkým po portrétoch klesal spolu s expanziou fotografických štúdií.

Pre hlbšie porozumenie Benjaminovej argumentácii sa však treba pozrieť, v čom konkrétne spočíva rozdiel medzi tradičným umením a fotografiou či filmom, okrem toho, že v druhom prípade nemá zmysel rozlišovať originál a kópiu. Odpoveď možno hľadať v tom, ako popisuje postoj diváka k tradičným a novým umeleckým formám. Pri maľbe, baletе či čítaní poviedky sa počíta s tým, že recipient bude sústredene sledovať zobrazenie, čo sa mu ponúka na recepciu. Prostredníctvom kontemplatívneho zaujatia postupne zachytáva obsahy artefaktu, pričom by mal odhaliť jeho umeleckú či estetickú hodnotu. Fotografia a hlavne film však s ničím takým nepočítajú, keďže nepotrebujú ani sústredené, ani hlbavé obecenstvo. Benjamin tvrdí, že „maľba pozýva vnímateľa kon-

templovať; môže sa pred ňou oddať priehube svojich asociácií. Pred filmovým záberom to nedokáže. Sotva mu naň padol zrak, už sa záber zmenil. Nie je možné ho zachytiť.“⁴ Film rozptyľuje, vymaňuje z fixácie na jeden cieľ a ponúka mnohosť obrazov, uhlov, záberov či postojov. Nejde však výlučne o zámernú a cielenú snahu tvorcov, lebo rozptýlenosť je nevyhnutnou črtou filmu samotného. Bez ohľadu na žáner, meniace zábery ani neumožňujú, aby sa obecnstvo dokázalo koncentrovať na každý z nich jednotlivito. Recepčia diváka vťahnutého do hry reprodukovateľných médií a ich produktov je v Benjaminovom ponímaní nesústredená, povrchná a difúzna.

Povahu nových umeleckých foriem nemožno stotožniť len so samotnou rozptýlenosťou, pretože ju úplne nevystihuje. Pre film je totiž charakteristické, že jednak rozptyľuje, no zároveň vŕahuje nesústredenú myseľ späť do hry a prinavracia divákovu oko na zobrazenie. „U človeka, ktorý sleduje tieto obrázky, sa priebeg asociácií skutočne prerušuje ich zmenou. V tom spočíva účinok filmového šoku, ktorý chce byť tak ako každý šok zachytený vystupňovanou duchapritomnosťou.“⁵ Prvky šoku včlenené do filmu teda dokážu upútať publikum a nenechajú ho unášať sa rozmanitými poryvmi imaginácie. Čiže rozptýlenosť sa nevyhnutne dopĺňa o šokujúce momenty vo filmovom diele, v ktorom sa obidva momenty stretajú. Masové umenie v tomto ohľade stojí v príkrej opozícii voči tradičnému umeniu: jednak v rovine vlastností samotného média, ale aj vzhľadom na to, aké reakcie si vyžaduje od svojho publika.

Gianni Vattimo tvrdí, že Benjamin sa takto snaží zachytiť a popísať úplne novú formu estetické skúsenosti charakteristickú pre novú esenciu umenia: skúsenosť dezorientácie. Tá je určujúca pre film, pri ktorom nie je možné pohodlne kontemplovať a vstrebávať záber po zábere, no rovnako vystihuje zmenenú povahu spoločnosti ako celku. Vattimo upozorňuje, že „[nová] estetická skúsenosť je skúsenosťou odcudzenia, ktorá si následne vyžaduje nové usporiadanie a opätovnú úpravu.

Povahu nových umeleckých foriem nemožno stotožniť len so samotnou rozptýlenosťou, pretože ju úplne nevystihuje.

Cieľom však nie je dosiahnutie konečného usporiadaného stavu. Estetická skúsenosť je usmerňovaná k tomu, aby udržiavala túto dezorientáciu pri ži-

vote.“⁶ Týmto Benjamin posielala expresne na smetisko dejín všetky klasické estetické teórie založené na predstave o kráse, usporiadanosti a harmónii, či dosiahnutí vyrovnanosti a usporiadania. Dáva do predia rozptýlenosť a hlavne šok, ktoré zneisťujú a podkopávajú umenie v jeho základoch, vysmieľajú sa samozrejým odpovediam a prinášajú nový typ skúsenosti. Vattimo v tejto súvislosti používa pojem „oscilácia“, ktorý azda najpresnejšie vystihuje celý tento esenciálny obrat v umení, čo sa nám Benjamin usiluje prezentovať.

Na porozumenie toho, čo všetko nové masové umenie prináša a akej estetiky sa domáha, je nutné pozrieť sa na funkciu umenia ovenčeného aarou v rámci spoločnosti. Podľa Benjaminu tvrdí, že bolo vždy včlenené do tradície nejakého kultu, pre povahu ktorého sú typické rozmanité rituály. Bez ohľadu na to, či ide o okultné, náboženské, alebo aj sekularizované rituály, v prípade diela ovenčeného aarou je kul-

tová funkcia zásadná. Inak povedané, jedinečné umelecké dielo, ktoré si vyžaduje od svojho publika kontemplatívny postoj, nie je prakticky ani mysliteľné mimo kultu. „Jedinečná hodnota ‚pravého‘ umeleckého diela sa zakladá na rituáli, v ktorom sa nachádza jeho pôvodná a pravá úžitková hodnota. Nech je sprostredkovaná akokoľvek, dá sa rozpoznať aj v tých najprofánnejších formách kultu krásy ako sekularizovaný rituál.“⁷ Benjamin teda spochybňuje kantovskú predstavu o nezainteresovanosti a nezávislosti umeleckej produkcie. Nie je preň autonómny a nedotknuteľným univerzom, ale praxou jasne zadefinovanou funkciou. Dokonca sa vysmieva aj tým umeleckým hnutiam, čo si izolacionizmus zvolili za mantru svojho umeleckého programu, pričom ich označuje ako „teológie“ umenia, či už pozitívne, alebo negatívne, ktoré sa usilujú obhájiť a zachovať si čistotu a nedotknuteľnosť umeleckej produkcie od špiny pozemského sveta.

Benjamin pokladá umenie oivenčené aurou za úplne reaktívne a konzervatívne, lebo jeho „úžitková hodnota“ spočíva v zachovávaní a posluhovaní rituálom a službe kultu, alebo inak, ideologickému staus quo. Tradičné kontemplatívne umenie neprotirečí, ale korešponduje s buržoáznou imagináciou a jej rituálmi bez ohľadu na to, či sú religióznej, alebo profánnej povahy. Naproti tomu nové médiá, fotografia a hlavne film, sú presným

opakom, odpútavajú sa od spätosti a vopred daných očakávaní buržoáznej spoločnosti, ba čo viac „technická reprodukovateľnosť umenia emancipuje umenie po prvý raz v svetových dejinách od parazitovania na rituáli.“⁸ To znamená, že masové umenie nemá iba odlišné vlastnosti determinované povahou média, ale taktiež plní úplne inú sociálnu funkciu než jeho predchodca obdarený aurou. Film a fotografia tým, že ponúkajú novú estetickú skúsenosť, emancipujú a oslobodzujú svoje publikum a možno ich označiť za progresívne sily spoločnosti. Inak povedané, reprodukovateľné umelecké formy, ktoré modifikovali

podstatu umenia ako celku, menia tiež povahu sveta, pretože ho vytrhávajú a presúvajú z afirmatívnej uzavretosti v kulte do politickej praxe.

Banálnym predpokladom sociálnej emancipácie je kritika pomerov, v ktorých sa spoločnosť nachádza. Benjamin je presvedčený, že kritický hlas nemožno očakávať od tradičného umenia, pretože sa nedokáže predstaviť mimo hraníc kultu. Treba pripomenúť, že nemá na mysli iba nábo-

ženské umenie, vo svojej eseji odkazuje aj na kult krásy, ktorý je taký blízky fašizmu (ale do istej miery aj modernizmu). V tejto súvislosti sa dá pokladať za otáznne, či aj novým médiám nie je vlastná totožná, alebo prinajmenšom podobná úžitková funkcia a či je naozaj schopné zaujať kritické stanovisko k sociálnym pomerom. Veď v krajinách s totalitným režimom hádam nič neprekvitá viac, než propagandistický film a fotogra-





Michelangelo Caravaggio / Vladimír Kordoš: Chlapec uštipnutý jaštericou

fia, pričom tam často nemožno hovoriť ani len o náznaku akejkoľvek kritiky či nesúhlasu. Postačí sa však pozrieť na Západ, kde masové umelecké formy slúžia v plnom rozsahu nenásytnému kapitalizmu, ktorý má len málo spoločné s nesúhlasom so sociálnymi pomermi (ako na to upozorňujú súčasníci Benjamina z Frankfurtskej školy). Dokonca sa zdá, že práve technológie reprodukovateľnosti neraz napomáhajú expanzii a šíreniu vykorisťovania, pričom bránia akejkoľvek emancipácii más.

Benjamin akceptuje a berie do úvahy všetky tieto námietky, pričom si uvedomuje, že masové umenie slúži dominantným skupinám v spoločnosti ovládanej trhovými praktikami. Napriek tomu trvá na tom, že práve reprodukovateľné umenie je zárukou sociálnej kritiky a zmeny. V tomto ohľade sa spolieha na vlastnosti masových médií, hlavne pokiaľ ide o ich pôsobenie na publikum a novú estetickú skúsenosť, čo ponúkajú. Šok a rozptýlenosť, ale aj neusporiadaná a neuchopiteľná skúsenosť, v pozadí ktorej sú, neustále udržujú v divákovi odstup od toho, čo sa mu prezentuje. A práve odstup je tou zásadnou podmienkou kritického posudzovania spoločenských pomerov, a tým odmietania služby kultu. „Film nepotláča kultovú hodnotu len tým, že publiku vnucuje postoj posudzovateľa, ale aj tým, že v kine nie je do posudzovateľského postoja zahrnutá pozornosť. Publikum je examinátorom, no rozptýleným.“⁹ Masové médiá teda už len tým, akú majú štruktúru, vychovávajú svojich divákov k odstupu a spochybňovaniu sociálnej reality. Dá sa preto povedať, že film má edukatívnu či didaktickú povahu, bez ohľadu na jeho obsah, pretože učí svoje publikum vnímať svet a spoločenské pomery odlišným a hlavne kritickým spôsobom.

V tomto zmysle môže Ben-

jamin konštatovať, že reprodukovateľné umenie napomáha a otvára horizont pre emancipáciu širokých más. Zbavuje vedomie ideologických nánosov, alebo prinajmenšom vytvára podmienky pre očistenie mysle od nanútených predstáv dominantných skupín. To znamená, že nové médiá hoci sú zatiaľ v rukách vykorisťovateľov, v lepšej budúcnosti budú jednoznačne slúžiť vykorisťovaným, keďže im jednoznačne patria. Rovnako uvažuje Benjamin aj o umení ako celku, ktorého povaha sa mení, no zatiaľ sa ešte úplne nezabavilo kultovej funkcie a aura jedinečnosti ešte celkom nepohasla. Je na najlepšej ceste zbaviť sa okov kultu a podriadenosti rituálu, no sociálna realita je iná, preto svoje nádeje pokiaľ ide o umeleckú produkciu smeruje do budúcnosti. „Benjaminovi je jasné, že umenie nemožno študovať jednoducho ako vyjadrenie sociálnej, kultúrnej a politickej reality daného obdobia. Umenie nie ‚je‘ nikdy umením prítomnosti, ale vždy umením, ktoré ešte nemôže byť; ide o domáhanie sa niečoho, čo v našich časoch zostáva nemožné.“¹⁰ Benjamin teda hľadá oporu pre svoj optimizmus a argumenty pokiaľ ide o nové umelecké formy v tom, čo len príde, pričom je v tomto ohľade nútený trochu privrieť oči pri pohľade na prítomnosť.

Pri charakteristike vzťahu tradičného umenia s pohasínajúcou aurou k novým umeleckým formám, ktoré sa zrodili vďaka objavu technickej reprodukovateľnosti, sa neusiluje o nejaké objektivistické či apolitické porovnávanie estetických kvalít starého a nového. Práve naopak, celý problém vníma v politickej rovine, pričom chápe masové umelecké prejavy a tie s aurou ako vyslovene antagonistické. Znamená to teda, že vzťah vysoké verzus masové či populárne, nemožno podľa neho

náležite popísať mimo zápasu o dominanciu v konkrétnom sociálnom poli. Obhajuje totiž presvedčenie, aj keď nepriamo, že tradičné umenie posluhuje dominantným predstavám a skupinám, uchováva a reprodukuje kapitalistické vykorisťovanie. Toto umenie stráca síce svoju auru, no z politického hľadiska neprestáva stáť v protiklade k reprodukovateľnému umeniu, keďže naďalej slúži rôznym formám sakrálnych, či sekulárnych kultov. Na druhej strane do masového umenia vkladá Benjamin svoje nádeje, verí, že je prostriedkom oslobodenia širokých mas a umením zajtrajška, aj keď zatiaľ slúži trhu. Antagonizmus medzi vysokým a masovým umením nie je však ničím univerzálnym či ahistorickým. Benjamin ho vníma ako prechodný fenomén typický pre spoločnosť na ceste od úpadkového kapitalizmu k beztriednej spoločnosti, na konci ktorej bude už iba masové umenie.

Antagonizmus medzi vysokým a masovým umením artikuluje tiež Adorno, no zastáva presne opačnú pozíciu ako Benjamin. V prvom rade je skeptický už k samotnej povahe estetické skúsenosti, ktorej zdrojom sú reprodukovateľné formy umenia. Nevidí nič zásadné a emancipačné na tom, že recipient je rozptýlený, alebo dokonca šokovaný nejakým artefaktom. Práve naopak, vníma to ako zásadnú prekážku skutočnej estetické skúsenosti, ktorá „vyžaduje niečo ako sebaopretie vnímateľa, jeho schopnosť byť oslovený, alebo byť si vedomý toho, čo estetické objekty zo seba vyslovujú alebo zamlčujú. Estetická skúsenosť kladie medzi vnímateľa a objekt predovšetkým odstup.“¹¹ Ten je podmienkou toho, aby bol recipient schopný usporiadať to, čo sa pred ním odohráva, t.j. bez neho nie je možné náležite spracovať estetickú skúsenosť. Inými slovami, Adorno neprestáva ob-

hajovať tradičný asketický ideál a kontemplatívny postoj k umeleckým predmetom. Podľa Benjamina reprodukovateľné umenie pochovalo jedno aj druhé už len tým, že seabavedomo ponúka presný opak: rozptýlenosť a šok, pričom ich produktom je skúsenosť neistoty a pominuteľnosti, ktoré sú zas zdrojom neustálej rekonfigurácie, oscilácie a nejasného usporiadania.

Adorno do značnej miery súhlasí s popisom masového umenia, aký ponúka Benjamin, no zachytené vlastnosti interpretuje protikladným spôsobom. Reprodukovateľnosť podľa neho nepriniesla nič okrem nových nástrojov manipulácie a vykorisťovania; ba dokonca ide ešte ďalej, keď tvrdí, že „otázka, čo môže kultúrny priemysel človeku vnútiť, je pravdepodobne príliš naivná; jeho efekt je ďaleko nešpecifickejší, než to sugeruje forma otázky. Prázdny čas vyplnený prázdnotou ani neprodukuje falošné vedomie, usiluje iba o to, aby existujúce vedomie zostalo také, akým je.“¹² Masové umenie nedisponuje potenciálom, aby bol v ňom hoci len náznak autentických obsahov, či nebudaj spoločenskej kritiky. Preto azda nijako neprekvapí, že za jedinú baštu skutočnej kreativity Adorno pokladá avantgardné umenie. Keďže iba ono je naozaj nezávislé, autonómne a nepoškvrnené dopytom a ponukou, dokáže prinášať autentické obsahy, čo burcujú myseľ ku skutočnej kritike umeleckej produkcie, ale aj spoločenskej reality. Ba čo viac, avantgarda je jediným útočiskom pred pazúrmí trhu a záchranou pred nivelizujúcimi účinkami umenia určeného pre masu, ktoré iba konzervuje a reprodukuje kapitalistické vykorisťovanie.

Benjamin a Adorno sa teda úplne rozchádzajú v postoji k vysokému, respektíve reprodukovateľnému, či masovému umeniu. Kým prvý vníma umenie

ovenčené aurou v intenciách úpadku a konca, druhý ho pokladá, prinajmenšom jeho avantgardnú časť, za jediný ostrov slobody v oceáne manipulatívnych praktík. Opačné stanoviská zastávajú tiež k masovým umeleckým formám, ktoré so sebou priniesli technológie reprodukovania, pričom aj v tomto prípade ide o obhajobu úplne protikladných pozícií. Spoločne však majú to, že obaja popisujú vzťah medzi vysokým a masovým umením v rámci výrazne polarizovaného sociálneho poľa, kde proti sebe stoja jasne a jednoznačne určené, homogénne mocenské bloky. Chápu ich ako absolútne a uzavreté monolity, ktoré sa dajú označiť buď ako jednoznačne dominantné alebo dominantované. Podľa Johna Frowa má preto antagonizmus medzi vysokým a masovým u Benjaminu, ale aj Adorna vyslovene populistický charakter,¹³ pričom jeho logika je „evidentne zrkadlovou logikou, v ktorej konštruujem svojho Iného skrz štruktúru inverznej rovnakosti, rovnako ako konštruujem spojenectvá skrz zrušenie skutočnej diverzity. (...) Iba populistická organizácia sociálneho má schopnosť identifikovať mocenský blok ako svojho protivníka a zjednotiť utlačané sociálne skupiny v neúprosne formulovanom zápase.“¹⁴

Frow však zároveň tvrdí, že antagonizmus, ktorý je medzi vysokým a masovým umením, nemusí byť zasadený do populistickej, ale demokratickej praxe. Iba v jej rámci sa totiž stáva evidentným, nakoľko je konkrétna umelecká forma či dielo výlučne nástrojom manipulácie, alebo naopak, kritickým nástrojom, pričom nie je vylúčené, že môže byť jedným aj druhým. V tejto súvislosti je nutné upozorniť, že Adorno aj Benjamin, mali od masového, resp. vysokého umenia, pokiaľ ide o kriticky postoj publika, prehnané očakávania sú-

visiace s modernistickou utópiou transparentnosti.¹⁵ Benjamin počíta s novou estetickou skúsenosťou ponúkanou masovým umením, ktorú nie je možné vtesnať a usporiadať do jasnej schémy, no zároveň nepripúšťa, že by pôsobenie nových foriem umenia na diváka malo aj iný než jednoznačne emancipačný charakter. Film a fotografia prinášajú šok a rozptýlenosť, ktoré sú čistiacimi prostriedkami „vedomia“ spoločnosti od akýchkoľvek ideologických nánosov. Lenže, podobne ako je neurotická túžba po dokonalom sebazoznaní naháňaním sa za vlastným chvostom, tak je ilúziou aj čakanie na posledný a neustále unikajúci akt purifikácie vedomia.

Benjamin zrejme očakáva príliš veľa od reprodukovateľného umenia, pričom mu pripisuje viac, než dokáže ponúknuť. Za kľúčové možno však označiť to, že vôbec otvoril cestu uvažovania o úlohe reprodukovateľnosti v rámci umeleckej produkcie. Na druhej strane sa nedá prehliadnuť, že azda až príliš radikálne spochybňuje postavenie a hodnotu umenia ovenčeného aurou. Podľa neho sú dni tohto umenia zrútané, pretože je výrazom spoločenského usporiadania, ktorého deň expirácie sa neodvratne blíži. Benjamin takto obracia a zásadným spôsobom podkopáva stereotypy myslenia, ktorými bol modernizmus presiaknutý, hlavne pokiaľ ide o reflexiu masového umenia. Ako jeden z prvých priznáva reprodukovateľným umeleckým formám nielen spoločenskú hodnotu, ale pristupuje k nim ako k fenoménu, ktoré zásadným spôsobom zmenili umeleckú produkciu ako celok. Nepochybne došlo k mnohým posunom vo svete umenia, dá sa dokonca povedať, že časť z nich sa odohrala práve vďaka vplyvu Benjaminovho myslenia. Otupili sa hrany medzi prívržencami a odporcami

vysokej a masovej kultúry, pričom vysoké umenie sa úplne nevytratilo a ani masové umelecké formy nezískali jednoznačne hegemonické postavenie. V podstate sa dá konštatovať, že otázka už nestojí tak, ako si odmyslieť jedno, alebo druhé, ale ako myslieť zároveň jedno aj druhé.

Poznámky:

1. BENJAMIN, W. Umelecké dielo vo veku svojej technickej reprodukovateľnosti, In *Iluminácie*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 197-198.
2. ADORNO, T.: *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 50
3. Pozri: NOVITZ, D. *The Boundaries of Art: A Philosophical Inquiry into the Place of Art in Everyday Life*. Christchurch: Cybernations, 2001, pp. 32-53.
4. BENJAMIN, W. Umelecké dielo vo veku svojej technickej reprodukovateľnosti, s. 213.
5. tamže, s. 213.
6. VATTIMO, G. *The Transparent Society*. Cambridge: Polity Press, p. 51.
7. BENJAMIN, W. Umelecké dielo vo veku svojej technickej reprodukovateľnosti, s. 200.
8. tamže, s. 200.
9. tamže, s. 215.
10. MIESZKAOWSKI, J. Art Forms, In FER-
RIS, D.S. (ed.) *The Cambridge Companion to
Walter Benjamin*. Cambridge : Cambridge
University Press, 2004. p. 36.
11. Adorno, Theodor: *Estetická teorie*. Pang-
los, Praha 1997, s. 454.
12. tamže, s. 321.
13. Termín „populistický antagonizmus“
preberá od Ernesta Laclau; pozri LACLAU,
E. *Politics and Ideology in Marxist Theory:
Capitalism - Fascism - Populism*. London:
Verso, 1979, 200p.
14. FROW, J. *Cultural Studies & Cultural
Value*, New York : Oxford University Press,
1995. p. 78.
15. VATTIMO, G. *The Transparent Society*,
pp. 16-18.