

Nevyčerpat revoluci v jediném okamžiku: Benjaminův „Surrealismus“

Marek Kettner

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

marek.kettner@ff.cuni.cz

Abstract:

To Not Exhaust the Revolution in a Single Moment: Benjamin's "Surrealism"

The study shows that Benjamin's conception of revolution, put forth in his essay "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia," can be understood as a way to bring about a *long-term* transformation of reality. To not exhaust revolution in a single moment is facilitated, above all, by the relationship of Benjamin's revolution to evolving technology, which constantly enters (in the form of new objects) into the daily life of society. "Surrealism" offers an opportunity to look at new technological objects as images and to understand them in a specific way thanks to the method of profane illumination. Understanding new technology as an image – its "reading" – enables one to use its revolutionary potential towards an active transformation of society. Thanks to profane illumination, technology proves to be a part of the collective body. It thus becomes an organ of transformation rather than an instrument of control. Since Benjamin leaves the meaning of his concepts to a certain extent open, this study will try to present a concrete interpretation of the concepts of image and profane illumination and demonstrate how they establish the author's conception of revolution.

Keywords: Walter Benjamin, revolution, profane illumination, image, collective body, technology, surrealism

DOI: <https://doi.org/10.46854/fc.2022.2r.233>

Roku 1929, kdy Benjamin publikuje svůj esej „Surrealismus“, se surrealistické hnutí nachází ve fázi transformace,¹ z čistě poetického se přeměňuje na politicky angažované.² Podobně i sám autor v polovině dvacátých let přestává

1 Benjamin, W., *Surrealismus*. In: týž, *Agessilaus Santander*. Přel. J. Brynda. Praha, Herrmann & synové 1998, s. 125.

2 Viz např. Wolin, R., *An Aesthetic of Redemption*. Berkeley, University of California Press 1994, s. 133. Výmluvné dokreslení proměny surrealismu nabízí například srovnání úvodních odstavců Bretonova prvního (1924) a druhého (1930) *Manifestu surrealismu*. První začíná úvahami o imaginaci a dětském snění: „Jestliže si [člověk] uchoval nějakou jasnozřivost, může se pak jediné obrátit zpět k svému dětství, které mu... připadá plně půvabů. (...) Každé ráno děti vykračují

konstruovat své texty okolo teologicko-metafyzických úvah a osvojuje si naopak marxistická východiska a terminologii.³ „Surrealismus“ tak především zkoumá politickou funkci Bretonem založeného uměleckého směru: ústředním pojmem tohoto eseje je revoluce.⁴

Vědom si neschopnosti revolucí 18. a 19. století nabídnout dlouhodobou relevantní alternativu ke stávajícím poměrům předkládá Benjamin své pojetí revoluce, která by měla naopak poskytnout vizi trvalé transformace skutečnosti. Benjaminova revoluce tak vedle revoltující destrukce stávajícího obsahuje také konstruktivní stránku: nabízí klíč k setrvalé proměně společnosti, nikoliv pouze popření její stávající podoby. Sám autorův esej je ostatně pokusem o reálnou přeměnu surrealismu z pouze revoltujícího⁵ na revoluční hnutí: „Surrealismus“ podává obraz jiného (než skutečného) surrealismu, konkrétně takového, jaký *by měl být*. Benjamin chápal tvorbu svých textů jako svého druhu revoluční praxi. Touto praxí transformovaný surrealismus nabízí možnost koncipovat revoluci na základě pojmů (surrealistického) obrazu a těla, jež se splétají v pojmu *prostoru obrazů*.⁶ Právě jako takovýto prostor musí být rozeznána oblast politické činnosti, má-li se uskutečnit revoluce Benjaminova stříhu.

Podle „Surrealismu“ je tělo obrazem. Tím však není jen individuální tělo, nýbrž i tělo kolektivu. Obrazem je pro Benjamina vposled i politické jednání. Těmito provokativními tvrzeními autor samozřejmě vybízí k bližšímu prozkoumání pojmů obrazu a těla, které zde zjevně nabývají zcela specifického významu. Zároveň se do hry dostává třetí klíčový pojem eseje: *profánní*

(Pokrač. pozn. č. 2) vpřed bez úzkosti. Všechno je na dosah, i nejhorší materiální podmínky jsou výtečné.“ Druhá verze *Manifestu* se o šest let později již zkraje nese v poněkud odlišném tónu: „Nejprostší surrealistický čin znamená vyjít do ulic s revolverem v ruce, a pokud je to jen možné, náhodně střílet do davu. Kdo neměl alespoň jedinkrát chuť takhle skoncovat s dnes platným hanebným a oblubujícím systémkem, má vyhrazené místo v tom davu, s útroby na úrovni hlavně.“ Viz Breton, A., *Manifesty surrealismu*. Přel. J. Pechar – D. Steinová. Praha, Herrmann & synové 2005, s. 13; s. 80.

- 3 Ponecháme zde stranou obtížně řešitelný a často diskutovaný problém, zda je skutečně možné rozdělit Benjaminovu tvorbu na dvě striktně oddělené fáze. Budeme jednoduše vycházet z předpokladu, že během práce na „Surrealismu“ se Benjamin výrazně klonil k materialistickému stanovisku.
- 4 „Esej je od začátku do konce o revoluci a profánní iluminace jsou smysluplné jen natolik, nakolik odkazují k tomuto konečnému a rozhodujícímu bodu zlomu.“ Löwy, M., *Walter Benjamin and Surrealism: The Story of a Revolutionary Spell*. *Radical Philosophy*, 24, 1996, No. 80, s. 22. Není-li uvedeno jinak, přeložil všechny citace a odborné termíny v tomto textu autor stati.
- 5 Benjamin vytýkal surrealismu právě tuto jeho čistě revoltující, anarchistickou povahu. Richard Wolin ovšem dodává, že tato Benjaminova kritika znamená též sebekritiku. Wolin patrně naráží i na juvenilní Benjaminovy anarchistické tendence a ranější texty, například „Ke kritice násilí“ (1921, in: Benjamin, W., *Agésilaus Santander*, c.d.), kde autor podává koncepci revoluce jako téměř čisté revolty. Viz Wolin, R., *An Aesthetic of Redemption*, c.d., s. 133.
- 6 Benjamin, W., *Surrealismus*, c.d., s. 141.

osvícení, neboť právě ono konstituuje prostor obrazů a ukazuje, že tělo je obrazem. Zapojením těchto pojmů se Benjaminova revoluce stává poněkud neprůhlednou, avšak zároveň získává, jak se ukáže dále, potenciál k *dlouhodobé* proměně – či spíše proměňování – společnosti. Především díky němu je autorova koncepce hodna pozornosti. Následující úvahy se pokusí předvést, že díky napojení na pojmy obrazu, těla a profánního osvícení Benjaminův pojem revoluce v „Surrealismu“ umožňuje chápat revoluci nejen jako individuální, výjimečnou a časově ohraničenou událost, ale také jako setrvalou změnu postoje vůči každodennosti a každodenním předmětům; jelikož Benjaminův pojem revoluce vychází ze schopnosti pružně odhalovat revoluční potenciál v každodenních předmětech, získává zvláštní relevanci (teprve) v dnešní době, která kontinuálně produkuje nové každodenní předměty bezprecedentním tempem. Konkrétně se Benjamin zaměřuje především na novou techniku, která vstupuje do oblasti každodennosti a jejíž vývoj je pro něj výzvou k revoluční transformaci společnosti.

1. Obraz: jak sblížit neslučitelné a ukázat je na svém povrchu

Měl-li by se najít jeden pojem, kolem něž se jako kolem svého centra formuje většina Benjaminových textů z druhé poloviny dvacátých a z třicátých let, byl by velmi legitimním kandidátem pojem obrazu. V různých variantách⁷ kolem sebe soustřeďuje celou autorovu pozdní tvorbu; zde zkoumaná esej pak chápe obraz podobně, jako jej chápali surrealisté. Tomu nasvědčuje i autorovo přijetí Aragonova rozlišení „příměru a obrazu“⁸, jež je pro pochopení pojmu obrazu klíčové. Jednoduše lze daný rozdíl vyjádřit následujícím způsobem: zatímco příměr pomáhá svůj předmět jednoznačně určit díky jasné souvislosti mezi přirovnávaným a přirovnáním (oči modré jako obloha), obraz sblížuje dva (či více) kontrastní, vzdálené a zdánlivě nesouvislé prvky⁹ („kostel... jásavý jako zvon“; „krásný jako zákon zastavení vývoje hrudi

7 Atž již se jedná o obraz dialektický, stojící v základech koncepce dějin *Pasáží* a tezí „O pojmu dějin“, obraz myšlenkový [*Denkbild*], potažmo obraz-skrývačku [*Vexierbild*], jimiž je každý z aforismů „Jednosměrné ulice“, ideu-monádu jakožto obraz světa, zmiňovaný v *Původu německé truchlohy*, či paměťový obraz z pozoruhodné eseje „K Proustovu obrazu“. Srov. Benjamin, W., N [Teorie poznání, teorie pokroku]. In: týž, *Výbor z díla II: Teoretické pasáže*. Uspořádal a přeložil M. Ritter. Praha, OIKOYMENH 2011. Benjamin, W., O pojmu dějin. In: týž, *Výbor z díla II: Teoretické pasáže*, c.d. Benjamin, W., *Jednosměrná ulice*. In: týž, *Agésilas Santander*, c.d. Benjamin, W., *Původ německé truchlohy*. Přel. M. Pokorný. Praha, Malvern 2016. Benjamin, W., K Proustovu obrazu. In: týž, *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*. Uspořádal a přeložil M. Ritter. Praha, OIKOYMENH 2009.

8 Benjamin, W., *Surrealismus*, c.d., s. 140.

9 K surrealistickému pojetí obrazu jakožto sblížení dvou vzdálených skutečností viz Breton, A., *Manifesty surrealismu*, c.d., s. 52–57.

u dospělých¹⁰). Porozumět obrazu je tak komplikovanější než porozumět průměru. V politické rovině se pak jejich odlišnost projevuje mimo jiné takto: průměr napomáhá k zachování a neproblematickému přijímání stávajících poměrů tím, že udržuje myšlení ve stále stejné oblasti konsonance očividně souvisejících předmětů,¹¹ zatímco obraz podněcuje k transformaci skutečnosti, neboť ukazuje možnost sblížit *jiné* předměty než ty běžně slučované. Obraz vyžaduje jiný způsob vidění od svého pozorovatele-čtenáře. Jiný způsob vidění pak může za jistých podmínek vyústit v jiný, revoluční způsob jednání.

Další podstatný rys obrazu může pomoci objasnit jedna poznámka z „Kovolutu K“ Benjaminových *Pasáží* (tematicky i dobou vzniku blízkého eseje „Surrealismus“): „Tím, jak se formuje coby vyšší aktuálnost, vzniká obraz jako to, čemu se rozumí, a to, v čem se mu rozumí.“¹² Není potřeba odkazovat k externí teorii či určitému referentu, aby byl obraz srozumitelný. Vztah obraz-zobrazované zde není určující. Benjamin vposled patrně vůbec nezkoumá, „co“ obraz zobrazuje; zaměřuje se výhradně na něj samotný *jako na obraz*. Tomu se rozumí v jeho vlastním médiu. Liší se tak od jevu či symbolu, k nimž by snad mohl být přirovnávaný a pro něž je podstatný vztah k čemuś mimo ně. Pro jev je určující vztah k podstatě a k subjektivitě, symbol je založen na svém vztahu k symbolizovanému. Obraz do těchto tradičních vztahů nevstupuje. Nelze hledat klíč k obrazu mimo obraz; žádné dva obrazy nelze vykládat podle stejného klíče. Ježto je porozumění obrazu možné pouze v *obrazu*, nezbyvá pozorovateli nic jiného, než experimentovat: ustavičně měnit úhel pohledu, vzdálenost od obrazu, prozkoumávat nejrozmanitější detaily jeho povrchu, dokud se nestane čitelným¹³ či rozluštitelným jako hádankaskrývačka.¹⁴

10 Tamtéž, s. 54. První obraz přejímá Breton od Lautréamonta, druhý od Philippa Soupaulta.

11 „Nebot: co je program měšťanských stran? Špatná jarní báseň. K prasknutí přeplněná příměry.“ Benjamin, W., *Surrealismus*, c.d., s. 139.

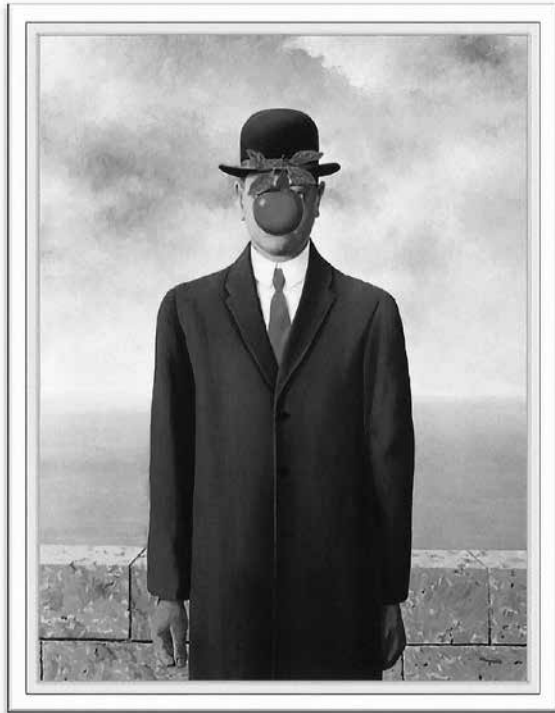
12 Benjamin, W., K [Město snů a dům snů, sny o budoucnosti, antropologický nihilismus, Jung]. In: týž, *Výbor z díla II: Teoretické pasáže*, c.d., s. 169.

13 Benjamin chápal obrazy též jako určitý *čitelný povrch*. Viz např. Benjamin, W., N [Teorie poznání, teorie pokroku], c.d., s. 127.

14 Například ve své nástupní přednášce na Frankfurtské univerzitě: *Die Aktualität der Philosophie*, užíval Adorno termín „dějinné obrazy“, v němž velmi věrně přejímal Benjaminův pojem obrazu. Dějinné obrazy jsou skrývačkami, v nichž je hádankovitým způsobem ukryta pravda o stávající dějinné době. Rozluštění obrazu pak v Adornově koncepci vede k prohlédnutí iluzorního a ideologického charakteru reality a k její následné transformaci. K obrazu-hádance se Adorno vrací i jinde: „Těmto vizuálním hádankám se v němčině říká *Vexierbilder* – Benjamin takto označoval aforismy své *Einbahnstrasse* (1928). I Adorno používá tento termín. Když interpretuje Dvořákovu ‚Humoresku‘, připomíná *Vexierbild* z novin, na němž je prázdný dům v prázdné ulici za deště a pod ním otázka: ‚Kde je zloděj?‘ – ‚Musíte tu věc obracet neustále sem a tam, na stranu, vzhůru nohama, dokud nezjistíte, že proud deště vytváří na jednom místě, ve spojení s masivním komínem, zachytitelnou grimasu...“ Buck-Morss, S., *Původ negativní dialektiky*.

Benjamin patrně viděl v surrealistických obrazech určité hádanky: nebyly pro něj pouze zdrojem opojení, nýbrž také výzvou k pokusu o jejich porozumění. Setrvalá rezistence obrazů vůči veškerému ne-imanentnímu čtení udržuje revoluční potenciál stále živý a aktuální: *každý* další obraz nutí pozorovatele zkoušet jiné způsoby vidění tak dlouho, dokud jej náhle nepřechte. Revoluční způsob vidění se nevyčerpává v jediném dějinném okamžiku, nýbrž obnovuje se pokaždé, když jej k tomu vyzve objevení dalšího nového obrazu.

Pojem obrazu lze tedy přiblížit pomocí tří základních určení: i) sblížení vzdálených či protikladných prvků, ii) srozumitelnosti v něm samém, iii) specifické čitelnosti, která umožňuje rozluštit obraz adekvátním *vhledem*.



René Magritte, Le fils de l'homme, 1964.¹⁵

Theodor W. Adorno, *Walter Benjamin a frankfurtský Institut pro sociální výzkum*. Přel. M. Ritter. Praha, Karolinum 2020, s. 206.

15 Viz Streckx, P., *René Magritte, L'Empire des Images*. New York, Assouline Publishing 2015.

2. Profánní osvícení: metoda místo náboženství a omamných látek

Obrazy sice mají člověka k tomu, aby se na skutečnost pokoušel dívat stále jinak, avšak tím ještě nepřinášejí revoluci samu. Neboť není revoluce bez tělesného jednání a praktické transformace skutečnosti. K nim ovšem poskytují obrazy pouze inspiraci. Benjamin kritizoval surrealisty za to, že setrvali pouze u odlišného, svobodného a opojného vidění skutečnosti. Nedařilo se jim „navázat revoltu na revoluci“.¹⁶ Neporadili si tak s „konstruktivitou, diktátorstvím revoluce“,¹⁷ které on sám v „Surrealismu“ pokládá za nedílnou součást revoluční zkušenosti. Řečeno jinými termíny: surrealisté se dle Benjaminu neprobudili z opojného obrazného snění.¹⁸ Nedokázali zužitkovat „revoluční energie“,¹⁹ uvolněné jiným způsobem vidění světa, v momentě probuzení.²⁰ Surrealistická revolta podléhala tendenci stát se spíše útekem od skutečnosti než silou její transformace.²¹ Spokojila se příliš brzy jen s jednou částí revoluční zkušenosti.

Kolem snahy získat pro revoluci síly opojení krouží surrealismus ve všech svých knihách a podnicích. Právě to může nazývat svým nejvlastnějším úkolem. Pro jeho provedení však není zásadní, zda je v každém revolučním aktu přítomen komponent opojení. Ten je totiž totožný s anarchickým. Položit však důraz výlučně na něj by znamenalo úplně odsunout metodickou a disciplinární přípravu revoluce ve prospěch praxe kolísající mezi nácvikem a předběžnou slavností. K tomu přistupuje ještě příliš zúžené, nedialektické nazírání na podstatu opojení.²²

16 Benjamin, W., *Surrealismus*, c.d., s. 138.

17 Tamtéž.

18 „Benjamin kritizoval surrealisty za to, že setrvali ve snovém stavu.“ Goldstein, W. S., *Dreaming of the Collective Awakening: Walter Benjamin and Ernst Bloch's Theories of Dreams. Humanity and Society*, 30, 2006, No. 1, s. 58. „Surrealisté rozeznávali realitu jako sen; [Benjaminovy] *Pasáže* evokovaly dějiny, aby z nich své čtenáře probudily.“ Buck-Morss, S., *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge – London, MIT Press 1991, s. 34.

19 Benjamin, W., *Surrealismus*, c.d., s. 128.

20 „Kánonem dialektiky je zužitkování snových prvků ve chvíli procitnutí.“ Benjamin, W., N [Teorie poznání, teorie pokroku], c.d., s. 129. Surrealismus objevuje revoluční energii nabitě snové obrazy, Benjamin je však chce využít v bdělém, neopojeném stavu. Nesnadno uchopitelný pojem probuzení je jedním z klíčových termínů *Pasáží*. Implikuje jednak podržení snových prvků, jednak kritickou distancí vůči nim. Řečeno zde užívanou terminologií: probuzení lze chápat jako ono střízlivé čtení obrazů. Čtení neuzívá revoluční energie, jež jsou v obrazech obsaženy, k opojení, nýbrž *rozumí* jim jako pobídkám k reálné transformaci skutečnosti.

21 „Benjamin se obával, že pokud by se velmi reálné kreativní energie surrealismu rozptýlily kvůli tomu, aby mohly poskytovat radostné obrazy smířeného života zde a nyní – tato pravděpodobnost byla implikována v konceptu *surreality* –, pak by hnutí v podstatě ustoupilo do soukromého snového světa, a to ve fatálním opominutí sociálních problémů, které se stávaly každým dnem naléhavější.“ Wolin, R., *An Aesthetic of Redemption*, c.d., s. 134.

22 Benjamin, W., *Surrealismus*, c.d., s. 138.

Anarchismus Bretona a jeho souputníků postrádal metodu a disciplínu; Benjamin naopak trénoval sebe sama v *metodické* schopnosti odlišného vidění.²³ Pokoušel se využít revoluční náboj surrealismu k bdělé proměně reality. Tento záměr se projevil i ve zvláštním způsobu jeho kritiky surrealismu, který našel svůj výraz právě v eseji „Surrealismus“. V něm totiž Benjamin kritizuje Bretonovo uskupení tak, že jej předkládá jako jiné, než jaké skutečně je. Jak již bylo naznačeno, Benjamin píše o takovém surrealismu, jaký *by měl být*. Jeho text je snahou o proměnu surrealismu stávajícího v surrealismus „pravý“, benjaminovský, dostávající sobě samému. Proto tvrdí, že surrealisté jediní pochopili „příkazy dne“,²⁴ přestože je v jeho očích pochopili jen zčásti, proto popisuje surrealismus obrazem ustavičně zvonícího budíku,²⁵ přestože jej kritizuje za setrvávání ve snovém, spícím světě, proto také píše, že surrealisté se blíží „komunistickému zodpovězení“²⁶ otázky předpokladů revoluce, přestože neberou dostatečně vážně roli vnějších podmínek.²⁷ Benjamin se ve svém textu snaží přetavit svou „nebezpečnou fascinaci“²⁸ surrealismem v jeho strážlivou proměnu. Nemíní ustrnout v opojení surrealismem, nýbrž vytváří mezi sebou a jím distanci, jako když za noci odkládá Aragonova *Pařížského venkovana*²⁹ po třech stranách, neboť mu začíná příliš rychle bít srdce.³⁰ Nazírá opojení dialekticky: předkládá *profánní osvícení* surrealismu.³¹

Technika profánního osvícení³² byla z Benjaminova hlediska největším přínosem surrealismu. Ovšem právě toho surrealismu, jaký měl být; ve sku-

23 „... receptivní či pozorující [viewing] schopnost se slučuje s formativní, kreativní schopností v tom, co je nazýváno, stereoskopickým a dimenzionálním nahlížením“, to je v nahlížení, které spontánně evokuje množství vrstev v mnohodimenzionální konfiguraci. Toto [vytváření schopnosti nahlížení] nazývá Benjamin ‚pedagogickým‘, čímž indikuje svůj vlastní, velmi uvědomělý a disciplinovaný trénink ve vidění.“ Gelley, A., *Benjamin's Passages. Dreaming, Awakening*. New York, Fordham University Press 2015, s. 138.

24 Benjamin, W., *Surrealismus*, c.d., s. 142.

25 Tamtéž.

26 „... kde leží předpoklady revoluce? Ve změně smýšlení nebo vnějších poměrů?“ Tamtéž, s. 139.

27 Sám Benjamin na výše zmíněnou otázku odpovídá silně ironicky, čímž naznačuje její nesmyslnost: nelze uvažovat o revoluci takto separovaně. Revoluce je vždy zároveň revolucí smýšlení i vnějších poměrů.

28 Löwy, M., *Walter Benjamin and Surrealism: The Story of a Revolutionary Spell*, c.d., s. 17.

29 Aragon, L., *Pařížský venkovan / Anicet neboli panoráma* (1926). Přel. S. Jirsa. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1964.

30 O této své zkušenosti četby Aragona se Benjamin zmiňuje v dopise Adornovi z 31. května 1935. In: Benjamin, W., *Gesammelte Briefe*. Bd. V. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1999.

31 K tomu Benjaminovi jakožto německému pozorovateli dopomáhá i jeho přirozená distance vůči surrealismu, spjatému s francouzským prostředím. V úvodu eseje tak naznačuje: „Německý pozorovatel nestojí u pramene. To je jeho šance. Stojí v údolí. Může odhadovat energie pohybu.“ Benjamin, W., *Surrealismus*, c.d., s. 123.

32 Velmi příznačně se však jedná o Benjaminův vlastní termín, který sami surrealisté neužívají.

tečnosti surrealisté mnohdy nebyli „na své, jeho výši“.³³ Podle Benjaminů plně nedostáli nárokům profánního osvícení, a tím ani sami sobě. Ztráceli se v „romantických předsudcích“,³⁴ zaměřujících se jen na záhadnou stránku záhadného. Unikala jim každodennost každodenního. Avšak právě ona je základním kamenem profánního osvícení, jež nahrazuje osvícení náboženského či drogového. Tato technika skýtala Benjaminovi v jeho materialistické fázi žádanou alternativu k teologickému zjevení,³⁵ o němž se opíraly jeho rané texty. Díky profánnímu osvícení vidí člověk každodennost jinak, a to bez nutnosti spoléhat se na narkotické substance či náboženská dogmata. Benjamin ovšem nepodává, jak je ostatně jeho zvykem, definici svých pojmů, a tedy ani profánního osvícení; nejjasnější vodítka k porozumění tomuto pojmu skýtá následující pasáž „Surrealismu“: „Nedovede nás totiž dál patetické nebo fanatické podtrhování záhadné stránky záhadného; spíše pronikneme tajemství jen v té míře, v jaké ho znovunalezneme v každodennosti, a to silou dialektické optiky, která každodennost poznává jako neproniknutelnou, neproniknutelnost jako každodenní. Nejvášnivější zkoumání telepatických fenoménů člověka například nepoučí o čtení (které je eminentně telepatickým procesem) ani z poloviny tolik, jako profánní čtení poučí o telepatických fenoménech. Nebo: nejvášnivější zkoumání hašišového opojení nepoučí člověka o myšlení (které je eminentním narkotikem) ani z poloviny tolik, jako profánní osvícení myšlení poučí o hašišovém opojení.“³⁶

Dialektická optika profánního osvícení nahlíží každodenní předměty a činnosti *jako obrazy*, jež sblíží protiklady neproniknutelnosti a každodennosti; díky tomu dokáže profánní osvícení každodennost jakožto obraz *číst* a porozumět tak nejen jí, nýbrž i ne-každodenním předmětům, činnostem či procesům, jež jsou s ní provázány. Jakmile je každodenní rozpoznáno jako obraz, tedy například čtení jako obraz prezentující každodenní činnost i telepatický proces, lze mu náhle rozumět *jinak*, totiž jakožto neproniknutelnému, jevícímu se jakožto každodenní. Neproniknutelný telepatický proces se prezentuje jako čtení. Je-li čtení vždy již telepatickým procesem, pak nikdy nebylo *pouze* každodenní; zároveň však telepatické fenomény nejsou *pouze* ne-každodenní, záhadné, jelikož se s některými z nich, jako se čtením, člověk setkává ve své každodennosti. Profánní osvícení umožňuje lépe poro-

33 Tamtéž, s. 126. V Benjaminových očích surrealismus vykračuje správným směrem, ale zároveň tak číni nepřesvědčivě a často se od tohoto směru odchyluje. Aragonovy i Bretonovy texty „vykazují velmi rušivé výpadky“. Tamtéž. Právě kvůli tomuto postavení surrealismu kdesi v půli cesty Benjamin patrně vyzývá k jeho proměně.

34 Tamtéž, s. 138.

35 Wolin, R., *An Aesthetic of Redemption*, c.d., s. 132.

36 Benjamin, W., *Surrealismus*, c.d., s. 138–139.

zumět jak každodennímu, tak ne-každodennímu tím, že odhaluje jejich dialektické provázání a konfiguraci.³⁷

Pokusně by tedy bylo možné popsat profánní osvícení jako schopnost vidět více vrstev skutečnosti (zde vrstvy každodennosti a neproniknutelnosti) naráz, v mnohodimenzionální konfiguraci, o níž hovoří ve výše zmíněné citaci Alexander Gelley. Jakmile však člověk díky profánnímu osvícení nazře například myšlení jako konfiguraci každodenní činnosti a narkotického opojení, může tuto konfiguraci přečíst, porozumět jí – a na základě tohoto porozumění následně *myslet jinak*. Pokud se pak profánní osvícení zaměří například na politickou činnost, umožňuje politikovi jednat jinak než dosud. Profánním osvícením neztrácí každodenní svou každodennost, nestává se čistě záhadným,³⁸ nýbrž podržuje si svůj charakter každodennosti jakožto kýžený protiklad záhadnosti. Pokud každodennost zmizí ze zřetele, ztratí se i napětí protikladů a revoluční jiskra nevlétne. Proto surrealisté padali z výšin profánního osvícení do ryze záhadných hlubin romantismu a spiritismu.

Právě metodická a disciplinovaná snaha číst skutečnost jako konfiguraci každodennosti s ne-každodenností (čili vidět v každodenním jeho dosud nevyužitě ne-každodenní možnosti a *rozumět* jim nikoliv jako pouhým možností, nýbrž spíše jako konkrétní výzvě k transformaci skutečnosti) odlišuje Benjaminovu koncepci revoluce od surrealistické revolty, která se obrazným viděním každodennosti jako ne-každodenní spíše opájela. Autor hovoří záměrně provokativně o „diktátorské“ stránce revoluce: naznačuje, že je třeba neústupně bránit radikální surrealistické svobodě³⁹ v opájení se sebou samou.⁴⁰ Benjaminova revoluce společnosti *nepřinese* osvobození od každodennosti, avšak umožní jednak objevovat, co je na každodennosti ne-každodenní, jednak každodennost vytrvale proměňovat.⁴¹

37 Jako pokus o profánní osvícení všedních předmětů lze číst i některé obrazy Reného Magritta, například *La Trahison des images* z roku 1929.

38 Právě zapomenutí na každodenní stránku záhadného bylo dle Benjaminova zásadní chybou surrealismu.

39 Pojem radikální svobody Benjamin na surrealismu oceňoval, společně s technikou profánního osvícení, patrně nejvíce. Viz Benjamin, W., *Surrealismus*, c.d., s. 137.

40 To se projevuje právě ve ztrátě pozornosti ke každodennosti záhadného.

41 K tomu odkazuje i závěrečný obraz eseje, jenž lze číst takto: *ustavičně* (a nikoliv jedenkrát a výjimečně) zvonící budík svým zvoněním neoznamuje přechod k výjimečným podmínkám, nýbrž neustále upozorňuje na každodennost v konfiguraci s neproniknutelností (ne-každodenností), která je celou dobu zde.



René Magritte, *La Trahison des images*, 1929.⁴²

3. Kolektivní tělo: každý kus nové techniky je jeho novým orgánem

Výklad „Surrealismu“ kulminuje v bodě, kdy se v textu eseje objevuje pojem kolektivního těla. Právě díky němu se Benjaminova koncepce revoluce stává srozumitelnou a jasněji uchopitelnou; zároveň ji lze pochopit jako reakci na autorovu konkrétní dějinnou situaci (především na rapidní vývoj v oblasti techniky). Pojem kolektivního těla ozřejmuje, proč se Benjamin zabývá profánním osvícením a jeho rozuměním materiální skutečnosti jako obrazu: právě konstituce kolektivního těla je totiž patrně nejzajímavějším výtěžkem profánního osvícení.

Klíčová pasáž, uvádějící pojem kolektivního těla, přichází v samém závěru eseje: „Neboť i ve vtipu, v nadávce, v nedorozumění, všude, kde nějaké jednání ze sebe samého vydává obraz a jest [obrazem], zarývá se do sebe a zažírá, kde blízkost vidí z očí sebe samu, se otevírá tento hledaný prostor obrazů, svět všestranné a integrální aktuality, v němž odpadá útulnost vyhřáté světnice, zkrátka prostor, v němž si politický materialismus a fyzická bytost podle dialektické spravedlnosti navzájem dělí vnitřního člověka, psyché, individuum – nebo co všechno jim chceme předhodit – tak, že žádný úd na něm nezůstane neroztržen. Přesto však – ba právě po takovém dialektickém zničení – bude

42 Viz Streckx, P., *René Magritte, L'Empire des Images*, c.d.

tento prostor ještě prostorem obrazů, a konkrétněji: prostorem těla. (...) I kolektiv je tělesný. A fysis, která se mu organizuje v technice, lze co do její celkové politické a věcné skutečnosti produkovat jen v onom prostoru obrazů, v němž nás zdomácňuje profánní osvětlení. Teprve když se v něm tělo a prostor obrazů proniknou tak hluboce, že každé revoluční napětí přejde v kolektivní tělesnou inervaci, každá tělesná inervace kolektivu v revoluční vybití, překoná skutečnost sama sebe tak dalece, jak to požaduje *Komunistický manifest*.⁴³

Tento hutný výklad lze číst následujícím způsobem: Jakmile se určité každodenní jednání stává předmětem vtipu či nedorozumění,⁴⁴ odhaluje se jako určitým způsobem nejednoznačné, mnohvrstevnaté. Pohledu druhého, který činí jednání předmětem vtipu, se jednání ukazuje *jinak*, než jak jej nahlíží sám jednatel. Jednání se stává obrazem, jelikož v očích jednatelce je něčím pouze každodenním, avšak v očích vtipálka něčím mimořádným, ne-každodenním a hodným (komické) pozornosti. Vposled pak sám jednatel, jakmile slyší vtip o svém jednání, či se střetává s nedorozuměním, nahlíží své vlastní jednání jako obraz. V momentě tohoto střetnutí se „jednání zarává do sebe“ a „blížkost vidí z očí sebe samu“. Netriviální, ne-každodenní stránku jednání však jednatelci ukazuje *druhý*. Díky vtipu či nedorozumění si jednatel uvědomuje, že jeho jednání není čistě soukromou záležitostí, nýbrž že se odehrává v prostoru kolektivu. Proto mluví Benjamin o odpadání útulnosti vyhráté světnice⁴⁵ a destrukci vnitřního člověka, individua.⁴⁶ Jeho cílem je zde zrušit separaci mezi soukromým individuem a kolektivem;⁴⁷ teprve *po* ní

43 Tamtéž, s. 141 (překlad doplněn). Bryndovo přeložení originálního „wo ein Handeln selber das Bild aus sich herausstellt und ist“ (Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*. Bd. 2/1: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1977, s. 309) se nezdá odpovídat Benjaminově intenci. Srozumitelnější je způsob (zde naznačen doplněním Bryndova překladu), jakým pasáž interpretuje např. Sigrid Weigelová. Viz Weigel, S., *Body-and Image-Space: Re-reading Walter Benjamin*. Transl. G. Paul – R. McNicholl – J. Gaines. London – New York, Routledge 1996, s. 16.

44 Ve vtipu či nedorozumění lze v daném kontextu spatřovat konkrétní případy profánního osvětlení určitého jednání, či přinejmenším otevření možnosti jeho profánního osvětlení. Ve vtipu či nedorozumění se jednání stává obrazem, je tedy možné jej číst a rozumět mu specifickým způsobem. Je pouze potřeba této jimi otevřené možnosti využít.

45 Tu lze interpretovat jako metaforu pro soukromé individuum, jako *interiér*, v němž je individuum separované od kolektivu a oddává se vlastnímu privátnímu smění. Interpretaci interiérů jakožto privátního snového světa izolovaného individua nabízí zajímavý „Konvolut I“ Benjaminových *Pasáží*. In: Benjamin, W., *Výbor z díla II: Teoretické pasáže*, c.d., s. 191–215.

46 Tuto destrukci může provést, či alespoň započít, i zmiňovaný vtip či nedorozumění.

47 Weigelová stejnou pasáž interpretuje jako zrušení distance mezi subjektem a objektem, potažmo mezi subjektem a obrazem. Tvrdí, že se subjekt skrze jednání stává součástí prostoru obrazů, „doslova svým tělem“. Tělo tedy chápe jak ve smyslu individuálního, tak poté ve smyslu kolektivního. Avšak takovéto zaměření na individuální tělo neumožňuje plně pochopit Benjaminovu koncepci revoluce jakožto založenou na vztahu kolektivu k měnící se materiální realitě (především k technice). Tělo, jež Benjamin zmiňuje, je potřeba spíše chápat od počátku jako tělo kolektivní. Benjamin jej ostatně v textu zmiňuje až po dialektickém roztržení individua. Jakmile se v „Surrealismu“ objevuje pojem těla, zabírá se výklad již úrovní kolektivu. Srov. Weigel, S., *Body-and Image-Space: Re-reading Walter Benjamin*, c.d., s. 14–17.

se plně ustavuje prostor obrazů jako prostor těla. Tělo je zde chápáno jako ryze tělesné; pojem kolektivního těla je pak Benjaminovým způsobem, jak reagovat na zkušenost bezprecedentní emergence nové techniky.

Neboť Benjaminovo pojetí revoluce odpovídá jeho dějinné situaci, v níž do okruhu každodennosti začaly stále rychleji pronikat nové předměty, produkované stále se vyvíjející technikou. Tato nová technika přinesla bezprecedentní potenciál umožňující proměnu společnosti, který však zůstával do velké míry nevyužit.⁴⁸ *Kolektiv* nedokázal zaujmout patřičný revoluční postoj vůči novým předmětům, s nimiž se ve své každodennosti setkával. Nepoznal, že se mu v nové technice organizuje vlastní fysis; neviděl v technice nový orgán svého těla. Právě k takovému náhledu se však Benjamin snaží kolektiv přivést.

Jeho postup lze interpretovat následujícím způsobem: Je třeba, aby se profánní osvětlení zaměřilo na novou techniku, jež dosud zůstávala nahlížena jako pouhá nová součást každodennosti, „nová příroda“. Profánní osvětlení totiž – na rozdíl od převládajícího přístupu – tyto nové každodenní *stroje* a *nástroje* spatřuje též jako *jedinečnou dějinnou událost a příležitost* k transformaci skutečnosti. Technika je *zároveň* každodenním nástrojem usnadňování života společnosti i zcela výjimečnou dějinnou šancí k revoluční společenské proměně. Takto ji nahlíží profánní osvětlení a *rozumí* ji vpsled jako výzvě k nahlédnutí kolektivu jako *kolektivního těla*. Neboť fysis kolektivu je dle Benjaminu *produkována* v prostoru obrazů: bez činnosti profánního osvětlení by nebylo možné o čemsi takovém, jako je kolektivní tělo, vůbec hovořit. Chápat kolektiv jako tělesný není čímsi přirozeným, tento náhled je třeba *vytvořit*. Díky profánnímu osvětlení kolektiv nahlíží novou techniku jako vlastní orgán, tedy jako cosi jemu *blížešího* a *skýtajícího jiné možnosti* než pouhý nástroj. Teprve vidíme-li techniku jako orgán kolektivního těla, vybízí nás to, abychom ji využili jinak, než když ji vidíme pouze jako nástroj;⁴⁹ jakožto tělesný orgán je zde technika především *pro* kolektiv a měla by sloužit především k dosažení optimálního stavu celého organismu – ke zrušení bezpráví, k němuž ve společnosti dochází.

Takovéto pojetí revoluce umožňuje kolektivu pružně reagovat na rychle se měnící dějinnou situaci a množství nových předmětů, jež vstupují do jeho

48 Susan Buck-Morssová hovoří o nové technice jako o „nové přírodě“, která přinesla nebyvalý potenciál proměny společnosti, jež ovšem společnost nedokázala využít. Viz Buck-Morss, S., *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, c.d., s. 58–80. V kontextu eseje „Surrealism“ lze doplnit, že společnost nedokázala využít potenciál „nové přírody“ – techniky, jelikož ji nedokázala přečíst jako obraz a porozumět jí tak jako výzvě k transformaci skutečnosti. O to se však právě pokouší Benjamin.

49 Snad by bylo možné popsat první způsob využívání techniky jako revoluční (takové, které Benjamin naznačuje slovy *o skutečnosti, jež dalece překonává sebe sama*), druhý jako evoluční.

každodennosti. Právě tak lze rozumět závěrečné větě citované pasáže: nová technika s sebou přináší revoluční napětí, které v ní profánní osvícení odkrývá jako napětí obrazu, sblížujícího každodennost nástroje s ne-každodenností dějinně jedinečné události; přechod od napětí k tělesné inervaci pak umožňuje *porozumění* tomuto obrazu techniky – nahlédnutí, že nová technika je orgánem kolektivního těla. A právě takovéto porozumění nové technice se pak stává *výzvou* k proměně skutečnosti jejím prostřednictvím – nově inervovaný orgán vyzývá ke svému využití. V Benjaminově pojetí revoluce si tedy kolektiv především tělesně *osvojuje* novou techniku.

I proto se Benjamin snažil surrealismus udržet ve stavu bdělosti: obracel se proti jeho regresivním tendencím směřujícím k opájení se obrazy namísto k jejich čtení, které umožňuje si tyto obrazy *osvojit*. Surrealistické pozvedávání obrazů do snové oblasti přináší hrozbu regresu ve formě mytologizace či romantického okouzlení každodenní skutečností. Benjaminova teorie revoluce je ustavičnou rezistencí vůči takovému regresu. Když vyžaduje, aby skutečnost překonala dalece sebe sama, může mínit tuto dálku v časovém smyslu dlouhodobosti. Tomu napovídají i předcházející formulace, jež hovoří o *každém* revolučním napětí, o *každé* tělesné inervaci a revolučním vybití. Benjamin zjevně nechápe revoluci jako časově ohraničenou událost, nýbrž spíše jako odlišnou formu prožívání času: takovou, jež čte všední kontinuitu jako entitu aktuálně vyzývající ke své transformaci. Proto mluví o prostoru obrazů jako o světě všestranné a integrální aktuality.⁵⁰

4. Aktualita revoluce: proměna kontinuity namísto jejího přerušení

Benjaminova revoluce proměňuje lidskou časovost. Kontinuitu transformuje v aktualitu.⁵¹ Ve stávajícím kontextu lze aktualitu vidět tam, kde se kolektiv střetává s konkrétní, dějinně jedinečnou materiální skutečností, která vstupuje do jeho každodennosti. Jakmile tuto novou materiální skutečnost

50 Weigelová hovoří o spřízněnosti pojmu aktuality s pojmem nynějšíku [*Jetztzeit*], jež Benjamin užívá v *Pasážích*: „... vytvoření ‚politické a faktické reality‘ fysis v prostoru obrazů, v němž nás zdomáčkuje profánní osvícení“, reprezentuje moment materializovaného, tělesného [*embodied*] času nyní [*Jetztzeit*]. Tato scéna se pro [Benjamina] stává ‚světem všestranné a integrální aktuality‘ do té míry, do jaké zde nynějšek poznatelnosti [*Jetzt der Erkennbarkeit*] koinciduje s nynějškem tělesné reprezentace či jednání.“ Weigel, S., *Body and Image-Space: Re-reading Walter Benjamin*, c.d., s. 8.

51 Aktualita je jedním z pojmů, o něž se Benjaminovo myšlení opírá nejvíce a nejčastěji. V eseji „Surrealismus“ však nabývá poněkud jiného významu než například v teziích „O pojmu dějin“, kde ji Benjamin spojuje mimo jiné i s událostmi, během nichž za červencové revoluce lidé ostře lovali vřeže s hodinami. Tento obraz naznačuje striktní přerušeni kontinuity. Ustavičně zvonící budík „Surrealismu“ není zastaven, přerušeni. Naopak, *trvale* mění charakter kontinuity; kontinuitu ji transformuje v probouzení do aktuality. Tyto dva obrazy porovnává i Sigrid Weigelová, avšak snaží se mezi nimi najít, snad až příliš velkou, analogii. Tamtéž, s. 14–16.

kolektiv *čte* jako výzvu k revoluční proměně reality, ocitá se v oblasti aktuality. Oči, které se pokoušejí o její profánní osvětlení, nová technika *aktuálně* vyzývá k svému revolučnímu využití. Aktualita naopak není založena na hledání určitého (věčného) smyslu či významu stávající skutečnosti, nýbrž spíše na nahlížení skutečnosti jako beze-smyslné. Tak lze číst závěrečnou větu eseje: „Muž za mužem [surrealisté] dávají svou pantomimu výměnou za ciferník budíku, který každou minutu šedesát vteřin zvoní.“⁵² Pantomima surrealistů *znázorňuje* každodennost, aniž by cokoliv *říkala* o jejím smyslu či významu. Tam, kde vystupuje jako bezintencí, bez-smyslná, *a proto* ryze dialekticky překřížená s neproniknutelností, ukazuje se jako aktuální.

Profánní osvětlení tedy nepřičítá každodennímu určitý rozměr duchovní smysluplnosti navíc, nýbrž ničí iluze, jež zastírají jeho obrazovou podstatu. Neproniknutelnost obrazů, které dialektická optika profánního osvětlení rozeznává v každodenních předmětech, lze chápat jako neproniknutelnost za tyto obrazy, k jejich smyslu.⁵³ Neproniknutelné jsou však svou *jednoduchostí*: tam, kde je pouhý obraz a nic za ním, nelze samozřejmě proniknout za obraz.⁵⁴ Nejde-li proniknout za obraz, je třeba porozumět obrazu v něm samém.

Obrazy setrvale rezistují vůči proniknutí za ně, jsou čistou odrazovou plochou. Jejich odpor není odporem síly či komplikovanosti. Je odporem každodenního v jeho jednoduchosti. Ke každodennímu ovšem patří také všední kontinuita času, v níž se každodenní objevuje a trvá. Revoluce v „Surrealismu“ tedy neznamená přerušení kontinuity času (neboť je revolucí každodennosti, neoddělitelné od kontinuity), jak to naopak naznačuje Benjaminova pozdější kritika Marxe: „Pro Benjaminu žádný cíl dějin neexistuje; ‚cílům‘ je naopak *prolomit* dějiny. V souladu s tím zdůrazňuje proti Marxovi, že revoluce nejsou ‚lokomotivy světových dějin‘, nýbrž okamžiky, v nichž lidstvo jedoucích v těchto dějinách zatahuje za záchrannou brzdu, a ve stejném duchu tvrdí, že ‚beztrždní společnost‘ není cílem historického pokroku, nýbrž jeho *přerušením*. (...) Proto tu také nejde o přetvoření světa, o proměnu imanence, nýbrž o jeho prolomení, o vpád transcendence.“⁵⁵

52 Benjamin, W., *Surrealismus*, c.d., s. 142.

53 Zajímavou artikulaci podobné neproniknutelnosti nabízí esej „K Proustovu obrazu“ a Benjaminův oblíbený příklad svinuté punčochy: „Děti znají symbol tohoto světa, punčochu, která má strukturu snového světa: je-li v prádelníku, svinutá, je zároveň ‚váček‘ a ‚to, co v něm bylo přineseno‘. A stejně jako se toto dvojí, váček a to, co je v něm, nedokáže samo sebou nasytit a *jedním* hmatem se proměňuje v něco třetího: v punčochu, tak byl Proust nenasytý jedním hmatem vyprázdnit atrapu já, aby vždy znovu získal ono třetí, obraz, který ukojí jeho zvědavost...“ Benjamin, W., *K Proustovu obrazu*, c.d., s. 240. Svinutá punčocha – váček s „dárkem“ – naznačuje jistý obsah, plnost smyslu, avšak ve skutečnosti je vždy již pouhým obrazem, punčochou.

54 Snad právě k tomuto pojetí skutečnosti jako pouhého obrazu odkazuje Benjaminův termín „pravé, surrealistické tváře“ věcí či světa. Toto spojení figuruje jak v *Teoretických pasážích*, tak v esejích „Surrealismus“ a „K Proustovu obrazu“.

55 Ritter, M., *Poznáním osvobodovat budoucí. Benjaminova teorie pravdy*. Praha, Filosofický ústav AV ČR, v. v. i., ve spolupráci se spolkem OIKOYMENH 2018, s. 171.

V eseji „Surrealismus“ Benjamin rovněž užívá obraz vlaku, avšak docela jiným způsobem: „... Breton a Nadja jsou milostná dvojice, která v revoluční zkušenosti, ne-li jednání, zúročuje všechno, co jsme zakusili na smutných jízdách vlakem (železnice začínají stárnout), za bohem opuštěných nedělních odpolední v proletářských čtvrtích velkoměst, v prvním pohledu přes zadštěné okno nového bytu. Přivádí k explozi mocné síly ‚nálady‘, které se v těchto věcech skrývají. Jak si asi myslíte, že by se utvářel život, kdyby se v rozhodujícím okamžiku nechal určit právě poslední nejoblíbenější odrohovačkou?“⁵⁶

Oproti vpádu transcendence, o němž hovoří Martin Ritter v souvislosti s Benjaminovými tezemi „O pojmu dějin“ z roku 1940, předkládá „Surrealismus“ explozi imanence. Běží v něm spíše o transformaci kontinuity než o její přerušení vpádem transcendence. Vlak „Surrealismu“ není oním do budoucnosti dravě směřujícím vlakem pokroku, jež kritizuje Benjamin u Marxe. Vlak, v němž sedí Breton s Nadjou, nemíří k čemusi výjimečnému, nýbrž smutně putuje skrze každodenní. Benjamin se zde vytrvale pokouší obejít bez teologických motivů.⁵⁷ Jeho cílem je vidět kontinuitu jako aktualitu, vidět skutečnost jako prostor obrazů. Revoluce pak spočívá v tělesném kolektivním jednání, které je iniciováno čtením a rozuměním obrazů v momentě jejich profánního osvícení. Dle Benjaminova je třeba například k nové technice přistupovat jako k obrazu a jako takovou ji číst: spíše než hledat za ní ukrytý smysl je tedy třeba vidět v ní určitou zprávu, která je aktuálně adresována přítomnému kolektivu. Ten na tuto zprávu poté může revolučně *odpovědět*. Benjaminova aktualita pak spočívá v tom, že kolektiv je v rámci každodenní kontinuity *oslovován* těmito obrazy jako určitými *zprávami*, kterým může porozumět a na které může dát jedinečnou odpověď.

Schopnost pružně reagovat profánním osvícením na každý další každodenní předmět si podržuje svou relevanci i v dnešní době, která tyto předměty produkuje v čím dál rychlejším tempu. Umožňuje dnešnímu člověku nenechat se zahltnout bezprecedentním množstvím nové techniky, nýbrž rozpoznat v ní čitelné obrazy, které vybízejí k revolučnímu proměňování skutečnosti. Kolektivitu pak umožňuje rozeznávat nové orgány jeho stále se měnícího těla a využívat jimi přinesený nový potenciál k tělesnému jednání. Neboť Benjamin patrně nejen reagoval na „příkazy dne“ své vlastní doby, nýbrž také anticipoval příkazy dne, který teprve přijde.⁵⁸

56 Benjamin, W., Surrealismus, c.d., s. 129.

57 Přestože i ty zde jednou problesknou v pozoruhodné pasáži o Dostojevském jako surrealistovi *avant la lettre*. Viz tamtéž, s. 135–136.

58 Snad až teprve dnes se Benjaminův pojem revoluce v „Surrealismu“ stává plně čitelným a aktuálním. Neboť právě dnešek zcela naplňuje to, co se v Benjaminově době ukazovalo jen v zárodcích: skutečně *kontinuální* produkci *nového*, které tak bez ustání vybízí k hledání *jiného* vidění skutečnosti.