



Co říká duha?

Martin Ritter

Univerzita Karlova v Praze

Ve snaze ukázat možnost zkušenosti, jež není vymezena a omezena horizontem osvícenského rozumu, věnoval Walter Benjamin několik svých raných textů úvahám o fantazii.¹ V těchto úvahách odkrývá logiku či řeč světa, která překračuje (novo)kantovskou dualitu pojmu a názoru, jakož i dualitu receptivity a spontaneity. Tato řeč, kterou lze ilustrovat dětským či uměleckým vnímáním barev a zejména fenoménem duhy, zpřítomňuje pravdu nezprostředkovanou racionálními kategoriemi.² Pravda však přesto není nezprostředkovaná, nevystává v kontinuu jednoho média, v němž by se smývaly rozdíly mezi různými způsoby zjevování světa a v němž by mizel rozdíl mezi subjektem a objektem. Abstraktně řečeno, pravda se ukazuje v diskontinuitě, která překračuje jednotu média, aniž by toto médium narušovala; jak uvidíme v závěru této studie, Benjamin to konkrétně ilustruje mj. na vztahu mezi malířskou kompozicí barev a lidským slovem.

BARVA ZPŘÍSTUPŇUJÍCÍ FANTAZIJNÍ SVĚT

Rozbor fantazie je u Benjaminů úzce propojen s výkladem vnímání barev. Je ovšem nutné rozlišit vnímání barev u dětí a dospělých: zatímco vnímání dospělého je substancialistické, zaměřené na sledování věcí v časoprostoru, takže barva je pro tento pohled jen „potahem substance“, pro dítě je naopak barva sama „jednotlivina“, přesněji řečeno „okřídlenec, který přelétá z jednoho tvaru na druhý“.³

Dětský přístup k barvám je blízký uměleckému vnímání či přesněji řečeno umělecké kultivaci zraku: lze říci, že dětské vnímání barev „nejvyšším uměleckým způsobem rozvíjí zrak, očisťuje jej, a to tím, že jej [tj. zrak] izoluje; tento rozvoj [Bildung] pozvedá do duchovní sféry tím, že nazírá předměty co do jejich barevného obsahu, a tak je neizoluje, nýbrž zajišťuje si souvislé [zusammenhängende] nazírání fantazij-

1 Význačné místo mezi těmito texty zaujímá rozhovor „Duha“, jehož český překlad vychází v přítomném čísle *Světa literatury*.

2 Mnohá z témat, jimž se věnují následující stránky, rozebírá Caygill 1998, zejm. s. 1–13 a 81–88. Naše interpretace se v podstatných bodech liší od Caygillovy, na tomto místě však není prostor pro podrobnější diskusi. Výklad dialogu o duze podává z odlišné perspektivy též Fenves 2011, s. 79–102.

3 Benjamin 2011a, s. 32.



ního světa v nich“.⁴ Dětské vnímání barev tak vede k jistému osamostatnění zraku, avšak tato izolace není na škodu, právě naopak: díky tomu, že dítě specificky vnímá barvy, otevírá (si) prostor fantazii. Benjamin v tomto nazírání barev spatřuje přímo školu fantazie: jediné v této sféře lze fantazii „zcela rozvinout, uspokojit a ukáznit“.⁵

Souhrnně tak můžeme říci, že barva „[s]kýtá návod k životu ducha, který je tvůrčí“.⁶ Tato tvůrčí duchovnost je přitom postavena do kontrastu na jedné straně ke zcela nahodilým, neuspořádaným faktům, na straně druhé k substancím a jejich kauzálním vztahům.⁷ Jak jsme již naznačili, Benjamin neváhá ztotožnit toto dětské, „čisté vidění“ s uměleckým, resp. „rajským řádem“, čímž vyjadřuje mj. to, že jeho médiiem je nevinnost, identita a harmonie.

FANTAZIE A TVARY

Uvedli jsme, že barvy dokáží „školit“ fantazii. Ale co je fantazie sama? Podle Benjamina se fantazie podstatně vztahuje k věcem. Tento vztah však není ani tak tvůrčí, jako spíše znetvořující: fantazie deformuje, avšak nikoli svévolně a násilně, nýbrž tehdy, pokud se již „tvar sám od sebe rozkládá“.⁸ Platí tedy, že „pravá fantazie je nekonstruktivní, čistě znetvořující, resp. (z hlediska subjektu) čistě negativní“.⁹

Podrobnější popis ukazuje, že fungování fantazie má dvě hlavní charakteristiky či ohledy. Za první je (stejně jako dětské vnímání barev) takříkajíc nevinné, za druhé je nedokonavé: rozkládá sice (znetvořuje tvar), avšak úplně jej neničí, nýbrž „zvěčňuje zánik“. V obou těchto ohledech se fantazie liší od „ničivého rozkladu empirie“.¹⁰ Nevinné, „nenucené“ působení fantazie má tedy svůj objektivní korelát: „subjektivní fantazijní koncepci čistým pojmáním [Empfängnis] odpovídá objektivní sféra fantazijního znetváření jakožto svět bezbolestného zrození“.¹¹ Jinak řečeno, fantazie vyvolává představu (či spíše představy) mimořádně pestrého, přitom však bezbolestného dění, resp. světa v bezbolestném a „nekonečném pomíjení“.¹²

4 Tamtéž.

5 Tamtéž., s. 33. V jiných sférách (Benjamin zmiňuje hudbu, plastiku a historii) se fantazie nemůže uplatnit náležitým způsobem.

6 Tamtéž. Samo vidění tak má, resp. může mít duchovní charakter, který Benjamin charakterizuje odkazem na fenomén duhy (k němuž se záhy vrátíme); ostatně již úvodní věta textu „Barva z pohledu dítěte“ praví, že „[b]arva je cosi duchovního“ (tamtéž, s. 32).

7 Dialog „Duha“ zdůrazňuje, že barvy jsou čistě jen vlastnosti, aniž by byly vlastnostmi substance: zejména samy nejsou substancemi (Benjamin 1989a, s. 23). Právě skutečnost, že jsou jen vlastnostmi, přitom způsobuje, že „lidé bez fantazie“ je ztotožňují se symboly, avšak duchovnost barev je elementárnější, bezprostřednější.

8 Benjamin 2011b, s. 34. Naopak svévolně konstruktivní fantazie, která se opírá o spontaneitu, vytváří nikoli fantazijní, nýbrž fantastické útvary (tamtéž).

9 Tamtéž.

10 Tamtéž.

11 Tamtéž.

12 Tamtéž. Benjamin rozlišuje tři formy objektivního fantazijního znetváření: čisté zdání ve svém rozpadu, čisté zdání ve svém vznikání („lesk spočívající na věcech Ráje“) a „šedi- vé Elysium“ (tamtéž, s. 34n).



Fantazie jako síla znetváření přitom nepůsobí jen ve vizuální, nýbrž také v akustické a taktilní sféře. Máme-li proto popsat oblast jejího působení, „musíme přehlédnout všechny procesy znetváření, k nimž v přírodě dochází“.¹³ Nejen tato teze svědčí o tom, že fantazie není ani tak subjektivní aktivita, kterou by člověk uměle rozkládal to, co je samo o sobě přirozeně pevné: fantazie nejenže má svůj objektivní korelát, nýbrž zdá se, jako by sama byla „objektivním“ principem dění.¹⁴

BARVY, MALÍŘSTVÍ A FANTAZIE

Ve výkladu barev i v rozboru fantazie vystupuje jako význačný fenomén duha, po níž Benjamin dokonce pojmenoval svůj „rozhovor o fantazii“. Věnujme se tomuto dialogu, abychom nahlédli další systematické souvislosti výše načrtnutých úvah.

Margareta vypravuje Georgovi svůj sen o krajině planoucí barvami: všechno „mělo v sobě nekonečné množství barev“, a proto také nešlo pouze o jednu krajinu, nýbrž o „nekonečné množství krajin“.¹⁵ Této barevné plnosti odpovídá to, že Margareta nebyla „ničím než viděním“,¹⁶ což znamená nejen to, že zde nebyl při díle rozum, nýbrž také to, že se rozplynula její vlastní identita.¹⁷ Tato eliminace subjektu má svůj korelát v tom, že k vidění zde nebyly věci, nýbrž barvy.

Georg sice zná tento stav, který přirovnává k opojení, v němž je člověk sám vlastností světa a zároveň proniká do věcí jejich vlastnostmi, nicméně vysvětluje Margaretě, že barvy, jež viděla ve snu, nemůže jako malíř vyjádřit na plátně: tyto barvy jsou totiž barvy fantazie, avšak umění nespočívá *jen* na fantazii — nutně se opírá také o *formy*.

Se zřetelem k tomu rozlišení je nejpodstatnější skutečnost, že umění je předmětné, tvoří se zřetelem k předmětům, či přesněji řečeno „ve vztahu k čistým formám přírody“.¹⁸ Aniž by byl jasně vymezen ontologický statut těchto čistých forem, zřejmé je přinejmenším to, že vztah k formám se podle Georga zásadně liší od vztahu k barvám, a to především tím, že tvoření podle formy či spíše z formy je kreativním, konstruktivním aktem (zatímco vnímání barev je čistě pasivní).¹⁹

Jako vlastní princip malířství, z něhož tato tvořivost vychází, je Georgem identifikována prostorová nekonečnost.²⁰ Proto je podstatou malířství plocha, nikoli barva: právě v ploše, přesněji řečeno „v hloubce žije prostor co do své nekonečnosti“.²¹

13 Tamtéž, s. 35.

14 I proto — a v tomto smyslu — ji lze pojmut jako opak věšctví; nevěstí vznik, nýbrž zánik: „fantazie je smysl pro nastávající znetváření“ (tamtéž, s. 35n.).

15 Benjamin 1989a, s. 19.

16 Tamtéž.

17 „Ani já sama jsem nebyla“ (tamtéž, s. 19n.).

18 Tamtéž, s. 20. Tím se ovšem nemíní, že umění napodobuje přírodu. (Tamtéž.)

19 „Čistá barva“ se dává jediné (v) názoru, nazírání: pro její vnímání je tedy podstatná pasivita — pasivita, jíž je vystaven snící, opojený, případně ten, kdo se oddává fantazii.

20 Tamtéž. V případě plastiky je takovýmto „kánonem“ prostorová dimenzionalita.

21 Tamtéž.



Georg v této souvislosti říká, že „bytí věcí se v ploše rozvíjí k prostoru, přísně vzato nikoli v něm“,²² což je sama o sobě pozoruhodná myšlenka, avšak v naší souvislosti je důležitější její další využití: „A barva je teprve koncentrací plochy, vetkání [Einbildung] nekonečna do plochy“.²³ Jelikož barva vstupuje do malířství až druhotně, a stává se tak součástí jiného, konkrétně prostorového média, nemůže si zachovat svou vlastní nekonečnost, a stává se tak pouze svým „odleskem“.²⁴ V souladu s tím jedině ve fantazii jsou přítomny „absolutní barvy“.

Dosavadní výklad jistě vyvolává dojem, že panuje ostrá dualita mezi pasivním smyslovým vnímáním barev samých, jež se ukazují ve snu či ve fantazii, a uměleckou tvorbou, která je duchovní aktivitou. Již důraz na duchovnost barev, který jsme viděli na začátku dialogu, ovšem naznačuje, že tato dualita může být zdánlivá. A Margareta v pokračujícím rozhovoru skutečně poukazuje na to, že umělec není jen duchovní tvůrce. Musí též pasivně zakoušet, musí mít „vizi“,²⁵ která pramení ve fantazii: nikoli ovšem ve fantazii umělce, nýbrž spíše ve fantazii samé či, jak to vyjadřuje Georg, v „múze“.²⁶

I Georg tak nakonec uznává, že právě „vláda fantazie“ zaručuje umělci pravdu jeho díla, a to jakožto „dar čistého pojmání“.²⁷ Jinak řečeno, pro malířství v posledku není nejpodstatnější vztah k světským předmětům, nýbrž působení fantazie, které znamená jednotu nazírajícího a věcí „v nazírání kánonu“. A nutno vyzdvihnout, že důraz nespočívá na pasivitě umělecké tvorby, nýbrž na tom, že pasivita je zde *zajedno* s aktivitou: v souladu s tím je fantazie přítomna „v každém pohybu, který je úplně čistý, vykonávaný v naprostém sebezapomnění, jakoby v nazírání“.²⁸

BYTNOST FANTAZIE

Co je tedy podstatou fantazie? Máme-li tuto otázku smysluplně zodpovědět, měli bychom si nejprve položit otázku, co je vlastně cílem výše rozebíraných textů. V této souvislosti je třeba zdůraznit, že Benjamin rozvíjí své rané myšlení v (novo)kantovském pojmovém rámci, což ovšem neznamená, že by s ním souhlasil; naopak tento rámec se stává takřka neznatelným, jelikož je v mnoha podstatných ohledech revidován.

Především je třeba říci, že základním gestem stati o barvách, resp. o fantazii je upozadění role rozumu (a rozvažování). Benjamin přitom nepostupuje negativně, nýbrž pozitivně: po „uzávorkování“ rozumu se výklady plně soustředí na rozbor názoru

22 Tamtéž, s. 20n.

23 Tamtéž, s. 21.

24 Tamtéž. Stojí za pozornost, že barva je v malířství „die Einbildung der Unendlichkeit“. Slovo „Einbildung“ jsme přeložili velmi volně jako „vetkání“, jde však především o synonymum fantazie: barvou fantazijně vstupuje do malířství médium fantazie.

25 Margareta říká, že umělci se vyjevuje „das Einfach-Schöne, die Vision“ (tamtéž).

26 Tamtéž.

27 Tamtéž, s. 22.

28 Tamtéž. Jak vidno, fantazie nepůsobí jen ve vnímání barev, nicméně v souvislosti s barvami se projevuje nejryzejším způsobem, a to proto, že barvě „neodpovídá v člověku žádná tvůrčí schopnost“ (tamtéž): zůstává proto jaksi nedotknutelná, subjekt se jí nemůže zmocnit.



či nazírání či obecněji na sféru smyslovosti, která je (na rozdíl od kategorií) médiem bezprostřednosti — hlavním cílem je přitom vykázání její duchovnosti.

Zatímco u Kanta máme co do činění s ostrou dualitou smyslovosti a duchovnosti (kategorií, idejí), Benjamin tuto dualitu problematizuje. Klíčovým fenoménem je přitom právě duha, „která je jenom barvou, nic na ní není forma“,²⁹ a přesto nejenže je duha krásná, nýbrž tato krása je „zákon sám, nikoli již proměněný v přírodu, v prostor“.³⁰ Duha je *totéž* co zákon, tzn. duchovní princip, a je význačná tím, že zákon zde není *zjinačen* ani v přírodě, ani v prostoru, podává se *bezprostředně* v médiu barev; jeho krása tak není zprostředkována symetrií ani pravidly.³¹

Jak do těchto úvah zapadá fantazie? Také u Kanta má fantazie, resp. obrazotvornost zásadní roli, a to právě jako „spojnice“ smyslovosti a ducha. Zatímco Kantova analýza však takřikajíc předem předpokládá principiální odlišnost pojmu a názoru, kterou je třeba překlenout, Benjamin uvažuje o fantazii jako síle *nezprostředkované* jednoty. V souvislosti s uměleckou tvorbou a v novoplatónském kosmologickém rámci Georg vyjadřuje tuto moc fantazie myšlenkou, že „tvořit zcela z fantazie by znamenalo být božský. Znamenalo by to tvořit zcela ze zákonů, bezprostředně, oproštěn od zprostředkování formami“.³² Představa tvorby z fantazie je představou naprosto svobodného, žádnými pravidly neprostředkovaného, zároveň však zcela zákonitého jednání.

Této praxi pak odpovídá představa světa, v němž smyslovost (která se údajně „řídí“ zákony) je prostoupena duchem (zákony samými), ba je „jinou formou“ zákonů samých. Právě toto „prostoupení“ ukazuje fenomén duhy, který připomíná, „opakuje“ samu emanaci: duha je „symbol kánonu, kterak božsky vychází z fantazie, neboť v ní je následkem krásy krásna přírody“.³³

Pro dialog „Duha“ je přitom příznačná dvojznačnost fantazie, přesněji řečeno její dvojí role: na jedné straně je božskou jednotou,³⁴ na straně druhé je lidem přístupnou silou. První ohled je akcentován v představě, podle níž „[f]antazie je v prvním a posledním dni světa“.³⁵ Fantazie ve smyslu ontologického principu působí jen ve dvou *okamžicích*, při vystoupení světa z boha a při jeho návratu zpět. V souvislosti s druhým ohledem pak nutno říci, že fantazie, obrazotvornost není mocí, již by člověk *disponoval*, a proto v tomto smyslu *není* schopností subjektu (neřkuli schopností vlastní pouze dětem); je spíše asubjektivní silou, již subjekt může, ale také nemusí disponovat.³⁶

29 Tamtéž, s. 24.

30 Tamtéž.

31 Tamtéž.

32 Tamtéž. Novoplatónský rámec je zřejmý z pokračování právě citovaných vět: „Bůh tvoří emanací bytnosti, jak říkají novoplatonikové; neboť tato bytnost by již nebyla ničím než fantazií, z jejíž bytnosti vychází kánon“ (tamtéž).

33 Tamtéž.

34 V tomto kontextu nutno číst též Margaretino vyjádření, že fantazie má jen jednu barvu, resp. že všechny barvy „jsou jen různé stránky jedné a téže barvy fantazie“ (tamtéž, s. 25).

35 Benjamin 2011b, s. 36.

36 Proto Benjamin hovoří o „daru čistého přijímání“ (či „početí“, Empfangnis). Toto přijímání je podobně jako neposkvřené početí *čistě* receptivní, což můžeme pojmout především tak, že *bezprostředně* přináší něco nového: fakticky zde nedochází k žádnému styku (nebo alespoň nikoli běžným způsobem), a přesto zde vzniká něco nového.

MÉDIUM (BAREVNÝCH PLOCH) A SLOVO



Nyní opustíme spekulativní úvahy, k nimž nás přiměl dialog „Duha“, abychom se soustředili na lidskou zkušenost. V rámci jejího rozboru však musíme učinit podstatný krok: vzít do úvahy fenomén jazyka, přesněji řečeno *lidský jazyk*.

Výklad barev a fantazie mohl vyvolat dojem, že zkušenost si vystačí beze slov. Na určité úrovni nepochybně ano, Benjamin se však rozhodně nedomnívá, že lidské slovo by pouze zatemňovalo potenciálně průzračnou — duchovní — smyslovou zkušenost. Právě naopak: *teprve* lidské slovo dokáže vyjádřit pravdu. Soustředme se nyní na to, jak se tato privilegovanost slova ohlašuje v rámci rozboru (již zmiňovaného) malířství.

V textu „O malbě aneb znak a znamení“ Benjamin píše, že každý obraz si „nárokuje být pojmenován“, jinak „by přestal být obrazem“,³⁷ a dokonce identifikuje jako „[v]lastní problém malby“, že „obraz tím, že je pojmenován, se vztahuje k něčemu, co on sám není, tzn. k něčemu, co není znaméním [Mal]“.³⁸ Substantivem „Mal“, které primárněji než „znamení“ znamená „skvrnu“, se v kontextu malby míní barevná plocha, jež byla v dialogu „Duha“ odlišena od ryzí, a tudíž neprostorové barvy.³⁹ Ačkoli je však pro malbu, resp. znamení podstatná prostorová dimenze, Benjamin zdůrazňuje, že malba nemá žádný podklad, žádné pozadí, které by potřebovala jako svou (kontrastní) oporu, a není pro ni ani podstatná (grafická) linie, čára, jež by vymezovala, vykreslovala zobrazovaný obsah: v malířství je klíčové „[v]zájemné vymezení barevných ploch (kompozice)“.⁴⁰

„Vlastní problém malby“⁴¹ tak spočívá v existenci kompozice, kterou nelze — právě jako *malířskou* kompozici — převést na grafický náčrt. Benjamin ovšem nemá v úmyslu tematizovat aktivitu umělce, nýbrž malbu samu, resp. obraz jako takový, pro nějž, jak již víme, je podstatné to, že si nárokuje být pojmenován. A právě kompozice nejenže svědčí o tomto nároku, nýbrž má také zajistit, že mu lze dostat. Jak to činí?

Kompozice zajišťuje vztah (soustavy) barevných ploch k tomu, co barvy samy překračuje: „Kompozicí vstupuje do média znamení vyšší síla, a tato síla ... nalézá ve znamení ... své místo právě proto, že sice stojí nepoměrně výše než toto znamení, avšak ... je s ním příbuzná. Touto mocí je slovo jazyka, jež je samo o sobě neviditelné a jež se usidluje v médiu malířského jazyka tím, že se zjevuje v kompozici.“⁴² Zjevování slova tak má specifický charakter: na obraze jako vizuálním médiu není vidět, je neviditelné, avšak přesto je obrazem takříkajíc vyvoláváno a přivoláváno. Díky zdařilé kompozici, která činí obraz obrazem tím, že se stává pojmenovatelným, se pak slovo jako médium vyššího, neviditelného jazyka, usidluje v médiu malířského jazyka, tzn. v barevných znameních či „skvrnách“.⁴³

37 Benjamin 2011c, s. 40.

38 Tamtéž.

39 Podobně ve fragmentu „Erröten in Zorn und Scham“ Benjamin definuje „znamení“ takto: „plocha, na níž se zevnitř i zvenčí něco zjevuje“ (Benjamin 1989b, s. 120.)

40 Benjamin 2011c, s. 39.

41 Tamtéž, s. 40.

42 Benjamin 2011c, s. 40.

43 Stojí za pozornost, že slovo jazyka vstupuje do malby, aniž by ji narušovalo, protože náleží do zcela odlišné roviny.



MEDIALITA VS. DISKONTINUITA

Položme si na závěr otázku, zda toto pojetí odpovídá koncepci malířství, jak ji prezentoval dialog „Duha“. Představa malířské kompozice barev, jejímž prostřednictvím se zpřítomňuje slovo, je v zásadě slučitelná s představou formování prostoru za účelem zpřítomnění věcí v tom ohledu, že také kompozice je určitým typem konstrukce.⁴⁴ Na druhou stranu úvahy textu „O malbě“ principiálně zpochybňují možnost pojmát uměleckou tvorbu po vzoru božské tvorby. Zatímco božská emanace je *kontinuální* proces *jednoho* jednotného média, a tudíž také „prostupnosti“ smyslovosti a ducha v médiu *fantazie*, malířská tvorba je tvorbou v *diskontinuální* *mnohosti*: prostorové médium barev dává prostor slovu, jež je však *jiného* řádu, a aby bylo možné jeho „přivolání“, musí umělec „komponovat“.

Tento rozdíl do značné míry odpovídá tomu, že emanace je ve svém tvůrčím charakteru procesem vycházení z principu, zatímco malířská tvorba je procesem návratu k/do principu. Avšak tato „změna směru“ má podstatné důsledky: texty o barvách a o fantazii zdůrazňují duchovnost receptivity, a tak vyvolávají představu umělecké tvorby, umělecké spontaneity, která je totožná s uměleckou receptivitou. Avšak tato představa spíše zastírá vlastní záhadu umělecké tvorby a spolu s ní záhadu zkušenosti. Tato (dvojitá) záhada netkví ani tak v kontinuitě mezi Bohem a lidmi, nýbrž spíše v diskontinuitě: v možnosti překročit médium v něm samém.

Tato studie vznikla v rámci plnění grantového projektu GA ČR 16-12624S
Pojetí pojmu v kontextu moderního myšlení.

LITERATURA

- Benjamin, Walter. „Barva z pohledu dítěte“.
In týž. *Teoretické Pasáže*. Ed. a přel. M. Ritter.
Praha : OIKOYMENH, 2011, s. 32-33
(2011a).
- Benjamin, Walter. „Fantazie“. In týž.
Teoretické Pasáže. Ed. a přel. M. Ritter.
Praha : OIKOYMENH, 2012, s. 34-36
(2011b).
- Benjamin, Walter. „O malbě aneb znak
a znamení“. In týž. *Teoretické Pasáže*. Ed.
a přel. M. Ritter, Praha : OIKOYMENH, 2012,
s. 37-40 (2011c).
- Benjamin, Walter. „Der Regenbogen“.
In týž. *Gesammelte Schriften VII*. Ed. R.
Tiedemann — H. Schweppenhäuser.
Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989, s. 19-26
(1989a).
- Benjamin, Walter. „Erröten in Zorn und
Scham“. In týž. *Gesammelte Schriften VI*.
Ed. R. Tiedemann — H. Schweppenhäuser.
Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989, s. 120
(1989b).
- Caygill, Howard. *Walter Benjamin: The Colour of
Experience*. London — New York : Routledge,
1998.
- Fenves, Peter. *The Messianic Reduction. Walter
Benjamin and the Shape of Time*. Stanford :
Stanford University Press, 2011.

⁴⁴ Podrobnější zkoumání možných rozdílů by mělo vyjít z otázky vztahu malby k prostoru. Připomeňme, že podle dialogu „Duha“ „bytí věcí se v ploše rozvíjí k prostoru“ (Benjamin 1989a, s. 20n.).

KLÍČOVÁ SLOVA

Benjamin — barva — fantazie — médium — zkušenost
Benjamin — colour — experience — medium — phantasy

**WHAT DOES THE RAINBOW TELL?**

Seeking to establish a theory of experience overcoming the horizon of the Enlightenment, in some of his earlier texts Benjamin reflects on phantasy. These reflections establish a logics or language of the world besides the (Neo-Kantian) duality of intuition and reason, or receptivity and spontaneity. This language, instantiated especially by the rainbow, discloses the truth without application of rational categories. The truth, however, does not disclose itself, and cannot be conceived of, simply as a continuum of one medium. Rather, it appears in a discontinuity transcending this medium without disturbing it.

Martin Ritter (* 1977) působí na Ústavu filosofie a religionistiky FF UK a v Oddělení současné kontinentální filosofie AV ČR. Věnuje se především myšlení 20. století a současné teorii. Je mj. autorem monografie *Filosofie jazyka Waltera Benjamina* (2009), v současnosti připravuje k vydání třetí svazek *Výboru z díla Waltera Benjamina*.