

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Diplomová práce**

**Walter Benjamin a zrod moderního městského  
života**

**Bc. Blanka Zezulová**

Plzeň 2012

**Západočeská univerzita v Plzni**  
**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Evropská kulturní studia**

**Diplomová práce**

**WALTER BENJAMIN A ZROD MODERNÍHO  
MĚSTSKÉHO ŽIVOTA**

**Bc. Blanka Zezulová**

*Vedoucí práce:*

Prof. PhDr. Jarmila Doubravová, CSc.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, duben 2012*

.....  
Blanka Zezulová

## **Poděkování**

Touto cestou bych ráda poděkovala Prof. PhDr. Jarmile Doubravové, CSc., vedoucí mé diplomové práce, za všechny věcné a cenné rady, připomínky i výtky.

## Obsah

<b>1</b>	<b>ÚVOD</b> .....	<b>1</b>
1.1	Walter Benjamin: stručná biografie.....	2
1.2	Flanér jako postava městského způsobu života.....	5
<b>2</b>	<b>POJETÍ FLANÉRA U CHARLESE BAUDELAIRA</b> .....	<b>8</b>
2.1	Dandy a dandysmus .....	11
2.2	Baudelaire a dav; Edgar Allan Poe.....	14
<b>3</b>	<b>POJETÍ FLANÉRA U WALTERA BENJAMINA</b> .....	<b>17</b>
3.1	Benjamin a Poe .....	18
3.2	Fantasmagorie města .....	20
3.2.1	Mentální mapa města .....	24
3.3	Flanér jako detektiv.....	26
<b>4</b>	<b>KULTURNÍ A OSOBNOSTNÍ VZORCE POZDNÍ MODERNY U ZYGMUNTA BAUMANA</b> .....	<b>29</b>
4.1	Tulák.....	30
4.2	Turista .....	31
4.3	Hráč .....	33
4.4	Flanér .....	33
4.4.1	Flanér a destruktivní potenciál pozdní modernity .....	35
4.4.2	Clochard .....	37
4.4.3	Cizinec.....	37

4.4.4	Shrnutí pojetí flanéra u Baudelaira, Benjamina a Baumana	40
<b>5</b>	<b>NÁKUPNÍ PASÁŽE</b>	<b>42</b>
5.1	Baumanův „chrám spotřeby“	50
5.2	Rambuteau, Haussmann a proměna Paříže	51
5.3	Fourieristická utopie	55
5.4	Benjamin jako „hadrář“ historie	58
5.5	Émile Zola a lyrický obraz Paříže	61
5.5.1	Bourdieu a Flaubertova Citová výchova	64
<b>6</b>	<b>BAUDRILLARDOVA AMERIKA</b>	<b>68</b>
6.1	Flanér versus „jogger“: moderní život v amerických a evropských městech	70
6.2	„Shopper“ – život uvnitř nákupního centra	72
6.3	Robert Musil	73
<b>7</b>	<b>VLASTNÍ REFLEXE PAŘÍŽE NA PRAHU 21. STOLETÍ</b>	<b>75</b>
<b>8</b>	<b>ZÁVĚR</b>	<b>77</b>
<b>9</b>	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b>	<b>79</b>
9.1	Elektronické zdroje:	82
9.2	Novinové články:	82
<b>10</b>	<b>RESUMÉ</b>	<b>83</b>
<b>11</b>	<b>OBRAZOVÁ PŘÍLOHA</b>	<b>84</b>

# 1 ÚVOD

Cílem této práce je studium zrodu městského způsobu života a postav, kulturních a osobnostních vzorců, s ním spojených. Mezi sociologicky laděnými autory vyniká Walter Benjamin, který nástupu moderního městského života zasvětil část své literární tvorby (*Paříž, hlavní město devatenáctého století*<sup>1</sup>, *Paříž druhého císařství u Baudelaira*<sup>2</sup> či *The Arcades Project*<sup>3</sup>). Postupně jsem se zaměřila na inspirační zdroje (Charles Baudelaire, Charles Fourier) a postupovala přes obdobné úvahy u dobových myslitelů (Georg Simmel) k rozvíjení Benjaminových myšlenek v dílech současných autorů zabývajících se problematikou městského života (Zygmunt Bauman, Georges Didi-Huberman). Ohledala jsem prvky moderního života tak, jak jej charakterizují jednotliví autoři a zdůraznila specifické postavy a prostory, které se ve městě formují. Věnovala jsem se též zkoumání paměti urbánního prostoru a technického prostředí ve vztahu k utváření lidského vědomí. V práci jsem se rovněž zabývala otázkami masové kultury v kontextu utváření hodnot moderní společnosti.

Práce je strukturována do sedmi hlavních celků: v úvodu je představeno a ukotveno samotné téma: Walter Benjamin a zrod moderního městského života; následující tři kapitoly se zabývají pojetím flanéra a dalšími fenomény, souvisejícími s městskou problematikou u Baudelaira, Benjamina a Baumana. Kapitola věnující se osobnosti Benjamina rovněž obsahuje fantaskní úvahy v souvislosti s městem. Následující čtvrtá kapitola předkládá charakteristiku Baumanových osobnostních a kulturních vzorců pozdní moderny (tulák, turista, hráč a flanér). Tato řada je doplněna pojetím *clocharda* a cizince.

---

<sup>1</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, s. 67-78. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon.

<sup>2</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, s. 226-306. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH.

<sup>3</sup> Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press.

Obsáhlejší pátá kapitola v souvislosti s pařížskými pasážemi poukazuje na společenské a architektonické podmínky jejich vzniku - je zde postihnuta Rambuteova a Haussmannova proměna Paříže, na toto téma navazuje problematika městských utopií. Pokud hovoříme o Paříži, nelze opomenout autory jako je Emilé Zola, Pierre Bourdieu či Didi-Huberman. Předposlední, šestá kapitola, představuje Baudrillardovu postavu „joggera“ a „shoppera“. Sedmá kapitola přináší mé vlastní pozorování Paříže a následuje samotný závěr práce.

Městský životní styl je neodmyslitelným prvkem moderny, která sama o sobě podléhá změnám. Ač někteří autoři hovoří o postmoderně<sup>4</sup>, později „tekuté moderně“<sup>5</sup> (Zygmunt Bauman) či o druhé moderně<sup>6</sup> (Ulrich Beck), mají na mysli stejné období.<sup>7</sup> Postmoderna, populární pojem 80. a 90. let, je v současné době již opouštěn, protože je poukazováno na to, že ve skutečnosti nedošlo k oddělení od principů moderny, ale pouze k jejich proměnám. V této práci tedy budu používat pojem postmodernity (zejména v souvislosti s osobou Baumana) a pozdní modernity, která dle mého názoru více vystihuje proměnu modernity, aniž by nastolovala problém konce moderny, jak ho evokuje právě pojem postmoderny.

## 1.1 Walter Benjamin: stručná biografie

Walter Benjamin se narodil 15. července 1892 do zámožné židovské rodiny. Otec, se kterým měl problematický vztah, živil rodinu jako bankéř a obchodník se starožitnostmi a drahými orientálními koberci. Benjaminův

---

<sup>4</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON.

<sup>5</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta.

<sup>6</sup> Beck, Ulrich. 2004. *Riziková společnost*. Praha: SLON, s. 15.

<sup>7</sup> Bauman rozlišuje klasickou modernu 19. století a dobu postmoderní, nazývanou též tekutá. Dle něj lze hovořit o klasické moderně jako o tzv. *hardwarové*, protože právě tato doba se vyznačovala orientací na objem, váhu, kvantitu, rozměr. Charakteristické jsou pro ni tovární komplexy s gigantickými stroji, velké lodě, atd. Velikost znamenala moc a objem úspěch. Pozdější, *softwarová* moderna, se vyznačuje pružností a lehkostí, bez stabilizace a fixace ve všech aspektech lidského života, s čímž souvisí prohlubující se individualizace a flexibilita jedince. O dvou modernách hovoří rovněž Ulrich Beck. In: Bauman, Zygmunt. 2002. *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta, s. 182-183.



nepřátelský postoj k měšťanskému prostředí (a potažmo k otci) vyplývá z několika jeho děl, nejvíce je znatelný v *Berlínské kronice*<sup>8</sup>. Filozof dějin, literární a umělecký kritik, esejista a žurnalista. Také přímý předchůdce a inspirátor Frankfurtské školy<sup>9</sup>. Zpočátku židovstvím a zejména kabalou ovlivněný mystik<sup>10</sup>, posléze Kantem inspirovaný filozof a nakonec marxista orientovaný na politickou estetiku. Všechny tyto charakteristiky vystihují osobnost Waltera Benjamina.<sup>11</sup>

Co se jeho literární činnosti týče, šířil nejprve mezi svými známými a přáteli esoterické eseje, jejichž tematika vrcholí roku 1925 v habilitačním spise *Původ německé truchlohry*<sup>12</sup>, který však akademická obec nepřijala. Po této události a souvisejícím odchodu z akademického prostředí pracuje Benjamin patnáct let jako žurnalista a spisovatel na volné noze a v období uspokojivé finanční situace cestuje po Evropě, z Berlína přes Moskvu do Paříže, kde se roku 1933 usídílí a pod vedením Theodora W. Adorna pracuje v Institutu pro sociální výzkum.<sup>13</sup> Právě Adornův vliv na Benjaminovu osobu je nepochybný, autoři společně odhalovali problematické aspekty osvícenství i průmyslového a civilizačního pokroku, jehož příznivci se v meziválečném období nacházeli i mezi stoupenci levicového myšlení. Vliv Adorna je znatelný

---

<sup>8</sup> Benjamin, Walter. 1998. *Berlínská kronika*, s. 174-199. In: Benjamin, Walter. *Agésilus Santander*. Praha: Herrmann & synové.

<sup>9</sup> Sdružení nemarxisticky orientovaných filozofů a sociologů, jejichž základním pilířem bylo kritické přehodnocení Sigmunda Freuda a Karla Marxe. Za zakladatele této školy je považován Max Horkheimer, k němuž se v rámci frankfurtského Ústavu pro sociální výzkum připojil Theodor Adorno, dále Jürgen Habermas a Herbert Marcuse, kteří se později vydali vlastní cestou. In: Störig, Hans Joachim. 2007. *Malé dějiny filosofie*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, s. 473.

<sup>10</sup> Zmíněná kabalistická tradice je motiv, který se v různých obměnách prolíná větší částí Benjaminova díla. Významný je motiv prajazyka, který autora vedl ke zvýšenému zájmu o tyto dvě oblasti – umělecké dílo a dějiny.

<sup>11</sup> Zmíněná kabalistická tradice je motiv, který se v různých obměnách prolíná větší částí Benjaminova díla. Významný je motiv prajazyka, který autora vedl ke zvýšenému zájmu o tyto dvě oblasti – umělecké dílo a dějiny.

<sup>12</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Původ německé truchlohry*, s. 237-392. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon.

<sup>13</sup> Brynda, Jiří. 1998. *Saturnský hrdina v moderní kultuře*, s. 327-333. In: Benjamin, Walter. *Agésilus Santander*. Praha: Herrmann & synové, s. 328-329.

i po stránce praktické – v době, kdy Benjaminovo dílo nebylo uznáváno, organizoval semináře zabývající se zmíněným spisem *Původ německé truchlohry*. Po válce se pak zasloužil o vydání další části Benjaminovy tvorby.<sup>14</sup>

Témata Benjaminových prací se v průběhu jeho života značně odlišují – nejprve se věnuje fenoménům jako je mýtus, osud či barokní truchlohra. Pro jeho esoterický, místy až soliterním dojmem působící jazyk, nacházely tyto rané texty uznání v jen úzkém okruhu přátel, jimiž však byli Ernst Bloch, Theodor Adorno i Bertold Brecht. Od let padesátých se Benjamin ve své tvorbě zaměřil na Paříž, rovněž se věnuje surrealismu, osobě Prousta a zejména Baudelaira. „*Ten pro něho představuje básnický osud a naturel v okamžiku, kdy se zrodilo průmyslové město, z myšlenek se stalo zboží a všechno bylo podřízeno trhu.*“<sup>15</sup> Právě tyto texty byly zamýšleny jako „předzvěst“ monumentálního životního díla *Das Passagen-Werk* o pařížských pasážích, které však nestihl dokončit. „*Když si Walter Benjamin 26. září na útěku z Francie, zoufalý a vyčerpán fyzicky i duševně, vzal život, uznávala jeho dílo pouze hrstka zasvěcených přátel. Dnes je pokládán za největšího německého literárního kritika meziválečného období.*“<sup>16</sup>

Benjaminovy pozůstalé spisy byly rozptýleny na třech místech – podstatná část se nacházela u Adorna – během války toto dědictví opatroval v USA a dva roky po jejím skončení ve Frankfurtu nad Mohanem. Další část spisů spravoval Gershom Sholem v Jeruzalémě. Zbytek Benjaminova díla, který zůstal v jeho pařížském bytě, zabavilo

---

<sup>14</sup> Střítecký, Jaroslav. 1979. *Prameny naděje*, s. 409-427. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 413.

<sup>15</sup> Brynda, Jiří. 1998. *Saturnský hrdina v moderní kultuře*, s. 327-333. In: Benjamin, Walter. *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, s. 331.

<sup>16</sup> Střítecký, Jaroslav. 1979. *Prameny naděje*, s. 409-427. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 409.

gestapo. Tato skutečnost způsobila, že se později do rukou Rudé armády dostal jen zlomek z původního počtu zabavených textů. Ta jej dále předala do postupimského *Ústředního německého archivu*, odkud putoval do literárního archivu při *Akademii umění* v Berlíně, kde zůstal spolu s opisy Benjaminovy korespondence, uložen.<sup>17</sup>

V současné době jsou na českém knižním trhu k dostání čtyři výběry z Benjaminových děl, v nichž jsou uspořádány různorodé autorovy texty, i jejich fragmenty, poznámky a eseje: první svazek *Dílo a jeho zdroj*<sup>18</sup>, jež dokázal postihnout téměř všechna stěžejní Benjaminova díla. Další soubor textů byl vydán pod názvem *Agésilas Santander*<sup>19</sup>, bere na vědomí již dříve uveřejněné texty z roku 1979, proto nevzniká duplicita. Navíc jsou zde uveřejněny původní poznámky a náčrty, jež Benjamin nezamýšlel zveřejnit. *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*<sup>20</sup> obsahuje především statě k filosofii umění a jazyka. Navazující *Výbor z díla II: Teoretické pasáže*<sup>21</sup> přináší podstatnou část Benjaminova nedokončeného díla, detailně zabývajícího se pařížskými pasážemi.

## 1.2 Flanér jako postava městského způsobu života

Záměrem této části práce je pojetí osoby flanéra jako postavy charakterizující městský životní styl u následujících autorů v chronologickém sledu: Charles Baudelaire, Walter Benjamin a Zygmunt Bauman. Důraz bude kladen na komparaci a z ní vyplývající podobnosti či naopak rozdíly v porozumění osobě flanéra v proměnách času. Rovněž

---

<sup>17</sup> Střítecký, Jaroslav. 1979. *Prameny naděje*, s. 409-427. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 410.

<sup>18</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon.

<sup>19</sup> Benjamin, Walter. 1998. *Agésilas Santander*. Praha: Herrmann & synové.

<sup>20</sup> Benjamin, Walter. 2009. *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH.

<sup>21</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH.

fenomény pozdní modernity budou vztaženy ke kulturně kritickým aspektům, uměleckým obrazům a formám architektury (pasáže).

Jako kulturní a osobnostní vzorec uvádějící do tématu poslouží postava *flaneura*,<sup>22</sup> jehož jako první charakterizoval francouzský básník Charles Baudelaire ve své eseji z roku 1863 *Malíř moderního života*,<sup>23</sup> kde vykreslil charakteristiku svého přítele a malíře Constantina Guyse (1802-1892), ilustrátora britských a francouzských novinových plátků. Dále Walter Benjamin, který našel nesporně inspiraci právě u Baudelaira, tento pojem rozpracoval, vyzdvihl a navíc začal nahlížet na flanéra jako na městský způsob bytí v obecnějším slova smyslu. Benjaminovým vlivem se postava flanéra stala ustáleným prvkem při popisu moderního městského způsobu života. U Zygmunta Baumana poté dostává flanér postmoderní nádech, kdy autor rovněž říká, že tento způsob života tvoří jeden ze čtyř možných osobnostních vzorců v tomto čase.

Český překladatel Zygmunta Baumana, sociolog Miloslav Petrušek, používá pro flanéra výraz *zevloun*, který má dle mého názoru pejorativní nádech, proto se budu držet originálního označení. Flanér tedy může být *zevloun* (nikoli hanlivého významu), ale ne *baudad* – Walter Benjamin ve své eseji *Paříž druhého císařství u Baudelaira*<sup>24</sup> rozlišuje právě flanéra a *baudada*, což je *tulák* a *pobuda*. Flanér vždy disponuje individualitou, zatímco *individualita badauda* se rozplývá. *Baudad* se stává publikem, splývá s davem, ovšem *flanér* - navzdory tomu, že je davem okouzlen – zůstává individualitou a pozorovatelem.<sup>25</sup>

Flanér se po městě nepohybuje s konkrétní myšlenkou či praktickým cílem, nejde někam ani pro něco, jeho zájmem není sehnat to nejlepší zboží či nakoupit. Mohli bychom říci, že rovněž neplní standardy

---

<sup>22</sup> Odvozeno z francouzského slova *flâne* – tj. procházka.

<sup>23</sup> Baudelaire, Charles. 1968. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, s. 587.

<sup>24</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, s. 226-306. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 277.

postmoderní doby – spěchat a nakoupit. Charakteristikou flanéra je procházení se, ovšem s otevřenou myslí i očima vůči okolí, nezatížen úkoly či cílem, který by jej nutil spěšným krokem projít ulicemi, flanér uvažuje a konstruuje možné životní situace a příběhy kolemjdoucích, přemýšlí nad útržky zaslechnutých rozhovorů, všímá si oblečení, způsobu vyjadřování, chůze, kupovaného zboží. Cílem flanéra tedy nejsou výše zmíněné aktivity ani pouhý obdiv krásy a umění. Jeho záměrem je zaznamenat vše zajímavé, analyzovat okolí a pochopit smysl společnosti.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Botton, de Alain. *A good idea from Charles Baudelaire* [online]. Arcade, © 2004 [cit. 2. 1. 2012], dostupné z: <http://www.arcadejournal.com/public/IssueArticle.aspx?Volume=24&Issue=4&Article=198>.

## 2 POJETÍ FLANÉRA U CHARLESE BAUDELAIRA

Inspirován postavou malíře Constantina Guyse, který při svých (někdy dobrodružných) toulkách městem hledal inspiraci pro své obrazy, použil pojem flanéř poprvé „prokletý básník“<sup>27</sup> Charles Pierre Baudelaire (1821-1867).<sup>28</sup> Oba umělce spojoval podobný styl života a rovněž způsob myšlení a nazírání na umění i svět celkově. Básník byl tvorbou C. Guyse velmi zaujat, vlastnil rozsáhlou sbírku jeho děl, a dokonce mu ve své sbírce *Květy zla* věnoval báseň *Pařížský sen*.<sup>29</sup> Baudelairova esej, v níž nazval Guyse „básníkem moderního života“, měla komplikovanější začátek – přestože jako první poukázala u širší veřejnosti na malířův význam – Guys nebyl nadšen, že o jeho osobě bude Baudelaire vůbec psát a vymínil si, že v práci bude uveden pouze pod iniciály CG.<sup>30</sup>

Přikláním se k názoru, že Guys byl pro Baudelaira malíř a člověk s doširoka otevřenými očima, zahleděnými na přítomnost. Na svých osamocených a neuspěchaných procházkách po městských ulicích a parcích si všímal – a následně ve svých obrazech zohlednil – držení těla kolemjdoucích, letmé pohledy, gesta, všechno to, co bude zapadat do jeho nevšedního a „uměleckého“ pohledu na svět. Zdá se, že Guys chtěl ve svých dílech zakonzervovat městského a společenského ducha doby. Dle Baudelairových slov Guys výstižně vyjádřil svůj názor ohledně nahlížení na městský život: mluvil o tom, že člověk, který by se mohl a dokázal nudit v davu, je jen hlupák hodný opovržení.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Tímto pojem jsou označováni francouzští básníci konce 19. století, vyznačující se svým odmítavým postojem ke konformitě, ať už co se životního stylu či tvorby týče, kdy se nevyhýbaly zamlčovaným či tabuizovaným tématům. Za prototyp a prvního prokletého básníka je označován právě Baudelaire, rovněž pak Paul Verlaine či Arthur Rimbaud doplnili tuto řadu.

<sup>28</sup> Baudelaire, Charles. 1968. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, s. 587.

<sup>29</sup> Baudelaire, Charles. 1984. *Květy zla*. Praha: Melantrich, s. 198-200.

<sup>30</sup> Baudelaire, Charles. 1968. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, s. 588.

<sup>31</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, s. 226-306. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 249.

Pro analýzu pohledu flanéra je možné použít metodu Rolanda Barthes (1950-1980), francouzského literárního kritika, teoretika, filozofa a sémiotika. Flanér je v tomto případě spektátor pohybující se v davu, jako by jej studoval. Třídí věci, situace a kolemjdoucí afektivním způsobem (líbí/nelíbí). Čas od času se v davu objeví moment (situace, detail či osoba), který otevírá cestu ke hře významů a představ.<sup>32</sup>

Výše zmíněný moment, který dokáže tak zaujmout, Barthes označil jako *punctum*. Tento pojem přiblížil v knize *Světlá komora*.<sup>33</sup> *Punctum* a *studium* zde označují dva možné způsoby hodnocení uměleckého díla, obrazu, fotografie. *Studium* představuje objektivní přístup, snažící se o uvědomění. Naopak *Punctum* zapadá do sféry subjektivního nahlížení: jedná se o detaily, které emociálně zasáhnou pozorovatele, a zájem je tedy na straně těchto pozorovatelů. „*Punctum je také bodnutí, malá trhlinka, malá skvrna, malý řez – a znamená též hod kostkou. Punctum nějakého snímku, toť ona náhoda, která mne v něm zasahuje (zasazuje mi rány, probodává mne).*“<sup>34</sup>

Pohled flanéra (spectátora) nás přivádí k městu jakožto obrazu, městu jakožto snu i básni. Podívejme se na již zmiňovaný *Pařížský sen*, který pochází z cyklu básní, jež Baudelaire souhrnně označil jako *Pařížské obrazy*<sup>35</sup>. Básník zde zaměřil svou pozornost jak na postavy (žebračka, stařeny, krásná neznámá kolemjdoucí, slepec – „*když vídávám ten vetchý fantom lidský hemživým obrazem Paříže přecházet*“<sup>36</sup>), tak i na město samotné a jeho proměny v čase (v básních se objevuje např.

---

<sup>32</sup> Barthes, Roland. 2005. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Praha: Fra, s. 13.

<sup>33</sup> Barthes, Roland. 2005. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Praha: Fra.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>35</sup> Baudelaire, Charles. 1957. *Pařížské obrazy*, s. 165-201. In: Baudelaire, Charles. *Květy zla*. Praha: SNKLHU.

<sup>36</sup> Baudelaire, Charles. 1957. *Stařenky*, s. 179-180. In: Baudelaire, Charles. *Květy zla*. Praha: SNKLHU, s. 179.

Louvre či stánky na břehu Seiny).

*[...] – Je stará Paříž pryč, vzhled měst se mění stále*

*a mnohem rychleji než lidské srdce, žel! [...]*

*Jak Paříž mění se, tak ne mé smutné snění.*

*Paláce, lešení, předměstí, brány, val,*

*vše, všechno se mi tu hned v jinotaje mění,*

*a moje vzpomínky jsou věru těžší skal.*

*Před Louvrem tísní mě též jeden obraz známý:*

*Má labuť šílená, svým steskem šířaná,*

*Směšná a vznešená, jak exulanti sami,*

*A potom take Ty, Andromaché ctná.<sup>37</sup>*

Jak míní Benjamin, v této Baudelairově sbírce básní můžeme mezi řádky vyčíst přítomnost velkoměstského davu, doslova přelidněnou Paříž. Čím více je tímto davem Baudelaire přitahován, tím více se mu brání. Básník dle Benjaminova mínění jen skrze tuto masu viděl město. Ačkoli např. v sonetu *Jedné kolemjdoucí*<sup>38</sup> není použito slovo, které by jmenovitě

---

<sup>37</sup> Baudelaire, Charles. 1957. *Labuť*, s. 172-173. In: Baudelaire, Charles. *Květy zla*. Praha: SNKLHU, s. 173.

<sup>38</sup> Baudelaire, Charles. 1957. *Jedné kolemjdoucí*, s. 183. In: Baudelaire, Charles. *Květy zla*. Praha: SNKLHU.



odkazovalo k zástupu lidí, přesto tento nevyřčený zástup nese celý jeho děj.<sup>39</sup>

Benjamin dospěl závěru, že v Baudelairových básních dochází k pronikání dvou motivů – prvním z nich je žena, druhým smrt. Oba motivy poté utvářejí obraz Paříže. Ta se zde jeví jako potopené město, jehož chtonické prvky se obtiskávají do vzhledu Paříže. Jako příklad Benjamin uvádí již nevyužívané opuštěné koryto Seiny.<sup>40</sup>

## 2.1 Dandy a dandysmus

Baudelaire nechce nazývat Guyse pouhým umělcem, *to je „specialista, člověk připoutaný ke své paletě jako nevolník ke hroudě.“*<sup>41</sup> Kromě flanéra zmiňuje proto v souvislosti s malířovou osobou i dandyho, muže světa, jehož dominující vlastností je zvědavost, zajímá se o celý svět, touží vše vidět a pochopit.<sup>42</sup> Jediný rozdíl spatřuje Baudelaire mezi dandym a Guysem v tom, že ačkoli dandy usiluje o jistou necitelnost, Guys je ovládán vášní, touhou vidět, vnímat a cítit. Jeho vášní a do jisté míry i posláním je splynout s davem.<sup>43</sup> Domnívám se, že dandy na rozdíl od flanéra není jen pozorovatelem, jen tím, kdo bedlivě sleduje své okolí. Spíše se vystavuje cizím pohledům, chce poutat pozornost a být obdivován, performuje pro své okolí, staví se jako hodnota a znehodnocuje tím upjatost a nekulturnost běžných měšťanů.

---

<sup>39</sup> Benjamin, Walter. 1979. *O některých motivech u Baudelaira*, s. 81-112. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 90.

<sup>40</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, s. 67-78. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 75.

<sup>41</sup> Baudelaire, Charles. 1968. *Úvahy o některých současnicích*. Praha: Odeon, s. 592.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 592.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 594-595.

Baudelaire se později v knize *Úvahy o některých současnících*<sup>44</sup> věnuje samotnému fenoménu dandysmu, v jehož rámci panují dle názoru autora přísná pravidla. Předpokladem k tomu, aby se člověk mohl stát dandym, je majetek. Velké jmění je důležité, protože z něj dandy bude platit a uskutečňovat všechny své nápady. Druhou podmínkou je čas, který s nutností či nenutností pracovat, úzce souvisí. Z uvedených podmínek vyplývá, že dandy je v pohledu Baudelaira (bez jakéhokoli negativního zabarvení) člověk vychovaný v přepychu, bohatý, originální, zahálčivý a od mládí naučený tomu, že jej ostatní poslouchají. Nemusí chodit do zaměstnání, jeho prací je péče o vždy elegantní zevnějšek, realizování nápadů, ukájení svých vášní, ze kterých se pro dandyho stává kult, dále přemýšlení, rozjímání a láska, která pro dandyho není cílem, ale spíše způsobem trávení času.<sup>45</sup> „*Mluvíme-li o lásce v souvislosti s dandysmem, pak proto, že láska je přirozeným zaměstnáním lidí bez práce.*“<sup>46</sup>

V souvislosti s dandysmem Baudelaire říká, že je možné chápat jej i jako náboženství mající své kořeny v hluboké minulosti: představiteli dandysmu byli již Caesar, Catilina či Alkibiades. Baudelaire varuje před povrchním chápáním dandysmu. Vnímat jej pouze jako zálibu ve vybraném chování, elegantním oblečení a ušlechtilém postoji – tyto aspekty jsou dle názoru autora jakýmsi symbolem aristokratické nadřazenosti. Mnohem významnější se v očích básníka jeví skutečnost, že dandy si vytváří kult sebe samého, který překonává iluze o nalezení štěstí v druhých (např. v lásce k ženě).<sup>47</sup>

Co se historického pozadí týče, dandysmu se daří v přechodných

---

<sup>44</sup> Baudelaire, Charles. 1968. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 611.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 612.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 612.

obdobích, tedy v době, kdy vláda aristokracie je již částečně pokořena a demokracie není ještě všemocná. V těchto mezních časech skupina vyvržených a zároveň schopných a silných jedinců vytváří novou svébytnou aristokracii dominující ve schopnostech a vlastnostech, jež nelze získat pouze prací ani penězi.<sup>48</sup> „*Dandysmus je poslední výšleh heroismu uprostřed úpadku.*“<sup>49</sup>

K Baudelairově interpretaci postavy dandyho se vyjadřuje rovněž Benjamin, když říká, že pro zmíněného básníka představoval dandy potomka velkých předků, jeho vzezření a vystupování chápal jako jeden z posledních projevů hrdinství v období dekadence.<sup>50</sup> K podobnému závěru dojde pravděpodobně i čtenář u výše uvedeného Baudelairova pojetí dandysmu.

Benjamin je dále toho názoru, že dandy je výtvozem Angličanů, konkrétně londýnských burzovních makléřů, kteří v oné době ovládali světový trh. Ti byli pro své obchodní záměry schopni rozpoznat nejen sebemenší, ale také nejrozmanitější záchvěvy. Kupec se na takové chování pochopitelně musel učit adekvátně reagovat. Vzniklý rozpor převzal dle Benjaminových slov dandy do své režie – jeho jednání se stalo nepřekonatelným díky spojení bleskové reakce s předstíranou uvolněnou, vláčnou mimikou a gesty. „*Tik, po nějakou dobu považovaný za projev vznešenosti je vlastně nemotorným, podřadným vyjádřením tohoto problému.*“<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Baudelaire, Charles. 1968. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, s. 612-613.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 613.

<sup>50</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, s. 226-306. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 301.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 301-302.

## 2.2 Baudelaire a dav; Edgar Allan Poe

Z Baudelairova pohledu umožňuje flanér svým postojem cizím lidem ovládat vlastní emoce a spřádat neuskutečněné scénáře i frustrující představy. V básni *À une passante (Jedné kolemjdoucí)* ve sbírce *Květy zla*<sup>52</sup> básník píše o muži, jež na ulici spatří krásnou neznámou ženu ve smutečném oděvu, unášenou davem, která zaujme jeho pohled.

*Kol mne se vzdouvala a řvala ulice.*

*Tu náhle, ve smutku, jak pyšná bolest sama,*

*mě přešla veliká a štíhlá krásná dáma,*

*houpajíc festonem své dlouhé suknice.*

[...]

*Blesk, světla... potom noc! - Ó krásko mizící,*

*ty, která pohledem můj život vzkřísila jsi,*

*snad tě již nespatřím, jen ve věčnosti, rci!*<sup>53</sup>

Benjamin podává zajímavý komentář k tomuto Baudelairově sonetu. Ačkoli se vše odehraje během zlomku vteřiny a interakce těchto dvou lidí objektivně končí, muže uvrhne do snového a konečným způsobem skličujícího a nenaplněného stavu, kdy se trápí představou, co vše mohlo nastat, jak moc by mohl danou ženu milovat. Zvědavost je pro něj osudovou a neodolatelnou vášní. Důležitým momentem je skutečnost, že městský člověk nehledá v davu nepřátelský živel, ale spíše okouzlení a lásku na první pohled, jež je ve skutečnosti pohledem posledním. Právě

---

<sup>52</sup> Baudelaire, Charles. 1984. *Květy zla*. Praha: Melantrich.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 183.

okamžik okouzlení a seznámení zde splývá s okamžikem rozloučení. Nedochozí k naplnění lásky, ale k její adoraci.<sup>54</sup>

Charakteristický pro město je zástup lidí, dav. Baudelairova flanéra moc davu přitahuje a podléhá vábení stát se jedním ze zástupu. Zvolit si domov v množství, změně, pohybu, prchavosti, kde rodinou je svět. Přestože je pryč z domova, všude se cítí, jako by v něm byl. Chce vidět svět, být jeho středem, ale zůstat skrytý. Přesto má pocit, že tento zástup má i aspekt nelidský. Baudelairův ambivalentní postoj se ztělesňuje ve flanérovi, jehož dav láká, je jeho komplicem, avšak drží si odstup, aby mohl být i pozorovatelem.<sup>55</sup>

Motiv zástupu, davu, je mezi svými staršími verzemi zastoupen klasickou povídkou od Edgara Allana Poa<sup>56</sup> *Muž davu*, kterou Baudelaire přeložil. V tomto případě je důležitá Baudelairova interpretace hlavní postavy. Dle něj reprezentuje muž davu u Poa básníkův úděl. Hrdinou je zde totiž pronásledovaný, v jeho stopách pak pozorovatel bloudí nočním městem.<sup>57</sup>

Tuto postavu chápe Baudelaire takto: „*Nedávno vyvázl z přítmi smrti a se slastí vdechuje pach všech zárodků a výparů života; protože už málem na všechno zapomněl, vzpomíná a chce se vášnivě rozpomenout. Nakonec se rozběhne za davem neznámým.*“<sup>58</sup> Mužem davu je u Baudelaira právě rekonvalescent, pozorovatel, nikoli pronásledovaný. Rekonvalescence tu může představovat návrat do dětství, míněno ve smyslu, že dítě je schopno se intenzivně zajímat o zdánlivě banální,

---

<sup>54</sup> Benjamin, Walter. 1979. *O některých motivech u Baudelaira*, s. 81-112. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 91.

<sup>55</sup> Baudelaire, Charles. 1968. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, s. 595.

<sup>56</sup> E. A. Poe (1809-1849), americký lyrik, prozaik a esejista, považovaný za zakladatele a také mistra detektivních až hororových příběhů.

<sup>57</sup> Baudelaire, Charles. 1968. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, s. 593.

<sup>58</sup> Tamtéž.

všední věci. Důležitou roli hraje imaginace a fakt, že dítě spatřuje věci jako nové, objevuje je.<sup>59</sup>

„Dětskému“ pohledu na svět se zajímavým způsobem věnuje i Benjamin, když hovoří o tom, že děti mají tendenci vyhledávat pracoviště, místa, kde je na první pohled zřejmé, že probíhá nějaké opracovávání věci. Jejich pohled totiž fascinuje odpad, který vzniká při zahradničení, stavění, domácí práci, krejčovně, atd. Děti v tomto případě ani tak nenapodobují svět dospělých a nesnaží se vytvářet stejné věci, spíše jde o to, jak zbytky rozličných druhů dále používat v nových souvislostech a překvapivých vztazích.<sup>60</sup> Vidíme, že děti jsou schopné budovat si ve velkém světě svůj malý a vlastní svět, kdy velkou roli hraje imaginaci a pohled na věci nezatížený zkušenostmi právě tak, jako je tomu v případě flanéra.

---

<sup>59</sup> Baudelaire, Charles. 1968. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, s. 593-594.

<sup>60</sup> Benjamin, Walter. 1998. *Jednosměrná ulice*, s. 217-256. In: Benjamin, Walter. *Agésilas, Santander*. Praha: Herrmann & synové, s. 223.

### 3 POJETÍ FLANÉRA U WALTERA BENJAMINA

Walter Benjamin (1892-1940), německý literární kritik, filozof a překladatel děl Balzaca, Baudelaira či Prousta, je zároveň myslitelem, který syntetizoval předchozí úvahy o městském životě. Zejména jeho vlivem se stala postava flanéra ustálenou součástí městské moderní kultury (moderní existence), jejího popisu a analýzy.<sup>61</sup>

Benjamin převzal postavu flanéra z Baudelairova popisu tvorby již zmíněného Constantina Guyse. Na jednom z jeho nejznámějších obrazů je zobrazen muž, dívající se za kolemjdoucí ženou. Benjamin tento obraz interpretuje tak, že nevíme, zda jde o náhodné nebo smluvené setkání, první schůzku či rozloučení.<sup>62</sup> Je zde velký prostor pro fantazii a interpretaci. Hranicí je pouze omezenost vlastní představivosti. Naopak tu není minulost, ani budoucnost, jen přítomnost a velký prostor pro možnosti.

Střítecký, autor doslovu k vydání knihy *Dílo a jeho zdroj*<sup>63</sup> z roku 1979, interpretuje Benjaminovo pojetí flanéra takto: „Zakládá si na své izolaci od výrobní sféry; chybí mu sociální zakotvení, a proto se křečovitě drží své role; vypadl i z rámce vzdělanosti, jeho oborem je postřeh. Musí vzbuzovat pozornost, aby si udržel vůbec nějakou cenu. Je podoběn zboží.“<sup>64</sup>

K tomu již samotný Benjamin: přestože si této situace flanér není vědom, chce být hodnotným zbožím mezi svými obdivovateli z davu, kterým je okouzlen. Záměrně se mu tak vydává napospas. Pocit opojení,

---

<sup>61</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, s. 40

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>63</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon.

<sup>64</sup> Střítecký, Jaroslav, 1979. *Prameny naděje*, s. 409-427. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 426.

když je obklopen „nakupujícími“, mu vynahrazuje ostatní příkoří.<sup>65</sup> Benjamin dodává, že podobného účinku dosahuje díky davu i zboží. Masa zákazníků, kteří jsou neodmyslitelnou součástí trhu, zvyšuje nejen hodnotu zboží, co se finančního aspektu týče, ale rovněž průměrnému zboží dodávají punc luxusního a žádoucího.<sup>66</sup>

Flanér tedy netouží po zboží, ale je hnán touhou stát se obdivovaným zbožím. Praktickou stránku tohoto aspektu lze spatřit dnes a denně na ulici – luxusní kabelky, oblečení od renomovaných návrhářů, značkové brýle – tyto komodity mají kolemjdoucí zaujmout, jejich majitel touží po pozornosti, chce být „davem“ obdivován, a sám se stává zbožím, stejně jako je tomu v případě flanéra.

### 3.1 Benjamin a Poe

Podívejme se nyní na Benjaminovu interpretaci výše popsané hlavní postavy v povídce *Muž davu* od Poa, již se zabýval už Baudelaire. Ten tedy ústřední postavu díla interpretoval jako pozorovatele a „pronásledujícího“, nikoli jako pronásledovaného, jak jej spatřoval Poe.

„Poeova slavná povídka „*Muž davu*“ je cosi jako rentgenový snímek detektivky. Odpadla v něm zahalující látka líčící zločin. Zůstala jen armatura: pronásledovatel, dav, neznámý člověk, jenž se Londýnem ubírá tak, aby byl vždy uprostřed davu.“<sup>67</sup> Dle Benjaminu se toto dílo vyznačuje několika charakteristikami a pozoruhodnostmi, ze kterých lze vyčíst skryté společenské tendence: dějištěm je Londýn a ústřední postavou muž, který se po dlouhé nemoci znovu vydává do rušných ulic. Usadí se v jedné

---

<sup>65</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, s. 226-306. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 264-265.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 266.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 258.



z nejnavštěvovanějších kaváren a pozoruje kolemjdoucí, dav lidí jej uchvacuje. Autor věnuje stejnou míru pozornosti jak tomuto člověku, tak líčení davu.<sup>68</sup>

V této souvislosti Benjamin předkládá názor Poa, podle kterého prý londýnský dav nereprezentují utlačovaní, ani nižší třída, nýbrž naopak vyšší společenská třída. Vycházejí z jejich vzhledu a vystupování, Poe usuzuje, že jde nejspíše o zámožné lidi, advokáty, obchodníky, atd.<sup>69</sup> Tato teze je však dle názoru Benjaminova nepravděpodobná. *Obraz, který Poe vylíčil, bude možno stěží označit za realistický. Pracovala na něm znetvořující fantazie, a proto jej nelze zařadit k textům, které se dávají obvykle za vzor nějakému socialistickému realismu.*<sup>70</sup> Benjamin mu rovněž vyčítá přílišnou a nerealistickou jednotvárnost, co se týče chování, odívání a mimiky. Úsměv na každé tváři je dle něj naprostou fikcí.

Jak Benjamin dále konstatuje, muž davu (u Poa) nemůže být ztotožňován s flanérem. Londýn má svého muže davu, ale flanér to není. Muž davu nám naznačuje, co se stane s flanérem, když mu bude odebrán jeho „domácí prostor“. Chodec, který je pouhou součástí proudícího davu, se od flanéra odlišuje tím, že druhý zmíněný, přestože se může nacházet uprostřed masy lidí, požaduje svůj prostor ke hře. *„Potulovat se z principu si může dovolit jen ten, kdo stojí mimo praktické zájmy řady. Flanér nebude proto doma tam, kde převládá soukromničení, a nebude doma ani v horečnatém provozu londýnské City.“*<sup>71</sup> Flanér je v Poeově pojetí jedinec, míní Benjamin, který se necítí dobře sám se sebou, proto

---

<sup>68</sup> Benjamin, Walter. 1979. *O některých motivech u Baudelaira*, s. 81-112. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 92.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 92-93.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>71</sup> Tamtéž.

vyhledává dav. Poe záměrně nerozlišuje mezi asociálem a flanérem, v jeho pohledu tyto postavy splývají.<sup>72</sup>

### 3.2 Fantasmagorie města

V Benjaminově pojetí se flanér nachází na pomezí velkoměsta a měšťanské třídy: jeho setkání se zástupem lidí jsou prožitky, kterými se neustále ohání. Svým chováním a uvažováním získává flanérův způsob života ještě jakýsi slavnostní lesk, porovnáme-li ho s běžným velkoměstským člověkem. Velkoměsto a měšťanská třída - ani jednomu se zcela nepodrobil, ani v jednom nemá domov a úkryt; ochranu flanér hledá a nalézá v davu. Skrze dav může na známé město nahlížet jako na fantasmagorii, protože jednou město chápe jako krajinu, jindy se ve městě cítí jako v obývacím pokoji.<sup>73</sup>

Otázce fantasmagorie v rámci moderního městského života se v návaznosti na Benjaminu věnuje rovněž současný britský sociální vědec a profesor Steve Pile, který v Benjaminově *Jednosměrné ulici*<sup>74</sup> poukazuje na sérii fragmentů, krátkých reflexí a satir, politických skic a snových obrazů, prolínajících se celým tímto zmíněným dílem a pocházejících z dojmů, které Benjamin získal z moderního města a jeho ulic. Pumpa, pokoj se snídaní, čínské zboží, staveniště, vnitřní architektura, úschovna

---

<sup>72</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, s. 226-306. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 259.

<sup>73</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, s. 67-78. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 74.

<sup>74</sup> Benjamin, Walter. 1998. *Jednosměrná ulice*, s. 217-256. In: Benjamin, Walter. *Agessilaus Santander*. Praha: Hermann & synové. Poznámka: některé z textů *Jednosměrné ulice*, časově korespondující s Benjaminovým příklonem k marxismu, byly před samotným knižním vydáním (1928 v Berlíně) publikovány časopiseckou formou již roku 1925. Nejstarší z nich je zřejmě spis *Císařské panorama*, související s Benjaminovou poslední cestou Německem roku 1923. O tři roky později se autor zdržoval v Paříži, kde vznikly další aforismy *Jednosměrné ulice*. Tato série aforismů, doplněná habilitačním spisem *Původ německé truchlohry*, jsou jediná dvě díla, která se dočkala vydání za Benjaminova života. In: Brynda, Jiří. 1998. *Saturnský hrdina v moderní kultuře*, s. 327-333. In: Benjamin, Walter. *Agessilaus Santander*. Praha: Hermann & synové, s. 327-328.

ztrát a nálezů, pomník válečníka. Každý takový dojem tvoří počátek ať už anekdoty, metafory, vyprávěného snu či krátké eseje. Právě o tento postup, o tyto sekvence jde: kousek po kousku popisují a zároveň vytvářejí fantasmagorii moderního života ve městě, potažmo modernity.<sup>75</sup>

Pile v souvislosti s Benjaminem užívá termínu fantasmagorie pro popis moderního městského života. Nejen reálný život měst, jako je např. Paříž, utváří fantasmagorie, vytváří je i sama modernita. „*Modernita je svou vlastní fantasmagorií. Obrazy modernosti a progresu proměnily město samotné, a dokonce jeho historii, ve fantasmagorii.*“<sup>76</sup> Dav má fantasmagorický efekt: anonymní lidé bez tváře nám bez ustání proudí před očima, splývají jeden v druhého. Kromě davu to však může být i ulice, móda, žurnalistika, detektivní příběhy, interiérové dekorace, skříňe či kancelář. Všechny tyto prostředky stojí v pozadí rozličných fantasmagorií, vysvětluje Pile a dodává, „*že fantasmagorie tak vytváří nové formy zkušenosti, včetně vzrušeného rozptýlení i nudy.*“<sup>77</sup>

Pile pokračuje, zkušenost s modernitou může vytvářet celý fantasmagorický snový svět, jehož idea je více než pouhý popis modernity a města, je to očekávaný důsledek a logický závěr. Od Freuda převzal Benjamin myšlenku, že skutečné touhy a přání jsou promítány do snu prostřednictvím transformačního procesu snové práce. Sny jsou tedy nástrojem, jak porozumět skrytým, nevědomým potřebám či tužbám. A jak tohoto porozumění dosáhnout? Pokud chceme poznat snový svět, musíme rozkrýt a pochopit onu snovou práci, která umožnila daný sen vyprodukovat.<sup>78</sup> Mezi světem vlastním, ryze subjektivním a světem společenským, stojí pomyslný most, jenž obě strany spojuje. Sny jsou

---

<sup>75</sup> Pile, Steve. 2005. *Real Cities: Modernity, Space and the Phantasmagorias of City Life*. London: Sage Publications Ltd, s. 53.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>78</sup> Tamtéž.

produktem individuální mysli, ovšem existuje vše prostupující sociální diskurs, založený ať už na politické či reklamní rétorice, který je důvodem k tomu domnívat se, že úplná individualita založená na jedincově subjektivitě, je pouhým zdáním a nereálným požadavkem. Dokonce lze říci, sociální diskurs snů je tak všudypřítomný, že se stává samotnou fantasmagorií.<sup>79</sup>

K této problematice se váže i teze Theodora W. Adorna (1903-1969), filosofa, estetika a klíčového představitele Frankfurtské školy. Ten zastával názor, že fantazie je nahrazena automatickou kontrolou, která zaručuje, aby byl každý obraz, každá představa, spolehlivým a přesným odrazem skutečnosti. Tolik vzývané estetické obrazné vědomí mizí, protože skutečný výkon fantazie je odstraněn jako nevhodná domněnka.<sup>80</sup>

Jak Benjamin píše: „*Lidové podání varuje, že není dobré vyprávět po ránu své sny za střízliva. Probuzený zůstává v tomto stavu ještě v moci snu. Mytí totiž povolává na světlo jen povrch těla a jeho viditelné motorické funkce, zatímco v hlubších vrstvách setrvává šedé smrákání snu i během ranní očisty, [...].*“<sup>81</sup> Pile tuto Benjaminovu myšlenku interpretuje následovně – šedé smrákání snu přetrvává pro člověka, který popisuje svůj sen, aniž by se patřičně a zcela probudil. Tento stav může být chápán jako analogie k modernitě, jejíž sny Benjamin popisuje jako šedé a bezbarvé. Moderní lidé procházejí bezbarvým světem, jako by procházeli snem, a nedokázali rozpoznat, zda jsou v realitě či napůl sní. Benjamin ukazuje, že modernita líčí své sny na prázdný žaludek, proto také zůstává na vlnách snu. Tato skutečnost je rozhodující pro porozumění jeho přístupu k modernitě, snům a revoluční praxi. Právě

---

<sup>79</sup> Pile, Steve. 2005. *Real Cities: Modernity, Space and the Phantasmagorias of City Life*. London: Sage Publications Ltd, s. 26-27.

<sup>80</sup> Adorno, Theodor W. 2009. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, s. 10-11.

<sup>81</sup> Benjamin, Walter. 1998. *Jednosměrná ulice*, s. 217-256. In: Benjamin, Walter. *Agesilaus Santander*. Praha: Hermann & synové, s. 217-218.

revoluce poté jako kritický šok probírá ze snu a zastupuje úder zvonu či zvonění budíku.<sup>82</sup>

V Benjaminově pohledu se materializovaly touhy poloprobuzeného člověka, „chodícího spáče“. Člověk je schopen vyjádřit celou řadu potřeb, žádostí, strachů a úzkostí. Ve skutečnosti proto nekonečná zbožní fantasmagorie čerpá z vědomých přání moderních individuí. „*I když je zboží zdánlivě zhmotněno a plní přání lidí, ti zůstávají odcizeni od jejich aktuálních i historických tužeb. V tomto smyslu pak se rozličné komodity staly fetišem, protože jsou uctívány, aniž by někdo věděl proč, nebo co znamenají.*“<sup>83</sup>

S fantasmagoriemi města pracuje i spisovatel Italo Calvino (1923-1985), který ve svém díle *Neviditelná města*<sup>84</sup>, mísí realistický prvek s fantaskní a magickou hrou snů a imaginace. Prostřednictvím cestovatele Marca Pola, který svými cestami podává zprávu o obrazu světa Kublajchánovi, vládci obrovského impéria, nám spisovatel popisuje města, jež nenajdeme na žádné mapě, jejich domy, ulice, mosty, obyvatele, tedy městskou sociální a architektonickou strukturu. Právě při čtení těchto popisů - jež nás vedou od města v písečné pustině přes železobetonové metropole - může jedinec získat dojem, jako by šlo již o sumarizaci jeho vlastních zkušeností, prožitků, představ a snů.<sup>85</sup> Město je u Calvina podobné rébusu, který je složen z tajemství, představ, touhy i strachu a obav. Město se stává snem a sen městem.<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> Pile, Steve. 2005. *Real Cities: Modernity, Space and the Phantasmagorias of City Life*. London: Sage Publications Ltd, s. 54.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>84</sup> Calvino, Italo. 1986. *Neviditelná města*. Praha: Odeon.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>86</sup> Pile, Steve. 2005. *Real Cities: Modernity, Space and the Phantasmagorias of City Life*. London: Sage Publications Ltd, s. 26.

„Lidé, kteří procházejí ulicemi velkého města zvaného Cloe, se neznají. Když se spatří, představují si jeden o druhém tisíce věcí, setkání, k nimž by mohlo dojít, rozhovory, překvapení, něžnosti, kousnutí. Ale nikdo nikoho nepozdraví, pohledy se na okamžik zkříží a potom se odvrátí, hledají jiné pohledy, ani na chvíli se nezastaví. Kráčí tu dívka, kroutí slunečníkem opřeným o rameno, a také trochu oblinami boků. Kráčí tu žena v černém, která nezapře všechna svá léta, s neklidnýma očima pod závojem a chvějícími se rty. [...] A tak mezi, kdo se náhodou octnou spolu pod podloubím, kam se uchýlili před deštěm, nebo se tlačí pod stanem bazaru, nebo se zastaví na náměstí, aby si poslechli kapelu, dochází k setkáním, svádění, objetím, orgiím, aniž by si vyměnili jediné slovo, aniž by se dotkli jediným prstem, skoro ani nezvednou oči.“<sup>87</sup>

Calvino nahlíží na město jako na komplex mezilidských vztahů a interakcí (ať už reálných či imaginárních), rovněž jako na vztahy mezi lidmi a městem, stejně jako městem a přírodou. Jednotlivým fantaskním městům dává autor exotická ženská jména (Zora, Tamara, Despina, Fedra, Eufemie, aj.), dohromady však tato místa tvoří reálný základ moderního pekla. Svět se Calvinovi jeví jako obludná megalopole, u které hrozí, že se jako ropná skvrna postupně ničivě rozlije po celém povrchu země a zničí tak výše popsané vztahy, nejen na úrovni města a přírody.<sup>88</sup>

### 3.2.1 Mentální mapa města

Pojem *mentální mapa města* přibližuje Bauman, když říká, že každý člověk si během života ukládá do paměti místa, která již navštívil, protože jej vzhledem k jeho postavení, životnímu stylu, zájmům či práci zajímají,

---

<sup>87</sup> Pile, Steve. 2005. *Real Cities: Modernity, Space and the Phantasmagorias of City Life*. London: Sage Publications Ltd, s. 53.

<sup>88</sup> Hořký, Vladimír. 1986. *Calvinova výzva labyrintu*, s. 165-168. In: Calvino, Italo. 1986. *Neviditelná města*. Praha: Odeon, s. 167.

a vytvořil si tak v hlavě vlastní mapu města či jeho částí. Každá taková mapa má svá vlastní prázdná místa, která se však u různých jedinců liší. Nejde o to, že by tato místa byla skutečně prázdná, jde o absenci významu pro konkrétního jedince, o individuální úhel pohledu, prázdnota je v tomto případě dána očima toho, kdo se dívá. „*Prázdná jsou ta místa, do nichž člověk nevstupuje, místa, ve kterých by se cítil ztracený a zranitelný, překvapený, vyvedený z míry a vyděšený pohledem těch druhých.*“<sup>89</sup>

Prázdná, vůči smyslům rezistentní, pro představu spíše neviditelná, se místa zdají být proto, že v očích dívajícího se nenesou žádný význam a jedinec ani nevěří tomu, že by pro něj význam kdy mohla mít. Co je pro jednoho prázdného místo, u jiného může být nedílnou součástí strukturované mentální mapy.<sup>90</sup> Jako konkrétní příklad si uveďme jedince, který pro pohyb po městě a cestu do práce využívá svůj osobní automobil. Kdyby jej náhodný kolemjdoucí v místě práce oslovil s dotazem na nejbližší autobusovou zastávku, dotčený by pravděpodobně nevěděl, ačkoli se v dané oblasti pohybuje velmi často. Určujícím faktorem je skutečnost, že mentální mapy obou jedinců mají odlišný charakter a různá místa v nich hrají jiné role. Každý člověk si tímto způsobem vytváří jedinečnou fantasmagorii města.

V souvislosti s mentálními mapami hovoří Bauman ještě o *nemístech*. Tyto prostory se vyznačují absencí jakéhokoli symbolického vyjádření identity, historie i vztahů - nejde tedy o prázdné prostory. Za *nemísta* můžeme z pohledu Baumana označit letiště, veřejnou dopravu hotelové pokoje, dálnice, tedy poměrně rozsáhlou část dnešních měst. Dočasní obyvatelé takových míst (pasažéři) se vyznačují zejména

---

<sup>89</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta, s. 168.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 166.

fyzickou přítomností, řízenou uniformním modelem chování v daném místě, snadno osvojitelnými zásadami, které ani nevyžadují umění zdvořilého „přehlížení“ druhých, jako je tomu i u jiných veřejných prostor; sociální přítomnost a subjektivita zde často absentuje.<sup>91</sup>

### 3.3 Flanér jako detektiv

U Benjaminů nacházíme rovněž pojetí flanéra jako detektiva. V případě, že se jím stane proti své vůli, dochází alespoň k legitimizaci společenské „zahálky“. Jeho netečnost je pouze zdánlivá – skrývá totiž bdělost pozorovatele, který ze zločince nespustí zrak. Navíc jeho zdánlivá ztracenost v davu umožňuje podezřelého sledovat, aniž by hrozilo odhalení. *„Ať už flanér sleduje jakoukoli stopu, všechny ho zavedou ke zločinu. Což naznačuje, že i detektivní příběhy, bez ohledu na střízlivý kalkul, ovlivňují fantasmagorii pařížského života. Prozatím neodhalují zločince; pouze jeho protihráče a především lovecké prostředí, v němž je pronásledován.“*<sup>92</sup>

Zůstaňme ještě chvíli u detektivních románů. Obraz způsobu a stylu bydlení druhé poloviny 19. století nám totiž přináší detektivní až hororové romány E. A. Poa, který se jako první pokusil o napsání vědeckých příběhů, zachycení patologických projevů a vytvoření moderní kosmogonie jako vědy zabývající se vznikem a vývojem kosmických těles i celého vesmíru. Detektivka, jejímž společenským obsahem má být stírání stop jedince ve velkoměstském davu. je dle Benjaminových slov Poeův nejvýznamnější a nejvlivnější technický výdobytek své doby.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta, s. 165-166.

<sup>92</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, s. 226-306. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 252.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 254.



Centrem dění Poeových detektivek je právě takový byt, jež nám může přiblížit bydlení 19. století, míní Benjamin. Uspořádání nábytku v jeho pokoji zároveň slouží jako smrtelná past na nic netušícího nájemníka. Měšťanský interiér let šedesátých až devadesátých působil na Benjamina mrtvolným dojmem. Dle názoru autora se má v interiéru ustavovat životní prostor, shromažďovat v něm dálky a minulost, jde o vytvoření jakéhosi soukromého universa a fantasmagorie. „V účtárně počítá soukromý člověk s realitou, v interiéru si podržuje své iluze a o to naléhavěji od něho vyžaduje rozptýlení [...]“<sup>94</sup>

Avšak měšťanské domy nenaplnují tuto Benjaminovu představu, autor v nich naopak nachází kouty bez slunce, dlouhé chodby, palmy, perské koberce, otomany, lampy, kavkazské dýky, těžké závěsy. „Bezduchá bujnost mobiliáře se pravým komfortem stane teprve před mrtvolou.“<sup>95</sup> Bezduchá bujnost je výstižné spojení slov, které nám umožňuje pochopit tento autorův postoj. Navzdory honosnému vybavení spíše než v obydlí „hrobce“, spatřuje Benjamin život na ulici, v kavárnách, parcích, tržištích.

19. století je tedy v Benjaminově pohledu charakteristické svou tendencí činit z obydlí jakousi domácí hrobku: „Příbytek pojalo jako pouzdro na člověka, do kterého jej s veškerým příslušenstvím uložilo tak hluboko, až to člověku připomene vnitřek pouzdra na rýsovadlo, kde nástroj se všemi svými náhradními díly leží uložen v hluboké, zpravidla fialové sametové dutině.“<sup>96</sup> Autor dále (ironickým výčtem) konstatuje, že v tomto století byly nově zapouzdřeny i kapesní hodinky, pantofle,

---

<sup>94</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, s. 67-78. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 73.

<sup>95</sup> Benjamin, Walter. 1998. *Jednosměrná ulice*, s. 217-256. In: Benjamin, Walter. *Agésilas, Santander*. Praha: Herrmann&synové, s. 219.

<sup>96</sup> Benjamin, Walter. 2011. I [*Interiér, stopa*], s. 191-215. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 203.

teploměry, hrací karty a též se začaly ve velké míře využívat nejrůznější pokrývky, povlaky, aj. 19. století vytvořilo v tomto smyslu dojem neprodyšného pláště.<sup>97</sup>

Podobný dojem má později Baudrillard při návštěvě americké Santa Barbary, když hovoří o tzv. *funeral homes*. „Mezi gardéniemi a eukalypty, uprostřed bujení přírody a jednotejnosti lidského druhu tušíme pochmurný úděl uskutečněné utopie.“ Všudypřítomná zeleň, jednolitě záhonky, prosklené výklenky, bazény, technika kolem domu a pod domem, auto, televize, video, mikrovlnná trouba. Zdá se, jako by vše bylo stvořeno z fantastické komutace podobných prvků. Vše je vymyšlené a dotažené do posledních detailů. Vše je po ruce. A zde se objevuje (nejen) Baudrillardova palčivá otázka, co vlastně dělat, po čem prahnout a o čem snít, když už vše máme?<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Benjamin, Walter. 2011. I [Interiér, stopa], s. 191-215. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 203.

<sup>98</sup> Baudrillard, Jean. 2000. *Amerika*. Praha: Dauphin, s. 42-43.

## 4 KULTURNÍ A OSOBNOSTNÍ VZORCE POZDNÍ MODERNY U ZYGMUNTA BAUMANA

„Ne každý městský život je moderní, ale každý moderní život je městský.“<sup>99</sup> Tato citace ukazuje, že problematice a charakteristickým rysům městské společnosti se také věnuje již zmiňovaný polský sociolog Zygmunt Bauman, který kromě čtyř atributů postmoderního životního stylu jako je nespojitost, nekonekventnost jednání, fragmentarizace a epizodičnost různých sfér lidských činností, uvádí i čtyři kulturní a osobnostní vzorce – flanér, tulák, turista a hráč – (v nadneseném slova smyslu)<sup>100</sup>, kdy každý z nich představuje jeden z aspektů postmoderního způsobu života. Přesto tyto vzorce nevznikly v postmoderní době, jsou známy již v období klasické modernity 19. století či dříve. Modernizace v tomto smyslu poukazuje na její připodobňování se životu ve městě.<sup>101</sup>

Na rozdíl od výše popsaného Baudelaira a Benjamina již Bauman v souvislosti s typizovanou městskou postavou nehovoří pouze o flanérovi, doplnil ho v pozdně moderní době dalšími třemi kulturními a osobnostními vzorci, které nyní představím, abychom měli ucelenou představu o Baumanově pohledu na postmoderní městský život.

Postmoderní doba vtiskla těmto čtyřem vzorcům několik specifických charakteristik. Za prvé se jedná o vystoupení z časoprostorové a sociální marginality, ve které se tyto osoby v dřívějších časech nacházely. Uvedeným vzorcům totiž odpovídala malá část populace, na kterou se často nevztahovaly obecně platné normy z důvodu malé či nulové spojitosti s konkrétní sociální strukturou. V druhém případě je tyto normy klasifikovaly jako živly cizí, ohrožující

---

<sup>99</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, s. 95.

<sup>100</sup> Jak Bauman dále uvádí, žádný z těchto typů nemůže obsáhnout všechny možnosti postmoderního bytí, protože postmoderna je na to příliš komplikovaná a málo konzistentní. In: Bauman, Zygmunt. 2002. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, s. 56

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 56.

společenskou stabilitu a pořádek, a vytlačovaly je proto na společenskou periferii.<sup>102</sup>

Bauman ukazuje dvě možné racionální strategie žití ve městě mezi množstvím cizích lidí. Obě pracují s momentem překvapení, liší se však v přístupu k němu. První z nich se jej snaží významně eliminovat. Můžeme tedy mluvit o snaze zbavit se nepředvídatelnosti a nahodilosti, co se lidských interakcí týče. Druhá strategie tento prvek překvapení odsouvá do pozadí: stává se z něj věc mimo naše vnímání, pohyb a jednání ostatních lidí, a pokud nevybočuje z uznávané normy, stává se bezbarvým a nevýznamným. Autor v této souvislosti hovoří o zrutinizovaném světě, složeném z opakujících se úkonů, jimž jsou nadřazeny naučitelné normativní vzorce. Dosud byly tyto strategie demonstrovány v rovině teoretické, v té praktické autor dochází k názoru, že jsou v reálném světě bezvýsledné, daří se je uplatnit jen v určitých aspektech a ohraničených úsecích, např. vůči bezdomovcům, žebrákům, podivínům, výstředně oblékaným jedincům, aj.<sup>103</sup>

## 4.1 Tulák

Osobě flanéra v Benjaminově pojetí se budu později věnovat detailně, zaměříme se tedy nyní na charakteristiku zbylých tří kulturních a osobnostních vzorců. Jak Bauman uvádí, na počátku klasické moderní doby byl tulák vnímán jako velmi nežádoucí element. Tito lidé byli násilím vráceni do míst, která opustili, či vsazeni do vězení nebo přiděleni na nucené práce. V případě recidivy měli dokonce na čele vypálené znamení. Výhodou tuláka bylo, že unikal kontrole a normám; pokud mu totiž normy v dané oblasti nevyhovovaly, odešel zkrátka tam, kde byla odlišná a jemu vyhovující sociální kontrola. Dle tehdejšího způsobu myšlení tulák ohrožoval stabilitu společenského řádu. Na sklonku moderní

---

<sup>102</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, s. 57.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 97.

epochy opět došlo ke změně a tulák nejenže již nebyl ohrožením společenské stability, ale naopak byl důležitým prvkem pro její reprodukci. *„Zajišťují-li disciplínu a integraci lákadla vzbuzující žádost, pak pevnost řádu závisí na síle pokušení a ta zase na různorodosti a kaleidoskopické proměnlivosti lákadel. Žádné lákadlo nepřipoutá pozornost a nesoustředí touhu na dlouho. [...] Usedlost, zdomácnělost, stejnoměrný životní rytmus, kontinuita cílů spolu s omezeností potřeb jsou z hlediska takového sociálního uspořádání zhoubné.“*<sup>104</sup>

Tulák žije změnou a pohybem. Stejně tak ve společnosti kdysi přijatá rozhodnutí jsou později nesplnitelná, dřívější návyky již nejsou užitečné, atd. Pohyb je pro tuláka důležitější než cíl, toulka sama o sobě má smysl, ale cíl nikoli, protože dlouhodobý cíl je ztrátou času, vše se mění ze dne na den, i mapy světa. Není proto nutné, aby byl směr trasy zítřejší pokračováním té dnešní. Důležité je množství šancí, které lze na této cestě světem potkat – žádnou nepřehlédnout a pomocí důvtipu či vynalézavosti ji proměnit ve svůj užitek. Toto je schopnost, která jedinci v postmoderních časech napomáhá k bezostyšnému úspěchu. *„Pro někoho je tento svět možná zahradou, pro tuláka je pastvinou. Spásá trávu, dokud je, a nestará se o to, zda znovu naroste.“*<sup>105</sup>

## 4.2 Turista

Dalším charakteristickým vzorcem pozdně moderního bytí je v rámci Baumanovy klasifikace turista. Aby byl patrný rozdíl mezi dvěma posledně zmiňovanými osobnostními vzorci: tulák je ten, jenž se musí „domorodcům“ klanět, turistovi se „domorodci“ klaní. Na rozdíl od tuláka se turista v cizí zemi necítí ohrožen. Lze o něm říci, že je to umělec, který opouští svůj dům, aby vyhledával a vstřebával nové dojmy. Cestovat nemusí, ale chce, činí tak z vlastní vůle. Není nutná rezignace na osud ani

---

<sup>104</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, s. 47.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 48-49.

pokora k domorodému světu, jako je tomu u prvního osobnostního vzorce. Již tím, že si vybral cestu, že se tak dělo z jeho vlastní – a nikým ani ničím – nevynucované iniciativy, se může turista „povyšovat“ na toto místo. Platí, vyžaduje a klade podmínky. „*Herci mají znát jeho požadavky a tyto požadavky mají být hybnou silou jejich jednání. Turista je umělec, turistika je tvorba. Svět navštěvovaný turistou je hrubým kusem mramoru, který turista tvaruje svými prožitky.*“<sup>106</sup>

Turista tedy nežije v imaginárním divadle, jak je tomu v případě flanéra, který je rovněž režisérem: v jeho scéně (městská ulice) jsou však herci (kolemjdoucí) bez vůle a neočekává se od nich výkon, který by ovlivnil reálnou sféru. Turista naopak chce, aby herci = domorodci, jednali opravdově či alespoň hráli přesvědčivě jím očekávanou úlohu. Navíc je zde eliminováno riziko náhody a nečekaných událostí, protože se turista nejčastěji pohybuje v prostoru pro něj domorodci připraveném a vykalkulovaném.<sup>107</sup>

V postmoderních časech je každý z nás někdy takovým cestovatelem, což není míněno jen na dovolených a výletech. Důležitý je moment sběratelství, sbírání a hodnocení dojmů. Představme si město jako hotel, naše bydliště v něm jako hotelový pokoj, dav jako hotelové hosty. Společným jmenovatelem těchto věcí je dočasnost, anonymita a povrchnost. S některými lidmi (hotelovými hosty) se jen pozdravíme, jiné pozveme do svého pokoje a po společné noci následuje ještě hotelová snídaně. Nejde o vztah, ale povrchní románek, avantýru. Takový dojem má Bauman z našeho současného bytí. Domov je nutný už jen z toho důvodu, abychom v něm mohli skutečně žít, aby bylo možné vůbec odlišit pravé žití<sup>108</sup> od *simulacrum* života, jak by tento stav nejspíš nazval Baudrillard, protože nejde o skutečný život, nýbrž o jeho napodobeninu.

---

<sup>106</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, s. 50.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 50

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 52-53.

### 4.3 Hráč

Hráč, jako další možný vzorec postmoderního bytí, žije ve světě, který není řízen zákonitostmi, jež by bylo možné rozpoznat a popsat. Absence určenosti či danosti, jistoty a neměnných zákonitostí vede k tomu, že ani ten nejzkušenější hráč nedovede hru do detailu předvídat. Hlavní doménou jeho jednání a světa je riziko, které je současně organizujícím principem. Nikoli náhoda ani nutnost, ale chytrost, to je aspekt, kterým může hráč ve své hře mnohé ovlivnit – ačkoli nedokáže změnit hodnotu získaných karet, může je lépe či hůře zhodnotit. Hra představuje sérii po sobě jdoucích setkání, střetnutí, zápasů, z nichž každý tvoří uzavřený celek. Pokud hra jedince přestane bavit, není problém ji skončit a začít s hrou novou.<sup>109</sup>

Celý život je v tomto případě hrou a životní proces je složen ze série her. Problém však vyvstane, pokud by jedinec neuznával dané předpisy jakékoli hry. Jakmile někdo hraje proti pravidlům, přestává být hráčem a ztrácí tak šanci na výhru. Ačkoli se tomu nemusí dít z naší vůle, v postmoderních časech jsme téměř všichni hráči. Když nás nějaká hra nezaujme nebo ji chceme skončit, vždy se tomu děje už v blízkosti hry nové, která nahradí tu momentálně opouštěnou.<sup>110</sup>

### 4.4 Flanér

Stejně jako jsem předkládala Benjaminovu interpretaci obrazu Guyse, úzce spjatého s Baudelairem, podařilo se mi nalézt výstižný Baumanův komentář k obrazu, na němž je zachycen moment, kdy se muž otáčí za kolemjdoucí ženou: *„Kdokoliv tyto lidi pozoruje, je odsouzen*

---

<sup>109</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, s. 53-54.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 55.

*k nevědomosti, kterou může nahrazovat pouze domněnkami.*<sup>111</sup> Tento popis vystihuje i samotnou charakteristiku flanéra v Benjaminově chápání. V něm je totiž nevědění flanérovým prokletím a šancí zároveň: má neomezenou možnost fantazie a interpretace věcí okolo sebe. Všechny kolem může flanér vidět, zaznamenat, ovšem on sám už jimi viděn není. Z toho důvodu je také nutné uvědomit si, že veškeré „scénáře“ se odehrávají pouze uvnitř mysli jeho samotného<sup>112</sup>

Dle Baumana přechod od klasické modernity k pozdně moderní době znamenal dvě zásadní změny. V době první zmíněné modernity vedla osoba život odpovídající např. vzorci tuláka jen čas od času a na místech k tomu vyhrazených, nikoli trvale, šlo o jakési odbočky ze zaběhnutého života. Flanér a jeho procházky byly v klasické modernitě zábavou pro vyvolené, protože vyžadovaly množství volného času a dostatečného příjmu, lze tedy říci, že šlo o kulturní vzorec elity. Postmoderní podmínky však tyto vzorce zevšeobecnilly, rozšířily je mezi větší množství lidí a učinily z jejich deviantního postavení normu. Původně zábava pro vyvolené se stala dostupnou téměř pro všechny, kteří mají trochu času a peněz.

Flanér tak přemístil svou činnost z marginální oblasti do společensky centrálních míst a stal se součástí každodenního městského života. Dělo se tomu tak i díky výrobcům a prodávacům zboží, kteří obklopili městské promenády zbožím dostupným obyčejným lidem. Zákazníky do obchodů lákají nejen potřeby, ale i estetické tužby, které jsou na rozdíl od ostatních potřeb neukojitelné. V konečné fázi se lidé v obchodech stávají pro sebe navzájem neplacenou podívanou.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, s. 41.

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 41-42.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 43.



V této souvislosti můžeme konstatovat, že vzorec, kterému se dostalo takového zevšeobecnění, se zásadním způsobem změnil. Flanér totiž přišel o svou svobodu, ačkoli si tuto skutečnost možná nepřipouští, chová se podle naprojektované podívané. Stále mu však nejde o nakupování ve smyslu materiálních komodit, ale sbírá zážitky a dojmy.

Co se týče změny druhé, v klasické modernitě bylo možné být buď tulákem či flanérem, situace umožňovala výběr pouze jedné role, která znamenala příslušnost k určité skupině lidí či zapříčinila konkrétní životní situaci. Všechny čtyři osobnostní vzorce vedle sebe koexistovaly. Postmodernita znamenala počátek jejich splývání a vzájemného prolínání se. Člověk začal vést život, který v různých časech a místech obsahoval všechny vzorce.<sup>114</sup>

#### **4.4.1 Flanér a destruktivní potenciál pozdní modernity**

Bauman rovněž hovoří o tom, že i na nevyprojektovanější promenádě není vše pod kontrolou. Roli ještě hraje fakt, koho flanér potká, dále nečekaná událost, překvapení či náhoda. Některé aspekty v tomto případě tedy mohou ovlivnit průběh „nakupování“. Tento vliv je však eliminován prostorem, kde se člověku (flanérovi) zdánlivě dostává největší svobody a suverenity, řeč je o jeho vlastním bydlení a také o televizi v něm umístěné. Televizní obrazovka přejímá funkce terénu a okolí vně domu, protože právě ona se dle Baumana stala nejčastěji a nejjednodušeji navštěvovaným prostorem postmoderního flanéra. Časoprostorová vzdálenost již není překážkou a pouhým zmáčknutím dálkového ovladače můžeme „navštívit“ takřka celý svět.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, s. 57.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 44-45.

Zde ovšem vyvstává několik problémů. Původně nutná podmínka flanérství - rozvinutá imaginace a fantazie - najednou není nutná, protože televize nabízí do detailu propracované scénáře, za nimiž stojí vykalkulovaná představitost velkého množství lidí (režisér, scénáristé, aj.).

Druhým problémem je fakt, že obrazy, které se k divákovi dostanou, nejsou reálné, nýbrž hyperreálné. Dle názoru francouzského postmoderního a poststrukturálního filozofa médií, sociologa a fotografa Jeana Baudrillarda (1929-2007) žijeme v době automatického zápisu světa, vše je zaznamenáváno (např. foceno, nahráváno) a vzniklé obrazy mají konstrukční sílu.<sup>116</sup>

Znaky, které jsou používány, jsou stále méně schopny odrážet skutečnost – mizí tedy rozdíl mezi skutečnou realitou a reprezentací reality, mezi originálem a imitací (*simulacrem*). Skutečná realita je překrývána svými reprezentacemi – např. filmy, dokumenty, výstavami či literárními stylizacemi a je možné pozorovat pouze její zpodobnění (*simulacrum*).<sup>117</sup> Realita je překrývána svými hyperreálnými obrazy, které ji zastihují. Skutečnost byla pohlcena svou vlastní reprezentací. Svět složený ze zážitků - střížený spíše než flanérovi již zevlounovi na míru - skrývá velké množství „blyštivých“ věcí, lidí, momentů, ovšem bez potřeby imaginace a interpretace. Pojem „flanér“ zde podle mého názoru ztrácí význam. Zevloun je pro tuto situaci výstižnější slovo.

Jak Baudrillard rovněž uvádí ve svém dalším díle *Amerika*,<sup>118</sup> kterému se budu věnovat v pozdější kapitole, za hyperreálný považuje celý život na tomto kontinentu. „*Je to hyperrealita, protože je to utopie,*

---

<sup>116</sup> Baudrillard, Jean. 2001. *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum, s. 33.

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 24-25.

<sup>118</sup> Baudrillard, Jean. 2000. *Amerika*. Praha: Dauphin.

kteřá se od počátku prožívá jako uskutečněná.“<sup>119</sup> Veškeré jednání působí dojmem skutečnosti a pragmatičnosti. Skutečná pravda Ameriky se v očích Baudrillardových může vyjevit pouze Evropanovi, protože jen ten je schopný rozpoznat *simulacrum*. Baudrillard totiž nahlíží na obyvatele Ameriky jako na dokonalé konfigurace *simulacra*, ovšem smysl rozpoznat jej postrádají.<sup>120</sup>

#### 4.4.2 Clochard

Pokud uvažujeme o městské ulici a jejím životě, nelze opomenout lidi, pro něž ulice supluje domov. Bezdomovec, *clochard*, se stal předmětem zájmu německé fotografky Germaine Krullové (1897-1985). Kromě jiného se autorka velmi zdařilého Benjaminova portrétu z roku 1926 již dříve zabývala choreografickými akty, studii šál a drapérií a nakonec svou pozornost zaměřila na ulice velkoměst, kde jí zajímal především kontrast mezi mechanizací městského způsobu života a lidmi bez domova. Na fotografiích, které pořídila v Paříži, lze vidět lidská těla ve zbídačeném stavu na dlažebních kostkách, důležitá je pro Krullovou kontaktní plocha mezi tělem a dlažbou, o jejichž spřízněnosti a zároveň zajetí hovoří.<sup>121</sup>

#### 4.4.3 Cizinec

Za další prvek a fenomén městské moderní společnosti můžeme označit cizince, nikoli však ve smyslu etnickém. Georg Simmel (1858-1918), německý představitel formální sociologie, zavedl do této vědní disciplíny tzv. sociální typy a jedním z nich je právě cizinec, kterého autor nechápe jako putujícího, tedy jako někoho, kdo dnes přijde a zítra odejde.

---

<sup>119</sup> Baudrillard, Jean. 2000. *Amerika*. Praha: Dauphin, s. 40.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>121</sup> Didi-Huberman, Georges. 2009. *Ninfa moderna: esej o spadlé drapérii*. Praha: Fra, s. 104-105.

V Simmelově pojetí osoba cizince dnes přijde, avšak zítra zůstane. Navzdory tomuto faktu cizinec setrval pocestným v tom smyslu, že ačkoli nepokračoval v cestě, ona potenciální volnost v přicházení a odcházení mu zůstala. Autor jej dále staví do vztahu s prostředím na straně jedné a s lidmi na straně druhé, kdy říká, že do prostoru, kam cizinec přišel, od počátku nepatří, a zároveň do něj přináší vlastnosti, které v daném prostředí nemají původ.<sup>122</sup>

Interpretaci Simmelova cizince předkládá i sociolog Jan Keller, když říká, že je to osoba, která přišla a zůstala, symbol vzájemné blízkosti a vzdálenosti. Tato směsice je přítomna v každém mezilidském vztahu a interakci. V případě cizince je spojení vzdálenosti a blízkosti silně koncentrováno z důvodu, abychom si snáze uvědomili, že různost je žádoucí; její existence nám dokládá a přesvědčuje nás, že naše vlastní skupina není univerzální a jediná možná.<sup>123</sup>

V této souvislosti Simmel konstatuje, že cizinci se pohybují za hranicemi toho, co je pro nás vzdálené a blízké. Stojí vůči skupině vně a proti ní. Můžeme hovořit o jednotě blízkosti a vzdálenosti. „*Neboť být cizincem přirozeně představuje zcela pozitivní vztah, zvláštní formu interakce.*“<sup>124</sup> Takový jedinec zaujímá vůči všem okolnostem objektivní postoj, jenž je směsí blízkosti a vzdálenosti, lhostejnosti a angažovanosti. Celými ekonomickými dějinami se prolíná pojetí cizince jako obchodníka, či obrácenou perspektivou obchodník je spatřován jako cizinec, který se může v libovolném místě usadit a živobytí si zajistit ze zprostředkovatelského obchodu. Právě peněžním obchodem získává cizinec specifickou mobilitu, ve které je obsažena popsaná blízkost i vzdálenost, vytvářející jedincův formální status, „*neboť veskrze mobilní*

---

<sup>122</sup> Simmel, Georg. 1997. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Praha: SLON, s. 26-27.

<sup>123</sup> Keller, Jan. 2007. *Dějiny klasické sociologie*. Praha: SLON, s. 336.

<sup>124</sup> Simmel, Georg. 1997. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Praha: SLON, s. 26.

*osoba se příležitostně dostává do kontaktu s každým jednotlivým prvkem, není však se žádným jednotlivým prvkem organicky spojena příbuzenskými, lokálními či profesními vazbami.“*<sup>125</sup>

Cizinci nejsou dle Simmelova názoru vnímáni jako individua, nýbrž jako jedinci jednotného určitého typu. Autor tuto myšlenku dokládá na příkladu placení daní ve středověkém Frankfurtu: zatímco daň křesťanských občanů byla přímo úměrná velikosti majetku, daň pro Židy byla jednotná, neměnila se tedy v závislosti na majetku daného jedince.<sup>126</sup>

K pojetí cizince jakožto životního pocitu ve velkoměstě se vyjadřuje i Bauman. Ve městě dochází ve velkých prostranstvích k neplánovaným a náhodným setkáním množství lidí, která lze chápat jako událost bez minulosti a současně bez budoucnosti. Jak rychle setkání, nebo spíše nese setkání, začne, stejně tak rychle skončí. Výše zmíněný průběh setkávání se pracuje s určitým typem akceptované a žádoucí zdvořilé netečnosti, nevšímavosti.<sup>127</sup>

Nedílnou součástí a charakteristikou veřejných prostor je „*nadbytečnost vzájemného styku*“<sup>128</sup>, říká Bauman. Pokud se nelze fyzické blízkosti a sdílení určitého prostoru zcela vyhnout (např. v rámci plnění pracovních povinností), obranou v tomto případě je alespoň eliminace dialogu a vzájemného styku, ať už pohledem či dotekem. Jestliže je tedy nemožné vyhnout se blízkosti s cizími lidmi, snažíme se alespoň zabránit vzájemné interakci, která by případně vyžadovala konverzaci, dohadování, kompromisy, aj.<sup>129</sup> „Nemluvit s cizími lidmi“, pravidlo, kterým

---

<sup>125</sup> Simmel, Georg. 1997. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Praha: SLON, s. 28.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>127</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 169

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 169

rodiče varovali své děti, je nyní strategií pro reálný život ve městě i u dospělých lidí.<sup>130</sup>

#### 4.4.4 Shrnutí pojetí flanéra u Baudelaira, Benjamin a Baumana

Cílem této části práce bylo porovnat pojetí postavy flanéra nejprve u Baudelaira, poté u Benjamin a Baumana. Stejně jako Bauman navazuje na oba předchozí autory, Benjamin našel inspiraci u Baudelaira. Dokladem toho je např. Baudelairova a Benjaminova interpretace *Muže davu* u Poa či Benjaminovův a Baumanův popis stejného obrazu malíře Guyse, kterého označil Baudelaire - díky jeho námětům k tvorbě a samotnému pohledu na svět - za flanéra, a uvedl tak tento pojem do kontextu městského života.

U Baudelaira se poprvé stane i Paříž objektem lyrického básnictví, které však není lyrikou domova. Popisuje město jako alegorii, „odcizeným” pohledem flanéra,<sup>131</sup> mezi jehož základní vlastnosti patří dle Baudelaira zvědavost, tuláctví, vášeň pro dav, schopnost imaginace a také znovunalezené dětství ve smyslu, že je schopen na běžné věci nahlížet jiným pohledem než dospělý, jakoby vše stále teprve objevoval a poznával.<sup>132</sup>

Benjaminovým vlivem se stal obraz flanéra standardní součástí popisu a analýzy moderní městské kultury, symbolem moderní existence.<sup>133</sup> Benjamin přispěl ke koncepci flanéra v moderním městě několika významnými myšlenkami: hovoří o ulici jako interiéru v souvislosti s flanérstvím a později naopak o obchodním domě, který

---

<sup>130</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta, s. 176.

<sup>131</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, s. 67-78. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 74.

<sup>132</sup> Baudelaire, Charles. 1968. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, s. 593-594.

<sup>133</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, s. 41.

ačkoli má být interiérem, pro flanéra je exteriérem.<sup>134</sup> Flanérství dle Benjamina postupně také začalo přispívat k odbytu zboží.<sup>135</sup>

Ačkoli u Baudelaira i Benjamina představovalo flanérství specifikum a šlo o vzorec chování „elity“, Bauman jej zevšeobecnil, rozšířil, a navíc doplnil o další tři možné kulturní a osobnostní vzorce typické pro moderní městský způsob života. Tím, že Bauman chápal flanérství v postmoderní době jako široce dostupný styl života, rovněž změnil jeho ráz – každý již může být v určité době a na určitém místě flanérem.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, s. 226-306. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 264.

<sup>135</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, s. 67-78. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 74

<sup>136</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, s. 57.

## 5 NÁKUPNÍ PASÁŽE

„Pasáž je architektonická forma, která se objevila v první polovině devatenáctého století v Paříži jako výraz luxusu stoupající měšťanské třídy.“<sup>137</sup> Když se Benjamin zamýšlí nad zmíněným městem v době básníka Baudelaira, píše: „*Dosud byly oblíbeny pasáže, ve kterých si flanér nemusel všímat povozů, jimž chodec nemohl konkurovat. [...] Kolem roku 1840 patřilo k bontonu procházet se po pasážích se želvami. Flanér si od nich rád nechával předepisovat tempo.*“<sup>138</sup>

Pařížské pasáže se začínají objevovat po roce 1822, první podmínkou jejich vzniku je rozkvět textilního a oděvního obchodu. Světlo světa také spatřily první obchody s větším skladem zboží, jakýsi prototyp pozdějších obchodních domů. Druhou podmínkou vzniku pasáží je objevení železobetonové konstrukce ve stavitelství. Tato událost spadá do období, kdy se ve Francii prosazoval umělecký styl empír neboli císařský sloh počátku 19. století (jako druhá fáze klasicismu). Empír chtěl používat železobetonovou konstrukci k obrození stavitelství v antickém stylu, měl vnést do nových staveb osvědčené principy pozdně starověkého, řeckého helénismu.

„*Tito stavitelé budují nosníky dle vzoru pompejských sloupů a továrny dle obytných domů, tak jako první nádraží napodobují později chalety. Konstrukce zastává roli podvědomí.*“<sup>139</sup> Benjamin na takové využití železa nahlíží skepticky a míní, že doboví architekti nedokázali rozpoznat a docenit jeho povahu i funkčnost. Zatímco ve velkém měřítku

---

<sup>137</sup> Brynda, Jiří. 1998. *Saturnský hrdina v moderní kultuře*, s. 327-333. In: Benjamin, Walter. *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, s. 327.

<sup>138</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, s. 226-306. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 264.

<sup>139</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, s. 67-78. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 68.



probíhalo několik průkopnických projektů, v tom malém vládl chaos a nepochopení. Jako by lidé nedokázali přiznat železu všechny jeho možnosti. Jako příklad uvádí autor fakt, že v oné době lidé natírali kovový nábytek barvou tak, aby vypadal jako vyrobený ze vzácného dřeva.<sup>140</sup>

K této době patří i nový typ vzdělání – inženýr – a s ním spojený rozpor mezi konstruktérem a dekorátérem (umělcem), zapříčiněný rozvojem techniky, boj mezi *École Polytechnique* a *École des Beaux-Arts*. Benjamin poukazuje na skutečnost, že v rámci těchto společenských a technologických proměn vyvádějí železné konstrukce svým způsobem architekturu z uměleckého rámce a přenášejí ji do toho čistě technického. Nutno říci, že se železný materiál vyhýbá obytným jednotkám, uplatňuje se u budování nádražních a výstavních hal a právě pasáží, tedy staveb tranzitního charakteru. Navíc se začíná prosazovat nový materiál, sklo, jehož oblast architektonického využití se stále rozšiřuje.<sup>141</sup>

Když se tento „boj mezi konstruktéry nové školy a umělci starého ražení“ dočkal koncem 19. století rozuzlení ve prospěch inženýrů, objevila se snaha o obnovení umění a to tím, že bude doplněno a obohaceno technickými aspekty. Tímto způsobem nastoupila k vládě secese, jejíž těžiště neleží pouze ve vysokém umění sochařství či malířství, ale naopak v užitém umění, dekoraci, atd.<sup>142</sup>

V souvislosti s architekturou překládá Benjamin myšlenku, že architektura má svou auru, svou pravost, jedinečnost, specifickou, nenapodobitelnost. Navíc do ní lze vstoupit, aniž by cokoli z toho bylo

---

<sup>140</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Saturnův prstenec aneb něco o železné konstrukci*, s. 117-119. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 119. Poznámka: Tento text z roku 1928 vznikl v rámci Benjaminovy práce na díle *Das Passagen-Werk*.

<sup>141</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, s. 67-78. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 67-68.

<sup>142</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Saturnův prstenec aneb něco o železné konstrukci*, s. 117-119. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 119.

změněno. „*Stavby jsou recipovány dvěma způsoby: tím, že je užíváme, a tím, že je vnímáme. Nebo lépe tečeno: taktilně a opticky.*“<sup>143</sup> Naopak film, který obrazně řečeno přes smysly a následným zpracováním vstupuje do nás, ztrácí svou auru, stejně tak i optickou a haptickou kvalitu.<sup>144</sup>

Další Benjaminova teze, váží se k architektuře: „*Je pozoruhodné, že stavby, které odborníci považují za předchůdce současné architektury, nepůsobí na vnímavou, architektonicky nevzdělanou mysl jako předchůdci, nýbrž vypadají obzvlášť staromódně a snivě. (Staré nádražní haly, plynárny, mosty).*“<sup>145</sup> Benjamin je toho názoru, že architektura je součástí snového vědomí kolektivu. Právě stavby jako most či nádražní haly mohou být součástí snového města, jeho fantasmagorie, která byla již výše přiblížena.

Pro Benjaminu představují pařížské Arkády luxusní výběh, který město (nejen) flanérovi nabízí. Zde se rodí vzorce chování typické pro život v moderním městě. Výlohy arkád se stříškami nabízejí komodity jako objekty touhy, nové a zářící, jsou zde vystaveny za sklem. Ale flanér se nevěnuje těmto materiálním věcem,<sup>146</sup> potěšení mu přináší pozorování jedinců jdoucích v davu za hledáním nových a atraktivních komodit. V určitém smyslu bychom mohli říct, že i flanér je nakupujícím, ovšem nehledá zboží, nýbrž umělecké aspekty u lidí, architektury, obrazů a soch. Do všeho, co flanér spatřuje, dává kus sebe. Městské ulice jsou plné

---

<sup>143</sup> Benjamin, Walter. 2009. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 299-326. In: Benjamin, Walter. *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, s. 323.

<sup>144</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 17-47. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 38.

<sup>145</sup> Benjamin, Walter. 2011. *K [Město snů a dům snů, sny o budoucnosti, ...]*, s. 164-190. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 167.

<sup>146</sup> Jak ale Benjamin dodává, později se z potulování po ulicích bude těžit jako z činnosti přispívající k odbytu zboží. Benjamin, Walter. 1979. *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, s. 67-78. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 74

nezodpovězených otázek, nedokončených historek a nenapsaných scénářů. Zde se svět chápe jako divadlo, ulice jako scéna, flanér jako režisér, ostatní jako herci bez vůle. Nikdo nemusí být tím, kým se zdá být. Rozdíly mezi výmyslem, zdáním a pravdou se stírají. Flanérovo rozdělení rolí kolemjdoucím nijak neovlivní jejich osud a život, neprobíhá v reálné sféře, takže není limitováno důsledky, závazky či podmínkami.<sup>147</sup>

„*Pasáže jsou střediskem obchodu s luxusním zbožím.*“<sup>148</sup> Jak Benjamin uvádí, v pařížské pasáži *Panorama* byla restaurace *Véron*, nabízející pouze vybraná jídla, dále čítárna a knihkupectví, divadlo, vinotéka, dámský obchod s punčochovým zbožím, galanterie, rovněž tu své služby nabízel krejčí, obuvník i karikaturista.<sup>149</sup> V této souvislosti lze říci, že umění vstupuje do služeb zákazníka – průchody se skleněným stropem jsou obloženy mramorem, po obou stranách chodeb, shora osvětlených, jsou výkladní skříně s drahým zbožím. Také v pasážích je rovněž poprvé použito plynové osvětlení.<sup>150</sup>

„*Lidé potkávali plyn ve spojení s litinou v oněch elegantních zařízeních, které se objevily ve stejné době: v pasážích. Velcí prodejci módního zboží, restauratéři, dobří kavárníci a další byli kvůli své prestiži nuceni k tomu, aby si v těchto galeriích zařídili své obchody. Později z nich vznikly velké obchodní domy, jejichž průkopníka, Bonmarché,*

---

<sup>147</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Slon, s. 42.

<sup>148</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, s. 67-78. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon s. 68.

<sup>149</sup> Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press, s. 37

<sup>150</sup> Tamtéž, s. 67.

spoluprojektoval stavitel Eiffelovy věže.<sup>151</sup> 152 *Le Bon Marché* (tj. Dobrý trh), je rozlehlý luxusní obchodní dům na levém břehu Seiny, nejstarší v Paříži, nabízející to nejlepší od potravin přes knihy po konfekci. Byl založen roku 1838, kdy čítal pouhá čtyři oddělení a dvanáct zaměstnanců. Postupným rozšiřováním se stal vůbec prvním obchodním domem svého druhu. Od roku 1984 jej vlastní skupina obchodníků: Louis Vuitton, Moët, Hennessy; jedná se o světové značky nacházející se na nejvyšší úrovni pomyslného žebříčku luxusu, které ve stejném duchu přestavily a upravily i *Le Bon Marché*. Nynější podobu, na níž se podílel již zmíněný Gustav Eiffel, získal v průběhu let 1870-1887. V současné době se nacházejí na pravém břehu Seiny - na tom opačném obhájil *Le Bon Marché* svou pozici - dva velcí konkurenti: *Au Printemps* z roku 1865 a *La Samaritaine* vybudovaný o čtyři roky později.<sup>153</sup>

O výstavbě obchodních domů po roce 1850 hovoří i Benjamin, když popisuje vznik *La Belle Jardinière*, dále *Le Louvre* a již zmíněného *La Bon Marché*, jehož tržby údajně v rozmezí let 1852-1869 vzrostly ze 450 tisíc k 21 milionům franků. Tuto skutečnost autor přičítá strategii založené na kvalitním zboží za přijatelné ceny, což zaujalo velké množství obyvatel Paříže, kteří se do *Le Bon Marché* sjížděli.<sup>154</sup> Tato prodejní politika ovšem nebyla dlouho udržitelná, v současné době patří tento obchodní dům k nejdražším místům Paříže. Při návštěvě *Le Bon Marché* nelze přehlédnout křišťálový lustr přesahující několik pater, nevšedně propojené

---

<sup>151</sup> Eiffelova věž, ocelová dominanta a symbol Paříže s výškou 324 metrů, byla vystavěna mezi lety 1887-1889 při příležitosti stého výročí Velké francouzské revoluce roku 1789. Jejím konstruktérem byl Gustav Eiffel. Podle původního plánu měla být tato stavba zachována 20 let, tedy do roku 1909, díky jejímu pozdějšímu využití jako meteorologická stanice a rozhlasový i televizní vysílač, však byla ponechána, navzdory značnému odporu, mezi jehož stoupence patřil Emilé Zola či básník Verlaine. In: Fiala, Václav. 2002. *Umělecká Paříž*. Praha: Lidové noviny, s. 139.

<sup>152</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Saturnův prstenec aneb něco o železné konstrukci*, s. 117-119. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 118.

<sup>153</sup> [http://wikipedia.org/wiki/Le\\_Bon\\_Marché](http://wikipedia.org/wiki/Le_Bon_Marché) [cit. 18. 3. 2012].

<sup>154</sup> Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press, s. 46

jezdící schody, secesní schodiště ani umělecká díla současných pařížských autorů na stěnách mezi jednotlivými obchody (viz foto č. 1 a č. 2).

Tento obchodní dům učaroval již Zolovi, který jím inspirován napsal román z obchodního prostředí *U štěstí dam*<sup>155</sup>, kde vylíčil vývoj a uspořádání pařížského domu, velikána, který přebírá tržby i zákazníky menším živnostníkům. Autor rovněž zachytil rozmanitost vystaveného zboží, stejně jako nakupujících i zaměstnanců, jejich vzhledu, vystupování a životních osudů. Jak ukáže následující citace, v obchodním domě je nabízeno opravdu vybrané zboží, dochází tak k uspokojení nejen materiálních, ale i estetických tužeb.

*[...] „A ten obchod, který náhle uviděla, obchodní dům, pro ni obrovský, ji chytil za srdce, zarážel ji dojetím, zájmem, až na všecko zapoměla. V členěném průčelí na Gaillonově náměstí dosahoval vchod, celý skleněný, až k mezipatru a kolem samé složité zlacené ozdoby! [...] V ubíhající perspektivě, ve výkladech v přízemí a ve skleněných deskách mezipatra, nepokrytých zrcadlicí vrstvou, takže bylo vidět celý ruch obchodního domu, jí ty linie podniku připadaly neskutečné. [...] A tam, v té kapli, byly hotové oděvy vystavenému zbožnému obdivu ženské krásy; prostředek zabíralo vybrané zboží, sametový plášť s nášivkami ze stříbrné lišky, po straně visela hedvábná pelerínka, z druhé strany vlněný plášť lemovaný kohoutími pery, a dále plesové zboží z bílého kašmíru. Bylo tu zboží po každý zmar.“<sup>156</sup>*

Do volného prostranství se plynové lampy rozšířily v době Baudelairova dětství. I když můžeme dnešními očima vnímat plynové

---

<sup>155</sup> Zola, Émile. 1969. *U štěstí dam*. Praha: Odeon.

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 5-8.

osvětlení spíše jako skličující a temné, v oné době šlo o výdobytek techniky a znamení luxusu. Jako doklad této svátečnosti lze uvést Napoleonův poslední odpočinek v pařížském Dómu, kde vedle drahých kovů, sametu a hedvábí nechyběl právě plynový kahan. Venkovním plynovým osvětlením se zvýšila bezpečnost města a lidé se mohli cítit bezpečně na noční ulici stejně jako doma.<sup>157</sup>

Zde vidíme Benjaminův konkrétní příklad a popis situace, kdy se exteriér stává interiérem: „*pro flanéra, který je mezi domovními průčelími stejně doma jako měšťák mezi svými čtyřmi zdmi, se z ulice stává byt. Pro něj jsou lesklé, emailové firemní štíty stejně dobrou, ba ještě lepší nástěnnou výzdobou, než jakou jsou pro měšťáka olejomalby v salonu; zdi jsou psacím pultem, o nějž opírá svůj zápisník; novinové stánky jsou mu knihovnou a terasy kaváren představují arkýře, z nichž po dokonané práci shlíží na své hospodářství.*“<sup>158</sup>

Jako další příklad přechodu exteriéru v interiér nachází Benjamin u zahrad, na kterých měšťanstvo, jež si dle autorových slov zlepšilo díky vládě Filipa Ludvíka postavení, začalo po roce 1839 pořádat plesy. Zastřešení plachtou, živý orchestr, písek skrytý pod běhouny, místo lavic pohovky s damaškem, to vše je nutné k tomu, aby se příroda proměnila v konverzační salón.<sup>159</sup> Právě zimní zahrady a pasáže jsou luxusní zřízení, ve kterých bylo zavedeno první plynové osvětlení, které se odtud rozšířilo do průmyslového a technického odvětví (nádraží, výstavní prostory, aj.)<sup>160</sup>

---

<sup>157</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Saturnův prstenec aneb něco o železné konstrukci*, s. 117-119. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 117.

<sup>158</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, s. 226-306. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 249.

<sup>159</sup> Benjamin, Walter. 2011. *I [Interiér, stopa]*, s. 191-215. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 202-203.

<sup>160</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Saturnův prstenec aneb něco o železné konstrukci*, s. 117-119. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 118

Podobný jev nachází autor i v jižanských zemích, kde exteriér působí obývanějším a zabydlenějším dojmem než interiér, protože na ulici je možné spatřit projevy soukromého života. Samotné domy tak na cizince působí dojmem tajemna, vybízejí jejich představivost a zvědavost k práci na plné obrátky. Když je na ulici možné spatřit tolik exhibovaného soukromí, co lze najít uvnitř domů obydlí?<sup>161</sup>

Opačný případ nastává u obchodních domů – uličky a regály, labyrint zboží, kde může flanér bloudit stejně jako ve městě, se tak z interiéru stávají exteriérem. „*Pokud je pasáž klasická forma interiéru, za nějž flanér považoval ulici, pak je obchodní dům její úpadkovou formou. Obchodní dům je flanérovo poslední tažení. Jestliže zpočátku vnímal ulici jako interiér, nyní se tento interiér obchodu stává ulicí, a on bloudí labyrintem zboží, jako předtím bloudil labyrintem města.*“<sup>162</sup> Pasáž i ulice pro flanéra představovaly interiér, všude se mohl cítit jako doma. To však nelze říci o rozlehlých obchodních domech s přeplněnými regály a nepřehlednými uličkami, pro někoho je nákupní centrum interiér, pro flanéra exteriér.

Benjamin je navíc toho názoru, že se ze všech vyráběných věcí ztratila dříve žádoucí a vznešená indifferencce k bohatství i chudobě. Každá vyrobená věc označuje svého majitele a ten se pak jeví buď jako boháč, či chudák. To, co je prodáváno, šířeno a dáváno na odív jako luxusní zboží, je pouhým surrogátem.<sup>163</sup> Jak píše Benjamin ve své další eseji, umění, které bylo jedinečné, ztrácí následnou reprodukcí a multiplikací

---

<sup>161</sup> Benjamin, Walter. 2011. *K [Město snů a dům snů, sny o budoucnosti, ...]*, s. 164-190. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 185.

<sup>162</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, s. 226-306. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 264.

<sup>163</sup> Benjamin, Walter. 1998. *Jednosměrná ulice*, s. 217-256. In: Benjamin, Walter. *Agesilaus, Santander*. Praha: Herrmann & synové, s. 231.

svou auru, nedostupnost, specifičnost. Multiplikací je produkováno pro masy a zároveň jsou jím i masy produkovány a unifikovány.<sup>164</sup>

### 5.1 Baumanův „chrám spotřeby“

V souvislosti s masovou kulturou společnosti předkládá Zygmunt Bauman pojem „chrámy spotřeby“. Říká, že prostory těchto „chrámů“, nákupních center, nejsou určeny k interakci, ale k akci v tom smyslu, že jakákoli forma mezilidského kontaktu by zeslabila požitek z nákupu, mohla by odvádět pozornost nakupujícího jiným směrem než je hledání a nakupování žádoucích komodit, vystaveného zboží.<sup>165</sup> „Cílem je spotřeba a spotřeba je výhradně individuální zábavou, řadou vzruchů a dojmů, které lze prožívat výhradně subjektivně.“<sup>166</sup> Autor rovněž dodává, že dle jeho názoru jsou jakákoli setkání, ke kterým v přeplněném prostoru nákupních center musí zákonitě docházet, nakupujícím lidem vzájemně na obtíž. Proto bývají tato setkání krátká, stručná a povrchní. Jedinec, který se vydal na nákup, je v tuto chvíli dostačujícím či dokonce ideálním společníkem sám sobě.<sup>167</sup>

Bauman se rovněž zamýšlí nad realitou každodenního života ve srovnání s koloběhem a děním v nákupním centru a dochází k závěru, že mezi nimi je téměř nulová spojitost. Nemají se všední každodennosti nic společného. Strávený čas v nákupním centru, novodobém konzumním chrámu, by se dal v jeho pohledu přirovnat k přenosu na místo, které zdánlivě není ani součástí města, protože v něm vládou zcela nová pravidla, rovněž jsou zde různorodé smyslové vzruchy (zářivé zboží přitahující pozornost, specifická hudba, vůně) a konečně zdánlivý pocit

---

<sup>164</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 17-47. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 20.

<sup>165</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Tekutá modernita*. Praha: Mladá Fronta, s. 157.

<sup>166</sup> Tamtéž, s. 157.

<sup>167</sup> Tamtéž, s. 158.



bezpečí, svobody a sounáležitosti, který realita nabídnout nedokáže. Falešný pocit sounáležitosti a pospolitosti nachází Bauman v podobnosti návštěvníků těchto nákupních center, z jejich stejného záměru, s jakým do tohoto prostoru přišli, z jejich touhy po stejných věcech, i z podobného odívání a zrcadlících se pohybů. Tato zdánlivá souhra nevyžaduje žádné dohady, přemlouvání, porozumění, snahy či kompromis. Skutečná odlišnost, která by znamenala konfrontaci, je v tomto případě neviděna a opomíjena.<sup>168</sup> Jak Bauman ukazuje, žádoucí (či nutné?) je v rámci „chrámů spotřeby“ plně se individualizovat a rezignovat v tomto prostoru na mezilidské kontakty a interakce navzdory falešné představě podobnosti a z ní vyplývající sounáležitosti.

K této problematice, ovšem již v širším kontextu, se vyjadřuje i Richard Sennett, americký sociolog, který přišel s tezí, že pokud chce být člověk moderní doby úspěšný, musí být plně individualizovaný, flexibilní, oproštěný od hlubších citových vazeb a vztahů. Důraz na vlastnosti spojené s flexibilitou, neustálá připravenost a ochota k revizi a změně, které jsou předpokladem úspěchu v zaměstnání, jsou zároveň příčinou nestability emocionálního života lidí. Problematické je, že bez tradičních a důvěrných vazeb dochází ke *korózi lidského charakteru*, míní Sennett.<sup>169</sup>

## 5.2 Rambuteau, Haussmann a proměna Paříže

V polovině 19. století se stav bydlení, infrastruktury, odpadních vod i zdraví občanů v Paříži nacházel v otřesném stavu, píše Rabinow.<sup>170</sup> Jde zejména o centrální části Paříže, kde se usídlila chudina, zatímco

---

<sup>168</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta, s. 159-162.

<sup>169</sup> Sennett, Richard. 1998. *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. New York: WW Norton (hlavní teze této knihy).

<sup>170</sup> Rabinow, Paul. 1995. *French Modern: Norms and Forms of the Social Environment*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 73.

movitější občané se přesunuli do periferních částí města. Kromě křivolakých a úzkých uliček bylo velmi málo hlavních (a širších) ulic: jedna spojující sever a jih města a druhá východozápadní byly nedostačující, navíc neustále přelidněné a ucpané. Z toho důvodu bylo prakticky nemožné dostat se do samotného centra Paříže, do *Les Halles*, místního největšího tržiště. Populace ve městě vzrostla z 580 000 v roce 1805, k 1 274 000 v roce 1851. Přes dva miliony populace dosáhla Paříž na konci druhého císařství, státního zřízení v průběhu let 1852-1870, v jehož čele stanul dědičný císař Ludvík Napoleon (později přijal jméno Napoleon III. Bonaparte).<sup>171</sup>

Problémy s nevyhovujícím bydlením, dopravou a hygienickými podmínkami chudších vrstev se s nárůstem populace ještě prohloubily, obzvláště v oblasti centrálního tržiště *Les Halles* a přilehlých čtvrtích. Navíc se zde mezi lety 1847-1849 rozšířila cholera. Roku 1848 přišel s možným řešením prefekt Claude Berthelot de Rambuteau, který ustanovil komisi, jež měla rozhodnout o přesunutí či zachování zmíněné tržnice. Rambuteau argumentoval ekonomickými, politickými a sociálními důvody pro zachování tržiště v jeho původním místě, ovšem s nutností přestavby. I přilehlé ulice by musely být pozměněny. Po dlouhých diskuzích byla vyhlášena architektonická soutěž na nový vzhled tržnice, jejímž vítězem se roku 1848 stal Victor Baltard. Tento vítězný projekt předkládal stavbu dvanácti pavilonů s prosklenými střechami, vystavených pomocí kovové konstrukce, jež by podpíraly sloupy, přičemž každý pavilon by nabízel zboží odlišného druhu. Ovšem revoluční vlna let 1848-1849, tzv. *Jaro národů*, zastavila tyto smělé plány. O tři roky později městská rada podpořila návrh na přestavbu a rozšíření tržnice i s přilehlými ulicemi, ačkoli z finančních důvodů byla práce odložena až

---

<sup>171</sup> Rabinow, Paul. 1995. *French Modern: Norms and Forms of the Social Environment*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 73.

na rok 1852. Rok poté jmenoval Napoleon III. Bonaparte nového prefekta, Geroges Haussmanna.<sup>172</sup>

Baron Georges-Eugéne Haussmann (1809-1891) byl francouzský městský architekt, jehož jméno nemůže být v souvislosti s pařížskými pasážemi opomenuto. Rovněž Benjamin hovoří o osobě Haussmanna v rámci rozsáhlé přestavby Paříže, modernizaci města v letech 1852-1870. Dle Benjaminových slov představovaly architektův urbanistický ideál dlouhé rovné ulice s průhledy. Zejména široké bulváry (v rozmezí 20-30 metrů) s podélně vysázenými stromy, rozsáhlé městské parky a zeleň, fasády, kanalizace, oprava památek. „*I zde nalézáme technickou nutnost zušlechtovanou uměleckými cíli.*“<sup>173</sup> Důležitým bodem Haussmannovy práce byla také inovace kanalizace, eliminace počtu železničních tratí minimálně na polovinu, rozšíření ulic a standardizace jejich šířky (bylo zavedeno pět kategorií, dle kterých se ulice podle předepsané šíře přestavovaly).<sup>174</sup>

Již před Haussmannem, po roce 1848, byla Paříž téměř neobyvatelná, míní Benjamin. S neustále se rozšiřující železniční dopravou přímo úměrně zrychlil provoz a zvýšila se kumulace lidí ve městě. Ačkoli tedy Benjamin nutnost přestavby a rekonstrukce města uznává, na podobu Paříže, kterou jí dal Haussmann, nahlíží skepticky - má dojem, že bořením a přeměnou celých čtvrtí bere obyvatelům město, odcizuje jim jej a vytváří velkoměsto nelidského charakteru. Takto Benjamin komentuje Haussmannovo jednání: „*Svou přeměnu nastolil těmi*

---

<sup>172</sup> Rabinow, Paul. 1995. *French Modern: Norms and Forms of the Social Enviroment*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 75.

<sup>173</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, s. 67-78. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 76.

<sup>174</sup> Rabinow, Paul. 1995. *French Modern: Norms and Forms of the Social Enviroment*. Chicago: The University of Chicago Press.

*nejskromnějšími prostředky: rýči, lopatami, sochory a podobně. Jakou zkázu přinesly již takto omezené nástroje!*<sup>175</sup>

Benjamin za Haussmannovým projektem spatřuje snahu zabezpečení města proti občanským nepokojům, a to dvěma způsoby – šířka ulic částečně znemožní stavět barikády a nově zbudované ulice budou tvořit zkratku mezi dělnickými částmi města a vojenskými kasárnami, tudíž bude možné případné rozbouřené davy v kratším čase zpacifikovat. Navzdory této Haussmannově ideji jsou barikády po roce 1870 opět postaveny.<sup>176</sup> Jak Benjamin dále píše: „*Široké chodníky byly před Haussmannem vzácností; a ty neskýtaly mnoho ochrany před povozy. Flanérie by sotva nabyla svého významu, nebýt pasáží.*“<sup>177</sup>

V rámci přeměny Paříže uvádí Benjamin zajímavou skutečnost - Haussmannova iniciativa podnítila vznik několika monumentálních (téměř neuskutečnitelných) projektů. S jedním z nich přišel roku 1855 architekt Hérald, když navrhl vybudovat nad křížícími se bulváry Saint-Denis a Sébastopol čtvercové nadchody, kde by byly koncentrovány galerie. O rok později představil architekt Brame svou vizi pařížské metropolitní železnice, jejíž dráha by byla podpírána řadou oblouků, doplněných po stranách chodníky, které by byly spojeny visutými mosty.<sup>178</sup> Oba tyto nerealizovatelné a nerealizované případy ukazují, jak přelomový byl ve své době Haussmannův projekt, když dokázal vyvolat tak odvážné představy, co se architektury a jejích možností týče.

---

<sup>175</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, s. 226-306. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 292.

<sup>176</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, s. 67-78. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 77.

<sup>177</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, s. 226-306. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 248.

<sup>178</sup> Benjamin, Walter. 2011. *K [Město snů a dům snů, sny o budoucnosti, ...]*, s. 164-190. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 182.

### 5.3 Fourieristická utopie

V souvislosti s pasážemi zmiňuje Benjamin osobu Charlese Fouriera (1772-1837), představitele utopického socialismu, který prosazoval vytvoření nového společenského řádu, zřízení, které by zajistilo blahobyt všem vrstvám obyvatelstva, nikoli jen úzké vrstvě lidí, jako je tomu dle názoru autora v případě kapitalistické společnosti. Její výroba není dostatečně produktivní a ekonomická, nedokáže odstranit chudobu a rovněž nebere v potaz hospodářské změny, které musí nevyhnutelně předcházet těm politickým. Nutnou podmínkou vzniku nového řádu je ztotožnění zájmu jedince a kolektivu, tedy to, že jedinec bude spatřovat prospěch jen v jednání, které bude zároveň prospěšné pro kolektiv. Po splnění této podmínky je nutné dosáhnout ještě stavu, kdy všechna ctižádostivost jedince bude upřena k zájmu kolektivu, jenž se pak stane vodítkem pro zájem jednotlivce.<sup>179</sup>

Na základě uvedených podmínek doporučoval založení tzv. *falang*, základních jednotek utopických společností, obcí čítajících zhruba 1500-1600 obyvatel, kteří se budou vyznačovat nestejným pohlavím, věkem, vlastnostmi, schopnostmi i majetkem. Tato diference je dle Fouriera nutná k tomu, aby byla v co nejkratší době možné vytvořit fungující falangu, k jejímuž chodu může každý přispět – zemědělské práce, továrny, praktické vědy a umění, aj.: ke každému pracovnímu odvětví bude přidělena jedna pracovní skupina, která pak bude dále diferencována dle výše zmíněných kritérií.<sup>180</sup> Rovněž o geografickém umístění falangy má Fourier jasnou představu: „*pozemky musí protékat pěkný potok; krajina musí být kopcovitá, hodit se k různým kulturám, musí mít v blízkosti les; nesmí být příliš vzdálena od velikého města, ale zase dostatečně, aby*

---

<sup>179</sup> Fourier, Charles. 1950. *Výbor z díla*. Praha: Orbis, s. 91.

<sup>180</sup> Tamtéž, s. 113.

nebylo dotěru.“<sup>181</sup> Jako ideální poloha se jeví Fourierovi zvlněná krajina s mírným podnebím kolem Paříže, Florencie, Valencie či Neapole. Severní krajiny se oproti tomu zdají být nevhodné, zejména z důvodu možné krátké zemědělské sezóny.<sup>182</sup>

Aby byla společná práce uskutečnitelná, musí se dle Fouriera realizovat a dodržet několik zásad: každý pracující bude společníkem a za svou práci tak bude dostávat dividendu, nikoli plat. Odměna se bude odvíjet od vloženého kapitálu, vykonané práce a schopností. Důležité je dle autora rovněž střídání v práci přibližně osmkrát za den, protože skutečné pracovní nasazení při práci v zemědělství či továrně není možné udržet déle než dvě hodiny. Jako další nutnou podmínku stanovuje Fourier vykonávání práce v kolektivu přátel, kteří se budou povzbuzovat k lepším výsledkům vzájemným porovnáváním a soutěžením. Také dílny a pozemky by měly být udržovány v dobrém stavu. Práce musí být rozdělena tak, aby vyhovovala genderovým i věkovým kategoriím.<sup>183</sup>

Vznik této fourieristické utopie dává Benjamin do souvislosti s nástupem strojů, falešnou morálkou a nekontrolovatelným obchodováním. *Falanga* neboli *falanstéra*, jak Benjamin uvádí, má za úkol znovu nastolit takové poměry, ve kterých je možné mravnost zachovávat. Fungování *falanstér* pak přirovnává k mašinérii a rovněž hovoří o tom, že Fourier v pasážích spatřoval architektonický vzor jeho falang. Původně stavby obchodního účelu se dle Benjaminovy interpretace stávají u Fouriera příbytky a činí tak z *falanstér* město z pasáží.<sup>184</sup>

---

<sup>181</sup> Fourier, Charles. 1950. *Výbor z díla*. Praha: Orbis, s. 112.

<sup>182</sup> Tamtéž, s. 113.

<sup>183</sup> Tamtéž, s. 104.

<sup>184</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, s. 67-78. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 69.

K utopistickým teoriím se vyjadřuje i Zygmunt Bauman, když říká, že „*město, jež se vynořilo z moderních dějin, je vším možným, jen ne stejnorodým prostorem, je spíše souborem kvalitativně odlišných prostranství s diferencovanou atraktivitou.*“<sup>185</sup> Utopie toužící po přehledném, předvídatelném a přátelském světě jsou často současně utopiemi architektonickými a urbanistickými. S tím souvisí i pojem *ordo*, řád, který do moderního myšlení pronikl právě z architektonického názvosloví, kde označoval harmonické uspořádání, v němž se k sobě části natolik hodí a zároveň kooperují v rámci celku, že jakákoli změna – ať už narušení či odstranění prvku - by vyvolala disharmonii a poté nefunkčnost.<sup>186</sup>

Bauman rovněž upozorňuje na propracovanost utopických spisů při plánování vzhledu a uspořádání městských ulic, náměstí, fasád, domovních interiérů. Také kalkulace obyvatelstva a jejich předvídatelného pohybu po městě, to vše utopističtí autoři neopomněli. Dle Baumana kladli do analogického vztahu lidské chování a vzhled města. Pokud totiž bude město architektonicky jasné, přehledné a pravidelné, stejně takové bude i lidské jednání a mezilidské interakce. Jak Bauman z myšlenek autorů těchto spisů vyvozuje: „*stačí vyčistit město od všeho, co je nahodilé a neplánované, a lidské činnosti přestanou být neukázněné rozmarné a nevypočitatelné.*“<sup>187</sup> Následující podkapitola nám ukáže, o jak velkou výpovědní hodnotu bychom přišli, kdyby na ulici nebyly věci, které do ní v dokonale přehledném, monotónním a uniformním městě nepatří.

---

<sup>185</sup> Bauman, Zygmunt. 2002. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, s. 100.

<sup>186</sup> Tamtéž, s. 98.

<sup>187</sup> Tamtéž, s. 98

## 5.4 Benjamin jako „hadrář“ historie

O Paříži jako hlavním městě historické a společenské materie 19. století se zmiňuje i Didi-Huberman ve své knize *Ninfa moderna: esej o spadlé drapérii*.<sup>188</sup> V této souvislosti hovoří rovněž o Benjaminovi. Říká o něm, že Benjamin nehledí na město a na ulici jako na pouhý prostor mezi domy lemovaný chodníky, tedy pohledem architektonické topografie, zajímá jej antropologická dimenze. Dle Didi-Hubermana tedy Benjamin prosazoval antropologickou topografii města, považoval za nutné prozkoumat arkády, nevěstince, kanalizace, fontány – všude tam dochází k navrstvení heterogenních časových úseků, k vytváření stratifikovaného souvrství času, k setkávání a komunikaci živoucího povrchu města (přítomnost) s jeho útroby (minulost), které v určitém čase a místě vyplouvají na povrch. Veškerá městská architektura je tak svědectvím.<sup>189</sup>

Didi-Huberman se zaměřuje rovněž na tzv. „drobnohled myšlení“, v tomto případě aplikovaný na vzhled pařížských ulic. Vybraní řemeslníci a umělci poloviny 19. století se pokusili sestavit fotografický inventář útrob Paříže – městské stoky, katakomby, nároží, dlažby, obrubníky, kanály, atd. Důležitý je zde antropomorfní aspekt, který se do všech těchto věcí otiskuje – dlaždič se při práci dotýká ulice holýma rukama, bezdomovec ji pociťuje při svém žití celým tělem - můžeme tedy mluvit o „senzualitě ulice“. Do městských ulic se tak bezděky ukládá lidský život.<sup>190</sup> Jak Didi-Huberman pomocí Benjaminu ukazuje, schopnost dekonstruktivního pohledu před námi odhaluje možnost pochopení městské přítomnosti i kulturní paměti, minulosti.

---

<sup>188</sup> Didi-Huberman, Georges. 2009. *Ninfa moderna: esej o spadlé drapérii*. Praha: Fra.

<sup>189</sup> Tamtéž, s. 68-70.

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 64-65.



Myšlenka o propojení městské přítomnosti a paměti je dále rozvíjena: „*Ulice je živoucí, pohyblivé, komplexní dialektické místo (...)*.”<sup>191</sup> Má specifickou architekturu a historickou strukturu, tloušťku – na ulici se nacházíme v jakémisi dialektickém čase, kdy má každá konkrétní přítomnost vlastní projevy. K tomuto přítomnému okamžiku dějin Benjamin dodává zásadní podmínku, výrok zakládající vztah mezi pamětí a modernou, když hovoří o „*nejniternějším obrazu Uplynulého*“ („*Innerste Bild des Gewesnen*“).<sup>192</sup>

Abychom měli konkrétní představu o vztahu, který Benjamin nachází v záhybech či drapériích, stačí zaměřit pozornost na některou z pařížských ulic – původní dlažební kostky zčásti překryté asfaltem, již nepoužívané vývody pro plynové topení na starých činžovních domech či v případě Paříže hadrovité pytloviny, pokládané do strouhy u chodníků tak, aby usměrnily splašky až do ústí kanálu. Právě tyto beztvare drapérie, předměty „vyšlé z módy“, zaujaly pozornost Didi-Hubermana: „*Všude tam, kde turista pozvedá oči a obdivuje na pařížských ulicích klasické fasády nebo slavné památky, flanér naopak svůj zrak sklápí a nevyhnutelně se setká s těmito dosti odpudivými hromádkami tkanin, nacucanými špinavou vodou nebo zachytávajícími různé zbytky (...)*.”<sup>193</sup>

Pařížské „žmolky“, *chodníkové drapérie*, jak je Didi-Huberman nazývá, se začaly objevovat po roce 1802, tedy se vznikem chodníků, obrubníků a odtoků po stranách ulice. Jejich samotná přítomnost naznačuje, že se poblíž nachází kanál či ústí stoky, chodníkové „žmolky“ jsou tedy v tomto případě ukazatelem toho, že ulice a její současnost a modernita se zde setkávají s útroby městské minulosti. Živoucí povrch městské ulice se zde střetává a komunikuje s podzemní pamětí

---

<sup>191</sup> Didi-Huberman, Georges. 2009. *Ninfa moderna: esej o spadlé drapérii*. Praha: Fra, s. 54.

<sup>192</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>193</sup> Tamtéž, s. 57.

města, vnitřnostmi, vždy připravenými vyzvrátit něco ze svých útrob na povrch a podat tak svědectví o minulých časech. Jak již bylo výše řečeno, i v tomto případě lze hovořit o nutné antropologické topografii.<sup>194</sup>

Vezmeme-li znovu v úvahu výše popsané úseky pražských ulic, plynové vývody či pytloviny u kanalizace, všechny tyto projevy prolínání přítomnosti a minulosti nazývá Benjamin, v návaznosti na Aby Warburga, německého historika umění a zakladatele konceptu vizuální kultury, přežitky. Aby Warburg používal pojmu „*Nachleben*“ pro přežívání uměleckých děl a v širším slova smyslu kulturních forem obecně.<sup>195</sup> Navázal tak na britského evolucionistického antropologa E. B. Tylora, který koncept *survivals*<sup>196</sup> zavedl v oblasti etnologie. Právě tyto rozličné podoby přežívání, otisky doby, „hadry, cáry a veteš“, které lze nalézt ve všech oblastech života a dějin, učinil Benjamin předmětem svého zkoumání a nazval se tak „historikem-hadrářem“.

Když Didi-Huberman postupně vyjmenovává kov, kámen, asfalt, textilií a vodu, činí tak proto, aby upozornil na jejich rozdílné materiály i textury. Zdůrazňuje nehybnost pevných látek, proud vody v pohybu a hadr z pařížských chodníků jako přechod mezi těmito dvěma stavy.<sup>197</sup> Zároveň poukazuje na skutečnost, že zde dochází k úzkému propojení mechanického života s organickým, tedy technického zařízení stoky s organickou povahou plynoucí či proudící vody, jež unáší odpadky, pozůstatky městského života, jež město vyvrhlo, ztratilo či rozbilo.<sup>198</sup>

---

<sup>194</sup> Didi-Huberman, Georges. 2009. *Ninfa moderna: esej o spadlé drapérii*. Praha: Fra, s. 65.

<sup>195</sup> Fulka, Josef. 2009. *Obraz a jeho útroby*, s. 157-174. In: Didi-Huberman, Georges. *Ninfa moderna: esej o spadlé drapérii*. Praha: Fra, s. 157.

<sup>196</sup> Tylor, Edward Burnett. 1871. *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*. London: Murray. In: Didi-Hüberman, Georges. 2009. *Ninfa moderna: esej o spadlé drapérii*. Praha: Fra, s. 53.

<sup>197</sup> Didi-Huberman, Georges. 2009. *Ninfa moderna: esej o spadlé drapérii*. Praha: Fra, s. 74.

<sup>198</sup> Tamtéž, s. 81.

Právě z těchto artefaktů, z těchto odpadků dějin, chce Benjamin dějiny rekonstruovat a vytvářet.

Nabízí se konečná otázka, kde se vzala taková „historická důstojnost odpadku“. Didi-Huberman ji nalézá v rozkladném pohybu hadru z ulice, protože v tuto chvíli dochází k přechodu mezi dvěma stavy věci – antropomorfním-lidským na straně jedné, kdy lze ještě rozpoznat jeho funkci a již beztvarym předmětem na straně druhé, který již svou funkci pozbyl. Rovněž Benjamin zastává názor, že v přechodných stavech, *intermédiaire*, je ukryta věčná identita. Didi-Huberman ji doplňuje věčným navracením, přežíváním.<sup>199</sup>

## 5.5 Émile Zola a lyrický obraz Paříže

Lyrický obraz francouzských měst (jako je Paříž či Vernon) čtenáři předkládá Émile Zola (1840-1902), francouzský spisovatel a představitel naturalismu, v díle *Tereza Raquinová*<sup>200</sup>, *Břicho Paříže*<sup>201</sup> či *Zabiják*<sup>202</sup>. Poslední uvedené dílo, „román pařížských mravů“, naturalisticky popisující zhoubný vliv alkoholu, vystihuje i barvitý obraz života v jedné pařížské uličce v chudinské čtvrti, přibližuje čtenář její krámky, domy, prádelnu, nemocnice, jatka a zejména pak hospody a putyky se všemi jejich návštěvníky a obyvateli.<sup>203</sup>

[...] „*Pozorovala, jak se mezi oběma zavalitými pavilóny akcízu*<sup>204</sup>  
*valí nepřetržitý proud lidí, tažných zvířat i vozů, pospíchající od návrší*

---

<sup>199</sup> Didi-Huberman, Georges. 2009. *Ninfa moderna: esej o spadlé drapérii*. Praha: Fra, s. 99-100.

<sup>200</sup> Zola, Émile. 1970. *Tereza Raquinová*. Praha: Práce.

<sup>201</sup> Zola, Émile. 1969. *Břicho Paříže*. Praha: Odeon.

<sup>202</sup> Zola, Émile. 1969. *Zabiják*. Praha: Odeon

<sup>203</sup> Livanský, Karel. 1969. *Obraz pařížské periférie a jeho autor*, s. 395-398. In: Zola, Émile. *Zabiják*. Praha: Odeon, s. 396.

<sup>204</sup> Úřad daňové kontroly.

*Montmartru a Chapelle. Bylo to jako utíkající stádo, lidský dav, chvílemi zůstávající náhle stát a srozlévající se jako velká kaluž po jízdě dráze, nekonečný proud dělníků, jdoucích do práce s nářadím přes rameno a vekou chleba pod paží; celý ten zástup se vléval do Paříže a bez ustání se v ní ztrácel.*<sup>205</sup>

Druhý uvedený román přenesl své čtenáře do autentického prostředí Paříže a místního největšího tržiště, *Les Halles* (o kterém již byla výše řeč v souvislosti s přestavbou města), protože Zola po dlouhou dobu toto místo denně navštěvoval, v denní i noční hodinu; tak moc jej zaujaly železné konstrukce, obrovská zátíší, prodavači i nakupující, vozy plné zeleniny, masa, sýrů a květin. Ze svých návštěv si dělal pečlivé poznámky a pro svou knihu neopomněl ani prostudovat administrativu tržiště či policejní předpisy o zásobování Paříže.<sup>206</sup> Původně centrální tržiště *Les Halles*, místo, které Zola označil pro jeho autentický a frekventovaný život jako „břicho Paříže“, je v současné době kulturním a nákupním centrem<sup>207</sup> *Forum des Halles* s množstvím obchodů, nabízejících dychtivým nakupujícím zboží všeho druhu. Kromě lákavých výrobků je zde i upravená zahrada, dětský kolotoč, fontánky či sousoší (obr. č. 3) Právě tyto artefakty napomáhají k tomu, aby interiér vytvářel dojem exteriéru. Tržiště *Les Halles* není jediné obchodní místo, které Zolu inspirovalo k napsání díla odehrávající se právě v daném prostředí. Obchodní dům *Bonmarché* se stal reálnou předlohou pro román *U štěstí dam*<sup>208</sup> (viz úvod páté kapitoly).

---

<sup>205</sup> Zola, Émile. 1969. *Zabiják*. Praha: Odeon, s. 8.

<sup>206</sup> Livanský, Karel. 1969. *Epopěj Pařížské tržnice*, s. 253-254. In: Zola, Émile. *Břicho Paříže*. Praha: Odeon, s. 253.

<sup>207</sup> Supermarket, použijeme-li moderní terminologii; i z etymologie tohoto slova vyplývá, že původní tržiště, market, byl zastřešen a dosáhl tak podoby supermarketu.

<sup>208</sup> Zola, Émile. 1969. *U štěstí dam*. Praha: Odeon.

Z výše popsaného důvodu nám četba Zolových děl přinese zážitek nejen z jeho naturalistického umění, ale rovněž podává obraz Paříže přelomu devatenáctého a dvacátého století. *„Rovná třída se táhla do dálky se svými řadami stromů a nízkých domů, se širokými šedými chodníky, skvrnitými od stínů, s temnými otvory příčných ulic, s celým svým tichem a tmou; plynové svítilny, trčící v pravidelných vzdálenostech jediné oživovaly ulici svými krátkými plaménky.“*<sup>209</sup>

Zolovo další dílo, *Tereza Raquinová*, přináší vedle naturalistického popisu bezmoci z ochrnutého těla, špatného svědomí a zoufalého strachu z prozrazení spáchaného zločinu i detailní popis vzhledu městských uliček, průchodů, chodeb, dlažby, krámků, vystaveného zboží i kolemjdoucích v části francouzského Vernonu:

*„Vlevo se otvírají hlubiny ponurých, nízkých a namačkaných krámků, z nichž uniká chladný sklepní vzduch. Jsou zde antikváři, prodavači dětských hraček, papírníci, jejichž prachem zšedlé výklady matně spí v přítmí; vitríny z čtverhranných tabulek jsou vyzdobeny podivně vystaveným zbožím pokrytým skvrnami nazelenalých odlesků; za výklady vzadu se pak temné obchůdky podobají spíše chmurným děrám, v nichž se pohybují bizarní postavy. Vpravo po celé délce průchodu se táhne zed', tam umístili protější obchodníci úzké skřínky a v nichž bezejmenný brak; dvacet let zapomenuté zboží je tu vystaveno na tenkých prkénkách, natřených odporně tmavou barvou.“*<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> Zola, Émile. 1969. *Břicho Paříže*. Praha: Odeon, s. 8.

<sup>210</sup> Zola, Émile. 1970. *Tereza Raquinová*. Praha: Práce, s. 5.

### 5.5.1 Bourdieu a Flaubertova Citová výchova

Francouzský sociolog a antropolog Pierre Bourdieu (1930-2002) předkládá svou interpretaci Flaubertova díla *Citová výchova*<sup>211</sup>, konkrétně se zabývá sociální skladbou Paříže v souvislosti s jejím prostorovým uspořádáním. Bourdieu v tomto strukturovaném a hierarchizovaném prostoru města rozlišuje společensky vzestupné a sestupné trajektorie, ty vzestupné vedou z jihu na severozápad, jejich protiklad, sestupné trajektorie, ze západu na východ a současně ze severu na jih. Bourdieu přichází s koncepcí společensko-geografického trojúhelníku, jehož vrchol tvoří oblast Chaussée d'Antin (I) poblíž Rue de Rumfort, a do ní spadající svět podnikání. Na protilehlé straně pomyslného geometrického obrazce se nachází Montmartreské předměstí (II), oblast s vysokou koncentrací úspěšných umělců. Dále je to Latinská čtvrť (III), studentské prostředí, vymezené ulicemi Rue Descartes a Rue Saint-Jacques. Tato společenská strukturace prostoru je poté jako celek definována v komparaci s dalšími dvěma oblastmi, které však Flaubert záměrně nejmenuje, míní Bourdieu.<sup>212</sup> První z nich je Saintgermainské předměstí a opozice k jeho staré aristokracii; druhou míněnou oblastí jsou „lidové čtvrti“ v Paříži, část města kolem ulice Rambuteau, nacházející se mezi Latinskou čtvrtí a Montmartrem, kde se udály rozhodující momenty roku 1848.<sup>213</sup>

Podívejme se nyní detailněji na charakteristiku výše popsaných tří oblastí Paříže. Začneme u Latinské čtvrti (III), místa „startu do života“ – škol a milostných zápletek, obývaného nejčastěji studenty, švadlenkami, tzv. *grizetkami* a umělci, intelektuály či bohémy. Rovněž je to první místo, kde v mládí pobýval a studoval hlavní hrdina Flaubertova románu,

---

<sup>211</sup> Flaubert, Gustave. 1965. *Citová výchova*. Praha: SNKLU.

<sup>212</sup> Bourdieu, Pierre. 2010. *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, s. 65-67.

<sup>213</sup> Tamtéž, s. 65.

Frédéric. Z těchto důvodů může být Latinská čtvrť postavena do ostrého kontrastu se zkostnatělou aristokracií Saintgermainského předměstí, uvádí Bourdieu.<sup>214</sup> Latinská čtvrť se rozkládá v oblasti nazývané Rive gauche (Levý břeh) a je jednou z nejstarších součástí Paříže. Přívlastku „Latinská“ se jí dostalo na základě jazyka, kterým se dorozumívali studenti, přicházející do Paříže za vzděláním z rozličných koutů světa. Právě v této oblasti se nachází Sorbonna, největší středisko vysokoškolského života ve Francii.<sup>215</sup>

Zvláštní pozornost věnuje Bourdieu bohémě, skupině mladých lidí ze středních a lidových vrstev, jenž přichází do Paříže s cílem zakusit spisovatelský či umělecký život, který byl do této doby výsadou šlechty a měšťanstva. Bohému tvoří převážně mladí muži, absolventi humanitně zaměřených vysokých škol, kteří jsou bez větších finančních prostředků a potřebných společenských kontaktů, které by jim zajistily odpovídající zaměstnání. Velký počet těchto jedinců, rozhodnutých najít obživu ve sféře umění, dospěl v polovině 19. století ke vzniku specifické „společnosti ve společnosti“ a vytvořil tak jev zcela nový a mimořádný.<sup>216</sup> Bohémský život, tvořený z velké části různými formami transgrese, fantazírováním, žerty, písněmi, platonickými láskami a putykami, se stal základem pro vznik uměleckého životního stylu, jež stál v protikladu k rutinnímu měšťanství a jeho konvencím i k životu oficiálních malířů a sochařů.<sup>217</sup>

Bohéma reprezentovala ambivalentní životní pocit, na jedné straně měla blízko k lidovým vrstvám a jejich chudobě, na straně druhé se od nich diferencovala svým společenským postojem a „uměním žít“, které ji

---

<sup>214</sup> Tamtéž, s. 66.

<sup>215</sup> Fiala, Václav. 2002. *Umělecká Paříž*. Praha: Lidové noviny, s. 19.

<sup>216</sup> Bourdieu, Pierre. 2010. *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, s. 81.

<sup>217</sup> Tamtéž, s. 82

v tomto ohledu situoval spíše k velkoburžoazii. Zmíněná nejednoznačnost se ještě prohloubila, když roku 1848 vznikla politicky angažovanější tzv. „druhá bohéma“ a koexistovala s původní „zlatou bohémou“ romantických dandyů. „Druhá bohéma“ byla charakteristická tím, že její členové pocházeli z mimoparižského prostředí a často byli nuceni mít druhé oficiální zaměstnání, které živilo a ve volných chvílích jim umožnilo být součástí bohémy.<sup>218</sup>

Zaměříme se opět na části Paříže, konkrétně na druhou oblast, Montmartre, kam Flaubert zasadil umělecký průmysl se všemi jeho malíři, novináři a zpěvačkami i herečkami, stojí na pomezí měšťanských a lidových čtvrtí Paříže. Montmartreské předměstí představuje kontrast jak k měšťanstvu z Chaussée d' Antin, tak ke studentům a začínající či neúspěšným umělcům Latinské části.<sup>219</sup> Traduje se, že v Montmartreském *Théâtre des Variétés* spatřil Alexander Dumas ml. ženu, Alphosinu Plessisovou (později Marii), která jej inspirovala k napsání díla *Dáma s kaméliemi*<sup>220 221</sup>.

Pařížskou čtvrť Chaussée d'Antin (I) obývá „nové měšťanstvo“, příslušníci čerstvě k moci nastoupené, vládnoucí třídy. Od Saintgermainského a Montmartreského předměstí tuto část Paříže odlišuje možná sociální mobilita a společenská různorodost, jedinec se součástí vyšší třídy může stát díky příženění či zděděnému majetku. Na straně jedné zde tedy panuje určitá uvolněnost, co se společenské konverze týče, na straně druhé toto nové měšťanstvo buduje okázalé rezidence, jaké lze nalézt právě v okolí Saint Germain. Když zaměříme pozornost na životní trajektorii Flaubertova Frédérika, dědictví mu

---

<sup>218</sup> Bourdieu, Pierre. 2010. *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, s. 83.

<sup>219</sup> Tamtéž, s. 66.

<sup>220</sup> Dumas, Alexandre ml. 2008. *Dáma s kaméliemi*. Praha: XYZ.

<sup>221</sup> Fiala, Václav. 2002. *Umělecká Paříž*. Praha: Lidové noviny, s. 212.



umožnilo, aby se i on stal součástí místní honorace.<sup>222</sup> Rue de la Chaussée d' Antin byla také skutečným domovem italského hudebního skladatele Gioacchina Rossiniho (1792-1868), který se proslavil operou *Lazebník sevillský*.<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> Flaubert, Gustave. 1965. *Citová výchova*. Praha: SNKLU, s. 66.

<sup>223</sup> Fiala, Václav. 2002. *Umělecká Paříž*. Praha: Lidové noviny, s. 206.

## 6 BAUDRILLARDOVA AMERIKA

Tak jako Benjamin nazývá Paříž hlavním městem 19. století, pro Baudrillarda jsou to ve století 20. a 21. americká města jako New York či Los Angeles. Popisuje-li New York, používá k tomu komparaci právě s Paříží. Dle Baudrillarda lze New York vystihnout pojmy: rychlost, intenzita, agresivita – ať už co se týče reklam, osvětlení, aut či služeb. Autor se dále zamýšlí nad interakcí mezi lidmi a dochází k názoru, že ačkoli je New York multikulturním městem s obrovským množstvím lidí, vztahy mezi nimi jsou minimální.<sup>224</sup> *Zarážející je množství lidí, kteří osaměle přemítají, sami si prozpěvují, sami jedí a mluví na ulicích. (...) Jen jediná samota je nepodobná jakékoli jiné: samota člověka, který si sám a veřejně – na zdi, na kapotě auta, u mříží – chystá své jídlo.*<sup>225</sup>

New York se vyznačuje dvěma charakteristickými a zároveň podivuhodnými rysy, míní Baudrillard. V jeho pohledu vždy jedna z velkých budov a také etnických skupin v průběhu dějin vládla či momentálně svým způsobem zmiňovanému městu vládne.<sup>226</sup> Například po 11. září roku 2001 byl New York a zprávy o něm redukován na *World Trade Center* neboli „americká dvojčata“, jak bývala tato budova také metaforicky označována.

Po New Yorku se autor věnuje „siderické“, tedy hvězdné, Americe, kam řadí města jako Los Angeles, Santa Cruz či Porterville. Právě Porterville vyvolává u Baudrillarda dojem plantážnického geometrického města (pravoúhlý les pomerančovníků spolu s přímkou aleje padesáti palmovníků), jehož středu se však nelze dopátrat. *„Jezdíte tu nahoru a dolů ulicemi a stále nedokážete určit cokoli, co by se mohlo podobat*

---

<sup>224</sup> Baudrillard, Jean. 2000. *Amerika*. Praha: Dauphin, s. 25.

<sup>225</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>226</sup> Tamtéž, s. 26.

centru. Protože tu není ani banka, ani administrativní budova ani radnice, postrádá toto město jakékoli souřadnice – je jako plantáž.“<sup>227</sup> Autor se podivuje nad paradoxem, když osamělý znak života nalézá v americké vlajce, umístěné na jinak chátrajícím hotelu, a rovněž v zapnutých televizích, které běží navzdory jinak prázdným pokojům. Zřejmě jde o vyvolání pocitu zdánlivé zabydlenosti a společnosti v místě, kde není žádné kulturní ani zábavní centrum, kde je kulturním živlem pohybující se auto. Baudrillard v tomto případě kriticky hovoří o tzv. „motorické identifikaci“ – „*primitivní společnosti: táž motorická identifikace, táž kolektivní fantazie probíhajícího rituálu – snídane, film, bohoslužba, láska a smrt – všechno v autě. Celý život je jako drive in.*“<sup>228</sup>

Podobnou tématikou se Baudrillard zabývá i v kapitole věnované Los Angeles, jehož dálnice porovnává s těmi evropskými, kde se řidiči příliš brzy vzdali individualistických reakcí a otupěle si osvojili pravidla kolektivní hry.<sup>229</sup> Cesty jako silnice a dálnice jsou v analogickém vztahu s krajinou, *freeways* v Los Angeles tolik nenarušují její přírodní charakter, krajinou procházejí a rozvíjejí ji, zdá se, jako by zde zůstal zachován jakýsi zbytek ze svobodného pohybu po poušti. Ačkoli samotné město bylo pochopitelně vybudováno dříve než dálniční systém, lze získat dojem, že metropole vznikla až kolem sítě jeho tepen.<sup>230</sup>

Rychlý start a plynulý pohyb díky automatické převodovce a posilovači řízení, upravený povrch dálnic - všechny tyto skutečnosti napomáhají k hladké cestě bez otřesů a bez hluku, což autor symbolicky interpretuje. „*To vše vytváří novou zkušenost prostoru a spolu s tím i celého společenského systému.*“<sup>231</sup> Důvod, proč věnuje tolik pozornosti

---

<sup>227</sup> Baudrillard, Jean. 2000. *Amerika*. Praha: Dauphin, s. 80.

<sup>228</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>229</sup> Tamtéž, s. 67.

<sup>230</sup> Tamtéž, s. 68-69.

<sup>231</sup> Tamtéž, s. 69.

americkým cestám i automobilům, vysvětluje Baudrillard svou hypotézou o vzájemném vztahu mezi „antropologií automobilových mravů“ a povahou americké společnosti. *„Projeďte deset tisíc mil Amerikou, a dozvíte se o této zemi více než od všech sociologických a politických ústavů dohromady.“*<sup>232</sup>

Baudrillard dále porovnává americká a evropská města, konkrétně věnuje pozornost Paříži, což je pro tuto práci více než zajímavé. Popisuje, jak americké mrakodrapy využívají architektonické vertikality, na rozdíl od Paříže, kde nachází budovy v italském stylu obklopené nákupními třídami.<sup>233</sup> Rovněž vyjadřuje svůj nesouhlas s tvrzením, že evropské ulice jsou v porovnání s těmi americkými o poznání plnější života. Již zmíněné davy lidí, reklamy, rušná doprava, hudba, to vše autor v New Yorku nachází. Navíc vyzdvihuje jeho jasnou geometrii oproti křivolakým evropským uličkám, které přirovnávám k tepnám města.<sup>234</sup> Záleží na vkusu každého jedince, který typ městského uspořádání preferuje. Položme si proto otázku, stejně jako jsou tepny svou funkcí v lidském těle podmínkou života, jsou uličky, tepny města, také jeho nositelem a nutnou podmínkou?

## **6.1 Flanér versus „jogger“: moderní život v amerických a evropských městech**

Podle Baudrillarda se život v ulicích evropských měst odehrává v ohraničených časových a historických úsecích, náhlých záchvatech. *„Mimo tyto okamžiky se tu lidé pohybují rychle, nikdo se po nich neloudá.“*<sup>235</sup>

Autor se domnívá, že se Američané neloudají, ba ani neprocházejí,

---

<sup>232</sup> Baudrillard, Jean. 2000. *Amerika*. Praha: Dauphin, s. 69.

<sup>233</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>234</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>235</sup> Tamtéž.

ale běhají. Za specifickou symptomatickou postavu amerických měst proto označil joggera. „*Je možné zastavovat splašeného koně, ale neodvažujte se zastavit joggera, který pěstuje svůj jogging,*“<sup>236</sup> poznamenává ironicky a dále rozvíjí charakteristiku této městské postavy, která se dle Baudrillarda vyznačuje narcistním sklonem k tělu, případně k duševním schopnostem, tedy přemoci únavu, bolest i okolní rušící faktory a věnovat se jen konstantnímu běhu.<sup>237</sup>

Tělo v tomto případě není zdrojem radosti, ale spíše „*objektem zmatené péče, v hrůze ze slabosti a nevykonnosti; je to znak a antipace smrti, které nikdo nedovede dát jiný smysl než smysl prevence.*“<sup>238</sup> Z pohledu Baudrillarda je tento druh sportu a frekventovaného pohybu po městě novodobou formou poddanství. Navíc dle jeho názoru jogger při běhu energie nespotřebovává, spíše ji vyvrhuje, aby dosáhl kýžené extáze únavy. Podobně skličujícím dojmem jako lhostejný osamělý běžec s upřeným pohledem před sebe, aniž by se zajímal o cokoli ze svého okolí - pokud to není nečekaná překážka v cestě, působí na autora ještě výše popsaní jedinci, kteří osaměle přežvykují svůj pokrm ve městě plném lidí. V souvislosti s těmito jevy hovoří o troskách družnosti a městské bídě. Jak autor dále vysvětluje, celá tato společnost aktivních a dopředu se řítících jedinců, funguje na základě toho, že její členové ztratili formuli, díky které by se dokázali zastavit a vnímat život kolem.<sup>239</sup>

Charakteristickou postavou amerických měst je jogger, rychle se pohybující a lhostejný ke svému okolí a lidem v něm. Flanér se svou pomalou vycházkovou chůzí je naopak živ z lidí a dojmů, které ze svého okolí lačně získává, je to nutná podmínka jeho činnosti. Obě postavy tráví

---

<sup>236</sup> Baudrillard, Jean. 2000. *Amerika*. Praha: Dauphin, s. 50.

<sup>237</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>238</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>239</sup> Tamtéž, s. 51-52.

svůj čas na ulici, mezi lidmi, liší se v přístupu k nim, ovšem jedna věc je spojuje: ani jeden z nich se nepohybuje po ulici se záměrem něco sehnat, ani jeden nehledá v ulici konkrétní cíl či zboží.

Do protikladu k uspořádání a životu v evropských městech, klade Baudrillard ulice americké, které sice dle jeho názoru historické okamžiky nepoznaly (v tom smyslu, že historické či politické pozadí zde nemá takový vliv), ale nachází se v neustálém pohybu, jsou kinetické.<sup>240</sup> Dalším rozdílem, který Baudrillard našel při komparaci Paříže a New Yorku, je přítomnost policistů. Důvod jejich frekventované přítomnosti v Paříži spatřuje v souvislosti s nedostatečnou urbanizací - aby zmíněné město vypadalo více moderně, civilizovaně, zkrátka mětsky. Oproti tomu urbanizaci New Yorku spatřuje na takovém stupni pomyslného žebříčku, že ji není třeba více zdůrazňovat přítomností uniformovaných osob či jí dávat politický podtext.<sup>241</sup>

## 6.2 „Shopper“ – život uvnitř nákupního centra

Obchodní dům byl v rámci současné konzumní společnosti nahrazen obrovskými nákupními a zábavními centry, v nichž dochází k syntéze hojnosti a kalkulace, míní Baudrillard.<sup>242</sup> Zde již nestačí vystavit zboží do nablýskané výlohy, snoubí se tu komerční dynamika s marketingově propracovaným smyslem pro estetiku. Jestliže obchodní dům nabízel výstavu dech beroucího a luxusního zboží, nákupní centrum prezentuje konzumerismus v tom nejpřízemnějším významu: nejde v nich o kvalitativní, nýbrž kvantitativní centralizaci výrobků a služeb, které jsou

---

<sup>240</sup> Baudrillard, Jean. 2000. *Amerika*. Praha: Dauphin, s. 28.

<sup>241</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>242</sup> Baudrillard, Jean. 2004. *The Consumer Society: Myths and Structures*. London: SAGE Publications Ltd, s. 25.

součástí běžného života, či spíše jsou považovány za nutnost konzumní totality.<sup>243</sup>

Již se nejedná o sváteční návštěvu obchodního domu, ale o každodenní pohyb a pobyt v klimatizovaných a upravených prostorách těchto center, kde lze sehnat potraviny, oblečení, knihy, zařízení do bytu, květiny, ale i vyřídit záležitosti v bance, cestovní kanceláři, pojišťovně či směnárně. Poté se najíst u rychlého občerstvení, navštívit kadeřníka, zkontrolovat ratolest v dětském koutku, shlédnout film nebo si zahrát bowling. Baudrillard zastává názor, že jde o simulaci kultury a života, navíc se zde stírají difference mezi např. typizovanou kavárnou a výstavou obrazů, vše je v tomto prostoru na stejné úrovni. Autor hovoří o tzv. „prostituci kultury“.<sup>244</sup>

Dále říká, že tato doba nastolila nový způsob života, kdy je vše zrychleno, zautomatizováno a lehce přístupno, a také vytvořila novou městskou figuru – „shoppera“, člověka nakupujícího. Nákupní centra, otevřená ve dne i v noci (minimálně pro návštěvníky kina), sedm dní v týdnu, jsou se svými službami a produkty schopna plně nahradit městskou ulici, potažmo město. Baudrillard tento jev charakterizuje pojmem „komplexní homogenizace“.<sup>245</sup>

### 6.3 Robert Musil

S přelomovou vizí moderního města, ovšem téměř půlstoletí před Baudrillardem, přichází Robert Musil (1882-1942) - spisovatel rakouského původu, jenž je literární úrovní řazen k Marcelu Proustovi či Jamesi Joyceovi. Musil píše:

---

<sup>243</sup> Baudrillard, Jean. 2004. *The Consumer Society: Myths and Structures*. London: SAGE Publications Ltd, s. 27.

<sup>244</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>245</sup> Tamtéž, s. 29.

*[...] Jakési superamerické město, kde všechno spěchá nebo stojí se stopkami v ruce. Vzduch a země vytvářejí mraveniště protkané mnohoposchodovými dopravními tepnami. Nadzemní dráhy, pozemní dráhy, podzemní dráhy, zásilky lidí přepravovaných potrubní poštou, řetězy automobilů se řítí horizontálně, rychlovýtahy pumpují davy vertikálně z jedné dopravní roviny na druhou; člověk přeskočí na dopravních uzlech z jednoho pohybového zařízení do druhého [...]. Každý člověk má jen docela přesně vymezené úkoly, povolání jsou seskupena na určitých místech, jí se v pohybu, zábavy jsou soustředěny do jiných částí města a jinde zase stojí věže, kde nalezneme ženu, rodinu, gramofon a duši.<sup>246</sup>*

Tento téměř vizionářský popis amerického města rovněž pracuje s problematikou uspěchanosti, odosobnění, davovou automatizací a mechanizací života. Pozoruhodná je nejen předzvěst komplexní dopravní infrastruktury a model města určený nabízenými službami v dané části, ale i shoda Baudrillarda a Musila, co se týče konzumace jídla, Baudrillard vyzdvihuje absurditu, s jakou jedinec sám a v rychlosti jí svůj pokrm, jeho „předchůdce“ rovněž předznamenal zrychlené stravovací návyky.

---

<sup>246</sup> Musil, Robert. 1998. *Muž bez vlastností*. Praha: Argo, s. 26-27.



## 7 VLASTNÍ REFLEXE PAŘÍŽE NA PRAHU 21. STOLETÍ

Pracovní povinnost mi umožnila několikrát navštívit Paříž, zejména její centrum, což je z mého pohledu významný a určující aspekt. Právě centrum Paříže se většinou lidem vybaví, když přijde řeč na toto město. Její honosnost a lesk. Široké ulice a bulváry, jež jsou lemovány řadou butiků s luxusní módou, ať už světových či místních značek. Vedle nich najdeme nejčastěji kadeřnictví špiček z oboru, dále obchody s kvalitním textilem do domácnosti, parfumerie a klenotnictví. Sled těchto obchodů občas naruší kavárna, nabízející malé espresso a křupavý croissant za „výhodných“ 6,50 euro, jejíž venkovní stolečky jsou někdy beznadějně obsazené i v lednu. (Rovněž v tomto případě můžeme hovořit o vybudování interiéru v exteriéru).

Benjamin v útržkovitých poznámkách o vizi budoucí Paříže píše: *„V provozu byly kavárny první, druhé a třetí kategorie... Každá kategorie měla přesně určený počet místností, stolů, kulečnicků, zrcadel, ozdobných prvků a zlacení. [...] Konečně se dospělo k toužebně očekávanému cíli: Paříž už nebyla užitečnou věcí, nýbrž vysoce zajímavým luxusním předmětem, výstavním městem, městem-exponátem uloženým do vitríny... Objektem obdivu a závidění cizinců, nesnesitelným pro vlastní obyvatele.“*<sup>247</sup>

Samotné pasáže, o kterých tak poutavě píše Benjamin i Baudelaire, jsou v dnešní Paříži k nalezení poměrně málo, zejména pokud je hledáme v jejich původním významu. Často v nich totiž najdeme nejen luxusní obchody, ale i sídla movitějších firem. Pasáž, která mě nejvíc zaujala, je na náměstí Place d' Vendome, vedle proslulého klenotnictví *Cartier*. Při vchodu do dvora se po pravé straně nachází menší obchod se značkovou dětskou módou a podle zvonků na dveřích je zřejmé, že tu sídlí i několik

---

<sup>247</sup> Benjamin, Walter. 2011. *K [Město snů a dům snů, sny o budoucnosti, ...]*, s. 164-190. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 183.

firem (*Lorea'l, Biosynthetic*).

Spíše než pasáže jsou v Paříži v současné době věhlasné nákupní galerie. Jako příklad za všechny lze uvést *Galerie Laffayette*, několikapatrové budovy z roku 1894, kde jsou vedle sebe natěsněné parfémy, kosmetika, knihy a oblečení luxusních značek. Nejsou zde oddělené jednotlivé obchůdky, plynule se přechází od jedné značky ke druhé, každá z nich má však minimálně jednu usměvavou obsluhu, nejčastěji uhlazenou dámu v kostýmku s vyčesanými vlasy, rudou rtěnkou a pečlivě uvázaným šátkem kolem úzkého krčku. Vyhlášené je rovněž každoroční „soupeření“ této nákupní galerie s nedalekým obchodním domem *Au Printemps* o nejdražší a nejoriginálnější vánoční výzdobu interiérů a výloh. Jejich odhalení je velkou společenskou událostí první adventní neděle (obr. č. 4)

Již výše v textu jsem upozorňovala na rozdíl mezi centrem a periferií Paříže, v té první části lze tedy opravdu nalézt bulváry, obchody s předraženým zbožím, stylové kavárničky, byty vyšší třídy s balkónky a těžkými závěsy za okny a všechny historické památky. Periferie na mě působí jako smutný obraz moderny (nebo právě postmoderny?): s množstvím vysokých paneláků neutěšeného vzezření, povalujícími se odpadky, obchody s laciným oblečením a občerstveními typu Kebab. „*Nová bezútěšnost Paříže vchází jako podstatný moment do obrazu moderny.*“<sup>248</sup> I to je Paříž, bývalé hlavní město 19. století.

---

<sup>248</sup> Benjamin, Walter. 1979. *Centrální park*, s. 113-128. In Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 117.

## 8 ZÁVĚR

Prostřednictvím flanéra a dalších typizovaných postav jsme vstoupili do prostoru moderního města, abychom objevili specifika a vlastnosti městských prostor – ulic, pasáží, obchodních domů i novodobých kulturních a zábavních center. Ráda bych zde vyzdvihla dvě současné tendence, které vyplynuly z četby věnující se problematice nákupních míst v proměnách času (Benjamin, Bauman, Baudrillard) a z mého vlastního pozorování těchto prostor v Praze a Paříži. Jestliže se v době Baudelairova dětství objevily plynové lampy a započaly proces utváření interiéru v exteriéru, opačný směr této transformace je dnes doveden téměř k dokonalosti: „[...] zpočátku vnímal (flanér) ulici jako interiér, nyní se tento interiér obchodu stává ulicí, a on bloudí labyrintem zboží, jako předtím bloudil labyrintem města.“<sup>249</sup> V obchodních domech i nákupních centrech lze nalézt pohodlná sezení, lampy, fontány, keře či palmy. Všechny tyto prostředky spolu s nabízenými službami bank, pošt, cestovních kanceláří, aj. přispívají k vytvoření iluze ulice. Přeměna interiéru v exteriér je dokončena. Baudrillard ve svých úvahách zachází ještě dál, když říká, že tato proměna je tak skutečná, že moderní obchodní centrum může plně suplovat ulici, potažmo město.

Druhá tendence dnešní doby má sestupný charakter. Pokud Benjamin píše o pasážích, pak je vždy spojuje s luxusem a drahým zbožím, které uvádělo člověka do fantasmagorie, jež měla rozptylovat a odvádět myšlenky od reálného světa. Tyto pasáže, co se jejich počtu týče, jsou nyní převáženy častějším výskytem obchodním domů či nákupních metropolí, kde je z velké části nabízeno dostupné zboží denní spotřeby (potravin, léky, denní tisk) či oblečení běžné konfekce. V tomto smyslu lze tedy hovořit o vzrůstající kvantitě v rámci nabízených služeb a komodit. Ovšem kvalita jde opačným směrem. Také vybrané restaurace

---

<sup>249</sup> Benjamin, Walter. 2011. *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, s. 226-306. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 264.

se špičkovými šéfkuchaři a sommeliéry (jako tomu bylo dle Benjaminových slov v pařížské pasáži *Véron*<sup>250</sup>) dnes nahradily řetězce rychlého občerstvení a káva v papírovém kelímku.

Baudrillard ve svém spise *Amerika*<sup>251</sup> z roku 1986 píše, že Američané jsou doslova posedlí osvětlením - svítí ve svých domech celou noc, téměř nevypínají televizi, okna prázdných úřadů září do tmy, auta jezdí s rozsvícenými světly i za jasného dne, venkovní svítící reklamy a nápisy bez přestání usilují o něčí pozornost.<sup>252</sup> V této souvislosti se Amerika devadesátých let minulého století může jevit jako místo, kde nikdy nenastane tma. Vrchol modernity jde ruku v ruce s trvajícím a všudypřítomným osvětlením.

19. století přineslo plynové lampy, které zafungovaly jako nejlepší bezpečnostní opatření. Temná zákoutí, kde předtím bezrestně ožívalo zlo všeho druhu – od mytického (duchové) až po zcela pozemské (kriminální živly, vandalismus), byla najednou osvětlena, čímž ztratila na své imaginární i reálné nebezpečnosti. Lidé se začali cítit více v bezpečí i venku, společenský život se z bílého dne prodloužil i do večerních a nočních hodin. Ve 20. století tyto tendence vyvrcholily, město nikdy neupadlo do tmy. 21. století, nepříznivá hospodářská situace a s ní spojené šetření financí snad ve všech oblastech našeho života, způsobilo, že některá pouliční osvětlení zůstávají i v noci vypnuta. Jako příklad uveďme severoamerické město Highland Park, kde v noci nesvítí téměř dvě třetiny pouličního osvětlení. Důvod je prostý, město se dostalo do dluhů a radní přistoupili ke škrtům Měst, která přistoupila k podobným opatřením, je v současné době ve Spojených státech několik desítek.<sup>253</sup> Je snad toto postupné vypínání osvětlení ukazatelem „dohasínání“ modernity?

---

<sup>250</sup> Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press, s. 67.

<sup>251</sup> Baudrillard, Jean. 2000. *Amerika*. Praha: Dauphin.

<sup>252</sup> Tamtéž, s. 64.

<sup>253</sup> Formánek, Ondřej. Doba temna a ptačí perspektivy. *Lidové noviny: Pátek*. 2012, č. 2, s. 4.

## 9 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] Adorno, Theodor W. 2009. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH. ISBN: 978-80-7298-406-0.
- [2] Barthes, Roland. 2005. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Praha: Fra. ISBN: 80-86603-28-8.
- [3] Baudelaire, Charles. 1948. *Květy zla*. Praha: Melantrich. ISBN: neuvedeno.
- [4] Baudelaire, Charles. 1957. *Květy zla*. Praha: SNKLHU. ISBN: neuvedeno.
- [5] Baudelaire, Charles. 1968. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon. ISBN: neuvedeno.
- [6] Baudrillard, Jean. 2000. *Amerika*. Praha: Dauphin. 80-86019-97-7.
- [7] Baudrillard, Jean. 2001. *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum. ISBN: 80-902836-7-5.
- [8] Baudrillard, Jean. 2004. *The Consumer Society: Myths and Structures*. London: SAGE Publications Ltd. ISBN: 0-7619-5692-1.
- [9] Bauman, Zygmunt. 2002. *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0966-1.
- [10] Bauman, Zygmunt. 2002. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON). ISBN: 80-86429-11-3.
- [11] Beck, Ulrich. 2004. *Riziková společnost*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON). ISBN: 80-86429-32-6.
- [12] Benjamin, Walter. 1998. *Berlínská kronika*. In: Benjamin, Walter. *Agesilaus Santander*. Praha: Herrmann & synové, s. 174-199. ISBN 80-238-3716-8.
- [13] Benjamin, Walter. 1998. *Jednosměrná ulice*. In: Benjamin, Walter. *Agesilaus, Santander*. Praha: Herrmann & synové, s. 217-256. ISBN 80-238-3716-8.
- [14] Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press. ISBN: 0-674-04326.
- [15] Benjamin, Walter. 1979. *Centrální park*. In Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 113-128. ISBN: neuvedeno.

- [16] Benjamin, Walter. 1979. *O některých motivech u Baudelaira*. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 81-112. ISBN: neuvedeno.
- [17] Benjamin, Walter. 1979. *Paříž, hlavní město devatenáctého století*. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 67-78. ISBN: neuvedeno.
- [18] Benjamin, Walter. 1979. *Původ německé truchlohry*. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 237-392. ISBN: neuvedeno.
- [19] Benjamin, Walter. 1979. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 17-47. ISBN: neuvedeno.
- [20] Benjamin, Walter. 2009. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: Benjamin, Walter. *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH, s. 299-326. ISBN: 978-80-7298-278-3.
- [21] Benjamin, Walter. 2011. *[I] Interiér, stopa*. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 191-215. ISBN: 978-80-7298-456-5.
- [22] Benjamin, Walter. 2011. *[K] Město snů a dům snů, sny o budoucnosti, antropologický nihilismus, Jung*. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 164-190. ISBN: 978-80-7298-456-5.
- [23] Benjamin, Walter. 2011. *Paříž druhého císařství u Baudelaira*. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 226-306. ISBN: 978-80-7298-456-5.
- [24] Benjamin, Walter. 2011. *Saturnův prstenec aneb něco o železné konstrukci*. In: Benjamin, Walter. *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 117-119. ISBN: 978-80-7298-456-5.
- [25] Bourdieu, Pierre. 2010. *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host. ISBN: 978-80-7294-364-7.

- [26] Brynda, Jiří. 1998. *Saturnský hrdina v moderní kultuře*. In: Benjamin, Walter. *Agésilas Santander*. Praha: Herrmann & synové, s. 327-333. ISBN 80-238-3716-8.
- [27] Calvino, Italo. 1986. *Neviditelná města*. Praha: Odeon. ISBN: neuvedeno.
- [28] Didi-Huberman, Georges. 2009. *Ninfa moderna: esej o spadlé drapérii*. Praha: Fra. ISBN: 978-80-86603-80-3.
- [29] Dumas, Alexandre ml. 2008. *Dáma s kaméliemi*. Praha: XYZ. ISBN: 978-80-7388-057-6.
- [30] Fiala, Václav. 2002. *Umělecká Paříž*. Praha: Lidové noviny. ISBN: 80-7106-418-1.
- [31] Flaubert, Gustave. 1965. *Citová výchova*. Praha: SNKLU. ISBN: neuvedeno.
- [32] Fourier, Charles. 1950. *Výbor z díla*. Praha: Orbis. ISBN: neuvedeno.
- [33] Fulka, Josef. 2009. *Obraz a jeho útroby*. In: Didi-Huberman, Georges. *Ninfa moderna: esej o spadlé drapérii*. Praha: Fra, s. 157-174. ISBN: 978-80-86603-80-3.
- [34] Hořký, Vladimír. 1986. *Calvinova výzva labyrintu*. In: Calvino, Italo. 1986. *Neviditelná města*. Praha: Odeon, s. 165-168. ISBN: neuvedeno.
- [35] Keller, Jan. 2007. *Dějiny klasické sociologie*. Praha: SLON. ISBN: 978-80-86429-52-6.
- [36] Livanský, Karel. 1969. *Epopej Pařížské tržnice*. In: Zola, Émile. *Břicho Paříže*. Praha: Odeon, s. 253-254. ISBN: neuvedeno.
- [37] Livanský, Karel. 1969. *Obraz pařížské periférie a jeho autor*. In: Zola, Émile. *Zabiják*. Praha: Odeon, s. 395-398. ISBN: neuvedeno.
- [38] Musil, Robert. 1998. *Muž bez vlastností*. Praha: Argo. ISBN: 80-7203-097-3.
- [39] Pile, Steve. 2005. *Real Cities: Modernity, Space, and the Phantasmagorias of City Life*. London: Sage Publications Ltd. ISBN: 978-0761970422.

- [40] Rabinow, Paul. 1995. *French Modern: Norms and Forms of the Social Environment*. Chicago: The University of Chicago Press. ISBN: 0-226-70174-3.
- [41] Sennett, Richard. 1998. *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. New York: WW Norton. ISBN: 978-0393319873.
- [42] Simmel, Georg. 1997. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON). ISBN: 80-85850-50-8.
- [43] Störig, Hans Joachim. 2007. *Malé dějiny filosofie*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství. ISBN: 978-80-7195-206-0.
- [44] Střítecký, Jaroslav. 1979. *Prameny naděje*. In: Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 409-427. ISBN: nevedeno.
- [45] Tylor, Edward Burnett. 1871. *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*. London: Murray. ISBN: nevedeno.
- [46] Zola, Émile. 1969. *Břicho Paříže*. Praha: Odeon. ISBN: nevedeno.
- [47] Zola, Émile. 1970. *Tereza Raquinová*. Praha: Práce. ISBN: nevedeno.
- [48] Zola, Émile. 1969. *U Štěstí dam*. Praha: Odeon. ISBN: nevedeno.
- [49] Zola, Émile. 1969. *Zabiják*. Praha: Odeon. ISBN: nevedeno.

## 9.1 Elektronické zdroje:

Botton, de Alain. *A good idea from Charles Baudelaire* [online]. *Arcade*, © 2004 [cit. 2. 1. 2012], dostupné z:

<http://www.arcadejournal.com/public/IssueArticle.aspx?Volume=24&Issue=4&Article=198>.

[cit. 18. 3. 2012], dostupné z: [http://www.wikipedia.org/wiki/Le\\_Bon\\_Marché](http://www.wikipedia.org/wiki/Le_Bon_Marché).

## 9.2 Novinové články:

Formánek, Ondřej. Doba temna a ptačí perspektivy. *Lidové noviny: Pátek*. 2012, č. 2, s. 4.



## 10 RESUMÉ

Zum Ziel dieser Arbeit habe ich mich das Studium der Entstehung der städtischen Lebensweise gesetzt, städtischer Räume (Strassen, Passagen, Warenhäuser, Einkaufszentren) und der damit zusammenhängenden Gestalten. Walter Benjamin, Literaturkritiker, Essayist und Philosoph hat einen Teil seiner Schöpfung der Stadt um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert geweiht. Stufenweise ziele ich auf Benjamins inspirative Quellen (Charles Baudelaire, Charles Fourier), stelle ähnliche Betrachtungen bei Benjamins Zeitgenossen vor (Georg Simmel) und anschliessend weise ich auf zeitgenössische Autoren (Zygmunt Bauman, Georges Didi-Huberman), die Benjamin durch seine Arbeit und Gedanken inspiriert hat.

Die ersten drei Kapiteln beschäftigen sich mit der unterschiedlichen Konzeption des Flaneurs im Laufe der Zeit. Zum ersten Mal hat diesen Begriff Dichter Baudelaire für die Beschreibung seines Freundes und Malers Constantin von Guys benutzt. Durch Benjamins Einfluss wurde die Gestalt des Flaneurs zu einem Standardteil bei der Beschreibung der städtischen Lebensweise ausgeweitet. Bauman hat dieses Konzept um drei weitere Gestalten der späteren Moderne ergänzt: um Landstreicher, Spieler und Touristen.

In weiteren Kapiteln sind Pariser Passagen beschrieben – d. h. gesellschaftliche und architektonische Bedingungen ihrer Entstehung. Daran schliesst es sich Umbau von Paris in den Jahren 1852 – 1870. Wenn man von Paris redet, sollte man nicht die Namen wie Emile Zola, Pierre Bourdieu oder Didi-Huberman unterlassen. Das sechste Kapitel erwähnt Baudrillards Schrift Amerika, in der Autor unter anderem amerikanische und europäische Städte vergleicht, und die Jogger- und Shoppergestalt charakterisiert.

## 11 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Obr. č. 1.: Interiér obchodního domu *Le Bon Marché*: světelná instalace a eskalátory



Obr. č. 2.: Interiér obchodního domu *Le Bon Marché*: umělecká díla současných autorů



Obr. č. 3.: rozsáhlé podzemní i nadzemní obchodní centrum *Forum des Halles*



Obr. č. 4.: vánočně vyzdobený interiér *Galerie Lafayette*