



Procházka a kulturní vědy. Metody flanérie a fotografie Josefa Sudka

Nora Schmidt

Universität Erfurt
nora.schmidt@uni-erfurt.de

SYNOPSIS

The Stroll and Cultural Sciences: Flânerie and Photography in Josef Sudek

This article is based on my speech on the subject of Otokar-Fischer-Award and deals with the main theses of my dissertation on the flâneur in Czech literature. In several stages it develops the basic issues of literary flânerie and points to deviations from former understandings of the flâneur in literature. It emphasises the fruitfulness of Czech literature as basis of a general work on literary flânerie, and introduces related terms and concepts. All this is based not only on examples by Jan Neruda, Vítězslav Nezval and Michal Ajvaz, but also on photographs by Josef Sudek. The performative and transgressive motion of flânerie in media can thereby be performed by the reader.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Flanér; flanérie; procházení se a vyprávění; literární a mediální prostředky; odcizení a pokřivení médií; transmédia; perspektiva vypravěče a čtenáře; performatismus a imerze; prostor města a literatura; kulturní studia a interference mezi literaturou, médií a kulturní pamětí / flâneur; flânerie; strolling and narration; literary and media devices; alienation and distortion by mediation; trans-media; perspective of narrator and reader; performatism and immersion; city space and literature; cultural studies and the interference between literature, media and cultural memories.

„Píšu o procházení,“ tak jsem vždycky odpovídala v době svého doktorského studia. Ale není to úplně přesné: vlastně mě zajímalo něco, co by bylo patřičné označit sou-slovím *procházet se píše* nebo *psát procházeje se*. Jsem vděčna za příležitost, jež mi skýtá čas a prostor věc vysvětlit. Pocta, a tím pádem i uznání, kterého se tématu korzování dostává, mne velmi těší. Procházení se může v letmé perspektivě jevit staromódní, nepodstatné a apolitické, jsou však pro ně naopak charakteristické intenzita a důkladnost pozorování. V následujícím textu představím svůj přístup, přičemž ho postavím do souvislosti s běžnými názory na flanérii. U slova „letmý“ jste možná už pomysleli na Baudelairovu báseň *A une passante (Jedné kolemjdoucí)*, ze které německý filozof Walter Benjamin udělal nejdůležitější báseň o procházení (viz jeho stať *Über einige Motive bei Baudelaire [O některých motivech u Baudelaira]*, [1939]/1979, s. 90–91). Pro evropskou literaturu a především pro germanistiku se stala paradigmatickou (srov. Neumeyer 1999): procházející se muž potká na ulici pěknou ženu, jež se na něj podívá a jde dál.



Ve své dizertaci (Schmidt 2017) jsem se mohla ptát: Jaké básně a eseje v české literatuře používají tento motiv? Existují srovnatelné paradigmatické texty v české literatuře, nebo kde se v české literatuře projevuje vliv tohoto vzorového textu? To jsem neudělala, což bylo mé literárně-politické rozhodnutí. Ptala jsem se, jaké formy, koncepce a metody literární flanerie lze v analyzovaných českých textech najít. Jde mi o to, vidět literaturu v její rozmanitosti a vyvarovat se sjednocujícího modelování. V českých textech jsem proto hledala chodce a flanéry a vytvořila nový korpus, který má být pouhým počátkem pro nové otázky. Protože to, co lze probrat *en passant* a při procházce, ještě zdaleka není v mé práci prozkoumáno. Chtěla bych otevřít novou perspektivu a zařadit některá pozorování, a tak přichystat paletu nástrojů pro další badatele. Volbu mé práce pro Genu Otokara Fischera chápu jako potvrzení tohoto přístupu a za toto potvrzení děkuji.

Dovolte mi představit teoretické myšlenky, o které jsem svou práci opřela. Má práce rozhodně nemá být navléknutím nečeských šablon na českou literaturu a nesleduje onu linii literární historie, v jejímž rámci se česká literatura a kultura jeví jako opožděné, napodobující a integrující cizí „modely“. Neboť právě česká literatura, jež se při pohledu z pařížského bulváru jeví spíše jako periferní, má potenciál stát se prostřednictvím konfrontace např. s vlivnými germanistickými badatelskými výsledky přínosnou pro novou definici literární flanerie obecně. Možná je toto aspekt, ve kterém navazují na Otokara Fischera. Chtěla bych vytvořit překlad nejen slova *flâneur*, jež by se dalo opsat slovy „flamendr“, „flákač“, „tulák“, „chodec“, „povalec“ nebo „zahalec“ — nebo může být přeloženo v terminologii literárních věd slovem *flanér*. Chtěla bych vytvořit také překlad konceptu flanerie. Flanérii chápu jako koncept, který není spojen s nějakou specifickou literaturou. Koncept má na rozdíl od teorie méně pevné kontury a v tom spočívá jeho produktivita, protože překlad — nebo s holandskou literární teoretičkou Mieke Balovou „cestování konceptu“ — je tak usnadněn (Bal 2002, s. 5). Vycházet z konceptu a nemluvit o teorii dovoluje jistý stupeň odchýlení: jeho přijetí pak neznamená souhlas s obsahem, ale se základními pravidly. Když člověk používá koncept, používá ho určitým způsobem, a může tak velmi významně odporovat obsahu (srov. tamtéž, s. 13). Odchylka, při níž nicméně zůstává zachován rámec, který garantuje rozpoznatelnost konceptu — to pro mě byl důležitý aspekt umožňující popis českých flanérských textů v jejich zvláštnostech zároveň s jejich chápáním v evropském kontextu. Při zkoumání českých textů jsem našla odchylky a deviace, což mi dodalo odvahu flanerii v některých momentech odlišně interpretovat.

Možná znáte onu kresbu, podle níž je — kvůli své pomalé chůzi — flanérem člověk, který vede želvu na procházku. Je to obsah Benjaminových textů ve zkratce, jež ale emblematicky vyjadřuje obecnou definici, že procházení je nutně bezcílné a bezdůvodné. Já na rozdíl od toho zastávám tezi, že literární flanerie provádí určité perspektivizace, a tak vede a ovlivňuje čtenáře. Hovořím o flanérově práci. Postavy flanérů mají úlohu, a sice úlohu společensky a kulturně-vzpomínkově relevantní.

Ale co se míní tímto slovem; tímto cizím slovem, které připutovalo z francouzštiny přes němčinu také do češtiny a kolem přelomu století se ocitlo v *Ottově slovníku naučném* (1895, s. 287)? Flanerie znamená ponejprv procházení se *ve městě*. Tato praktika, občas pěstovaná coby společenský zvyk nebo individuální záliba, plodí v jednotlivých městech a na základě jednotlivých politických a historických podmínek zcela speci-



fické postavy flanérů. Pomyslete třeba na korzo pražských Němců Na Příkopech a povšimněte si názvů ulic, jimiž musíte v letech tzv. první republiky projít, abyste došli ke známé kavárně Slavia: z bulváru s prostým názvem Na Příkopech, pojmenovaného tak z nevýznamných historických důvodů, pokračuje ulice 28. října a dále Národní třída dolů k Vltavě. Kdo tady kde korzuje a co přitom vidí?¹

Místo rekonstrukce historických reálií jsem se zaměřila na otázku, co to znamená přemýšlet a psát o městských procházkách. Uvedu příklad z textu Michala Ajvaze:

Pařížská třída platí jako příklad špatného urbanistického myšlení.

Nemá logiku v organismu města.

*Svou šířkou a přímočarostí vyvolává dojem,
že spojuje důležitá centra a že je určena pro rušný provoz,
ve skutečnosti však nevede nikam:*

*směřuje k řece, kde se prodlužuje mostem,
a pak naráží do stráně zarostlé křovím.*

*Cizinec zůstane na mostě zaraženě stát,
před ním je letenský svah jako pointa absurdního vtipu.
Máme však Pařížskou třídu rádi právě pro její absurditu.*

*Kontrast mezi její slavnostní rozlehlostí
a nezapojeností do živého provozu města
ji proměňuje v rituální scénu,*

*kde se gesta chodců stávají snovou pantomimou
a kde se tiše a pronikavě rozsvěcí tajemství tváří,
dosud prostoupených prostorem cizích pokojů a teras.*

*Na cestě, která nikam nevede, mimovolně zpomalujeme krok —
vystoupili jsme ze sítě cílových drah (Ajvaz 2000, s. 36).*

Přemýšlení o vlastním jednání v městském prostoru (srov. de Certeau [1980]/1988) je pro flanéra zásadní a svůj pohled sděluje ve flanérském textu.² Městský prostor procházení ovlivňuje, a proto neudíví, když Ajvaz demaskuje název „rovné ulice“, který odkazuje na velký urbanistický vzor Paříž, coby frašku. Pražský flanér je u Ajvaze proháňen bludištěm ulic, které je hluboce zakořeněno v české a pražské německé literární historii.³

Nezvolila jsem si žádný historický přístup: Mnohem spíše mi jde o literární flanérii v praxi, tedy o spojení městské procházky a literatury. Ve vývoji literární flanérie hraje důležitou roli fejeton, který autorovi poskytuje možnost literárního vyjád-

1 Srov. mou kapitulu (*Re*)*Konstruktion des Prager Boulevards in der Arbeit des Flaneurs* (Schmidt 2017, s. 159–173).

2 Problematiku takového spojení praktické činnosti a textu, které není ani reportem, ani poměrem znázornění, jsem ve své dizertaci zkoumala například na základě Nezvalova *Pražského chodce* (srov. tamtéž, s. 191–200). Literární flanérie je více než jen zachycení prochozeného prostoru, týká se nahlížení prostoru a společnosti ve smyslu subjektivního vnímání okolního světa, o němž v textu jde, a mínění o něm.

3 Srov. k tomu podrobně kapitulu o imagi labyrintu ulic s analýzami textů Paula Leppina, Viléma Mrštíka a Guillaumea Apollinaire (tamtéž, s. 126–158).



ření, a na rozdíl od beletristiky přesto nevyklučuje spojení s jeho osobou. Literatura v něm může přeskakovat mezi informací a fikcí, a tím působit na myšlení čtenářů. Pokud se má v německé literatuře v souvislosti s Alfredem Polgarem (1982, s. 372) mluvit o umění stručnosti, pak by se mělo, co se týče české literatury, pomyslet na „pikantní styl“ Jana Nerudy. Neruda tento styl ve stati *Moderní člověk a umění* (1867) programaticky zaměřil na dělníka. Na dělníka, který se zajímá jak o společnost, tak o umění, jak zpřesňuje ve fejetonu *Flâneur a ouvrier* (*Pařížské obrázky*, 1864). Prostěmu čtenáři se od Nerudy dostává pozoruhodného uznání, které stojí v protikladu k nadutosti aristokratického flanéra 19. století ve Francii. Proto také stojí v jednom Nerudově fejetonu z cest s ironií a odstupem: „Sebevědomí jeho je pravý diamant, vždyť je co člen velkého cechu flâneurského hrdinou do všech jazyků přeložených románů, vždyť ho opěvují chansons [...], a s nápěvem některého contredansu zpívá mu každý kolemjdoucí gamin oslavující ho hymnu a refrain: *Moi, je flâne...*“ (Neruda 1923, s. 14).

A Neruda hned dává svým čtenářům k úvaze, jak by měl být pařížský flanér viděn:

[F]lâneur je jen vítanou figurou pro ony cestující popisovatele, kteří buď z anglického dromedářství, buď z německé arogance líčí Paříž jen dle stránek jejich lehkomyšlnějších, nepřipouštějící třeba ani, že ta lehkomyšlnost je v tak mnohém roztomilá; flâneur konečně je hrůzou všech moralistů s morálním líčidlem, a vzácnou květinou těm, kteří neznajíce Paříž jeho ani od jiných květin rozeznati nedovedou (tamtéž, s. 15).

Jeho text z 19. století flanéra podrobuje srovnání a otevírá vztah české kultury k flâneurovi: Neruda už navíc vnímá flanéra coby literární postavu, která se stala součástí písní a fejetonů, a svým čtenářům ho představuje coby kulturně orientovanou figuru. Sama česká perspektiva tedy nevychází ze společenskohistorických poměrů, nýbrž intertextuálně se situuje v evropském kontextu. Také proto jsem přikládala větší váhu komparatistickému čtení než otázce sociální historie flanéra a dotkla se jí pouze tam, kde možná nejsou všem, kteří se zabývají flâneříí, obecně známé specifické historické reálie Prahy, jako je třeba současná existence německé a české kultury v běžném životě před druhou světovou válkou.

Při takových úvahách mi záleželo na napojení české literatury na obecný, evropský korpus literární flânerie. Proto jsem ve své práci navrhla a diferencovala nové pojmy: pro literárněvědnou analýzu se nabízí „flanérský text“, „postava flanéra/flâneur“, „literární flânerie“ a „flanérující styl psaní“. To umožňuje komparatistickou perspektivu, jež překračuje národní filologické hranice. Doposud převládající kategorie jako „zcizení“ nebo „moderna“ jsem doplnila o intertextuální, naratologické a kulturněvědné přístupy.

Literární flânerie se nicméně vzhledem k senzibilitě vůči kulturnímu a také společenskému, popř. politickému kontextu s rozvojem měst proměňuje. Je však nepředvídatelné, jakým způsobem, protože literární flânerie si neustále hledá nové cesty, které veskrze opouštějí referenční rámec. Proto jsem zdůrazňovala spíše kontinuitu literárních postupů a poukazovala na jejich varianty, než abych v souvislosti s modernitou metropolí proklamovala dobu rozkvětu nebo smrt flanéra. Ukázalo se, že literární flânerie v české literatuře veskrze opouští konkrétní městský prostor a zasahuje do jiných, nereglementovaných oblastí, jako je třeba fantastika. Pokračuje až



do nejnovější literatury a osvobozuje se, právě také u citovaného Michala Ajvaze, od závislosti na městě (aniž by ovšem opustila vzpomínku na městský charakter).

Co tedy lze prostřednictvím českých flanérů a české literární flanérie vysledovat? Hovořila jsem o svém záměru pře-kládat a chtěla bych nyní krátce zmínit transformace a transgrese, jež jsou s literární flanérií spojeny. Nejprve mi půjde o putování konceptu a slova, potom se zaměřím na prostorové transformace/transpozice a nakonec na transgresivitu literární flanérie.

„Prosím, flanéruj (Bitte flaniere),“ píše Němec Franz Hessel na začátku 20. století a poznamenává: „je to cizí slovo a cizím pojmem zůstane, dokud se nebudeš pohybovat tak, že nové slovo začne hovořit o tvé pěkné chůzi. [...] Vytvoř nové slovo!“ (Hesselův citát podle Wiesnera 2000, s. 5).

Flanérie je pojmem pro něco, co musí být naučeno. Ve Francii jsou typy městských chodců pojímány encyklopedicky, a co možná nejpřesněji se diferencují (Wellmann 1991, s. 135–138). V Anglii je chodec karikován, většinou je mužského pohlaví, spíše zámožný, ale málo zaměstnaný (srov. Rose 2007). A v Praze pozoruje Egon Erwin Kisch ve fejetonu *Café Kandelabr*: „Běda ale, kdyby chtěl prodejce čaje použít takovou manipulaci u zběhlého potulkáře, u flamendra! On zcela přesně ví, že z obou kotlů skrývá drahou esenci ten pravý, jenž pouliční prodavač chrání pevným zámekem před zhoršením chuti a vodnatěním, levý kotel pak levnou“ (Kisch 1992, s. 57).

Také Kisch vykresluje ve svém situačním popisu jistý „typus“, a sice typus obyvatele města, který se vyzná v reáliích a poměrech. Ale těchto „kreseb“ flamendra existuje mnoho a akcentují (jako anglické karikatury a francouzské diference) vždy něco jiného.

S Kischem bych vás proto chtěla pře-nést na roh ulic Na Příkopěch/Václavské náměstí, na ono místo v Praze, které odnedávna patřilo k jedněm z nejživějších. Na starých pohlednicích tu lze spatřit i starou pouliční svítilnu.

Ve středověku zde stála jedna z městských bran. Když Karel IV. zakládal Nové Město, stal se Koňský trh prodloužením výpadovky. Ulice Na Příkopěch vede podél starého opevnění a vytyčuje hranici mezi Starým a Novým Městem. Staré opevnění bylo zbouráno, a na tomto místě vznikl širší, ještě nezastavěný pruh. Zde vznikají Příkopy coby bulvár, tedy široká reprezentativní ulice, po které se už tehdy, když bylo všechno jen zřícenina a zeleň, chodilo na procházku, a teď, když území vrostlo do města, chodí se na korzo.

Václavské náměstí je naproti tomu avenue, a tím pádem je historicky odnepaměti spojené s dopravou. Už barokní městští plánovači — nejen v Praze — pomýšleli na rostoucí dopravu a potřebu širokých ulic, resp. vojenské výhody rovných výpadovek (srov. Spiro 1992, s. 229 a d.). Václavské náměstí se sice s oblibou označuje jako bulvár, nicméně jím není. Na Václavském náměstí se habsburské provinční hlavní město reprezentovalo coby velkoměsto a ztělesněním fléru metropole se stává tramvaj a elektrické osvětlení (srov. Hojda 2007, s. 103). Pozornosti uniká, že spolu se zbouráním opevnění pražského Nového Města historicky nastal moment k vytvoření moderního bulváru. Ale místo toho dochází ke stavbě finančně méně nákladného Národního muzea na místě novoměstské Koňské brány (Marek 2004). Tak v Praze dochází k inverzi historického vývoje bulváru a avenue, a dřívější avenue je transformována v nepravý bulvár.

Pro území dřívějšího opevnění pražského Nového Města existují plány magistraly, které nebyly realizovány ani v habsburské říši, ani během tzv. první republiky.

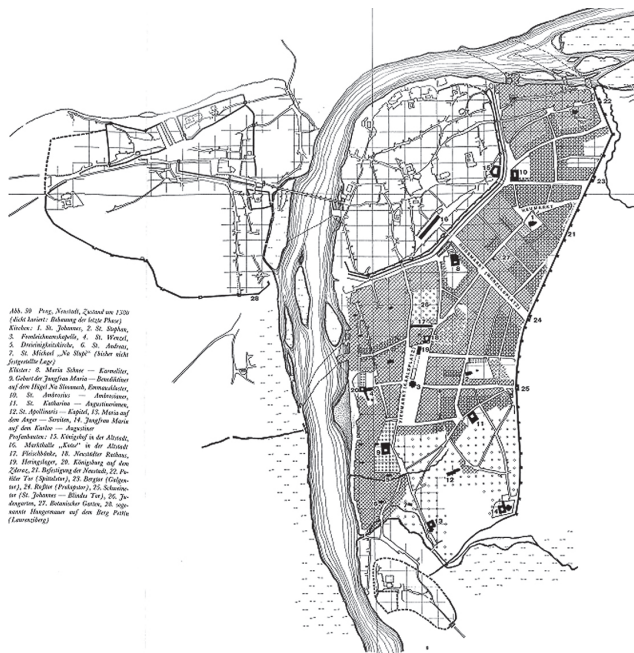


Abb. 59. Prag, Altstadt, Querschnitt um 1380 (Acht Leuten: Böhmen der Stadt Prag)
 Kirchen: 1. St. Johann, 2. St. Stephan,
 3. Friedhofskirche, 4. St. Martin,
 5. Dreieinigkeitskirche, 6. St. Anna,
 7. St. Michael „de Sola“ (oben nicht
 festgelegte Lage)
 Klöster: 8. Maria Siles — Karoliner,
 9. Gebiet der Jungfrau Maria — Benediktiner
 auf dem Hügel bei Smetana, Franziskaner,
 10. St. Annas — Augustiner,
 11. St. Katharina — Augustiner,
 12. St. Apollonia — Augustin, 13. Maria auf
 dem Berg — Smetana, 14. Jungfrau Maria
 auf dem Fels — Augustin
 Professuren: 15. Einigkeit der Altstadt,
 16. Markthalle „Korn“ in der Altstadt
 17. Fleischhalle, 18. Neustädter Rathaus,
 19. Hofscheitler, 20. Einigkeit auf dem
 Hügel, 21. Hofplatz der Neustadt, 22. Pa-
 lais (Smetana), 23. Krone (Smetana),
 24. Böhler (Pragauer), 25. Schenk-
 er, 26. Rathaus — Smetana, 27. Pa-
 lais, 28. Bismarck-Gebäude, 29. sog-
 nannte Hauptmann auf dem Berg (Lanowitzberg)

Praha, Nové Město, kolem r. 1380
 (Lorenc 1982, obr. 50)



Urbanistické plány uskutečnil teprve v roce 1965 socialistický režim, když se zdála být taková magistrála středem Prahy nutností vzhledem k narůstajícímu počtu automobilů (Švácha 2000, s. 3). Pro chodce nenechává socialistický plán žádný prostor. „V socialismu [se stal] bulvár, kdysi *via triumphalis* měšťanstva, [...] ranveji sociální utopie. Byl symbolickým místem, ze kterého byla buržoazie vytlačena a kde směl proletář hledět z okna ven na svůj historický triumf“ (Hartung 1997, s. 47). Socialistická městská výstavba nepočítala s prostorem pro individuálního chodce, pravý bulvár byl transformován na avenue, tj. třídu určenou hlavně dopravě.

Na počátku 20. století je potulování, bloumání, procházení nebo právě korzování habitus známý v malých i velkých městech po celé Evropě. Ale ve druhé polovině století se vývoj městského procházení rozdělí na západní a reálně socialistickou sféru. V západním kapitalistickém světě je flanér paralyzován a ohrazen, jak říká jeden západoněmecký architekt a plánovač města: klid, který zavládl po době hospodářského zázraku a poměrech statu quo, „gesto potulování, jež se stalo obecným trendem, a téměř předepsaná pohoda se ‚opravdovému‘ flanérovi nelíbí; mimo jiné také proto, protože niveluje jeho protest, znemožní jeho vášeň odlišit se od davu. Pěší zóny a výklenky k sezení dnes flanér raději obchází“ (Zohlen 1985, s. 18). Flanér tedy přichází a odchází na základě změn v hospodářských a společensko-politických poměrech? Existuje ve druhé polovině 20. století rozdíl mezi východem a západem coby blokem reálného socialismu a konzumní společnosti?

Právě český textový korpus s texty z doby reálsocialismu a po něm poskytuje důležité podněty pro zkoumání literární flanérie obecně. Protože se v reálsocialismu nepočítalo s veřejným prostorem pro individuálního chodce, nemluvě o tom, jestli by buržoazně pojaté potulování vůbec bylo tolerováno, nekoná se už flanérie nutně



na ulici. Flanérie nicméně nekončí, nýbrž hledá si nový terén. Vzhledem k cenzuře dochází k transgresi do jiných médií. V mé práci je proto doba reálného socialismu zastoupena ve fotografii (Hrabal — Peterka [1967]/2006; Sudek [1959]/1992).

Pokud je flanérie vytlačena z konkrétního veřejného prostoru, koná se pohyb v médiu: pohyb se stává uměleckou kategorií, která ho staví do opozice proti ustrnutí reálného socialismu. Tím ale dochází k významné transformaci: flanérie už neznamená, že se někdo, např. autor, prochází městem. V textech nejde ani o „historickou realitu“, ani o její „literární ztvárnění“, nýbrž o „představu“. Texty *prezentují*, evokují nebo perspektivizují vybrané prvky města. Proto chápu jako potřebné chápat literární flanérii jako narativní a (textově) strukturující metodu (tvůrčí postup, *prijom*), k níž postava flanéra patří jen mezi jinými.

Textům jsem proto položila dvojitou otázku: kdo je flanér a v čem spočívá flanérie? Možná ale zůstane tato otázka programaticky nerozhodnutelná, jak ukazuje další paradigmatický příklad, *Man of the Crowd* (*Muž davu*) Edgara Allana Poea. Také tento text Benjamin interpretoval. Flanérem mu byl jak onen zrovna se uzdravující muž v kavárně, který skrz výlohu pozoruje jiného muže v davu a pak ho sleduje, tedy sám se stává mužem v davu, tak první muž v davu, který nikoho nesleduje a bezcílně bloumá po městě. Takové variování se ukazuje být pro diskuzi o flanerii prospěšné, protože vnáší do hry perspektivu a vyžaduje rozhodnutí. Literární a každá jiná mediální flanérie zde začíná být transgresivní, když ukazuje z média ven: Jak něco vidíme *my*? Kterou perspektivu *my* zaujímáme? Ke komu a čemu zaujímáme *my* distancovaný postoj, s kým se identifikujeme? Literární flanérie si proto také vždy hraje s námi, čtenáři.

En passant jsem zatím připomněla nejdůležitější paradigmata, k nimž jsem ve své práci zaujala stanovisko. Bylo pro mě důležité odvrátit se od dominance postavy flanéra, abych se mohla silněji zaměřit na flanerii coby praxi a proces a umožnila tak terminologicky fundovanou diskuzi o literární flanerii bez striktních návazností na již paradigmatické předchůdce, typy a architektury. To znamená, že jsem se pokusila o podobnost bez identifikace, přiřazení bez striktních modelů. Takový příspěvek k obecné literární vědě umožňuje právě český textový korpus, protože v české literatuře se nevyskytuje žádný kanonizovaný zakladatel diskurzu (jako Benjamin pro německou literaturu), protože neexistuje kánon, který by při slovu flanérie okamžitě vytanul na mysl. V kánonu flanérského bádání jsou české texty, které jsem zkoumala, „periferními“ texty (samozřejmě myslím na kulturní sémiotiku Jurije Lotmana). Na jedné straně moje badatelská otázka testovala stávající popisy a teorie, tedy střed; na druhou stranu jsem nechtěla tyto stávající teorie chápat jako normativní a místo toho jsem chtěla přiznat českým textům potenciál působit coby „vnější vlivy“ na stávající pravidla popisu a rozpoutat ve vědeckém diskurzu plodné iritace. Základní myšlenkou mé práce je proto představa určitého území coby předem nestrukturovaného prostoru, ve kterém se situují texty, když se k sobě zároveň pozicionují. Texty se vždy vztahují k jiným textům, připomínají je, napodobují je, pracují proti nim, nebo je dokonce citují (zde odkazují na kulturně-sémiotickou intertextualitu Renaty Lachmannové).

Literární flanérie se konstituuje v takových referencích. Zkoumané české texty vykazují hojné vzájemné intertextuální vztahy. Daly by se vysledovat elementy, jež jsou pevně zakořeněny v české literatuře a v literární flanerii jsou stále znovu aktualizovány. K tomu patří spojení flanérie a (náboženské) poutě, jež je poprvé po-

užito v Komenského *Labyrintu světa a ráji srdce*, ale významnou roli hraje také u Máchy.⁴ Dále sem patří motiv společníka, který se také rozvíjí od Komenského dále a na rozdíl od francouzských nebo německých koncepcí specifikuje českého flanéra coby chodce s doprovodem. Ve své knize sleduji tohoto flamendrova dvojníka počínaje Apollinairovým *Passant de Prague* přes rewriting Vítězslava Nezvala v *Pražském chodci*. Dvojníkovitost flanéra lze sledovat rovněž pomocí dvou vzájemně se substituujících fotografií:



Tyto fotografie (Fárová 1990, s. 23; Nezval 2003, s. 161), které prezentují coby dvě momentky pražského flanéra, se jimi stávají teprve v komplexním diskurzu: vlevo vidíte fotografii Josefa Sudka z cyklu *Svatý Vít*. Sudek v něm experimentuje se světlem a perspektivou coby zásadními fotografickými elementy (srov. Dufek 2012). V cyklu se nachází tato fotografie pasanta ve Vikářské ulici, který byl vyfotografován ze střechy Svatovítské katedrály, téměř z ptačí perspektivy.

Vpravo vidíte Nezvalovu fotografii jakéhosi pasanta. Aktovka trochu narušuje flanérskou symboliku, protože odkazuje spíše na práci. Anebo je právě toto český flanér? Přinejmenším klobouk a z našeho pohledu dominantní nostalgie, reminiscence na dávnou Prahu, unášejí chodce do neurčitého kdysi, ze kterého se vrací jako symbol. A to tím víc, že Nezval touto fotografií ilustruje svůj prozaický text *Pražský chodec* a o vytvoření zobrazování usiluje. Momentka se stává znázorněním bezejmenného pražského chodce, tohoto „pražského everymana“ (Miloš Urban), jímž jsme my všichni (Nezval), ale jen proto, že je zkombinována s textem. Text a obraz spolu vstu-

4 Srov. referenci na Máchovu *Pouť krkonošskou* (1833) — k tomu tamtéž, s. 82–84.



pují do vzájemné komunikace a vytvářejí symbol, jistě definovaný význam. Obrázek vlevo je dnes pro českého flanéra stejně paradigmatický: neboť v roce 1981 vychází nové vydání Nezvalova *Pražského chodce* s fotografiemi Josefa Sudka. Sudkova fotografie zde nahradí Nezvalovu momentku a vstoupí do její sémantizace. Také původní název Sudkovy fotografie, který udává místo, mizí, a vztah textu a obrazu je redukován na vztah k Nezvalovu *Pražskému chodci*. Tím se nicméně sémantizace násobí. Protože Nezval tohoto pražského flanéra líčí ve svém textu jako chodce s doprovodem. Jeho doprovod může být reálný a vzpomínaný, imaginární a abstraktní, fiktivní a surreální. Na Sudkově fotografii se doprovod pražského flanéra zpětně stává uchopitelným: ale — je jím stín, který je tak obrovský, nebo chrlič, který na něj shlíží?

Nezval započne ve své próze ještě jednu podvojnost, již etabluje také fotograficky-suggestivně: opravdu se flanér prochází — není spíše psán a čten? V *Pražském chodci* Nezval tuto situaci velmi zřetelně propojuje, když píše: „Jsem přinucen [...] deštěm, který mi brání vyjít ven, abych těkal z knihy na knihu. [...] T]ak se vydá muž připoutaný k židli na potulky za něčím, co již nečekal spatřiti“ (Nezval [1938]/2003, s. 13). Další momentka ukazuje Nezvala u stolku v zahradě, jak píše — a jak prozrazuje informace v titulku pod obrázkem, daleko od Prahy. Nezvalův pražský chodec je *koncept*, jak vzpomínat na město, jak vtisknout městu literární obraz, jak město napsat, nebo imagí města — jak přepsat právě Apollinairovu, magicko-židovskou Prahu na moderní, válkou ohroženou ve své nostalgické kráse. Ale Nezval prezentuje také sám sebe jako pražského chodce. Zdůrazňuje referenci písíciho subjektu na svou osobu — jako tomu bylo už u Nerudy. Navíc se prezentuje, když pražského chodce píše. Text, vytvořený jako koncepce, obsahuje jednak náčrt flanéra pro Prahu, vypořádání se s vlastní přináležitostí k této koncepci a nakonec úlohu namířenou ke všem ostatním — napsat Prahu, stát se pražským chodcem.

Texty a fotografie jsou vzájemně propojeny, a teprve v takovém nutném myšlenkovém spojení se plně vyjeví jejich význam. V referencích textu na text, resp. textu a obrázku vzniká větší míra významu. Intertextuální propletenost může být neuvěřitelně hustá. Jeden příklad z *Pražského chodce*:

V tom městě, v obrazi nejkratšího spojení dvou bodů, na mapě přímek nazvané skutečný život, na půdorysu toho města, které ti přiřkl osud, jsi potkával v nečekaných chvílích překvapující výjevy, bytosti, které se ti zdály být náhle nadpřirozenými. Udála se ti setkání, při nichž jsi vystupoval na jeviště nepravděpodobných férických her, zažil jsi slavnostní osvětlení, mělš iluze už dávno viděného, takže jsi přestával kráčet od bodu k bodu, z místa určení na místo určení a spatřil město nazývané Praha v té přeludné podobě, jakou mělo, když jsi na ně hleděl od kukátka (tamtéž, s. 57).

Nejenže zde čtenář objeví aluze na pražskou německou literaturu nebo Apollinairova *Passant de Prague*, ale zároveň i anachronistický odkaz do budoucnosti na pozdější texty české literární flanérie, např. na ambivalenci flanérie a náboženské poutě v *Sedmikostelí* Miloše Urbana nebo na opakovaně se objevující motiv u Michala Ajvaze, motiv skrytého, ale působícího půdorysu města. V neposlední řadě by zde mohlo být nostalgické zcizení pohledu fotografa interpretováno jako pohled flanéra. Vše záleží na tom, jakou perspektivu zaujímá čtenář.



Vztahy mezi texty se celkově zapisují do kultury. Práce každého nového textu, když vybírá jiné, tu a tam i velmi staré texty, připomíná je, aktualizuje a především vyjednává jejich hodnotu pro současnost, vytváří prostor paměti, memoria. Vše, co je v tomto prostoru paměti nahlíženo skrze text, získává určitý, občas nově akcentovaný význam a zároveň vstupuje každý nový text do tohoto dávno existujícího prostoru paměti určité kultury. Renate Lachmannová, významná německá slavistka a kulturní sémiotička píše: „Intertexty [tedy reference mezi texty] zachovávají, skrývají, tlačí do latence; ruší čas, [...] suspendují ‚původní význam‘, když uvádějí do pohybu nové procesy přiřazování smyslu“ (Lachmann 1990, s. 37). Flanérské texty vytvářejí tímto způsobem paměť a tvoří kulturu.

Z rétoriky možná znáte paměťový trik, jak si zapamatovat komplexní argument tím, že jednotlivé body v myšlenkách spojíte s místy v domě, pokoji a podobně a tento prostor pak během přednášené řeči v představách procházíte. Město je prostor, ve kterém se hromadí elementy důležité pro určitou kulturu. Zhušťují se zde nabídky k vytváření spojů, město se jeví jako nanejvýš hutný prostor paměti.⁵ Město přejímá funkci syntaxe, zatímco flanérie se ve městě stává paměťovou prací, která v rámci takové struktury probíhá v určité posloupnosti.

Vlivy, které působí v knize, se nedají omezit pouze na literární souvislosti. Ve slovech a obrazech, které vstupují do textu, nejen uzrávají naše minulá setkání s knihami a uměleckými díly, ale také — jak připomíná ve známé pasáži Rilke — s lidmi, zvířaty a věcmi, městy, krajinami... Kniha je zasazena do prostoru, ve kterém vyrostla, nebo který se vtiskl do existence autora. Touto zasazeností nemůžeme v první řadě rozumět přítomnost vnějškové tematiky, spjaté s určitou oblastí. Jde spíše o vnitřní spřízněnost díla s *geniem loci*, o proniknutí zvláštního tepu života místa do jazyka, které někdy můžeme sledovat až do shod mezi strukturou věty a půdorysem města“ (Ajvaz 2000, s. 151).

Ale texty zároveň také jednotlivá místa načrtávají, imaginují, vyplňují. Pokud místa ve městě vyvolávají vzpomínky nebo připouštějí asociace, vzniká takovou prací na půdorysu města palimpsest (srov. k tomu též Thomas 2010), vrstvení imagines, představ. Práce flanéra, popř. flanérského textu je smyslotvorná, protože pro místa prosazuje obrazy, které zůstanou uloženy v paměti kultury. Flanérující styl psaní se vyznačuje více či méně zřetelnou referencí na mimotextuální prostor města, jehož realie jsou literárními metodami prezentovány, ale také změněny a zcizeny. Ne vždy lze u flanérských textů odhalit referenci na nějaké konkrétní město; město může stejně tak zůstat nepojmenované nebo ho v rámci fikcionalizace nelze poznat. Flanérský text není odkázan na mimetické znázornění města a flanérující styl psaní tak sjednocuje faktuální a fikční momenty. Texty dělají skoky nebo vytvářejí spojení, která nejsou vyznačena na mapě.

Textuální, textem vytvořená topografie flanérských textech více či méně interferuje s konkrétní topografií. Flanérské texty tak jednak aktivují čtenářovu znalost kontextu, jednak provádějí modularizace (srov. Mahler 1999). Paměťová práce flanérského textu s jeho zcizujícími a sémantizačními procesy město vzdaluje historické realitě a orientuje se spíše na kulturu současnosti a vzpomínky. Mé analýzy se táží,

5 To jsem ilustrovala na příkladu pražského bulváru v prodloužení Příkopů a Národní třídy (srov. tamtéž, s. 159–172).



jaký flanér je v textu vylíčen a jak vidí město, proč ho tak vidí a proč volí tyto a ne jiné cesty; jakou roli flanér zaujímá, jaké se odvažuje, popř. jaká je mu přidělena.

Co vlastně míním pojmem „flanérující styl psaní“? Také styl psaní má v mých očích určitou funkci, a sice evokovat praxi flanérie tím, že vytvoří dojem pohybu. Flanérující styl psaní se tak manifestuje coby pohyb v textu a pohyb recipienta. Jde o svod k spolukonání, o performanci flanérského textu. Chtěla bych to ukázat na příkladu několika Sudkových fotografií: Sudek ve svých dílech neustále zachycoval Prahu. Ale nejsou to pouhá vyobrazení, technicky-indexikálně znázorněná skutečnost. Ne, volba techniky se indexikálním způsobem manifestuje v díle. Vidíte světlo — resp. stín fotografa (Sudek 1992, s. 135). Sudkův pohled na sebe upozorňuje perspektivizací a ukazuje, že fotografie není analogická reprodukce, nýbrž že působením umělce vzniká „druhý smysl“.



Po druhé světové válce začal Sudek používat předválečné vybavení, jež se od toho moderního odlišuje chemicky, materiálem a způsobem zacházení. Na fotkách je to viditelné.⁶ Sudek tak do fotografií vědomě vpisuje stopu techniky a nepřímou i stopu sebe sama, tzn. – jak jsme viděli již u Nerudy a Nezvala — poukazuje i zde dílo na autora. Je jakási benjaminovská flanérská poetika v tom, když fotograf s pomocí techniky převede minulost do přítomnosti, a užitím předválečného zařízení zahrne do přítomnosti to, co se po přelomech způsobených válkou stalo v nedávné době minulostí.

Obzvláště markantní je tento vztah techniky a motivu v knize *Praha panoramatická* (1959). Sudek v ní používá Panoram, přístroj ze série fotoaparátů, které zavedl roku 1899 Kodak a vyráběl je do roku 1928. Když Sudek získal po druhé světové válce tento fotoaparát do vlastnictví, Kodak už výrobu odpovídajícího filmového materiálu zastavil, a Sudek si vypomohl nastříhaným, většinou prošlým materiálem (James 2012, s. 253). Pro otázku flanérie je Panoram zajímavý jednou zvláštní technikou, neboť Panoram neumožňoval jen panoramatické snímky, ale měl navíc i pohyblivou čočku. Flanérovi vlastní moment pohybu je takto převeden do techniky Panoram, a obvyklá statika fotografických momentek je tím překonána. Vznikají obrazy, jež vytvářejí dojem pohledu kolem dokola, tedy pohyblivé perspektivy. Ve srovnání s obrázky zachycenými statickými čočkami dochází ke „zkreslení“, jež vzniká pohybem čočky podél fotografického filmu. Na fotce je tak zachycen pohyb, který je pozorovatelem vnímán, resp. musí být spolukonán. Obrázky mají díky zkreslení zcela vlastní afinitu

6 Zásadní práce o Sudkovi pocházejí od Anny Fárové (1990), srov. také Sutník (ed.) 2012.

k lidskému vidění, protože optický pohyb zanechává v obraze stopu, která podrývá údajnou objektivitu fotografie. Dojem „jako by“ pohybu odhaluje analogizaci fotoaparátu a lidského oka coby iluzi.

Fotografické znázornění města je průnikem metody (techniky) a subjektivity (volby prostředků a výřezů). Na Sudkových fotografiích vznikají zcizením a zkreslením výjimečné prostorové dojmy: rohy ulic a křižovatky se stávají širokými náměstími, kouty ulic dostávají daleký výhled. Sudkovo dílo vytváří textuální, mediální městský prostor, prostor, který nám ukazuje *flanér*, *flanér coby fotograf*. Celkově ukazují snímky v *Praze panoramatické* mnoho stránek Prahy, a přece ne Prahu jako celek. Médium fotografie je vlastní výřezový charakter a pořadí fotek ve fotoknize zachovává zlomy při změně mezi obrázky. V těchto zlomech spočívá sekvencialita coby základna pro specifickou textualitu. Seřazená posloupnost nechává vzniknout rudimentární vyprávěcí strukturu, tedy dojmů, že fotografie chronologicky nebo příčinně souvisejí se snímky předcházejícími nebo následujícími. Sekvencialita pořadí obrázků vytváří narativitu.

Směrodatné je pro to médium knihy, které jednotlivým snímkům přiděluje opakovatelný kontext a umožňuje recipovat pohyby pohledu nebo změny stanoviště fotografa. Svázáním do knihy získávají fotografie heteromediální rámec, jenž vytváří koherenci, a navíc dělá z fotografa jakéhosi „autora“. Fotografa lze vycítit ze subjektivně ovlivněné a technicky indikované *flanérské* perspektivy jako „hypostazovanou“ instanci (Mukařovský), a tak ho lze srovnat s *flanérem coby autorem* nebo *flanérem coby vyprávěčem*.





Praha panoramatická vyžaduje pohyblivý pohled, který spoluvytváří pohled fotografa. Inscenovaný směr pohledu v knize fotografií neprobíhá pouze z jedné strany motivu na druhou, nýbrž také od jednoho snímku k druhému. Na dvoustránkách jsou dva panoramatické snímky složeny do jednoho většího (syntakticky členěného) panoramatu (srov. Sudek [1959]/1992, s. 42 a d.). To vytváří specifickou narativitu, které je dosaženo fotografickými prostředky. Posunutím fotografova stanoviště se k tomu ještě přidává specializace výseku pro obrázek, jistá flanérie fotografa indikovaná pořadím obrázků.

Tyto snímky, otištěné vedle sebe na dvojstránce (Sudek 1992, s. 162 a 163), ukazují posun stanoviště fotografa, takže lze sledovat pohyb. Na horním (popř. levém) obrázku je známý Staroměstský orloj situován vpravo, čímž se ulice, která od něj vede dál doleva, stává dominantní částí motivu. Na dolním (resp. pravém) snímku je stanoviště fotografa vsazeno do ulice, takže orloj lze vytušit jen na pozadí (pohled na Týnský chrám je také odchýlený), zatímco do popředí se sune průhled na Malé náměstí, a vlevo na obrázku vchod do další ulice. Posunutí se jeví jako pohled nazpět.

Sudek takové dynamizace dosahuje také v rámci jediného snímku (Sudek 1992, s. 91).



Technikou pohyblivé čočky se daří transformovat půdorysy ulic, které by jinak začínaly na pozadí a probíhaly do popředí, horizontálním směrem. K této hře se zkreslením pomocí Panoramu se hodí především zatáčky, což vyvolává svérázně jiné čtení obrázku. K flanérské recepci těchto fotografií nevede pochopení pohledu, ale spoluvytváření zobrazené (a zkreslené) cesty.

V tomto příkladě se zhušťuje mnoho aspektů, které ve své práci popisují: prostředky flanérující stylu psaní jako zřetelná vyprávěcí nebo prezentující instance, vykreslení určité postavy (např. fotografa) coby flanéra, provedení variující perspektivizace nebo narativizace procházení, aby při čtení vznikla flanérie. Takové vnímání činí zadost metodám schopným zapůsobit na čtenáře a nechat v textu vyvstat (faktuálnímu a/nebo fikčnímu) prostoru, a spojení s mimotextuálními momenty se stává zbytečným. Místo aby byly „svědectvím“, zprostředkovávají právě takové fotografie chuť projít si trasu a vstoupit do zobrazeného prostoru. Vzniklá narativita nechává ustoupit fotografovaný předmět do pozadí, posiluje ale „rekonstrukci dějového pořádku“, následkem čehož je recipient vsazen do vyfotografované situace, a tím do prostoru (Smuda 1992, s. 142). Perspektiva vnímání flanéra, které se se Sudekem coby



pražským flanérem dostává obzvlášť sugestivního zpracování, činí z pozorovatele fotografií flanéra, spoluvytváří-li perspektivu fotografa coby flanéra. Takové (nabídnuté) spoluvytváření flanérie formuje v Praze *panoramatické* textuální koherenci. Ale sugerovaná přeložitelnost fotografova pohledu do pohledu pozorovatele je fikcí ko-prezence. Ko-prezenci lze zakusit pouze jako imaginaci, jejíž rozdílnost od reality drží médium v neustálé prezenci. *Pozorovatel (popř. čtenář) coby flanér* pak může pomocí imerzivního efektu fotografií překonat jejich rámec a vcítit se do nich, což činí z flanérské recepce transgresivní — přeložitelný — proces.

Od evokace flanérie je to už jen krůček k myšlence textuálního vedení po cestě. Jeho základem je prostorový pojem textu, v němž nechávají odkazové struktury vzniknout smyslovému prostoru, ve kterém perspektivizace umožňuje orientaci. Mezi jinými postupy perspektivizace textu je fokus na děj prostřednictvím postavy flanéra prostředkem, jak tímto prostorem provést. Ale flanér nemůže být jen někým, kdo kráčí po cestách, nýbrž i někým, kdo jako první razí cesty anebo klade falešné stopy. Pohyby v textových prostorech jsou jiného druhu než pohyby v reálných prostorech: Směry mohou vzniknout teprve perspektivizací, tok textu vytvářejí plynulé myšlenkové pochody na způsob eseje nebo — jako v Ajvazových textech — nepředvídatelné fabulování vytváří strhující proud. Flanérující styl psaní může využívat různých metod k účelu vyvolání bezcílného pohybu v textu, navíc takového pohybu, který zdůrazní literárnost textu a od četby očekává obzvláštní senzibilitu, degustaci textu. V těchto aspektech je styl psaní srovnatelný s procházením, aniž by se s ním dal identifikovat.

Moje analýzy proto opakovaně zahrnují pozorovatelné metody a pokoušejí se osvětlit jejich literární a kulturní funkce. Literární postupy se ukazují jako text transgresivní, a flanérující styl psaní lze označit jako rozšíření na kulturní text. Metody, které flanérující styl psaní používá, odkazují na kulturní kontext, a musí být zároveň chápány v rámci procesů, v nichž se kultura proměňuje. Problematika flanérovy „transformace skutečnosti“ v „mimetický“ text může být vystřídána pojetím, v němž je flanér figurací jednoho gesta, v rámci komunikace, v níž se text snaží dosáhnout kulturního a společenského kontextu. Flanér je „postavou“ takové textové transgrese. Literární metody flanérujícího stylu psaní tak nabízejí smyslotvorné vzorce, které umožňují chápat ještě *něco* jiného než to, co je prezentováno (srov. k tomu de Certeau [1980]/1988). Tím flanérský text dosahuje „účinku“.

Vypravěč-flanér nekorzuje (jen) v jedné ulici: znázorněná, textem konstituovaná ulice města se v textovém módu otevírá v mnohvrstevnatý prostor, v němž lze skákat mezi rovinami a asociacemi, mezi místy, časy a tematickými poli. Textové přechody jsou nepředvídatelné a potenciálně nekonečné, a rozhodnutí k jejich překročení záleží na flanérovi. Takovýmto způsobem je literární flanérie hrou s narativními a textuálními postupy stejně jako s návaznostmi na mimotextovou skutečnost.

Smyslotvorná funkce je napojena především na flanérující styl psaní (jak), méně na znázorněnou skutečnost (co), smyslotvorný potenciál tedy vzniká v textuálních metodách, jež lze přičíst „kreativní paměti“ a v nichž je „panchronně a prostorově kontinuálně [...] potencionálně aktivní celkový textový masív jedné kultury“ (Lachmann 1990, s. 47). Flanérující styl psaní intertextuálně ukazuje za text a v kulturní a intertextuální propletenosti do textu vnáší *něco*, co Lachmannová označuje jako to, co bylo „spolupochopeno“ (tamtéž, s. 62). Flanérující styl psaní tím může měnit kulturně dané vnímání města (srov. Hodrová 1994, s. 94; táž 2006, s. 114).



Protkání návazností, z toho vyplývající interference a ambivalence jsou znaky korzujícího stylu psaní, v němž se nakonec konstituuje také subjekt tohoto stylu psaní. Lze najít různé druhy konatele textu, které mohou variovat mezi postavou nebo textovým subjektem, až k textem vyprovokovanému vztahení k autorské instanci (např. [literární] osobnosti).⁷ Textový subjekt flanérského textu se proto nakonec manifestuje ve flanérujícím stylu psaní jako flanér, ve stylu psaní, v němž musí být rozšíření na kulturní text čteno jako „angažovanost“, ale neustálé pozicionování v interferencích jako zdrženlivost v této angažovanosti. Francouzský literární teoretik Roland Barthes zjišťuje: „Tyto intelektuální rukopisy jsou tedy nestálé, zůstávají literární do té míry, jak jsou bezmocné, a politické jsou jen potud, pokud jsou posedlé angažovaností.“ (Barthes [1954]/1967, s. 23). Pokud je podle Benjaminu flanérovi vlastní stanovisko (srov. Benjamin 1982, s. 529), tak lze stanovisko s Barthesem přesněji určit jako pozicionování ve stylu psaní. Styl psaní je v Barthesově smyslu „étosem“, kterým se textový subjekt „jednoznačně [individualizuje], neboť zde se angažuje“ (Barthes [1954]/1967, s. 15). Styl psaní něco transportuje, dává s sebou k pochopení něco, co nelze přiřadit jednotlivým tematickým aspektům nebo použitým postupům (tamtéž, s. 9). Interference, vytvořené flanérujícím stylem psaní, jež suspendují každou kategorizaci, předpovědatelnost a očekávání vztahované na flanérský text, odkazují na fabrikaci textu a dávají vyniknout *literárnímu momentu* flanérie. Flanérující styl psaní je tedy „maskou“, která prezentuje textový subjekt jako flanéra, a toto zamaskování zároveň prozrazuje (tamtéž, s. 27).

Pokud je korzující styl psaní na jednu stranu konstitutivním momentem pro identifikaci textu jako textu flanérského, tak je zároveň právě styl psaní i oním momentem, v němž probíhá odchylka od formálních očekávání. V takovém obranném pohybu vůči literárním žánrům vystupuje do popředí kulturní potencialita flanérského textu, již lze popsat jako gesto, v němž je flanérský text schopen přesáhnout hranice literatury. (Flanérující) styl psaní proto spojuje textový subjekt „viditelněji s historií“ a kulturou (tamtéž, s. 18).

Z němčiny přeložila Petra Grycová.

LITERATURA

- Ajvaz, Michal:** *Návrat starého varana*. Hynek, Praha 2000 [obsahuje také: *Vražda v hotelu Intercontinental*].
- Bal, Mieke:** *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. University of Toronto Press, Toronto — Buffalo — London 2002.
- Barthes, Roland:** Nulový stupeň rukopisu [1954], přel. Josef Čermák. In týž: *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Praha, Československý spisovatel 1967, s. [7]–57.
- Benjamin, Walter:** O některých motivech u Baudelaira [1939]. In týž: *Dílo a jeho zdroj*, ed. Růžena Grebeníčková, přel. [Věra Saudková]. Praha, Odeon 1979, s. 81–112.
- Benjamin Walter:** *Das Passagen-Werk*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982.

7 Podrobně jsem to ukázala ve vztahu k Janu Mukařovskému a Iljovi Gruzděvovi na základě pojetí vypravěče u Jana Nerudy (srov. Schmidt 2017, s. 85–98).

- Certeau, Michel de:** *Gehen in der Stadt*. In tíž: *Kunst des Handelns* [1980], přel. Ronald Voullié. Merve, Berlin 1988, s. 179–208.
- Dufek, Antonín:** *Sudek the Outsider*. In: Maia-Mari Sutník (ed.): *Josef Sudek: The Legacy of a Deeper Vision*. Hirmer, München 2012, s. 241–249.
- Fárová, Anna:** *Josef Sudek: Poet of Prague. A Photographer's Life*. Aperture, New York 1990.
- Hartung, Klaus:** *Corso — Avenue — Boulevard*. Die Utopie des Boulevards. In tíž (ed.): *Boulevards. Die Bühnen der Welt*. Siedler, Berlin 1997, s. 13–55.
- Hodrová, Daniela:** *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie*. KLP, Praha 1994.
- Hodrová, Daniela:** *Citlivé město. Eseje z mytopoetiky*. Akropolis, Praha 2006.
- Hojda, Zdeněk:** *Der Wenzelsplatz in Prag — Bühne moderner tschechischer Geschichte*. In: Rudolf Jaworski — Peter Stachel (eds.): *Die Besetzung des öffentlichen Raumes. Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im europäischen Vergleich*. Frank und Timme, Berlin 2007, s. 101–114.
- Hrabal, Bohumil — Peterka, Miroslav:** *Toto město je ve společné péči obyvatel. Montáž* [1967]. Paseka, Praha 2006.
- James, Geoffrey:** *Josef Sudek and the Panorama*. In: Maia-Mari Sutník (ed.): *Josef Sudek: The Legacy of a Deeper Vision*. Hirmer, München 2012, s. 251–257.
- Kisch, Egon Erwin:** *Café Kandelabr*. In tíž: *Die Abenteuer in Prag*. Sv. 2. Aufbau, Berlin 1992, s. 56–59.
- Lachmann, Renate:** *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1990.
- Lorenc, Vilém:** *Das Prag Karl IV. Die Prager Neustadt*. DVA, Stuttgart 1982.
- Mahler, Andreas:** *Stadttexte — Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution*. In tíž (ed.): *Stadt-Bilder. Allegorie Mimesis Imagination*. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1999, s. 11–36.
- Marek, Michaela:** *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung*. Böhlau, Köln — Weimar — Wien 2004.
- Neruda, Jan:** *Pařížské obrázky*. In tíž: *Drobná prósa. Dílo Jana Nerudy III*, ed. Miloslav Novotný. Kvasnička a Hampl, Praha 1923, s. 9–95.
- Neruda, Jan:** *Moderní člověk a umění* [1867]. In: Jan Šnobl (ed.): *Výbor z díla Jana Nerudy. IV. Světla. Výbor ze studií a kritik*. Voves, Praha 1941, s. 302–312.
- Neumeyer, Harald:** *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Königshausen & Neumann, Würzburg 1999.
- Nezval, Vítězslav:** *Pražský chodec* [1938], ed. Jakub Sedláček. Labyrinth, Praha 2003.
- Ottův slovník naučný. Illustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. Devátý díl*. J. Otto, Praha 1895.
- Polgar, Alfred:** *Die kleine Form*. In tíž: *Irrlicht. Kleine Schriften*. Sv. 3. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1982, s. 369–373.
- Rose, Margaret A.:** *Flaneurs & Idlers*. Aisthesis Verlag, Bielefeld 2007.
- Schmidt, Nora:** *Flanerie in der tschechischen Literatur. Flaneure, Prager Spaziergänger und flanierende Schreibweisen von Jan Neruda bis Michal Ajvaz*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2017.
- Smuda, Manfred:** *Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman*. In tíž (ed.): *Die Großstadt als ‚Text‘*. Fink, München 1992, s. 131–182.
- Spiro, Kostof:** *Das Gesicht der Stadt. Geschichte städtischer Vielfalt*. Campus-Verlag, Frankfurt am Main — New York 1992.
- Sudek, Josef:** *Praha panoramatická* [1959]. Odeon, Praha 1992.
- Sutník, Maia-Mari (ed.):** *Josef Sudek: The Legacy of a Deeper Vision*. Hirmer, München 2012.
- Švácha, Rostislav:** *Magistrála nám patřila*. *Literární noviny* 11, 2000, č. 43, 18. 10, s. 3.
- Thomas, Alfred:** *Prague Palimpsest: Writing, Memory and the City*. University of Chicago Press, Chicago — London 2010.
- Wellmann, Angelika:** *Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes*. Königshausen & Neumann, Würzburg 1991.



Wiesner, Herbert: Gehen, sehen, schreiben...
*die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und
Kritik* 45, 2000, č. 200, s. 5–6 [tematické číslo:
Wiesner, Herbert — Wichner, Ernest (eds.):
Der Flaneur und die Memoiren der Augenblicke].

Zohlen, Gerwin: Boulevard. Anmerkungen
zum Tod und vorläufig letzten Strich des
Flaneurs. *Werk und Zeit. Zeitschrift des
Deutschen Werkbundes*, 1985, č. 4, s. 18–19.