

## Baudelaire na prahu moderny

« Zarazit běh světa - to byla nejhlubší vůle v Baudelairovi... Z této vůle pramenilo jeho násilnictví, jeho vztek, z ní pramenily nové a nové pokusy probodnout světu srdce nebo ho uspat zpěvem. »

W. Benjamin, *Centrální park*

Když mě v Paříži navštívila úzkost, chodila jsem se procházet na montparnaský hřbitov. Najít zde Baudelairův hrob nebylo úplně snadné, neboť jeho jméno se jaksi tísnilo pod jménem generála Auspica, jeho nevlastního otce, který ztělesňoval vše, co Baudelaire nesnášel. Přes skvělou kariéru generálovu to však není on, koho dějiny pamatují a vyzdvihují, ale jeho marnotratný syn, Charles Baudelaire, první moderní básník, možná jediný opravdu prokletý básník, vzor Rimbaudův i avantgard, Charles Baudelaire. Když jsem plna ostychu poprvé vstoupila na půdu Collège de France a hledala sál, kde měla probíhat přednáška Antoina Compagnona *Baudelaire Moderne-Antimoderne*<sup>1</sup>, nenechala jsem se vést čísly a šipkami, ale následovala jsem skupinku stařenek, které tak dojemně odhodlaně, třímající své kabelky, sestupovaly po schodišti francouzské akademie, aby naslouchaly výkladu díla básníka, jenž jim, zapomenutým, věnoval jednu z nejkrásnějších básní *Pařížských obrazů*<sup>2</sup>. Když jsem četla Benjaminovu esej *Paříž druhého císařství u Baudelaira*<sup>3</sup> poprvé, zuřila jsem, neboť se mi marxistický, materialistický slovník, v ní použitý, zdál zcela nepřiléhavý francouzskému proklatci; když jsem ji četla podruhé, zaujaly mě typicky benjaminovské subtilní poznámky v periferiích textu; a když jsem ji četla potřetí, uvědomila jsem si, že právě ony stojí v centru Benjaminových úvah.. Tyto zkušenosti, milníky, vyznačují osobní genealogii práce, již má čtenář právě před očima. Nese název *Baudelaire na prahu moderny* a jejím tématem je Baudelairův vztah k moderně, modernitě, modernizaci. Při sledování tématu budou vedle Baudelairových

---

<sup>1</sup> Přednášky se konaly na Collège de France v roce 2012

<sup>2</sup> Ch. Baudelaire, *Stařenky, Květy zla*, vyd. čtvrté, přeložil S. Kadlec, Praha 2015

<sup>3</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství u Baudelaira* (= *Paříž druhého císařství*), in: *Teoretické pasáže*, Praha 2011, přeložil M. Ritter

básnických, prozaických a teoretických textů určující zejména dvě baudelairovské studie, jež od sebe dělí bezmála sto let: Esej Waltera Benjamina *Paříž druhého císařství u Baudelaira*<sup>4</sup> a kniha Antoina Compagnona nesoucí název *Baudelaire, L'irréductible*<sup>5</sup>. Tyto milníky se ale jistě jeví nedostatečnými, mají-li být téma práce a kombinace vybraných interpretů obhájeny před akademickou obcí.

Baudelaire bývá považován za prvního moderního básníka. Co to však znamená? Znamená to, že doba, v níž Baudelaire žil, byla moderní, či že byl moderní Baudelaire, že právě svou moderností svou dobu předběhl a předznamenal tu, jež přišla po něm? Či platí oboje zároveň a je tedy třeba se ptát, v jakém smyslu lze označení moderní přiřknout jak Baudelairovi, tak jeho době. Jaké formální a obsahové rysy Baudelairova díla vedly interprety k tomu, aby mu udělili toto prvenství, jaké význačné skutečnosti devatenáctého století můžeme označit za moderní? Walter Benjamin se v poslední fázi svého života neúnavně věnuje dílu, které má za cíl ukázat podstatu devatenáctého století, a mají-li slavné *Pasáže*<sup>6</sup> nějakého hrdinu, je jím právě Baudelaire. V předivu interpretací, jež kolem záhadného dandyho utkaly dějiny recepce, je ta Benjaminova v mnohém vyjímečná. Baudelaire je v ní vykreslen jako fantastický šermíř, jako flanér potulující se pasážemi, jako ten, jenž dělá z hadráře hrdinu, ale také jako spiklenec, vnitřně souznící s revolučními snahami své doby. Jako člověk hluboce ponořený do své doby, jako člověk, jehož nejvlastnějším úkolem bylo « dát tvar moderně »<sup>7</sup>. Benjaminovou základní interpretační strategií je usouvztažnit

---

<sup>4</sup> Benjamin se Baudelairově osobě a dílu věnuje také v jiných textech: *Centrální park, O některých motivech u Baudelaira* a *Paříž, hlavní město devatenáctého století*. Tyto texty, jež vyšly v překladu V. Saudkové ve výboru Benjaminových prací nesoucí název *Dílo a jeho zdroj*, budou v této práci taktéž sledovány. Jejich přítomnost však bude spíše okrajová, uvedeme je jen na místech, kde hlavní baudelairovskou esej zajímavým způsobem rozvíjejí. W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, přeložila V. Saudková

<sup>5</sup> A. Compagnon, *Baudelaire, L'irréductible (= Baudelaire)*, Paris 2014, vybrané citace přeložil J. Řídký

<sup>6</sup> Benjaminův nikdy nedokončený, možná z principu nedokončitelný, projekt *Pasáže*, má za cíl představit portrét devatenáctého století prizmatem materialisticky a dialekticky pojaté historické metody. Esej *Paříž druhého císařství u Baudelaira* a ostatní texty věnující se Baudelairovi vznikly právě v rámci tohoto projektu. S vybranými konvoluty *Pasáží* má český čtenář možnost se seznámit ve výboru M. Rittera *Teoretické pasáže*. W. Benjamin, *Teoretické pasáže*, Praha 2011, str. 117-225

<sup>7</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 288

Baudelairovo vystupování a dílo s dobovými reáliemi, s dobovou politickou scénou, s novinovým provozem, s architektonickou přeměnou Paříže a dalšími; jednoduše řečeno: osvětlit literaturu historií. A právě pro tuto strategii, pro radikální politizaci a historizaci Baudelairova zjevu, bývá Benjaminova interpretace často odsuzována. Mnohé z toho, co je jako dezinterpretující přisuzováno Benjaminovi, je ale spíše dílem jeho, převážně v Německu působících, následovníků<sup>8</sup>. Podíváme-li se na esej o Paříži druhého císařství podrobně a vstřícně, pokud ji konstruktivně dekonstruujeme, uvidíme, že rozhodně nebyla tak jednostraná, tak poplatná materialistickému smýšlení, za jakou je pokládána, a že je naopak v mnohém plodná a inspirativní. Dle mého názoru ale může být i právě kvůli ní nanejvýš oceněna. I když jsou totiž některé konkrétní závěry Benjaminova bádání chybné, i když, jak uvidíme, byl Baudelaire spíše apolitický než skrytě politicky angažovaný, i když jeho přirovnání literáta k prostitutce zřejmě není skrytou kritikou rodícího se kapitalismu, a i když se flánér pravděpodobně necítí jako zboží, je dle mého názoru nutné ocenit, že Benjamin jako jeden z prvních jednoznačně zasadil Baudelairovo dílo do kontextu. Do té doby převládalo v baudelairovské literatuře přesvědčení, že Baudelairovo dílo je třeba vykládat jen a pouze z něj samého, že, jak píše například Valéry: « La politique n' y parait point... Mais tout y est charme, musique, sensualité puissante et abstarite... luxe, charme, volupté. »<sup>9</sup> Benjaminova interpretace sice nezaznamenala příliš vstřícné přijetí, ale založila výkladovou tradici, která je, jak dosvědčuje právě i Compagnonova monografie, platná dosud. Proto je doufám obhajitelné zabývat se touto odsouzenou

---

<sup>8</sup> V Německu: O. Sahlberg, *Baudelaire 1848: Gedichte der Revolution*, Berlín, Wagenbach, 1977; W. Fietkau, *Schwanengesang auf 1848: ein Rendez-vous am Louvre. Baudelaire, Marx, Proudhon und Victor Hugo*, Hamburk, Rowohlt, 1978; D. Oehler, *Paris Bilder I (1830-1848). Die antibourgeoise Aethetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979; H. Stenzel, *Der Historische Ort Baudelaires*, Mnichov, Fink, 1980; K. Biermann, *Literarisch-politische Avangarde in Frankreich*, Stuggart, Mnichov. Berlín, Kohlammer, 1982; V Anglii: R. Burton, *Baudelaire and the Second Republic. Writting and Revolution*, Oxford, Clarendon Press, 1991; Přesvědčivou kritiku těchto prací provádí C. Pichois, *Baudelaire devant la sociocritique ouest-allemand* v *Études baudelairiennes IX*, Neuchâtel, La Baconnière, 1981, str. 226-233, in A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 30

<sup>9</sup> „Politika se zde vůbec neobjevuje... ale vše je zde samý půvab, samá muzikalita, mocná i abstraktní smyslovost... luxus, přitažlivost, slast.“ P. Valéry, *Situation de Baudelaire*, Paris 1957, str. 609-610, citováno in: A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 28, přeložil J. Řídký

interpretací, rehabilitovat ji ne sice jako celek a se všemi závěry, ale jako jedinečnou a v mnohém dosud platnou. Antoine Compagnon ve svých přednáškách na Collège de France, stejně jako v monografii, jež vznikla na jejich základě, vychází právě z tohoto Benjaminem založeného předpokladu, totiž že Baudelairovo dílo je možné pochopit a adekvátně vyložit jedině s přihlédnutím k dobovému kontextu. Tento výchozí metodologický předpoklad obou interpretů je jistě možné podrobit kritice. Literární teorie dvacátého století proti tomuto historizujícímu a pozitivistickému metodickému postupu vznesla řadu cenných a platných námitek. Důsledně oddělila autora, dobovou realitu a dílo a vyhlásila striktní zákaz (od)vysvětlovat jedno druhým. Domnívám se ale, že jak Compagnon, tak Benjamin Baudelairovo dílo ne(od)vysvětlují na základě Baudelairova života, či doby, v níž vzniklo, pouze se jejich prostřednictvím snaží některé motivy Baudelairova díla osvětlit, učinit plastickými, rekontextualizovanými. Není zrcadlení bez zkreslení; žádné umělecké dílo není zcela historií, ale není žádné dílo historie zcela prosté; ani dílo bez autora není, ale v žádném díle není autor plně přítomen. Baudelairův vztah k době, již historická recepcce zpětně nazývá moderní, nebyl neproblematickým otiskem, ale svobodným, a jak uvidíme, nanejvýš ambivalentním postojem. Baudelaire například nesnáší noviny a přesto právě v nich publikuje své texty, pobouřen napadá ambice fotografie státi se uměním, a přitom několikrát pózuje Nadarovi, odsuzuje trivialitu moderních námětů v malířství a zároveň vyzývá umělce, aby zpodobovali právě soudobou, moderní krásu. Compagnon ve své monografii vychází z teze, již podrobně rozpracoval v knize *Les Antimodernes, De Joseph de Maistre a Roland Barthes*<sup>10</sup>, a již v úvodu námi zkoumané knihy shrnuje takto: « L' antimodernité représentait en effet à mes yeux la modernité authentique, celle qui résistait à la vie moderne, au monde moderne, tout en y étant irrémédiablement engagée. »<sup>11</sup> Baudelairův ambivalentní vztah k jeho době je tak znakem jakéhosi autenticky moderního postoje ve světě, který sám sebe tak často a rád nazývá moderním a pokrokovým. Tuto Compagnonovu tezi je jistě také možné

---

<sup>10</sup> A. Compagnon, *Les Antimodernes, De Joseph de Maistre a Roland Barthes*, Paris 2005

<sup>11</sup> « Troufám si říct, že antimodernost/antimoderna představovala autentickou modernost/modernu, takovou, která odolávala modernímu životu i modernímu světu, a přesto v nich zůstávala neredukovatelně zapuštěná. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 8

podrobit kritice, dle mého názoru je ale poměrně zajímavá a cenná. Baudelaire - devatenácté století - modernita. Tento souvztah tří veličin je základem jak Benjaminovy, tak Compagnonovy interpretace a hlavním tématem této práce. Je dělena do čtyř oddílů: Politika, Město, Noviny a Umění. V každém oddílu bude nejprve představena Benjaminova interpretace Baudelairova vztahu k probíranému fenoménu a následně interpretace Compagnonova, která by měla splňovat úlohu korektivu či doplnění. Cílem je tak dosáhnout co nejplastičtějšího obrazu básníka a jeho doby, přičemž se budeme tázat, v jakém ohledu lze tento Baudelairův vztah ke konkrétním dobovým reálím považovat za znak jeho modernosti. Než se však pustíme do práce, je nutné zastavit se na okamžik u samotného pojmu modernita.

Modernost, modernita, moderna, modernizace - to je skupina pojmů, o jejichž významu se pře již více než století celá řada badatelů.<sup>12</sup> Z hlediska etymologie vychází tyto pojmy z latinského modo: jen, jen právě, hned, nyní; pozdní latina již zná výraz modernus: nový, současný. První možný význam slova moderní se tak ukazuje jako aktuální, přítomný, současný. Druhý možný význam vychází z myšlenky ruptury, moderní je poté to, co se odlišuje od starého, modernus stojí v protikladu k antiquus. Tento význam je dle Nüninga doložen od pátého století a « používá se vždy znovu tam, kde se chápání epochy nebo společnosti zřetelně odlišuje a odděluje od předchozí doby, resp. předchůdců. »<sup>13</sup> Tento druhý význam, stojící spíše než na vnímání času na vnímání odlišnosti, je snad více než pro jakékoli jiné století typický právě pro století devatenácté. Zatímco se totiž většina dřívějších epoch, existuje-li vůbec cosi jako epocha i jinde než v učebnicích historie, hlásila k jisté tradici minulosti, devatenácté století vyhláší minulosti cosi jako válku. Zamilována do ideálů demokracie, pokroku a průmyslu, má za to, že buduje nový, moderní svět, v němž postupně jednoduše a samozřejmě zaniknou všechny neduhy minulých století. Modernost je tak chápána především jako modernizace. Modernizace je tak, podíváme-li se opět do

---

<sup>12</sup> Nejvýrazněji se tomuto tématu věnovali na jedné straně badatelé Frankfurtské školy (Adorno, Habermas aj.) a na straně druhé filosofové z francouzské postfenomenologické proveniencie (Deleuze a Guattari, Derrida, Foucault aj.). Diskuze je však stále živá a rozšířená v mnoha odvětvích humanitních věd, od sociologie k filosofii či estetice.

<sup>13</sup> A. Nünning (vyd.), *Lexikon teorie literatury a kultury (=Lexicon)*, Brno 2006, str. 522

Nüningova *Lexikonu*, na jedné straně jakýmsi ideálem a na druhé straně sociokulturním faktem. Jako takový předpokládá « působení čtyř faktorů a procesů: z kulturního hlediska jde o nahrazování magicko-metafyzických obrazů světa racionalizací a sekularizací. Z hlediska struktury jde o stupňování výkonnosti tím, že nastane dělba práce, resp. diferenciacce práce, tj. vzniknou autonomní dílčí systémy, jako např. výzkumné zařízení. Z personálního hlediska jde o to, aby v proseccu individualizace vznikl nový typ osobnosti, který jedná na vlastní zodpovědnost, tj. který již není určován tradicí. Z antropologického hlediska se jedná o stále větší domestikaci, resp. technické ovládnutí přírody člověkem. »<sup>14</sup> Tento výčet nás přibližuje k takovému významu slova moderní, s nímž se v této práci počítá nejvíce. Moderní je chápáno jako společný rys různorodých sociokulturních fenoménů, jejichž výskyt sice nemůžeme omezit jen na devatenácté století, ale právě v devatenáctém století vznikají a etablují se v té podobě, v jaké se vyskytují dodnes, či přinejmenším do druhé světové války.<sup>15</sup> Důležité je, že jak Benjamin, tak Compagnon patří k tradici, která pojem moderní zpochybňuje, či přesněji, která zpochybňuje význam slova moderní, jak jako vlastnosti náležející určité době, tak jako onu radikální rupturu.<sup>16</sup> Benjamin nehovoří o moderních novinách či moderním městě, ale o tendencích v tisku či o davech Paříže v devatenáctém století a Compagnon používá pro popis těch dobových reálií, které Baudelaira zvláště ovlivnily, zdrženlivý výraz « chose

---

<sup>14</sup> A. Nüning (vyd.), *Lexicon*, str. 527

<sup>15</sup> Otázkou, kdy moderní epocha začíná a kdy končí se, vzhledem k rozsahu práce, nehodlám příliš zabývat. Jako jakési orientační body je dle mého názoru možné používat na jedné straně Velkou francouzskou revoluci roku 1789 a počátek studené války, tedy 50. léta dvacátého století na straně druhé.

<sup>16</sup> Benjamin se v *Pasážích* věnuje takzvané mýtické konstukci moderny, čímž chce poukázat na přítomnost mytických výkladů světa v dobové konstrukci reality. Jak podrobně analyzuje P. Málek v eseji *Alegorie moderny* či v knize *Melancholie moderny*, Benjamin radikálním způsobem přehodnocuje význam slova moderní, ať už ostrou kritikou pojmu poroku či zdůrazněním melancholického obsahu pojmu. P. Málek, *Melancholie moderny*, Praha 2009; Compagnon zase například v knize *Les cinq paradoxes de la modernité* vyjmenovává pět paradoxů užití pojmu moderní v rámci estetické teorie od devatenáctého století do současnost - « la superstition du nouveau, la religion du futur, la manie theoricienne, l' appel a la culture de masse, la passion du reniement » A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris 1990, str. 10-11; či v již zmíněné knize *Les Antimodernes* zpochybňuje význam slova moderní jako vlastnosti náležející určité době a chápe jej spíše jako specificky vzdorný přístup jednotlivce k jakékoli době. A. Compagnon, *Les Antimodernes, De Joseph de Maistre a Roland Barthes*.

moderne »<sup>17</sup>. Baudelaire - devatenácté století - modernita. Baudelaire bývá považován za prvního moderního básníka, stejně jako za posledního z básníků romantiky; devatenácté století je charakteristické zásadní modernizací v mnoha oblastech lidského života, zároveň je dle mnohých, včetně Baudelaira, počátkem úpadku lidství; modernita nemusí spočívat v nadšeném přisvědčení modernizaci, ale naopak ve vzdoru vůči ní. Baudelaire - devatenácté století - modernita = šlamastyka.

---

<sup>17</sup> A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 11

## I. Politika

Devatenácté století je stran politické a sociální reality stoletím nenejvš bouřlivým. Dvacet pět let po Velké francouzské revoluci, po porážce Napoleona, s nímž do století vstupujeme, nastává restaurace a vláda Ludvíka Filipa. Ta je ukončena únorovou revolucí, jíž využije Napoleon III. k ustanovení Druhého císařství, trvajícího až do Komuny, po níž je vyhlášena třetí republika. Tolik v největší možné zkratce k politický milníkům tohoto století ve Francii. Vedle vášnivého boje za rodící se demokratické ideály je nejvýraznějším znakem tohoto století bezesporu obrovský průmyslový rozmach. Obé s spolu přináší zásadní proměny v každodenním životě obyvatel Paříže, « hlavního města devatenáctého století »<sup>18</sup>, literáty nevyjímaje. Počátky průmyslové revoluce v Británii se tradičně spojují s radikální mechanizací v textilním průmyslu, a ve Francii tomu nebylo jinak. Emblémem revoluce je pak vynález parního stroje, který podnítl prudký vývoj ve strojírenství a také v hutním průmyslu. Země je dobývána stále rozvinutější železniční sítí.<sup>19</sup> Začínají se hojně využívat nové materiály, jako jsou železo a sklo. Menším manufakturním podnikům začínají konkurovat továrny, v nichž panuje zcela nová dělba práce i pojetí specializace. Rolníci, kteří si ve Velké francouzské revoluci vydobyli právo na pronájem parcel, se dle Benjamina v polovině devatenáctého století nacházeli v dosti kritické situaci, a když podporovali synovce prvního císaře, doufali, marně, že jim ze svízele pomůže. V souvislosti s těmito proměnami dochází k zásadním demografickým pohybům, samozřejmě z venkova do měst. Velmi zjednodušeně řečeno se v této době formují dvě nové společenské třídy - proletariát a buržoazie, které do jisté míry nahrazují předrevoluční dělení na poddané a feudály, a které si v revolucích devatenáctého století vymezují svá práva a sféry moci. Dělníci, podobně jako rolníci, se ocitají v dosti svízelné situaci, neboť si sice ve Velké francouzské revoluci vydobyli zastání a později i volební právo, nový systém jim však neposkytuje

---

<sup>18</sup> W. Benjamin *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979. str. 67

<sup>19</sup> « Roku 1842 bylo ve Francii jen 541 km železnic (proti asi 5800 v USA a 2500 v Anglii); roku 1860 to bylo 9525 km a roku 1870 18000 km » H. Maurois, *Dějiny Francie*, Praha 1994, str. 356



žádnou ochranu.<sup>20</sup> Během první poloviny devatenáctého století se počet obyvatel Paříže zdvojnásobí. Město zaplaví davy, které se nadobro stanou součástí každodenní zkušenosti obyvatele velkoměsta. V kapitole věnující se dobové proměně Paříže se budeme fenoménu davu věnovat podrobně, nyní se již podívejme na Baudelaira, doufaje, že pro získání představy o průmyslové revoluci a jejích dopadech provedený náskres postačí.

V následujícím oddíle se budeme zabývat převážně tím, jaký měl Baudelaire názor na politickou a sociální realitu doby a hlavně jakou formu tento názor získává v jeho básnění. V první části si zpřítomníme pojetí Benjaminovo, kde si nejprve zpřítomníme spiklence z povolání, jehož kospirační politický styl může být vnímán jako charakteristický jak pro vládnoucí elitu, tak pro bohému, k níž Baudelaire patřil, a poté hadráře, s nímž poukážeme na některé sociální problémy doby. Na závěr se podíváme na blasfemický cyklus *La révolte* a budeme se spolu s Benjaminem tázat, « co vedlo Baudelaira k tomu, že svému rozchodu s těmi, kteří vládou, dal radikálně-teologickou formu »<sup>21</sup>. V části druhé se zaměříme nejprve na Compagnonovou kritiku Benjaminových následovníků, kteří interpretují Baudelaira jako tajného socialistu, a následně se budeme spolu se strašně ohyzdným člověkem z básně v próze *Zrcadlo* zabývat Compagnonovým vlastním pojetím básníkovy politického názoru, založeným možná překvapivě na radikálním teologickém náhledu.

#### a) Spiklenec a hadrář aneb blasfemické gesto vzpoury

---

<sup>20</sup> Takto například Maurois popisuje situaci proletariátu před únorovou revolucí 1848: « Roku 1789 tvořili lid řemeslníci a venkované; továrních dělníků bylo málo. Mezi léty 1815 a 1848 dala průmyslová revoluce vzniknout proletariátu. Počet parních strojů stoupl z dvaceti na pět tisíc. Počet dělníků ve Francii stoupl nad šest milionů. Průměrná mzda byla minimální (1,75 franků za třináctihodinový pracovní den). Dělníci neměli právo na stávkou. Bydleli v brlozích. Spravedlivý střed byl spravedlivý jen pro buržoazii; proletáři umírali hladem. Proletariát byl tedy současně ubožejší i silnější a byl si více vědom své síly než roku 1789. To byly podmínky pro vypuknutí bouří. » H. Maurois, *Dějiny Francie*, str. 338

<sup>21</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 237

## Víno hadrářů<sup>22</sup>

Na starém předměstí, v tom labyrintu bláta,  
kde lidstvo hemžíc se za svými cíli chvátá,  
v červeném světle lamp, v nichž vítr, třesa sklem,  
naléhá na oheň a zmítá plamenem,

Ize vídat hadráře, jenž chodě hlavou kroutí,  
a do zdí vrážeje jak básník na své pouti,  
nic nedbá bludných psů, svých bídných poddaných,  
a duši vylévá, pln slavných plánů svých.

Přisáhá slavnostně a pyšný zákon dává,  
zloduchy poráží, oběti pozvedává,  
a stoje pod nebem jako pod baldachýnem,  
svou ctností spíjí se v svém srdci nevinném.

Ti lidé, trápení sty trampot v domácnosti,  
drcení robotou a stářím bez lítosti  
a celí ohnutí pod tíhou odpadků,  
jež Paříž vyvrhla po koutech ve zmatku,

jdou domů, páchnouce jak sudy hadry svými,  
po boku s přáteli v zlých bitvách zbělelými  
a s vousem visícím jak prapor plný ran;  
před nimi tyčí se les květných slavobran,

a oni vítězní - ó kouzlo okamžiku! -  
za hlučné orgie trub, bubnů, slunce, křiku

---

<sup>22</sup> Ch. Baudelaire, *Květy zla*, str. 181

tu přinášejí čest a slávu národu,  
jenž jása, láskou zpit, vstříc jejich průvodu!

Tak valí víno vpřed, sám Paktol jasuplný,  
tím Lidstvím ubohým své zlatonosné vlny;  
skrz hrdlo člověka hrdinství hlásá v dál  
a svými dary nám pak vládne jako král.

Bůh, chtěje uspat zášť všech bídných mroucích vskrytu,  
Bůh stvořil spánek kdys, jat výčitkami citu,  
a Člověk doplnil jej Vínem, drahým všem,  
a Víno po Slunci je Božím dítětem!

Pro zpřítomnění spiklenců z povolání, kteréžto je dle Benjamina nutné pro přiblížení Baudelairovy fyziognomie, cituje německý teoretik hned v úvodu konvolutu *Paříž druhého císařství u Baudelaira* Marxův popis v *Les conspirateurs*: « Nejistá existence těchto lidí, spíše nahodilá, než podmíněná jejich prací, život postrádající řád, jehož jedinými body byly krčmy obchodníků s vínem - místa dostaveníček spiklenců -, nezbytné kontakty s všelijakými pochybnými lidmi řadily tuto třídu do oné vrtstvy, jež se v Paříži nazývá *la bohème*. »<sup>23</sup>. Tito spiklenci z povolání, vždy připravení k disputaci o revolučních ideálech, veřejných skandálech, vždy připravení splétat vlákna konspirace, jsou význačnými obyvateli ulic Baudelairovy Paříže, a zdá se, že ne zcela marginálními hráči v politickém spektru doby. Benjamin za účelem přiblížení politického názoru těchto spiklenců odkazuje na Marxe, s nímž pravděpodobně v tomto ohledu souzní. Ten považuje spiklence za jakési « alchymisty revoluce », kteří jsou « ideově rozháraní a tupě zaujatí fixními představami stejně jako dřívější alchymisté » a i když « právě oni postavili první barikády a veleli jim, »<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 226

<sup>24</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 229

pravděpodobně neoplývali pravým revolučním potenciálem, neboť byli neuvědomělí stran podstaty třídního boje.<sup>25</sup> Ve svých revolučních představách se dle Marxe neohlížejí na podmínky revoluce, ale spoléhají na její organizaci, holdují novým vynálezům, které ji urychlí, « nemají žádný jiný cíl než cíl nejbližší, svržení stávajícího režimu »<sup>26</sup>. Baudelaire znal spiklence z barikád, které jsou « skutečně pevným bodem konspiračního hnutí »<sup>27</sup>, z krčem na okraji Paříže, kde se neplatila daň z vína, která dle Benjamina snad poprvé dokázala sjednotit v odporu třídu proletářů a rolníků, ale možná i z bohémských kaváren a nových bulvárů. Spiklenci z povolání jsou totiž jen někteří, ale spiklenectví je dle Benjamina, a v tom, zdá se, vykračuje za Marxe, typické pro většinu postav politické scény té doby. Spiklenectví je význačné gestem, rétorikou, stylem, ne konkrétním politickým obsahem. Stojí sice na křehkém základě vágních idejí, jeho gesta však mají sílu, jsou plná zlosti, která byla dle našeho interpreta « postojem, jež si půl století odnášeli pařížští spiklenci z boje na barikádách »<sup>28</sup> a jsou také velice svůdná, neboť jsou plná tajnůstkářství, ironie a proměnlivosti.

Spiklenci jsou tedy určitou třídou sociálního spektra a spiklenectví zároveň stylem, jímž se vyznačovaly vládnoucí elity. Za Ludvíka Filipa jej dle Benjamina ovládal například Guizot, jak dokázal svými korupčními machinacemi v parlamentu, a jako jeho mistr se jevil jednoznačně Napoleon III.<sup>29</sup> Druhý císař dle německého teoretika z konspiračního prostředí vzešel, a jeho společnost 10. prosince tvořili spiklenci z bohémy a armády. Napoleonův politický styl popisuje následovně: « Za svého císařství Napoleon dále zdokonaloval spiklenecké metody. Překvapivé

---

<sup>25</sup> Marx usuzuje že spiklenci z povolání « hluboce opovrhují teoretickou osvětou dělníků.....odtud jejich nikoli proletářská, nýbrž plebejská zášť vůči habits noir (černým kabátům), více méně vzdělaným lidem představujícím teoretickou stránku hnutí, od nichž se ovšem nemohou zcela separovat, jelikož jde o oficiální představitele strany. » W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 227

<sup>26</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 227

<sup>27</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 229

<sup>28</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 229

<sup>29</sup> Maurois komentuje Napoleonovy schopnosti například takto: « Jeho plány byly ušlechtilé, ale vždycky zmatené; výjimkou byly plány konspirativní, v těch prokázal určitou genialitu. » H. Maurois, *Dějiny Francie*, str. 328

proklamace a tajnůstkářství, náhlé výpady a neproniknutelná ironie, to vše patří k státnímu rozumu druhého císařství. »<sup>30</sup> Benjamin dále poukazuje na to, že Napoleon III. byl ve společnosti často vnímán jen jako « štěstím obdařený podvodník »<sup>31</sup>, a opravdu obdivován byl jen zlatou bohémou, která « měla za to, že v hlučných slavnostech, které Napoleon pořádal na svém dvoře, se opravdu uskutečňují jejich sny o « svobodném » životě. »<sup>32</sup> Napoleon sice nebyl ve společnosti bůhvíjak oblíben, jeho politický styl se však, zdá se, ujal. Další velice vlivnou postavou politické scény té doby byl bez pochyby Auguste Blanqui. Tento vůdce barikádníků, utopistů a proletářů oplýval nebývalou revoluční prestiží, neboť se více či méně podílel na všech revolucích devatenáctého století a byl také pro své názory vězněn jak za Ludvíka Filipa tak za Napoleona III. Blanquiho teorie, v nichž se prvně hovoří o diktatuře proletariátu, bývají považovány za jeden ze základních pramenů Marxovy inspirace. Dle Benjamin je však poměrně ambivalentní postavou. Tvrdí, že je právem jedněmi považován za pučistu, který chtěl řečeno s Marxem « předběhnout revoluční proces, uměle jej dohnat ke krizi a improvizovat revoluci, aniž by pro ni nastaly podmínky »<sup>33</sup>; a druhými za doktrináře s otcovskými rysy, který kolem sebe shromažďuje oddané, « zasvěcené ortodoxnímu ritu konspirace »<sup>34</sup>. Nazývá blanquistické hnutí « spiklenecké hokynářství s tajemstvím »<sup>35</sup> a tvrdí, že Blanquiho « odměřená vážnost, neproniknutelnost »<sup>36</sup> je výrazem jeho spikleneckého politického stylu. I když jsou tedy blanquisti považováni spiklenci za svého druhu konkurenty, co do stylu se, zdá se, ani ti neliší od převládajících tendencí. Pro naše téma je ale především důležité, že Benjamin vidí tento spiklenecký styl i v Baudelairově politickém projevu. Než se však podíváme na základě čeho tak interpret usuzuje a v

---

<sup>30</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 227

<sup>31</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 237

<sup>32</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 237

<sup>33</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 230

<sup>34</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 231

<sup>35</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 231

<sup>36</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 231

jaké formě se dle něj toto smýšlení objevuje v básních a v próze, věnujme se chvíli postavě hadráře, hrdinovi básně v záhlaví.

Zjevení hadráře v pařížských ulicích je podmíněno vzrůstající hodnotou odpadků produkovaných průmyslovou výrobou. Benjamin poznamenává, že « první badatelé, kteří se věnovali pauperismu, na ně fascinovaně upírali zrak s němou otázkou na rtech, kam až sahá lidská bída. »<sup>37</sup> V poznámce také upozorňuje na monstróznost přístupu, který je patrný v dobové publikaci *Des classes dangereuses de la population* z pera F. Le Playe. Ten zde do děsivého detailu popisuje ekonomickou situaci pařížských hadrářů, dle Benjaminova se tak « snaží učinit nejhlubší bídu méně pohoršlivou tím, že ji čistě klasifikuje »<sup>38</sup>. Pro představu - popis oslav a slavností této třídy: « obědy, u nichž se stýká celá rodina na některém z pařížských předměstí (8 výletů ročně): víno, chléb a pečené brambory - 8,00 fr., oslavy sestávající z makarónů - s máslem a sýrem - k tomu víno, o Vánocích, na masopust, na Velikonoce a letnice... žvýkácký tabák pro muže (samotným dělníkem sbírané špačky)... 5,00 - 34,00 fr.; šňupací tabák pro ženu (kupuje se)... 18, 66 fr.; hračka a další dárky pro dítě - 1,00 fr. ...) »<sup>39</sup> Foucault by byl z citace i Benjaminovy interpretace jistě nadšen. Když hadrář na své cestě domů, či spíše do brlohu, zpít « vin de la barricade », které « způsobovalo vládě nemalé problémy »<sup>40</sup>, potkával všudypřítomné špicly, stahoval se raději do stínu, který měl však být co nevidět navždy ztracen v nehostinné záři plynových lamp.<sup>41</sup> Hadrář byl pro bohatší a bezstarostnější Pařížany, ty vkusné, uvědomělé a moderní, podivnou záhadou. Byl jak trnem v oku, špatným svědomím, tak i fantasmagorickou postavou vzbuzující snění. Hadrář dle Benjaminova « fascinoval svou dobu, »<sup>42</sup> a i když jej jistě nemůžeme počítat do bohémy, každý z ní spatřoval v hadráři cosi ze sebe

---

<sup>37</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 233

<sup>38</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 233

<sup>39</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 233

<sup>40</sup> « víno barikád » W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 232

<sup>41</sup> Benjamin upozorňuje na vývoj, který je patrný v Baudelairových variantách závěrečné strofy básně *Vino hadrářů* a tvrdí, že « můžeme jasně sledovat, jak závěrečná strofa získává pevnou formu teprve blasfemickým obsahem » W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 235 To mějme na paměti pro následující analýzu Baudelairovy blasfemie.

<sup>42</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 233

sama. I básník Baudelairova ražení se v něm s údivem vzhlížel. Snad tušil, že jsou si podobní způsobem práce.<sup>43</sup> Hadrář napichuje na městských nárožích odpadky, tak jako básník hledá uprostřed davu lidí nezapomenutelné *Jedné kolemjdoucí*<sup>44</sup>. Podívejme se tedy nyní již podrobněji na Baudelaira.

Baudelaire se narodil za časů restaurace, vyrůstal v době červencové monarchie Ludvíka Filipa, jako mladík stál na barikádách únorové revoluce a zbytek života prožil za Druhého císařství Napoleona III. Nyní je načase zodpovědět otázku, jak si Benjamin představoval Baudelairovo stanovisko stran politické situace doby, zdali jej můžeme považovat za sociálního básníka, a na závěr jakou formu tento názor získává v jeho básnění. Podrobná analýza politického stylu spiklenců z povolání, Blanquiho a Napoleona III., nám k tomu doufejme dostatečně připravila půdu. Dle Benjamin se totiž styl básníkovy politického projevu velmi podobá stylu spikleneckému. V eseji čteme toto jednoznačné stanovisko: « Baudelairovy politické názory v zásadě nepřekračují náhledy těchto spiklenců z povolání. Ať už obrací své sympatie ke klerikální reakci, nebo k povstání roku 48, projev těchto sympatií je nenadálý a jejich fundament křehký. »<sup>45</sup> Uvidíme, že Compagnon bude s touto interpretací polemizovat, v jistém smyslu se ale Benjamin dotýká podstatného aspektu básníkovy života - rozháranosti. Básník se ve svých politických komentářích opravdu může jevit značně enigmaticky a nekoherentně - jednou vyznavač l'art pour l'art, jednou obhájce angažovanosti umění, jednou pro a jednou proti buržoám, jednou jako revolucionář, jednou jako reakcionář. Působí rozzlobeně, apodikticky, diskuzi nepřipouští.<sup>46</sup> Zakládá si na svém inkognitu a šokujících, křiklavých vyjádřeních, ne na koherenci názoru. Benjamin zmiňuje Flaubertova zvolání, že « z celé politiky rozumí jen jediné věci: revoltě, » a nachází k takovému postoji u Baudelaira paralely. V první řadě cituje jednu Baudelairovu poznámku z Belgie: « Říkám « ať žije revoluce! » », jako bych

---

<sup>43</sup> « Hadrář nebo básník: oběma jde o odpad; oba vykonávají své řemeslo osaměle v době, kdy se měšťáci oddávají spánku; ba i gesta obou jsou stejná. » W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 287

<sup>44</sup> Ch. Baudelaire, *Květy zla*, s. 181

<sup>45</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 228

<sup>46</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 227

říkal « at' žije destrukce! at' žijí tresty! at' žije pokání! at' žije smrt! » Byl bych šťasten nejen jako oběť, nevadilo by mi hrát ani kata - abych pocítil revoluci s obou stran! Všichni máme v krvi republikánského ducha jako v kostech syfilidu, jsme demokraticky infikovaní a syfilitičtí. »<sup>47</sup> V řadě druhé zmiňuje německý interpret jeden básníkův dopis matce, v němž čteme: « Chci obrátit proti sobě celou lidskou rasu. To by byla rozkoš, jež by mi vynahradila vše. »<sup>48</sup> Z těchto několika poznámek německý interpret usuzuje, že Baudelaire buduje jakousi « metafyziku provokatéra »<sup>49</sup>, že v sobě má cosi ze « zhýralého vtipálka, »<sup>50</sup> a že občas trpí dokonce jakýmsi spiklenecko-teroristickým sněním. Stručně řečeno, že Baudelaire je spiklenec jak vyšitý, plný zlostných gest avšak bez valné politické teorie, silně ovlivněný postavou Blanquiho a spiklenci z bohémy. Podívejme se ale na jednu pozoruhodnou a nenápadnou Benjaminovu poznámku. Interpret sice zjevně nepovažuje básníkovo politické stanovisko za příliš promyšlené, upozorňuje ale na velikou « teoretickou energii »<sup>51</sup>, která tkvěla v jeho próze a kterou dobová kritika přehlédla. Benjamin tedy, zdá se, navrhuje jistou korekci své kritiky Baudelairova porozumění politické situaci doby. Názor, který patrně nenalézal adekvátní formu v odborném jazyce, ji tak našel v jazyce prozaickém a básnickém. O jaký názor se však jedná? Netvrdili jsme dosud, že Baudelaire vlastně žádný jednoznačný politický názor nemá? Je metafyzika provokatéra opravdu jen ideově prázdným spiklenectvím, jak by nasvědčovala první polovina citovaného výroku z Belgie, či je přeci jen výrazem jisté idee, byť by se jednalo o ideu skeptickou, jak by naznačoval jeho závěr? Je Baudelaire spíše anarchistou či antidemokratem? A je-li antidemokratem, je reakcionářem, monarchistou? Vyznává ustavičnou revoltu či proletářskou revoluci? Jaký politický náboj má ona teoretická energie ukrytá v próze? Na to nám bohužel Benjamin nedává jednoznačnou odpověď, ale Compagnon je, jak uvidíme, určitější. Podstatné dle mého názoru je, a upozorňuji, že zde vycházím nad Benjaminův text, že ona teoretická

---

<sup>47</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 228

<sup>48</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 229

<sup>49</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 228

<sup>50</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 229

<sup>51</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 227



energie sbírky *Spleen de Paris* netkví ani tak v tom, že se v básních objevují vdovy či chudé děti, netkví v sociálních námětech, ale spíše v plasticitě a přímočarosti jejich popisu. Sbíрка přináší v první řadě jedinečný obraz moderního člověka, ne obranu jeho práv, a právě v tom je tak působivá. Sociální náměty ve *Spleenech* a v *Květech zla* ještě nedělají z Baudelaira sociálního či politického básníka. Dle Benjaminova se Baudelaire svým přátelstvím s Dupontem snažil vzbudit právě takový dojem, v pravdě ale sociálním básníkem nikdy nebyl. Jistěže Baudelaire vnímá bídu mnohých, ale je velmi skeptický stran jejího jednoduchého řešení v revolucích, navrhovaných dobovými idealisty či revolucionáři.<sup>52</sup> Utlačovaným, jak vidíme i v básni *Víno hadrářů*, která stojí v záhlaví, nabízí básník jako útěchu spíše opojení a sen, nikoli revoluci. Dle Benjaminova se Baudelairovo básnění: « To se bere za utlačované, ovšem jak za jejich věc, tak za jejich iluze. Naslouchá písním revoluce, ale i « vyšším hlasům » promlouvajícím z víření bubnů exekucí. »<sup>53</sup> Nenápadná a poměrně záhadná je v tomto kontextu ještě jedna Benjaminova poznámka: « co vedlo Baudelaira k tomu, že svému rozchodu s těmi, kteří vládou, dal radikálně-teologickou formu. »<sup>54</sup>

Touto radikálně teologickou formou je dle Benjaminova blasfemie. Německý interpret ale tvrdí, že « Baudelairův satanismus nelze brát doslova » a « pokud měl nějaký význam, pak jako jediný postoj, ve kterém byl sto trvale zastávat nonkonformní pozici »<sup>55</sup>. Zajímavou poznámku stran Baudelairova satanismu nalezneme také v eseji *Zentralpark*: « Zásadním znakem neslučitelnosti požitku s « pohodou » je rozhodným znakem skutečné smyslové kultury. Baudelairův snobismus je výstřední formulí pro nezlomné zřeknutí této « pohody » a jeho « satanismus » znamená, že Baudelaire se neustále ve střehu, aby ji mohl rušit, kdekoli na ni narazí. »<sup>56</sup> To by plně odpovídalo strategii popsané výše - spiklenecké metafyzice provokatéra. V Benjaminově interpretaci je pozoruhodný zejména důraz, který je kladen na ambivalenci postavy Satana. V *Litanii k Satanovi*, která je dle

---

<sup>52</sup> Benjamin má patrně na mysli zejména Saint-simonistické a Fourieristické utopie

<sup>53</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 239

<sup>54</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 237

<sup>55</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 237

<sup>56</sup> W. Benjamin, *Centrální park*, in: *Dílo a jeho zdroj*, str. 128

Benjamina jakýmsi « miserere ofitické liturgie », vystupuje Satan « ve své luciferské aureole: jako opatrovník nejhlubšího vědění, jako bytost zasvěcující do prométheovských dovedností, jako ochránce zatvrzelých a nepoddajných lidí.»<sup>57</sup> V závěrečné části básně čteme: « Ty berlo vyhnanců, ty lampo učenců,/ příteli viselců a druhu spiklenců, // Měj soucit, Satane, s mou nekonečnou bídou. »<sup>58</sup> Německý interpret má za to, že zde probleskne hlava Blanquiho. V jiných básních však dle něj vystupuje Satan v roli pekelného intrikána, Trismegista, což by spíše připomínalo postavu Napoleona III. V prozaické básni *Velkomyslný hráč* je titulován Jeho výsost a dle Benjamina není náhodou, že « jeho podzemní příbytek leží poblíž bulváru ».<sup>59</sup> Interpret poukazuje na to, že tato dvojí tvář Satana byla Baudelairově době dobře známá, což je vidět na Vignyho básni *Eloa*, v níž je Lucifer jakýmsi zpovědníkem spiklenců a v protikladu k tomu na textech Barthelémyho, který nechá Satana pět žalm o rentě.<sup>60</sup> Benjamin politický význam básníkovy satanismu shrnuje následovně: « Jeho Satan nemluví jen za spodní vrstvy, nýbrž i za ty nahoře. »<sup>61</sup> Proletáři i zlatá bohéma mohou tak v Baudelairových blasfemických verších nalézt svého Satana. V závěru Benjaminovy analýzy Baudelairova satanismu je pozoruhodná, byť obtížně vyložitelná, jedna poznámka: « Baudelaire, obdivovatel jezuitů, se ani jako rebel nehodlal úplně a navždy vzdát tohoto zachránce. Jeho verše si vyhradily to, co nebylo zapovězeno ani jeho próze. Proto se v nich dostavuje Satan. Jemu vděčí za subtilní sílu: ani v sebezoufalejším odporu se zcela nevzdávají poslušnosti vůči *tomu*, proti němuž se bouří náhled i lidskost. »<sup>62</sup> Dle mého názoru zde Benjamin naznačuje, že básníkův satanismus není jen převlekm spiklenectví, ale pramení z hlubokého teologického přesvědčení. Jinak řečeno, je to vlastně radikálně-teologické stanovisko, co vedlo Baudelaira k tomu, aby se radikálně rozešel s těmi, kteří vládou. Ona

---

<sup>57</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 237

<sup>58</sup> Ch. Baudelaire, *Květy zla*, str. 220

<sup>59</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 237

<sup>60</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 238

<sup>61</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 238

<sup>62</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 238

teoretická energie, zde subtilní síla, není charakteru politického, ale teologického. Uvidíme, že právě to bude zdůrazňovat Compagnon.

b) Strašně ohyzdný člověk aneb radikální teolog v demokratické společnosti

*Zrcadlo*<sup>63</sup>

Jakýsi strašně ohyzdný člověk vejde a dívá se na sebe do zrcadla.

« Proč hledíte na sebe do zrcadla, vždyť nemůžete se tam vidět, aniž byste byl zarmoucen? »

Ten strašně ohyzdný člověk mi odpovídá:

« Pane, podle nesmrtelných zásad z devětaosmdesátého všichni lidé mají stejná práva; tedy i já mám právo dívat se do zrcadla, zda s radostí či nelibostí - to je věcí jen mého svědomí. »

Ve jménu zdravého rozumu měl jsem nepochybně pravdu já; ale ze stanoviska zákona on nebyl v nepravu.

Podívejme se nejdříve na Compagnonovu revizi Benjaminova pojetí básníkovy politického názoru a následně prezentujme jeho pojetí vlastní, vystavené na základě básně *Zrcadlo*, která stojí v záhlaví. Compagnon v první řadě poukazuje na fakt, že Benjaminovy texty, často kanonické v německy a anglicky mluvících zemích, byly na francouzské půdě poměrně dlouhou dobu spíše přehlíženy. Ve Francii převládala do sedmdesátých let interpretace formalistická prosazovaná zejména Valérym. Francouzský interpret mimo jiné usuzuje, že tato absence kontextuální četby básníkovy díla souvisí s marginalizací *Malých básní v próze* ve prospěch *Květů zla*, která je pro celek recepce Baudelairova díla do sedmdesátých let neméně typická. Pozoruhodný je také Compagnonův postřeh, že v Německu se mezi Benjaminovými pokračovateli stalo oblíbeným usouvztažňovat Baudelaira s moderní avantgardou politickou, zatímco ve Francii dlouho platil za předchůdce hlavně avantgardy

---

<sup>63</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 214

estetické. Přičemž oboje je dle Compagnona do určité míry mylné. Dle francouzského interpreta právě překlady Benjaminových textů, překvapivě pozdní<sup>64</sup>, zažehávají na francouzské půdě novou linii četby, v níž je politická a sociální realita Baudelairova života a její vliv na podobu jeho básnění naopak zdůrazňována, dle Compagnona « peut-être à l' excès »<sup>65</sup>. V tomto základním metodickém ohledu ale, dle mého názoru, na Benjaminu navazuje i sám Compagnon, vždyť jeho interpretace stojí na pečlivé analýze výrazných proměn v tváři reality básnickovy doby, ať už se jedná o vynález fotografie, Haussmannovy bulváry nebo o Napoleonův puč. Přestože, či možná právě proto, že si je jejich metodika poměrně blízká, v konkrétních finálních interpretacích se ale často Compagnon s německým teoretikem rozchází. To se týká právě i otázky, jak vlastně Baudelaire vnímal dobovou politickou situaci. Dle Compagnona je v Benjaminových textech o Baudelairovi a hlavně ve studiích jeho pokračovatelů básník vykreslen jako « ennemi caché de la bourgeoisie, un révolutionnaire dissimulé, l'alter ego littéraire de Blanqui. »<sup>66</sup> Jako signifikantní pro celou interpretaci německého teoretika vybírá vyjádření v jedné přípravné poznámce k *Paříži za druhého císařství*. Baudelaire je v ní vykreslen jako: « un agent secret - l'agent de la secret insatisfaction de la classe à l'égard de sa propre hégémonie »<sup>67</sup>. Touto nespokojenou třídou, za níž Baudelaire tajně bojuje, je pak dle Compagnona třída proletářská, která se bouří proti nové mocné buržoazii. Interpret dále poukazuje na to, že snaha benjaminovců vnímat Baudelaira jako skrytého socialistu a revolucionáře se formulovala v polemice s těmi, kteří jej vnímali spíše jako reakcionáře, silně ovlivněného Josephem de Maistrem. Compagnon se k interpretacím, dělajícím z Baudelaira « un conspirateur socialiste et un poète fouriériste »<sup>68</sup>, staví dosti kriticky. Upozorňuje, že jistě můžeme v Baudelairově životě nalézt momenty (mezi 1848-1852), kdy projevuje příklon k

---

<sup>64</sup> Spis *Paříž druhého císařství u Baudelaira* byl přeložen v roce 1979 a spis *Paříž hlavní město devatenáctého století* až v roce 1989

<sup>65</sup> « možná až příliš » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 28

<sup>66</sup> « skrytý nepřítel buržoazie, utajený revolucionář, Blanquiho literární alter-ego. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 29

<sup>67</sup> « tajný agent (společenské) třídy, jež je vskrytu nespokojená se svou vlastní hegemonií » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 29

<sup>68</sup> « spiklence socialismu a básníka fouriérismu » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 30

levicovým ideálům, vždyť Baudelaire stál na barikádách únorové revoluce, ale zdá se, že pro něj byly jednou provždy zdiskreditovány Napoleonovým pučem. Upozorňuje na hojně komentovaný Baudelairův dopis Ancellovi, v němž nalezneme zvláštní vyjádření stran této události: « Le 2 Décembre m' a physiquement dépolitiqué »<sup>69</sup>. Compagnon by rád bral toto vyjádření vážně a vytýká benjaminovcům, že neberou ohled na « cette profession de dépolitisation ou « dépolitiquisation » »<sup>70</sup>. Dle francouzského teoretika je dosti problematické popírat vliv, který měl na básníka Joseph de Maistre, tedy popírat fakt, že Baudelaire do jisté míry souzní s pohybem katolické reakce, a naopak předpokládat i po vzniku druhého císařství jakési tajné či skryté socialisticky laděné názory. Signifikanční může být v tomto ohledu dle Compagnona například básníkovo skeptické stanovisko k pojímání Shakespeara jako socialisty, jak činil Hugo a jeho věrní. V anonymním dopise deníku *Le Figaro* Baudelaire píše, že jsme svědky « une alliance adultère entre l' école littéraire de 1830 et la démocratie, une alliance monstrueuse et bizzare. »<sup>71</sup> Tento sňatek vede k tomu, že literatura získává « la couleur révolutionnaire et philanthropique »<sup>72</sup>. Kritika vzešlá z této školy slepě opomíjí ty rysy uměleckých děl, které neodpovídají tomuto humanistickému étosu, a dezinterpretují tak jak Shakespeara tak Balzaca.

Podívejme se nyní na báseň v próze *Zrcadlo*, zvláště na to, jak na jejím základě Compagnon interpretuje Baudelairův politický názor, a poté zhodnoťme jeho kritiku Benjaminových interpretací. Teoretik nejprve rozebírá báseň spíše z formálního hlediska a následně si všímá zejména dvou momentů: « nesmrtelných zásad devětaosmdesátého » a « zdravého rozumu », stojícího v závěrečné moralitě v protikladu k zákonu. V první části je dle mého názoru zajímavá poznámka o určité nejistotě z hlediska času, který báseň rozehrává - dle Compagnona čtenář « hésite d'

---

<sup>69</sup> « Druhým prosincem jsem se fyzicky zřekl všeho politikaření. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 31

<sup>70</sup> « ono vyznání, jímž se odpolitizoval, či „zřekl politikaření » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 31

<sup>71</sup> « cizoložného spolčení literární školy roku 1830 a demokracie, spolčení, jež je ohavné a bizarní. » „revoluční a lidumilné zbarvení.“ A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 32

<sup>72</sup> « revoluční a lidumilné zbarvení » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 32

un passé récent d'une anecdote vécue et l'intemporalité d'une vérité générale. »<sup>73</sup> Podobně nejistý je pak i motiv zrcadla, v básni se otevírá « jeu dans l'ambiguïté entre la chose vue et le symbole ou l'allégorie du miroir. »<sup>74</sup> Přičemž symbolické chápání přivádí dle Compagnona do hry morální diskurz. Zdůrazněna je také jistá strohost a symetričnost ve stavbě básně a silný satirický tón v závěrečné moralitě. *Nesmrtelné zásady devětaosmdesátého* jsou dle Compagnona « résumé de la doctrine moquée par Baudelaire »<sup>75</sup>. Tyto zákony vydobyté Velkou francouzskou revolucí, zdá se dle závěrečné glosy, odporují zdravému rozumu. To je poněkud překvapivé, vždyť co je přirozenější než vůdčí idea Velké revoluce: idea rovnosti všech lidí? Jenže takto přirozená se dnes jeví nám, v době Baudelairově byly demokratické ideály ve stavu zrodu a ne každý s nimi souhlasil, nehledě na to, že i dnes je možné je podrobit kritice. Compagnon upozorňuje na fakt, že Baudelaire výraz zdravý rozum používá ve dvou významech. Ve spojení s davem, lidem, masou nese většinou význam pejorativní. Zdravý rozum je výrazem stádnosti, je vposled kolektivní hloupostí. Na několika místech se však objevuje ve spojení s géníem, umělcem, a zde nese význam spíše pozitivní. Zdravý rozum je výrazem duchovního vhledu, výrazem transcendence běžného chápání světa sdíleného masou. Zdá se, že v naší básni je sugerován spíše význam druhý, ale první zůstává v pozadí a rozehrává satiru. Právě díky ambivalenci významu zdravého rozumu a díky jeho postavení do protikladu k zákonu, či nesmrtelným revolučním zákonům, se závěrečná moralita básně jeví tak znepokojivou. Dle Compagnona básník v *Zrcadle* « ridiculise par l'absurde la démocratie, fondée sur l'idée de nature et sur le déni du péché originel. Ce poème en prose est une satire ou plutôt un sarcasme antidémocratique et antiégalitaire, d'inspiration maistrienne. »<sup>76</sup> Jak známo, pro osvícenské smýšlení o člověku je charakteristické přesvědčení o tom,

---

<sup>73</sup> « váhá mezi vzpomínkou na prožitou událost a nečasovostí všeobecné parvdy » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 34

<sup>74</sup> « hra dvojznačností mezi viděným předmětem a symbolem či alegorií zrcadla » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 34

<sup>75</sup> « shrnutím Baudelairem vysmívané doktríny » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 35

<sup>76</sup> « zesměšňuje demokracii, založenou na ideji přirozenosti a na popření prvotního hříchu, až k absurditě. Tato báseň v próze je antidemokratickou a antirovnostářskou satirou či spíše sarkasmem, inspirovaným de Maistrem. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 39

že existuje čistá neměnná přirozenost člověka, že člověk je v zásadě nevinný a dobrý, a také o tom, že dějiny jsou pokrokem, je-li společnost náležitě uvědomělá. To vše je umožněno popřením do té doby vládnoucí křesťanské představy o člověku jako bytostně hříšném, a samozřejmě také pověstnou smrtí Boha. Člověk se nadále zpovídá jen sám sobě či společnosti. Spolu s Compagnonem můžeme říci, že: « l' homme épouvantable, c'est-à-dire tout homme, se présente comme l' homme naturel, le représentant des droits de l' homme et non pas comme l' Homme lui-même... »<sup>77</sup> Toto nové pojetí podstaty lidskosti je dle Baudelaira mylné a zlověstné - odporuje zdravému rozumu, rozumu dandyho, básníka, křesťana. Compagnon na jiném místě cituje pozoruhodný básníkův záznam z *Mon coeur mis a nu*: « Théorie de la vraie civilisation./ Elle n' est pas dans le gaz, ni dans le vapeur, ni dans les tables tournants. Elle est dans la diminution des traces du péché originel. »<sup>78</sup> V závěru svého výkladu Compagnon shrnuje význam básně jako: « Moralité antimoderne, moralité antiégalitaire, puisqu'il s'agit d'une caricature de l'homme des droits de l'homme, l'individu « épouvantable », l'homme d'une société trop amoureuse d'elle-même »<sup>79</sup>. Co je tedy základem této antimoderní morality? Je možné ji vykládat jako projev metafyziky provokatéra, jako vlastně prázdné spiklenecké gesto, o němž mluví Benjamin; či je naopak promyšlenou satirou s jasným politickým názorem v pozadí, což by tvrdil Compagnon? Viděli jsme, že Baudelaire dle francouzského teoretika nesdílí nadšení z všeobecnosti volebního práva, že je stran moderních humanistických ideálů značně skeptický, a to zejména ze dvou důvodů: jeden spočívá v tom, že jediný důsledek, který zavedení všeobecného volebního práva mělo, bylo zvolení Napoleona do presidentského úřadu, kteréžto umožnilo jeho následné uchvácení moci a druhý spočívá v jeho hlubokém přesvědčení o hříšnosti člověka, která je v moderním

---

<sup>77</sup> « strašně ohyzdný člověk, tedy každý člověk, je najednou považován za člověka přirozeného, představitele práv člověka, a ne za Člověka jako takového » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 38

<sup>78</sup> „Teorie opravdické civilizace./ Nespočívá v plynu ani v páře, dokonce ani ve spiritistických stolečcích. Spočívá v postupném odstraňování stop po prvotním hříchu.“ A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 190

<sup>79</sup> « Antimoderní moralitu, moralitu antirovnostářskou, neboť se jedná o karikaturu člověka lidských práv, o ‚mrzkého‘ jednotlivce, o člověka náležícího společnosti, jež je sama do sebe příliš zamilovaná. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 40

způsobu života ještě umocňována. Viděli jsme také, že Benjamin nepřikládá žádnou váhu Baudelairovu zaujetí filosofií Josepha de Maistre, či spíše, že je dle něj jen projevem rozháranosti a manýry. Compagnon naproti tomu tvrdí, že vliv, který tento katolický myslitel na Baudelaira měl, byl značný a podstatný, a to i pro jeho smýšlení o politice. V příští kapitole se budeme zabývat fenoménem velkoměstského davu a bude zde některým Maistrovým myšlenkám vymezen prostor, nyní se pokusme o jistou syntézu této kapitoly. V závěru oddílu věnujícímu se Benjaminovi bylo řečeno, že je to možná právě jisté teologické přesvědčení, které vedlo Baudelaira k rozchodu s těmi, kteří vládou. Compagnon vlastně nabízí podobnou, byť vycizelovanější interpretaci. Zdůrazňuje Maistrův vliv, Baudelairův příklon ke katolické reakci a na základě některých poznámek a básně v próze *Zrcadlo* definuje Baudelairův postoj stran politiky jako antidemokratický a antiegalitářský. V závěru své interpretace podotýká: « On est loin du Baudelaire le conspirateur révolutionnaire de Benjamin et surtout de ses disciples. »<sup>80</sup> Zdá se tedy, že Compagnon si byl velmi dobře vědom, že poněkud násilné činění skrytého socialisty z básníka - dandyho, elitáře je dílem zejména benjaminových žáků, že sám německý interpret si byl Baudelairova antiegalitářského postoje, založeného v teologickém přesvědčení, vědom, či jej alespoň tušil.

Zbývá nám tedy zodpovědět poslední otázku, otázku kterou možná čtenář postrádal: Byl Baudelaire ve svém politickém smýšlení moderní či antimoderní? A nebyl by to Baudelaire, kdyby odpověď byla jednoznačná. Považujeme-li za moderní demokratické ideály, osvícenské adorování pokroku a přinejlepším agnostické stanovisko stran existence Boha, byl Baudelaire, zdá se, spíše antimoderní. Považujeme-li ale za moderní radikální důraz na individualitu, skepsi k systému a snad i zpochybnění smrti Boha byl Baudelaire naopak navýsost moderní postavou.

---

<sup>80</sup> « Dostali jsme se daleko od Baudelaira jakožto spiklence revoluce, jak ho pojímal Benjamin a obzvláště jeho žáci » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 40



## II. Město

Za Baudelairova života Paříž nebyvale rychle a zásadně změnila svou tvář. Napoleon III. se rozhodl vyvést město ze středověkého urbanismu a na křídlech průmyslové revoluce stvořit město nové, moderní, zářivé. Na místě úzkých křivolakých uliček vznikaly široké bulváry, celé soustavy domů byly propojeny luxusními pasážemi, v nichž již bylo naplno využito nových materiálů - železa a skla, město vzplanulo novým plynovým osvětlením. V roce 1857 bylo na základě nevyhovujících hygienických podmínek rozhodnuto o asanaci mnoha pařížských čtvrtí. Baron Haussmann, městský prefekt, byl pověřen realizací císařova snu o nové podobě města, v němž vyjde plně najevo bohatství a pokrokovost Druhého císařství. Benjamin tvrdí, že « vyvlastnění prováděná Haussmannem uvádějí v život podvodné spekulace », či že následně « zvyšování nájemného vyhání proletariát na předměstí »<sup>81</sup>, a naznačuje tak, že dopad, který tato přestavba měla na chudší obyvatele města, byl spíše negativní. Radikální proměna městské struktury však byla nutná, neboť, jak již bylo řečeno, v průběhu devatenáctého století počet obyvatel města nebyvale a setrvale rostl a Paříž praskala ve švech a topila se v odpadcích. Mechanizace radikálně usnadnila obdělávání půdy, a tak se rolníci, kteří přišli o práci, hromadně stěhovali do měst, kde o práci v nově vznikajících továrnách nikdy nebyla nouze. Zato však byla velká nouze o ubikace. Za druhého císařství také dojde k rozšíření Paříže o některé přilehlé vesnice a rozdělení města do obvodů. Zavádí se sčítání domů a obyvatel, Napoleon vysílá do ulic inkognito své špicly. Tato byrokratická tendence Napoleonovy vlády, již navazoval na snahy svého strýce, se údajně na periferiích nesečkávala s valným přijetím. Nové široké bulváry, vedle své elegance a nesporných výhod v dopravě, tak měly sloužit i k podstatně jiným účelům. Dle Benjaminových zdrojů byly koncipované tak, aby vedly nejkratší možnou cestou z kasáren do dělnických čtvrtí, a od jejich šíře si Napoleon s městským prefektem slibovali nemožnost vztyčení barikád, kteroužto však později vyvrátila Komuna. Pro naše téma je důležitý zejména fakt, že vznikem bulvárů a pasáží bylo v podstatě

---

<sup>81</sup> W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, str. 76

poprvé umožněno procházet se po ulicích, aniž by byl chodec neustále ohrožován dopravou, i když, jak bude zdůrazňovat Compagnon, nebezpečí dopravní nehody přesto zůstávalo velké. Do města vstoupila zezeň, vznikaly první parky, zakládaly se zahrady, některé významné ulice byly osázeny stromy. Velice citelné muselo být pro obyvatel Paříže druhého císařství také nové plynové osvětlení, které bylo zavedeno kvůli bezpečnostním a ekonomickým důvodům. Umožňovalo obchodům prodloužit otevírací dobu, flanérům delší potulku, detektivům větší naději na dopadení zločince, a také nadobro připravilo město o hvězdné nebe.<sup>82</sup> I zde musíme hledat podmínky pro vznik flanérie, která je pro naše téma ústřední. Prostředí, v němž se jí však dařilo nejvíce, byly bezpochyby pasáže. Benjamin podmiňuje vznik pasáží dvěma dobovými skutečnostmi: za první je to « velká konjunktura v obchodování s textilem » a za druhé nové využívání « železné konstrukce ve stavitelství ».<sup>83</sup> Pasáže spolu se světovými výstavami byly výkladní skříní průmyslového rozmachu. Doba se jim nepřestává obdivovat, představují cosi jako zářivý svět v malém. Naplno zde působí zboží se svou pokřivenou aurou stejně jako architektonické sny doby. Chlad železné konstrukce se empír a secese snaží vyvážit ornamentalismem založeným převážně na přírodních motivech. Podstatné je také světlo - ve dne se o skla a výlohy láme světlo pronikající shora, večer se v nich nekonečně množí plynové lampy; ne náhodou bylo poprvé užito plynového osvětlení právě v pasážích. Dle Benjamina se pasáže svou magickou atmosférou a svým kapitalistickým leskem zásadním způsobem podílejí na fantasmagorické podobě města.<sup>84</sup>

Pro Benjamina i Compagnona však zůstává nejvýznamějším fenoménem proměny Paříže v průběhu devatenáctého století, jež se odráží v Baudelairově díle, fenomén davu. V následujícím oddíle se budeme nejdříve věnovat postavám flanéra a detektiva a Baudelairovu vztahu k velkoměstskému davu; následně opět představíme

---

<sup>82</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 260

<sup>83</sup> W. Benjamin, *Paříž hlavní město devatenáctého století* s. 67

<sup>84</sup> Benjaminovou teorii fantasmagoričnosti města a jiných fenoménů devatenáctého století se dopodrobna zabývá kniha M. Berdet, *Le chiffonier de Paris. Walter Benjamin et les fantasmagories*, Paris 2014

Compagnonovu kritiku takového pojetí, a na závěr uvedeme jeho pojetí vlastní, které zdůrazňuje zvláštní sakrální terminologii, patrnou v básni v próze *Davy*.

a) Flanér a detektiv aneb slast a hrůza z velkoměstských davů

Jedné kolemjdoucí<sup>85</sup>

Kol mne se vzdouvala a řvala ulice.  
Tu náhle ve smutku, jak pyšná bolest sama,  
mě přešla veliká a štíhlá krásná dáma,  
houpajíc festonem na lemu suknice.

Šla, s nohou sochy, vpřed, jas vznešenosti v líci,  
a já jí, rozčilen, jak blázen touhou štván,  
pil z očí, nebes v tmách, kde klíčí uragan,  
okouzlující slast a rozkoš zničující.

Blesk světla...potom noc! Ó krásko mizející,  
ty, jež svým pohledem můj život vzkřísila jsi,  
snad tě již nespátřím, leč ve věčnosti, rci!

Kdes jinde! Daleko! Již pozdě! *Nikdy* asi!  
Vždyť neznám přec tvůj cíl, ty neznáš můj cíl zas,  
ty, jež bych miloval, ty, jež to tušilas!

Flanéra, který nás uvede do dramatu, jehož kulisami bude vznikající Paříž, a v němž hlavní roli bude mít dav coby zásadní novum v každodenní zkušenosti moderního člověka si ponejprv přiblížíme Benjaminem citovaným Rattierovým

---

<sup>85</sup> Ch. Baudelaire. *Květy zla*, str. 161

popisem v *Paris n'existe pas*: « Flanér, kterého jste potkávali na ulicích a před výlohami, tento nicotný, bezvýznamný, věčně zvědavý typ, který vyhledával šestákové emoce a neznal nic, než dlažební kostky, kočáry a plynové lampy..., je nyní rolníkem, vinařem, producentem lnu, rafinérem cukru, ocelářem. »<sup>86</sup> Rattier zde v utopickém diskurzu předkládá svou představu flanérovy náležité dějinné proměny, pro nás je však podstatný spíše fakt, že flanér je zjevně úzce spojen s prostorem města. Flanér, podobně jako hadrář či básník, nalézá svůj domov v moderním velkoměstě. Uprostřed jeho ruchu, « podoben botanikovi sbírajícímu rostliny »<sup>87</sup>, hledá to senzační, fantasmagorické, podivné. Důležité však je, aby bylo toto hledání co nejvíce nenápadné, flanérovi velmi záleží na tom, aby jeho zjev nesl znaky bezstarostnosti a bezcílnosti. Flanér musí být vždy trochu dandy - chladný a povýšený. « Jde zahálčivě jako osobnost »<sup>88</sup> a byť se davem svým způsobem opájí, děsí jej jeho monotónost, a o to více lpí na své jedinečnosti. Na svých toulkách městem nalézá především účinný lék proti nudě, této navýsost moderní emoci. V souvislosti s proměnou tisku se na literárním trhu první poloviny 19. století stává módním žánr takzvaných fyziologií, drobné anekdotické popisy nejrůznějších lidských typů a posléze i měst či národů. Benjamin tvrdí, že na těchto fyziologiích byla podstatná zejména jistá neškodnost, bezstarostnost a útěšnost, zkrátka bonhomie. Moderní člověk je ve velkoměstě neustále konfrontován s davem, který jej povětšinou děsí svou amorfností, mechanicitou a anonymitou, a fyziologie byly tisícím prostředkem na toto « specifické znepokojení »<sup>89</sup>, jež jímá člověka v davu. Dle Benjamina: « Zaručovaly všem, že bez ohledu na odbornou znalost dokážou poznat na každém kolemjdoucím jeho povolání, charakter, původ a životní styl. »<sup>90</sup> Znalost lidské povahy, kterou tento maloměstácký žánr domněle nabízel « působila jako dar, jež sudičky vložily do kolébky velkoměstských lidí ».<sup>91</sup> Flanér byl dle Benjamina vášnivým čtenářem

---

<sup>86</sup> P.-E. Rattier, *Paris n'existe pas*, str. 74 citováno in W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 264

<sup>87</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 248

<sup>88</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 263

<sup>89</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 249

<sup>90</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 250

<sup>91</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 251

fyzologií, byl mistrem vcítění a v davu prožíval zvláštní opojení. Jeho pěstěná znalost lidské povahy byla však « spíše jedním z idolů, který již Bacon připsal trhu »<sup>92</sup>. Dle německého teoretika totiž « opojení, jemuž se flanér oddává, je opojením zboží obklopeného hroznem zákazníků »<sup>93</sup> a spolu s Marxem spekuluje, že kdyby mělo zboží duši, « pak by to byla duše, s tou největší schopností vcítění, s níž se lze v duševní oblasti setkat »<sup>94</sup>. Interpretace básně prózou *Davy*, kterážto stojí v záhlaví následujících kapitol je dle mého názoru jedna z nejproblematictějších z celé Benjaminovy eseje. Zároveň je klíčová pro komparaci s Compagnonem. Prostřední část básně, v níž Baudelaire hovoří o básnické výsadě vcítění, vykládá Benjamin jednoduše tak, že « zde hovoří samotné zboží. »<sup>95</sup> Následně na základě úvahy, že šarm zboží se zvyšuje v závislosti na mase, na počtu možných kupců i prostých čumilů, dovozuje, že « pokud Baudelaire hovoří o « náboženském opojení velkoměsta, pak jeho subjektem, jenž zůstal nepoznán, je možná zboží. »<sup>96</sup> Onou « svatou prostitucí duše » se tedy dle Benjaminova jednoduše míní « prostituce duše zboží »<sup>97</sup>. Flanér « byl vydán napospas davu »<sup>98</sup>, a jeho odpovědí na tuto situaci je tedy dle německého teoretika jakýsi narcisní a fetišistický obrat působící opojení, dav se stává davem kupců a flanér se stává zbožím. Zajímavé je, že právě z tohoto fetišistického charakteru zboží, již zakouší flanér uvnitř davu, dle německého teoretika vychází jedna z básnickových nejvýraznějších technik - vcit'ování do anorganična. To je patrné v mnoha slavných básních; za všechny citujme spolu s Benjaminem druhý ze spleenů: « Jsem starý budoir, kde po koutech schnou růže »<sup>99</sup>. Pramení ale tato Baudelairova technika opravdu jen z náhledu na pravou povahu zboží, či jinak, je náš básník flanér a prožívá flanér svět opravdu z pozice zboží? Benjamin na závěr svou

---

<sup>92</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 251

<sup>93</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 265

<sup>94</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 265

<sup>95</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 265

<sup>96</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 266

<sup>97</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 266

<sup>98</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 264

<sup>99</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 118

interpretaci poněkud zjemňuje, přestože dle mého názoru přehnaný materialisticko-psychologicko diskurz přetrvává. Pravou společenskou podstatu davu definuje jako « chladné omezení každého jednotlivce na jeho soukromé zájmy »<sup>100</sup> a poznamenává, že Baudelaire si byl na rozdíl od flanéra, vyžívajícího se ve vcítění, této hroživé podstaty vědom. Baudelaire tedy není bezezbytku flanér, či je jakýmsi flanérem ostražitým. Benjamin také zdůrazňuje, že fyziologie a vyzdvihování empatie byly básnickovy úplně cizí - « víra v dědičný hřích jej obrnila proti víře ve znalost lidí »<sup>101</sup>. Zanedlouho uvidíme, jak citované pasáže prozaické básně *Davy* interpretuje Compagnon, přičemž snad vyjde najevo, že Benjaminův odvážný výklad je přeci jen trochu nepřiměřený. Zkušenost davu však dala dle německého teoretika vzniknout i podstatně temnějšímu literárnímu žánru než jsou fyziologie, žánru detektivnímu. Tomu se nyní věnujme, neboť ten dle Benjaminova rezonuje v Baudelairově díle velice silně.

Detektivka se « nesnaží určovat lidské typy; sleduje spíše funkce vlastní velkoměstským masám »<sup>102</sup>. Jak známo, Baudelaire byl překladatelem a velkým obdivovatelem Poea, zakladatele detektivního žánru. V základu sepětí tohoto žánru s fenoménem davu stojí dle Benjaminova jednoduchý fakt, že velkoměstský dav funguje jako azyl, skrýš, již každý zločinec či asociál rád využije. Dav ale může být i davem svědků a špiclů, není tedy skrýší dokonalou. Právě v této ambivalenci, v této atmosféře všeobecného podezření uprostřed anonymity, tkví jeho síla a podstata detektivky. Napoleonův úskočný způsob vlády, neustálá přítomnost tajných policistů a všemožné represe této paranoidní atmosféře samozřejmě přispívali také. Benjamin píše: « V období teroru, kdy bylo v každém cosi ze spiklence, byli nakonec všichni nuceni hrát detektiva. Flanérie k tomu skýtala nejlepší průpravu. »<sup>103</sup> Flanér, mistr pozorovatel, tedy těží z této detektivní atmosféry jistou legitimitu své práce. Jeho zahálka je pak jen zdánlivá, « skrývá se za ní bdělost pozorovatele, který ze zločince

---

<sup>100</sup> F. Engels, *Die Lage der Arbeitenden Klasse in England*, str. 36. citováno in: W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 267

<sup>101</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 251

<sup>102</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 251

<sup>103</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 252

nespustí oči »<sup>104</sup>. Zajímavé je, že podle Benjaminamina detektivky i přes svou racionalitu « ovlivňují fantasmagorii pařížského života »<sup>105</sup>. Každý je zločinec a všechny stopy vedou ke zločinu. Které jsou to však ty správné stopy a ke kterému zločinu vedou? Skutečnost ze zdvojuje, značí vždy více či méně než by měla. Benjamin tvrdí, že « původním společenským obsahem detektivky je stírání stop jedince ve velkoměstském davu »<sup>106</sup>. Zdá se tedy, že detektivka by těžko mohla vzniknout před vznikem velkoměsta. Detektivky zakládají « lovecké prostředí »<sup>107</sup> velkoměsta, přičemž se brzy ukáže, že největší zbraní v rukou lovce detektiva bude fotoaparát. S Benjaminem řečeno: Vynález fotografie « má pro kriminalistiku stejný význam jako vynález knihtisku pro literaturu. »<sup>108</sup> Mezi pařížskými literáty Baudelairovy doby se detektivní postupy rychle rozšířily, jak o tom dle Benjaminina svědčí třeba Dumasovi *Pařížští mohykáni*, či mnohé Balzacovy romány. Zajímavé, a vzhledem k výše naznačenému spojení detektivky s prostorem města poněkud paradoxní je, že pravděpodobně díky oblibě díla Jamese F. Coopera, byly ve Francii tyto příběhy vystavěny na analogii mezi kriminalistickým pátráním a indiánským lovem v prériích. Pro nás je však důležité určit zejména vliv, jaký měl tento žánr na Baudelaira. Benjamin tvrdí, že « analýza detektivky musí být součástí analýzy Baudelairova vlastního díla, bez ohledu na to, že žádnou nenapsal, »<sup>109</sup> a dodává, že coby « disiecta membra obsahují *Květy zla* tři nejdůležitější prvky detektivky: oběť a místo činu (*Mučednice*), vraždu (*Vino vrahovo*), masu (*Soumrak*). »<sup>110</sup> Poe není totiž jen zakladatelem detektivního žánru, je také « jedním z největších techniků moderní literatury »<sup>111</sup>, jak je patrné například na jeho slavné analýze poetických postupů v básni *Havran* či na faktu, že propojuje mnohé rozdílné žánry. Podle Valéryho se Poe

---

<sup>104</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 252

<sup>105</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 252

<sup>106</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 254

<sup>107</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 252

<sup>108</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 258

<sup>109</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 254

<sup>110</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 254

<sup>111</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 253

« jako první pokusil vytvořit vědecké příběhy, moderní kosmogonii, znázornit patologické jevy, »<sup>112</sup> a právě v tom je pro Baudelaira obrovskou inspirací. Německý interpret odkazuje na básníkův výrok stran literatury a vědy: « Literatura, která se zdráhá kráčet bratrsky s vědou a filosofií, je literaturou vražednou a sebevražednou. »<sup>113</sup> Přestože jsou však v Baudelairově díle obsaženy prvky detektivky, dle Benjaminova « chybí čtvrtý prvek, jenž umožňuje rozumu proniknout tuto atmosféru zatíženou afekty. »<sup>114</sup> Tvrdí, že Baudelaire « vinou své pudové struktury » nebyl s to « ztotožnit se s detektivem », neboť « kalkul, konstruktivní moment u něj stál na straně asociální, patřil k brutalitě » a uzavírá analýzu Baudelairova vztahu k Poeovi a detektivnímu žánru poněkud enigmatickým tvrzením, že byl Baudelaire « příliš dobrý čtenář de Sada, než aby dokázal konkurovat Poeovi »<sup>115</sup>. Interpretace tohoto temného závěru není snadná. Dle mého názoru totiž jak Poe tak Baudelaire a Sade kladou na konstruktivní element poetických postupů zvláštní důraz.<sup>116</sup> Dle Benjaminova však Baudelaire vinou jakési pudové struktury a pravděpodobně i četby libertinských románů tento element nesdílí a narativní strukturu detektivky považuje za asociální, brutální. Nesvědčí však téměř nekonečné cizelování některých básní, stejně jako mnohé teoretické spisy, o tom, že Baudelaire se ve své tvorbě nespolehá na jakousi zázračnou inspiraci, ale spíše na svědomitou práci, racionálně vedenou konstrukci? A neukazuje se v mnoha básních Baudelairův obdiv k násilí, ke zločincům a prostitutkám, k spodině společnosti? Myslím, že Benjaminovi jde ale o něco jiného. Úspěšné čtení detektivky spočívá v rekonstrukci její racionální struktury, úspěšné čtení Baudelairových básní či libertinských příhod spočívá v pohroužení do emocí, obrazů, popisů, do plochy příběhu, ne jeho kontur. Konstrukce v detektivním žánru vyvolává v čtenáři potřebu rekonstrukce příběhu, konstrukce Baudelairových básní má spíše za cíl skrze dekonstrukci zkušenosti dojít k její nové

---

<sup>112</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 254

<sup>113</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 254

<sup>114</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 254

<sup>115</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 254

<sup>116</sup> Ke konstrukci u Sada např.: R. Barthes, *Sade, Fourier, Lyola*, Praha 2005, str. 17-39, 119-169



jednotě na půdě jazyka. Zde konstrukce vyvolává ve čtenáři spíše potřebu rekonstruovat zkušenost, nikoli příběh. Vraťme se však k fenoménu davu.

Bylo řečeno, že flanér, ne už však Baudelaire, neprohliží podstatu davu, ale opájí se jím. Dav dle Benjaminů způsobuje, že flanér vidí město jako za závojem, z města hrozivého se stává město fantasmagorické, město plné postaviček. Detektiv zase vidí město zkreslené všeobecným podezřením, jeho město je plné zločinců, kompliců a obětí. Město a městský dav se stávají novým lyrickým námětem právě v devatenáctém století. Prvním, kdo tento motiv zachytil, byl dle německého interpreta Victor Hugo, a právě s ním, jak známo, vede Baudelaire celý život zvláštní spor. V porovnání s jeho básněním snad tedy spatříme specifikum Baudelairova přístupu plastičtěji. « U Huga dav vstupuje do poesie jako předmět kontemplanace »<sup>117</sup>, tvrdí Benjamin. Hugo se motivu věnuje v exilu v Jersey, dav je tak přítomen v atmosféře stesku po domově. Exulant vzpomíná na lidnaté ulice Paříže a vykresluje dav « jehož modelem je oceán »<sup>118</sup>. Na rozdíl od Huga však dle Benjaminů « nebyl dav nikdy Baudelairovi podnětem k tomu, aby do hlubin světa vhodil závaží myšlenky »<sup>119</sup>. Baudelaire zbásňuje zkušenost davu, ne jeho ideu. « Jeho zkušenost davu nese stopy « křivdy a tisíců ran », jež zakusí chodec v městské tlačnici a díky nimž je jeho vědomé já jen o to bdělejší, »<sup>120</sup> píše Benjamin. Domnívá se, že tato každodenní zkušenost šoku, jímž dav útočí na lidské vědomí, je vůbec nejzásadnější z Baudelairových zkušeností, a že se jedinečným způsobem odráží v jeho básnění. Podstatné ale je, že dle Benjaminů dav zároveň nikdy není hlavním námětem básní: « Baudelaire nelíčí ani obyvatelstvo, ani město, což mu umožňuje evokovat jedno prostřednictvím druhého. Jeho dav je vždy zástup velkoměstský, jeho Paříž je vždy Paříž přelidněná. »<sup>121</sup> Město a dav tak jsou v Baudelairově poesii sice neustále přítomné, nikdy se ale neocitají přímo v centru pozornosti. Dav a město jsou abstraktní, ale nestávají se proto idejemi, jako je tomu u Huga. Německý teoretik,

---

<sup>117</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 270

<sup>118</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 270

<sup>119</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 270

<sup>120</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 270

<sup>121</sup> W. Benjamin, *O některých motivech*, str. 90

pokračuje v komparaci Baudelaira s Hugem, tvrdí, že u exulanta dav nabývá podoby jakési přírodní a mytické síly: « Prostřednictvím davu tak příroda elementárním způsobem vládne městu. Nejen příroda však takto uplatňuje svá práva.»<sup>122</sup> Benjamin interpretuje Hugovu koncepci davu jako spiritistickou. Dav je pro Huga davem klientů - čtenářů a voličů, německý interpret tvrdí, že velikán ve velkoměstském davu spatřoval « lidové masy »<sup>123</sup>. Ty jsou ale zároveň jakoby ze světa duchů: « Dav je totiž způsobem existence světa duchů. »<sup>124</sup> Výklad této interpretace by vyžadoval exkurz k Benjaminově pojmu mytického, to je však v daném rozsahu práce neproveditelné a dle mého názoru to není až tak důležité. Důležité spíše je, že dle německého teoretika Hugo mává těmto lidovým masám nad hlavami praporem s heslem « laicismu, pokroku a demokracie » a jeho cílem v podstatě je, aby « idealizoval masovou existenci a zastiňoval bariéru, která odděluje jedince od davu ».<sup>125</sup> Jak jsme viděli v předchozí kapitole, takový politický postoj byl Baudelairovi krajně nesympatický. Dle Benjaminu mu na rozdíl od Huga neunikla hrozivá společenská podstata davu, která tkví v onom « chladném omezení každého jedince na jeho soukromé zájmy », tedy právě v oné bariéře mezi jedincem a davem, jíž se Hugo pokoušel zastírat a jíž Baudelaire střežil. V komparaci s Hugem tedy vyšlo najevo, že pro Baudelaira je zásadní zkušenost davu, ne jeho pojem či idea, čímž se blíží postavě flanéra. Zároveň ale se od flanéra vzdaluje tím, že tuto zkušenost vnímá jako společensky monstrózní, ne opojnou.<sup>126</sup> Byť však Baudelaire tuto společenskou podstatu davu vnímá, dle Benjaminu ji přesto nedokázal adekvátně uchopit. Je však otázkou, jak by dle něj takové adekvátní uchopení masové existence vypadalo. Benjamin tvrdí, že Baudelaire

---

<sup>122</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 271

<sup>123</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 274

<sup>124</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 272

<sup>125</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 274

<sup>126</sup> V pojednání *O některých motivech u Baudelaira* nalezneme jednu zajímavou Benjaminovu poznámku stran této zkušenosti: « Ačkoli Baudelaira přitahovala moc davu a podlehl lákání stát se jedním z řady, přece se sám neubráníl pocitu, že tento zástup v sobě nese cosi nelidského... Dalekosáhle se s ním spouští, aby jej rázem jediným pohrdavým pohledem odmrštil. Všude, kde se k této ambivalenci zdrženlivě doznává, vzniká zvláštní podmanivost. » W. Benjamin, *O některých motivech*, str. 93

čelil davu nekritickým ideálem, jímž byl ideál hrdiny. Tomu bude věnována pozornost v posledním oddíle, nyní se ale ještě podívejme na báseň *Jedné kolemjdoucí*, která stojí v záhlaví, a která je dle Benjamina nepostradatelným klíčem k Baudelairově vnímání davu.

V této básni « jde o funkci davu nikoli v existenci měšťáka, nýbrž v existenci erotika »<sup>127</sup> a dav tedy není azylem psance, je to « azyl lásky, jež básníkovi uniká »<sup>128</sup>. Tato funkce davu spočívá v tom, že právě dav neznámou kolemjdoucí přináší a odnáší. Dav je nedílnou součástí celé situace, není námětem, ale je všudypřítomný. Žena pronikne do básníkovy zorného pole, střetne se s ním a zmizí. Básník zůstává otřesen a zamilován.<sup>129</sup> Benjamin má za to, že « nadšení městského člověka není láskou na první pohled, nýbrž na pohled poslední »<sup>130</sup> a upozorňuje na silný zlom uprostřed básně, který značí hranici mezi prožitkem a reflexí, přičemž je sporné, co je více skutečné. Básník, jehož srdce na okamžik vzplálo, zůstává se svou vzpomínkou, s obrazem, jež byl prchavý už ve svém zjevení, byl to obraz pohybu, obraz v pohybu. Není však vzpomínka, a u Baudelaira zvláště, mnohdy živější než život sám? Není prchavost nedílnou součástí krásy? Jak uvidíme v posledním oddílu, zdá se, že pro Baudelaira jednoznačně ano. Benjamin tvrdí, že takové verše mohly « vzniknout jedině ve velkoměstě, » a shrnuje, že « jejich vnitřní figura se ukazuje v tom, že v lásce samotné nacházejí její velkoměstské stigma. »<sup>131</sup> Baudelaire tedy stran prožívání velkoměstského davu není jen flanér a detektiv, ale i erotik. V první řadě, je ale melancholik, čímž se dostáváme k poslednímu důležitému bodu Benjaminovy

---

<sup>127</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 256

<sup>128</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 256

<sup>129</sup> V pojednání *O některých motivech u Baudelaira* Benjamin píše: « Křeč, která stahuje tělo - říká se crispé comme un extravagant - není blažeností člověka, zachváceného ve všech slojích své bytosti Erótem; spíše lze mít na mysli zasaženost sexuální, tak, jak může přepadnout člověka osamocенého. » Zdá se tedy, že v pozdějších Benjaminových úvahách není hlavní postavou této básně, erotik, ale osamocенý muž, jatý sexuální touhou. W. Benjamin, *O některých motivech*, str. 91; srov. také « Baudelaire popisuje oči, o nichž by se chtělo říct, že ztratily schopnost dívat se na druhého... V zajetí těchto očí se u Baudelaira sexus zřekl Eróta. » W. Benjamin, *O některých motivech*, str. 105

<sup>130</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 256

<sup>131</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 256

interpretace v tomto oddíle, k figuře melancholie a vetčnosti Paříže. Německý teoretik, interpretuje slavnou báseň *Labut'*<sup>132</sup>, píše: « Figura Paříže je křehká; obklopují ji obrazy křehkosti. Křehkosti stvoření - černoška a labuť; a křehkosti historické - Andromaché, « Hectorova dřív, teď Helenova choť ». Jejich společným rysem je smutek z toho, co bylo, a beznaděj vůči tomu, co přijde. Vposledku a nejintimněji se moderna snoubí s antikou touto vetčostí. Kdykoli se ve *Fleurs du mal* objeví Paříž, má vetché rysy. »<sup>133</sup> Kompletní výklad citovaného bude možný až v rámci zkoumání vztahu moderny a antiky, který bude předmětem posledního oddílu. Zde jen konstatujeme, že dle Benjaminova je tedy Paříž v Baudelairových verších vykreslena jako vetchá, křehká. To může působit na první pohled podivně, uvědomíme-li si, že v Baudelairově době Paříž prochází radikální modernizací. Tato vetčnost však není zastaralostí, i nejmodernější stavby viděny prizmatem melancholie působí jako ruiny. A Paříž je ve verších *Labuti* vykreslena v melancholickém osvětlení, ve své alegorické tvářnosti, jako plná ruin, strnulá, bolestná a přeci se měnící rychleji než lidské srdce, nyní pohnuté, vzpomínkou, obrazem, korespondencí.<sup>134</sup> Když Baudelaire píše: « Je stará Paříž pryč, vzhled měst se mění stále/ a mnohem rychleji než lidské srdce, žel! //»<sup>135</sup>, nestojí na pozici nostalgika, ale melancholika. To Benjamin zjevně vnímal, byť v jeho interpretaci není motiv melancholie nikterak zdůrazňován. Vyjádření « smutek z toho co bylo a beznaděj vůči tomu co přijde » vystihuje dle mého názoru strukturu baudelairovské melancholie velmi přesně. Baudelaire zamyšlen, zabrán do svých plánů a starostí, skládající v duchu matné verše, se občas na svých potulkách ulicemi náhle zastavil, a Paříž spolu s ním. Udeřila jej, okouzila, pohnula a nechala jej osamoceného vydávat kdesi v podkroví o těchto setkáních zprávu. Nyní již ale konečně přejdeme ke Compagnonovi.

b) Abstraktní obraz města aneb svatá prostituce duše

---

<sup>132</sup> Ch. Baudelaire, *Květy zla*, str. 151

<sup>133</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 289

<sup>134</sup> Motivem melancholie v Baudelairově díle a zvláště v básni *Labuť* se zabývá například krásná esej Jeana Starobinského *Melancholie jako v zrcadle*. J. Starobinski, *Melancholie jako v zrcadle*, Praha 2014

<sup>135</sup> Ch. Baudelaire, *Květy zla*, str. 151

Davy<sup>136</sup>

Není každému dáno koupat se v množství: těšit se z davu jest umění; a jen ten může na útraty lidského pokolení hýřit životní silou, jemuž sudička vdechla v kolébku náklonnost k přestrojení a k přetvářce, nenávisť k bydlišti a vášně k cestování.

Množství, samota: termíny souznačné a zaměnitelné pro činného a plodného básníka.

Kdo nedovede zalidnit svou samotu, ten nedovede býti sám ani v hlučném davu.

Básník těší se té skvostné výsadě, že může podle libosti být i sebou samým i jiným.

Jako ony bloudící duše, jež hledají tělo, vstupuje, kdykoli chce, v osobnost každého.

Pro něho jediného vše je volné; a zdá-li se, že některá místa jsou pro něho zavřena, to proto, že v jeho očích nestojí za to, aby je navštívil.

Ten, jenž se prochází sám a zamyšlen, saje zvláštní opojení z tohoto vesmírného obcování. Ten, jenž snadno splyne s davem, pozná zimničné rozkoše, jež provždy zůstanou nepřístupnými egoistovi, uzavřenému jako kufr, a lenochu, schoulenému v sebe jako měkkýš. Přijímá za svá všechna povolání, všechny radosti, všechny bědy, které mu okolnost poskytuje.

To, co lidé jmenují láskou, je velice malé, velmi omezené a slaboučké v porovnání s touto nevyslovitelnou orgií, s touto svatou prostitucí duše, jež se dává celá, se svou poezií i milosrdenstvím nepředvídanému, jež se zjeví, neznámému, jež jde mimo.

Je dobře poučit někdy šťastné tohoto světa, a kdyby to bylo jen proto, aby se ponížila na okamžik jejich hloupá pýcha, že jsou vyšší štěstí než štěstí jejich, větší a rafinovanější. Zakladatelé kolonií, pastýři národů, misionáři, vyhnaní na konec světa, znají nepochybně něco z těchto tajemných opojení; a uprostřed veliké rodiny, již jejich duch si vytvořil, se asi leckdy smějí těm, kteří je litují pro jejich osud tak bouřlivý a jejich život tak čistý.

Compagnon ve své interpretaci v souladu s hlavní tezí celé knihy zdůrazňuje zejména ambivalenci Baudelairova vztahu k Paříži a jejím davům. Paříž v

---

<sup>136</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 51

Baudelairových očích « représente un avatar de l'immortelle Babel ou Babylone »<sup>137</sup> i když je to právě ona, jež je proň královnou mezi městy. Básník město miluje i nenávidí, davem se opájí i je jím zhrozen. Kvůli Paříži utíká do Bruselu, kvůli Paříži si v Bruselu stýská. Toto « hrozné město » až na pár hodin nad ránem neustává ve své « tyranii lidské tváře »<sup>138</sup>, přesto však Baudelaire den co den vyráží do jeho ulic a dojatý provolává: « Je t' aime ô capital infâme »<sup>139</sup>. Prvním pozoruhodným postřehem francouzského interpreta je fakt, že se město téměř vždy objevuje ve vztahu k životu. Souvislost « la vie et la ville *modernes* »<sup>140</sup> je velmi silně sugerována na mnoha místech Baudelairova díla.<sup>141</sup> Baudelairova Paříž je vždy zalidněná, či možná spíše přelidněná, je jakýmsi « immense fourmière humaine. »<sup>142</sup> Paříž není primárně architekturou je obývána lidmi. Compagnon například píše: « Le poète conçoit la ville moderne moins comme une géographie ou une architecture concrète que comme un réseau psychologique et social, celui des rapports innombrables des hommes entre eux et des hommes avec les choses. Il vise une morale de la vie urbaine. »<sup>143</sup> V tomto ohledu se tedy Benjamin s Compagnonem shodují, je to dav, sociální realita, co je v Baudelairově zakoušení města zcela určující. Uvidíme ale, že Compagnon vykládá smysl této zkušenosti výrazně jinak než Benjamin, což se rýsuje už v právě citovaném. Zatímco totiž Benjamin vidí implikace davové existence spíše v rámci socio-ekonomického diskurzu, dle Compagnona je adekvátnější spíše diskurz morální a teologický. Než se však podíváme na dav jako takový a na báseň, jež stojí v záhlaví, věnujme se městu samotnému. Vedle této monstrózní vitality, ještě umocňované častými epitety jako veliká, obrovská, enormní, je dle Compagnona podstatné, že Paříž

---

<sup>137</sup> « představuje vtělení nesmrtelného Babelu či Babylonu » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 236

<sup>138</sup> Ch. Baudelaire, *O jedné hodině zrána, Malé básně v próze*, str. 39-41

<sup>139</sup> « Zbožňuji tě, ó mrzká metropol », Ch. Baudelaire, Epilog ke *Květům zla*, citováno in: A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 169

<sup>140</sup> « *moderní život a město* » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 170

<sup>141</sup> srov. například závěr básně prózou *Slečna Bistouri* či slavná báseň *Sedm starců*.

<sup>142</sup> « ohromné lidské mraveniště » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 170

<sup>143</sup> « Básník nepojímá moderní město ani tak jako předmět zeměpisu nebo architektury, jako spíše jakožto psychologickou a společenskou síť, síť nesčetných vztahů lidí mezi sebou a lidí a věcí. Usiluje o moralitu městského života. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 190

v Baudelairových verších často ztrácí pevný tvar, stává se tekutou. Příkladem za všechny může být jistě slavná báseň věnovaná Guysovi - *Pařížský sen*<sup>144</sup>. Zdá se, jako by se město, jehož davy jsou v neustálém pohybu, samo dávalo do pohybu. Hemžilo se, rozpouštělo, proměňovalo: « La vision de la ville en fourmière transforme l'élément solide en élément liquide, la pierre en eau, la rue en canal, les individus en foule et en mer. »<sup>145</sup> Vedle této vitality a tekutosti je však nejpozoruhodnějším aspektem Paříže, tak jak ji můžeme nalézt v Baudelairových verších, výrazná abstraktnost.<sup>146</sup> Compagnon, odkazuje na Benjamina, píše: « la cité baudelairienne est pour ainsi dire abstraite, elle est d' emblée pensée du point de vue de la conscience du poète. »<sup>147</sup> Paříž je prosta všech anekdotických a pitoreskních detailů, které jsou typické například pro Huga, vždy zůstává abstraktní a alegorickou. Compagnon ale zároveň upozorňuje, že i přesto je v Baudelairových verších přítomný, byť ne detailně popisovaný, jakýsi urbanistický mobiliář (chodník, asfalt, bulvár aj.)<sup>148</sup> a že je dle něj dokonce možné, zejména ve sbírce *Spleen de Paris*, dešifrovat zcela konkrétní místa, například v básni *Oči chudých*<sup>149</sup> můžeme zahlédnou terasu Café neuf<sup>150</sup> či v pozadí básně *Zráta aureoly*<sup>151</sup> křižovatku na bulváru Montmartre, která byla pro četnost dopravních nehod nazývána « carrefour des écrasés »<sup>152</sup>. Paříž také doráží na básníka svým nikdy neustávajícím hlukem, například ve výše probírané básni *Jedné kolemjdoucí* v první strofě čteme: « Kol mne se vzdouvala a řvala ulice. »<sup>153</sup>

---

<sup>144</sup> Ch. Baudelaire, *Květy zla*, str. 174

<sup>145</sup> « Vize města jakožto mraveniště přeměňuje pevný živel na živel tekutý, kámen ve vodu, ulici v kanál, jednotlivce v dav a v moře. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 171

<sup>146</sup> Pozoruhodnou analýzu Baudelairova vztahu k městskému prostoru provádí také Jean-Pierre Bertrand a Pascal Durand v knize *Les poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*. Éditions du Seuil, Paris 2006 s. 84-93

<sup>147</sup> « baudelairovské město je takřka abstraktní, od počátku se o něm uvažuje z perspektivy básníkovy vědomí. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 175

<sup>148</sup> A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 173

<sup>149</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 132

<sup>150</sup> Vyhlášená kavárna té doby na Boulevard des Italiens

<sup>151</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 238

<sup>152</sup> « křižovatkou přejetých » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 180

<sup>153</sup> Ch. Baudelaire, *Květy zla*, str. 161

Baudelairova poesie je smyslná, snad žádná jiná nevěnuje tolik prostoru vůním, ale i sluch a hmat jsou neustále rozjitřovány. Tyto drobné korekce zdůrazňující konkrétnost však nepopírají onu principiální abstraktnost, jíž oba interpreti zdůrazňují. Tu ale nesmíme chápat tak, že coby abstraktní je město bez působnosti. Právě naopak - Paříž svými davy, hlukem a mnohým dalším útočí na básnické vědomí, šokuje jej, rozjitřuje. A Baudelaire se snaží popsat právě tento šok. Francouzský interpret v tomto ohledu opět oceňuje Benjamin, který dle něj jako první objevuje tuto « *corrélation interne, chez Baudelaire, entre l' image du choc et le contact avec les masses qui habitent les grandes villes* »<sup>154</sup>. A dále v tomto kontextu rozvíjí pozoruhodnou úvahu založenou na Baudelairově dopisu Arsenu Houssayovi, vydávaném coby předmluva k *Spleen de Paris*. Baudelaire v něm doznává, že forma *Malých básní v próze* je inspirována dílem *Gaspard de nuit*<sup>155</sup> Aloysiuse Bertranda a dodává, že by chtěl « učinit něco podobného a užít způsob, jakého on užil k malbě života dávného, tak podivně pitoreskního, k popisu života moderního a abstraktnějšího. »<sup>156</sup> Poté následuje Baudelairův popis literární formy, jež by tomuto novému modernímu životu nejvíce vyhovovala: « Kdo z nás ve dnech své ctižádosti nesnil o zázraku poetické hudební prózy bez rytmu a rýmu, dosti pružné a dosti rytmované, aby se přizpůsobila lyrickému pohnutí duše, vlnění snů, záchvěvům svědomí? »<sup>157</sup> Zde se právě rýsuje ona Benjaminova vnitřní korelace mezi vědomím a moderním městem, a jak rozvádí Compagnon, i mezi básnickou formou a tímto neustále jitřeným vědomím. Baudelaire tedy může být, zdá se, považován za eminentně moderního básníka přinejmenším v tom, že jako jeden z prvních rozpoznává zvláštní a do té doby nebývalý charakter života v moderním městě, života poznamenaného například všudypřítomným davem, a že se snaží vynalézt tomuto v jeho očích v mnohém dekadentnímu, ale přesto nanejvýš pozoruhodnému životu adekvátní literární formu. Zvláštnostem Baudelairových poetických postupů se budeme věnovat i v příštím oddíle, nyní se již podívejme na

---

<sup>154</sup>« vnitřní korelaci mezi obrazem otřesu a kontaktem s masami, jež ve velkých městech žijí. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 185

<sup>155</sup> A. Bertrand, *Kašpar noci*. Praha 1947

<sup>156</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 5

<sup>157</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 5



Compagnonovu interpretaci Baudelairova vztahu k velkoměstským davům a na báseň *Les Foules*, jež stojí v záhlaví.

Je-li tedy město « perçu du côté de ses implications métaphysiques, voire théologique, comme une sorte d' archétype ou d' idée reproduisant la multitude éternelle »<sup>158</sup>, rýsuje-li Baudelaire morální obraz města, tak jeho hlavním aktérem je jednoznačně velkoměstský dav, a my se musíme ptát, jaké jsou tyto metafyzické implikace. Compagnon nejprve vykládá Baudelairův výrok z již citovaného dopisu Houssayovi, který zní: « Tento neodbytný ideál rodí se hlavně z pobytu ve velkých městech, z křížení jejich nesčíslných vztahů. »<sup>159</sup> Tímto ideálem je tedy ona básnická forma, pro francouzského interpreta je však podstatné spíše vyjádření zdůrazněné kurzívou. Čte jej zhruba tak, že byt' není pro Baudelairův jazyk zrovna typické, vyjadřuje podstatný element jeho zkušenosti s davem - tyto nesčíslné vztahy totiž dle Compagnona evokují chaos, tohu-bohu, « la confusion primitive »<sup>160</sup>. Tyto metafyzické implikace davu tedy nejsou nikterak pozitivní, naopak jsou znakem úpadku, modloslužebnictví, hříšnosti. Vzpomeňme na Baudelairovo vyjádření, citované v kapitole věnované politice, v němž je řečeno, že teorie pravé civilizace spočívá v postupném odstraňování stop prvotního hříchu. Baudelaire si totiž zjevně myslí, že ve velkoměstském způsobu života jsou právě naopak rysy dědičného hříchu ještě umocňovány. Compagnon v závěru své interpretace Baudelairova vztahu k velkoměstským davům píše: « La ville moderne exaspère les traits de la ville éternelle et caricature la primitive religion païenne en sacrifiant banalement les vaincus de la vie, les vieillards et les petits vieilles, et bien d' autres encore. »<sup>161</sup> Pozoruhodná, je také jedna Compagnonova nenápadná poznámka, že k tvářnosti Paříže devatenáctého století neodmyslitelně patří pouliční plakáty a grafity: « Les murs de la ville sont le miroir public des manies dissimulées; ils les exhibent sur les dessins obscènes et dans

---

<sup>158</sup> « pozorováno se zřetelem ke svým metafyzickým, ba i teologickým implikacím jako jistý druh archetypu či ideje věčného davu » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 173

<sup>159</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 5

<sup>160</sup> « prvotní/primitivní zmatení » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 187

<sup>161</sup> « Moderní město umocňuje rysy města věčného a karikuje prvotní pohanské náboženství bezvýznamnou obětí poražených života, tedy starců, scvrklých stařen a mnoha dalších. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 255

les slogans révolutionnaires qui les recouvrent. Les murmurs des foules sont ainsi montrés à tous. »<sup>162</sup> Ti, kteří jsou tedy moderní civilizací často obětováni, jsou tedy ti nejslabší, což možná není typické jen pro dobu moderní, co je pro ni však typické, je to, že tato krutost je zakrývána pod rouškou demokracie a technického pokroku a pojmána jako nutnost, či dokonce spravedlnost, a to je pro citlivého Baudelaira vrchol pokrytectví. Tvrdí, že celá modernizace města je vlastně dekadencí, a to ne proto, že by byl, jak jsme již naznačovali, nějakým obdivovatelem minulosti. Odmítá však ideu pokroku, ideu, že technický vývoj jaksi samozřejmě způsobí i vývoj v oblasti morálky. S Compagnonem řečeno: « Baudelaire refuse d'associer au progrès technique une conséquence morale, et la ville moderne reste une « grande barbarie éclairée au gaz. » »<sup>163</sup> Plynové osvětlení bylo společností té doby vnímáno jako emblém této modernizace města a spolu s asanacemi celých čtvrtí bylo opředeno až nábožnou představou očisty. Compagnon rozvíjí zajímavou analýzu Baudelairova vztahu k plynovému osvětlení. Tvrdí, že z faktu, že plynové lampy nahradily ty petrolejové, nebyl vůbec nadšen, že byl však, jak o tom svědčí i forma jeho básní v próze, uchvácen představou výbuchu: « L'explosion exprime la fête, la joie, la fête macabre, le rire jaune ou le rire malin, l'ivresse, la fureur, l'ardeur, la violence et l'excès. »<sup>164</sup> Signifikantní co do obsahu může být v tomto ohledu dle francouzského interpreta báseň *Špatný sklenář*<sup>165</sup>. Vraťme se však k fenoménu davu. V něm tedy Baudelaire vidí původ chaosu, monstrózní hemžení, spolčení hlupců, hříšníků a demokratů, přesto však, jak o tom svědčí báseň *Davy*, je v tomto koupání se v množství možné prožít i nebývalou slast. Compagnon, podobně jako Benjamin, přirovnává slast prožívanou uvnitř davu lidí k opiovému opojení a upozorňuje na vliv

---

<sup>162</sup> « Zdi města jsou společenským zrcadlem skrytých mánií; vyjevují je skrze obscénní kresby a v revolučních sloganech, jež se s nimi překrývají. Šum davů se tak ukazuje přede všemi. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 44

<sup>163</sup> « Baudelaire odmítá spojovat s technickým pokrokem i vývoj mravů a moderní město u něj zůstává « ohromným barbarstvím, osvětleným svítíplynem ». » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 200

<sup>164</sup> « Exploze znázorňuje slavnost, veselí, hrůzostrašnou oslavu, nucený smích či smích škodolibý, opojení, běsnění, zápal, násilí a přemíru. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 204

<sup>165</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 30-49

De Quinceyho<sup>166</sup>: « La dualité de l' opium préfigurait l' expérience de la ville dans *Le Spleen de Paris*, balançant entre la « tyrannie de la face humaine » et la jouissance de la foule, l' *odi et amo* de la modernité. »<sup>167</sup> Flanérovi uvnitř davu, tak jako kuřáku opia, neustále hrozí ztráta sebe sama, zároveň ale je toto balancování nanejvýš svůdné. Co je však na Compagnonově interpretaci Baudelairova vztahu k davu nejzajímavější, je důraz, jaký klade na religiózní terminologii v básni *Davy*. Viděli jsme, že Benjamin prostřední část básně, kde se hovoří o vesmírném obcování a svaté prostituci duše, interpretuje tak, že « zde hovoří samotné zboží »<sup>168</sup>, zdůrazňuje motiv vcit'ování. Compagnon naopak tvrdí, že « le rapport du poète avec la foule urbaine moderne est de nature religieuse, sacrée, mystique, primitive »<sup>169</sup> Domnívá se, že v tomto ohledu je Baudelaire pravděpodobně silně ovlivněn filosofií Josefa de Maistra, v níž hraje významnou roli univerzalita oběti, jistá všeobecná reversibilita. Svatá prostituce je pak « un principe herméneutique valable pour toute la compréhension du monde »<sup>170</sup>. V této interpretační linii čte francouzský interpret i v básni zdůrazněnou reversibilitu mezi samotou a bytím v davu. Benjamin sice prohlásí, že « Baudelaire miluje samotou, ale v davu »<sup>171</sup>, situaci však interpretuje v rámci psychologie a ekonomie a tak zmnožení počtu znamená jen zmnožení zákazníků, před nimiž se flanér-samotář prostituje. Compagnon naopak zdůrazňuje mystický charakter a dodává: « Derrière la révesibilité de la solitude peuplée et de la multitude solitaire, un mot s' impose, qui les réunit, celui de modernité. »<sup>172</sup> V poslední kapitole také uvidíme, že Constatnin Guys, který bude obdivován jako malíř moderního života, je zván mužem davu, a

---

<sup>166</sup> T. De Quincey, *Zpověď požívače opia*. Praha 2000

<sup>167</sup> « Dualismus opia předjímá zkušenost města ze sbírky *Le spleen de Paris*, zkušenost balancující mezi « tyranií lidské tváře » a rozkoší z davu, jakousi moderní verzi *odi et amo*. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 222

<sup>168</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 265

<sup>169</sup> « vztah básníka k modernímu městskému davu je povahy náboženské, posvátné, mystické, ba primitivní. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 242

<sup>170</sup> « hermeneutickým principem, jež je platný pro veškeré porozumění světu » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 240

<sup>171</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 260

<sup>172</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 232

samořejmě se v tomto ohledu vrací vliv Poea a jeho slavné povídky *Man of the crowd*<sup>173</sup>. Compagnon tvrdí, že v Baudelairově díle můžeme nalézt vlastně dvojí pojetí prostituce: « la prostitution grégaire de celui qui ne peut pas « être seul » et celle, « particulière », de l' « homme de genie », de l' « homme des foules », du « parfait flâneur », du poète ou du philosophe péripatéticien, ou encore du « peintre de la vie moderne », pour qui la loi mystérieuse de la réversibilité rend la solitude et la multitude égales. »<sup>174</sup> Na základě citovaného snad můžeme říci, že Benjaminova interpretace jakoby brala v potaz jen první druh prostituce, tu stádní, jež možná stojí v pozadí pro básníka hrozivých politických ideálů, fungování dobových novin, i všeobecného morálního úpadku, jež je snad možné nazvat i vcit'ováním se do zboží, není však jediným druhem prostituce, jíž Baudelaire rozpracovává. Compagnon zdůrazňuje naopak druhý druh, druh řekněme filosofický či teologický, jehož teorie oběti není banální a pokrytecká, ale nenejvýš odvážná. Jde o obětování, jež dává svým způsobem všanc sebe sama a jíž rozvíjí dandy a jemu podobní. Zkušenost davu může být podobna mystické jednotě, může být navýsost slastná, může to být ale i zkušenost děsivá a nepříjemná. Jisté je, že je to bytostná zkušenost velkoměstského člověka. Baudelaire, chce-li dát tvar moderně, se musí právě z touto zkušeností vypořádat, právě jí nalézt adekvátní ztvárnění.

Závěrem se opět pokusíme zodpovědět otázku, zdali byl Baudelaire, co se týče jeho postoje k městu a jeho davům, spíše moderní či antimoderní, a opět zde bude odpovědí jistá ambivalence. Navýsost moderní byl Baudelaire jistě tím, že rozpoznal specifický charakter velkoměstské existence, její hluboké poznamenání davem, a že se po celý život snažil vynalézt jí adekvátní básnickou formu. Svým způsobem ale mohl působit i jako zavylý reakcionář, antimodernista, neboť ateistickou a demokratickou měšťáckou společnost, která glorifikovala technický pokrok a považovala se za

---

<sup>173</sup> Poe, E., A. *Muž z davu. Zrádné srdce. Výbor z díla*, Praha 1959, str. 285-299

<sup>174</sup> « stádní prostituci toho, kdo nedokáže « být sám », a jednak « obzvláštní » prostituci, prostituci « génia », « člověka davů », « ideálního flanéra », básníka či krácejícího, peripatetického filozofa, nebo snad « malíře moderního života », pro něhož se skrze mysteriózní princip reverzibility stávají osamocenosť i mnohost totožnými. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 254

navýsost moderní, odsuzoval jako hříšnou, dekadentní a svým fungováním primitivní. Uprostřed horečné modernizace Paříže devatenáctého století se občas zastavil, zachytil její moderní i antickou tvářnost a zanechal dalším generacím alegorickou báseň *Labut'* a mnoho jiných, které dosvědčují, že Baudelaire své město, tu večnou děvku, po celý život miloval i nenáviděl.

### III. Noviny

Ve třicátých letech se krásná literatura začíná objevovat nejen v časopisech, ale i v denících, a to zejména ve formě fejetonu a románu na pokračování. Dle Benjaminova došlo v průběhu devatenáctého století k zásadní proměně denních novin, přičemž s ní jako první přišel *La Presse* Mme Girardinové a zdá se, že spočívala zejména ve třech novinkách: « snížení ceny předplatného na polovinu, inzeráty a fejetonový román ».<sup>175</sup> V Benjaminově konvolutu *m z Knihy pasáží* čteme ve fragmentu věnovaném fejetonu: « Bylo třeba jakoby intravenózně zkušenosti naočkovat dar senzace; zvěřit na běžné zkušenosti prožitkový charakter... Fejetonista je tedy jedním z prvních techniků, které vyvolala rostoucí potřeba prožitků. »<sup>176</sup> Zásadní změna nastala i v samotném zpravodajství: « Podrobným zprávám zároveň začala konkurovat krátká, abruptní informace ».<sup>177</sup> Efekt těchto novinek byl obrovský, během dvaceti let se počet předplatitelů zčtyřnásobil. Skrze inzerci a rodící se reklamu se tisk stal komerčnějším. Dle Benjaminova byla reklama v devatenáctém století « zdánlivě nezávislá, ve skutečnosti nakladateli placená zpráva »<sup>178</sup> propagující určitou knihu, a dodává, že pro studium dějin informace je studium novinové korupce nepostaradatelné. A stal se také senzačnějším, bulvárnějším: « Informace musela být pokaždé nová: městské drby,

---

<sup>175</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 240

<sup>176</sup> W. Benjamin. *m [Zahálka]*. Teoretické pasáže. s. 221

<sup>177</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 240

<sup>178</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 241

divadelní intriky, záležitosti hodné vědění, byly jejími nejoblíbenějšími prameny. »<sup>179</sup> Pro nás je však vedle této proměny publicistické roviny tisku nejpodstatnější to, co bylo řečeno hned v úvodu - v novinách byla najednou publikována krásná literatura, a to včetně poesie, což mělo pro její statut samozřejmě dalekosáhlé důsledky. Benjamin zdůrazňuje, že se tím literatura stává zbožím rychlé spotřeby a spisovatel prostitutem, Compagnon upozorňuje na charakter textového okolí poetických textů a jeho vliv na jejich formu i čtení. V devatenáctém století spisovatelé přestávali být intelektuální autoritou, jakou snad ještě dokázal být Victor Hugo, a stávali se spíše postavičkami na trhu zvědavosti. Spolu s masivním nárůstem čtenářů a hlavně s vynálezem románu na pokračování přirozeně vzrostly nároky, jež měli nakladatelé na své spisovatele zejména co do tempa produkce. Zároveň s tím ale klesly nároky na její literární kvalitu. Literáti byli nuceni do takového tempa, že jim snad ani nebylo možné vyčítat, že si často najímali průměrné pisálky, aby za ně generovali další a další strany románů, či že si naopak nakladatelé, přijímající rukopis, osobovali právo připojit k němu autora dle svého zvážení. Benjamin například tvrdí, že « mezi lidmi se říkalo, že Dumas zaměstnává ve svém sklepení celou kompanii chudých literátů, »<sup>180</sup> to ale nijak nesnižovalo jeho oblibu. Tisk lákal literáta poměrně vysokým honorářem, a když ne získáním intelektuální prestiže, tak alespoň možností politické kariéry. Benjamin poukazuje zejména na mistra fejetonového románu Eugéna Sueho, který byl « díky úspěchu svých *Mystère de Paris*... hlasy 13000 pařížských dělníků zvolen poslancem. »<sup>181</sup> Lamartine se podle něj zase svým způsobem vmlouval do cítění strádajících parcelových rolníků a doufal v jejich politickou podporu. Není proto překvapivé, že se, jak upozorňuje Benjamin, parlament snažil proti vlivu fejetonového románu bojovat tím, že jej postihoval « postupně rostoucí daní »<sup>182</sup>. Benjamin dále k

---

<sup>179</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 241; Pozoruhodná je v tomto kontextu také Benjaminova poznámka v textu *O některých motivech u Baudelaira*: « Historicky vzato, mezi různými formami sdělení existuje konkurence. Na tom jak vystřídala relaci informace a informaci senzace, lze sledovat přibývajícím zakrňování zkušenosti » W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, str. 84

<sup>180</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 242

<sup>181</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 244

<sup>182</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 243

tomuto svazku literatury a politiky poznamenává, že « jestliže literatura dokázala tímto způsobem otevřít vyvoleným politickou kariéru, pak lze jejich kariéru využít ke kritickému zhodnocení spisů »<sup>183</sup>, což je dle mého názoru metodicky poměrně problematické, pro naše téma to ale není tolik podstatné. Spisovatel byl tedy v devatenáctém století spíše celebritou a dělníkem slov, nikoli již autoritou, jak tomu bylo v dobách romantismu. V zářivých kavárnách na nově postavených bulvárech se odehrávala setkání literátů, novinářů, nakladatelů a bohémů, zde byly hledány náměty zpráv i dojednávány případné publikace. Oba naši interpreti zdůrazňují, že novinový provoz je neodmyslitelný od městského prostoru a jeho moderní proměny. Dle Compagnona je možné za emblematický obraz moderního člověka považovat právě čtenáře novin, sedícího na terase kavárny, který je obklopen ruchem bulváru osvětleného plynovými lampami.

Baudelaire jak známo vydával jak své básně, tak eseje v mnoha různých novinách. Z jeho poznámek a textů je na první pohled zjevné, že mu byl tento proces nanejvýš nepříjemný, na novinovém provozu byl ovšem existenčně zcela závislý. V tomto oddíle se budeme nejprve opět věnovat Benjaminově interpretaci básníkovy vztahu k novinovému provozu a nastíníme také některá specifika Baudelairovy básnické práce, která německý interpret obzvlášt zdůrazňuje. Poté se budeme věnovat Compagnonovi, který vnímá noviny jako jedno z nejvýraznějších zrcadel moderní společnosti a zdůrazňuje zejména ambivalenci Baudelairova vztahu k nim.

#### a) Šermující básník aneb alegorie

Slunce<sup>184</sup>

Když kruté slunce s hůr čím dál víc šípů střílí,  
ve městě na střechy a venku na obilí,

---

<sup>183</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 244

<sup>184</sup> Baudelaire, *Květy zla*, str. 146

já podél baráků na starém předměstí,  
kde visí záclony, štít starých neřestí,  
v svém šermu urputném se chodím cvičit hbitě,  
a ve všech koutech kol rým z čista jasna cítě,  
klopýtám slovíčky tak jako dlážděním  
a vrážím do veršů, o kterých dávno sním.

Ten otec živitel, jenž každou bledost zmůže,  
probouzí na polích jak žížaly, tak růže,  
starosti k nebesům žhna odpařuje hned  
a vkládá do mozků a úlů sladký med.  
Onť starce s berlami svým žárem omlazuje  
a jako panny je, zas zdravé, rozjařuje  
a káže růst a a zrát žním v srdci dychtícím,  
jež, nesmrtelné, chce vždy kvésti květem svým.

A když se do měst pak tak jako básník vrhne,  
zušlechtí šťastně los i věci nepatrné  
a vniká, jako král, bez každé orace,  
ve všechny špitály a všechny paláce.

V úvodu bylo řečeno, že novinový provoz je neodmyslitelný od parků, bulvárů, kaváren, zkrátka od flanerie. Dle Benjamina právě v ulicích Baudelaire « rozvíjel drapérii vztahů s kolegy a světáky » a dodává, že byl na tuto každodenní společenskou potulku « odkázán stejně jako nevěstka na umění své masky. »<sup>185</sup> Baudelaire « literáty, a sebe sama v první řadě, běžně dával do souvislosti s děvkou, »<sup>186</sup> je však otázkou, zdali mu tuto masku prostitutky nasadil literární trh, či zdali si ji nasadil sám.

---

<sup>185</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 242

<sup>186</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str.. 246



Benjamin se zřejmě domnívá, že platí obě možnosti. Dle něj byl Baudelaire « vůči literárnímu trhu téměř od počátku prost iluzí »<sup>187</sup>, « věděl, jaká je skutečná situace literáta: v podobě flanéra se vydává na trh; myslí si, že se jde jen podívat, ale ve skutečnosti již hledá kupce. »<sup>188</sup> V jedné z předmluv ke *Květům zla* Baudelaire píše: « Dal jsem do toho pár prasečtin, abych se zalíbil pánům žurnalistům. Ukázali se nevděčnými. »<sup>189</sup> Tato interpretační linie zdůrazňující fakt, že je spisovatel nucen se prostituovat, nabízet se jako zboží, je pro Benjamina, dle mého názoru nepřekvapivě, důležitá. V *Zentalparku* například píše: « Baudelaire byl - pro svou důkladnou znalost povahy zboží - schopen nebo nucen uznávat trh jako objektivní instanci. při jednání s redakcemi byl s trhem v neustálém kontaktu. Baudelairův postup - pomluvy (Musset), padělek (Hugo). Baudelaire byl snad první, kdo měl představu originality, která trhu vyhovuje a která právě proto byla tenkrát originálnější než každá jiná (créer un ponctif). »<sup>190</sup> Poměrně zajímavé je v tomto kontextu také to, že dle německého teoretika bylo pro literáta vedle udržování přátelských vztahů s nakladateli nutné, aby dával najevo jistou zahálčivost. Literát musel ovládat gesta flanéra a dandyho, neboť « tváří v tvář rozvláčnému nicnedělání, jež bylo v očích publika nutné ke zdokonalení jeho pracovní síly, získávala tato síla téměř fantaskní rysy »<sup>191</sup>. Literát se tak, ocitá v poměrně schizofrenní situaci, kdy musí nosit, Benjamin by řekl přinejmenším, dvojí masku: jednu zahálčivou, určenou jen publiku, a druhou, určenou nakladatelům: masku činorodosti a loajality. K motivu přetvářky a herectví se ještě vrátíme v následujícím oddíle. Signifikantní je v tomto ohledu také báseň v próze *O jedné hodině z rána*<sup>192</sup>, v níž si básník na tuto společenskou potulku, nutnost v životě literáta, stěžuje, mimo jiné jízlivě poznamenává: « Statečně jsem odporoval řediteli revue, jenž na každou námitku odpovídal: « My jsme strana počestných lidí », z čehož

---

<sup>187</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 246

<sup>188</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 247

<sup>189</sup> W. Baudelaire, *Úvahy*, str. 444

<sup>190</sup> W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, str. 115

<sup>191</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 242

<sup>192</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 39

následuje, že všechny ostatní listy jsou redigovány darebáky. »<sup>193</sup> Tato poznámka může poukazovat na jeden z podstatných důvodů, proč Baudelaire noviny a jejich nakladatele nesnášel - většinou to byli lidé moderní, pokrokoví, demokratičtí, zkrátka lidé stojící ve správnou dobu na správném místě, což se o Baudelairovi dá říci jen těžko. V básnickových očích byla dobráckost a otevřenost nakladatelů jen zdánlivá, naopak to podle něj byli často vypočítaví a zkorumpovaní měšťáci, zkrátka « canaille », chamrad'. Na druhou stranu měl ale Baudelaire mezi nakladateli novin i řadu příznivců, kteří za ním stáli, i když to pro ně rozhodně nebylo zvlášť výhodné. V tomto ohledu je dle mého názoru třeba brát vážně interpretaci založenou Sartrem, která stojí na tezi, že Baudelaire rozhodně nebyl žádným chudákem, vůči němuž byl osud jen nespravedlivý a krutý. Ano, Baudelaire byl jistě tragickou postavou, stojící v brutální izolaci, z velké části se v ní ale ocitl z vlastní vůle a přesvědčení. Je jistě možné říci, že « Baudelairovo postavení na literárním trhu bylo po celý jeho život špatné, »<sup>194</sup> ale zdá se, a Benjamin si toho byl vědom, že na tom měl kvůli svému chování značný podíl. Často nebyl schopen dodržet domluvený termín dodání textů; nabízel k vydání i básně již vydané či pravidelně nabízel své rukopisy více nakladatelům najednou; své texty plnil ostrými výpady proti nakladatelům. K tomuto tématu se ještě vrátíme spolu s Compagnonem, nyní se ještě, vykračující za Benjaminův text, na chvíli podívejme na vztah, který měl Baudelaire ke svým čtenářům, k těm hlupákům, lačnicích po senzacích, před nimiž je třeba nosit masku flanéra.

Jistě zásadní je v tomto ohledu báseň v próze *Pes a flakon*<sup>195</sup>. Vypravěč v ní svému « krásnému », « dobrému » psu dá přičichnout k vybranému parfému a ten se znechucen odtáhne; následně vypravěč spekuluje, že nabídl-li by mu výkaly, jistě by je nadšeně očuchával; závěr básně zní: « Tak i ty, nehodný druhu mého smutného života, podobáš se obecenstvu, jemuž nelze nikdy podávat delikátní parfémy, ale jen pečlivě

---

<sup>193</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 41

<sup>194</sup> Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 246

<sup>195</sup> Baudelaire SdP s. 29

vybrané nečistoty. »<sup>196</sup> Tento text vypovídá o Baudelairově opovržení, jež měl pro čtenáře novin velkých nákladů jako byly *Le Siècle* či *La Presse*, jenže tudíž i pro své vlastní čtenáře, neboť jak známo například *Malé básně v próze* nevyšly za básníkovy života jinak než v novinách, a to právě většinou v novinách velkých nákladů.

Zajímavé ale také je, co text vypovídá o Baudelairově díle jako takovém, o tom jak jej vnímal on sám. Je pro něj jako onen delikátní parfém, který právě proto nemůže být oceněn, nebo jsou to pečlivě vybrané nečistoty, jež jsou tedy konstruovány na míru opovrhovanému publiku, a o jejichž kvalitě pochybuje i autor sám? Nebo je to celé míněno jako ironie? V již zmíněné předmluvě<sup>197</sup> k *Malým básním v próze* čteme poměrně zajímavé vyjádření stran zvláštní formy těchto textů. Baudelaire v ní tvrdí, že vlastně nemají ani konec ani začátek, že jsou na každém místě koncem i začátkem, a že je proto možné jejich četbu vždy přerušit, což je jejich jedinečnou výhodou. « Můžeme přerušit, kde chceme, já svoje čtení, Vy rukopis, čtenář svou četbu; neboť já nezavěšuji vzdornou vůli tohoto na nekonečnou nit velejemné intriky. »<sup>198</sup> To je poměrně překvapivé vyjádření, vidíme-li jej v kontextu klasické literatury, méně už však, vidíme-li jej v kontextu novinového provozu. Tisk, ať už prostřednictvím redukce v titulcích, abruptnosti sdělení, či používáním zkratk pracuje se specifickým tempem a stylem četby. Noviny zkrátka musí být možné prolistovat, zběžně pročíst, rozečíst a odložit. A jelikož mají *Malé básně v próze* vycházet v denících, musí jejich forma odpovídat takovému druhu četby. I zde je velmi dobře možné, že Baudelaire mluví ironicky, že se posmívá novinářskému stylu i způsobu četby. Tak například situaci interpretuje Compagnon, a zmínka o velejemných intrikách tomu taktéž nasvědčuje. Stejně jako v básni *Pes a flakon* je však nejistota, zda se jedná o ironii či brilantní sebereflexi, právě tím zajímavým, tím, co činí Baudelairovo dílo navýsost moderním. Ať už Baudelaire smýšlí o svém publiku jakkoli, je

---

<sup>196</sup> Baudelaire SdP s. 31

<sup>197</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 5

<sup>198</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 5

zjevné, a tím se vrátíme k Benjaminovi, že ke svému dílu přistupuje s velikou vážností a plný očekávání.

V poslední kapitole eseje *Paříž druhého císařství* se Benjamin věnuje Baudelairově koncepci moderního hrdiny a specifickým Baudelairovy básnické práce; první bude tématem následujícího oddílu, druhé bude tématem nyní, přičemž můžeme tato specifika pracovní nazvat fyzické úsilí, inkognito a alegorie. Německý interpret nejprve upozorňuje na báseň *Slunce*, která stojí v záhlaví tohoto oddílu. Tvrdí, že v ní obsažená metafora básníka - šermíře je pro pochopení Baudelairova způsobu básnění velice podstatná, neboť « jde snad o jediné místo v *Květech zla*, kdy jej vidíme při poetické práci »<sup>199</sup>. Zejména závěrečné čtyřverší první strofy a vyjádření « fantasque escrime », které Kadlec překládá jako urputný šerm, jsou pro nás podstatné. Z těchto veršů můžeme vyčíst dvojí: jednak to, že Baudelaire doufal na svých potulkách městem nalézt nejen náměty, ale i konkrétní formu svých básní, « duchový zástup slov, fragmentů, básnických začátků, s nímž se v opuštěných ulicích pouští básník do zápasu o básnickou kořist »<sup>200</sup>; a jednak to, že tato básnická potulka rozhodně nebyla ničím snadným a bezstarostným. Benjamin, interpretuje tyto verše, poznamenává: « Baudelairův flanér není autoportrétem do té míry, jak bychom si mohli myslet. V tomto portrétu chybí jeden významný rys skutečného Baudelaira - toho Baudelaira, jenž se upsal svému dílu. Jde o stav, kdy je člověk duchem nepřítomen. - Ve flanérovi slaví vítězství zvědavost. Může být soustředěn na pozorování: pak se objevuje amatérský detektiv; může ustrnout, když člověk jen tak lelkuje: pak se z flanéra stává badouč. Skutečně podnětná vyličení velkoměsta nepocházejí ani od jednoho z nich. Pocházejí od těch, kteří prošli městem jakoby nepřítomní, ztracení ve svých myšlenkách či starostech. »<sup>201</sup> Melancholie, o níž byla řeč v minulém oddíle, je dle mého názoru jedním z takových vnitřních naladění, v nichž se básník ztrácel a zase nalézal uprostřed města, v nichž krystalizoval jeho básnický obraz Paříže. Benjamin je poněkud prozaičtější a upozorňuje na Baudelairovu zadluženost - v den vybírání činže

---

<sup>199</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 276

<sup>200</sup> W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, str. 88

<sup>201</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 277

bylo vyrazit do města, ať už bylo počasí jakékoli, zkrátka nutností, zároveň ale na každém rohu mohl básník potkat své věřitele. Být ponořen ve svém vnitřním světě a zároveň neustále odrážet výpady velkoměsta, to byla Baudelairova každodenní realita, to byl výchozí moment jeho práce. Benjamin tuto situaci shrnuje takto: « Kličkami své prozodie Baudelaire zbásnil šoky, jimiž na něj doléhaly jeho starosti, a tisíceré výpady, jimiž je odrážel. »<sup>202</sup> Ať už se jednalo o věřitele, přítele, či žebráka, bylo v těch setkáních cosi násilného, co nutilo básníka napnout všechny síly a potýkat se s realitou. Dav, se kterým se Baudelaire v ulicích Paříže dennodenně setkával, nebyl nikdy zcela anonymní. Benjamin tvrdí, že stran Baudelairova způsobu básnění, které se počínalo rodit právě v prostoru velkoměsta, se nejpřiléhavěji vyjádřil symbolista Gustave Kahn, který tvrdí, že « u Baudelaira se básnická práce podobá fyzickému vypětí. »<sup>203</sup> Nanejvýš náročná a vyčerpávající však není potulka městem, ale práce, jež čeká básníka za dveřmi jeho pokoje, práce veršotepecká, jejímž cílem je, « aby z blouznění vzešlo umělecké dílo »<sup>204</sup>. A to ne dílo ledajaké, ale takové, které by jednou bylo čteno jako klasické. Básník chce být práv své době, chce dát tvar moderně, zároveň ale chce být jednou čten jako « antický spisovatel »<sup>205</sup>, chce aby jeho dílo bylo nesmrtelné. Benjamin tvrdí, že « Baudelaire od počátku předstupuje před publikum s vlastním kodexem, vlastními stanovami a vlastními tabu. »<sup>206</sup> Z mnoha dopisů je zjevné, že své poslání literáta bere velmi vážně. Jak známo, Baudelaire nemálo svých básní mnohokrátě přepracovával a dle německého teoretika « varianty jeho básní dokládají, že byl při práci vytrvalý a že ho při ní značně skličovala i sebenepatrnější věc. »<sup>207</sup> Pozoruhodné je v tomto kontextu také Benjaminovo upozornění, že vedle silné vůle, odhodlanosti a nesporného talentu « Baudelaire

---

<sup>202</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 278

<sup>203</sup> Ch. Baudelaire, *Mon coeur mis a nu et fusées*, předmluva G. Kahn, str. 5 citováno v Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 275

<sup>204</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 276

<sup>205</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 288

<sup>206</sup> Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 275

<sup>207</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 278

nevlastnil mnoho věcí, jež patří k věcným podmínkám duchovní práce »<sup>208</sup>. V eseji dále čteme: « Stereotypy v Baudelairových zkušenostech, nedostatečné zprostředkování mezi jeho idejemi, ztuhlý neklid v jeho rysech poukazují na to, že neměl k dispozici rezervy, které člověk získává díky vědomostem a celkovému dějinnému přehledu. »<sup>209</sup> Básník se neustále stěhoval, nevlastnil knihovnu a často ani psací stůl, téměř neustále byl v tísnivé finanční situaci a nebyl příliš vzdělaný. Psal poesii vlastně navzdory všem podmínkám, navzdory materiální i intelektuální nouzi a pravděpodobně i proto je jeho představa o umělci modelována podle vzoru hrdiny a jeho představa o básnění podle boje.

Básník si vždy zachovává jisté inkognito, toť druhé specifikum, jež německý interpret zdůrazňuje. Baudelairovy básně jsou velice pečlivě konstruované. « Slova mají v tomto plánu přesně vyznačené místo - stejně jako spiklenci před vypuknutím vzpoury. Baudelaire konspiruje s jazykem samým. Krok za krokem propočítává jeho účinek. »<sup>210</sup>, píše Benjamin a glosuje - Baudelairova « technika je technikou pučisty. »<sup>211</sup>. Nedílnou součástí tohoto Baudelairova plánu bylo, aby v něm jako autor nebyl rozpoznatelný. Benjamin tvrdí, že « inkognito je zákonem jeho poezie » a že « nejpovolanější interpreti si všimli, že se vždy vyhýbal tomu, aby jej čtenář odhalil. »<sup>212</sup> Zde se dle mého názoru setkáváme s dalším poměrně problematickým momentem Benjaminovy interpretace Baudelaira. Můžeme jistě souhlasit s tím, že Baudelairovy básně jsou velice pečlivě vystavěné, a s principiálním zachováním inkognita bezpochyby také, je však možné považovat Baudelairovo básnění za konspirování s jazykem? Není zde Benjaminova interpretace opět příliš politizující? Co vlastně taková konspirace na poli jazyka znamená? Je možné si ji představit tak, že slova-spiklenci jsou sice dobře zorganizována, ale tato organizace jako celek je ideově prázdná a svévolná, že Baudelaire jen strategicky skládá slova, ale nemá co říci? Dle

---

<sup>208</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 279

<sup>209</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 278

<sup>210</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 303

<sup>211</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 305

<sup>212</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 303

mého názoru nikoli a pravděpodobně si to takto vyostřeně nepředstavoval ani sám Benjamin. Baudelairovo básnění, rafinovanost konstrukce i skrytost autora jsou domnívám se plodem mistrovství, nikoli nouze. Jsou plodem jasného přesvědčení o tom, co je Baudelairovi cílem umění: zachytit věčnou krásu v prchavém, zvěčnit jedinečnou krásu moderny. K tomu však více v následujícím oddíle, nyní se podívejme na poslední, nejdůležitější specifikum Baudelairova básnění - jeho poetický slovník a figuru alegorie.

Benjamin v první řadě upozorňuje na konvenci třídění slov na vhodná a nevhodná pro krásnou literaturu a tvrdí, že « v prvních desetiletích devatenáctého století byla tato konvence nepopiratelná »<sup>213</sup>. Dále vyjmenovává některé, zejména divadelní, skandály, jež v té době vyvolalo užití nevytříbených slov, a poukazuje na snahu Victora Huga « srovnávat rozdíl mezi slovy hovorovými a slovy krásné řeči »<sup>214</sup>. Stran našeho básníka Benjamin poznamenává: « Baudelaire překročil jak jazykové jakobínství Victora Huga, tak i bukolickou svobodu Saint-Beuva. Jeho obrazy jsou originální nízkostí předmětů používaných v přirovnáních. Baudelaire si vyhlíží banální jevy, aby je přiblížil jevům poetickým. »<sup>215</sup> Baudelaire, zdá se, nepovažuje žádnou situaci ani žádné slovo za nevhodné pro krásnou literaturu, « zná slova jako « quinquet », wagon či omnibus; nevyhýbá se slovům bilan, réverbère, voirie. »<sup>216</sup> Tato obdivuhodná šíře Baudelairova slovníku, stejně jako šíře motivická, kterou Benjamin glosuje vyjádřením, že « se neštítí nejbanálnějšího »<sup>217</sup>, je jedním z nejpodstatnějších důvodů, proč bývá Baudelaire považován za prvního moderního básníka. Dle Benjaminu francouzský básník jako vůbec první « pracuje se slovy nejen prozaické, ale i městské provenience ».<sup>218</sup> Jak již bylo naznačeno, dle Baudelaira by

---

<sup>213</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 304

<sup>214</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 304

<sup>215</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 304

<sup>216</sup> « kukadlo », « účetní uzávěrka, pouliční lampa, smetiště » W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 305

<sup>217</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 305

<sup>218</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 305

cílem umění mělo být právě spojení pomíjivého a věčného, triviálního a vznešeného, objevení jedinečné moderní krásy, ať už se skrývá kdekoli, a proto by bylo mylné a pokrytecké přehlížet některá specificky moderní slova, vhodná pro její znázornění. Zvláště podstatné ale je, že v tomto odvážném a moderním lyrickém slovníku « se náhle a zcela nezprostředkovaně objevuje alegorie. »<sup>219</sup> Německý interpret tvrdí, že « můžeme-li někde pevně uchopit Baudelairova ducha, pak v této bryskní koincidenci » a dodává, že « Claudel ji vystihl s definitivní platností: jednou se vyjádřil v tom smyslu, že Baudelaire sloučil Racinův způsob psaní se stylistikou novináře druhého císařství. »<sup>220</sup> Podrobněji se na tuto tezi podíváme spolu s Compagnonem, je ale zjevné, že Benjamin se jejím prostřednictvím dotýká důležité charakteristiky Baudelairova básnění - spojení triviálního a vznešeného je jedinečným způsobem završeno v alegorii. Benjamin má za to, že toto zvláštní, moderní, jakoby neadekvátní okolí Baudelairovým alegoriím « přidává cosi matoucího, čím se liší od obvyklých alegorií »<sup>221</sup>, čím se liší jak od alegorií klasicistních, tak barokních. Německý interpret považuje básnickovy alegorie za « centra poetické strategie » a dodává, « že jsou jediným, co je zasvěceno do tajemství. »<sup>222</sup> V *Zentralparku* a v pojednáních *O některých motivech u Baudelaira a Paříž hlavní město devatenáctého století* se baudelairovskou alegorií Benjamin zabývá také, a to zejména ve třech souvislostech. V první řadě spojuje alegorii s melancholií. Tvrdí, že « Baudelairovým ingenium, jehož živnou půdou je melancholie, je ingeniem alegorickým, »<sup>223</sup> a upozorňuje na zvláštní, zostřené vnímání času, které je melancholickému naladění vlastní, a které hluboce souvisí se schopností alegorie jakoby zastavit, nechat ustrnout v čase i prostoru, to, co do alegorie vstupuje. Tuto schopnost formuluje Benjamin takto: « Alegorický záměr vyřazuje věci z životních souvislostí; rozbíjí je a současně

---

<sup>219</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 305

<sup>220</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 305

<sup>221</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 304

<sup>222</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 305

<sup>223</sup> W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, str. 77



konzervuje. Alegorie lpí na snech. Poskytuje obraz strnulého klidu. »<sup>224</sup> Melancholie - alegorie - smrt - paměť - sen, to je souvislost, která se před čtenářem Baudelairova díla rýsuje na mnoha místech a ještě o ní bude řeč v následujícím oddíle.<sup>225</sup> Druhá souvislost, v níž se dle Benjamina objevuje alegorie, je možná překvapivě souvislost se zbožím.<sup>226</sup> Dle Benjamina je zboží opředeno podivnou, mámivou aurou, jakýmsi zdáním života a Baudelaire, snad i kvůli zkušenosti s novinovým provozem, jež činí zboží i z básníka samého, byl právě tím kdo na ni poukázal a kdo se jí prostřednictvím alegorie snažil narušit. Dle Benjamina totiž: « Šalebnému ozáření zbožího světa činí přítrž jeho zasazení do alegorična. »<sup>227</sup> Třetí souvislost je vlastně srovnáním a spojují se v ní obě souvislosti výše zmíněné. Zdá se, že dle německého teoretika byly Baudelairovy alegorie na rozdíl od alegorií barokních jakoby zvnitřněné, prožité v melancholické izolaci.<sup>228</sup> V *Zentralparku*, německý interpret tvdí, že « barokní alegorie vidí mrtvolu jen zvnějšku », zatímco « Baudelaire ji vidí zevnitř », což následně rozvádí vyjádřením, že « klíčová postava rané alegorie je mrtvola », zatímco « klíčová postava alegorie pozdní je upomínka » a srhnuje, že « upomínka je schéma proměny zboží v sběratelský objekt. »<sup>229</sup> K motivu vzpomínání se ještě vrátíme v závěru práce, nyní se však nyní již podívejme na interpretaci Compagnona, přičemž bude, doufejme, mnohé zde naznačené, ať už co se týče Baudelairova básnění či jeho vztahu k novinovému provozu, projasněno více.

---

<sup>224</sup> W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, str. 117

<sup>225</sup> Pozoruhodná, ale obtížně vyložitelná, je také tato Benjaminova poznámka: « Magnetická přitažlivost, kterou měly pro básníka některé situace, patří k symptomovému okruhu melancholie... Místa, na kterých se Baudelaire kál ze svého ničivého pudu, jsou alegorie. » W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, str. 118

<sup>226</sup> Tuto souvislost rozebírá pozoruhodným způsobem E. Friedlander. E. Friedlander, *Walter Benjamin: A philosophical portrait*, str. 152-156

<sup>227</sup> W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, str. 118

<sup>228</sup> « Alegorie v devatenáctém století vyklidila vnější svět, aby se usídlila ve vnitřním. » W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, str. 122

<sup>229</sup> W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, str. 126

## b) Básník-novinář aneb kritika moderny prostřednictvím moderního média

Cizinec<sup>230</sup>

« Koho miluješ nejvíce, záhadný muži, rci? Otce, matku, sestru či bratra? »

« Nemám ni otce, ni matka, ni sestru, ni bratra. »

« Přátele? »

« Užíváte tu slova, jehož smysl mi zůstal až podnes neznámý. »

« Vlast? »

« Nevím, pod kterým stupněm šířky leží. »

« Krásu? »

« Rád bych ji miloval, bohyni a nesmrtelnou. »

« Zlato? »

« Nenávidím je, jako vy nenávidíte boha. »

« Eh, co tedy miluješ, zvláštní cizince? »

« Miluji oblaka... oblaka, jež táhnou... tamhle...ta zázračná oblaka! »

V Compagnonově monografii navazuje kapitola věnovaná Baudelairovu vztahu k novinám na kapitolu zabývající se jeho vztahem k soudobé politické scéně.

Francouzský interpret v jejím úvodu poznamenává: « Avec la démocratie, le journal est un nouveau miroir de l'homme moderne, le révélateur de sa perversité. »<sup>231</sup>

Baudelaire novinový provoz nesnášel nejen kvůli gaunerským způsobům nakladatelů, ale i kvůli propagaci moderních ideálů, které většina soudobých deníků vzala za své.

« Le journal est assimilé à l'idéologie du progrès et *Le Siècle* est son prophète »<sup>232</sup>, píše Compagnon. Pro naše téma je podstatné, že dle francouzského interpreta « rien n'est plus emblématique de sa position équivoque à l'égard de la modernité que son

---

<sup>230</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 8

<sup>231</sup> « Noviny v demokracii představují nové zrcadlo moderního člověka, odhalují jeho zkaženost. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 42

<sup>232</sup> « Noviny se přizpůsobují ideologii pokroku a *Le Siècle* je jejich prorokem » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 85

attitude face au journal. »<sup>233</sup> Noviny jsou zrcadlem společnosti, jsou zrcadlem jejích zájmů a vášní, i jejího úpadku a hříšnosti. « Le journal présente le versant en apparence honorable de la déchéance humain. »<sup>234</sup>, píše Compagnon. V úvodu tohoto oddílu bylo řečeno, že novinový provoz prochází v devatenáctém století zásadní proměnou. Tisk se stává komerčnějším, masovějším a senzačnějším, a Baudelaire si toho je velmi dobře vědom. I když samozřejmě vidí rozdíl v úrovni různých periodik, obecně je zjevně jejich obsahem na nejvyšší míru znechucen; v *Mon coeur mis a nu* například, jak upozorňuje Compagnon, píše: « Tout journal, de la première ligne a la dernière n'est qu'un tissu d'horreurs. Guerres, crimes, vols, impudicités, tortures, crimes de princes, crimes des nations, crimes des particuliers, une ivresse d'atrocité universelle. Et c'est de ce dégoûtant apéritif que l'homme civilisé accompagne son repas de chaque matin. »<sup>235</sup> Přesto právě v tisku vydává své texty; *Malé básně v próze* nevycházejí za Baudelairova života jinak, než rozesety po různých periodikách, *Květy zla* sice vycházejí i knižně, ale většina básní se přesto na šustivém novinovém papíře objeví; co se týče esejí, je situace obdobná. Baudelaire je na novinovém provozu existenčně závislý, je to však pravděpodobně i přirozená touha po uznání, která jej motivuje ke spolupráci s různorodými periodiky. Baudelaire jistě věděl, že kontext - ony skandální, hrubé a triviální texty, které obklopovaly jeho básně, nutně musí ovlivnit jejich četbu, že « sur la page du journal on lit le poème autrement »<sup>236</sup>. Věděl také, že básník je publikováním svých textů v těchto hrozivých denících postaven na roveň novinářům a fejetonistům, oněm moderním a pokrokovým lidem, jež tolik nesnášel; slovy Compagnonovými: « le poète est déclassé dans le tohu-bohu,

---

<sup>233</sup> « co se jeho dvojznačného postavení vzhledem k modernitě týče, není zde nic emblematictějšího než jeho postoj k novinám. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 46

<sup>234</sup> « Noviny představují zdánlivě úctyhodnou stránku lidského úpadku. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 44

<sup>235</sup> « Veškeré noviny jsou od první do poslední řádky prachobyčejným předivem odporností. Války, zločiny, zlodějiny, nestoudnosti, trýzně, panské zločiny, národní zločiny i zločiny jednotlivců, čiré opojení všeobjímajícími zvěrstvy. A právě tento nechutný aperitiv doprovází civilizovaného člověka každé ráno u snídani. » Ch. Baudelaire, *Mé srdce obnažené*, (I, 705), přel. Josef Řídký

<sup>236</sup> « sur la page du journal on lit le poème autrement » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 55

dans la cacophonie du journal »<sup>237</sup>. Francouzský interpret shrnuje pozici, jíž měly Baudelairovy texty v novinovém kontextu, takto: « *Après des faits divers, des réclames, de la chronique de la Bourse ou de la vie parisienne, les poèmes en prose font à la fois d' échos et de contrepoints. Ils s' intègrent à la publication qui les reçoit mais ils l' assaillent aussi.* »<sup>238</sup> Uvidíme, že Baudelaire se na mnoha místech více či méně skrytě vysmívá ředitelům periodik, i když byl na nich závislý, vysmívá se modernímu člověku přímo na stránkách jeho novin, i když právě od něj chce uznání. Vysmívá se Sainte-Beuvovi a nazývá jej « *poète-journaliste* » a zároveň je sám, jak podotýká Compagnon, možná i ve větší míře « *báseň- žurnalista* ». <sup>239</sup> Vzpomeňme na dopis Houssayovi, v němž tvrdí, že jeho *Malé básně v próze* jsou texty pro noviny jako stvořené. Pozoruhodná je v tomto kontextu také Compagnonova domněnka, že báseň prózou *Cizinec*, jež stojí v záhlaví a kterážto byla vůbec první z *Malých básní v próze* vydanou v novinách, může být interpretována i jako ironické vyjádření rozdílnosti mezi básníkem a běžným čtenářem deníků, a v posunuté rovině i mezi Baudelairovými vycizelovanými texty a průměrným fejetonovým románem.<sup>240</sup> Čtenář zvyklý na román na pokračování musel být z faktu, že nyní místo vyhrazené fejetonu zaujímá několik básní v próze, značně překvapen, a vše nasvědčuje tomu, že publikum Baudelairovy texty nepřijalo s velkým nadšením. Baudelairovy básně v prostoru novin jsou jakoby cizincem, ale cizincem, který by se rád domestikoval, či by byl rád přinejmenším jako takový vnímán. Právě pro tuto dvojznačnost jsou jeho texty ozvěnou i kontrapunktem ostatních složek obsahu deníků. Fakt, že kontext vydání zásadně ovlivňoval četbu básní, není však tak podstatný jako otázka, zdali bylo novinářským stylem opravdu dotčeno i samotné Baudelairovo básnění, zdali je

---

<sup>237</sup> « Veškeré noviny jsou od první do poslední řádky prachobyčejným předivem odporností. Války, zločiny, zlodějiny, nestoudnosti, trýzně, panské zločiny, národní zločiny i zločiny jednotlivců, čiré opojení všeobjímajícími zvěrstvy. A právě tento nechutný aperitiv doprovází civilizovaného člověka každé ráno u snídaně. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 43

<sup>238</sup> « Mezi událostmi dne, reklamou, burzovní rubrikou či novinkami z života Paříže působí básně v próze zároveň jako ozvěna i jako kontrapunkt. Do tiskoviny, jež je přijímá, se na jednu stranu začleňují, ale stejně tak ji napadají. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 60

<sup>239</sup> « básník-novinář » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 51

<sup>240</sup> A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 56

označení « poète-journaliste » přiléhavé, jak naznačuje Benjamin vyzdvižením Claudelovy fráze.

Compagnon v první řadě upozorňuje, že ono spojení vznešeného a triviálního, racinovského a novinářského « suppose à la fois que l' on pose un écart entre niveaux de style, et qu' on le réduise, qu' on le rendre possible, acceptable. »<sup>241</sup> Následně vyzdvihuje Gidovu interpretaci Baudelairova díla ve které je vedle nesouladu v Baudelairově slovníku zdůrazněn « un certain éclectisme stylistique »<sup>242</sup>. Zdá se tedy, že André Gide, a spolu s ním i Compagnon, nepovažují Baudelairův slovník za rozpolcený, ale naopak přes všechnu různorodost diskurzů za jednotný; « Baudelaire realise une synthèse, une « alliance »... Baudelaire fusionnait Racine et *La Gazette des tribunaux*. »<sup>243</sup> Odlišné diskurzy a tématické okruhy tak nestojí vedle sebe, ale jsou jedinečným způsobem promíseny. Francouzský interpret usuzuje, že Baudelaire si byl této zvláštnosti svého stylu velmi dobře vědom, chtěl aby jeho básně prózou byly vnímány jako « une alliance des contraires, le pénétrant et le léger, l' anecdote et la leçon, la flânerie et la morale ».<sup>244</sup> Upozorňuje také na poměrně zajímavou korespondenci ohledně vydání některých básní v próze, v níž Baudelaire údajně vyjevil svému vydavateli Houssayovi přání, aby jeho básně prózou vyšly ve dvou různých periodikách, které Houssaye v té době řídil: některé v revue *L' Artiste* « revue littéraire précieuse » a některé v *La Presse* « quotidien parisien a grand tirage »<sup>245</sup>. Compagnon poznamenává, že by se v té době těžko našla dvě natolik rozdílná periodika. Když následně Houssaye navrhuje, že by vydal některé z básní určených pro *L' Artiste* v *La Presse*, odpovídá mu Baudelaire, že jej tento návrh velice pobavil, a

---

<sup>241</sup> « předpokládá, že jsou jednak rozlišovány odlišné úrovně stylu psaní, jednak že se psaní zjednodušuje, činí přijatelným. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 47

<sup>242</sup> « jistý stylistický eklekticismus » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 47

<sup>243</sup> « Baudelaire uskutečňuje syntézu, „spojenectví“... Baudelaire nechává splynout Racina a *La Gazette des tribunaux*. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 47

<sup>244</sup> « spojení protikladů, pronikavé i lehce stravitelné, jako anekdota i lekce, procházka i moralita » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 54

<sup>245</sup> « vynikající literární revui », « pařížském deníku vydávaném ve velkém nákladu » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 48

odmítá. Realita však byla taková, že Houssaye vydal sedm<sup>246</sup> z dokončených básní, koncipovaných pro literární revue, téhož roku v srpnu a v září na stránkách *La Presse*. Bohužel však není na základě korespondence možné určit, jak na tuto finální změnu Baudelaire reagoval, z jeho následujícího chování je ale patrné, že se vposled vydání svých básní, a to i těch « literárnějších », v novinách velkých nákladů nebránil. Také bohužel nevíme, jak měl nedokončený, pro *La Presse* původně plánovaný soubor vypadat, v čem tedy spočíval rozdíl, který měl být tak velký, že činil vydání série určené pro jedno periodikum v periodiku druhém zcela směšným. Dle Compagnona však je jisté to, že pro Baudelaira « certaines pièces penchaient plutôt du côté de la revue esthétique, d' autres du côté du quotidien sur mauvais papier; certaines sont plus recherchés, d' autres sans doute plus « journalistes ». »<sup>247</sup> Byl tedy Baudelaire básník-novinář, byl jeho styl poznamenán žurnalistickým diskurzem? Do jisté míry určitě ano, zdá se však, že tuto míru Baudelaire sám reflektoval a korigoval.

Vraťme se však ještě na chvíli k oné kritice novin na stránkách novin, k zesměšňování nakladatelů v jejich vlastních periodikách. V úvodu této práce bylo řečeno, že pro Compagnona jsou vpravdě moderní ne ti, kdo hlásají ideu modernity, ale ti kdo modernu kritizují zevnitř. Stran našeho básníka francouzský interpret poznamenává: « L' antimoderne se reconnaître a sa fureur, issu de son impuissance a contenir le déroulement inéluctable de la modernité. La seule action possible consiste a morigéner son monde. »<sup>248</sup> Baudelairova kritika moderního člověka prostřednictvím moderního média je právě takovým moderně antimoderním postojem. Francouzský interpret se domnívá, že « la relecteur des premières poèmes du *Spleen de Paris* dans le contexte de leur publication préoriginale permet de leur restituer leur puissance de

---

<sup>246</sup> Jednalo se o tyto básně: *Cizinec*; *Zoufání stařeny*; *Umělcovo confiteor*; *Dvojitá komnata*; *Divá žena a můj miláček*; *Pokušení čili Eros, Plautus a sláva*; *Krásná Dorothea*

<sup>247</sup> « se některá díla hodila spíše na stránky estétských časopisů, kdežto jiná na nekvalitní papír deníků; některá jsou distingovanější, jiná bezpochyby více « žurnalistická ». » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 50

<sup>248</sup> « Antimodernista se pozná podle svého vzteku, plynoucího z bezmoci tváří v tvář nezastavitelnému pohybu modernity. Jediné, co mu zbývá, je tomuto světu spílat. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 84

violence et d' agression. »<sup>249</sup> Některé z textů, kde je tento postoj patrný, již byly zmíněny - v básni *O jedné hodině zrána* se Baudelaire posmívá demokratickému a pokrokovému smýšlení novinářů té doby; v básni *Pes a flakon* je zase terčem kritiky literární vkus Baudelairových současníků. Dalším příkladem může být báseň *Koláč*<sup>250</sup>, v níž básník, putuje idylickou krajinou, dospívá do stavu blaženosti, který popisuje takto: « Krátce, díky úchvatné kráse, již jsem byl obklopen, cítil jsem se v dokonalém souladu se sebou samým a vesmírem; ba myslím, že ve své dokonalé blaženosti a ve svém úplném zapomnění všeho zla pozemního dospěl jsem docela k tomu, že nezdály se mi již tak směšnými žurnály, které tvrdí, že člověk se zrodil dobrým. »<sup>251</sup> Po tomto momentu dokonalé blaženosti následuje pád do kruté reality. V idylické krajině se objeví dvě hladové děti, které se poperou o darovaný chleba tak zuřivě, že jej celý rozdrobí. Baudelaire se zde vysmívá víře v dobrotu člověka, typické pro většinu periodik devatenáctého století, a naopak zdůrazňuje všeobecnost a « přirozenost » hříchu a lačnosti. Dalším příkladem, který Compagnon uvádí, je báseň *Pokušení, čili Eros, Plautus a Sláva*<sup>252</sup>, která začíná slovy: « Dva nádherní Satani a jedna Ďáblice, ne méně neobyčejná, vystoupili dnes v noci po tajemném schodišti, kudy Peklo na slabost spícího člověka útočí a s ním tajně se spojuje. »<sup>253</sup> Tito pokašitelé následně snícího lákají do svých služeb, opěvujíce svou moc a slasti z ní plynoucí. Compagnon má za to, že není nepravděpodobné, že ona Ďáblice, Sláva, je alegorií *La Presse* Mme Girardinové, což je o to pozoruhodnější, že tato báseň právě v *La Presse* vychází, a upozorňuje na svůdný proslov Slávy: « A nasadila k ústům obrovskou troubu, obtočenou jako pouťová brkačka pentlemi, tituly všech žurnálů světa, a touto troubou vykřikla moje jméno, jež se takto valilo prostorem s rachotem stotisíců hromů, a

---

<sup>249</sup> « nová četba prvních básní *Pařížského spleenu* v kontextu jejich prvotního vydání umožňuje navrátit jim jejich násilnou a útočnou sílu. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 55

<sup>250</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 69-75

<sup>251</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 71

<sup>252</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 103-113

<sup>253</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 103

vrátilo se ke mně, odrazivši se ozvěnou od nejbzdálenější planety. »<sup>254</sup> Básník-snící, a to je zajímavé, je touto nabídkou zaujat: « « U čerta! » řekl jsem, napolo podmaněn, « toť znamenité! » »<sup>255</sup> Leč poté odmítá, neboť, jak vypráví, jakoby mu kohosi připomínala, « jako bych ji kdesi viděl, jak si připíjela s několika mými známými tatrmany; a drsný zvuk té měděné trouby donesl mi k uším jakousi vzpomínku na prostituovanou polnici. »<sup>256</sup> Compagnon pasáž komentuje takto: « En belle page de *La Presse*, Baudelaire projetait d'associer crûment le journalisme a la prostitution. »<sup>257</sup> Posledním příkladem, který spolu s Compagnonem uvedeme, je báseň *Špatný sklenář*<sup>258</sup>, kde sice není explicitní narážka na noviny, která ale může být jako celek interpretována jako ironický obraz nakladatele Houssaye. Ten totiž napsal báseň *Sklenář*, která « brille par ses bons sentiments humanitaires. »<sup>259</sup> Baudelaire tak, můžeme-li dát Compagnonovi za pravdu, ve svém textu kritizuje jak humanistické ideály, tak i Houssayovu práci. Můžeme se totiž domnívat, že onen špatný sklenář, z něhož si básník tak nemístně tropí žerty, je nakladatel sám. K němu, sklenáři-nakladateli Baudelaire zvolá: « Nestoudný! Vy se odvažujete obcházet čtvrtěmi chudých a nemáte ani skel, která by ukazovala život v kráse? »<sup>260</sup> Tato báseň-polemika vychází v *La Presse*, které v té době Houssaye řídil, což Compagnon glosuje takto: « Ces agressions caractérisées contre la presse dans les pages mêmes de *La Presse* laissent perplexe. »<sup>261</sup> Baudelairův vztah k Houssayovi, který byl jako jeden z mála ochotný vydávat jeho texty, považuje Compagnon za emblematický pro celkový básníkův postoj k novinám. Je charakterizován úskoky a zlobou na straně jedné, a

---

<sup>254</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 111

<sup>255</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 111

<sup>256</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 111

<sup>257</sup> « Baudelaire na jediné stránce *La Presse* bezostyšně spojuje žurnalismus s prostitucí. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 65

<sup>258</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 30-39

<sup>259</sup> « svými dobrotivými a humanistickými city přímo září. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 75

<sup>260</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 37

<sup>261</sup> « Takové adresné výpady proti tisku na samotných stránkách *La Presse* čtenáře zanechávají zmateného. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 66



vřelostí a podbízivostí na straně druhé, je to vztah navýsost ambivalentní a plný vzájemného nepochopení. Baudelaire, jak již víme, Houssayovi věnuje své *Malé básně v próze* a zároveň jej v básni *Špatný sklenář* zesměšňuje; v dopisech čteme rozzuřené výtky stran Houssayových korektur Baudelairových textů, které jsou přeci « parfaitement finis » a tedy žádnou korekturu nevyžadují, a zároveň formulace plně « la déférence, la gentillesse, la souplesse .»<sup>262</sup> Compagnon podotýká, že co se týče korektur, byl Baudelaire často v právu, neboť Houssaye « corrige le feuilleton comme le reste du journal »<sup>263</sup> a dodává, že Houssaye pravděpodobně nevydával Baudelairovy básně proto, že by rozpoznal jejich jedinečnou kvalitu, ale proto, že chtěl jaksí učinit zadosť svému mládí, které spolu s Baudelairem strávil v prostředí bohémy.

Compagnon shrnuje tento komplikovaný vztah takto: « Les contradictions de Houssaye face à la poésie, qu' il avait réniée, étaient parallèles aux contradictions de Baudelaire face au journal, qu' il détestait. »<sup>264</sup> Baudelaire zažil ze strany ředitelů novin, kritiků a čtenářů mnohá příkoří, nabízel své rukopisy kde jen mohl a převážně byl bez skrupulí odmítán, a tak vybudoval tajný aparát pomsty, umístil kritiku moderního člověka přímo na stránky jeho milovaného média, pomstil se nakladatelům v jejich vlastních novinách.

Díváme-li se na Baudelairův vztah k novinám, který má dle Compagnona býti emblematickým pro celý Baudelairův vztah k moderně, co vidíme? Vidíme řadu kontrastů, kontrastů vlastních Baudelairovu dílu jako takovému, a kontrastů mezi naším, možná jediným opravdu prokletým básníkem, a jeho současníky. V době, kdy se cenila hlavně rychlost produkce Baudelaire neúnavně přepracovává své básně, v době, kdy společnosti vládl ideál pokroku, demokracie a humanismu, Baudelaire publikuje agresivní texty opěvující aristokratické hodnoty, v době, kdy je hlavní

---

<sup>262</sup> « definitivně dokončené », « uctivosti, laskavosti, přizpůsobivosti. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 70

<sup>263</sup> « opravuje sešit (Baudelairových básní pozn. M.H.) úplně stejně jako zbytek novin » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 68

<sup>264</sup> « Houssayovy námitky vůči poezii, od níž upustil, byly obdobné námitkám, jež Baudelaire vznášel vůči novinám, které nesnášel. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 77

hodnotou senzace, Baudelaire touží ukazovat krásu. Opět je tedy Baudelaire antimoderní a tím moderní, v neustálém střetu se svojí dobou, v totální izolaci, buduje možnosti poesie pro dobu následující.

#### IV. Umění

Kapitolu pojednávající o devatenáctém století opatřuje Gombrich ve svém *Příběhu umění*<sup>265</sup> podtitulem Permanentní revoluce. Je to přiléhavé pojmenování, neboť jak jinak než skrze radikální přehodnocení by bylo možné dojít od Ingrese k Degasovi. V devatenáctém století vedl Delacroix s Ingresem vášnivý spor o formálních náležitostech malby; Manetova *Olympie* a *Snídaně v trávě* vyvolaly pohoršení akademiků, kritiků i počestné veřejnosti; karikatura i přes všechna cenzurní opatření zdárně podkopávala stanovy Napoleonova režimu; Monet, odmítnut oficiální kritikou, uspořádal první výstavu v ateliéru; byla vynalezena fotografie, která si přes všechnu hanu vydobyla nebývalou popularitu a postupně vytlačila malbu z některých jejích dosavadních hájemství, jako byl portrét či dokument. Role umělce se samozřejmě také radikálně proměnila. Gombrich poznamenává, že do Velké francouzské revoluce byla role umělce víceméně dána, « jeho práce byla vymezena stejně jako kterékoli jiné povolání.»<sup>266</sup> Obrazy byly většinou zhotovovány na zakázku a forma ztvárnění i výběr námětu často nebyly volbou malíře, ale objednatele. Umělecké dílo začalo být v devatenáctém století nově chápáno jako vyjádření osobnosti umělce. Jistěže i před Revolucí vznikala osobitá díla, nikdy však umělec neměl před sebou opravdu bílé plátno, byl svázán konvencemi, požadavky, odpovědností vůči tradici. V devatenáctém století získávají umělci nebývalou svobodu volby, zároveň s tím ale získávají i notnou dávku nejistoty. Soudcem nad hodnotou uměleckého díla již nebyl objednatel, ale veřejnost, a ta je často kritikem vrtkavým a nevděčným. « V devatenáctém století došlo k hlubokému rozkolu mezi umělci, jejichž

<sup>265</sup> E. H. Gombrich, *Příběh umění*, Praha 1992

<sup>266</sup> E. H. Gombrich, *Příběh umění*, str. 409

temperament nebo přesvědčení jim dovolovaly podřídit se konvencím a uspokojovat požadavky veřejnosti, a těmi, kteří si dodávali vznešenosti tím, že lpěli za zvolené izolaci. »<sup>267</sup> píše rakouský historik. Z tohoto rozkolu mezi vývojem veřejného mínění, potažmo oficiální kritiky, a vývojem malířství vyplývá další důležitý fakt: většina umělců devatenáctého století se stala slavnými až po své smrti, svými současníky byli často spíše zavržováni; « dějiny 19. století se nikdy nestanou dějinami nejúspěšnějších a nejlépe placených mistrů své doby. »<sup>268</sup> Rozkol ale nenastával jen mezi umělcem a veřejným míněním, ale i mezi umělci navzájem, přičemž prvním takovým byl jistě spor Ingresův a Delacroixův. Ingres, perfekcionista a obdivovatel klasického starověku nemohl Delacroixovy romantické a vzrušující obrazy vystát. Delacroix zase nesnesl Ingresovu uhlazenost. Hlavní osou jejich sporu byla zejména forma; spor co se týče námětů vhodných či nevhodných k zpodobnění zažehl až spolu s Millem Courbet svým slavným obrazem *Bonjour Monsieur Courbet*. Tím byly položeny základní kameny realismu, který « neusiloval o malebnost, nýbrž o pravdu. »<sup>269</sup> Dle Gombriche Courbet chtěl vyvolat skandál, « chtěl, aby jeho obrazy byly protestem proti přijatým konvencím doby, aby « šokovaly měšťáka », aby ho vyburcovaly ze samolibosti a dokazovaly hodnotu nekompromisní umělecké opravdovosti oproti obratnému manipulování s tradičními klišé. »<sup>270</sup> Třetí vlna revoluce se týkala jak formy tak motivu a zahájil ji, možná aniž by chtěl, Edouard Manet. Manet « opustil tradiční metodu jemných stínů ve prospěch silných a ostrých kontrastů »<sup>271</sup>, neboť maloval to, co a jak viděl, nikoli to, co věděl, že vidí. Dekonstruoval svět malířův, neboť než aby své modelky odíval do zřasených rouch dávnořeky, zpodoboval je nahé ve chvílích odpočinku. Akademičtí malíři byli pobouřeni a odmítli jeho díla roku 1863 vystavit v Salónu, pravidelné přehlídce vybraného umění; « to mělo za následek takový rozruch, že úřady byly nuceny ukázat všechny práce porotou odsouzené na zvláštní výstavě

---

<sup>267</sup> E. H. Gombrich, *Příběh umění*, str. 409

<sup>268</sup> E. H. Gombrich, *Příběh umění*, str. 411

<sup>269</sup> E. H. Gombrich, *Příběh umění*, str. 415

<sup>270</sup> E. H. Gombrich, *Příběh umění*, str. 415

<sup>271</sup> E. H. Gombrich, *Příběh umění*, str. 419

zvané Salón odmítnutých. »<sup>272</sup> Můžeme zajisté věřit Gombrichovi, že « Manet přímo vášnivě popíral, že by byl nějaký revolucionář. »<sup>273</sup> Tím, že maloval viděné a ne věděné, tím, že opustil bezpečnou půdu ateliéru s jeho jemným světlem, však revoluci jednoznačně způsobil. Manetovy postupy přijali za své impresionisté a učinili z nich svůj kánon. Není již motivu, který by byl nevhodný k znázornění, není nevhodné formy k tomuto znázornění použité. Monetův obraz *Nádraží St. Lazare v Paříži* kritiky přímo rozzuřil. Ostatně označení impresionisté bylo původně hanlivé, skupině kolem Maneta jej udělil jeden kritik po návštěvě jejich výstavy, aby zdůraznil malichernost a drzost nové malířské generace. Spolu s Gombrichem můžeme říci, že « ačkoli byl boj pro umělce, jichž se týkal, tvrdý a těžký, vítězství impresionistů bylo naprosté. »<sup>274</sup> Co možná paradoxně dopomohlo k vítězství vzpurným malířům, byl Daguerrov vynález fotografie. Gombrich podotýká, že « pro postavení umělců to byla stejně těžká rána, jako když protestantismus odstranil náboženské zobrazování. »<sup>275</sup> Fotografie uzmula malířství v první řadě jedno z jeho privilegií - portrét. Člověk toužící být zpodoběn a zvětšen již nemusí hodiny vysedávat před malířským stojanem, může nyní strávit příjemně krátký čas ve fotografově ateliéru a ještě jej to nestojí tolik peněz. Ani fotografové však nechtěli býti uvězněni v ateliéru a tak apelují na vývoj přenosných aparátů a dobývají svět. Dokumentární síla fotografie se jako první projevila v reakci na Russellovy fotografie z války na Krymu, které dle mnohých napomohly k jejímu ukončení. Rychlost a přesnost fotografického záznamu společnost nadchla a fotografie i přes odpor mnohých zaplavila trh. Malíři byli nuceni « bádát v oblastech, kam je fotografie nemohla následovat »<sup>276</sup> a vynalézali tak nové a nové způsoby jak zobrazovat krásu. Tento lýtý boj mezi malíři různých přesvědčení, mezi malíři a fotografy či mezi umělci a veřejností bedlivě sledovala karikatura. Stojíc nezávisle, tropila si žerty jak z akademiků, tak z realistů, jak z malířů, tak z fotografů a je proto nutné karikaturu v tomto přehledu vývoje vizuálního umění v devatenáctém století

---

<sup>272</sup> E. H. Gombrich, *Příběh umění*, str. 419

<sup>273</sup> E. H. Gombrich, *Příběh umění*, str. 420

<sup>274</sup> E. H. Gombrich, *Příběh umění*, str. 428

<sup>275</sup> E. H. Gombrich, *Příběh umění*, str. 429

<sup>276</sup> E. H. Gombrich, *Příběh umění*, str. 429

zmínit. Mezi její nejvýraznější představitele patřil v devatenáctém století ve Francii zejména Honoré Daumier, pozoruhodný byl ale také Paul Gavarni.

Baudelaire, velký obdivovatel Delacroixe, se o vývoj malířství živě zajímal a věnoval mu mnohé ze svých teoretických statí. Podstatné je, že právě v souvislosti s výtvarným uměním používá výraz modernité nejčastěji. Francouzský básník byl také jedním z výrazných kritiků fotografie, byť se sám nechal několikrát portrétovat. V tomto oddíle se tedy budeme věnovat Baudelairově teorii výtvarného umění a jeho vztahu k fotografii. Nejprve se však spolu s Benjaminem zaměříme na Baudelairovu koncepci moderního hrdiny a poté budeme interpretovat text *Malíř moderního života*, který je pro dané téma ústřední. Následně přistoupíme ke Compagnonovi, který klade důraz na Baudelairův ambivalentní postoj k fotografii a na závěr se budeme věnovat karikatuře.

#### a) Hrdina aneb moderna ve znamení sebevraždy

Labuť<sup>277</sup>

Victoru Hugovi

I

Vzpomínám na tebe, vznešená Andromaché!

- Ta říčka, zrcátko, v němž plála velebnost  
tvé vdoví bolesti, přes všechn žal tak plaché  
ten lživý Simeois, jenž kdys tvým pláčem rost',

mou paměť úrodnou oplodnil nenadále,

když jsem se dneska bral přes nový Carrousel.

- Je stará Paříž pryč, vzhled měst se mění stále

---

<sup>277</sup> Ch. Baudelaire, *Květy zla*, str. 151

a mnohem rychleji než lidské srdce, žel!

Již jenom v duchu zřím ty boudy, co tu stály,  
ty dřívky sloupoví a hrubé hlavice,  
ty brány, balvany, jež v loužích zelenaly,  
a cetky, zářící na dlažkách ulice.

Na tomto místě zde stál zvěřinec v tom čase.  
Zde kdes jsem ve chvíli, kdy za mizící tmy  
pod chladnou oblohou se budí práce zase,  
kdy chrlí klidný vzduch svůj orkán rasovny,

pad' náhle na labuť, jež prchla z klece temné,  
a nohou blanitou trouc suché dlaždice,  
vláčela ulicí své peří velejemné.

Do stružky bez vody zobákem noříc se

a křídla koupajíc si v prachu, lkala v stesku,  
v svém srdci jezero, svůj krásný rodný kraj:

« Kdy, vodo, budeš dštít, kdy budeš blýskat, blesku? »

Vidím jí, nešťastnou, fatální divnou báj,

jak ovidiovsky, krk napínajíc dlouze,  
k výsměšné obloze bezcitných blankytů  
potichu vztahuje svou halvu v smutné touze,  
jako by Bohu cos snad vyčítala tu!

## II

Jak Paříž mění se, tak nic v mém smutném 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 zříraná,  
směšná a vznešená jak exulanti sami,  
a potom také ty, ty Andromaché ctná,

padnuvší z náruče slavného chotě v ruce  
zpupnému Pyrrhovi tak jako sprostý skot,  
u hrobu prázdného se sklánějící v muce,  
Ty, Hectorova dřív, teď Helenova choť!

A pak i černoška, jež schází na úbytě  
a blátem cupitá a plaše vyhlíží  
zářivou Afriku a palmovníky skryté  
za širou stěnou mhy, jež z kalných nebes mží.

A ti, kdo pozbyli, co nezískají více,  
kdo v slzách topí se a ssají Bolest svou,  
jak dobrou vlčici ji chtivě dumlajíce!  
Hubené sirotky, jež jako květy schnou!

Tak v lese, kam můj duch se utíká vždy znovu,  
má stará Vzpomínka jak nářek rohu zní.  
Sním o námořnících, zůstavších na ostrovu,  
podlehlých, zajatých... i jiných, blízkých mi!

Třetí, poslední kapitola Benjaminova pojednání, je uvozena slovy: « Baudelaire přizpůsoboval svůj obraz umělce obrazu hrdiny. »<sup>278</sup> V předchozím oddíle jsme se tohoto motivu již dotkli, když jsme probírali fakt, že na Baudelairově díle je patrné usilí ne nepodobné fyzickému vypětí. Baudelaire, představuje umělce, jenž je v mnoha rysech podobný antickému gladiátorovi, snaží se ukázat « umělecké rysy jako rysy válečnické »<sup>279</sup>. Viděli jsme také, že velkoměstský způsob života vystavuje člověka neustálým šokům a tato agresivita prostředí vyvolává odpovídající reakci. S realitou je třeba bojovat, odrážet její vpády, již není možné ji v poklidu kontemplovat. Je třeba vynalézt nový jazyk, který by byl této navýsost moderní zkušenosti práv. Každodenní výjevy, s nimiž se člověk v ulicích města setkává, nejsou pitoreskní a idylické, ale často kruté a násilné. Benjamin přibližuje pozadí, na němž se rýsuje kontura hrdiny, prostřednictvím nám již známé básně *Vino hadrářů*<sup>280</sup> a slavné básně *Stařenky*<sup>281</sup>. Jednoduše řečeno jde o to, že Baudelairův hrdina podle Benjaminova nepochází z privilegovaných vrstev, není to buržoa ani aristokrat, nepatří k vítězům, k rodu Ábelovu. Pochází naopak, použijeme-li spolu s Benjaminem marxistický slovník, z vrstvy utlačovaných, z vrstvy společensky nejnižší, zapomenuté, marginalizované. « Básníci se na ulicích setkávali s odpadem společnosti a svůj heroický námět nacházeli právě v něm. Proto se zdá, jako by byl do jejich vznešeného typu člověka vepsán typ sprostý. Pronikají v něm na povrch charakteristické rysy hadráře, jemuž se Baudelaire tak vytrvale věnoval. »<sup>282</sup>, píše Benjamin. V Baudelairově básni *Stařenky* čteme tyto krásné verše: « Jak já ty stařenky jsem sledovával kdysi!/ Z nich jedna, když se s hůr již slunce naklání/ a plno rudých ran do barev nebe mísí,/ si snivě sedala na lávku v ústraní// a naslouchala tam té ryčné hudbě známé,/ již sady svlažuje sbor dobrých vojáků/ a jež v těch večerech, kdy v duchu okříváme,/ nalévá hrdinství do srdcí měšťáků.//<sup>283</sup> Německý interpret komentuje citované verše slovy: « Malé

---

<sup>278</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 275

<sup>279</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 276

<sup>280</sup> Ch. Baudelaire, *Květy zla*, str. 181-182

<sup>281</sup> Ch. Baudelaire, *Květy zla*, str. 156-159

<sup>282</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 286

<sup>283</sup> Ch. Baudelaire, *Květy zla*, str. 158



dechové kapely poskládané ze synů zubožených rolníků vyhrávaly písňe chudým obyvatelům města - tyto písňe dodávaly pocit hrdinství, jež slovem *quelque* plaše skrývá svou nicotnost, a právě proto je tím pravým a jediným hrdinstvím, které se v této společnosti ještě objevuje. »<sup>284</sup> Zubožený hadrář taktéž nalézá útěchu v písňích, jež na svých cestách bok « po boku s přáteli » halasně prozpěvuje a samozřejmě také ve vínu barikád. Básník, tak jako většina bohémy, fascinovaně hledí na hadráře, jejich ženy a děti a píše: « Tak valí víno vpřed, sám Paktol jasuplný,/ tím Lidstvím ubohým své zlatonosné vlny;/ skrz hrdlo člověka hrdinství hlásá v dál/ a svými dary pak nám vládne jak ten král.// »<sup>285</sup> V prvním oddílu bylo řečeno, že Baudelaire se nikdy nestal sociálním básníkem, a že Benjamin a zejména jeho následovníci se v tomto ohledu dopouštějí dezinterpretace. To ale neznamená, že byl Baudelaire k otázce chudoby a společenského útlaku zcela lhostejný, cyklus *Pařížské obrazy*, stejně jako mnohé z *Malých básní v próze* to dle mého názoru jednoznačně dokazují. Benjamin upozorňuje na jedno místo z deníků, v němž Baudelaire poznamenává: « Ať už člověk patří k jakékoli partaji, nemůže jej nechat chladným podívaná na tento churavý lid, který polyká prach továren, vdechuje částičky bavlny, vystavuje své tkáně olovené bělobě a rtuti a všem jedům používaných při výrobě mistrovských děl ... Tento lid chorobně touží po zázracích, na něž mu přece Země dává právo; cítí, jak mu v žilách vře temně rudá krev, a vrhá truchlivý pohled na sluneční svit a stíny ve velkém parku. »<sup>286</sup> Baudelaire je citlivý právě k oné truchlivosti, snad až tragičnosti utlačovaných a opomíjených. Nevěří však, že by jim mohla být odňata jakoukoli revolucí, nevěří, že jim je demokracie a celý nový a opěvovaný průmysl k užitku, spíše naopak, ale ví, že chod dějin nezmění. Moderna je pro mnohé neblahá, a stejně tak i pro Baudelaira, a právě proto je možná k osudu těchto « *multitudes malades* »<sup>287</sup> tolik citlivý. V tomto kontextu je taktéž zajímavé upozornit na jednu Benjaminovu poznámku. Zdá se, že soucit a pozornost, jíž Baudelaire věnoval postavě hadráře, možná pramení z toho, že jsou si podobní způsobem práce: « Hadrář nebo básník, oběma jde o odpad; oba

<sup>284</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 281

<sup>285</sup> Ch. Baudelaire, *Květy zla*, str. 182

<sup>286</sup> Ch. Baudelaire, *Oeuvres*, II, str. 408, citováno in: Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 281

<sup>287</sup> « churavým davům »

vykonávají své řemeslo osaměle v době, kdy se měšťáci oddávají spánku; ba i gesta obou jsou stejná. »<sup>288</sup> Hrdinou, který « je pravým subjektem modernité, »<sup>289</sup> však není jen hadrář a proletář. Pro našeho básníka je jím i dandy, pro nějž jsou příznačné rysy aristokratické; apač, který sám a dobrovolně vyhláší válku společnosti; a také lesbička, která se z podstaty své vášnivé lásky stává trnem v oku měšťákům, zamilovaným do ideje pokroku a produkce. Proto je myslím nespravedlivé, když je Benjamin odsuzován za dezinterpretaci Baudelairova obrazu hrdiny. Německý interpret představuje vícero postav, které aspirují na to býti v Baudelairových očích moderními hrdiny. A některé tyto postavy rozhodně nejsou utlačovanými v nerovném třídním boji. Jejich hrdinství je projevem svobody, a to svobody suveréní, aristokratické. Baudelaire, jak poukazuje Benjamin, v jednom svém komentáři stran námětů některých moderních básníků poznamenává: « Většina básníků tematizujících skutečně moderní náměty se spokojila s náměty aprobovanými, oficiálními: tito básníci se zabývají našimi vítězstvími a naším politickým heroismem... A přece existují daleko heroičtější náměty ze soukromého života. Divadlo světáckého života a tisíců nespořádaných existencí prodlévajících v suterénech velkoměsta, zločinců a vydržovaných paniček; *Gazette des Tribunaux* a *Moniteur* jasně ukazují, že stačí otevřít oči, abychom spatřili heroismus, který si musíme osvojit. »<sup>290</sup> Citované je nanejvýš zajímavé, vezmeme-li v potaz to, co bylo řečeno v předchozím oddílu o Baudelairově hlubokém opovržení nad obsahem novin. Už to však není tolik překvapivé, vzpomeneme-li zároveň na básníkův obdiv k Poeovi a Sadovi, na jeho fascinaci Zlem, na jeho blasfemii a přesvědčení o hříšnosti člověka. Baudelaire zuřil nad trivialitou a skandálností novin, planul ale obdivem ke zločincům, byť je dosti možné, že si tuto fascinaci vyčítal. Benjamin tvrdí, že s postavou zločince zde « do obrazu hrdiny vstupuje apač », který « se zřiká ctností a zákonů », který « jednou provždy vypovídá contract social »<sup>291</sup> a « který je po celý život odkázán na okruh

---

<sup>288</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 287

<sup>289</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 281

<sup>290</sup> Ch. Baudelaire, *Oeuvres*, I, str. 22, citováno v Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 285

<sup>291</sup> « společenskou smouvu »; W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 286

velkoměsta. »<sup>292</sup> Sledujeme-li dále interpretaci německého teoretika, je třeba říci, že postavu apače doba před Baudelairem neznala, že Baudelairovy iluze « založily poesii apačtství »<sup>293</sup>. Iluzí, zdá se, je pro Benjamina sama možnost definitivně se rozejít s měšťákem, zcela se vymanit z osidel společnosti a jejího uspořádání. Další postavou, která stojí v opozici vůči společnosti, je dandy. Baudelaire v *Malíři moderního života* píše: « Dandysmus, sám vždy mimo zákon, má přísné zákony »<sup>294</sup>; « objevuje se především v obdobích přechodu, kdy ještě demokracie není všemocná, kdy je aristokracie otřesena jen z části »<sup>295</sup>; « je poslední výsledek heroismu uprostřed úpadku »<sup>296</sup>; « je zapadající slunce; jako hvězda, která klesá, je nádherný, bez tepla a plný melancholie. »<sup>297</sup> V čem spočívá tato vzpoura, tento melancholický heroismus dandyho? Dle Baudelaira jednoznačně v tom, že si vzal za úkol « potírat a ničit trivialitu. »<sup>298</sup> Dandyho přístup ke světu je aristokratický, estétský a egoistický. « Tito tvorové nemají na práci nic než pěstovat ve své osobě představu krásy, ukájet své vášně, cítit a myslet. »<sup>299</sup> Nezáleží mu však, jak tvrdí Baudelaire, ani na penězích, ani na oblékání, byť se tak mnozí domnívají, « tyto věci jsou pro dokonalého dandyho pouhým symbolem aristokratické nadřazenosti jeho ducha. »<sup>300</sup> Benjamin si na Baudelairově popisu dandyho všimá v první řadě toho, že je usouvztažen s tradicí, « že je potomkem velkých předků. »<sup>301</sup> Baudelaire totiž píše: « Dandysmus je vágní instituce, bizarní jako souboj, velmi stará, protože jeho zářivými typy jsou už Caesar, Alkibiades, a velmi obecná, protože Chateaubriand ji našel i ve hvozdech a u jezer

---

<sup>292</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 286

<sup>293</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 286

<sup>294</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 611

<sup>295</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 613

<sup>296</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 613

<sup>297</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 613

<sup>298</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 613

<sup>299</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 612

<sup>300</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 612

<sup>301</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 611

Nového světa. »<sup>302</sup> Německý teoretik následně spekuluje, zda-li dandyovské umění « spojit bleskovou reakci s uvolněnými, ba ochablými gesty a mimikou » nepramení z nově se rozmáhajících burzovních praktik, což je dle mého názoru poněkud přehnané. Dle Benjaminova se dandy sice « fyziognomicky zrcadlil v Baudelairovi », ale « jeho láska k dandysmu nebyla šťastná », neboť mu « nebylo dáno se líbit, což je důležitý prvek dandyovského umění nelíbit se. »<sup>303</sup> Tento závěr se mi taktéž nezdá úplně důvěryhodný, mnohá osobní svědectví dokládají, že byl Baudelaire jako pařížský dandy vnímán, a například jeho odpor ke konfekčním oděvům tomu také napovídá. Baudelairovi pravděpodobně více než líbivost scházely k tomu, aby byl opravdovým dandym, finanční prostředky a s tím spojený dostatek času. V kapitole o dandym poznamenává: « Je bohužel až příliš pravda, že láska bez peněz a volného času nemůže být nic než prostopášnost měšťáka nebo plnění manželských povinností. »<sup>304</sup> Zdali zde naráží na své soužití s Jeanne Duvalovou si netroufám soudit. Poslední z Benjaminova výčtu hrdinských postav vyskytujících se v Baudelairově díle je postava lesbičky. Jak známo, *Květy zla* se měly původně jmenovat *Les lesbiennes*, a báseň *Prokleté ženy* patřila, k těm, jejichž vydání bylo cenzurou zakázáno.<sup>305</sup> Německý interpret, zdůrazňuje Baudelairovo zaujetí pro lesbickou lásku, píše: « Lesbička je hrdinkou modernité. Baudelairův vůdčí erotický obraz - žena vyjadřující tvrdost a mužnost - je v ní prodchnuta historickým obrazem: obrazem velikosti v antickém světě. »<sup>306</sup> Zvláštnímu vztahu moderny a antiky se budeme věnovat zanedlouho, nyní se ptejme, proč je dle Benjaminova právě lesbička hrdinkou modernité. Německý interpret má za to, že vedle obeznámenosti s kulturou klasického Řecka může Baudelairova fascinace lesbičkou pramenit také ze znalosti některých dobových utopií, zejména saint-simonismu, kde se často pracuje s představou androgyna. Upozorňuje ale, že v Baudelairově díle je koncepce lesbické lásky značně nejednotná: « *Lesbos* je hymnus na lesbickou lásku; *Delfína a Hippolyta*

---

<sup>302</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 611

<sup>303</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 302

<sup>304</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 611

<sup>305</sup> Ch. Baudelaire, *Květy zla*, str. 196-199

<sup>306</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str.

naopak zatracuje tuto vášně, byť je prostoupena jistým soucitem. »<sup>307</sup> Tento nedostatek koherence přisuzuje Benjamin tomu, že Baudelaire byl ke skutečnému, společenskému problému lesbické lásky hluchý, nikdy by jej nenapadlo, « aby se básněmi veřejně zastával lesbických žen »<sup>308</sup>; « měl pro ni místo v obrazu moderny; v realitě už ji nepoznával. »<sup>309</sup> Otázkou je, proč by měl. Proč by měl Baudelaire vnímat fakt, že práce v továrnách, kterou stále více vykonávaly i ženy, měla « deformující ráz », který působil jejich pomužštění, či spíše proč by měl, všiml-li si tohoto fenoménu, prohlédnout až na dno jeho ekonomické podmíněnosti. Benjamin tvrdí, že toto pomužštění Baudelairovým očím konvenovalo, neboť měl « hluboký odpor k těhotenství » a vší křehké a plodné ženskosti, zároveň mu ale vyčítá, že jej « ovšem zprostil ekonomické závislosti, » že byl slepý k tomu, že « od hrdinské povahy lesbické lásky nelze oddělit její buržoazní zatracení. »<sup>310</sup> Dle Benjaminova zkrátka pravděpodobně z důvodu nedostatečné uvědomělosti o podstatě kapitalismu Baudelaire sice ve svých básních lesbičkám skládá ódy, činí z nich moderní hrdinky, ale v realitě « je vydává všanc záhubě », neboť v jeho « koncepci lesbiček vládne nenapravitelný zmatek. »<sup>311</sup> Dle mého názoru byly motivy, kvůli nimž Baudelaire inklinoval k zobrazení lesbické lásky a zároveň se stranil toho, aby bojoval za jejich práva, mnohem hlubší, erotičtější a estetičtější a Benjaminovy závěry se ukazují poněkud neadekvátními. Takto se jeví výčet Baudelairových hrdinných postav; jaký však nesou na ramenou osud, jakých činů se má zhostit moderní hrdina?

Odpověď je bohužel prostá: žádných, až na jedno - sebevraždy. Benjamin s jistou truchlivostí, píše: « Zábřany, jež moderna klade přirozenému produktivnímu elánu člověka, vyvstávají z nepoměru k jeho silám. Je pochopitelné, pokud člověk ochabne a rozhodne se zemřít. Moderna nutně stojí ve znamení sebevraždy stvrzující hrdinskou vůli, jež v ničem neustoupila nevraživému smýšlení. Tato sebevražda není

---

<sup>307</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 298

<sup>308</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 299

<sup>309</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 298

<sup>310</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 299

<sup>311</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 299

rezignací, nýbrž heroickou vášní. Jde o podmaňující čin moderny ve sféře vášní. »<sup>312</sup> I Baudelaire sám, jak známo, uvažoval o sebevraždě; neustálá finanční nouze, neutuchající spor s nakladateli, časté hádky s milenkou či závislost na laudanu jej jistě občas dusili natolik, že se sebevražda zdála jako jediné řešení. Dle německého teoretika mohla Baudelairovi « sebevražda připadat jako jediné hrdinské jednání, jež v dobách reakce ještě zbylo « multitudes malades » města. »<sup>313</sup> Německý interpret poznamenává, že Baudelaire stejně jako Balzac « idealizují vášně a rozhodnost », zatímco « romantika rezignaci a odevzdanost. »<sup>314</sup> Moderní hrdina stejně jako hrdina romantický jsou zůstaveni osudu, na rozdíl od hrdiny romantického je však nakolik můžeme interpretovat Benjaminu modernímu hrdinovi možnost až nutnost sebevraždy do osudu jakoby vetkána, je jeho vášní. Sebevražda není prolomením osudu, ale jeho vyvrcholením. Vzpomeňme na postavu dandyho, Baudelaire v *Malíři moderního života* poznamenává, že člověk, potkávaje dandyho, si možná pomyslí: « Tohle je zřejmě bohatý člověk, ale ještě spíš Herkules bez úkolu. »<sup>315</sup> Moderní hrdina totiž mimo sebevraždu nemá úkolu a sebevražda proň vlastně není úkolem, ale právě znamením oné nepotřebnosti. Moderní hrdina zajisté existuje, snad i nahrazuje hrdinu antického, ale na rozdíl od něj o jeho činy jeho doba nestojí, « pro hrdinu v ní není místo; jeho typ je nadbytečný. »<sup>316</sup> Tato nechtěnost přidává obrazu hrdiny zvláštní patetičnost, truchlivost a melancholičnost a vyvolává otázku, zdali je vůbec možné hovořit o hrdinství bez hrdinských úkolů. Benjamin odpovídá takto: « Moderní hrdina totiž není hrdinou - je představitelem hrdiny. Hrdinná moderna se ukazuje jako truchlohra, v níž je role hrdiny neobsazená. »<sup>317</sup> V moderní době tak zbývá hrdinnému charakteru jediná úloha, úloha herce. Dle německého teoretika tento truchlivý stav Baudelaire naznačuje « skrytě, jakoby v poznámce » v slavné básni *Sedm starců*: « Tak rána jednoho, kdy vlhký vzduch byl měkký,/ kdy domy smutných tříd, mhou

---

<sup>312</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 282

<sup>313</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 283

<sup>314</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 281

<sup>315</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 614

<sup>316</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 301

<sup>317</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 302

prodlužované,/ v něm zpodobňovaly dva břehy vzdušné řeky/ a kdy - sám hercův duch,  
když pyšně kol se pne - // ta kalná žlutá mha dál prostor zalévala,/ já, napínaje tu čivý  
jko rek/ a mluvě s duší svou, jež bezmála již spala,/ šel šerým předměstím, jímž trás'  
hřmot dvoukolek. »<sup>318</sup> Básník, jenž sám sebe nazývá hercem, nás přivádí k nanejvýš  
podstatnému faktu. To, co totiž platí pro hrdinu, platí podle Benjaminova i pro básníka,  
pro Baudelaira samého. V *Zentralparku* německý interpret o Baudelairově podivné  
úloze, kterou ve své době hrál, píše toto: « Nebyl tedy docela jistě ani spasitel, ani  
mučedník, dokonce ani hrdina. Ale měl v sobě něco z mima, kterému připadlo hrát roli  
básníka před hledištěm a před společností, jež skutečného básníka už nepotřebuje a  
poskytuje mu provozovací prostor leda jen jako mimovi. »<sup>319</sup> A o něco dále:  
« Prameny, z nichž se napájí Baudelairovo hrdinství, tryskají z nejhlubších základů  
společenského pořádku, který si razil cestu v polovině devatenáctého století.  
Baudelaire měl vlastní zkušenost s tím, jak pronikavě se změnila podmínka umělecké  
tvorby. Na uměleckém díle se zbožní podoba začala projevovat bezprostředněji a  
pronikavěji než kdy dříve, a stejně tak tomu bylo s masovostí publika. Snad tyto  
změny přivodily později, vedle jiných změn v oblasti umění, především zánik  
lyrického básnictví. Že Baudelaire na tyto změny odpovídá knihou básní, to dává  
*Fleurs du mal* ojedinělost. Zároveň je to v jeho životě mimořádný příklad hrdinského  
chování. »<sup>320</sup> Benjaminovo pojetí Baudelairova coby moderního hrdiny tedy vlastně  
nabízí dvě varianty, dva postoje, jimiž básník odpověděl své době, pro níž už hrdinství  
není zapotřebí. Prvním z nich je postoj, který, zdá se, Baudelaire zaujímal jako veřejně  
známá osoba, jako literát na trhu zvědavosti - « flanér, apač, dandy a hadrář - to pro  
něj byly různé role. »<sup>321</sup> Cílem této střídání rolí patrně bylo v první řadě zachovat si  
inkognito, v druhé ale přeci jen dosíci vydání svých textů, přičemž musel chtít  
nechtě odpovědět žádostem trhu, stát se představitelem hrdiny. Druhý postoj byl  
řekněme intimnější, pramenil z Baudelairova odhodlání být opravdovým umělcem  
bez ohledu na žádosti trhu, být právně úkol, který si navzdory své době sám stanovil -

<sup>318</sup> Ch. Baudelaire, *Květy zla*, str. 154

<sup>319</sup> W. Benjamin, *Centrální park*, str. 114

<sup>320</sup> W. Benjamin, *Centrální park*, str. 120

<sup>321</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 302

« dát tvar moderně »<sup>322</sup>. Tento postoj tedy Benjamin považuje za opravdové hrdinství. A dle mého názoru je tento svým způsobem anachronický postoj oním antimoderním a tím autenticky moderním, který ve své interpretaci Baudelairovi přisuzuje Compagnon. Velice zajímavé je v tomto kontextu Benjaminovo vyjádření, že « má-li subjekt prožívat modernu, potřebuje hrdinný charakter. »<sup>323</sup> Vezmeme-li je vážně, znamená to, že všichni ti, kteří se tak okázale a nadšeně hlásí k moderní době a jejím výdobytkům, všichni ti pokrokoví humanisté, žurnalisté a revolucionáři modernitu vlastně neprožívají, či přesněji neprožívají ji v její nejzazší konsekvenci, nerozpoznávají její sebevražedný charakter, « zábrany, jež klade přirozenému produktivnímu elánu. »<sup>324</sup>

Benjamin má za to, že « poměr k antice je nejpodivuhodnější ze všech vztahů, do nichž moderna vstupuje. »<sup>325</sup> Ptejme se tedy nyní na tento poměr, přičemž se snad již konečně dostaneme k Baudelairově teorii výtvarného umění, k pramenům jeho obdivu k dílu Constantina Guyse a Charlese Meyrona. Baudelaire v *Malíři moderního života*, jímž je v jeho očích právě Constantin Guys, píše: « Jedním slovem, aby byla veškerá modernost hodna stát se starožitností, je třeba, abychom z ní vydobyli utajenou krásu, kterou do ní bezděky ukládá lidský život. A právě tímto úkolem se G. zabývá především. »<sup>326</sup> Benjamin soudí, že tento nárok - státi se antikou - je v Baudelairových očích « popisem uměleckého úkolu obecně, »<sup>327</sup> popisem úkolu, který, jak jsme viděli, uložil i sám sobě a který tedy spočívá v nalezení utajené krásy moderního života. « Moderna označuje epochu, ale také sílu, která v této epoše působila a připodobňovala ji antice », píše Benjamin a upozorňuje, že Baudelaire přiznává tuto sílu nejen Guysovi ale i Hugovi a hlavně Wagnerovi. Otázkou ale je, zdali je dle Benjaminova tato síla přítomná v každé době, moderní nevyjímaje, či zdali je naopak nějak výjimečně přítomna právě v době moderní, zdali je moderna antice nějak

---

<sup>322</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 288

<sup>323</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 281

<sup>324</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 282

<sup>325</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 288

<sup>326</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 598

<sup>327</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 288



specificky blízká. Jinak řečeno, zdali je každé zdařilé umělecké dílo klasickým bez ohledu na dobu z níž vzešlo, či zdali jsou klasická, antice podobná, právě jen umělecká díla vpravdě moderní. Benjamin nám bohužel neodpovídá, ale dle mého názoru spíše platí, že antika je jakýmsi úběžníkem, ke kterému se vztahuje každá doba i každé umělecké dílo, a je-li zdařilé, je antice podobné. Zároveň ale, aby bylo zdařilým, nesmí být pouhou nápodobou, musí být aktuální a moderní. V pojednání *Richard Wagner a Tannhäuser v Paříži*<sup>328</sup> Baudelaire, zjevně uchvácen hudbou německého skladatele, píše: « Je mu vlastní umění, jak jemnými gradacemi vyslovit všechno, co je v oduševnělém a přirozeném člověku vroucího, velkého a žádostivého. »<sup>329</sup> Vedle pověstné vášnivosti Wagnerovy hudby, kterážto je schopna probouzet jak cit tak rozum, je pro Baudelaira zjevně zásadní jeho inspirovanost klasickým Řeckem a středověkými legendami. Wagner se však nesnaží o nápodobu minulého, naopak hledá, kterak vytvořit mýtus či legendu moderní, které se však svou působností klasickým vyrovnají. Dle Baudelaira si byl totiž jako málokdo vědom toho, že « jevy a ideje, které se po staletí periodicky vracejí, vstřebávají do sebe při každém obrození určitý rys příznačný pro onu variantu, pro ony okolnosti »<sup>330</sup>. Každá doba v sobě nese svou specifickou krásu a právě tu je dle Baudelaira třeba hledat a znázornit v umění. Proto se « příkladnost antiky týká jen konstrukce; substance a inspirace díla je věcí modernité. »<sup>331</sup> Krása je bytostně podvojná, spojuje v sobě pomíjivé a neměnné, triviální a vznešené, konkrétní a absolutní. V *Malíři moderního života* Baudelaire krásu definuje takto: « Krásu tvoří jednak věčný a neměnný element, jehož podíl se určuje nesmírně těžce, a pak element relativní, nahodilý, jímž může být ať už střídavě nebo najednou doba, móda, morálka, nebo vášeň. »<sup>332</sup> Podstatné je, že ani jeden z elementů nemůže být bez druhého. Oním neměnným elementem však není antika, její příkladnost co do konstrukce tkví dle mého názoru v důrazu, jaký klade na vyváženost, harmonii, v náležitém propojení věčného a pomíjivého elementu krásy.

---

<sup>328</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 450-485

<sup>329</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 456

<sup>330</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 461

<sup>331</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 288

<sup>332</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 589

Německý teoretik však Baudelairovu teorii krásy zjevně příliš neoceňuje, tvrdí, že « v Baudelairově přístupu k moderně představuje teorie moderního umění nejslabší bod. Moderna zobrazuje moderní motivy; věci teorie by patrně byla konfrontace s antickým uměním. Baudelaire se o ni nikdy nepokusil. »<sup>333</sup> Důvody této nedostatečnosti, « bezradnosti » Baudelairovy teorie umění vidí jednak « v závislosti na Poeovi », jednak v « polemické intenci » mířící na soudobý akademický historismus.<sup>334</sup> Dle mého názoru však Baudelairova teorie krásy, potažmo výtvarného umění, není úplně triviální. Krása netkví v dobové realitě jaksi samozřejmě, musí být naopak vydobyta. Specificky moderní motivy musí být nejdříve nalezeny a pak specifickým způsobem zobrazeny. Umělec musí být bedlivým pozorovatelem, a nadto musí ovládat umění imaginace, jež je dle Baudelaira královnou všech schopností.<sup>335</sup> Constanin Guys je opravdový malíř moderního života ne proto, že věrně zachycuje svou, moderní dobu, ale proto, že je mu vlastní zvědavost dítěte, že je mužem světa a mužem davu, že své obrazy nevytváří přímo podle reality, ale spíše podle paměti, že « hledal všude míjivou, prchavou krásu života, charakter toho, co jsme s čtenářovým svolením nazvali moderností »<sup>336</sup> a zcela jedinečným, sobě vlastním stylem ji znázornil. Baudelairovým úkolem taktéž nebylo zaznamenat, zdokumentovat moderní dobu, ale dát jí tvar, teprve ji učinit moderní, a tím podobnou antice.

Benjamin se domnívá, že Baudelairova teorie umění nesplnila to, co sobě samé uložila za úkol, že « nepředstavila modernu v jejím průniku s antikou. »<sup>337</sup> Podařilo se to však Baudelairově poesii. V ní je dle německého teoretika tento průnik, zvláště v některých básních, zcela jedinečný; « Na čelním místě stojí *Le Cygne*. Nikoli náhodou jde o báseň alegorickou. Město, jež je v neustálém pohybu, strnulo. Zkřehlo jako sklo, ale současně jako sklo zprůhlednělo - tedy co do svého významu... V posledku a

---

<sup>333</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 289

<sup>334</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 289

<sup>335</sup> Tuto nutnou přítomnost aktivity subjektu v hledání moderní krásy pozoruhodným způsobem rozebírá Henri Meschonnic v knize *Modernité Modernité*. Meschonnic, *Modernité*, str. 116-117

<sup>336</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 625

<sup>337</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 289

nejintimněji se moderna snoubí s antikou právě touto vetčostí. »<sup>338</sup> Tato vetčnost, ruinóznost, mrtvolná strnulost Paříže se, jak jsme viděli, otevírá v melancholické atitudě, jež je Baudelairovi vlastní. Místo tohoto rozevření je alegorie. « Na melancholickově křížové cestě jsou zastaveními alegorie »<sup>339</sup> píše Benjamin v *Zentralparku*. Benjamin tvrdí, že pro umění Baudelairovy doby, se « obrazem stává to, o čem víme, že to již brzy nebudeme mít před očima. »<sup>340</sup> Paříž se pod Haussmannovými kladivy mění závratnou rychlostí, manufaktury ustupují továrnám, dřevěné konstrukce železným, ulice bulvárům, a nejen Baudelaire uprostřed té pompézní modernizace upadá v melancholii. Jedinečné zpodobnění města uprostřed bouřlivých proměn přinesl své době Charles Meyron, jehož Baudelaire velmi obdivoval. Benjamin píše: « Meyron vytáhl na světlo antickou tvář města, aniž by obětoval jedinou jeho dlažební kostku. Právě tomuto pohledu se Baudelaire neustále oddával v myšlence modernité. »<sup>341</sup> Německý interpret zdůrazňuje, že Baudelaire byl s Meyronem v mnohém spřízněn, mimo jiné tím, že « rovněž u Meyrona se totiž vzájemně prolínají antika a moderna; ani u něj nelze přehlédnout, že formou tohoto průniku je alegorie. »<sup>342</sup> Nejpřesvědčivěji tuto spřízněnost v alegoričnosti dle německého interpreta vyjádřil Geffroy, když napsal, že Meyronovy listy « jakkoli vznikaly bezprostředně podle životní reality, vzbuzují dojem dovršeného života, života, který odumřel nebo zemře. »<sup>343</sup> Osud moderního hrdiny se odehrává ve znamení sebevraždy, moderní město se prostřednictvím alegorie jeví jako ruina, « jako svého druhu miméisis smrti. »<sup>344</sup> Moderna, jež se vyjevuje v Baudelairově básně, má daleko k oné jásavé, pozitivistické a sebevědomé moderně, k níž se hlásila většina

---

<sup>338</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 289

<sup>339</sup> W. Benjamin, *Centrální park*, str. 115

<sup>340</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 291

<sup>341</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 293

<sup>342</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 294

<sup>343</sup> Geffroy, *Charles Meyron*, str. 59 citováno v Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 294

<sup>344</sup> W. Benjamin, *Paříž druhého císařství*, str. 290

jeho současníků.<sup>345</sup> Moderní život, jež dle Baudelaira tak dokonale zpodobuje Guys, je životem se všemi jeho každodenními strastmi a bolestmi, s módou, jež se neustále mění, se vším pomíjivým, nejistým, ubohým. Meyron zobrazuje město, tak pyšné na svou modernost, jakoby plné ruin, jako město vetché, zmírající, odsouzené k zániku. A Baudelaire na své melancholické pouti devatenáctým stoletím s očima doširoka otevřenými hledá to krásné, jedinečné, moderní, bojuje smrtí proti smrti, alegorií znázorňuje modernu.

## b) Fotografie a karikatura aneb zrcadlo moderního člověka

### Okna<sup>346</sup>

Kdo hledí zvenčí dovnitř otevřeným oknem, nevidí nikdy tolik jako ten, jenž pohlíží do okna zavřeného. Není hlubšího, tajemnějšího, bohatšího, pochmurnějšího a více oslňujícího předmětu, než okna osvětleného svíčkou. To, co je možno spatřit v sluneční záři, je vždy méně zajímavé než to, co se děje za skleněnou tabulí. V té černé nebo rozzářené díře žije život, sní život, trpí život.

Přes vlny střech rozeznávám letitou ženu, již vrásčitou, vždy skloněnou nad čímisi, nikdy nevycházející z domu. Z jejího obličejce, z jejího šatu, z jejího gesta, skoro z ničeho sestrojil jsem si historii této ženy, či spíše její legendu, a někdy s pláčem jí vypravuji sám sobě.

Kdyby to býval nějaký ubohý stařec, byl bych si sestrojil tu jeho právě tak snadno.

A uléhám, jsa hrd, že jsem žil a trpěl v jiných než v sobě samém.

---

<sup>345</sup> Málek podotýká, že « dějinný a pomíjivý charakter krásy, jež Baudelaire v *Malíři moderního života* interpretuje v zásadě kladně jako výraz ustavičně obnovovaného nového, nabývá u Benjaminova hrozivého rysu mizení, znamení neúprosné „ruinózní“ vázanosti na čas, smrt a zapomnění. H. R. Jauss mohl proto ve značné míře oprávněně namítat, že se Benjaminovi nepodařilo u Baudelaira postihnout právě onen pozitivní smysl modernity (srov. Jauss 1970, s. 59n.). Lze to však formulovat i tak, že Benjamin u Baudelaira (a především v jeho poezii) odkryl dvojznačnější, a tedy bohatší a komplexnější modernitu, která se ne vždy shoduje s modernitou, jak ji charakterizoval Baudelaire ve svých teoretických článcích. »

<sup>346</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 201

Snad mi řeknete: « A jsi si jist, že tato legenda je pravdivá? » Co záleží na tom, jaká snad je skutečnost mimo mne, jestliže mi pomohla žít a cítit, že jsem a co jsem?

Compagnon, jehož interpretace je daleko více než Benjaminova zaměřena na pozdní *Malé básně v próze* a Baudelairovy teoretické spisy, a která je, jak si již čtenář jistě povšiml, poněkud střízlivější než interpretace německého teoretika, věnuje ve své monografii básníkovu vztahu k soudobému vizuálnímu umění poměrně velký prostor. Fotografie, výtvarné umění a karikatura jsou pro Compagnona podobně jako tisk zrcadlem, v němž se odráží soudobá společnost, její vášně a touhy, její bolesti a iluze. Zrcadlem, před nímž stojí i Baudelaire, uchvácen i zhrozen, plný uznání i opovržení. Francouzský intepret opět zdůrazňuje, že Baudelaire se tváří tvář fotografii či výtvarnému umění projevuje ambivalentně, že například není možné, jak by se možná na první pohled zdálo, považovat Baudelaira jednoznačně za zavilého odpůrce fotografie. Zdůrazňuje, že je třeba vzít v potaz jak jeho zaujetí pro jiné optické vynálezy té doby, jakými jsou diorama, panorama aj., tak také prostý fakt, že Baudelaire nejednou pózoval Nadarovi, či vyjevil přání, aby byl zhotoven fotografický portrét jeho matky. Podívejme se nicméně nejprve na to, proč dle Compagnona Baudelaire fotografii v mnoha svých článcích odsuzuje. Jistě zásadním je v tomto ohledu *Salón 1859*, v němž si Baudelaire stýská nad úpadkem moderního umění a viní z něj mimo jiné právě fotografii. V kapitole nesoucí název *Moderní umělec* Baudelaire píše: « Zdá se, že ve výtvarném umění, stejně jako v literatuře, malost, dětinskost, nezajímavost, nudná a samolibá domyšlivost nastoupily na místo horoucnosti, ušlechtilosti a vzrušující ctižádosti. »<sup>347</sup> Jedinou výjimkou, zdá se, dílo Eugéna Delacroixe, « jenž je jedinečnou směsí filosofické jasnosti, duchaplné lehkosti a horoucího nadšení. »<sup>348</sup> Z hlediska našeho tématu se jeví jako pozoruhodný fakt, že Delacroix je v Baudelairových očích čistým romantikem a zároveň, či právě proto navýsost moderním umělcem. Ve svém pojednání o tomto haněném i opěvovaném malíři, vydaném u příležitosti světové výstavy v roce 1855, píše: « A konečně se mi

---

<sup>347</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 376

<sup>348</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 377

zdá, že Delacroix je umělcem nad jiné povoláním zobrazovat moderní ženu, především moderní ženu v jejím hrdinském projevu, ať ve smyslu pekelném nebo božském. Jeho ženy mají dokonce i moderní fyzickou krásu, zasněnou tvář, ale plná ňadra, trochu úzký hrudník, širokou pánev a půvabné paže a nohy. »<sup>349</sup> Z toho plyne, že pro Baudelaira se modernita neurčovala primárně svou odlišností od romantismu. Vraťme se však do roku 1859. Zmínili jsme, že Constantin Guys byl v Baudelairových očích výjimečný mimo jiné tím, že oplýval jakousi dětskou zvědavostí; v kritice moderního, zde ve smyslu současného umění používá Baudelaire výraz zhýčkané dítě, zdůrazňuje tak své opovržení nad některými mladými umělci: « Když si osvojí umění, jak dělat omáčky, patiny, lazury, šťávy, ragú (mluvím o malbě), začne se *zhýčkané dítě* tvářit pyšně a opakuje si, že všechno ostatní je zbytečné. »<sup>350</sup> Baudelairovo rozzuření nad obrazy vystavenými v Salónu se tak, zdá se, týká ponejvíc triviality námětů. Netvrdili jsme ale, že pro něj právě triviální, prchavé, nepodstatné má být motivem nanejvýš vhodným k zobrazení; nebyl malíř moderního života malířem života prostého a obyčejného? Nikoli, neboť tím, co má moderní malíř hledat a zobrazovat, je krása, a ta se sice může skrývat i v triviálním, ne všechno triviální je ale krásné. Malíř moderní krásu vytváří, nevytváří ji však jen tím, že zobrazuje moderní. Realismus je pro Baudelaira zjevně znamením úpadku. « Výlučný smysl pro Pravdu (tak vznešený, je-li omezen do oblasti, kam náleží) potlačuje a dusí smysl pro Krásu. »<sup>351</sup> píše v kapitole *Moderní obecnost a fotografie*. Compagnon shrnuje básníkovu kritiku soudobého malířství v *Salónu 1859* takto: « Il réproche à la nouvelle génération son imitation servile et littérale de la réalité, dépourvue de génie créatif, proche en cela de la méthode photographique. »<sup>352</sup> Tím se dostáváme zpět k fotografii. Baudelairovi se zjevně nelíbí přesně to, co společnost na fotografii tak fascinuje: přesnost, pravdivost záznamu. Fotograf nemá v jeho očích nárok zvát se umělcem, je jen prostým napodobovatelem reality, hledačem pravdy, nikoli krásy. Tvrdí, že fotografem se může

---

<sup>349</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 223

<sup>350</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 379

<sup>351</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 379

<sup>352</sup> « Nové generaci vyčítá, že, zbavena kreativního génia, jen servilně a doslovně napodobuje realitu, čímž se přibližuje fotografické metodě. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 98

stát jen neúspěšný malíř a obviňuje jej z balamucení publika: « Umělec ohlupuje veřejnost, ona mu to bohatě oplácí. »<sup>353</sup> Fotografie, jak uvádí Compagnon, se podílí na krizi a úpadku umění přinejmenším ze tří důvodů: První je technického rázu a již jsme jej zmínili: doslovná kopie reality, již umožňuje fotografická technika, vyvolává i v malířích zvrácenou touhu po pravdě, po věrné nápodobě skutečnosti; Druhým důvodem je komercializace: fotografie zaplavila trh a učinila z umění zboží; Třetí důvod, politický či sociální, tkví v tom, že fotografie přispívá k úpadku soudu vkusu.<sup>354</sup> Tento vynález, « který nemálo pomohl utvrdit sebevědomí hlouposti, »<sup>355</sup> však, jak upozorňuje Compagnon, Baudelaira dráždil i z daleko závažnějších důvodů. Posuzuje fotografii z morálního a teologického hlediska a považuje ji za nové pohanství, do nebe volající opovážlivost, za « vrai scandal »<sup>356</sup>. V Salónu 1859 Baudelaire píše: « Modloslužebný dav žádal ideál jemu odpovídající a samozřejmě přizpůsobený jeho povaze... Bůh mstitel vyslyšel přání davu. Daguerre se stal jeho Mesiášem... Celá společnost se splašila a od té chvíle se zhlíží jako Narcis své vlastní hrubé podobě na desce. Všech těch nových ctitelů slunce se zmocnila zvláštní posedlost, jakýsi fanatismus. Došlo k různým podivnostem. »<sup>357</sup> Moderní, pokrokový člověk, nepamětliv dědičného hříchu, nepamětliv hrozby modloslužebnictví, skládá s jásotem a nadšením ódy na tento zázrak techniky, na tento dar Boží, který se chce stát jak jedinečným nástrojem v rukou dokumentaristy a vědce, tak uměním. Baudelaire je pobouřen, ale ani on sám není schopen magickému vábení fotoaparátu odolat. Přáteli se s Nadarem, právem jedním z nejslavnějších fotografů té doby, pózuje mu, a dokonce mu věnuje jednu ze svých básní - *Sen zvědavcův*. Jak upozorňuje Compagnon, závěr této básně je možné vnímat i jako Baudelairovu reflexi zkušenosti z fotografického ateliéru: « Já stál tu jak hoch, jenž chtiv je podívané/ a klne zácloně, jež zraku v cestě stane.../ Pak chladná pravda přec jen ukázala se.// Nic jat jsem vydechl a ráno zčervenale/ mě obklopovalo. - Ach, to je tedy vše?/ Opona zvedla se a

<sup>353</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 379

<sup>354</sup> A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 117

<sup>355</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 382

<sup>356</sup> « opravdový skandál », A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 119

<sup>357</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 382

já jsem čekal dále. »<sup>358</sup> Na co však básník čeká, či co vlastně čekal, když, nedýchaje, pózoval? Compagnon upozorňuje na ranou variantu této básně, v níž začátek posledního trojverší vypadá v originále takto: « J' étais mort, ô miracle, et la terrible aurore... »<sup>359</sup> Jeden aspekt fotografie totiž Baudelaira jako alegorika fascinoval - poměr ke smrti. Viděli jsme, že alegorie je sto odhalit zmar a zánik uvnitř nejbujnějšího života, že vkládá smrt jako hodnotu přímo do nitra věcí. Je fotografie jakousi alegorií ve vizuálním prostoru? Dle francouzského interpreta je tomu spíše naopak, fotografie v Baudelairových očích svědčí spíše o nemožnosti smrti a úzkosti, již tato nemožnost vzbuzuje. Život je na fotografii umrtven, navždy odsouzen k strnulosti, navždy zakletý v papíře. « Le monde moderne rend indistinctes la vie et la mort, notamment par la photographie, et c' est toute la vie moderne qui se présente comme une mort perpétuelle. »<sup>360</sup> píše Compagnon. Podívejme se nyní na báseň v próze *Okna*, jež stojí v záhlaví této kapitoly. Okno viděné zvenčí působí, zvláště v noci, jako obraz, jako fotografie. Tento zarámovaný obraz, prosvětlený i ztemnělý, nepostrádající hloubku, si však na rozdíl od fotografie ponechává jistou tajemnost. Nevyjevuje strnulý, mrtvolný pozůstatek života, ale naopak život, který sní, trpí, život v pohybu. Při pohledu na takový život jsme jati, soucítíme, přemýšlíme, sníme, zatímco pohled na fotografii v nás dle Baudelaira nic nezpůsobí, z čímž by třeba Barthes a mnozí další jistě právem nesouhlasili. Francouzský interpret má za to, že Baudelaire by byl i přes odpor, který měl k fotografii, pravděpodobně nadšený z filmu.<sup>361</sup> Film totiž vyvolává iluzi života více než kterékoli jiné médium. Předkem filmu však není jen fotografie, ale i mnoho jiných optických vynálezů - diorama, panorama, kaleidoskop, fantasmatrop, mutosop, praxinoskop a mnoho dalších, přičemž ne náhodou byly většinou vynalezeny v devatenáctém století. Zdá se totiž, že lidé Baudelairova století byli optickými klamy, obrazy v pohybu a jinými fantasmagoriemi doslova posedlí. Baudelaire sice není jejich fanatickým

---

<sup>358</sup> Ch. Baudelaire, *Květy zla*, str. 226

<sup>359</sup> « Byl jsem mrtev, zázrak, a děsivé jitro... »

<sup>360</sup> « Především skrze fotografii, činí moderní svět život a smrt neodlišitelnými, a tak se moderní život jeví jako ustavičná smrt. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 143

<sup>361</sup> A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 167



obdivovatelem, ale schopnost vytvářet iluzi a vzbuzovat snění jeho povaze velmi konvenovala. Compagnon, odkazuje na báseň v próze *Polévka a oblaka*<sup>362</sup>, píše: « La fantasmagorie est le lieu onirique de la sortie de la réalité et le l'émervellement... La fantasmagorie, avec son monde impalpable de rêve, berce le poète hors de la réalité quotidienne et de ses violences. »<sup>363</sup> Sestupme však z oblačné, snové říše zpět na zem a podívejme se na Baudelairův vztah k soudobé karikatuře.

Básník se karikatuře věnuje zejména v pojednání *Několik karikaturistů z Francie*<sup>364</sup>, důležité jsou ale i některé úvahy v eseji *O podstatě smíchu a obecně o komičnu ve výtvarném umění*.<sup>365</sup> Již v analýze vztahu ke Guysovi se ukázalo, že Baudelaire považuje za nutné, aby moderní malíř zpodoboval přítomnost. Ne snad otrocky věrně, ale přesto tak, aby se ukázaly právě ty rysy skutečnosti, které jsou na ní z hlediska doby nové a jedinečné. Pojednání věnované francouzským karikaturistům Baudelaire uvozuje slovy: « Byl to úžasný člověk, ten Carle Vernet. Jeho dílo je svět, malá *Lidská komedie*; takové otřepané obrázky, črty z davu a ulice, karikatury jsou totiž často nejvěrnějším zrcadlem života. »<sup>366</sup> V *Salónu 1845* si mladý Baudelaire stěžuje, že i přesto, že svět je nanejvýš plodný na moderní náměty, není malíře, opravdu velkého malíře, který by jej zpodobil. Domnívá se, že « malířem, skutečným malířem se stane ten, kdo bude schopen vyrvat naší době její epiku a ukázat nám barvou nebo kresbou, jak jsme velcí a poetičtí v kravatách a lakůvkách. »<sup>367</sup> Dílo Constantina Guyse objevuje Baudelaire poměrně pozdě, do té doby pro něj vedle Delacroixe a Meyrona, k němuž má však básník i mnoho výhrad, které Benjamin příliš nereflektuje, není na umělecké scéně nikdo vpravdě moderním umělcem. Výjimkou jsou ale někteří karikaturisté, zejména Gavarni a Daumier. Ti dle Baudelaira přinášejí

---

<sup>362</sup> Ch. Baudelaire, *Malé básně v próze*, str. 234

<sup>363</sup> « Fantasmagorie je snovým místem úniku z reality i místem úžasu... Fantasmagorie se svým nehmatatelným snovým světem povznáší básníka nad každodenní život a jeho násilnosti. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 158

<sup>364</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 295-315

<sup>365</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 227-244

<sup>366</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 295

<sup>367</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 72

cenný obraz moderního člověka, cenný o to více, že výtvarné umění se nachází v období úpadku. Ti vynášejí na povrch onu jedinečnou epičnost devatenáctého století. Zdůrazňovali jsme, že Baudelaire odsuzuje realismus a záleží mu na tom, aby byl obraz doby, jež malíř předkládá, uchopen tvůrčím způsobem, aby nebyl prostým záznamem. V případě karikatury je pozitivní deformace reality samozřejmostí. Viděli jsme také, že Baudelaire byl ke své době, k ideji pokroku, k filantropii, k novinářským praktikám a k mnohému dalšímu nanejvýš kritický. Karikatura mu tak jistě konvenovala i v tomto ohledu. Nebyl by to ale Baudelaire, kdyby byl se soudobou karikaturou dokonale spokojen. Honoré Daumier je pro Baudelaira jeden « z nejdůležitějších zjevů nejen karikatury, ale abych tak řekl celého moderního umění, »<sup>368</sup> a je zjevné, že je v eseji *Několik karikaturistů z Francie* jak po formální, tak obsahové stránce, ceněn bezesporu nejvíce ze všech. Baudelaire má za to, že jeho dílo podává jímavý a pravdivý obraz o soudobé společnosti; « zalistujete v jeho díle a uvidíte před sebou defilovat v celé fantastické a strhující skutečnosti všechny živoucí zrudnosti velkoměsta. »<sup>369</sup> Zároveň mu ale vytýká, že své náměty přeci jen nezobrazil zcela náležitě, totiž příliš dobrácky: « Jeho karikatura je hrozná svou šíří, je však bez záští a bez žluče. Celé jeho dílo stojí na poctivosti a dobráctví. »<sup>370</sup> Paul Gavarni je pro Baudelaira taktéž hodný jednoznačného ocenění. Na rozdíl od Daumiera, jehož kresby působí samy o sobě, však ty Gavarniho cíleného komického efektu nejsou s to dosáhnout bez doprovodného textu a nadto ani on není dostatečně kritický, či spíše je příliš líbivý, úslužný. Dle Compagnona Baudelaire na díle Gavarniho i Daumiera oceňuje ponejvíce právě onu schopnost vyzdvihnout epické, k čemuž je nezbytný jedinečný smysl pro komiku, neboť « comique et épique devenus équivalent pour la modernité. »<sup>371</sup> Nejde však jen o zesměšnění, transpozice skutečnosti do sféry komického musí být kritická, vážná, musí skutečnost dekonstruovat a tím ukázat její pravou podobu. Francouzský interpret karikaturistický postup shrnuje takto: « Extraire l' épique de la vie moderne suppose de transformer l' épopée ancienne en oeuvre

<sup>368</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 300

<sup>369</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 305

<sup>370</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 307

<sup>371</sup> « komičnost a epičnost se stávají ekvivalentní modernosti. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 280

burlesque ou héroï-comique. La deconstruction de l' Atiquité accomplie par Daumier est une préalable indispensable a la peinture héroïque de la vie moderne. »<sup>372</sup>

Humoristická atituda se tak může jevit jako jakýsi komplement atitudy melancholické, již zdůrazňuje Benjamin. Moderní umělec musí najít nejen krásu, ale i komiku, musí umožnit, aby se člověk v jeho obrazech, zhlížeje se jako v zrcadle, dosyta zasmál sám sobě a své době, věda, že v tomto smíchu je i cosi satanského. Je-li dle Benjaminova osudem moderního hrdiny sebevražda, je třeba, aby byla znázorněna jako na Daumierově karikatuře *Poslední vykoupání*<sup>373</sup>, již Baudelaire doprovází těmito slovy: « Jaká to vážná karikatura k pláči. Na parapetu nábřeží stojí muž, už nakloněný v ostrém úhlu k základně, od níž se odpoutává jako socha, která ztrácí rovnováhu, a padá prkenně do vody. Je zřejmě pevně rozhodnut; paže má pokojně zkřížené, ke krku má na provaze přivázaný velikánský dlažební kámen. Zapřísáhl se, že z toho nevyvázne. To není sebevražda básníka, který chce být vyloven a vzbudit rozruch. Jen se podívejte na ten sešlý a špatně padnoucí žaket, pod nímž se rýsují všechny kosti! A na ten neduživý, zkroucený nákrčník a kostnatý, špičatý ohryzek! Člověk rozhodně nemá odvalu zazlívat tomu ubožákovi, že utíká pod vodu před podívanou na naši civilizaci. V pozadí na druhé straně řeky se věnuje zahloubaný měšťák s kulatým bříškem nevinným rozkošným rybaření. »<sup>374</sup>

Jaký je tedy, pokusíme-li se shrnout tento poměrně rozsáhlý oddíl, úkol, před nímž dle Baudelaira stojí moderní umělec? Kteří z jeho současníků se tohoto úkolu zhostili nejlépe? Úkol, před nímž stojí moderní umělec, spočívá dle Baudelaira v zobrazení specificky moderní krásy, či modernity krásy. Krásu ale nelze jen prostě a jednoduše zdokumentovat, jako to činí fotografie. « Il s' agit de la trouver, de l'

---

<sup>372</sup> « Aby bylo možno vykresat z moderního života jeho epičnost, je třeba přeměnit starověký epos v dílo burleskní či herojsko-komické. Dekonstrukce antiky, již uskutečnil Daumier, je nepostradatelným předpokladem heroické malby moderního života. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 281

<sup>373</sup> H. Daumier, *Sentiments et passions*, Le Charivari, 7. července 1840

<sup>374</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy*, str. 304

inventer, de la dégager. »<sup>375</sup> Meyron obohaceje svou dobu jedinečným zobrazením Paříže, která se na jeho litografiích vyjevuje ve své antické a melancholické tvářnosti. Guys, muž světa a davu, je pravým malířem mravů, v jeho kresbách se moderní život ukazuje ve své podivuhodnosti a kráse. Daumier a Gavarni nastavují svými vážnými karikaturami společnosti rodící se moderny zrcadlo. A fotografie, miláček publika, věrně kopíruje všechno, co jí sluneční bůh nakáže.

---

<sup>375</sup> « Jde o to ji nalézt, vynalézt, vysvobodit. » A. Compagnon, *Baudelaire*, str. 259

## Místo závěru aneb Korespondence



« Plynoucí čas, který nezná smrt, je špatnou nekonečností ornamentu. Vylučuje, aby do něho byla zaklíněna tradice. Je souhrnným pojmem zážitku, který si v šatě vypůjčeném od zkušenosti pyšně vykračuje. Splín naproti tomu vystavuje zážitek v jeho nahotě. Těžkomyslný básník zří s hrůzou, jak země upadá zpátky do nahého přírodního stavu. Ani příděch prehistorie se nad ní nevznáší. Je bez aury. »<sup>376</sup>

---

<sup>376</sup> W. Benjamin, *O některých motivech u Baudelaira*, str. 103

## Použitá literatura:

- Barthes, R., *Sade, Fourier, Lyola*, Praha 2005
- Baudelaire, Ch., *Květy zla*, Praha 2015, vyd. čtvrté, přeložil S. Kadlec.
- Baudelaire, Ch., *Malé básně v próze*, Praha 2014, dvojjazyčné vyd. druhé, přeložil H. Jelínek
- Baudelaire, Ch., *Úvahy o některých současnících*, Praha 1968.
- Benjamin, W., *Centrální park*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979.
- Benjamin, W., *O některých motivech u Baudelaira*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979.
- Benjamin, W., *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979.
- Benjamin, W., *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, in: *Teoretické pasáže*, Praha 2011.
- Benjamin, W., *Pasáže*, in: *Teoretické pasáže*, Praha 2011
- Berdet, M., *Le chiffonier de Paris. Walter Benjamin et les fantasmagories*, Paris 2014
- Bertrand, J. P., Durand P., *Les poètes de la modernité. De Baudelaire á Apollinaire*, Paris 2006
- Compagnon, A., *Baudelaire, L' Irreductible*, Paris 2014.
- Compagnon, A., *Les Antimodernes, De Joseph de Maistre a Roland Barthes*, Paris 2005.
- Compagnon, A., *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris 1990
- Nünning, A., (vyd.), *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno 2006.
- Málek, P., *Alegorie moderny: Pasáže módy. K několika motivům Benjaminova Baudelaira*, Praha 2006.
- Maurois, H., *Dějiny Francie*, Praha 1994,
- Meschonic, H., *Modernité Modernité*. Paris 1994
- Starobinski, J., *Melancholie jako v zrcadle*, Praha 2014

