

Paríž, hlavné mesto XIX. storočia

*„Vody sú modré a rastliny ružové; sladko pozorovať večer;
Ide sa na prechádzku. Veľké dámy idú na prechádzku; za
nimi kráčajú malé dámy.“*

Nguyen-Trong-Hiep: Paris capitale de la France.
Recueil de vers. Hanoi 1897. Poésies XXV.

I. FOURIER ALEBO PASÁŽE

*„Magické stĺpy týchto palácov
Ukazujú obdivovateľovi z každej strany
Na predmetoch, čo vystavujú ich stĺporadia na obdiv,
Že priemysel je sokom umenia.“*

Nouveaux tableaux de Paris. Paris 1828. I, s. 27.

Väčšina parížskych pasáží vzniká v priebehu poldruhého desaťročia po roku 1822. Prvou podmienkou ich zrodu je veľká konjunktúra obchodu s textilom. Začínajú sa objavovať *magasins de nouveautés*, prvé obchody s väčšími skladmi. Sú to predchodcovia obchodných domov. Boli to časy, o ktorých písal Balzac: „*Veľkolepá báseň výkladov spieva svoje pestrofarebné verše od Madeleine až po bránu Saint-Denis.*“ Pasáže sú strediskom obchodu s luxusným tovarom. Ich vybavenie svedčí o tom, že umenie vstupuje do služieb obchodníka. Súčasníci im preukazujú neúnavný obdiv. Ešte dlho zostanú lákadlom pre cudzincov. *Ilustrovaný parížsky sprievodca* hovorí: „Pasáže, novší vynález industriálneho luxusu, sú sklom zastrešené, mramorom dláždené chodby prechádzajúce cez celé bloky domov, ktorých majitelia sa spojili za účelom takejto špekulácie. Po oboch stranách týchto chodieb osvetľovaných zhora, sa tiah-

nu najelegantnejšie obchody, takže takáto pasáž tvorí mesto, ba svet v malom.“ Pasáže sú javiskom prvého plynového osvetlenia.

Druhou podmienkou vzniku pasáží sú začiatky železnej konštrukcie. Empír považoval túto techniku za príspevok k obnove stavebníctva v starogréckom zmysle. Teoretik architektúry Boetticher vyslovuje všeobecné presvedčenie, keď vraví, že „vzhľadom na umelecké formy nového systému“ by sa mal uplatniť „tvarový princíp helénskeho druhu“. Empír je štýlom revolučného terorizmu, pre ktorý je štát samoúčel. Tak ako Napoleon nepochopil funkčnú povahu štátu ako mocenského nástroja v rukách meštianskej triedy, nepochopili ani stavitelia funkčnú povahu železa, s ktorým nastupuje v architektúre panstvo konštruktívneho princípu. Títo architekti budujú nosníky podľa vzoru pompejského stĺpu, továrne podľa obytných domov, tak ako sa neskôr ponášajú prvé stanice na *châlets*. „Konštrukcia preberá úlohu podvedomia.“ Postupne sa však presadzuje pojem inžiniera pochádzajúci z čias revolučných vojen a začínajú sa boje medzi konštruktérom a dekoratérom, Ecole Polytechnique a Ecole des Beaux-Arts.

So železom nastupuje po prvý raz v dejinách architektúry umelá stavebnina. Podlieha vývinu, ktorého tempo sa v priebehu storočia urýchlí. Tento vývin dostane rozhodujúci podnet, keď sa ukáže, že lokomotíva, s ktorou sa experimentovalo od konca dvadsiatych rokov, je použiteľná len na železných koľajniciach. Koľajnica sa stane prvým montovateľným železným dielcom, je predchodkyňou nosníka. Pri stavbe obytných domov sa železu vyhýbajú a používa sa pri pasážach, výstavných halách, železničných stanicích – stavbách, ktoré slúžia tranzitorickým účelom. Zároveň sa rozširuje architektonická oblasť, v ktorej sa využíva sklo. Spoločenské predpoklady jeho vystupňovaného použitia ako stavebného materiálu sa však odhalia až o sto rokov neskôr. Ešte v Scheerbartovej *Sklenej architektúre* (1914) vystupuje sklo v utopických súvislostiach.

„Každá epocha sníva o nasledujúcej.“

Michelet: Avenir! Avenir!

Podobe nového výrobného prostriedku, ktorú spočiatku ovláda ešte forma starého (Marx), zodpovedajú v kolektívnom vedomí obrazy, kde sa nové prelína so starým. Tieto obrazy predstavujú želania a kolektív sa v nich usiluje na jednej strane prekonať neho-

tovosť spoločenského produktu ako aj nedostatky spoločenského výrobného poriadku, na druhej strane sa ich pokúša prikrásliť. V týchto obrazoch želaní vystupuje okrem toho do popredia výslovné úsilie dištancovať sa od toho, čo je zastaralé – to však znamená: od toho, čo pominulo nedávno. Obrazovú fantáziu, ktorá získala podnet od nového, odkazujú tieto tendencie naspäť k tomu, čo pominulo pradávno. Vo sne, v ktorom sa každej epoche zjavuje v obrazoch tá nasledujúca, snúbi sa nasledujúca epocha s prvkami pradejín, teda s beztriednou spoločnosťou. Jej skúsenosti uskladnené v kolektívnom nevedomí, produkujú v prieniku s novým utópiu, ktorá zanechala stopu v tisícich životných konfiguráciách, od trvalých stavieb až po prchavé módy.

Tieto pomery sa stávajú zreteľné vo fourierovskej utópii. Jej najvnútornejší popud spočíva v nástupe strojov. To sa však nevyjadruje bezprostredne v ich stvárneniach; vychádza sa tu z nemravnosti obchodovania ako aj z falošnej morálky, ktorá sa ocitla v jeho službách. *Phalanstère* má priviesť ľudí späť k pomerom, kde je mravnosť zbytočná. Jej nesmierne zložitá organizácia sa javí ako mašineria. Zretazenie vášní, spleť súčinnosť *passions mécanistes* s *passion cabaliste* sú na psychologickom materiály primitívnymi analógiami k stroju. Táto mašineria pozostávajúca z ľudí produkuje zázračnú krajinu, kde panuje blahobyť, prastarý symbol túžob, ktorý Fourier naplnil novým životom.

Pasáže považoval Fourier za architektonický kánon *phalanstère*. Je charakteristické, ako reakčne ich pretvoril: kým pôvodne slúžili obchodným účelom, u neho sa menia na obydlia. *Phalanstère* sa stáva mestom pasáží. Fourier etabluje v prísnom svete empiru farebnú *biedermeierovskú* idylu. Jej lesk trvá až po Zolu, kým nevybledne. Lúčiac sa v *Tereze Raquinovej* s pasážami, preberá Zola Fourierove myšlienky do svojej *Práce*. – Marx sa postavil proti Carlovi Grünovi na Fourierovu obranu a vyzdvihol jeho „kolosálny pohľad na človeka“. Obrátil pohľad aj na Fourierov humor. Skutočne je Jean Paul vo svojej *Levane* príbuzný Fourierovi ako pedagógovi tak ako je Scheerbart vo svojej *Sklenej architektúre* príbuzný Fourierovi ako utopistovi.

II. DAGUERRE ALEBO PANORÁMY

„*Slnko, maj sa na pozore!*“

A. J. Wiertz: *Oeuvres littéraires*.

Paris 1870. S. 374.

Tak ako sa v železnej konštrukcii začína architektúra vymykať umeniu, to isté platí pre maliarstvo v panorámach. Vrchol v spracovaní panorám sa zhoduje s časom, keď sa objavili pasáže. Prostredníctvom umeleckých technických postupov sa panorámy neúnavne stávali miestami dokonalej prírodnej nápodoby. Uskutočňovali sa pokusy napodobniť zmenu časti dňa v krajine, východ mesiaca, zvrčanie vodopádov. David radí svojim žiakom, aby v panorámach kreslili podľa prírody. Tým, že sa panorámy usilovali v zobrazenej prírode navodiť klamom podobné zmeny, odkazujú cez fotografiu smerom k nemému a zvukovému filmu.

Súčasne s panorámami vzniká panoramatická literatúra. Patria k nej *Knihá stojedného, Francúzi ako sa sami vykresľujú, Diabol v Paríži, Veľkomesto*. V týchto knihách sa pripravuje beletristická práca kolektívu, ktorej v tridsiatych rokoch vytvoril miesto vo fejtóne Girardin. Pozostávajú z jednotlivých skíc, pričom ich anekdotický plášť zodpovedá plastickému poprediu panorám a ich informačný fond namalovanému pozadiu. Táto literatúra je panoramatická aj spoločensky. Naposledy sa v nej objavuje robotník mimo svojej triedy ako štafáž idyl.

Panorámy ohlasujúce zmeny vo vzťahu umenia k technike sú zároveň výrazom nového životného pocitu. Obyvateľ mesta, ktorého politická prevaha nad vidiekom sa prejavila v priebehu storočia mnohokrát, sa pokúša dostať vidiek do mesta. Mesto sa rozširuje do panorám a stáva sa krajinou, tak ako sa ňou subtilnejším spôsobom stáva neskôr pre flaneura. Daguerre je žiakom maliara panorám Prévosta, ktorého podnik sa nachádza v pasáži panorám. Opis Prévostových a Daguerrových panorám. Roku 1839 Daguerrova panoráma vyhorí. V tom istom roku oznamuje objav daguerrotypie.

Arago predstavuje fotografiu v prejave pred parlamentom. Vyhradzuje jej miesto v dejinách techniky. Prorokuje jej vedecké využitie. Umelci začínajú zase debatovať o jej umeleckej hodnote. Fotografia vedie k zničeniu veľkého profesného stavu portrétnych miniaturistov. Nepochádza k tomu len z ekonomických dôvodov.

Z umeleckého hľadiska mala raná fotografia prevahu nad portréto-
vou miniatúrou. Technický dôvod spočíva v dlhej expozícii, ktorá
si vyžaduje krajnú sústredenosť portrétovaného. Spoločenský dô-
vod spočíva v okolnosti, že prví fotografi patrili k avantgarde a z veľ-
kej časti z nej pochádzali aj ich zákazníci. Nadarov náskok pred
jeho kolegami charakterizuje to, že sa pustil do záberov parížskeho
kanalizačného systému. Tým sa objektívu po prvý raz priznajú schop-
nosti objavu. Jeho význam rastie tým, čím otáznejšie sa zoči-voči
novej technickej a spoločenskej skutočnosti pociťuje subjektívny
prvok v maliarskej a grafickej informácii.

Na svetovej výstave v roku 1855 sa po prvý raz osobitne pred-
stavila „Fotografia“. V tom istom roku uverejňuje Wiertz veľký člán-
ok o fotografii, kde jej prisudzuje filozofické osvetlenie maliar-
stva. Toto osvetlenie, ako ukazujú jeho vlastné malby, chápal v po-
litickom zmysle. Wiertz možno označiť za prvého, ktorý ak nie
predvídal, tak požadoval montáž vo význame agitačného využitia
fotografie. S narastajúcou dopravnou sieťou sa znižuje informačný
význam maliarstva. Reagujúc na fotografiu, začína spočiatku pod-
čiarkovať farebné obrazové prvky. Keď impresionizmus uvoľnil
miesto kubizmu, vytvorilo si maliarstvo novú doménu, kde ju fotog-
rafia sprvoti nedokáže nasledovať. Od polovice storočia samotná
fotografia nesmierne rozširuje kruh tovarového hospodárstva tým,
že v neobmedzenom množstve ponúka na trhu postavy, krajiny,
udalosti, ktoré zákazník buď nedokázal zhodnotiť vôbec, alebo len
ako obraz. Aby fotografia zvýšila obrat, obnovila svoje objekty
o módne zmeny snímacej techniky, ktoré určujú neskoršie dejiny
fotografie.

III. GRANDVILLE ALEBO SVETOVÉ VÝSTAVY

*„Áno, keď celý svet, od Paríža až po Čínu
Prijme, ó, božský Saint-Simon, tvoju doktrínu,
Zlatý vek sa znovu zrodí v celej svojej kráse,
V potokoch potečie čaj, v riekach čokoláda zase,
A šľuky na modro budú vo vodách Seiny,
Špenát nám porastie už udusený,
Po paši baraní skákať budú pečení,
Na stromy vylezieme za jablčným pretlakom,*

*Žať budeme čižmy spolu s kabátom;
Snežiť bude víno a pršať budú kurčatá,
A do repy padať budú kačky upečené do zlata.“*
Langé et Vanderbruch: Louis-Bronze et le Saint-Simonien.
(Théâtre du Palais-Royal 27. február 1832.)

Svetové výstavy sú pútnickými miestami k fetišu tovaru. „Európa
sa premiestnila, aby uvidela tovar“, hovorí Taine roku 1855. Svetov-
ým výstavám predchádzajú národné priemyselné výstavy, z kto-
rých prvá sa uskutočnila roku 1798 na Marsovom poli. Vychádza zo
želaní, „aby sa robotníckej triede postarala o zábavu a poslúžila jej
emancipácii“. Ako zákazník stojí v popredí robotníctvo. Rámec
zábavného priemyslu sa ešte nevytvoril. Tvorí ho ľudová zábava.
Túto výstavu otvára Chaptalov prejav o priemysle. – Saintsimonisti
plánujúci industrializáciu Zeme preberajú myšlienku svetovej vý-
stavy. Chevalier, prvá autorita v novej oblasti, je Enfantinovým žia-
kom a vydavateľom saintsimonistického časopisu *Globe*. Sa-
intsimonisti predvídali vývin svetového hospodárstva, no nie tried-
ny boj. Ich podiel na priemyselných a komerčných podujatiach okolo
polovice storočia hraničí s bezradnosťou v otázkach týkajúcich sa
proletariátu.

Svetové výstavy zviditeľňujú výmennú hodnotu tovaru. Vytvá-
rajú rámec, kde ustupuje ich úžitková hodnota. Otvárajú fantazma-
góriu, do ktorej vstupuje človek, aby sa nechal rozptýliť. Zábavný
priemysel mu to uľahčuje tým, že ho vyzdvihuje na úroveň tovaru.
Oddáva sa jeho manipuláciám vychutnávajúc odcudzenie od seba
samého aj ostatných. – Intronizácia tovaru a lesk zábavy, ktorý ho
obklopuje, sú tajnou témou Grandvillovho umenia. Tomu zodpove-
dá rozpor medzi jeho utopickým a cynickým prvkom. Jeho dômy-
selnosť pri zobrazovaní mŕtvych objektov zodpovedajú tomu, čo
Marx nazýva „teologickými rozmarmi“ tovaru. Zreteľne sa odráža-
jú v „špecialitách“ – ide o označenie tovaru, ktoré sa v tom čase obja-
vuje pri luxusných výrobkoch. Grandville premieňa celú prírodu
na špeciality. Predstavuje ju v rovnakom duchu, v akom začína svo-
je výrobky predstavovať reklama – aj toto slovo vzniká v tom čase.
Grandville napokon upadá do šialenstva.

„Móda: Pani Smrť! Pani Smrť!“

Leopardi: Dialóg medzi Módou a Smrťou

Svetové výstavy budujú tovarové univerzum. Grandville prenáša vo svojich fantáziách tovarový charakter na univerzum. Tieto fantázie ho modernizujú. Saturnov prstenec sa stáva balkónom z liateho železa, na ktorom obyvatelia Saturnu večer čerpajú vzduch. Literárny náprotivok tejto grafickej utópie tvoria knihy fourieristického prírodného bádateľa Toussenela. – Móda predpisuje rituál, podľa ktorého chce byť uctievaný fetiš-tovar. Grandville jej požiadavku rozširuje podobne o predmety dennej potreby ako o kozmos. Tým, že módu sleduje v jej extrémoch, odhaľuje jej povahu. Nachádza sa v konflikte s organickosťou. Spája živé telo s anorganickým svetom. Na tom, čo je živé, si uvedomuje práva mŕtvol. Fetišizmus podliehajúci sex-appealu anorganickosti je jej životným nervom. Kult tovaru ho prijíma do svojich služieb.

V roku 1867 vydáva k parížskej svetovej výstave Victor Hugo manifest *Národom Európy*. Skôr a jednoznačnejšie zastávali ich záujmy francúzske robotnícke delegácie, z ktorých prvú vyslali na londýnsku svetovú výstavu roku 1851, druhú so 750 zástupcami na svetovú výstavu roku 1862. Tá druhá mala sprostredkované význam pre Marxa pri založení Medzinárodnej robotníckej asociácie. – Fantazmagória kapitalistickej kultúry dosahuje najzriavejší rozmach na svetovej výstave roku 1867. Cisárstvo sa nachádza na vrchole moci. Paríž sa potvrdzuje ako hlavné mesto luxusu a módy. Offenbach predpisuje parížskemu životu rytmus. Opereta je ironickou utópiou trvalej vlády kapitálu.

IV. LUDOVÍT FILIP ALEBO INTERIÉR

„Hlava...
Na nočnom stolíku spočíva
Sta iskerník.“

Baudelaire: Une martyre.

Za Ludovíta Filipa vstupuje na dejinnú scénu súkromník. Rozšírenie demokratického aparátu o nové volebné právo prichádza v období parlamentnej korupcie, ktorú organizuje Guizot. Pod jej ochranou diktuje vládnuca trieda dejiny tým, že sleduje svoje obchody. Podporuje výstavbu železníc, aby zveladila svoj akciový majetok. Napomáha vláde Ludovíta Filipa ako súkromníka vedú-

ceho obchodu. Júlovou revolúciou uskutočnila buržoázia svoje ciele z roku 1789.

Pre súkromníka sa po prvý raz dostáva životný priestor do protikladu k pracovisku. Životný priestor sa konštituuje ako interiér. Obchodná kancelária je jeho doplnkom. Súkromník skladajúci v obchodnej kancelárii účty realite vyžaduje od interiéru, aby ho udržoval v jeho ilúziách. Táto nevyhnutnosť je pre súkromníka tým nástojčivejšia, čím menej pomýšľa na rozšírenie svojich obchodníckych úmyslov na spoločenské. Obe potláča tým, ako si zariaďuje svoje súkromné okolie. Odtiaľ pochádzajú fantazmagórie interiéru. Interiér predstavuje pre súkromníka univerzum. Zhromažďuje v ňom dialky aj minulosť. Jeho salónom je lóža v divadle sveta.

Exkurz o secesii. K otrasu interiéru dochádza na prelome storočia v umení secesie. Z jej ideológie však zrejme vyplýva, že interiér doviedla k dokonalosti. Cieľom secesie má byť zjasnenie osamelej duše. Individualizmus je jej teóriou. Van den Velde považuje dom za výraz osobnosti. Pre takýto dom je ornament tým, čím je pre obraz maliarov podpis. Skutočný význam secesie sa v tejto ideológii nevyjadruje. Predstavuje posledný pokus umenia zoskočiť zo slonovínovej veže obliehanej technikou. Mobilizuje všetky rezervy zvnútorňovania. Tie sa vyjadrujú v sprostredkujúcej reči línií, v kvete ako holej, vegetatívnej prírode, ktorá čelí technicky vyzbrojenému okoliu. Secesiu zamestnávajú nové prvky železných stavieb, formy nosníkov. V ornamente sa pokúša získať tieto formy späť pre umenie. Betón jej otvára nové možnosti plastického stvárnenia v architektúre. Približne v tomto období sa presúva skutočné ťažisko životného priestoru do kancelárie. To, ktoré stratilo vzťah k skutočnosti, si vytvára svoje miesto vo vlastnom dome. O dôsledkoch secesie hovorí *Staviteľ Solness*: pokus individua pustiť sa na základe svojho vnútra do boja s technikou ho privedie do záhuby.

„Myslím si... moja duša: Vec.“

Léon Deubel: Oevres. Paris 1929, s. 193.

Interiér je útočiskom umenia. Zberateľ je pravým obyvateľom interiéru. Jeho úlohou sa stáva zjasnenie vecí. Pripadla mu sifyfóvská úloha, aby veci zbavil ich tovarového charakteru tým, že ich vlastní. Udeľuje im však nie úžitkovú, lež takú hodnotu, akú majú

pre milovníka vzácných predmetov. Zberateľ rojčí nielen o ďalekom alebo minulom, no zároveň o lepšom svete, kde ľuďom síce rovnako chýba to, čo potrebujú, tak ako v každodennom svete, no predmety sú tam zbavené driny, aby slúžili.

Interiér je nielen súkromníkovým univerzom ale aj jeho púzdom. Bývať – to znamená zanechávať stopy. Tie sa zdôrazňujú v interiéri. Vymýšľajú sa všakové poťahy, chránidlá, futrály a púzdra, ktoré zachovávajú odtlačky predmetov každodenného úžitku. Aj stopy obyvateľov sa odtláčajú v interiéri. Vzniká detektívny príbeh sledujúci tieto stopy. *Filozofia nábytku* ako aj detektívne novely charakterizujú Poea ako prvého fyziognóma interiéru. Zločinci prvých detektívnych románov nie sú ani gentlemani ani apači ale meštianski súkromníci.

V. BAUDELAIRE ALEBO PARÍŽSKE ULICE

„Všetko sa pre mňa stáva alegóriou.“

Baudelaire: Le cygne.

Baudelairovo ingénium, ktoré čerpá z melanchólie, je alegorické. U Baudelaira sa stáva Paríž po prvý raz predmetom lyrickej poézie. Táto poézia nie je poéziou domova, skôr tu ide o alegorikov pohľad, ktorý zasahuje mesto, pohľad odcudzeného. Je to flaneurov pohľad, ktorého životná forma sa ešte so zmierlivým leskom pohráva s nadsádzajúcou bezútešnou životnou formou veľkomestského človeka. Flaneur stojí na prahu veľkomesta ako aj meštianskej triedy. Ani jednému ani druhému ešte nepodľahol. Ani jedno ani druhé nie je preňho domovom. Azyl si hľadá v dave. Rané príspevky k fyziognomike davu sa nájdu u Engelsa a Poea. Dav je závojom, spoza ktorého máva flaneurovi známe mesto ako fantazmagória. Raz sa v nej ukazuje ako krajina, inokedy ako svetlica. Obe sa potom vybudujú v obchodnom dome, ktorý zúročí flaneurstvo pre obrat tovaru. Obchodný dom je poslednou flaneurovou trasou.

Vo flaneurovi vstupuje na trh inteligencia. Myslí si, že si ho chce len obzrieť, no v skutočnosti už hľadá kupca. V tomto medzistádiu, v ktorom má ešte mecénov, no už sa začína oboznamovať s trhom, sa zjavuje ako bohéma. Nerozhodnosť jej ekonomického postavenia zodpovedá nerozhodnutosti jej politickej funkcie. Tá sa najvý-

raznejšie vyjadruje u profesionálnych sprisahancov, ktorí patria bez výnimky k bohéme. Ich počiatočným poľom pôsobnosti je armáda, neskôr sa ním stane drobné meštianstvo, príležitostne proletariát. Táto vrstva však považuje za svojich protivníkov samotných vodcov proletariátu. *Komunistický manifest* skončuje s ich politickou existenciou. Baudelairova poézia čerpá svoju silu z rebelského pátosu tejto vrstvy. Baudelaire bojuje na strane asociálov. Jediné sexuálne spoločenstvo uzatvára s pobehticou.

„Facilis descensus Averno“

Vergilius: Aeneis.

Jedinečnosť Baudelairovej poézie spočíva v tom, že obrazy ženy a smrti sa prelínajú v treťom, v obraze Paríža. Paríž jeho príbehu je potopené mesto, ktoré je skôr podmorské než podzemné. Chtónické prvky mesta – jeho topografická formácia, staré, opustené koryto Seiny – v ňom azda našli svoj odtlačok. V Baudelairovej mestskej „idylike pripomínajúcej smrť“ je však rozhodujúci moderný spoločenský substrát. Modernosť je hlavným akcentom jeho poézie. Ideál triešti ako spleen (*Spleen a ideál*). No prehistóriu cituje vždy práve moderna. Tu sa to deje vďaka dvojsmyselnosti, ktorá je vlastná spoločenským pomerom a produktom tejto epochy. Dvojsmyselnosť je obrazným javom dialektiky, zákonom dialektiky v pokoji. Tento pokoj je utópiou a dialektický obraz je teda snovým obrazom. Takýto obraz ponúka práve tovar: ako fetiš. Takýto obraz ponúkajú pasáže, ktoré sú rovnako domom ako aj ulicou. Takýto obraz predstavuje pobehtica, ktorá je predavačkou a zároveň tovarom.

„Cestujem, aby som spoznal svoj zemepis.“

Bláznove zápisky.

(Marcel Réja: L'art chez les fous.

Paris 1907. S. 131.)

Posledná báseň *Fleurs du mal*: Le Voyage. „Ó Smrť, starý kapitán, už je čas! vyťahujeme kotvu!“ Posledá flaneurova cesta: smrť. Jej cieľ: novosť. „Až na dno Neznáma, kde Nové nájdeme! Novosť je kvalita nezávislá od spotrebnej hodnoty tovaru. Odtiaľ pochádza zdanie neodlučiteľné od obrazov vytváraných kolektívnym neve-

domím. Je to kvintesencia falošného vedomia, ktorého neúnavnou agentkou je móda. Toto zdanie novoty sa ako zrkadlo v druhom zrkadle odráža v zdaní stále toho istého. Produktom tejto reflexie je fantazmagória „kultúrnych dejín“, v ktorých vychutnáva buržoázia svoje falošné vedomie. Umenie, čo začína pochybovať o svojich úlohách a prestáva byť „*neoddeliteľná od užitočnosti*“ (Baudelaire), musí vyhlásiť novosť za svoju najvyššiu hodnotu. Arbiter novarum rerum sa preň stáva snob. Pre umenie znamená to, čo pre módu dandy. – Tak ako sa v XVII. storočí stala kánonom dialektických obrazov alegória, v XIX. storočí sa ním stáva *Nouveauté*. K *magasins de nouveauté* sa pridružujú noviny. Tlač organizuje trh duchovných hodnôt, na ktorom spočiatku dochádza k rozmachu. Nonkonformisti sa búria proti tomu, aby sa umenie vydalo na trh. Zhromažďujú sa pod zástavou „l'art pour l'art“. Z tohto hesla pochádza koncepcia celostného umeleckého diela, ktoré sa pokúša uzatvoriť umenie proti vývinu techniky. Posvätenie, s akým sa celebruje, je náprotivkom rozptýlenia tvoriaceho pozlátko tovaru. Obe abstrahujú od spoločenského bytia človeka. Baudelaire podľahne Wagnerovmu mámeniu.

VI. HAUSSMANN ALEBO BARIKÁDY

„Vyznávam Krásu, Dobro, veľké veci,
Krásnu prírodu, čo inšpiruje veľké umenie,
Nech uchváti sluch či nadchne pohľad;
Milujem jar v plnom rozkvet: ženy a ruže!“

Barón Haussmann:
Confession d'un lion devenu vieux.

„Kvetná ríša dekorácií,
čaro krajiny, architektúry,
a všetok efekt scenérie spočívajú
len na zákone perspektívy.“

Franz Böhle:
Divadelný katechizmus. Mníchov. S. 74.

Haussmannovým urbanistickým ideálom boli perspektivické priazory dlhými ulicami. Zodpovedá to sklonu k zušľachteniu technic-

kých nevyhnutností umeleckými cieľmi, objavujúcemu sa opäť v XIX. storočí. Ustanovizne svetskej a duchovnej moci meštianstva, uchopené v rámci uličných ťahov, mali dospieť k apoteóze, ulice sa zakrývali pred dokončením celtovinou a odhaľovali sa ako pomníky. – Haussmannova pôsobivosť sa podvoluje napoleonskému imperializmu. Ten zvyhodňuje finančný kapitál. Paríž zažíva vrchol špekulácií. Hra na burze vytlačá z feudálnej spoločnosti tradičné formy hazardnej hry. Priestorové fantazmagórie, ktorým sa oddáva flaneur, zodpovedajú fantazmagóriám čias, akým holduje hráč. Hra mení čas na opojný jed. Lafargue vysvetľuje hru ako zmenšenú nápodobu konjunktúrnych mystérií. Expropriácie, ktoré zavádza Haussmann, tvoria podhubie podvodných špekulácií. Rozsudok kasačného dvora, inšpirovaný meštianskou a orleanistickou opozíciou, zvyšuje finančné riziko haussmannizácie.

Haussmann sa pokúša podoprieť svoju diktatúru a pokúša sa nastoliť v Paríži výnimočný stav. Roku 1864 hovorí v parlamentnom prejave s nenávisťou o nezakorenených obyvateľoch veľkomesta. Vďaka jeho podnikom sa však nezakorenenosť stále rozširuje. Rast nájomného vyháňa proletariát do predmestí. Parížske štvrte tým strácajú svoju pôvodnú fyziognómiu. Vzniká červený okruh. Haussmann sa sám nazval „*demolujúci umelec*“. Cítil sa povolaný k svojmu dielu a zdôrazňuje to aj vo svojich memoároch. Parížanom tým však odcudzil ich mesto. Prestali sa v ňom cítiť doma. Začínajú si uvedomovať neľudský charakter veľkomesta. Monumentálne dielo *Partž* od Maxima Du Campa vďačí za svoj vznik tomuto vedomiu. *Jérémiades d'un Haussmannisé* mu dodávajú podobu biblického náreku.

Pravým účelom Haussmannových prác bolo zaistenie mesta proti občianskej vojne. Chcel znemožniť, aby sa kedykoľvek v budúcnosti v Paríži stavali barikády. S týmto zámerom zaviedol drevenú dlažbu už Ludovít Filip. Napriek tomu hrali barikády úlohu počas februárovej revolúcie. Engels sa zaoberá taktikou bojov na barikádach. Haussmann ich chce podviazať dvojakým spôsobom. Šírka ulíc má znemožniť ich výstavbu a nové ulice majú vytvoriť najkratšiu cestu medzi kasárňami a robotníckymi štvrťami. Súčasníci pokrstia toto podujatie ako „*strategické skrásťenie*“.

„Zmar úklady, ó, republika,
Tie tvoje zvrátenosti,

*Ukáž svoju veľkú tvár Medúzy
Vo sveile červených zábleskov.“*

Chanson d'ouvriers vers 1850. (Adolf Stahr)
Dva mesiace v Paríži. Oldenburg 1851. II, s. 199.)

Barikáda sa odznova vztyčí počas Komúny. Je silnejšia a lepšie zaistená ako kedykoľvek predtým. Tiahne sa cez veľké bulváry, často dosahuje výšku prvého poschodia a kryje zákopy, ktoré sú za ňou. Tak ako uzatvára *Komunistický manifest* epochu profesionálnych sprisahancov, Komúna skončuje s fantazmagóriou ovládajúcou rané obdobie proletariátu. To ona rozptýli zdanie, že úlohou proletariátu je spoločne s buržoáziou zavŕšiť dielo z roku 1789. Táto ilúzia ovláda obdobie od roku 1831 do 1871, od Lyonského povstania až do Komúny. Buržoázia tomuto omylu nikdy nepodliehala. Boj proti spoločenským právam proletariátu sa začína už počas Veľkej revolúcie a zhoduje sa s obdobím filantropického hnutia, ktoré ho zakrýva a zažíva najvýznamnejší rozmach za Napoleona III. Za jeho vlády vzniká monumentálne dielo tohto smeru: *Le Playovo Ouvriers européens*. Popri zastieracom postoji filantropizmu zastávala buržoázia vždy otvorenú pozíciu triedneho boja. Už roku 1831 spoznáva v *Journal des Débats*: „Každý fabrikant žije vo svojej továrni ako majiteľ plantáže medzi svojimi otrokmi.“ Ak je nešťastím starých robotníckych povstaní to, že im nijaká teória revolúcie neukáže cestu, potom je na druhej strane aj podmienkou bezprostrednej sily a entuziazmu, s akými sa púšťajú do vytvorenia novej spoločnosti. Entuziazmus vrcholiaci v Komúne získava načas na stranu robotníctva najlepšie prvky buržoázie, vedie ho však k tomu, že nakoniec podľahne jej najhorším prvkom. Rimbaud a Coubert sa hlásia ku Komúne. Požiar Paríža je dôstojným zavŕšením Haussmannovho deštruktívneho diela.

„Môj dobrý otec prebýval v Paríži.“

Karl Gutzkow:
Listy z Paríža. Leipzig 1842. I, s. 58.

Balzac hovoril ako prvý o zrúcaninách buržoázie. Ale až surrealizmus otvoril pohľad na ne. Rozvoj výrobných síl zmenil symboly túžob XIX. storočia na rozvaliny ešte skôr, než sa rozpadli prvky, ktoré ich zobrazovali. Tento vývin znamenal v XIX. storočí eman-

cipáciu stvárňovacích foriem od umenia, tak ako sa v XVI. storočí oslobodili vedy od filozofie. Na začiatku je architektúra v podobe inžinierskej konštrukcie. Nasleduje reprodukovanie prírody vo forme fotografie. Fantazijná tvorba sa pripravuje na prax reklamnej grafiky. Vo fejtóne sa poézia podrobuje montáži. Všetky tieto produkty sú pripravené vydať sa na trh ako tovar. Na prahu však váhajú. Z tejto epochy pochádzajú pasáže a interiéry, výstavné haly a panorámy. Sú to relikty snového sveta. Zhodnotenie snových prvkov počas prebúdzania je školským prípadom dialektického myslenia. Preto je dialektické myslenie orgánom dejinného precitnutia. Každá epocha nielenže totiž snívá o nasledujúcej, no snívajúc smeruje k prebudeniu. Svoj koniec si nesie sama v sebe a rozvíja ho – ako rozpoznal už Hegel – Istou. S otrasom tovarového hospodárstva začíname rozpoznávať monumenty buržoázie ako zrúcaniny skôr, než sa rozvalia.

(1935)