

ÉMILE ZOLA
STOJEDENAŠEDESÁTILETÝ
(Břicho Paříže a Břicha Naše)

OTOMAR L. KREJČA

V šedesátých letech u nás vrcholil spor o souvztažnost formy a obsahu uměleckého díla. V tehdejších specifických poměrech šlo o eliminaci ideologických vstupů, toužících direktivně předurčit fungování toho, co bychom zpětně mohli nazvat *kulturním prostorem*. Úsilí, motivované snahou o uchování autonomní sféry uměleckého vyjádření, se stalo součástí celospolečenského pohybu; kulminovala v něm všeobecná touha po znovunastolení *komplexně* pojímané lidské problematiky – jako výstředního hlediska, skrze něž a jímž je třeba vnímat individuum, společnost i jejich interakci, a zároveň jako základu, ze kterého by mělo vycházet společenské uspořádání. Od těchto zdrojů je zřejmě třeba odvozovat tehdejší organicky vzniklou a objektivně působící prestiž umění a kulturnosti vůbec – specifickou situaci, která navzdory veškerému zpochybňování stále představuje výzvu. Nepřinesla jen všeobecný rozmach umělecký a myšlenkový, působivý i v mezinárodním kontextu. Reprezentuje reziduum palčivější a zásadnější: připomínku, že kulturnost může být *konstitutivní* složkou života společnosti.

Po normalizačních peripetiích je dnes literární text (a ovšem jeho televizní vizualizace) znovu oceňován pro své funkce *instruktivní* – jako možnost „adekvátního znázornění“ určitých aspektů historie; za součást umělecké kvality filmu je vydáván zpracovávaný námět a úhel pohledu, kterým je traktován – v podstatě tedy jeho způsobilost suplovat „osvětové“ působení. Problematika autenticity uměleckého díla a jeho pozice ve společensko-politickém kontextu nás znovu dostihla.

Aktuálním tématem se stal *veřejný prostor*, míra jeho svébytnosti a neodvislosti. Jde však o prostor politický, sociální, ekonomický – řekněme povýtce „civilizační“ – anebo (stále ještě) i kulturní? Pokud ze zvyku přitakáme, kterou jeho rovinu umění představuje, jakým způsobem v něm spolupůsobí? Přežívá v obecném vnímání – především ale prakticky – jako složka reálně jej spoluurčující, nebo představuje jen jakýsi paralelní azyl, pro většinu z nás chvilkové, pro někoho i zásadní útočiště těch, které skutečné dějiště života unavilo, či se jim z nejrůznějších důvodů zdá, že je pro ně (přechodně anebo definitivně) neperspektivní? Sféra umění se stává hospicem, rekreačním centrem, závětrím regenerace sil, pověstným normalizačním „kulturním vyžitím“. Autonomní nárok uměleckého prožitku, aspirující na komplexní postižení lidské situace, nese stigma vyvrženosti. Nevykročilo umění již od první světové války novověku, té třicetileté (s jejím *kartezjiánským zvratem* a perspektivou *totální autokracie člověka*, dosahované pomocí stále specializovanějších technických postupů), na cestu k marginálnosti? Nepředstavují *technologické zvraty* v epoše moderního umění (revolta romantismu, realistická snaha svébytně uměleckými metodami ozřejmit skutečnost, lartpourelartistická sebestřednost, společenská alternativnost avantgardy, průnik modernismu k intimní skrytosti existence ...) jen milníky procesu postupné eliminace již překonaného způsobu osvojování skutečnosti, který se přinejmenším ocitl před neodhadnutelnou transformací? Pochybnost, má-li ještě smysl blíže se uměním zabývat, pokud se nechceme uzavřít do ezoterického hájemství podivínů, je zcela legitimní.

Když paleoantropologie uvažuje o vzniku *Homo sapiens sapiens*, hovoří o zásadní spojitosti mezi naším vědomím, řečí a uměleckým projevem (srv. např. R. Leakey, *Původ lidstva*, Archa, Bratislava, 1996). Chronologie, kauzalita zde ustupuje představě nedílné, jakkoli dynamické a mnohovrstevné *souvztažnosti*, která reprezentuje «mentální svět, jenž se neliší od našeho». Leakey si všímá, do jaké míry moderní názor na funkci umění («potěšit a zdobit») znesnadňuje pochopení prehistorických výtvarných děl (l. c., s. 110). Překročíme-li rámec, diktovaný soudobou perspektivou, lze uvažovat zhruba o dvojí aktivitě, přítomné v uměleckém procesu: jde o akt *průniku* k hlubinným, vpravdě bytostným rovinám individua (přičemž obecné sdílení umožňuje společná neurální architektura lidského mozku) – a zároveň o akt periodicky obnovitelného zážitku *zasazení individua do řádu společnosti a universa* („Je téměř jisté, že alespoň některé

prvky umění ... se týkaly způsobu, jak lidé ... organizovali ideje o svém světě – představu o jejich duchovním kosmu“, l. c., s. 113).

Na půdě IMS bude vhodnější věnovat se druhé zmiňované „hemisféře“ působení uměleckého artefaktu. Je stále ještě schopen aktivní a relevantní výpovědi i v této oblasti?

Skepse vůči „mimoumělecké“ funkčnosti jako osobité kvalitě díla nepopírá, že proces uměleckého ztvárnění je výrazem praktické interakce se skutečností. Pro člověka je tato interakce z povahy věci samé svébytným aktem poznání. Tam, kde probíhá umělecký proces, ať v rovině autorské či na úrovni vnímání, přisvojujeme si a prožíváme *komplexně pojímanou lidskou existenci* v bohatém souhrnu vnitřních i vnějších dimenzí – v podobě autentické konkrétnosti. Rozumíme-li nějakým způsobem antické tragédii, neznamená to zajisté, že si ozřejmujeme historickou situaci athénskému občanovi anebo tehdejšího státu–obce; dotýkáme se však obecných konstant lidské situace, vymaňujeme se ze sevření vlastní momentální nahodilosti místní i časové a otevíráme před sebou možnost stát se „občany historie“ tak, jak o tom kdysi nikoli náhodou snili romantikové. Hamlet není především hrou o středověkém Dánsku (s nímž se snad autor obeznámil během diplomatické, případně konspirativní mise, z níž je některými vykladači podezírán), anebo hrou o renesanční Anglii; není však ani hrou pouze o tom, co z ní nápadně rezonuje v tom kterém historickém okamžiku – tragédií romantického básníka drčeného brutální přízemností, tragédií myslitele narážejícího na pragmatický mechanismus společenského fungování, tragédií ideálů mládí, ničených světem, který se jimi cítí zásadně ohrožen, tragédií nerozhodnosti v prostředí, jež vyžaduje čin, tragédií rozmyslu ve světě akce, anebo tragédií občana v zemi, která se stala vězením... Podstatnější než sebevíce převratný „aktuální“ výklad je pro nás tušení (a dosahování) mnohohrstevnaté úplnosti, *zásadní potence přesahu*, která je v díle specifickým způsobem naakumulována a trvale skryta: tak, že nás za snahu – nutně klopotnou – o průnik do svého hájemství odměňuje novým a nečekaným odkrýváním.

Vpravdě umělecký artefakt, oživený naším zájmem, generuje otevřený prostor prožitku *autentických rovin* existence; *poznání* nikoli instrumentálního, nýbrž takového, které se nesnaží racionalitu, jednoznačnost, utilitární zakotvení pominout, ale zařadit do širokého životního kontextu – a tak i přesáhnout. V tomto smyslu by umění nebylo jen „vyprávěním jednotlivých příběhů“, které svým řetězením pomáhají v proudě času stále

znovu zakládat naši existenci, ale *příběhem základním*, zprostředkujícím dotyk s jejími konstitutivními, druhově danými východisky.

Obecně je medializován názor, že «humanitní vědy už dávno ztratily dech a tempo diktované především technickými disciplínami». Lze jistě namítat, že «humanitární vědy, např. v literatuře a literární vědě, dávno na mnohá úskalí pokroku ... upozorňovaly a svým způsobem důsledky předjímalý». Jádrem diskrepance tkví však patrně hloub. Literatura a umění, vlastní dějiště „humanitního poznání“, jsou reliktem přístupu, v jehož rámci byl *vnitřně celistvý člověk* schopen participovat na *koharentním prožitku světa*, chápaného jako souborný celek, a na komplexně založené reflexi tohoto prožitku. Zrod moderny a jejích hybatelů, instrumentálnosti a pokroku, je podmíněn rozpadem takto celistvého životního konceptu. Modernita je specializace, akcelerovaná preferováním účelnosti, přivlastnění, efektivity růstu. Specializace člověka vyděluje, atomizuje jeho prožitky, myšlení i konání, přetváří společnost na čím dál sofistikovanější mechanismus, mašinerii podmíněnou stále perfektnější souhrnou spolehlivě evidovaných součástí. Vnitřně soudržný homo faber se rozkládá na škálu nositelů jednotlivých produkčních a společenských funkcí. Veřejný prostor, kdysi sféra zprostředkující vzájemné pochopení a duchovní interakci, se transformuje na nástroj nového druhu: „médiu“, jež musí depersonalizovat člověka na funkčního společného jmenovatele, transmisní jednotku, umožňující efektivní chod stále diverzifikovanější (a tudíž potenciálně konfliktnější) společnosti. Masovost a masmediálnost není vedlejším produktem zvratu pojmenovaného kdysi Mandevillem a skotskými osvícenci, ale jeho logickým vyústěním a podmínkou sine qua non přežití naší životní orientace. Žádný vnější činitel, sám *moderní masový člověk*, který přijal roli společenského faktoru, subjektivně dezintegrován v té míře, v níž je integrován jako součást (nad)státního *mechanizmu*, je zdrojem zplošťování veřejného prostoru na rovinu politicko-ekonomicko-sociální. Masmediální utopie, završující celoživotní paradigma antiutopického myšlení K. Poppera, jen podtrhuje *bezmoc rozmyslu tváří v tvář reálně zakotveným společenským pochodům*.

Míra atrofie umění je v této perspektivě přímo úměrná procesu marginalizace duchovní sféry uvnitř veřejného prostoru moderní společnosti. Umělecké, vposledku humanitní téma – neustávající řešení kryptogramu autenticity života – je tím anachroničtější, čím méně *funkční* jsou jeho

nástroje v rámci toho, k čemu je soudobá životní aktivita skutečně napřena, co vnímáme jako její reálnou náplň. Příběh umění v epoše moderny je historií stále grotesknějších snah o obnovení spřízněnosti a vzájemné podmíněnosti dvou disparátních a dramaticky divergujících oblastí životní orientace. Je sledem donkichotských pokusů o nastolení reálné alternativy – ústících do vytištěné prázdné stránky a vystavení bílého plátna. Se světem, který na hodnotovou osu nanáší výhradně pozitivní, měřitelné, materiálně vymezené údaje, se umění bytostně mívá, neboť v něm nemá co traktovat, a tudíž ani co k němu podotknout.

«Je jedním z trestů reality a společnosti v technické civilizaci, že nemůže mít umění», soudil na sklonku života Jan Patočka, hluboce znepokojený «přemocí technosofie» v soudobém světě. Absenci umění chápal jako Ultima Thule generální linie moderny, výslednici jejího nejvlastnějšího založení. Úvodní připomínka intermezza šedesátých let překračuje v těchto souvislostech obligátní „politický“ rámec. Šlo nevyhnutelně o slepou uličku, bezperspektivní anomálii? Dnes tak samozřejmá *eliminace* tendencí, kakofonických vůči globálním aspiracím informační společnosti, se může vrátit „na pořad dne“ způsobem, o kterém dosud nejsme ochotni uvažovat. Tehdejší naděje byly možná skicovány neúnosně vypjatým způsobem. Kulturními ohledy motivované ohlédnutí netouží negativní koordináty té doby přehlížet. Relativizuje jen její ideologizující, intelektuálně vykoštěné převyprávění, upřednostňující jako samozřejmost politicko-ekonomický zřetel.

O *povaze moderní doby* nevydává ovšem svědectví pouze osud jejího umění. Jako klíčové téma se zpřítomňuje v uměleckých dílech samých. Neobyčejně svérázně a s ponorem patrně nedoceňovaným zachycuje proces formování měšťáka jako nastupující materie moderní masové spotřební společnosti Émile Zola. Dotkli jsme se otázky společenské prestiže umění, problematiky jeho ideologické služebnosti, příznaků atrofie, do nichž ústí jeho vývoj; mnohohrstevnatosti uměleckého díla a proměn jeho vnímání v průtoku času; rozpadu koherentní reflexe skutečnosti, který vede ke stále zjevnější dichotomii poznání vědeckotechnického a humanitního, jež údajně za pokrokem technovyvídatelství osudně zaostává; a konečně charakteru soudobého „veřejného prostoru“, emancipujícího se od přítěže své (byvší) „duchovní dimenze“. Zolovo dílo se dnes při bližším pohledu jeví jako analýza momentu, ve kterém se tato témata protínají a vyrážejí na cestu ke své současné, znepokojivé podobě.

«...a celá věda je jen záměnou
nevědomosti v jinou její formu...»

Z této byronské perspektivy jako by vycházel odsudek, jímž F. X. Šalda roku 1903 předznamenal české vnímání Zolova díla – pokusu o „vědec-kou“, „experimentální“ anlyzu klíčového období, v němž vrcholil zrod moderního člověka a jeho společnosti:

«Zola *teoretik* způsobil nedorozumění, jehož byl Zola *umělec* ... obětí ...»; «... přenáší na literární tvorbu ... špatně pochopené termíny teorií přírodovědných ...»; «... nehlubší a nejzákladnější, *osobnostní* poměr k dílu schází mu úplně...» V jeho románech «není ... *metafyzické revolty* ... žízň a vášně po spravedlnosti...»; «... figury nevypravují nic o svém původu...» «U Zoly schází ... příbuzenské teplo ... hlavní osoby jsou ... pojaty v úplné mravní indiferentnosti ... nahodilé objekty, na nichž demonstruje ... literární nebo soi-disant vědecká teorémata...»; «... osobní i osobnostní vztah a poměr k látce ... u Zoly úplně mizí»; «... demonstroval všude svou ... povrchní nauku o dědičnosti a atavismu a ... dogma o ústředí a jeho vlivu, z něhož není mu uniknutí.» «Odtud mechanicky chladný ... dojem jeho děl: jsou především tezí ... a ne výkřikem úzkosti ... nemůžeš utéci se k nim v duševní krizi ... Tu vidíš teprve, jak jsou hluchá a němá»; «... nenalezneš *individua* ... zná jen hromadné bytosti...»; «... stačí ... srovnati jej ... s ... Tolstým nebo Turgeněvem ... aby se objevila celá jeho pozorovatelská ... prostřednost, mdlota a nuda.» «Zolova ... díla jsou ... nesena *obraznos-tí* ... kterou bych ... nazval rekonstruktivnou ... která násobí a zveličuje ... právě proto, že nevníkla do ... vnitřní pravdy věcí...» «Zola blíží se k životu s apriorismem ... trpí zvláštní plebejskostí, která počítá s velikými davy, s hrubými masami...»; «... své poznání nestrávil a nepřekonal ... jest jen příležitostné a tendenční, dekorační... Neovládá je, nepřěšlo v jeho krev...»; «... člověk jest mu ... trpnou výslednicí fysických zákonů a vnějších vlivů, obětí ... hnanou slepě do tmy a zmaru.» Uzavřenou etapu naturalismu překonává Šaldovi «mohutný proud v duševním životě dneška ... po pádu naturalismu a materialismu ... jež ve Francii etiketují „renesancí idealismu“ ... nechtějí opisovati povrchovou realitu *jevů* ... nýbrž touží opravit ... oklamáný svět v skutečnou říši života, pravdy, síly a lásky.» I Zola je tím prý ovlivněn, píše svá evangelia, ale «není nikomu ... dáno vystoupiti ze sebe...», a proto pouze «...za utopickou skutečnost dává nyní skutečnou utopii...» (srv. O předpokladech a povaze tvorby, Českosl. spisovatel, 1978, s. 259–265; item přísl. heslo v OSN).

Zola navazoval na Balzaca, současníka A. Comta. Balzac se ještě mohl domnívat, že jeho *Lidská komedie*, nikoli pozitivistické ukotvení moderních věd, korunované sociologií – projektem nauky o tom, jak jednou provždy vědecky zabezpečit bezkonfliktní společenskou rovnováhu – zachytí pravdu o jeho době. O málo pozdější obdobný projekt Zolův, cyklus Rougonů–Macquartů, vznikl za situace podstatně odlišné. Věda již předběhla a tudíž nabradila poznání zprostředkovatelné literárním dílem a jeho rozvrhem. Introspekce lidského nitra i vzájemnost mezi člověkem a vnějším světem (včetně vztahu individua a společnosti) se staly doménami speciálních disciplín. Zola se snaží integrovat jejich zjištění i jejich postupy do *moderní* podoby románu (naturalismus definoval jako formuli moderní vědy, aplikovanou na literaturu) a znovu tak nastolit vnitřně soudržný prostor „totální“ reflexe člověka a jeho světa. Lze to označit za heroické úsilí diletanta, na něž umění rezignuje; po «pádu naturalismu» se «mohutný proud v duševním životě dneška» vydává – «renesancí idealismu» – vstříc nadějším 20. století. Čím to, že *mechanicky chladný, mravně indifferenční* Zola (slovy A. France «moment lidského svědomí» za Dreyfusovy aféry), *zajatec dogmat, z nichž není uniknutí*, vnímal na základě svých *pseudovědeckých analýz, prováděných bez osobitého vztahu k látce*, budoucnost s tak nemilosrdnou, až neprognostickou prozíravostí? Kdo by však tehdy bral vážně projekce pouhé obraznosti – zveličené, *pitoreskní* výkřiky *úzkosti* autora, který přece *nevnikal do vnitřní pravdy věcí*, jemuž byl člověk jen *trpnou výslednicí vnějších vlivů, obětí hnanou slepě do tmy a zmaru...* a jenž znal jen *bromadné bytosti*, protože tak *tezovitě* a navíc *plebejsky* počítal s *masami*?

Ještě roku 1913 zařadil Šalda stať o Zolovi do Duše a díla. Výmluvný titul – v předvečer *totalního* zhroucení, které vtiskne ráz celému století, předznamená jeho *totalitní* tendence a stane se kolébkou všech jeho dalších *-ismů* a *válek*, včetně té studené, s jejímiž konsekvencemi se nejsme schopni (nebo ochotni) rozloučit ani na prahu století našeho: bude jednou nazváno „dlouhé“, anebo „krátké“?

Šaldův pohled, také na Zolu, byl pronikavý. Nahlédl mnohé jeho reálné slabiny, metodické i ryze umělecké. Zároveň to byl pohled vymezený středoevropanstvím. Stále v něm ještě žil vklad toho, co Claudio Magris nazve «hráz proti politice ... politickému totalitarismu modernosti», který «si podřizuje prostor jednotlivců a jednotlivého vůbec; Mitteleuropa je mýtus chránící nás proti „velkým“ dějinám, vrací se v něm motiv antihistorismu». Navíc šlo o pohled příslušníka emancipujícího se národa, a étos

této emancipace byl nesen měšťanstvem. České moderní dějiny právě začínaly, tenze a krizové jevy moderní doby, její brutální nároky a zničující odpovědnost, do nich v nezprostředkované podobě teprve vstoupí. Naproti tomu Šalda již přijal za své vydělení duchovní a estetické dimenze z celistvě chápané reflexe lidské problematiky – třebaže např. jeho oblíbený Tolstoj kontaminuje *Vojnu a mír* zřetelně mimoestetickými pasážemi, aniž by se mu je dařilo inkorporovat do jedolité struktury díla, dokonce aniž by o to usiloval.

Zola se naopak ocitá na hrotu společenských změn a snaží se metamorfózu, jejímž je účastníkem i pozorovatelem zároveň, uchopit a zachytit. Uchopit v procesu zachycování a zachytit na základě uchopování, které se průběžně děje a je touto průběžností ověřováno a současně dokumentováno. Na tomto základě vnímá jako prubířský kámen nového umění «mysl pro skutečnost», v tomto rámci je pro něj román «vědecký proces, jehož pochod a rezultat zapisuje nezúčastněný spisovatel». Neklade *rovnítko mezi pravdu a jev*, snaží se naopak nahmatat *kořeny* jevů, aniž by některé z nich pomíjel jako nehodné uměleckého zájmu. Ohledává jev v jeho pravdivém zasazení, ve flaubertovsky zdrcující banalitě jeho kontextu, postihuje však i jevy nově vyvstávající a ovšem mutace jejich působení. Především však vynáší na světlo základní rys proměny, o níž vydává svědectví: to, jak se povrch, jevová stránka životů i věcí, neokázale stává jejich *reálným obsahem*. Zřejmě ne náhodou odkazuje provokativní nelíbivost a okázalá nezáživnost Zolova textu, jeho nutkavá schopnost vyvolávat ve čtenáři dojem rozpačité odtážitosti, k experimentům prózy 20. století.

Neúspěch *Břicha Paříže* nesl Zola velmi těžce. Dodnes je román řazen mezi jeho díla spornější, zřejmě jen atraktivní lokalizaci vděčí za jistou popularitu. Bývá vykládán jako výraz autorovy záliby v malířství, která měla vést i k tomu, že se v něm poprvé projevila později proslulá Zolova záliba ve svérázně pojatých, svrchovaně plastických popisech, jakýchsi dynamických panoramatech prostředí, pojímaného jako svébytná, postavy spoluurčující mohoucnost. Naše akademické Dějiny francouzské literatury zároveň konstatují, že popisy tu «jsou často nefunkční, netvoří logicky nutnou část děje ... odvádějí pozornost od věcí podstatných ... a překrývají je».

Co je však centrem pozornosti v tomto textu, co se v něm vsutku děje, co je funkční, co podstatné, a konečně co – a proč – ono podstatné překrývá? Příběh Florenta, ústřední postavy, zdánlivá osa románu, je vzdor

své výjimečnosti málo atraktivní, fabulačně chudý, nezáživný a ve výsledku banální. Právě *neatraktivnost výjimečnosti* poukazuje tu však zřejmě ke kořenům vlastního smyslu.

Je noc, kolona zelinářských vozů se v mechanickém polospánku valí do tržnice. Kůň paní Françoisové se zastavil, *zvíře* odmítá přejet lidské tělo. Hlasy na ženu naléhají, aby nepřekážela. Ona přesto zjistí, že Florent je živ, a naloží jej na vůz. V Rouenu mu došly peníze, pokračoval pěšky do Paříže, živil se listím; krást nedovede. Teď vjíždí do ústřední tržnice, «pravého obrazu naší doby ... řady paláců, lehkých jako křišťál». Ocítl se «v neznámu žrádla, jehož bujení cítí kolem sebe». Stává se zajatcem labyrintózního nadbytku, v němž omdlévá hladem – *marně se však pokouší nalézt cestu ven*. Nový středobod, *turniket proměny*, je tu teprve pět let; uprchlý trestanec jej lokalizuje jen díky pozůstatku tradice – věži kostela.

Florent je kriminálník, nebezpečný živel, naší terminologií extremist. Před lety se ocítl za prosincových nepokojů uprostřed střelby. Měl štěstí, policie jej neutloukla ani nezastrelila. Řetěz náhod a byrokratických úkonů skončil odsouzením k deportaci. V lednu je již jen částíčkou nekonečné řady trestanců, která překáží reji rozesmátých masek. Nyní s údivem zjišťuje, že tehdejší masopust tu trvá již celých sedm let. Město je tučné, překypuje jídlem, a «to vše vyrostlo, rozvilo se v této kolosální tržnici, jejíž obří dech, ještě těžký po včerejším přejedení, počínal slyšet».

Od počátku je zřejmé, že skutečnou osou románu bude tržnice. Překvapivým protagonistou je jednající věc, instituce – «stroj na zažívání», «kovové břicho», «motor» [24; čísla v hranatých závorkách odkazují na strany vydání překladu E. Outratové, Odeon, Praha 1969]. Nově vyvstalé *neznámo*, které z hloubi určuje a aktivně ovlivňuje život města i jeho obyvatel – stále zřetelněji pouhých faktorů jeho autoreprodukce. „Jevem“ je tu zdání, že autor zachycuje *vnější vzhled* tohoto fenoménu. Zjišťujeme naopak, že popisy jsou akty průhledu do jeho *fungování* – hybné síly *přerodu lidí i jejich vzájemných vztahů*. Ve zvěcnělé mašinerii tohoto mechanismu nového typu, transformujícího pocity i motivace individuů – materiálu, který si přizpůsobuje v zájmu bezproblémovosti svého chodu – hledá román relevantní zdroje proměn, jež touží blíže prozkoumat. Šalda se domníval, že Balzacův učeň Zola «daleko nedostihuje mistra ve vnitřním spěťí osob – živlu opravdu „sociologickém“». Snad si pouze odmítal do dna připustit, proč a jakým způsobem přestává být lidský svět výsledkem

tohoto «vnitřního spětí», aby se stal jevištěm spolunažívání jiného typu: Předscénou mechanické souhry reakcí zestejněných lidských jednotek a z ní povstávajících, jí odpovídajících institucí. V organickém průběhu románu ožívá sama *institucionalizace* jako přirozený produkt snah, zájmů, počínů a duchovního obzoru svých strůjců, a ovšem inkluzive jako osamostatňující se svébytný *subjekt*, přetvářející člověka ke svému obrazu. Za touto předscénou se náhle namísto tradiční hloubky renesančního jeviště s magickým horizontem antiky rozevívá jen prázdnota. Odtud patrně dojem mělkosti, jednorozměrnosti, jakési stínohry Zolových postav, «trpných, nahodilých objektů, hnaných slepě do tmy a zmaru». Je Šaldův odsudek «mravní indiferentnosti» či «mechanického chladu» rozsudkem nad autorem, anebo spíše nad skutečností, kterou autor našel a osvědčil «pro ni smysl», když toužil «procítit povahu skutečnosti (nature) a zachytit ji tak, jak je»?

V čem totiž tkví obecně uznávaná jedinečnost Zolových popisů, kouzlo jejich dynamičnosti? Jsou to dělné průniky do nitra, ke smyslu toho, co se celek textu snaží uchopit. Nástrojem této dělnosti je *vztaženost* popisu, jeho propojenost s charakterem a činy postav, průběhem děje, určujícími zdroji dění. Životní osud i jeho vnější rámec jsou prokomponovány, vnímány ve vzájemné souvislosti jako spojití součinitelů. Snad teprve v současném světě, jehož směřování se často *jeví* jako neuchopitelný samopohyb, určený anonymními silami a nezachytitelnými trendy, může být takový princip doceněn. Postavy jednají a vše se odehrává v souvislosti, dokonce *ze* souvislosti s prostředím, s okolnostmi. Obojí přitom nabývá substanciálnosti *lidského produktu*. Podoba a smysl životů i osudů (či jeho absence) je zachycena především v této vztaženosti a právě v ní vyjevuje svoji doposud nebyvalou podobu. Nejde o znázornění, fotografii, „nature morte“, panoramatický záběr; vnucují se spíše úvahy o střihu, montáži, kinu-oko D. Vertova. Nic není staticky zrcadleno. Hra zrcadel a *téma zrcadlení*, tolikrát v románě evokované, má mnohem rafinovanější smysl a je zapuštěno do sobě vlastní nedoslovitelné mnohoznačnosti. Zrcadla nejsou jen emblémem vnějškovosti, okázalosti, bohatství. Postavena proti sobě zmnožují nicotnost na závratné nekonečno [46-7], ironizují a násobí zobrazené a jeho význam, iluzorně vertikalizují jednorozměrnou horizontálnost, převrací svět vzhůru nohama, jejich idealizující obraz nahrazuje skutečný vjem, modifikuje jej, zpochybňuje jeho konkrétnost [59]; zároveň v jejich virtuálním světě vznikají koláže, propůjčující setkáním se komponentám nový význam nebo ozřejmující jejich

souvztažnost [58-9]... Nejen popis, celý text opouští klasický výměr umění jako „zrcadla skutečnosti“; i zrcadlení se tu stává jen dalším nástrojem vhledu.

Začleňování popisu do textového toku v podobě nedílné součásti, která zároveň nepozbývá vlastní svébytnou dimenzi, je docilováno mnoha způsoby. Popisy prolínají do dění, poukazují na prostoupenost, vzájemnou závislost postav a „vnějších“ struktur, kulisy se emancipují, „ožívají“, začínají uplatňovat vlastní mohoucnost, přičemž aktéři s nimi navazují stále symbiotičtější vztah; typy jednání jsou provázány s typy prostředí, k určitým činům dochází nikoli náhodou na určitých místech – a ta jsou stále zřetelněji pro počiny určitého typu vytypována. Popisy fungují i jako *juxtapozice*. Mrtvolnost industriálně vražděné zvěře a zvířecost mezi ní se pohybujících lidí se ozřejmují navzájem [162-6; 231]. Popisy zpřítomňují *horizont* vykuchané, zglajchšaltované pseudoskutečnosti, která je v prvním plánu zachycována. Chrám, «celý středověk a renesance», se vejde pod střechu centrální haly [151]. Úvodní evokace tržnice (30 stran) probíhá na pozadí hladu ústřední postavy, hladu, který je obecně vnímán jako cosi nereálného, dávno vymizelého (vyjma u zvláštní odrůdy společenských vyvrženců, kriminálních, pozbývajících v běžném pohledu rysy lidských bytostí; o jídlo je vždy možné se přičinit, za něco je *utržit*); Florentova *optika hladu jako prostředku vnímání* nového univerza tržnice je přitom vícevrstevná, jeho hlad příznačně nabývá metafyzických kontur. Horizont popisů je také realizován vždy znovu jedinečným výběrem použité metaforičnosti. Mechanismus tržnice je postihován příměry ze světa živlů, přírody a přírodních pochodů, aby se v závěru osamostatnil až do představy *tělesného orgánu*, vydávajícího *zvuk obrovských čelistí* [24-8]. Rybí trh, paralelně mořský i sladkovodní, ústí do obrazu zmrzačení a hynutí, násobeného tím, jak toto milieu působí na jeho inspektora-souchotináře [84-6]. Ovocný trh je v dichotomním vnitřním napětí vztažen k mladému a stárnoucímu tělu – ženskému osudu [189-191]. Popis výlohy uzenářství, ústředního oltáře nového *náboženství spotřebnosti*, kulminuje v obrazech zvěcnělých církevních artefaktů [33]...

Dynamičnost popisu je často zdůrazněna optikou činnosti, odborného *výrobního postupu*. Fáma o Florentově deportaci se šíří v podzemí během hnětení a pančování másla [191-2] či v prostředí pozvolného rozkladu sýrů [193]. Quenu o sobě vypovídá téměř výhradně prostřednictvím své profesionální činnosti a do azylu své profesionality se také utíká v klíčových životních okamžicích [např. 247-8]. Není v tom sám, obzor mnoha

postav se nápadně redukuje na výkon profese a zajišťování s ní spojených a z ní vyplývajících zájmů.

Tvrdošíjně tradovanou domněnku o výtvarném předurčení Zolova popisu zpochybňuje ostatně i to, že kontrapunkt optického vnímání tvoří často sluchové, čichové i hmatové vjemy (srv. např. hmotnatě založenou kakofonickou symfonii sýrových pachů [193-6]).

Množstvím podobných postupů ozvláštňované popisy nabízejí mnohotvárnou síť poukazů i ve svém zřetězení, návratech, cykličnosti; jejich *vzájemné* vztahy nás oslovují další významovou rovinou, znovu umocňující zdroje výpovědi. Prokomponovanost popisů je přitom jen součástí neokázalé kompoziční propracovanosti románu jako celku. Při opakovaném setkání s textem její subtilní hodnoty čtenáře vždy znovu překvapují. Zjišťuje, že ústřední pojtíčko netvoří příběh ani protagonista; skladebným principem je stále zřejměji dynamická juxtaoposice postav, situací, vazeb a konsekvencí, konkretizujících souhru či protihru kontrastních pohledů na realitu a přístupů k ní. Tato *analytičnost* – zjednávací přístup k paralelnosti, konfliktnosti, vzájemné souvislosti a podmíněnosti společenských procesů – se tedy ztělesňuje prostřednictvím skutečných bytostí v reálných životních situacích, které nejen ověřují, ale přímo ustavují její věrohodnost. Máme tak možnost vstoupit do živého dění *struktury kontextu*. Čtenář se stává součástí silového pole, v němž se neprůhlednost, neuchopitelnost společenského chodu a nasměrování (povýšená dnes ve své z fetišizovanosti na novodobý mýtus) *zprůsvitňuje* a získává podobu výslednice konkrétního lidského počínání. Popis, vyprávění, zobrazení, vcítění... je v první řadě prostředkem analytické vivisekce. Přirozeným *objektem této objektivity* nejsou pouze lidé – *jednat* začínají i novou mentalitou vyprodukované *mechanizmy*, nastupující mocnosti civilizačního zvratu. Jedním z protagonistů se stává viditelné i skryté působení *energie institucí a institucionálních vztahů*, postihované unikátním způsobem – ve stadiu zrodu, v grüunderské relaci se svými zdroji. Instituce jsou vnímány jako organicky vzniklé *procesy*, které se emancipují od svých původců a jejich potřeb, osamostatňují do systematicky zbyrokratisovaných sítí a ve výsledku samy ujímají řízení pochodů, z nichž prapůvodně povstaly. Jsou to *soubory identit*, jichž jsme se vzdali a delegovali je mimo sebe, aniž by nás napadlo, že mohou získat vlastní subjektivitu, která se nás zmocní, začlení nás do netušených kontextů, nebývalých manipulačních postupů a deprivčních praktik. Do zorného pole literatury vstupuje téma *odosobnění* vládce, občana, společenského fungování.

V tomto smyslu nabývají Zolovy postavy i příběhy provokativně neobvyklou spjatost s hybnými silami společenského dění, k nimž zjednávají přístup. Z *lability tohoto vztahu* zřejmě vzešel dojem tezovitosti, zatímco Zola právě prostřednictvím takto specifické zaangažovanosti zjednává svému zápisu dimenzi otevřeného procesu. Má dar nastolit pracovní rovinu *transparentnosti*, v níž jsou do textu schopny pronikat prvky skutečné reality – apriorním rozmyslem nepostižitelné momenty její komplexní konkrétnosti. Autor nevypovídá, ale zjednává prostor, v němž se to, co jest, může uvolnit z heideggerovské skrytosti a promluvit samo za sebe. Začlenit do tvůrčího procesu konstitutivním způsobem tuto specifickou dimenzi, díky níž se jeho součástí stává *skutečnost jako taková*, znamená povýšit jej na proces poznání, který činí z autora a díla prostředníka tohoto procesu a jeho nositele. Právě zde je patrně založena odlišnost poznání „humanitního“ a pozitivně vědeckého, o něž se Zola domníval usilovat, ale které díky své *umělecké metodě* překročil: skrze *médium díla* se projevuje proteovsky mnohoznačná povaha skutečnosti *sama a ze sebe*. Velký autor nechává relevantní téma doby svobodně do textu vstoupit.

Břicho Paříže nás osloví především tím, do jaké míry je románem o vzniku dneška. Příběh Florenta, který během deportace uvízl v zajetí své *občanské* minulosti, vrací se do *změněného světa* a nevyhnutelný konflikt prožívá především prostřednictvím vztahu ke svým nejbližším, se stává příběhem geneze mnoha současných témat a problémů. O jejich základním rámci, problematice vzniku člověka nového typu, „člověka bez vlastností“, bez osobní odpovědnosti, bez vztahu k mravnímu řádu, který by jej přesahoval – v ničem nezakotveného člověka-neosobnosti, jenž prožívá život jako spotřebu, obstarávání a tudíž neustálé přizpůsobování a změnu, jsme se již zmínili. Obsahem jeho života je *sebemanipulace*, právě proto je tak ideálně manipulovatelný zvnějšku. Florent je *konfrontován* s momentem organického vzniku *masy* a jejího protějšku – institucí. Ocitá se mezi lidmi, kteří na vlastní identitu rezignují a předávají ji do péče takto *přirozeně* povstávajících novotvarů, nabývajících *vlastní* identitu náhle neprůhledného a neovladatelného *deus ex machina*, zároveň Božstva i Zákona nového typu. Instituce se množí, vytvářejí vlastní systém a svět – bohatě stratifikovanou strukturu institucionálních (a ovšem institucionalizovaných) vztahů.

Florent a několik dalších podobně postižených postav tento zvrát nejen nechápe; jejich odlišnost tkví v tom, že se na něj *nejsou schopni adap-*

tovat; román je také příběhem rozdílných pokusů o modus vivendi v situaci, která je z logiky věci bezvýchodná.

Nastupujícím protagonistou masové společnosti je měšťák *Épater le bourgeois*, po dvě staletí nosné téma alternativy moderního umění, pozbylo smyslu. Současnost se s hodnotovým systémem měšťáka ztotožnila a jeho relativnost přestala vnímat.

Středobodem světa tržnice je *majetek*. Umožňuje skutečnou existenci, dává jí smysl a význam, je klíčem k zajištěnosti a štěstí. Teprve jeho získáním začíná život Florentovy švagrové Lízy a jeho bratra Quenua. Zola líčí s odtažitou objektivitou Líziny názory, zářný vzor počestné, mravně, příčinlivé podnikavosti [42], její pátrání po ukrytém dědictví [44], mnohahodinové přepočítávání peněz společně s Quenuem na Lízině panenské, nyní poprvé zpřeházené posteli, i to, jak se z nich tímto aktem stali milenci [45]. Líza ví, k čemu peníze jsou, umí je smysluplně a velkoryse investovat. Nechce «kšeftovat s milióny» jako bratranec Saccard, který potřebuje, «aby se na nějaké věci zapomnělo». Líza je spolehlivou součástíkou spořádaného rozhojňování společenského blahobytu, *oporou společností*. Její poctivost je příslovečná. Jakmile se objeví Florent, nabízí mu polovinu dědictví. Quenu, jenž pociťuje k bratrovi vřelý lidský vztah, je zděšen. Líza, již je švagr (prozatím) lhostejný, respektuje institucionalizovaná pravidla. Florent však nechce být bohatý, stačí mu zajištění základních životních potřeb. Florent je *jiný*. V Líze tato odlišnost, kterou okamžitě vycítila, budí zprvu jen *úctu a strach*. Její vztah k Florentovi projde ještě mnoha peripetemi. Ale teprve v závěru, když začal peníze požadovat – aby je použil *nesmyslně a nepatřičně*, totiž na podryvání *pořádku*, zabezpečujícího svět Lízinych hodnot, přiměje Florent tuto počestnou ženu, aby jej *sprovodila ze světa*: stačí udání, vedoucí k nové deportaci.

Líza již obdobně naložila s mladíkem, který si její *zabrávání* vyložil *nepatřičně*. Poranila jej tak, že *přišel o rozum*, stala se z něj *zvířecká* bytost. Necítí ale sebemenší výčitky, neboť zabránila životním komplikacím a nastolila pořádek. Pořádek, a nejen pro Lízu, je tím, co nahrazuje řád. Proto ostatně tak pečuje o čistotu a vnější vzhled – svůj i podniku. Součástí jejího světa je vědomí, že ambaláž, fasáda, určuje pravou hodnotu věcí i lidí a utváří společenskou stratifikaci. Na úrovni tohoto zvnějšnění neustále probíhá všeobecná soutěž. Líza se také nestýká se sestrou, ženou dělníka. Odmítá vnímat neúspěch, neštěstí druhých, hladovějící mohou za svoji bídu sami, jsou nevyzpytatelní, odlišní a tudíž nebezpeční [70; 74–81]. Stále zřetelněji se k nim řadí i Florent, který o sebe nedbá, třeba-

že je bohatý, a v obnošených šatech po jejím muži cosi sepisuje v podkrovní komoře. To ona žije kulturně, v ložnici má hodiny se zamyšleným pozlaceným Gutenbergem s prstem na knize [49], občas posedí s mužem v koncertní kavárně, zajdou i do divadla, jako toho dne, kdy *splnila svou povinnost* a jak se sluší, v hustém závoji a osobně, nikoli odporným anonymním dopisem jako ostatní, udala švagra na policii, *aby všechny zachránila* [223-5]. Divadlo – dávali *Boží milost* – oba manžele *dojalo*, Líza si utírala diskrétní slzy lehkým dotekem kapesníku, ale když se objevil Pierot, museli se smát. Měli rozhodně lepší místa než konkurence odnaproti. Zážitek empatie se tak z reálného života stěhuje do kýčovitěho ornamentu, pseudomění. V něm je empatie *příjemná*, život i smrt jsou *oduševnělé*, nikoli *hnusné* – jako Florentovo vyprávění o tom, co *skutečně zažil*, které všem pokazilo přípravu klobásy [74–84]. Tehdy byla Líza ještě velkorysá: Florent udělal hloupost, byl spravedlivě potrestán, přesto mu nabídla návrat do třídy počestných lidí a možnost žít *jako všichni ostatní...*

V čem tkví Lízino drama, v jakém smyslu se Líza *proměňuje*? Mravní maximy jejího vstupu do života příkladně souzněly s ideálem nového homo oeconomicus. Skotský osvícenec a morální filosof Adam Smith ještě věřil, že self-interest, v podstatě Hobbesův koncept egoismu, zrozený za *anglické revoluce*, lokální odnože *třicetileté války*, bude možné použít jako hybnou sílu hospodářského růstu – a zároveň *institucionálně oddělit* od ostatních sfér života jedince i společnosti. Příběh Krásné Lízy z rodu Macquartů vypovídá o utopičnosti takových představ; o nekontrolovatelném vlivu formotvorné síly, zachycené v pořekadle „s čím kdo zachází...“: o působení *lidské praxe*.

Složitě dvojlomný je příběh proměn Quenuových. Od chvíle, kdy jej Florent po matčině smrti našel «jak sedí sám a sám na stole uprostřed kuchyně a pláče» [35-6], byl pro něj bratrem i otcem zároveň. Quenu je ztělesněná závislost, adaptace sama, ideální studijní materiál procesu «kolonizace světa života» (J. Habermas) – velkého tématu frankfurtské školy, které celek románu neokázale prostupuje. Je to však ještě začátečník, představitel jakési „první generace“, proto zřejmě prochází tak bouřlivou krizí *iniciačního procesu* [40-1]. Florentův návrat jej ovšem znovu vykolejí [216], a nebýt rodinného i společenského zasazení, především však možnosti úniku do *odbornosti profese*, s níž se *ztotožnil*, nedospěl by tak lehce ke groteskní iluzi definitivní katarze [221].

I laik si v románu povšimne odkazů na literárně již zpracována témata, např. u Stendhala či Flauberta (hledání dědictví, transpozice milostné-

ho citu do náboženské exaltace ap.). Nejdůležitější (třebaže zřejmě bezděčnou) filiací, která se váže k ústřední problematice románu, je však Quenuův vztah k bratrovi v podobě konfliktu mezi metafyzickým řádem a společenským pořádkem. Zákon obce, lidský, nikoli despotický, porušuje přece ve jménu *transcendentního řádu* již Antigona – pro niž je tento řád substanciálnější než obec, protože instituci zákonodárné obce teprve zakládá. Sofoklova *skutečná bohoslužba*, a zároveň umění ve svém původním výměru, tak relativizuje samu státnost a ústavnost, vnáší do ní zásadní otázku *mezi* lidské osobivosti. Antigona nemiluje bratra více než Quenu: je bytostí jiného typu, odlišné obsažnosti. Chór, sbor občanů, Antigone nepomáhá, ale ještě jí rozumí; Líza ani Quenu ji už pochopit nejsou schopni. Také soudobé inscenace se vesměs uchylují k odvozeným tématům, zásadní rozvrh Sofoklova konfliktu je vnímán jako *neaktuální*.

Bohoslužbu, moment dotyku s transcendentem, nahradilo nové náboženství spotřeby, sytosti, blahobytu. Svatý Eustach, «opuštěný zbožným lidem», to «projel» s tržnicí, která «jen bzučí životem», konstatuje umělec Claude cestou *na venkov* [169–176], představující alternativu, možné východisko. Ve světě tržnice je již příroda přítomna jen jako zdání [24], přeludná vzpomínka. Florent i Claude to ještě vnímají, o opuštění města však už nedokáží reálně ani *uvažovat*. Výlet probíhá *synchronně* se scénou Líziny srážky s Marjolinem, která se odehrává v podzemní výkrmně drůbeže, čekající na podřezání: v prostorách průmyslové výroby potravin [162–9]. Líza žije osvobozena od vertikály, vztahu k Bohu, dbá však, aby respektovala církevní *instituci*. Navazuje symbiotický vztah s abbé Roustanem od svatého Eustacha, který je pro ni *zároveň* finančním, právním i mravním *poradcem*. Právě on ji zproští zbytků výčitek svědomí, neboť ušlechtilá počestnost předem světí prostředky, nutné pro vítězství dobra [177–180]. Kazuistika, tak jasnozřivě pojednaná Pascalem v jeho *Provinciálách* (Listech *venkovanovi*), umožnila institucionalizaci náboženství. Jen díky ní se mohlo stát jedním ze zdrojů moderní společnosti.

Nápadná je v románě *okrajovost milostné problematiky*. Láska přechází do pragmatické roviny, její motivace jsou účelové, cit opouští existenciální a nabývá existenční funkci. Budí jej prestižnictví, závist, egoismus, ohled na hmotné zajištění, kariéru, společenské postavení. Je integrován do subjektivního prožitku jako zprostředkovatel výhod a jistot, směnná hodnota, nikoli strhující přemoc antické či romantické vášně. Výjimky jsou příznačné. Zcela jinak se vztahují k lásce Cadina a Marjolin, „zrozenci tržnice“, kterou již vnímají jako *celý a úplný* svět, falešně vertikalizovaný

dalšími „patry“ – *labyrintem* podzemí a *extravagantností* střeš. V jejich „perspektivní vizi“ jde o okázale samozřejmý fyzický akt, od všech vazeb (včetně erotické) a závazků oproštěný *sex*. Žádný vliv na něj nemůže mít ztráta *vědomí*, Marjolinův překrok k *animalitě*. Naopak Florent, stále vydělenější *vnitřní exulant*, schopnost k navázání reálného vztahu pozbývá; kompenzaci nalézá v minulosti (reminiscence na zastřelenou dívku), budoucnosti (pomoc dětem) či abstraktní projekci revolučních změn: je schopen *spíše oběti než vzájemnosti*. Je hluchý k možnosti patriarchálního azylu, který mu nabízí paní Françoisová, slepý k neobratně skrývané, straující vášni Klářině. Nevnímá ani, že obě patří mezi tytéž vyvržence jako on, že jsou jeho souputnicemi. Uprostřed vztahů, zbavených zakotvení a tudíž stálosti, nabývá i cit charakteru *proměnné funkce*, závislé na proteovském *momentu užitečnosti*. Všeobecná prosperita *kalkulu*, podmíněného *průběžnou labilitou všech hodnot*, překrývá cenu toho, co se vymyká každodennímu přehodnocování, neboť je to založeno na zásadně odlišném principu.

Klářin příběh, vepsaný do románu jen několika okrajovými scénami a lakonickými zmínkami, patří k momentům, které dokumentují nezdar Zolova předsevzetí postupovat s nezúčastněnou „objektivitou vědce“, bez emotivních vazeb a hodnotícího vztahu. Neokázalá, často až groteskními reakcemi vyjevovaná linka Klářiny tragédie působí jako předzvěst přísné analytického vcítění, s nímž bude osud svých postav traktovat Čechov.

Důležitou složkou světa tržnice je *osobivá sebestřednost* nového člověka, vyjevující se brutální účelností industrializované „produkce potravin“. Již jsme viděli, jak se do zapomnění technologické odbornosti uchyluje Quenu. Postmoderní obyvatel světa hladu a násilí, pro kterého jsou Picasova Guernica, zájezd do Osvětimi, válečné záběry CNN či floskule o «humanitárním bombardování» jen momentkami v kaleidoskopu nivelizovaných zážitků-informací, na jejichž sled se scvrkl obsah jeho kognitivního vědomí, přijímá jistě s větší samozřejmostí než Zola brutální perspektivu průmyslového teroru vůči přírodě, jejíž nejpodstatnější kvalitou se stala zžitkovatelnost; nás, původce „nemoci šílených krav“, může však přesto zaujmout «rozkoš a příjemné mrazení» při pohledu na gilotinování hlav nekonečných stád, na krvavé bláto, lepivě mlaskající pod nohama, na praskot skopových lebek, tříštěných palicemi, aby se z nich daly vyjmout mozky a jazyky [150]... Tam, kde se z živých organismů stává jen *kvantita* spotřebních předmětů-věcí, lze také lépe pochopit Florentův *zážitek davu*, v němž posléze «byla z něho už jen věc» [29]. Opakovaně pro-

stupuje románem „šik metařů“, neustále obnovujících zdání čistoty, vymetajících špínu stejně jako těla. Nakonec, když se Florent v předvečer pohřbu dívá na rudou zář, vystupující na západě, vyráží jich celá armáda, ženoucí před sebou jezero tekutého bahna [226].

Ve falešném společenství davu se masový člověk orientuje prostřednictvím klepů – *pseudoinformací*, které nabývají zdání relevantnosti. Zvuk tržnice je zvuková kulisa všeobšáhleho žvástu, prostoupená jekotem reklam a nabídek. Jen v tomto ohlušení lze být soustavně informován [55]. Život probíhá jako proud klevet, mění se ve vášnivou potřebu mít přístup k co nejobsáhlejší množině tvrzení, soudů a poznatků, bez ohledu na jejich bezprizornost, irelevantnost a amorfní charakter. Mezilidský vztah spočívá ve vlastnictví informací o druhém člověku a proměňuje se v aktivitu jejich získávání. Ta produkuje *vlastní morální kodex* [69], který její bezskrupulózní fungování legitimizuje. Informace se stává zbožím, obíhajícím na specializovaném trhu poznatků. Ze *samopohybu informace*, „kvanta pravdy“, které k ničemu nezavazuje a nikoho se bytostně nedotýká, ovšem nic neplyne; intence nejsou založeny na informacích, ty naopak spíše vzházejí z intencí a teprve v jejich silovém poli se kondenzují do „soudů“ a „pravd“. Hybný zdroj této informační sítě nespočívá ve snaze přijít věci na kloub, jde naopak o vyprodukování *iluzivního prostoru dění*, jehož se stávám plnohodnotným účastníkem. Autoreprodukční funkce sítě je přitom třeba chránit, proto účastníci ze získaných informací *vůči sobě* nevyvozují žádné závěry. Jejich společenství přežívá díky zásadnímu vzájemnému srozumění, v jehož rámci přeskupují své zájmové či nátlakové skupiny do neustále se obnovujících koalic. Organickou součástí celého procesu je průběžné odpouštění, všudypřítomná amnestie, neboť konfliktnost je v této hře pouze jedním z jejích motorických impulzů. Zato vůči těm, kdo stojí mimo a zpochybňují tak samotný smysl celé hry, je nutno postupovat nesmiřitelně. Paní Sagetová, která se před našima očima začíná informacemi živit, je ztělesněním mentality, na niž poukazuje Krzysztof Zanussi citací údajného výroku vysokého představitele CNN: «Promiňte, pravda je zboží. Pokud se prodává, znamená to, že je dobrá. Jestliže se vám nelíbí, založte si konkurenční kanál a vysílejte si vlastní. Uvidíme, kdo bude lepší».

Sféra politiky je v expandujícím světě tržnice odsunuta stranou, moderní člověk se o ni zajímá, jen pokud hrozí narušit jeho podstatné životní zájmy. Líza ctí *režim*, který ji nechává «v klidu pracovat», o politice nemluví a neuvažuje [62]. Je ideálním objektem odborníků, na které delegovala

své občanství, a oni její důvěru odmění ve všech budoucích krizích a válkách, vždy se postarají o restituci jejího světa. Lízy přijímají své padlé jako nutnou daň, vystavují jejich fotografie a kladou kytice na jejich hroby. Líza cítí, že vpravdě ohrozit by ji mohl jen zásadní „débâcle“ veškerého pořádku, zhroucení s hrozivou maskou Komuny, a podle toho jedná. Také kroužek spiklenců a jejich *stínobru* příprav revoluční akce [131] vnímá ovšem Zola jako příznačnou *součást* tržnice a převlek jejího informačního šumu, jako *zdánlivou* alternativu. Rozkoš účastníků kavárenského politikaření plyne z oběhu kompromitujících zkazek, výsměšných invektiv, nezávazné škodolibosti. Z potřeby stylizovat se jako subjekty dění přijímají postoj kritické opozičnosti, spojený s příjemným pocitem strachu [53–54]. Zbohatlík na válečných dodávkách vidí řešení v komunistickém rovnostářství, spořádanému maloměšťákovi se při slově gilotina «plní oči něhou», претенdent na vůdce kroužku žádá deset let diktatury, aby si země «zvykla na svobodu», feministka, odvozující svou rovnoprávnost od ekonomické soběstačnosti, soudí, že «dělník není zralý a musí být veden» [127-8]... Za sázkou na protirežimní konspiraci, výplní večerů, ještě neobhospodařených televizí, se skrývá iluze splečenského uplatnění, hra na občanskou prestiž. Jejími nedílnými účastníky jsou informátoři a agenti provokatéři, které tato hra navíc dobře živí. Policejní supervize zajišťuje její *bezpečný průběh*, garantuje její neškodnost. Instituce tajné policie, produkt života chápaného jako sled klepů-informací a zároveň důsledek přirozeně pocitované potřeby takto pojatý život stabilizovat a sebe v něm institucionálně zabezpečit, vyjevuje svou *symbiotickou propojenost* se společností tržnice v groteskní závěrečné scéně Lízina udání [223-5], které je především naprosto nadbytečné.

Román postrádá kladného hrdinu, prototypy řešení autorova reálná skepse nenabízí. Florent se sice vymyká banálnosti tržnice, «banalitě zla», která jednou tak překvapí 20. století – i jeho osud a jeho iluze jsou však vposledku jejími produkty. Odlišnost Florentova ustrojení, znásobená nucenou nepřítomností v době, kdy svět tržnice povstával, předznamenává nicméně vnitřní drama jeho vývoje: je *nucen* řešit problém své *vylučnosti*, problém «hubeného vetřelce» [69]. Kdysi vstoupil do snu o bratrství ideálního dobra «jako zoufalé dívky vstupují do kláštera» [39]. Pod vlivem deportace zkouší „žít mimo život“, v prázdnotě zahálky, stále méně však ví, «co si sám se sebou počít» [53]. Pouhá jeho nezařazenost celé okolí *destruuje* [123]. Nechává se zmanipulovat ke vstupu do «svinstva tržnice», pokouší se stát její součástí. Právě toto «břicho středostavovské počestnosti» jej však přiměje vrátit se k politice. «Kramářské břicho ... jemuž všechno při-

padá v nejlepším pořádku» samo produkuje jako bezděčný nadvýrobek Florentovu odbojnost, předobraz extremismu vyvrženců ze Zabriskie Point. Florentova politická angažovanost se ovšem zásadně liší od motivací jeho spoluspiklenců. Claudův vnímavý pohled hned napoprvé vystihne „nepolitická“ Florentova přístupu k politice, jeho umělecké, básnické konotace – a malíř dobře tuší, že právě v tom tkví Florentova *nebezpečnost* [212–213]. Ne náhodou se ostatně Florent trápí tím, že již není dostatečně čistý, aby mohl politické hnutí úspěšně vést [227].

Stěžejní motivy románu se kondenzují do několika klíčových scén. Patří k nim vylíčení přípravy a ochutnávky krvavé klobásy, do kterého se prolíná Florentovo vyprávění o útěku z Guayany – prvoplánovost dětských vjemů a krutost následných reakcí – a svébytnost kocoura, miláčka rodiny. Výsledkem je unikátní výpověď o bezvýhodné izolaci za hradbou vlastní zkušenosti a chvilkového zájmu, kterou není žádný z účastníků schopen ani ochoten překročit [74–83]. Téma mimoběžnosti osobních prožitků, jejich nesdělitelnosti, téma *ztráty schopnosti komunikace* v předvečer věku komunikací, vyjevené prostředky groteskní montáže, je zde konkretisováno jedinečným způsobem. Finis coronat opus: nejhlubší a nejupřímnější Florentův pokus o *komunikaci* končí tím, že Florent je Lízou bezohledně *zmanipulován*.

Stěžejní tématické vektory se protínají v samotném středu románu, jakémsi ohnisku, propalujícím se až k samotné bázi, na které je založen a z níž povstává *fenomén měšťáctví*. Touto ústřední scénou, v níž je do krystalické podoby zkoncentrován duchovní obzor nastupujícího protagonisty a zároveň ideálního objektu dějin, moderního masového člověka, je převratně pojatá „ložnicová scéna“ Lízy a Quenua [133–9]. Železná logika manželčiny argumentace, znásobená mistrným taktickým postupem a citovým vydíráním, eliminuje poslední zbytky Quenuových vazeb k bratrovi. Triumf esenciální spotřebnosti, pořádkumilovnosti, bezkonfliktnosti a sobectví je dokonalý, autorovo rozkrytí jeho zdrojů modelově poučné. Líza dobře ví, kdy a za co je třeba bojovat do dna, bez ohledu na riskantnost i možné důsledky, co musí za jakoukoli cenu obhájit a čeho dosáhnout. Nevadí, že Zola nepatří mezi povinnou četbu. Některé přístupy a úhly pohledu si stejně nelze osvojit povinně.

Na první pohled se Zolův svět od našeho podstatně liší; je to svět koňských potahů, peněz ukryvaných do díže ve sklepech, hovězích lebek, ručně drcených palicemi. Přesto se v něm dobře poznáváme. Odlišnost působí

dokonce jako čočka, přes kterou je vidět zřetelněji než skrze dnešní chaos kolorovaných klipů, jenž naše sebezobrazení útěšně filtruje. To, co nám Zola předestřel, působí odpudivě: je to skutečnost, vnímaná bez příkras. Ta součást recepce *rozpadajícího se* člověka, kterou personifikovalo již Mámení v Komenského Labyrintu světa, je zde radikálně potlačena. Konfrontace s realitou v její skutečné podobě nepovznáší, zato umožňuje orientaci. Odvaha k *demontáži iluzí* je nakonec útěšnější než ohledávání východisek, jemuž se ani Zola jednou nevyhne. Četba Břicha Paříže umožňuje překvapivé setkání – přes průrvu celého století – s nenalícenou, do naha odkrytou současností, mnohdy i s jejími funkčními vnitřnostmi. Tato nahota, na rozdíl od fyzického obnažování dnešních hrdinů, nezastírá, ale odhaluje. Návrat a pozastavení může mít větší smysl než úprk vpřed – zvláště když nevíme, kam vlastně pospícháme.

Umění zjednává dvojí obeznámenost. Nabízí průnik do doby vzniku díla, k tehdejším konstantám a tendencím, které jsou, jako součást dějin, v našem světě stále přítomny. Můžeme je tak postihovat v procesu geneze, kdy jsou nejzřetelnější a nejvýmluvnější. Uvědomujeme si přitom zároveň *dalekosáhlý kontext současnosti*, její vřazenost do trojrozměrnosti času. Dnešek ztrácí singularitu okamžité situace, stává se součástí historie i projekce budoucnosti. Jako podstatná povinnost se vynořuje nárok odpovědnosti. To, co se jevílo jako přirozené, dokonce nevyhnutelné řešení, nabývá nejednou zcela odlišnou podobu.

Umění však nabízí také svědectví absolutní, svědectví o neproměnných, *konstitutivních konstantách* člověka, platných přinejmenším po několik posledních desetitisíciletí. I toto svědectví vypovídá o bláhovosti absolutizace momentálních nároků, měřítek a hodnot v konfrontaci s rozmanitostí a bohatstvím odlišných možností.

V těchto svých potencích překračuje umění uzavřenost do specializovaného hájemství estetických problémů. Zjednává přístup k autentičtějšímu, snad alternativnímu rozvržení otázky smyslu lidského úsilí a naší existence. Tato *nabídka plurality* se v něm doposud reprodukuje, stále ještě v něm přežívá. Nabízí odlišný systém hodnot, odlišné paradigma interakce se skutečností, odlišný způsob prožívání života – přičemž se zároveň (a především) ve sféře této odlišnosti proměňují samy koordináty skutečnosti, její podoba-pro-nás. Zvykli jsme si žít v iluzi průběžného řešení problémů. Umění nabízí jiný model vztahu se skutečností: problémy je možné nahlížet, respektovat, žít s nimi a v nich. Z tohoto zorného úhlu nepůsobí již Zolova představa o možnosti integrace vědeckých a umělec-

kých metod tak anachronicky a bezperspektivně. Šlo by o přístup, který svým objektům neodnímá organickou složitost a komplexní vazby, nopak tyto danosti respektuje a snaží se o ně opírat.

Zvláštní naléhavost Břicha Paříže spočívá v tom, že jeho ústřední téma osciluje *na spojnicí* mezi situací autora a dnešního čtenáře. Přináší svědectví o kauzální souvislosti, postižené jako přerod občana v měšťáka a s ním spjatou všeobecnou institucionalizaci, produkující masovou společnost. V silovém poli nové centrální instituce – tržnice probíhá vpojení lidského života do *institucionalizovaného živilu* tržnosti, který dalekosáhle ovlivní nejen tvářnost, ale i prožitek naší existence a představu o jejím *smyslu*. Zola tento proces nehodnotí, snaží se o vhléd do jeho průběhu. Přemoc trhu před našima očima produkuje svět, jemuž člověk přestává rozumět, neboť je z hlediska individua, stojícího vně institucionálních struktur, neuchopitelný. Je třeba adaptovat se na jejich mechanismy, vpojit se do nich a přijmout život jako souhru manipulací v jejich soukolí. Zola dospívá na práh světa Haškova či Kafkova.

Skrytou transformaci člověka provádí v Halách takto zviditelněná „ruka trhu“. *Univerzum* se proměňuje v ohromující sumu lidmi vyvlastněných přírodnin a lidských *vý-tvorů*, z nichž každý je *materiálně* ohodnocen, zařazen do institucionalizovaného systému a stává se tak *zbožím*: zároveň předmětem i spolutvůrcem trhu. Stejnou měrou se na *operace* s těmito výtvoři redukuje i lidský život a jeho úhelným smyslem se stává jejich *obstarávání*. Zolova tržnice je průrva, kterou do našeho světa vstupuje *trh* jako nová, všemocná instituce institucí. Odvěké místo setkávání, umožňující v atmosféře sváteční výjimečnosti směnu životních nezbytností, se mění ve stále abstraktnější přemoc, která reprodukuje samu sebe tak, že produkuje *spotřebu* jako základ všech *potřeb*. «Západ vdechuje život hmotným statkům», píše dnes daleko elegantněji Hernando De Soto. «Zásluhou principu reprezentace může majetek žít skrytým paralelním životem». Také Zolu zajímaly budoucí etapy vývoje. V Peněžích (1891) jsou již načrtnuty zárodečné podoby tendencí, směřujících k dokonalejšímu využití «principu reprezentace», k jeho absolutní expanzi a globální všepjatnosti – dosažitelné jednak násilnými, daleko efektivněji však ekonomicko-civilizačními prostředky.

Ani strůjce a zároveň objekt této metamorfózy Zola nehodnotí; nechává materii moderní masové společnosti, *měšťáctví*, aby dynamicky a v historickém zasazení prostřednictvím pocitů, prožitků a počínů svých reprezentantů samo vyjevovalo horizont vlastní každodennosti, svůj duchovní

obzor a obsah, životní styl, hodnotovou škálu, světonázorovou orientaci, estetickou úroveň... a ovšem vlastní *étos*, určovaný uniformním hédonizmem, prodejností, přizpůsobivostí, utilitaritou, radikální eliminací jedinečnosti, přesahu, osobní odpovědnosti. Život se zplošťuje na spotřebu a její zajištění, garantované koloběhem informací, zbavených nefunkčních rovin – ponoru, rozmyslu, vertikální souvislosti, významové vyzývavosti, osobního autorského ručení. Nenápadně vzniká sféra neučleněného informačního šumu. Z pokleslé estetiky a všeobjímající neodpovědnosti povstává reklama a její spjitá nádoba – bezobsažné, kýčovité, depersonalizované, služebně účelové umění. Zjednodušené hodnoty a s nimi spjaté mělké významy a jednovrstevné výrazové prostředky si brzy sami zkoncentrujeme do *masmédií*, abychom v nich mohli celebrovat bezproblémovost života, marginálnost smrti a bezvýznamnost smyslu – své *sebepotvrzení*. Rodí se zdrcující lehkost bytí, vražedná zřejmost věcí. Blahobytná zajištěnost v zajištěném růstu blahobytu.

Setkání se Zolou na přelomu tisíciletí v Praze, ve středu Evropy, který pro mnohé přestal být její součástí, vzrušuje i rezonancí s některými zdejšími obavami. Florentův postoj k tržnici byl vyhrocen optikou návratu po vynucené nepřítomnosti. Specifický odstup umožňuje specifický pohled. Je pouze naší vinou, že změny posledního desetiletí, které zredukovaly přílišný obsah našich nadějí, nabízejí jako náhradu redukcí obsahu? Z té pravé, institucionalizované Evropy k nám zaléhá šum, který jako by i od nás potřeboval nové sebepotvrzení. Očekává, že jej s vděčností převezmeme a bez zbytečných průtahů a pochyb budeme dále klonovat. Rezonujeme jako ozvučná deska – s nadšením, z nezbytí, konjunkturalismu, z přirozené přizpůsobivosti, s promyšlenou perspektivou i bez rozmyslu. K dialogu rozdílných zkušeností nedošlo, ty zdejší v dohledné době zároveň s námi vymřou. V dějinách je to běžný, patrně přirozený model. Pluralita „není na pořadu dne“. *Pořad* dne určuje Kreon. Antigona bytovala v *řádu* dne, který neztrácel souvislost s řádem noci. Snad také proto jí athénský občan říká: „...jenom ty z lidí / vstupuješ do hrobu – živá“.