



# „Co je rozumné, to se (možná) stane skutečným.“

Eva Voldřichová Beránková a Katalin Bartha-Kovács<sup>1</sup>

Univerzita Karlova — Univerzita v Szegedu

Eva.Berankova@ff.cuni.cz — kovacsk@lit.u-szeged.hu

## “THE RATIONAL WILL (PERHAPS) BECOME REAL.”

The article proposes a contemporary reflection on Hegel's famous quote “the real is the rational and the rational is the real” that tradition has often misinterpreted. Inspired by a new reading by Jean-François Kervégan (which translates the sentence “the rational will become effective/real and the real/effective will become rational”), the article focuses on one of the possible illustrations of this Hegelian thesis. Émile Zola's novel *The Work* consists of a very interesting analysis of the notions of reality, effectiveness and rationality that the author applies to both literature and visual arts. Behind the controversies of Pierre Sandoz and Claude Lantier, it is possible to discern all the debates that opposed Émile Zola to his friend Paul Cézanne.

## KLÍČOVÁ SLOVA:

Émile Zola — Paul Cézanne — Hegel — naturalismus — impresionismus — racionalita — efektivita — skutečnost

Émile Zola — Paul Cézanne — Hegel — Naturalism — Impressionism — rationality — effectiveness — reality

Jean-François Kervégan (1950), profesor na univerzitě Paris Panthéon-Sorbonne a přední francouzský odborník na německou klasickou filosofii, politickou filosofii a filosofii práva, považuje Hegelův slavný výrok „co je rozumné, to je skutečné; a co je skutečné, to je rozumné“<sup>2</sup> za „nejméně správně citovanou formulaci z celého hegelovského korpusu“.<sup>3</sup>

Ve francouzské filosofii se věta tradičně překládala „[tout] ce qui est rationnel est réel, et [tout] ce qui est réel est rationnel“<sup>4</sup> a odjakživa byla předmětem silné kritiky jakožto radikální popření jakékoli nahodilosti událostí i lidské svobody (o které Hegel paradoxně stále mluví) ve prospěch tzv. „necesarismu“, tedy přesvědčení, že „vše, co existuje, je nezbytné“, předem determinované, a tudíž že neexistuje svobodná vůle.

1 Článek z francouzštiny přeložila Eva Voldřichová Beránková.

2 Hegel 1992, s. 30.

3 Kervégan 2005, s. 16.

4 Německý originál zní: „Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig“ (Hegel 1986, s. 24.)



Bytí by se v takovém výkladu redukovalo na jakýsi momentální háv, do kterého se odívá předem daný a neměnný koncept.

Souběžně byl Hegel svými odpůrci obviňován z politického konzervativismu, z obrany zavedených pořádků a z obhajoby dobového pruského despotismu, neboť jeho výrok jako by naznačoval, že stávající stav společnosti je vždy dobrý, nutný a muselo ho být logicky dosaženo právě nyní. Ostatně už v roce 1857 německý filosof a teolog Rudolf Haym napsal, že z tohoto výroku „sálá klasický duch restaurace“<sup>5</sup>. Později ve dvacátém století byla tato citace dokonce vztahována k nacistickým nebo komunistickým totalitním režimům a jejich častému ospravedlňování sebe sama historickou nutností. („Od diktatury konceptu k diktatuře obecně“, glosovali Hegelův výrok francouzští existencialisté.<sup>6</sup>)

Kervégan ve své studii proti-argumentuje Hegelovou *Encyklopedií filosofických věd* (1817). Zde totiž sám autor důkladně vyvrací takovéto potenciální výklady, jejichž nebezpečí si byl viditelně vědom už ve své době. Francouzský filosof vysvětluje, že Hegel ve svém výroku nemluví o každodenní empirii, o nahodilých okolnostech našeho života (které se mohou kdykoli změnit a skutečně se také pořád mění), nýbrž o podstatě a efektivitě věcí. Dlouhodobá efektivita je vždy racionální *an sich*, zatímco proměnlivá, nestabilní skutečnost k racionalitě pouze tíhne.

Jak Kervégan poznamenává:

Kdo by nebyl tak chytrý, aby kolem sebe neviděl řadu věcí, které ve skutečnosti nejsou takové, jakými by měly být. [...] Empirická realita je dokonce často vším jiným, než právě racionalitou... Nicméně může se racionální stát v důsledku určitého procesu, který tuto realitu učiní adekvátní jejímu vlastnímu konceptu, a tedy efektivní/skutečnou.<sup>7</sup>

Ostatně sám Hegel v *Základech filosofie práva* své žáky explicitně nabádá, že je třeba:

[...] poznat ve zdání toho, co je časové, a pomíjivosti substanci, která je immanentní, a věčné, jež je přítomné. Neboť to, co je rozumné, jež je synonymní s ideou, tím že ve své skutečnosti zároveň vstupuje do vnější existence, se objevuje v nekonečném bohatství forem, podob a tvarů a obklopuje své jádro pestrou kůrou, ve které vědomí nejprve sídlí a kterou pojem teprve proniká, aby našel vnitřní puls a aby ho ještě cítil tlouci i ve vnějších tvarech. Ale tyto nekonečně rozmanité vztahy, které se v této vnějškovosti utvářejí prostřednictvím bytnosti v ní se zjevující, tento nekonečný materiál a jeho regulace nejsou předmětem filosofie. Pletla by se tím do věcí, do kterých jí nic není; dávat o nich dobrou radu, to si může ušetřit.<sup>8</sup>

5 Tamtéž, s. 17.

6 Tamtéž.

7 « Qui ne serait-pas assez avisé pour voir dans ce qui l'entoure beaucoup de choses qui en fait ne sont pas comme elles doivent être. [...] Le réel empirique est souvent tout sauf rationnel... Il peut toutefois le devenir au terme d'un procès qui le rend adéquat à son concept, donc effectif. » (Tamtéž, s. 18).

8 Hegel 1992, s. 30.



V jedné z Hegelových přednášek z roku 1819 Kervégan nachází to, čemu říká „proce-suální vyjádření“ oné rovnice, která se o rok později objevila v předmluvě k *Základům filosofie práva*: „Co je rozumné, to se stává efektivním/skutečným/faktickým, a efektivní/skutečné/faktické se stává rozumným.“ (Ce qui est rationnel devient effectif, et l'effectif devient rationnel.)<sup>9</sup> Klíčovým konceptem k pochopení Hegelova výroku se tak pro Kervégana stává „le devenir“, tedy proces „stávání se“, „měnění se“, „tíhnutí“, „směřování k něčemu“. Jinak řečeno, rovnice mezi rozumným a skutečným/efektivním není žádné již hotové a na empirii založené konstatování. Jde o základní metafyzickou tezi (ne nepodobnou Hospodinovu starozákonnímu „Viděl, že to je dobré.“<sup>10</sup>), kterou mají v obecné rovině potvrzovat dějiny světa.

Velmi pozoruhodnou rozpravu o tomto vztahu mezi skutečností, racionalitou a efektivitou nabízí Zolův román *Mistrovské dílo* (1886). Kniha je jakýmsi vyvrcholením a zároveň začátkem konce přátelství mezi Émilem Zolou a Paulem Cézannem, které trvalo už od dětství. Oba umělci si v dospělosti paradoxním způsobem „prohodili“ své společenské statusy: Cézanne byl synem obchodníka s klobouky, který to v městě Aix-en-Provence dotáhl až na majitele prosperující banky. Jakožto privilegované dítě z movité rodiny mladý umělec nemusel složitě shánět peníze na své záliby. Zola pocházel naopak z velmi chudých poměrů. Jeho otec, inženýr italského původu François Zola, byl sice velmi profesně schopný, ale záhy zemřel a matka vychovávala syna sama. Ambiciózní Émile se tak musel (bez maturity) protloukat nejrůznějšími úřednickými, novinářskými, knihovnickými a prodavačskými posty.

O pětáctilet let později, tedy v době, kdy vychází *Mistrovské dílo*, je Zola úspěšným spisovatelem, zahrnutým obdivem nakladatelů i penězi, zatímco Cézanne nedokáže prodat žádné plátno a živoří stranou od lidí. Propadá častým záchvatům zuřivosti a většinu svých děl ještě před dokončením ničí, bodá do nich a trhá je na cáry.

Zola nechápe, jak jeho přítel, kterého vždy považoval za pracovitého génia posedlého malováním, mohl upadnout do naprosté „neefektivity“, do jakési chronické neschopnosti vytvořit cokoli dokončeného a opravdu hodnotného, a promrhat tak svůj mimořádný talent.<sup>11</sup>

Už v dopise z 26. dubna 1860 Zola píše Cézannovi, že každý génius podle něho přichází na svět s vlastní myšlenkou a originální formou. Nesmí je od sebe oddělovat, nechce-li propadnout tvůrčí bezvýhodnosti. Po mnohaletém sledování Cézannových malířských pokusů jeho přítel dochází k přesvědčení, že forma a myšlenka si v jeho obrazech vzájemně nerozumějí. Cézanne tak Zolovi slouží jako empirická předloha

<sup>9</sup> Kervégan 2005, s. 18. (Francouzské adjektivum „effectif“ je možné přeložit jako „efektivní“, ale také jako „skutečný“, „faktický“.)

<sup>10</sup> Kniha Genesis 1,25. Český ekumenický překlad. Česká biblická společnost: <http://www.biblenet.cz/app/b?book=Gen&no=1&search=Otev%C5%99%C3%ADt>.

<sup>11</sup> Ve skutečnosti se už půl roku po vydání Zolovy knihy z chudého malíře stal rázem zámožný muž. V dědictví po otci Cézanne získal 400 tisíc franků a každoročně mu byla vyplácena renta ve výši 25 tisíc franků. O deset let později se i jako umělec dočkal zadostiučinění. Koncem roku 1896 se v galerii obchodníka s obrazy Ambroise Vollarda uskutečnila první samostatná Cézannova výstava. Posledních deset let svého života už byl uznávaným umělcem, což ale Zola v době psaní *Mistrovského díla* nemohl vědět.

k *Mistrovskému dílu*, jako příklad tragicky zneuznaného génia, který nedokázal naplnit své tvůrčí poslání.

Do přípravného deníku k románu si Zola poznamenává tento svůj obecný záměr:

Chci zobrazit umělcův zápas s přírodou, celé to tvůrčí úsilí v uměleckém díle, krev a slzy prolité ve snaze vydat z těla všechno a stvořit život: v neustálém boji se skutečností a vždy nakonec s porážkou jako v zápase s andělem. Jedním slovem, chtěl bych zachytit vnitřní život mé vlastní tvorby, ten neustálý sled bolestných porodů. Toto téma však pozvednu dramatem Clauda Lantiera, který se nikdy s ničím nespokojuje, který běsní z představy, že nedokáže vyjádřit svého génia, a který se nakonec zabije před svým nedokončeným dílem.<sup>12</sup>

Na základě pozorování Paula Cézanna — částečně také Clauda Moneta, Édouarda Maneta i sebe sama<sup>13</sup> — tak Zola tvoří svého fiktivního hrdinu Clauda Lantiera. Postava zosobňuje výrazný malířský talent, který je celou svou generací považován za vůdčí osobnost nové umělecké školy. (Srovnáním všech odpovídajících pasáží *Mistrovského díla* čtenář brzy zjišťuje, že toto avantgardní hnutí představuje jakýsi zvláštní amalgám impresionismu, expresionismu a modernismu obecně. Zola tak paradoxně urazil většinu svých malířských současníků, neboť ti se v protagonistovi jeho románu údajně „poznali“ a začali se bouřit proti svému zařazování mezi definitivně zneuznané umělce.)

Po literární stránce je Claude Lantier pevně ukotven v Zolově genealogickém systému šíleného rodu Rougon-Macquartů jakožto bratr prostitutky Nany, výbušného hornického předáka Étienne Lantiera z *Germinalu*, vraha Jacquesa Lantiera z *Lidské bestie* a syn kulhavé alkoholičky Gervaisy ze *Zabijáka*. Sám Claude Lantier pak svou osobou spojuje romány *Břicho Paříže* a *Mistrovské dílo*, a tím hraje zásadní roli v Zolově plánu prokázat nemilosrdný determinismus dědičností a prostředím. Navzdory své genialitě je Claude od počátku odsouzen k duševnímu rozvratu a společenskému nezdaru.

Do románu Zola promítl nejen Cézanna a jeho druhy, ale i sebe sama a svoje názory na umění a literaturu prostřednictvím postavy Pierra Sandoze. Ten je Claudovým nejlepším přítelem, ale zároveň jakýmsi racionálnější a efektivnějším protipólem šíleného malíře. I v osobním životě Sandoz funguje jako Zolův fikční kalk: mladý muž z chudého prostředí, syn španělského imigranta (inženýra v papírnách), který se po

12 « Je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans l'œuvre d'art, l'effort de sang et de larmes pour donner sa chair, faire de la vie : toujours en bataille avec le vrai, et toujours vaincu, la lutte contre l'ange. En un mot, j'y raconterai ma vie intime de production, ce perpétuel accouchement si douloureux ; mais je grandirai le sujet par le drame, par Claude qui ne se contente jamais, qui s'exaspère de ne pouvoir accoucher de son génie et qui se tue à la fin devant son œuvre irréalisée. » (Leclerc et alii 2012, s. 64.)

13 Zolovy přípravné deníky sice v této souvislosti hovoří jen o Cézannovi, Monetovi a Manetovi, nicméně Claude Lantier v sobě nese i četné povahové rysy samotného autora: přinejmenším Zolovu nezměrnou pracovitost a neustálé mučivé pochybnosti, které spisovatel zakoušel ohledně kvality svých děl. Když k tomu připočítáme fakt, že své první výtvarné kritiky Zola podepisoval pseudonymem Claude, protagonista *Mistrovského díla* se začíná jevit jako částečně autobiografická postava.



otcově brzké smrti pozorně stará o nemocnou matku a zároveň se snaží prorazit jako romanopisec. Pracuje jako úředník v městské matrice, zatímco Claude (stejně jako Cézanne) žije z renty po svém staříčkém učiteli malířství.

Zpočátku se kariéry obou přátel vyvíjejí souběžně<sup>14</sup> a mladí mužové spolu s dalšími vrstevníky usilují o stanovení základních rysů nové literární i malířské estetiky, kterou by dobyli Paříž. Umělecký program lze vydedukovat ze vzájemných rozhovorů, v nichž oba útočí na příliš konzervativní Akademii a salóny:

Cožpak jde v umění o něco jiného než o to vyjádřit, co cítíme? Cožpak nestačí postavit před sebe pěknou ženskou a potom ji namalovat tak, jak ji člověk vnímá? Cožpak se svazek mrkve, ano, obyčejný svazek mrkve, naivně namalovaný s osobním přístupem, tak jak jej člověk vidí, nevyrovná těm věčným krajícům chleba, jak je pojednává Akademie, to malířství načichlé žvancem tabáku a nestydatě kuchtěné podle receptů? Blíží se den, kdy jedna jediná originálně namalovaná mrkev způsobí revoluci (s. 36).<sup>15</sup>

V boji proti zkostnatělé Akademii, která podle jejich názoru dávno rezignovala na věrné zobrazování reality, Lantier a Sandoz používají střídavě racionalistické i vitalistické argumenty. Odmítají mytologické rámce, do kterých jim jejich učitelé radí halit veškerá moderní témata. Nehodlají vyvinutou prostitutku převlékat za Danaé, své staré rodiče za Filemona s Baucidou, plačící sousedku za Niobé atd. Kamarádu Mahoudeauovi, který sochá bakchantku do školní soutěže, se Claude posmívá:

Bakchantka? Děláš si blázny? Copak to existuje, bakchantky? Co takhle česačka vína? Dnešní česačka hroznů, hrom do sardele! Já vím, je to akt. Tak tedy vesničanka, která se svlékla. To z toho musí čišet na první pohled, musí to být živé“ (s. 57).

Moderní obrazy by neměly odpovídat (neo)klasicistní estetice. Flagerolles, který je jako jediný ze skupiny spřátelených umělců žákem Akademie, v této souvislosti vypráví komický dialog se svým konzervativním učitelem:

„Jo, člověče, na Akademii opravují i modely... Jednou ke mně přijde Mazel a povídá: ‚Ta stehna jsou nevyvážená, každé je jiné.‘ A já mu povídám: Ale ona je tak

14 Stejně jako Zolovo souputnictví s impresionisty, které spisovatel explicitně potvrzuje: „Impresionisty jsem nejen podporoval, ale i převedl do literatury doteky pera, poznámkami, zbarveními, paletou mnohých z mých popisů. Ve všech svých knihách [...] jsem pěstoval kontakty a výměny s malíři [...], kteří mi pomáhali malovat zcela novým literárním způsobem.“ (« Je n'ai pas seulement soutenu les Impressionnistes, je les ai traduits en littérature, par les touches, notes, colorations, par la palette de beaucoup de mes descriptions. Dans tous mes livres [...] j'ai été en contact et échange avec les peintres [...] qui m'ont aidé à peindre d'une manière neuve littérairement. » Citováno v článku Henriho Hertze „Émile Zola, témoin de la vérité“, 1952, s. 27–34).

15 Všechny citace ze Zolova románu vycházejí z překladu Tamary Sýkorové (Praha, Odeon, 1996) uvedeného v závěrečné bibliografii.

má.‘ Byla to Florinka Beauchampová, znáte ji. A on mi na to vztekle odsekne: Jestli je tak má, tak to není správné‘ (s. 70).

Sám Zola ve svých novinových článcích už od roku 1866 pravidelně pranýřuje akademický neoklasicismus uhlazených pláten Alexandra Cabanela či Jeana-Léona Gérôma, těchto „sladkostí módních uměleckých cukrářů, stromů z kandovaného cukru a domů z kůrky zapečených paštik, mužíčků z perníku a ženušek z vanilkového krému“.<sup>16</sup>

Moderní malíři naopak vycházejí z ateliéru a malují v plenéru, nebojí se živějších barev, zdánlivé nedokončenosti, rozpitosti obrazu, kontaminace jednotlivých barev, které se vzájemně prostupují bez ohledu na ohraničené objekty. Chtějí zachytit okolí tak, jak je lidské oko skutečně vnímá, a využívají k tomu dobové vědecké teorie komplementarity barev, optické teorie atd. Claude Lantier vysvětluje Sandozovi: „Nanesu barvu... Červená na vlajce zesvětlá do žluta, protože se odráží od nebeské modři, jejíž doplňková barva, oranžová, se kombinuje s červenou“ (s. 168). Obecně modernisté propagují světlé, živé, odvážné barvy, které nutně nekorespondují s tradiční představou o kráse a uměřenosti. Svými náměty dávají přednost modernímu městu,<sup>17</sup> pařížským bulvárům a panoramatům hemžícím se pestrými davy:

Život, tak jak plyne v ulicích, život chudých i bohatých, na tržištích na dostizích, na bulvárech, v zákoutích zalidněných uliček a všechna zaměstnání, co jich je, pěkně v pohybu; a odhalit všechny vášně, vynést je na světlo; a vesničany a zvířata a venkov! [...] Ruce mě svrbí. Ano, celý moderní život! Fresky vysoké jako Pantheon. Úctyhodná řada pláten, aby z nich vyletěl Louvre do povětří (s. 39).

Ach, život! Život! Cítit ho a podat ho tak, jaký skutečně je, milovat ho pro něj sám, vidět v něm jedinou pravdu, věčnou proměnlivou krásu, nechťtí ho hloupě zušlechťovat tím, že ho okleštíme, chápat, že domnělé ošklivosti jsou jen plastické rysy různých povah, a tvořit život, tvořit lidi, to je jediný způsob, jak být bohem! (s. 71).<sup>18</sup>

Zároveň však modernisté akcentují i osobní malířovu interpretaci. Věrnost realitě neznamená otrocké zaznamenávání okolního světa jako na fotografii, ale i jistou re-

16 « ...les douceurs des confiseurs artistiques à la mode, les arbres en sucre candi et les maisons en croûte de pâte, les bonshommes en pain d'épices et les bonnes femmes faites de crème à la vanille. » (« Salons — Mon Manet », *L'Événement*, 7. května 1866, článek začleněný do *Salons* 1959, s. 68).

17 Sám Zola v dopise doktoru Toulousovi píše, že ve svých románech nejraději popisuje „městské scenérie nebo venkovské krajinky“. (Lethbridge 1992, s. 64.)

18 I románem uražený Cézanne uznává, že v tomto konkrétním bodě ho spisovatel vystihl přesně: „Zola mě v *Mistrovském díle* velmi dobře vyhmátl [...], když vříská ‚Ach, život! Život! Cítit ho a podat ho tak, jaký skutečně je, milovat ho pro něj sám, vidět v něm jedinou pravdu, věčnou proměnlivou krásu...‘ Jo, je to docela tak...“ (« Zola m'a très bien empoigné quand même, dans *L'Œuvre* [...] lorsqu'il beugle : „Ah ! la vie ! la vie ! la vie ! la sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante...“ Oui, c'est assez ça... ». *Conversations avec Cézanne* 1978, s. 116.)



flexi nad tvary, barvami, světlem a stínem. Prostitutka, která si nad škopkem myje tělo, může mít fialovou nebo zelenkavou barvu podle osvětlení a vedle ní může sedět žlutá kočka kvůli kontrastu... Zola ve svých dobových člancích obhájuje Renoira, Pissarra, Moneta, Degase, Guillaumina i Maneta a argumentuje, že navzdory nezvyklým tónům a pestrým barvám ukazují život kolem, jaký je. Vyvádějí umění z šera ateliérů a otevírají mu tím okno do světa:

V plenéru světlo není jednolité, je to množství efektů, které rozrůžňují a radikálně proměňují veškeré aspekty věcí a bytostí. Toto studium světla v tisícovkách jeho rozložení a opětovných složení je to, co bylo nazváno [...] impresionismem, protože konkrétní obraz se stává zachycením dojmu jedné chvíle strávené v přírodě [...] Naši mladí umělci dnes udělali nový krok směrem k pravdě tím, že začali chtít, aby se jejich náměty koupaly ve skutečném slunečním světle, a ne v umělém světle ateliéru. Je to jako u chemiků nebo fyziků, kteří se vracejí k pramenům tím, že si navozují podmínky studovaných jevů.<sup>19</sup>

Zolův Claude Lantier je rovněž mistrný pozorovatel, takže všechny kolem uchvacuje svými lehce načrtnutými skicami dívčích chodidel, ženského břicha či pařížských předměstí. Obdivuje vervu a ikonoklasmus svých předchůdců Delacroixe (který do romantických scénérií prosadil divoce zářivé barvy) a Courbeta (který se neváhal popasovat s velmi odvážnými náměty), ale sám by rád posunul malířství mnohem dál,<sup>20</sup> za romantismus a realismus, zcela novými provokacemi, aby spolehlivě vyděsily měšťáka a donutily ho vzdát se požadavků na uhlazenou mytologii:

Ted' bychom potřebovali něco jiného... Ale co? To pořádně nevím! Kdybych to věděl a kdybych to uměl, byl bych král! Ano, byl bych jediný... Ale já cítím, že ta Delacroixova velkolepá romantická scénérie už praská ve švech a hroutí se; a ta černá Courbetova zase zamořuje plísní a trouchnivěním ateliéry, kam nikdy nepronikne sluneční svit... Chápeš to, asi potřebujeme slunce, volnou přírodu, jasné a mladé malování, věci lidí takové, jak vypadají ve slunečním světle... (s. 37).

Mezi zasvěcenými se tak Claude postupně stává klíčovou postavou nové „školy plenéru“ a začínají se o něm psát články. Umělec se snaží prorazit na oficiálním Salónu,

<sup>19</sup> « En plein air, la lumière n'est plus unique, ce sont dès lors des effets multiples qui diversifient et transforment radicalement les aspects des choses et des êtres. Cette étude de la lumière dans ses mille décompositions et recompositions est ce qu'on a appelé [...] l'impressionnisme, parce qu'un tableau devient dès lors l'impression d'un moment éprouvé devant la nature [...] Aujourd'hui, nos jeunes artistes ont fait un nouveau pas vers le vrai, en voulant que les sujets baignassent dans la lumière réelle du soleil, et non dans le jour faux de l'atelier ; c'est comme le chimiste, comme le physicien qui retournent aux sources, en se plaçant dans les conditions mêmes des phénomènes. » (*Salons 1959*, s. 240.)

<sup>20</sup> Ve své předmluvě k Zolovým statím o umění Jean-Pierre Leduc-Adine nastiňuje tři základní transgrese spojené s nástupem moderního malířství: orientaci na dobové náměty, nadřazení přirozené krásy mytologickému ideálu a chápání malířství jakožto materiální činnosti, jako práce s hmotou. (*Écrits sur l'art 1991*, s. 24–25.)



ale nakonec vyvolává skandál i v rámci Salónu odmítnutých (1863) svým obrazem *Plenér*, který by se podle knižního popisu dal považovat za jakousi velmi volně pojatou obdobu Manetovy *Snídaně v trávě* (1863). Plátno o rozměrech třikrát pět metrů představuje sluncem zalitou lesní mýtinu. Nalevo leží v trávě nahá žena s rukou pod hlavou, přimhouřenýma očima a lehkým úsměvem na rtech. V pozadí dvě další obnažené ženy skotačí uprostřed zeleně. V předním plánu malíř potřeboval nějaký tmavý kontrast, tak vedle nahé ženy posadil muže oblečeného do černého saka, který je k divákům otočen zády. Na trávě tak svítí jen jeho levá ruka, o niž se opírá.

Obraz je řízen zcela moderní chromatickou logikou, kterou oba přátelé považují za „racionální“: zářící světlé skvrny nahých ženských těl a mužovy ruky uprostřed jarní zeleně ostře kontrastují s jednolitou temnou skvrnou mužova saka a se stíny okolních stromů.<sup>21</sup> Lantier se Sandozem (který sedí modelem pro mužskou postavu)<sup>22</sup> obraz dlouze přeměřují a posuzují jeho vyváženost, harmonii barev, zajímavé přechody mezi jednotlivými postavami atd. Ve výsledku je Claude celkem spokojen:

Jistě se tu najde ještě mnoho neobratností a mladistvého úsilí, ale to celkové ladění, to nové, neotřelé osvětlení, to jemné rozptýlené stříbřité světlo prozářené všemi plesajícími odlesky plenéru! Bylo to, jako by někdo náhle otevřel okno do usmolené staré kuchyně, do vyškvařených šťáv tradice, a dovnitř vstoupilo slunce, i stěny se radovaly z toho jarního jitra! Jasně barvy obrazu, ty namodralé tóny [...] svítily mezi ostatními plátny. Je to svítání, na které tolik čekali, rodí se v umění nový den? (s. 113).

Publikum Salónu odmítnutých však reaguje výsměchem. (Zde je zajímavé připomenout, že v příslušné části románu Zola částečně využívá skutečných dobových replik Pařížanů, které doprovázely první krátké vystavení Manetovy *Snídaně v trávě* v totéž Salónu dne 15. května 1863. Brzy nato byl obraz z výstavy stažen a o rok později se objevil v regulárním Salónu, kde způsobil další skandál.<sup>23</sup>) Název *Plenér* divákům připadá nicneříkající, stejně jako domnělý „děj“ obrazu. Pařížané nechápou, co zobrazené figury vlastně pohledávají v lesíku, kdo jsou ty dvě ženy záhadně skotačící v pozadí, proč ta třetí v popředí leží nahá na zemi a jak to, že jí přítomný muž dvorně nenabídl své sako, aby se zahřála. Zobrazený „příběh“ nikomu nedává smysl:

21 Zola se často vyznával z této své lásky k plenérům: „Samo světlo kreslí i koloruje, samo světlo určuje každé věci její místo, samo světlo je životem zobrazené scény.“ (« C'est la lumière qui dessine autant qu'elle colore, c'est la lumière qui met chaque chose à sa place, qui est la vie même de la scène peinte. » — « Pour Manet » 1964, s. 188.)

22 Ve *Snídaně v trávě* je oním mužem v tmavém saku sám Édouard Manet. Jeho přítel zobrazený z ánfasu vychází z podoby holandského sochaře Ferdinanda Leenhoffa (oficiálně bratra, ale ve skutečnosti spíše syna budoucí Suzanne Manetové, k jehož otcovství se malíř nikdy nepřiznal) a nahá žena v popředí je pak Victorine Meurentová, Manetova nejčastější modelka, která inspirovala i *Olympii*.

23 *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture refusés par le jury de 1863 et exposés, par décision de S. M. l'Empereur, au Salon annexe, Palais des Champs-Élysées le 15 mai 1863.*





„Té paní je asi horko, zato ten pán si navlékl sametové sáčko, asi má strach, aby nenastydl.“ — „Ale kdepak, už je celá promodralá, ten pán ji asi vytáhl z močálu a teď odpočívá hezký kousek od ní a zacpává si nos.“ — „Ten chlap je nezdvornilý. Mohl by nám ukázat svou tvář, a ne zadek!“ — „Vždyť vám povídám, že jsou to dívky z pensionátu na procházce. Koukněte na ty dvě, co skáčou přes kozu.“ — „Ba ne, to zaviniho nejspíš velké prádlo: plet modrá, stromy modré, je nabíledni, že ten obraz našmolkoval!“ (s. 111).

Modernistická „racionalita“ a „realistické zobrazování skutečnosti“ prosazované Claudem tak prohrávají dílčí bitvu s „racionalitou“ a „realitou“ konzervativního publika zvyklého na neoklasicistní estetiku. (Zatímco nahý Amor s pozlacenými křídélky je podle dobových Pařížanů zcela v pořádku, akt ležícího ženského těla s namodralými záblesky na kůži vzbuzuje silné pohoršení.)

Mnohem později André Malraux ve svém díle *Imaginární muzeum* vylíčí tento souboj jako střet mezi tradičním malířstvím založeným na „podívané“ (*spectacle*), jejíž kvalita je posuzována podle *de facto* divadelních zásad (publikum hodnotí „kvalitu fikce“, věrohodnost zobrazení příběhu, který obrazy vyprávějí) a zastánci autonomie malířského světa, který se nehodlá podřizovat podívaným napodobujícím nebo mytologicky idealizujícím realitu.

Hlavním cílem moderních malířů je podle Malrauxe snaha osvobodit malbu od podívané, nápodoby a idealizace a naopak postupně podřídí námět obrazu technice malby. Tradičně se také mělo za to, že obraz je krásný, zobrazuje-li scénu takovou, že kdyby byla skutečná a živá, byla by publikem vnímána jako krásná. Tato zásada je v moderním malířství rovněž neudržitelná: Malraux upozorňuje, že Manetova *Olympe* nebo *Snídaně v trávě* převedené do reálného života „neznamenají“ vůbec nic, protože neodpovídají ani žádnému výseku reality, ani konvenčnímu zobrazení nějakého mytologického výjevu. Jak Malraux upřesňuje:

Obdiv, který Zola a Mallarmé společně vyjadřují Manetovi, je méně paradoxní, než se zdá: naturalismus, symbolismus i moderní malířství se v rámci nejrůznějších, často i navzájem protichůdných vášní pokoušejí konečně zabít tuto rozsáhlou oblast fikce, jejímž posledním historickým ztělesněním byl romantismus.<sup>24</sup>

Sám Zola potvrzuje správnost tohoto postřehu ve svém obsáhlém komentáři k Manetovu obrazu:

Lidé si dávali velký pozor [...], aby *Snídaní v trávě* neposuzovali tak, jak má být posuzováno skutečné umělecké dílo. Viděli v ní jen osoby, které jedí na trávě po koupání, a usoudili, že umělec do ztvárnění námětu promítl obscénní a skandální záměr, zatímco ve skutečnosti se umělec jen pokoušel ztvárnit ostré

24 « L'admiration que Zola et Mallarmé vouent ensemble à Manet est moins insolite qu'il ne paraît : naturalisme, symbolisme, peinture moderne, selon les passions différentes et parfois opposées, s'acharnent à l'agonie du vaste domaine de fiction dont la dernière expression était le romantisme historique. » (Malraux 2006, s. 83-84).



kontrasty a volné plochy. Malíři, a zejména Manet, který je malířem analytickým, nepocituji tuto hlavní starost o námět, která trápí dav především. Námět je pro ně pouhou záminkou k malování, zatímco pro diváky naopak existuje jen on. [...] V tomto obraze netřeba hledat snídani v trávě, nýbrž celou krajinu s její silou i jemnými odstíny, s jejími širokými a masivními předními plány a jejími pozadími tak jemně a lehce ztvárněnými. Jde o ženské tělo tvořené z velkých světelných ploch, o ohebné a silné látky a hlavně o onu rozkošnou siluetu ženy v košili,<sup>25</sup> která v pozadí vytváří roztomilou bílou skvrnku uprostřed zeleného listoví, a vůbec o onen široký celek obrazu, dýchajícího vším přítomným vzduchem, o tento kout přírody vyobrazený s přesnou jednoduchostí, o celou tuto obdivuhodnou stránku, do níž jeden malíř vtiskl vše jedinečné a vzácné, co v něm bylo.<sup>26</sup>

Ale vraťme se k románu *Mistrovské dílo*: první veřejný nezdar vede Clauda Lantiera k celoživotnímu vášnivému boji za prosazení moderního umění. Malíř potvrzuje teorii o „škole plenéru“ a ke svým kamarádům rastignakovsky promlouvá:

No a o co jde? Když se publikum směje, tak je musíme vychovat... Vlastně je to vítězství. Odstraňte dvě stovky nemožných obrazů a náš Salón vyřídí ten jejich. Máme smělou ruku i odvalu, patří nám budoucnost... Ano, ano, za čas se uvidí, my ten jejich Salón rozneseme na kopytech. Vstoupíme do něho svými mistrovskými díly jako vítězové... Směj se, jen se směj, ty mamute Paříži, brzy nám padneš k nohám! (s. 118)

Postupem času Claude propadá utkvělé představě, že diváky přesvědčí, když stvoří mistrovské dílo, které bude skutečnější než sama příroda. Neustále přepracovává tytéž obrazy, které jsou nejprve geniálními črtami, ale pak se s jednotlivými „vylepšeními“ postupně mění v přetížena až přeplácána plátna, jež malíř neustále předě-

25 K „rozkošné siluete ženy v košili“ na Manetově plátně nestál modelem nikdo jiný než praldena a příležitostná modelka Alexandrine-Gabrielle Meleyová, z níž se roku 1870 stala Alexandrine Zolová.

26 « La foule s'est bien gardée [...] de juger *Le Déjeuner sur l'herbe* comme doit être jugée une véritable œuvre d'art ; elle y a vu seulement des gens qui mangeaient sur l'herbe, au sortir du bain, et elle a cru que l'artiste avait mis une intention obscène et tapageuse dans la disposition du sujet, lorsque l'artiste avait simplement cherché à obtenir des oppositions vives et des masses franches. Les peintres, surtout Édouard Manet, qui est un peintre analyste, n'ont pas cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout ; le sujet pour eux est un prétexte à peindre tandis que pour la foule le sujet seul existe. [...] Ce qu'il faut voir dans le tableau, ce n'est pas un déjeuner sur l'herbe, c'est le paysage entier, avec ses vigueurs et ses finesses, avec ses premiers plans si larges, si solides, et ses fonds d'une délicatesse si légère ; c'est cette chair ferme modelée à grands pans de lumière, ces étoffes souples et fortes, et surtout cette délicieuse silhouette de femme en chemise qui fait dans le fond, une adorable tache blanche au milieu des feuilles vertes, c'est enfin cet ensemble vaste, plein d'air, ce coin de la nature rendu avec une simplicité si juste, toute cette page admirable dans laquelle un artiste a mis tous les éléments particuliers et rares qui étaient en lui. » (Zola 1893, s. 355-356.)



lává, seškrabává a znovu nahazuje jinak. Claude zkrátka není schopen zachytit onen klíčový okamžik, v němž by obraz byl relativně nejlepší, a odložit ho jako „hotový“. Touha po dokonalosti postupně spaluje jeho dílo i život.

Sandoz/Zola se snaží Clauda přivést k rozumu a pragmatismu: představa prokletého umělce, dokonalého díla, stejně jako *femme fatale* jsou ohřáté zbytky dávno vyčpělého romantismu, které by nová doba měla rezolutně vyhodit na smetišť. Pokud se přítel chce stát úspěšným malířem, musí řádně jíst, dostatečně spát, oženit se s praktickou hospodyní, postavit si solidní dům, být finančně nezávislý, moci si dovolit zvát k sobě špičky oboru, diskutovat s nimi a soustřeďovat se na to hlavní: každodenní metodickou (pozitivistickou) práci na svém díle. Skutečné, pravdivé a rozumné je podle Sandoze/Zoly jen to, co je dlouhodobě produktivní a efektivní. Užírat se představou ideálního díla, stejně jako trápit se kvůli nedosažitelné ženě, je trestuhodné mrhání časem, které si žádný skutečný „dělník umění“ nemůže dovolit. Je třeba stát se strašlivým systematickým pracovníkem a symbolicky zvednout rukavici osudu:

Od Salónu odmítnutých se škola plenéru rozšířila, bylo cítit, že její vliv roste; její úsilí se však bohužel tříštilo, mladí adepti se omezovali jen na skici, na dojmy zachycené třemi doteky štětce. Čekalo se na člověka, který by měl potřebný talent a proměnil by teorii v mistrovské dílo. To byl úkol! Zkrotit dav, otevřít nové století, vytvořit nové umění! (s. 173)

A kdo jiný by mohl být hoden takového úkolu než Claude. V něm Sandoz „viděl [...] velkého muže, jehož bezuzdný talent nechá všechny ostatní umělce daleko za sebou“ (s. 261).

Místo razantní odpovědi na zastaralou poetiku Akademie se však Claude Lantier zatím jen hledá. Tři roky zkouší nejrůznější náměty, které jsou porotami Salónů obratem zamítány. Dalších několik let přepracovává kompozici plánovaného mistrovského díla, téká do všech stran, maže, seškrabává a pálí jednotlivé verze svého budoucího obrazu. Vše musí být v jeho očích naprosto dokonalé, buď absolutní veledílo, které naráz „vyhodí Louvre do povětří“ a smete s ním i Akademii, nebo raději nic.

Claude hodlá zobrazit Paříž jako střed moderního světa. Kde ale začít? Jeho volba nakonec padá na Cité uprostřed Seiny, „na ten věčně zakotvený ostrov, na tu kolébku a srdce Paříže, jímž po staletí proudí veškeré krev z jejích tepen“ (s. 186). Po řadě měsíců hledání ideální vzdálenosti, světla a úhlu zobrazení Claude nalézá místo za přístavem svatého Mikuláše, odkud se chce zmocnit duše města. Postupně maluje přístav, náplavku, čluny, povozy, nákladní stroje, jeřáby, hromady písku, kanceláře plavební společnosti i plovárnu na opačné straně řeky a uprostřed toho všeho „Cité, stoupající z řeky do výše a zaplňující celou oblohu, Cité, [tu] před antického korábu, věčně zladen[ou] zapadajícím sluncem“ (s. 187).

Obraz by měl ideálně zahrnovat a symbolicky propojovat všechny tváře města: Paříž pracující (shon dělníků v přístavišti), Paříž bavící se (plovárna se svlékající se mládeží) i Paříž majestátně historickou (Seina s ostrovem Cité), zkrátka francouzské hlavní město třpytící se pod slunečními paprsky v celé své slávě.

Claude používá všech myslitelných novátorských postupů (teorie komplementarity barev, tahů štětcem zprava doleva, malby bez oleje jen s použitím éteru) a studuje

svůj námět za každého počasí a v každé denní době. Tato vypjatá „vědeckost“ se však brzy obrací proti jeho géniu:

Zamítl starou metodu olejomalby, při níž tahy štětce splývají v souvislou plochu, a začal pracovat jednotlivými, přes sebe kladenými doteky štětce, dokud nedosáhl přesného odstínu. Jeden čas ho dlouho drželo malování zprava doleva; nemluvil o tom, ale byl přesvědčen, že mu to přináší štěstí. A nejstrašnější případ, dobrodružství, při němž se téměř pomátl, byla jeho násilná teorie doplňkových barev. [...] Zvyklý ve všech svých vášních přehánět, zacházel do krajností i v tomto vědeckém principu, podle něhož existují tři základní barvy — žlutá, červená a modrá, a tři barvy sekundární — oranžová, zelená a fialová, a z nich potom vyplývá celá řada doplňkových a podobných barev, jejichž složení lze matematicky vypočítat. A tak vstoupila do výtvarného umění věda, vznikla metoda logického pozorování, stačilo vzít převládající barevnou složku obrazu, určit k ní barvu doplňkovou nebo podobnou a experimentální cestou pak dojít k variacím, které z toho vzniknou; například červená se vedle modré promění v žlutou a celá krajina změní barevné ladění jednak různými reflexy a jednak rozložením světla podle toho, jaké letí po obloze mraky. Claude z toho vyvodit správný závěr, že předměty nemají stálou barvu, že se zbarvují podle svého okolí. Největší neštěstí však bylo v tom, že když se pak s hlavou nacpanou těmito teoriemi vrátil k přímému pozorování, jeho předpokládaný zrak znásilňoval jemné odstíny a dokládal správnost teorie příliš živými tóny. A tak to, v čem byl Claude zcela původní — jeho jasný rukopis, vibrující sluncem — se obrátilo v jakousi frašku, v popření všeho, nač bylo oko zvyklé, v nafialovělá těla pod tříbarevným nebem. Zdálo se, že jeho šílenství dosáhlo vrcholu (s. 218).

Postupně se Claudovi jako logický střed kompozice obrazu začíná jevit několik obchodních členů na Seině. Jeden z nich se pak stává členem výletním a veze tři ženy: jedna v plavkách vesluje, druhá sedí na okraji lodi s nohama ve vodě a má obnažené rameno. Třetí je nahá.

Claudovi modernističtí kolegové jsou nepříjemně překvapeni, protože nahá žena uprostřed industriální Paříže působí jako podivný návrat k mytologii. Jde o nějakou alegorii hlavního města? Pařížskou najádu? Venuši zrozenou z pěny Seiny? Autor se místo odpovědi vytáčí:

Nechtěl přiznat skutečný důvod, velmi nejasnou myšlenku, kterou nedovedl přesně vyjádřit; trápil se totiž tajným symbolismem, jakousi recidivou starého romantismu, a pod jeho vlivem ztvárnil v tom aktu tělo Paříže, nahé a vášnivě město, oslňující ženskou krásou. Vložil do toho i svou vlastní vášeň, svoji lásku ke krásným břichům, stehňům a bujným nadrům... (s. 207–208).

Nahá žena uprostřed obrazu s jednotlivými přepracováními zároveň „roste“ (čímž vytlačuje moderní krajinu na sám okraj jako nepatřičnou skicu) a nabývá jakéhosi halucinačně dekadentního rázu: v zoufalé snaze dokonale zachytit odlesky nahé kůže malíř všelijak „zlatí“ její tělo, zdobí její pohlaví podivnými květy a drahokamy.





Claudova manželka Kristina, kterou umělec opakovaně mučí mnohahodinovým bolestivým pózováním (a vyčítá jí mateřství, protože po porodu už její tělo není takové, jaké by pro svůj obraz potřeboval), začíná na zobrazenou ženu žárlit. Chápe, že její manžel je posedlý kopií, chimérou, jakousi budoucí dokonalou ženou-uměleckým dílem, pro kterou zanedbává rodinu.

Nahá pohanská bohyně z obrazu (ne nepodobná Salomé nebo dalším figurám z historizujících pláten Gustava Moreaua) nakonec doslova pohltí zbytek plátna, ovládne celý ateliér a postupně zabije svého tvůrce i s celou rodinou: Claudův zanedbaný a postižený syn Jacques umírá v devíti letech za naprostého nezájmu obou rodičů, sám malíř se před svým nedokončitelným obrazem oběsí a jeho žena končí jako bezmocná troska odkázaná na charitu okolí.

Teprve krátce před smrtí je Claude schopen vnímat své monstrózní dílo nezaujatěma očima:

Konečně se vytrhl se svého snu a Žena, viděná takto zezdola a s odstupem několika kroků, ho naplnila děsem. Kdo namaloval tu modlu neznámého náboženství? Kdo ji stvořil z kovu, mramoru a drahokamů, s rozkvetlou mystickou růží pohlaví mezi drahocennými sloupy stehem, pod posvátnou klenbou břicha? Byl to on, kdo bezděky vytvořil tento symbol nenasytné touhy, tento obraz nadlidské tělesnosti, který se v jeho marném úsilí vdechnout mu život proměnil pod jeho prsty ve zlato a diamanty? S úžasem hleděl na svoje dílo a dostával z něj strach, děsil se toho náhlého skoku do jiného světa; na konci svého dlouhého boje, v němž chtěl zvítězit nad skutečností a ztvárnit ji svými mužskými rukama tak, aby byla ještě skutečnější, náhle pochopil, že to už není v jeho silách (s. 308).

Zolův román tak končí jakýmsi děsivým verdiktem dějin: po Claudu Lantierovi, největším malíři své generace, který pro své umění zemřel, nezůstává vůbec nic. Zničil vlastní život i životy svých blízkých kvůli příslibu něčeho, co nakonec nenastalo. Sandoz bolestně rekapituluje přítelův osud: „Statečný a pracovitý člověk, vášnivý pozorovatel s hlavou nabitou vědomostmi, velký, temperamentní, obdivuhodně nadaný umělec... A nic po sobě nezanechal.“ (s. 316)

Poté, co Sandoz „vlastnoručně zničil a spálil“ (s. 315) onen prokletý obraz nahé ženy, se z celého Lantierova díla paradoxně zachovalo jen několik krajinek přivezených z jihu a pár naskicovaných aktů s oněmi dokonale ztvárněnými dívčími nožkami a ženskými břichy, které si sběratelé zakoupili už v počátcích malířovy kariéry. I dobrácký Bongrand konstatuje, že Claude Lantier svému géniu nedostal a nevytvořil žádné dokončené, trvale vystavitelné dílo: „Vůbec nic, ani jedno plátno. [...] Znamo něj jen skici, náčrtky, nahozené poznámky, zkrátka takové to malířské haraburdí, které se neukazuje na veřejnosti... Ano, dnes uloží do země mrtvého, opravdu mrtvého!“ (s. 316)

Na hřbitově se scházejí zbývající Lantierovi přátelé a Sandoz — do zvuků moderní lokomotivy, která chvílkami přehlušuje pohřební modlitby — přemítá o zákonech racionality, skutečnosti a efektivitě. Z poznámek rozptýlených po celém románu a ze závěrečné meditace by se dalo celkem jednoznačně shrnout jakési zolovské životní desatero:



1. Člověk by od života ani tvorby neměl požadovat nemožné. Fanaticky „nejlepší“ často bývá nepřítelem prostě a skromně „dobrého“. Skutečnosti a racionalitě se umělec nejspolehlivěji přiblíží drobnými každodenními krůčky, a je zavádějící předpokládat, že by naopak mohl měnit svět náhle, jediným revolučním dílem. Claude Lantier je Sandozem často vnímán jako naivní a dychtivé dítě, které v horečném zápalu tvoří geniální náčrtky, aby je při prvním střetu s technickými obtížemi zase roztrhalo či spálilo.
2. Zásada „neslibovat [si] nemožné“ neplatí jen pro jednotlivce, nýbrž i pro celou společnost, která dokáže být stejně dětsky netrpělivá jako Claude:

Muselo to přijít [...], ta přemíra aktivity a pýchy ve vědě nás musela uvrhnout zpět do pochybností; toto století, které přineslo tolik světla, končí pod hrozbou nového přívalu tmy... Ano, z toho také vyplývá náš pocit tísně. Příliš jsme slibovali, příliš jsme doufali, očekávali jsme, že všeho dobudeme a všechno vysvětlíme, bublá to v nás netrpělivostí. Jak to, že nepostupujeme rychleji? Jak to, že nám věda za sto let ještě nedala absolutní jistotu a dokonalé štěstí? Nač ještě pokračovat, když se stejně nikdy nedovíme všechno a když náš chléb zůstane dál hořký? Je to krach století, naše nitro je prolezlé pesimismem, mozek zatemněný mysticismem. Marně jsme zaháněli přízraky pronikavým světlem analýzy, nadpřirozeno zase sbírá síly, duch legend se bouří a chce nás znovu ovládnout, sotva jsme se v únavě a úzkosti na chvíli zastavili (s. 319).

3. Je třeba zbavit se heroického romantismu, tvůrčí hrdosti a titánských ambicí ve prospěch pomalého, trpělivého a nepředpojatého zkoumání skutečnosti:

Ano, naše generace vězela až po uši v romantismu a zůstali jsme jím načichlí, marně jsme se snažili z něho vybědnout a máchat se v syrové realitě, ta skvrna je houževnatá, žádná koupel na světě z nás nesmyje její pach (s. 316).

4. Moderní umělec by měl rovněž umět odložit veškerou akademickou mytologii, dusivý idealismus minulých staletí a nasládlou lyriku měšťanského vkusu, protože jen tak zůstane věrný „logice, pravdě a prostotě skutečného“.

5. Sám umělcův temperament je dostatečnou garancí originality:

Je zbytečné se obávat, že [držením se reality] dílo zjaloví, vždyť je tu temperament, který tvůrce vždycky strhne. Nikdo arci nechce popírat úlohu osobnosti, bezděčný dotyk palce, který věc deformuje, ale zároveň z ní činí naše vlastní umělecké dílo! (s. 318).

Netřeba hledat originalitu ještě dál, umělým navršováním netradičních postupů. Claude Lantier měl na to, aby prostým zobrazením moderního života kolem ostrova Cité vytvořil zcela nový typ obrazu a stal se tak skutečným vůdcem školy plenéru. Jeho osobité pojmání světla a barev by bývalo bylo dostatečným přínosem malířství a světu. Sérií takovýchto nově pojatých obrazů by změnil dějiny více než usilováním o jedno obrovské a nedokončitelné plátno.



Umělec je géniem ve vztahu k dobové společnosti. Jinak řečeno, jeho dílo musí odpovídat na otázky, které si daná společnost právě klade, a nikoli na ty, které už ji nezajímají, nebo případně na ty, které ještě ani nedokázala zformulovat. Claude nedokázal sjednotit svou generaci kolem nové estetiky a nabídnout jí ucelené dílo. Propásl tak jedinečnou šanci, která se možná zopakuje až za řadu let a v úplně jiném kontextu:

Všichni zůstávají u skic, u chvilkových dojmů, a zdá se, že ani jeden z nich nemá tu sílu stát se tím mistrem, na kterého všichni čekají. Není to k vzteku, když takové nové zpodobení světla, taková vášeň pro pravdu vedoucí až k vědecké analýze, takový vývoj, který začal tak originálně, se najednou zpomaluje, dostává se do rukou šikovných chytráků a dál nepokračuje, protože se nenarodil ten pravý člověk? (s. 318–319).

6. Základem profesní efektivity je dodržování dlouhodobě udržitelné životosprávy.

Zatímco Sandoz si krůček za krůčkem připravoval nezbytné materiální podmínky pro kariéru úspěšného spisovatele (z romantického úhlu pohledu dokonale změšťáctěl), Claude se mučil hladem, dokud „nedokončil“ příslušnou část obrazu, a své modely dováděl do stavu naprostého fyzického vyčerpání. Tím jen potvrdil Zolovu obecnou teorii nezbytnosti pevného denního rozvrhu spisovatelské práce („Nulla dies sine linea.“), která modernímu „dělníkovi pera“ jako jediná umožňuje skloubit tvorbu, novinářské povolání i rodinu.

7. Umělec by samozřejmě neměl brát příliš vážně soudy akademií, salónů ani jiných představitelů konzervativního vkusu. To ale neznamená uzavřít se do vlastního nitra a zatlouct dveře a okna svého ateliéru. „Vnitřní hlas“ člověku často našeptává nesmysly i při plném zdraví, natožpak v případech maniodepresivních géniů, jakým byl Claude Lantier. Své knihy je třeba dávat číst a své obrazy dávat posuzovat přátelům z oboru. Podle Zoly i Sandoze samota talentu nesvědčí, takže skutečný spisovatel i jeho fikční avatar doma vedli pravidelný salon pro dobové malíře, novináře i romanopisce.

8. Zájem o vědu je pro moderního umělce základem, nicméně i zde platí zolovské „všeho s mírou“. Odporuje-li vědecká teorie empirii (jako se to stalo v případě Claudovy teorie barev), je třeba přiklonit se ke skutečnému životu, který v sobě nese svou vlastní racionalitu: „Pravda a příroda je jediná možná základna, nutný řád, za jehož hranicemi začíná šílenství“ (s. 317–318).

9. Člověk se musí denně potýkat s dílčími úkoly, ale obecnější soudy o smyslu jeho počínání je lépe nechat na Historii. Teprve ona zpětně určí, zda malíř/spisovatel byl skutečný génius, anebo zda si to o sobě jen myslel: „My přece nejsme konec, ale jen článek v řetězu, začátek něčeho dalšího“ (s. 319); „Bude třeba ještě jedné, možná i dvou generací, než se začne malovat a psát logicky, se vznešenou a čistou prostotou pravdy“ (s. 317–318).

Na samém konci románu se proto Sandoz smutně dívá na nevábný moderní hřbitov, jenž poskytne věčné útočiště jeho neúspěšnému příteli. Nicméně ihned poté rezolutně zamačkává slzu a vyzývá ostatní přítomné: „Cože? Už jedenáct [hodin]?... Pojdme pracovat“ (s. 322).

Zolova osobní filosofie i jeho *Mistrovské dílo* jsou velmi zajímavými dobovými ilustracemi onoho Hegelova výroku upraveného Kervéganem, že „co je rozumné, to se stává skutečným/efektivním, a co je skutečné/efektivní, to se stává rozumným.“

Jak píše velký autorův znalec Henri Mitterand:

Co doopravdy uchvacuje Zolu, není snaha ukázat to, co „je“, jako spíše to, co „se právě stává skutečným“, ono pučení, rašení [germination — *Germinal*] bytí konfrontovaného s přírodou, samotný proces tvorby, „zápas umělce proti přírodě“. [...] Claude Lantier [...] ztělesňuje jednoho z autorových dvojníků. Dvojníka prokletého, zmítaného pochybnostmi, strachem z nedokončenosti a rozdrobenosti, „hrozným mučením plození“, úzkostmi ze smrti a zmizení, které [Zola] sám zažehnává stavbou pomníku z knih.<sup>27</sup>

## LITERATURA:

- Bírnaz, Maria. « Procédés picturaux impressionnistes dans les romans de Zola ». Universitatea din Pitești, 2007 [online]. [cit. 13.7.2018] dostupné z <<http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A5550/pdf>>.
- Cézanne, Paul. *Conversations avec Cézanne*. Textes présentés et annotés par Michael Doran. Paris : Macula, 1978.
- Cézanne, Paul — Zola, Émile. *Lettres croisées (1858–1887)*. Édition établie, présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris : Gallimard, 2016.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Ed. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1986.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Základy filosofie práva*. Přel. Vladimír Špalek. Praha : Academia, 1992.
- Hertz, Henri. « Émile Zola, témoin de la vérité ». *Europe*, 1952, n. 30, s. 27–34.
- Kervégan, Jean-François. *Hegel et l'hégélianisme*. Paris : Presses universitaires de France, 2005.
- Lethbridge, Robert. « Les représentations de la banlieue chez Zola et les peintres ». *Les Cahiers Naturalistes*, 1992, n. 66, s. 56–71.
- Mai, Gita. « Zola entre le texte et l'image : l'exemple de Diderot ». *Les Cahiers Naturalistes*, 1993, n. 67, s. 235–244.
- Malraux, André. *Le Musée Imaginaire*. Paris : Gallimard, 2006.
- Pagès, Alain. « Les sanglots de Cézanne ». In Yvan Leclerc, Florence Naugrette, Gérard Gengembre et alii. *Impressionnisme et littérature*. Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, s. 63–72.
- Picon, Gaëtan (éd.) *Émile Zola, le bon combat de Courbet aux Impressionnistes*. Paris : Herman, 1964.
- Zola, Émile. *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, 1991.
- Zola, Émile. *Mes haines — Mon salon*. Paris : Charpentier, 1893.

27 « Ce qui passionne vraiment Zola, ce n'est pas de montrer ce qui 'est' mais plutôt ce qui 'est en train d'être', la germination de l'être confronté à la nature, le processus de création lui-même, la 'lutte de l'artiste contre la nature'. Claude Lantier [...] incarne un des doubles de l'auteur. Un double maudit, en proie aux doutes, à la hantise de l'inachèvement et de l'émiettement, à l'abominable torture de l'enfantement, aux angoisses de mort et de disparition enfin, qu'il conjure en bâtissant un monument de livres. » (Komentář k výstavě « Émile Zola en affiches »: <http://expositions.bnf.fr/zola/zola/pedago/affiches/art.htm>).







Zola, Émile. *Mistrovské dílo*. Přel. Tamara Sýkorová. Praha : Odeon, 1996.

Zola, Émile. *Salons*. Cambridge :

F. W. J. Hemmings and R. J. Niess, 1959.

Zola, Émile. *Salons*. Genève : Droz, 1959.

*Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture refusés par le jury de 1863 et exposés, par décision de S. M. l'Empereur, au Salon annexe, Palais des*

*Champs-Élysées le 15 mai 1863*. Paris : Les Beaux Arts, Revue de l'art ancien et moderne, 1863.

Bible. Český ekumenický překlad. Česká biblická společnost: [online]. [cit. 13. 7. 2018] dostupné z <<http://www.biblenet.cz/app/b?book=Gen&no=1&search=Otev%C5%99%C3%ADt>>.

Tento článek vznikl v rámci projektu PROGRES Q14 „Krise racionality a moderní myšlení“ a za podpory projektu „Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě“, registrační číslo: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16\_019/0000734, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.