

Zevloun (flanér)

Zygmunt BAUMAN

O zevlounovi (*flaneur*) psal hodně a šťavnatě Walter Benjamin a zejména pod jeho vlivem se obraz zevlouna stal standardní součástí popisu a analýzy moderní městské kultury; pro mnoho badatelů se stal zevloun hlavním symbolem moderní existence. Benjamin převzal obraz zevlouna z úvah autora *Květu zla* Charlese Baudelaira o žánrovém malování Constantina Guyse, v němž byly živě zobrazeny pouliční scény. Baudelaire označil Guyse za „malíře moderního života“ a měl tím na mysli nejen náměty jeho pláten, ale i způsob vnímání toho, co zobrazovala. Podle Baudelaira tyto obrazy vyjadřovaly dozajista moderní způsob vidění světa — perspektivu nazírání, typ zkušenosti a prožitků zevlouna, tohoto pasanta mezi pasanty, který je zamíchán do městského davu. Tak na jednom obraze se muž uklání procházející ženě, na jiném obraze se jiný muž dívá za odcházející ženou. Ten kdo zmrazil jejich pohyby a znehybněné je zvětšil na plátně, samozřejmě neví, odkud přišli a kam jdou. Neví, zda byl svědkem počátku nebo konce avantýry, zda sečkáni, jež mu padlo do oka, bude mít či mělo další pokračování; a možná setkání vnímal jako náhodné, ačkoliv šlo o pečlivě naplánovanou schůzku tajných milenců; možná šlo o první dostaveníčko, nebo se naopak neočekávané potkali dva bývalí milenci a na chvíli v nich ožila vzpomínka na dávno vyhaslé city. Lidé zachycení na plátně nemají minulost ani budoucnost. Jsou povrchem bez hloubky; to, co je viditelné „na povrchu“, co je určeno k tomu, aby bylo viděno, před zrakem zevlouna neodkrývá, nýbrž skrývá to, co je podstatné a důležité. Kdokoliv tyto lidi pozoruje, je odsouzen k nevědomosti, kterou může nahrazovat pouze

domněnkami. Nevědění je jeho prokletím, ale také šancí: protože smysl toho, co vidí, je nedopovězený a neověřitelný, může popustit uzdu své fantazii. Má téměř neomezenou volnost interpretace. Může minulost těch, které spatřil, aby je za chvíli zase ztratil z očí, vyprávět zcela libovolně, vykládat, jak se mu zachce. Jedinou mezí jeho svobody je horizont jeho vlastní představivosti. Živá městská ulice je plna nedopovězených historek, nenapsaných scénářů. To, co se děje, je v rukou vynalézavého sochaře lidských osudů tvárnou materií. Všechny *vidící*, **ale** sám *neviděn*, skrytý v davu, ale k davu nenáležící, má zvloun právo cítit se pánem všeho tvorstva. Je režisérem děl, v nichž pasanti jsou herci, aniž o tom vědí a aniž proti tomu protestují. Jeho rozhodnutí nijak nemění osudy těch, jimž přidělil role ve svých dílech, takže rozlet jeho fantazie nebrzdí žádné skrupule či obavy. Tento „smyšlený režisér“ ale také od počátku ví, že umění je umění a že všechno, co se v něm děje, děje se „jakoby“. A v tom spočívá půvab této hry bez následku a moci bez závazků.

Městský zvloun tedy představuje prožitek svobody, svobody úplné, nezávislé na vůli a rozmarech jiných lidí, ale také svobody pouze představované, konvenční a bezzubé, jež na tvaru světa nezanechává žádné stopy. Svobody, která se rodí z nevědomosti a opírá se o bezmocnost. Svobody, jejíž podmínkou je povrchnost kontaktu a vzájemná shoda v tom, že slupka zůstane nedotčena a že zrak nepadne jinam než tam, kam smí. Ve světě zvlouna je člověk člověku promítacím plátnem, ničím více. Lze říci, že každá další zvlounova procházka je jen dalším potvrzením plnosti i prázdnoty svobody (a jejich vzájemného podmiňování); je kostýmovanou zkouškou nedůležitosti bytí a povrchnosti, epizodičnosti každodenních forem spolubytí.

Benjamin si vybral pařížské Arkády — řady elegantních obchodů vábících lákavými výlohami zámožné obyvatele hlavního města a přikryté stříškami, aby návštěva nezávisela na rozmarech počasí — jako prototyp „výběhu“, který moderní město nabízí zvlounům. Právě tady, v podmínkách k tomu pečlivě

stvořených, se rodily vzorce chování, jež se měly stát typickými pro život v moderním městě. Právě tady se zevloun učil chápat svět jako divadlo, ulici jako scénu, pasanty jako herce bez vůle, sebe jako režiséra děl bez prologu, bez rozuzlení a život jako hru, v níž nikdo není tím, kým se zdá být, v níž je každého možno vnímat různými způsoby a v níž se rozdílily mezi pravdou, zdáním a výmyslem stírají — vždyť jsou vlastně nepodstatné a nikoho nijak zvláště nevzrušují ani netrápí. A právě v tomto pojetí světa a své role v něm našel zevloun zalíbení.

Kulturní vzorec zevlouna se vytvořil v moderní společnosti — byl výtvořem anonymity, tak přesně popsané Georgem Simmelem, anonymity, kterou vytvořilo hustě zalidněné město, v němž spolu den co den koexistují lidé vzájemně si cizí, kteří nemají ani naději ani chuť k tomu, aby vzájemnou cizotu překonali. Pod střechami pařížských Arkád, na Kurfürstendam, na předválečné Marszalkowské třídě byly procházky zábavou pro vyvolené — pro lidi, kteří měli dost volného času a dostatečný příjem, který jim tento život ve zvolněném rytmu, „život nonšalantní“, život jako sběratelství dojmů umožňoval. Zevloun tedy nebyl a nemohl být vzorcem všeobecným (ačkoliv jeho závažnost byla nesouměřitelná s četností jeho výskytu: byl kulturním vzorcem elity a zkušenost získaná praktikováním tohoto vzorce byla tyglíkem, v němž se vařilo všechno to, co dnes označujeme pojmem moderní kultura ve významu kultury duchovní a umělecké). Postmoderní podmínky se odlišují **zevšeobecněním** vzorce zevlouna. Jak už tomu však v podobných případech nezřídka bývá — vzorec, který je zevšeobecněn, se v průběhu svého zmasovění změní k nepoznání.

Zábava, kterou dosud provozovali jen lidé vyvolení, se stala dostupnou téměř všem — každému, kdo má nějakou tu hotovost a trošku času nazbyt. Stalo se tak díky výrobcům a prodávacům zboží, kteří v libůstkách zevlouna spatřili svou šanci: obklopí-li se městské promenády obchody se zbožím dostupným „obyčejným lidem“. *Shopping mall* je pojem označující stavby, jejichž

prostřednictvím se tento záměr realizuje; obvykle se překládá jako „nákupní promenáda“ nebo „promenáda nakupujících“), pak „obyčejný“ člověk bude moci ochutnat zevlounovy požitky a rozhodně tak neopomene učinit. Možnosti obchodu se obrovsky rozšíří. Nebudou to již potřeby, co bude zákazníka přitahovat do obchodu, ale estetické tužby, jež jsou na rozdíl od skutečných potřeb vlastně nikdy neukojitelné. Zákazníci se do obchodů masově pohrnou, a to nejen proto, aby „něco rychle koupili a odešli“, ale proto, aby své oči dosyta nakrmili podívanou. Jakmile to udělají, stanou se sami podívanou pro sebe navzájem, promění se v neplacené herce nekonečného představení, atrakcí, jež přitahuje samu sebe...

Mluvíme o demokratizaci vzorce, ale pozor — je to demokratizace svérázná. Jestliže se totiž kdysi zevlouni pařížských „krásných bulvárů“ radovali ze spektaklu, který — aspoň ve svých představách — režírovali, pak nové „krásné čtvrti“ nákupních promenád jsou výsledkem do detailu promyšlené režie. Od chvíle, kdy zevloun nového typu vkročí do kouzelné krajiny nákupů, se poddává vůli, jejíž existenci nepředpokládá a jež se realizuje prostřednictvím tužeb, jež v něm byly probuzeny. Vnější tlak se jeví jako vnitřní puzení, závislost vypadá jako svoboda. Nic vůkol se neděje náhodně, ačkoliv všechno předstírá spontánnost, nic není puštěno samospádem, ač všechno pochlebuje objevitelskému talentu zevlouna. Je to přece zevloun, kdo je pečlivě veden jako herec ve velkém divadle nabývání zboží, ačkoliv po celou dobu jedná v bláhovém přesvědčení, že veškeré zboží je tu pouze proto, aby dohánělo rozlet jeho fantazie. Přístup k rozkoším včerejšího zevlouna získal zevloun nového typu za cenu toho, že byl zbaven svéprávnosti. V divadle pro masy a masami hraném na nákupní promenádě není jeho ani scénografie, ani scénář, ani režie.

Ani nejpečlivější a nejdetailnější ze zákulisních režisérů veřejných výběhů ale nevládne nad tím, koho jimi zvábený zevloun na svých toulkách potká a na jakou scénérii narazí. I na nejpečlivěji vyprojektované obchodní promenádě je

proto místo pro nečekané události, překvapení a nefalšovanou náhodu. Tento nedostatek mizí, jakmile se místem pro procházku stane terén, v němž zevloun — jak by se mohlo zdát — dosahuje vrcholu své suverenity a svobody: jeho vlastní dum a byt.

Mluvíme samozřejmě o televizi. Dánský sociolog Henning Bech vymyslel přesný pojem „teleměsto“ (*telecity*) který signalizuje fakt, že televizní obrazovka, umístěná u v n i t ě soukromého domu či bytu, přejímá funkce, jež plnil městský terén, který byl v n ě domu. Právě obrazovka se stala hlavním, nejčastěji a nejochotněji navštěvovaným výběhem postmoderního zevlouna. Tím se rozsah jeho toulek nesmírně rozšířil: ani největší „nákupní promenáda“ se svým objemem nemůže rovnat nenasytné televizní obrazovce. Pohodlně usazený ve fotelu a vyzbrojený pouze dálkovým ovladačem může se televizní divák přenést v pouhém okamžiku z polynéské vesnice do moderní kanceláře Wall Streetu, z paláce středověkého knížete do lůna rakety putující vesmírem.

Vzdálenost v čase a prostoru již není na překážku. Škála zážitku dostupných prostřednictvím obrazovky vyráží dech svým rozsahem i rychlostí, s jakou se obrazy proměňují. Život tváří v tvář obrazovce je neustálým dobrodružstvím — to, co kdysi bylo událostí sváteční, stalo se každodenností.

Od chvíle, co se stala každodenností, změnila i dobrodružství svůj charakter. Není to již divák, kdo je vykouzluje silou své představivosti. Na zevlouna rozvaleného ve fotelu dobrodružství dotírají ve stavu zcela hotovém — k jejich vymyšlení nasadili všechnu svou fantazii jiní lidé. Na jejich přípravě a provedení se totiž dřely štáby specialistů, do jejich realizace byly vloženy obrovské hromady peněz. Jak by tomu mohla konkurovat primitivní, jednoduchá obrazotvornost a podomácké kutění diváka? Ostatně není to jen divák, kdo v této konkurenci prohrává. Obrazy a děje na obrazovce jsou vypulírované, vycislované, dopracované do posledního detailu, jsou dokonalé v míře, jíž neuspořádaná a nepořádná skutečnost nedosahuje a na niž neaspíruje. To, co se

objevuje na obrazovce, to je — abychom použili vyjádření Jeana Baudrillarda — „ještě skutečnější než skutečnost“. Vnucuje se to divákovi přesvědčivěji a naléhavěji než sama skutečnost.

Role se teď obracejí: to, co se zrodilo jako *reprezentace* skutečnosti, se stalo jejím standardem a mírou. Ale málokterá skutečnost dokáže těmto standardům dostát — a tím hůře tedy pro ni. „Skutečnost“ (ať už to slovo v nových podmínkách znamená cokoliv) se odsouvá do pozadí, skrývá se ve stínu představ o sobě samé, ztrácí osobité rysy a utápí se ve vlastní reprezentaci. Nic není opravdově skutečné, dokud to nebylo zachyceno na videozáznam. Abychom se ujistili o reálnosti rodinných událostí a intimních prožitků, prohlížíme si je, zaznamenané na kazetě, na obrazovce televizoru. Není již jasné, co je skutečností a co je jejím obrazem, co je „doopravdy“ a co je „jakoby“. Ale jasnost a srozumitelnost již nadále nejsou potřebné: nejen že je dávný zevloun nepotřeboval a nechtěl, dokonce před nimi utíkal, když se vydával na své eskapády a chtěl na chvíli utéci ze světa, v němž je jasnost a srozumitelnost požadavkem). Co s nimi dnes, když „jsme zevlouni všichni“, všude a každodenně.

Zápas skutečnosti s mistrovstvím televizní inscenace má jen málo naděje na úspěch. Dnes se sama skutečnost jeví jako to, co se den co den line z televizní obrazovky. A tento svět, opakujeme, je světem zevlouna (či spíše světem, který je experty střížen zevlounovi na míru). A v tomto světě se epizody — tyto monády zkušenosti, bez minulostí a bez dalšího pokračování, zjevující se bůhví odkud a mizící v haraburdí (vždycky dočasné) nepaměti nezanechávající stopu na tom, co zůstalo v zorném poli — skládají do řad vedle sebe, nikoliv do zástupu za sebe. Jsou to epizody vzájemné vyměnitelné a zastupitelné. Jak tedy mezi nimi volit? Jak je srovnávat? Jak je řadit? Jak odlišit „důležité“ od „malicherných“? Existují-li pro to vůbec nějaká kritéria, pak v epizodách samotných je můžeme hledat jen s velikými obtížemi. Svět složený z epizod je

rájem pro zevlouna: gigantický rezervoár po břehy naplněný cetkami — brát a přebírat, brát to, co se nejvíce leskne, co přitahuje zrak, co je na pohled příjemné, co ucho potěší a dlaň příjemně zaplní. *V zevlounově ráji jsou věci osvobozeny od vlastní tíhy. Váhu jim dodává pouze uspokojení, jež z nich dokážeme vykřesat.*

BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Přeložil Miloslav PETRUSEK. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995. ISBN 80-85850-12-5.