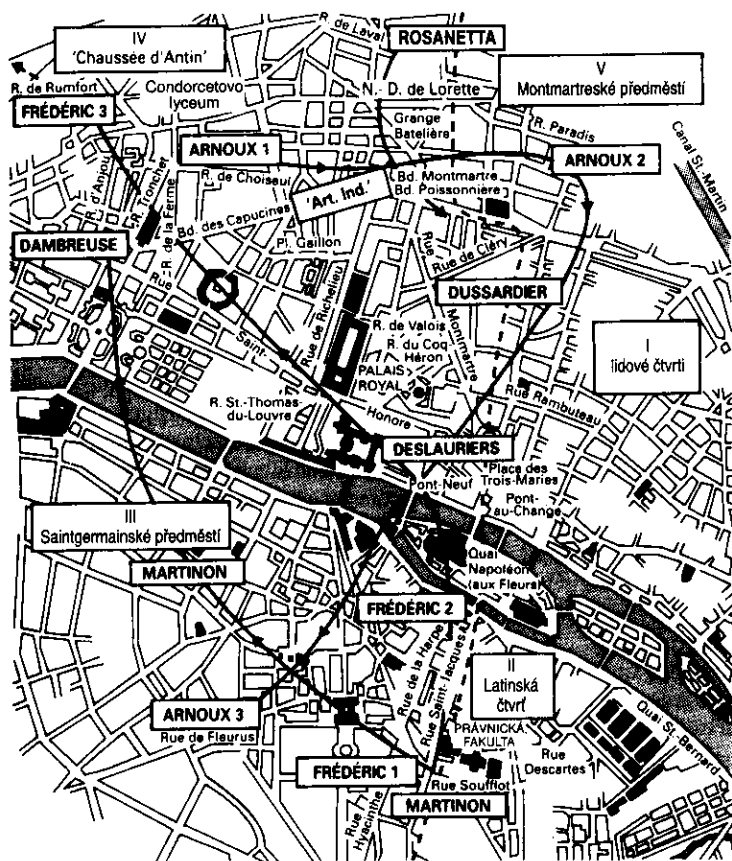


## Prostor v Citové výchově

PRVNÍ ČÁST  
TROJÍ STAV POLE

*Umělci. Všichni pěkně vykutálení.*

*— Vychalovat jejich nezištnost.*

GUSTAVE FLAUBERT

*Jsme dělníci přepychu. Ale nikdo není tak bohatý, aby nás zaplatil. Když se jeden chce živit perem, musí se dát na novinářinu, romány na pokračování, divadelničinu. Bovaryová mi vynesla... 300 franků, které jsem ZAPLATIL Z VLASTNÍHO, a nevidím z toho ani centim. Teď mám tak akorát na to, abych si kupoval papír, ale už ne na zaplacení nákupů, na cesty a knihy, jak to má práce vyžaduje; a v podstatě si myslím, že to tak má být (anebo se tvářím, že to tak má být), protože nevidím souvislost mezi pětifrankem a myšlenkou. Umění je nutno milovat pro Umění, jinak je sebeskromnější řemeslo lepší.*

GUSTAVE FLAUBERT

## 1/ NABYTÍ AUTONOMIE

## Kritická fáze vzniku pole

*Je bolestné zjistit, že na podobné omyly narážíme u dvou opačně zaměřených škol: u měšťáků i socialistů. Moralizujme! Moralizujme! — křičí jedni i druzí v misionářském vytržení.*

CHARLES BAUDELAIRE

*Nechte všeho.*

*Nechte Dada.*

*Nechte svou ženu, nechte svou milenku.*

*Nechte své naděje a své obavy.*

*Své děti ztraťte někde v lese.*

*Nechte kořisti a pusťte se za jejím stínem.*

*Nechte, když třeba, pohodlného žití, toho, co vám dávají,*

*a pusťte se za budoucím postavením.*

*Vydejte se na cesty.*

ANDRÉ BRETON

Četba *Citové výchovy* je víc než pouhý úvod a příprava čtenáře k sociologické analýze společnosti, z níž dílo vzešlo a kterou ozřejmuje. Nutí nás k zamýšlení, zda zde nejsou specifické společenské podmínky, které podnítily, a zároveň omezovaly onu zvláštní Flaubertovu jasnozřivost. Ke skutečnému pochopení Flaubertova generativního vzorce — onoho principu tvůrčí práce umožňujícího *ztvárnit* a přitom objektivizovat nejen tuto literárně generativní, ale i onu podmiňující společenskou strukturu — je třeba analyzovat genezi literárního pole, v němž se utvářel autorův tvůrčí záměr.

Flaubert, jak víme, patřil k těm, kdo jako Baudelaire velmi přispěli k ustavení literárního pole jakožto odděleného světa s vlastními zákonitostmi. Rekonstruovat Flaubertovo hledisko — to jest jak onen společenský zorný bod, z něhož utvářel svůj náhled na svět, tak sám společenský prostor — znamená vytvořit reálnou možnost přiblížit se k počátkům světa, jehož chod jsme si natolik důvěrně osvojili, že nám unikají jeho pravidelné jevy i pravidla. Je to těž

návrat k „hrdinným časům“ boje za nezávislost umění, kdy vzpoura a vzdor jsou ctnostmi a jejich uplatnění proti tehdejší často brutální represi (viz soudní procesy) jsou čirou nutností. Budiž to i cesta ke znovuobjevení zapomenutých či zapíraných principů intelektuální svobody.

### STRUKTURNÍ PODŘÍZENOST

Nelze pochopit zkušenost spisovatelů a umělců s novými podobami společenské nadvlády, jimž byli ve druhé polovině devatenáctého století podrobeni, a porozumět projevům odporu k postavě „měšťáka“, pokud si nedokážeme představit důsledky průmyslového rozmachu za druhého císařství. Příznivé podmínky tehdy daly vzniknout vrstvě průmyslníků a obchodníků s kolosálními majetky (Talabot, de Wendel, Schneider): byli to vesměs povýšenečtí a nevzdělaní zbohatlíci, kteří v celé společnosti prosazovali svou vizi založenou na moci peněz, hluboce nepřátelskou vůči projevům intelektu.<sup>1)</sup>

Nabízí se svědectví Andrého Siegfrieda o otci, podnikateli s textilem: „V jeho výchově neměla kultura místo. Popravdě řečeno ani nikdy později nezískal kulturní přehled a ani se o to nestaral. Byl poučený, měl rozsáhlé vědomosti, znal vše, co potřeboval pro momentální jednání, ale nezištná záliba ve věcech ducha mu zůstala cizí.“<sup>2)</sup> V podobném tónu píše jeden z magnátů severní Francie André Motte: „Dennodenně opakují dětem, že maturita jim nedá ani kůrečku, že jsem je dal studovat, aby okusili radosti ducha, ale taky abych je varoval před všemi scestnými názory, ať v literatuře, filozofii, nebo dějepise. Ale dodávám, že by pro ně bylo nebezpečné, kdyby oněm radostem ducha propadli.“<sup>3)</sup>

1) Nenávisť k „měšťákům“ a „šosákům“ představuje literárně obehnané téma již od romantismu. Již tehdy spisovatelé, umělci a hudebníci vytrvale projevují znechucení společností a uměním, jež si společnost objedná a konzumuje (viz revui *Romantisme*, č. 17–18, 1977). Avšak za druhého císařství, jak lze konstatovat, dosahují rozhořčení a revolta bezprecedentní prudkosti. To je třeba dát do souvislosti jak s úspěchy měšťanstva, tak s neobyčejným rozvojem umělecké a literární bohémy.

2) L. Bergeron: *Les Capitalistes en France (1780–1914)* (Paris: Gallimard, edice „Archives“, 1978), s. 77.

3) *Tamtéž*, s. 195.

Pláda peněz se prosazuje všude. Technický pokrok a podpora státu skýtají nebývalé zisky podnikatelům i mnoha obyčejným spekulantům a ti dávají okázale najevo své bohatství nádhrou ekvipáží, oblečením i stavbou přepychových rezidencí v hausmannovské Paříži. Volební praxe vládních kandidátů umožňuje zajistit povýšencům, mezi nimiž jsou i silně zastoupeni podnikatelé, politickou legitimitu členstvím v Legislativním sboru. Tím se vytvářejí úzké vazby mezi politiky a podnikateli. Ti také postupně ovládnou tisk, jehož čtenost a ziskovost stoupají.

Podnikatelské nadšení a velebení zisku souzní se strategií Napoleona III.: aby si zajistil věrnost státního úředního aparátu, jen málo nakloněného císaři „podvodníkovi“, odměňuje své služebníky pohádkovými platy a nákladnými dary, pořádá v Paříži a v Compiègne slavnost za slavností, kam zve kromě vydavatelů a majitelů tisku také společensky úspěšné spisovatele a malíře: jsou to ti nejukázněnější a nejkonformističtější jako Octave Feuillet, Jules Sandeau, Ponsard, Paul Féval či Meissonnier, Cabanel, Gérôme, anebo nejochotnější k dvořanskému lichocení jako zmíněný Octave Feuillet či Viollet-le-Duc, kteří s Géromovou a Cabanelovou pomocí inscenují historické a mytologické „živé obrazy“.

Ty tam jsou časy učených společností a klubů aristokratické společnosti osmnáctého století, činných ještě za obnovené vlády Bourbonů (1814–1830). Vztah mezi kulturními činiteli a vládnoucí vrstvou nemá napříště nic z toho, co jej charakterizovalo v předchozích staletích, ať už se jednalo o přímou závislost tvůrce na objednateli (častější u malířů, ale doloženou i u spisovatelů) nebo o vázanost k mecenáši či některému oficiálnímu ochránci umění. Nyní máme co činit se skutečnou *strukturní podřízeností*. Ta postihuje jednotlivé umělce v nestejně míře podle toho, jakou pozici zaujímají v literárním poli. Ustavuje se dvěma hlavními zprostředkujícími mechanismy: je to jednak trh, jehož kladné i záporné sankce a tlaky ovlivňují literární podnikání buď přímo, tj. množstvím prodaných výtisků, divadelních vstupenek apod., nebo nepřímo v podobě nabídek zaměstnání v redakcích časopisů a vydavatelstvích, objednávek ilustrací

či všech forem výdělečné, konzumní literatury; jednak zde působí trvalé vazby založené na blízkosti životního stylu a spřízněnosti hodnot, které zejména prostřednictvím salonů propojují alespoň část spisovatelů s některými zlomky vyšší společnosti a přispívají k nasměrování státní štědrosti a mecenášství.

Vzhledem k absenci vlastních posvěcujících instancí (až na Collège de France nemají univerzity v daném poli prakticky žádnou váhu) je literární a umělecké pole vystaveno přímému vlivu politických instancí a členů císařské rodiny. Slouží k tomu nejen sankce postihující časopisy a publikace (soudní procesy, cenzura atd.), ale také hmotné či symbolické statky, o jejichž přidělování politická moc rozhoduje: důchody (jako ten, který císařský režim tajně vyplácel Lecontu de Lisle), možnosti uplatnění na divadelních scénách, v koncertních sálech či při expozicích uměleckého Salonu (Napoleon III. se jej snažil ovládnout na úkor Akademie), výnosné úřady či posty (zmiňme Sainte-Beuvovo jmenování senátorem), pocty a vyznamenání, členství v Akademii, Institutu atd.

Vkus zbohatlíků, kteří jsou u moci, se projevuje zálibou v románu, především tom nenáročném, jako je časopisecký román na pokračování. Na císařském dvoře i na ministerstvech jsou taková díla vysoce oblíbená a také vycházejí ve výnosných nákladech. Naopak poezie, stále ještě spojovaná s velkými literárními bitvami romantismu, s bohémou a také s angažovaností v prospěch slabých a opomíjených, je vystavena politické nevraživosti, zejména ze strany prokuratury, jak dosvědčují soudní procesy s básníky nebo pronásledování vydavatelů, jako je Poulet-Malassis, jenž vydal veškerou básnickou avantgardu — Baudelaira, Banvilla, Gautiera, Leconta de Lisle —, než ho donutili vyhlásit úpadek a poslali do vězení pro dlužníky.

Tlaky, jež s sebou nese příslušnost k mocenskému poli, se projevují rovněž v poli literárním a ovlivňují kontakty mezi držiteli moci, většinou zbohatlíky usilujícími o legitimitu, a těmi nejkonformističtějšími a nejetabletovanějšími spisovateli, především v jemně odměřené hierarchii světa salonů.

V Tuileriích se císařovna obklopuje veskrze konformistickými moderními spisovateli, kritiky a novináři, jako je Octave Feuillet, podporovaný pořádáním představení na zámku v Compiègne. V Palais-Royal princ Jérôme okázale projevuje svůj liberalismus a zve k sobě takové intelektuály jako Renana, Taina nebo Sainte-Beuva. Uspořádal rovněž hostinu na Delacroixovu počest (což mu na druhé straně nebránilo přijímat Augiera). Konečně princezna Mathilde prosazuje svou nezávislost na císařském dvoře vybraně citlivou volbou svých hostů — Gautiera, Sainte-Beuva, Flauberta, bratří Goncourtů, Taina nebo Renana. Dále od dvora narazíme na další salony: salon vévody de Morny, ochránce spisovatelů a umělců, salon paní de Solms, který si vysloužil prestiž opozičního hnízda, byť se zde setkávali umělci tak nesourodí jako Champfleury, Ponsard, Auguste Vacquerie či Banville, salon paní d'Agoult, kde se scházeli liberální novináři, salon paní Sabatierové, kde se Flaubert sprátelil s Baudelairem, salony Niny de Callias a Jeanne de Tourbey, kde se potkávali nejruznější spisovatelé, kritikové a umělci, salon Louisy Coletové, jež navštěvovali nejen stoupenci Victora Huga a pohrobci romantismu, ale také Flaubert s přáteli.

Salony nejsou jen místa, kde se mohou sdružovat spříznění spisovatelé a umělci, setkávat se zde s mocnými tohoto světa a v přímé interakci konkretizovat kontinuitu propojující krajní pozice mocenského pole. Nejsou to jen elitářská útočiště pro ty, kdo se cítí ohroženi vpádem konzumní literatury a ve společnosti novinářů a literátů se mohou hýčkat iluzí, již sami doopravdy nevěří, že lze obnovit aristokratického ducha osmnáctého století, jak dosvědčují časté nostalgické povzdechy bratří Goncourtů: „Tenhle medvědinec literáta devatenáctého století je podivný ve srovnání se společenským životem literátů osmnáctého století od Diderota po Marmontela; současné měšťanstvo vyhledává literáta, jen když je ochoten přijmout úlohu exotické zvěře, šaška nebo průvodce cizinou.“<sup>4)</sup>

Salony jsou totiž také místa styků a výměn, kde dochází k propojení polí: držitelé politické moci se zde snaží vnutit svou vizi umělcům a přivlastnit si pravomoc udělovat posvěcení a veřejné uznání, neboť tu dosud drží umělci zásluhou

4) Cit. podle: A. Cassagne: *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* (Paris, 1906; Genève: Slatkine Reprints, 1979), s. 342.

„literárního tisku“, jak jej nazývá Sainte-Beuve.<sup>5)</sup> Na druhé straně spisovatelé a umělci — jako žadatelé, přímluvci, ba dokonce někdy jako skutečné nátlakové skupiny — usilují o zprostředkované ovládnutí různých hmotných a symbolických statků a výhod poskytovaných státem.

Salon princezny Mathildy představuje paradigmatický vzor *křížených institucí*, jejichž ekvivalent najdeme v těch nejtyranštějších režimech (například fašistických či stalinistických). Vládou zde vztahy a výměny, které nelze popsat jako „získávání druhého“, přestože oba tábory přitom nakonec dosáhnou toho, oč usilují. Prostředníky zde bývají „nezařazené“ osobnosti, dost mocné, aby je spisovatelé a umělci brali vážně, ale nikoli tak mocné, aby je brali vážně mocní. Jejich prostřednictvím se vytvářejí mírné formy ovládnutí, které odrazují držitele kulturní moci od úplného *odpadnutí*, či jim v tom brání tím, že je zaplétají do nejasných vztahů, v nichž se mísí vděk, kompromisnická provinilost a kompromitování. Působí zde představa přímluvné moci jako posledního útočiště či alespoň jako záchranného ostrůvku a výjimky a ta ospravedlňuje ústupky špatného svědomí a zprošťuje nutnosti heroických roztržek.

Hloubka tohoto překrývání literárního a mocenského pole se ukázala při Flaubertově soudním procesu. Tehdy se zaktivizovala mocná síť známostí — spisovatelé, novináři, vysocí úředníci, velkoburžoazie (bratr Gustava Flauberta Achille), příslušníci dvora — a to bez ohledu na vkus a životní styl. Ale jsou zde i ti, kdo jsou z takového velkého řetězce zcela jednoduše vyloučeni, v prvé řadě Baudelaire: je mu odepřen přístup ke dvoru a do salonů císařské rodiny a na rozdíl od Flauberta svůj proces prohraje, protože nechtěl využít vlivu jedné vysoce postavené měšťanské rodiny a navíc čpí pekelnou sírou svých bohémských styků. Ale totéž, co platí

5) Mezi dokumenty císařské rodiny týkajícími se „podporování literátů“ se našla tato Sainte-Beuvova poznámka: „Literatura ve Francii je také jakási demokracie, či spíše se stala demokracií. Převážná většina literátů jsou pracující, tedy dělníci jistého postavení, živící se svým perem. Nehovoříme zde ani o univerzitních vzdělancích, ani o těch, kdo jsou součástí Akademie, ale o převážně většině spisovatelů představujících to, co se nazývá literární tisk“ (Ch. A. Sainte-Beuve: *Premiers Lundis* /Paris: Calmann-Lévy, 1886–1891/, díl III. s. 59; viz též *Nouveaux Lundis* /Paris: Calmann-Lévy, 1867–1879/, díl IX., s. 101 n.: zde Sainte-Beuve hovoří o „literárním dělníkovi“).

o Baudelairovi, platí i o realistech, jako je Duranty, později o Zolovi a jeho skupině (a to navzdory tomu, že bývalí příslušníci „druhé bohémy“ jako Arsène Houssaye se zařadili mezi literáty u moci). A jsou zde i ti, kdo, ignorováni, stojí mimo: například parnasisté, kteří — pravda — jsou často maloburžoazního původu a postrádají potřebný společenský kapitál.

Tak jako cesty vládnutí a ovládnutí, tak také cesty k nabytí autonomie jsou složité, ne-li nevyzpytatelné. Vždyť i boje uvnitř politického pole — například rivalita mezi císařovnou Eugénií, bigotní, povýšeneckou cizinkou, a princeznou Mathildou, kdysi vítanou návštěvnici aristokratického Saintgermainského předměstí a nyní známou osobností pařížských salonů, svobodomyšlnou ochránkyní umění a strážkyní francouzských hodnot — mohou nepřímou posloužit těm spisovatelům, kteří nejbedlivěji stráží svou literární nezávislost: ochrana mocných jim totiž pomáhá zajistit hmotné a institucionální prostředky, které nelze očekávat ani od trhu, to znamená od vydavatelů a časopisů, ani — jak rychle pochopili po roce 1848 — od komisí ovládaných jejich chudými konkurenty z řad bohémy.

Ačkoli se princezna Mathilde příliš neliší svými skutečnými zálibami (román na pokračování, melodram, Alexandre Dumas, Augier, Ponsard, Feydeau) od své rivalky, jejíž povrchností si osobuje opovrhovat, usiluje o to, aby svému salonu vtiskla vysokou literární úroveň. Rádci jí byli Théophile Gautier — ten ji už roku 1861 požádal o pomoc při hledání zaměstnání, které by ho vyvázalo z novinařiny — a Sainte-Beuve, jenž v šedesátých letech devatenáctého století, jako již známá veličina, vládl nad deníky *Le Constitutionnel* a *Le Moniteur*. Mathilde jedná jako mecenáška a ochránkyně umění, opakovaně zasahuje ve prospěch nebo na ochranu svých přátel: pro Sainte-Beuva získá senátorské křeslo, Cenu Francouzské akademie pro George Sandovou, Čestnou legii pro Flauberta a Taina. Bije se za nové zaměstnání a pak místo v Akademii pro Gautiera, přimlouvá se za uvedení hry bratrů Goncourtů *Henriette Maréchalová* na scéně Comédie-Française, chrání prostřednictvím svého milence de Nieuwerkerka, jehož malířský vkus následovala, kýčařské malíře Baudryho, Boulangerera, Bonnata či Jalaberta.<sup>6)</sup>

6) J. Richardson: *Princess Mathilde* (London: Widenfeld and Nicolson, 1969) a Fortunat Strowski: *Tableau de la littérature française au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris: Paul Delaplane, 1912).

Salony, jež se mezi sebou odlišují spíše tím, co odmítají, než tím, čím sdružují, přispívají ke strukturaci literárního pole (podobně jako později, v jiných etapách vývoje literárního pole časopisy a vydavatelé). Děje se tak využitím hrubých základních protikladů: na jedné straně stojí mondénní eklektičtí literáti navštěvující dvorní salony, na druhé straně významná spisovatelská elita seskupená kolem princezny Mathildy, scházející se při společných večerech v Magnyho restauraci (vedle zakladatele této tradice Gavarniho, velkého přítele bratří Goncourtů, Sainte-Beuva a Chennevièrese sem chodí Flaubert, Paul Saint-Victor, Théophile Gautier, Auguste Neffetzer, šéfredaktor časopisu *Temps*, Renan, Berthelot, Charles Edmond, redaktor *La Presse*).<sup>7)</sup> A nakonec jsou tu ještě bohémské kroužky, takzvané *cénacles*.

Důsledky strukturální dominance rovněž ovlivňují tisk. Na rozdíl od červencové monarchie, kdy se diverzifikoval a silně zpolitizoval, ocitá se tisk za druhého císařství pod neustálou hrozbou cenzury a v mnoha případech je přímo ovládnut bankéři. Je tak nucen jen těžkopádně a nabubřele referovat o oficiálních událostech, případně rozsáhle rozvíjet neškodné literárně-filozofické teorie nebo se pouštět do otřepaných moudrostí hodných Bouvarda a Pécucheta. I „seriózní“ časopisy vyhrazují místo románů na pokračování, zprávám z velkého světa a černé kronice. Takový obsah převládá i v obou velkých časopisech, které v té době vznikly — ve *Figaru*, jehož zakladatel Henri de Villemessant rozděluje příděl klepů posbíraných v salonech, po kavárnách a v kulisách do různých rubrik jako „Ozvěny“, „Kronika“, „Napsali nám“, a v *Le Petit Journal*, novinách za pět centimů, programově apolitických a soustřeďujících se výrazně na společenskou a černou kroniku, více či méně beletrizovanou.

Ředitelé časopisů jsou pravidelnými návštěvníky všech salonů, důvěrně se stýkají s vůdčími politiky, všichni jim pochlebují a nikdo se jim nedokáže postavit, především ne spisovatelé a umělci, neboť vědí, že článek v *La Presse* nebo ve *Figaru* jim může udělat jméno a zajistit budoucnost. Právě

7) *Restaurant Magny* existoval v ulici Contrescarpe od roku 1842. Pravidelné večere zde zmíněná skupina pořádala dvakrát měsíčně. Od roku 1869 se tyto večere konaly v restauraci Paula Brébanta na bulváru Poissonnière — pozn. překl.

prostřednictvím časopisů a novin „pronikl do literatury duch industrialismu. Nejprve ovšem změnil sám tisk.“<sup>8)</sup> Nikdy tu nechybějí romány na pokračování a všichni je čtou — lid i měšťané, ministerští úředníci i císařský dvůr. Průmyslníci písemnictví vyrábějí v rychlosti dle vkusu čtenářstva lidové se tvářící díla, což nevyklučuje ani „literární“ klišé, ani okatou efektnost, „jejíž úspěšnost se obvykle měřivala výší zisku“<sup>9)</sup>: například Ponson du Terrail psal dennodenně po jedné stránce různého obsahu pro *Le Petit Journal*, pro literární deník *La Petite Presse*, pro politický deník procísařského zaměření *L'Opinion nationale*, pro oficiální deník císařství *Le Moniteur* a pro seriózní politický deník *La Patrie*. Ve svých kritikách se spisovatelé-novináři prostoduše povyšují na znalce všeho, co se týká umění a literatury, dovolují si snižovat vše, co je přesahuje, a odsuzovat veškeré počiny zpochybňující etické směřování jejich soudů, v nichž se odráží především omezenost, ba intelektuální znetvořenost jejich trajektorie a pozice.

#### BOHÉMA A PROMĚNA ŽIVOTA V UMĚNÍ

Rozvoj tisku je jedním z ukazatelů nebývalého rozmachu trhu kulturních statků. Je zpětnou vazbou propojen s přílivem početné mladé populace, vesměs nemajetné, pocházející z pařížských a hlavně mimopařížských středních a lidových vrstev. Tito mladíci přicházejí do hlavního města, aby se zde pokusili o spisovatelskou či uměleckou dráhu, která byla až dosud vyhrazena šlechtě a pařížskému měšťanstvu. I když rozvoj podnikání znásobil pracovní příležitosti, ani podniky, ani státní správa (především školství) nestačily vstřebávat všechny středoškolské absolventy, jejichž počet v první půli devatenáctého století všude v Evropě silně vzrostl. Ve Francii se tento trend ještě umocnil za druhého císařství.<sup>10)</sup>

8) A. Cassagne: *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, cit. dílo, s. 115.

9) *Tamtéž*.

10) Viz L. O'Boile: „The problem of Excess of Educated Men in Western Europe, 1800–1850“, *The Journal of Modern History*, XLII, č. 4, 1970, s. 471–495; tat.: „The Democratic Left in Germany, 1848“, *The Journal of Modern History*, XXXII, č. 1, 1961, s. 374–383.

Rozestup mezi nabídkou a poptávkou po vedoucích postech byl ve Francii zvláště výrazný. Ovlivnily to tři specifické činitele: (1) nízký věk administrativních kádrů vzešlých z Francouzské revoluce, prvního císařství a následné restaurace Bourbonů na dlouhou dobu uzavřel kariérní možnosti v armádě, lékařství a administrativě potomkům drobného a středního měšťanstva; k tomu je nutno přičíst i konkurenci aristokracie, která si zpět vybojovala ztracená místa v administrativě, a zabrala tak „volná“ místa pro měšťanstvo; (2) centralizace soustřeďovala absolventy v Paříži; (3) velkoburžoazie, obzvláště ostražitá po revolučních zkušenostech, tíhla k výlučnosti a každou formu vzestupné sociální mobility považovala za ohrožení společenského řádu, jak dosvědčuje Guizotův projev v poslanecké sněmovně z 1. února 1836 o nezpůsobivosti výuky humanitních předmětů; snažila se proto zachovat nejvýznačnější pozice, především řídicí správní posty, svým vlastním potomkům — mimo jiné tím, že usilovala o udržení monopolu v přístupu ke klasickému středoškolskému vzdělání. Přesto s rozvojem hospodářství za druhého císařství množství středoškoláků i vysokoškolských studentů, především v humanitních a přírodovědných oborech, neustále rostlo. Počet středoškoláků se zvýšil z 90 000 v roce 1850 na 150 000 v roce 1875.<sup>11)</sup>

Nově příchozí mladí muži, humanitně vzdělaní a ovládající rétoriku, avšak bez finančních prostředků a společenských protekcí nezbytných k uplatnění svých titulů, se obraceli buď k literárním profesím, dosud ověřeným triumfy romantismu a nevyžadujícím — na rozdíl od jiných, zbyrokratizovanějších profesí — žádnou kvalifikaci, anebo k profesím uměleckým, k nimž se zaměřila pozornost po úspěších Salonu umělců. Tak jako vždy, je i zde jasné, že takzvané morfologické činitele (a zvláště ty, které se týkají *objemu* dotčených populací) jsou samy společensky podmíněny — v tomto případě zázračnou prestiží a vidinou úspěšné kariéry velkého umělce či spisovatele: „I ti z nás, kdo nepatřili k řemeslu,“ píše Jules Buisson, „přemýšleli o věcech výlučně tak, aby o nich mohli psát...“<sup>12)</sup>

Tyto morfologické změny představují zřejmě hlavní determinanty (alespoň jako přípustná, nezabráňující příčina)

11) A. Prost: *Histoire de l'enseignement en France, 1800–1967* (Paris: A. Colin, 1968).

12) Dopis Jules Buissona Eugène Crépetovi citovaný v práci C. Pichoise a J. Zieglera: *Baudelaire* (Paris: Julliard, 1987), s. 41.

procesu autonomizace literárního a uměleckého pole a s tím související proměny vztahu mezi světem literatury a umění na jedné straně a světem politiky na straně druhé. Abychom tuto proměnu pochopili, lze ji myšlenkově přirovnat k již mnohokrát analyzovanému přechodu domácího sluhu ze stavu osobní vázanosti k jedné rodině do postavení svobodné pracovní síly (sem patří i zvláštní případ zemědělského dělníka u Maxe Webera): jedinec je vyvázán ze vztahů závislosti, omezujících či bránících svobodnému prodeji své pracovní síly, je tak uvolněn, aby vstoupil na trh a podstoupil jeho neosobní tlaky a sankce, často mnohem nelítostnější než nenápadné násilí paternalismu.<sup>13)</sup> Hlavní zásluha uvedeného přirovnání spočívá v tom, že varuje před častým sklonem zplošťovat tento zásadně nejednoznačný proces pouze na jeho zcizující důsledky (v tradici anglických romantiků, jak ji analyzoval Raymond Williams): zapomíná se totiž na jeho osvobozující účinky, například tam, kde nabízí nové „proletaroidní inteligenci“ možnosti obživy, jisté často velice hřídné, neboť se většinou jedná o podřadná zaměstnání spojená s konzumní literaturou a novinářstvím. Na druhé straně je pravda, že i tyto nové možnosti mohou následně vytvářet nové podoby závislosti.<sup>14)</sup>

Nahromadění početné populace mladíků rozhodnutých najít obživu v umění a oddělených od všech ostatních společenských kategorií svým uměním žít, jež sami vytvářejí, vede v důsledku ke vzniku skutečné společnosti ve společnosti. Jak ukázal Robert Darnton, jistý náběh zde byl, ač zřejmě v mnohem menším měřítku, již od konce osmnáctého století. Přesto tato společnost spisovatelů a umělců (byť zde početně převažují pisálkové a mazalové) představuje jev zcela mimořádný, dosud nevidaný, jenž vyvolává řadu otázek

13) Obdoba společenské pozice napovídá, proč tehdejší umělec měl tendenci ztotožňovat svůj společenský osud s postavením prostitutky, „svobodné pracovnice“ na trhu sexuální směny.

14) Příklady zjednodušení najdeme u těch, kdo jako Norbert Elias ve svém „civilizačním procesu“ nahlíží na transformace v moderních společnostech jako na lineární a jednorozměrné procesy. Zplošťují totiž komplexní vývoj řady jevů na jednostranný pokrok. Přitom právě vývoj ve způsobech ovládnání a nadvlády je vždy nejednoznačný, má dvoji tvář: ústup fyzického násilí bývá například kompenzován nárůstem symbolického násilí a všech forem nenásilného ovládnání.

a na prvním místě u těch, koho se týkal. Bohémský životní styl svou fantazií, smyslem pro slovní hříčky a žerty, písničkami, pijatykami a láskami patrně významně přispěl k vytvoření uměleckého životního stylu. Bohémství se zformovalo stejně tak v opozici ke spořádanému životu oficiálních malířů a sochařů, jako k životní rutině měšťanského života. Proměnit umění žít v jedno z krásných umění znamená připravit je ke vstupu do literatury. Přesto vynález literární postavy bohéma není jen záležitostí literatury: od Balzaka přes Murgera a Champfleuryho po Flaubertovu *Citovou výchovu* romanopisci mocně přispívají k veřejnému uznání nové společenské entity, především tím, že vynalézají a šíří samotný pojem bohémy, konstruují její totožnost, hodnoty, normy, mýty.

Sebejistota, že jsou kolektivním držitelem nejvyšší dokonalosti, jaké lze v oblasti životního stylu dosáhnout, je všudypřítomná — od Murgerových povídek *Ze života pařížské bohémy* po Balzakovu *Úvahu o elegantním životě*. Například dle Balzaka se lidstvo dělí na „tři velké skupiny“, totiž „člověka, který pracuje“ (namátkou: oráč, zedník či voják, drobný prodejce, příručí, lékař, advokát, velkoobchodník, statkář či úředník), „člověka, který myslí“ a „člověka, který nedělá nic“ a věnuje se „elegantnímu životu“: „Umělec je výjimkou: jeho zahálka je prací a práce jest mu odpočinkem; jest elegantní a nedbalý, jak se mu právě zachce; z rozmaru obléká dělnickou halenu či bere si frak, který nosí elegáni; nepodrobuje se zákonům, sám je tvoří. I když nedělá nic, i když přemýšlí o velkém díle a vypadá přítom, jako by nic nedělal, i když vede koně s pouhým dřevěným udidlem, nebo popouští otěže bryčky, i když nemá v kapse ani pětadvacet centimů, či rozhazuje zlato plnými rukama — je vždy výrazem velké myšlenky a dominuje společnosti.“<sup>15)</sup> Zvyk a spřízněnost nám brání postřehnout vše, co takový text rozehrává, především pak onu usilovnou konstrukci společenské skutečnosti, jíž jsme více či méně účastni jakožto intelektuálové, ať už mezi ně patříme nebo bychom rádi patřili. Tou konstrukcí není nic jiného než společenská identita intelektuálního výrobce. Onu skutečnost, obvykle označovanou slovy jako spisovatel, umělec, intelektuál, utvářeli právě intelektuální výrobci jako Balzac (a vedle

15) H. de Balzac: *Traité de la vie élégante* (Paris: Delmas, 1952), s. 16.; H. de Balzac: *Úvaha o elegantním životě* (Praha: Dauphin, 1996), s. 25. Zde použito překladu dr. Otokara Nováčka a Svatopluka Ježka z nového vydání původní bibliofilské publikace Brno, edice ON, 1930.

jeho textu jsou tu tisíce dalších) svými normativními či spíše performativními výroky. Platí to i v tomto případě: Balzakův popis jen zdánlivě konstatuje stav věcí; ve skutečnosti se snaží ukázat a předložit k uvěření, neboť vykresluje společnost ve shodě s převládáním společenské skupiny, jejíž zvlátností je, že má téměř monopol na produkci diskursu o společnosti.

Bohéma představuje nejednoznačnou skutečnost, a proto vyvolává dvojnásobné pocity, a to i u svých nejurputnějších zastánců. Je totiž obtížně zařaditelná: na jedné straně má blízko k „lidu“ a často sdílí jeho bídu, na druhé straně ji od lidu dělí to, co ji definuje společensky, totiž umění žít, jímž se sice okázale staví proti měšťanským konvencím a společenským pravidlům, ale tím spíše než ke spořádaným maloměšťákům se situuje blíže k aristokracii a velkoburžoazii, především v oblasti vztahů mezi pohlavími, kde ve velkém rozsahu experimentuje se všemi formami transgrese — volnou láskou, prostitucí, čistou láskou, erotikou — a literárně je modeluje. To platí i o těch nejhudších příslušnících bohémy: i oni využívají moc svého kulturního kapitálu a rodičí se autority *tastemakerů*, aby si lacino dopřáli módní výstřelky, kulinářské rozmazy, nájemné lásky a rafinované požitky, za které „měšťané“ musejí draze platit.

Nejednoznačnost je tím složitější, že bohéma se průběhem času neustále proměňuje, tak jak početně roste, neboť její prestiž či přeludy prestiže přitahují stále více mladíků bez prostředků. Pocházejí většinou z mimopařížského nebo lidového prostředí a kolem roku 1848 ovládnou takzvanou „druhou bohému“: na rozdíl od romantických dandyů „zlaté bohémy“ z ulice Doyenné tvoří tato Murgerova, Champfleuryho či Durantyho bohéma skutečnou rezervní armádu intelektuálů, přímo vystavenou působení tržních zákonů. Často jsou nuceni mít nějaké druhé zaměstnání, někdy i bez přímé souvislosti s literaturou, aby mohli žít uměním, které je neuživí.

Skutečnost je tím složitější, že obě bohémy existují současně, avšak mají v jednotlivých časových údobích odlišnou společenskou váhu. „Proletaroidní intelektuálové“ žijí často v takové bídě, že když ztvárňují sebe sama v duchu tradice romantických pamětí po Mussetově vzoru, vynalézají to, co



bude pojmenováno jako „realismus“. Ocítají se přitom, ač nikoli bez konfliktů, ve společnosti zbloudilých, deklasovaných měšťanů, kteří mají všechny vlastnosti vládnoucí vrstvy, až na tu hlavní, ať už se jedná o zchudlé příbuzné významných měšťanských dynastií, o aristokraty na mizině či v úpadku, o cizince či příslušníky ocejchovaných menšin, jako jsou Židé. Tito „měšťáci bez vindry“, jak jim říká Pissarro, nebo ti, jejichž renta jen financuje prodělečný podnik, jsou předem nastaveni svým dvojznačným či rozpolceným habitem, aby společensky „nezapadali“. Je to pozice ovládaných mezi vládnoucími a ta podmiňuje jejich objektivní a tím i subjektivní neurčenost, jež se zviditelňuje především současně či následně probíhajícími výkyvy ve vztahu k moci.

#### ROZTRŽKA S „MĚŠTÁKEM“

Vztahy spisovatelů a umělců k trhu, jehož neosobní sankcionující mechanismy mohou mezi nimi vytvářet dosud nevídané rozdíly, patrně podporují i jejich nejednoznačnou představu o „širokém obecenstvu“. Jsou jím uhranuti a zároveň jím pohrdají, směřující v něm „měšťáka“ zotročeného přízemními obchodními starostmi a „lid“ vystavený ohlupující materiální práci. Tato dvojí nejednoznačnost vede k nejednoznačné představě o vlastní pozici a společenské funkci ve společnosti: to vysvětluje, proč jsou tak náchylní k výrazným politickým výkyvům a také proč při častých změnách režimu v období 1830–1880 mají sklon přemísťovat se po způsobu železných pilin k tomu z pólů pole, který je momentálně silnější. Například když se v posledních letech červencové monarchie těžiště pole přemístilo doleva, lze pozorovat všeobecný posun k „sociálnímu“ umění a socialistickým idejím (sám Baudelaire hovoří o „dětinské utopii umění pro umění“<sup>16</sup>) a prudce útočí na čisté umění). Naopak za druhého císařství — aniž by se s ním ovšem otevřeně sblížili — mnozí stoupenci čistého umění pilně navštěvují ten či onen ze salonů význačných osobností císařského dvora. Přitom

16) Ch. Baudelaire: *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, ed. „Bibliothèque de la Pléiade“, 1976), díl II., s. 26.

občas, tak jako Flaubert, okázale projevují nejhlubší pohrdání „Badinguetem“.<sup>17)</sup>

Ale umělecké společenství není jen laboratoř, kde se vynalézá prazvláštní umění žít, jímž je životní styl umělců — onen základní rozměr uměleckého tvoření. Jedna z hlavních, ač dosud nerozpoznaných funkcí společenství spočívá v tom, že je samo sobě vlastním trhem. Nabízí to nejpříznivější a nejchápavější přijetí opovržlivostem a transgresím, jež spisovatelé a umělci uvádějí nejen do svých děl, ale i existencím pojímaným jako svébytné umělecké výtvořiny. Schvalující sankce tohoto výsadního trhu se sice nezhmotňují v cinkot zlaťáků, ale mají přinejmenším moc zajistit jisté společenské uznání projevům, které se jinak (to jest jiným skupinám) zdají proti zdravému rozumu. Kulturní revoluce, z níž vzešel onen svět naruby, totiž literární a umělecké pole, mohla uspět jen proto, že vůdčí arcikacíři se při svém záměru podvrátili od základu náhled na svět a jeho rozdělení mohli spolehnout, ne-li na podporu, přinejmenším na *pozornost* všech, kdo vstupující do utvářejícího se světa umění mlčky přijali možnost, že vše je zde možné.

Je jasné, že literární a umělecké pole se jako takové utváří v protikladu a protikladem ke světu „měšťáckému“. Ten dosud nikdy tak neurvale nevnucoval své hodnoty a nárok na ovládnutí mechanismů veřejného uznání jak v oblasti umění, tak literatury, dosud nikdy se tisk a různí pisálkové tolik nesnažili prosadit pokleslou a ponížující představu o umělecké tvorbě. Režim nekulturních zbohatlíků, nesoucí se ve znamení falše a podvodu, vyvolává u spisovatelů, zejména u Flauberta a Baudelaira, odpor a zhnusení. Hodnoty přiznávané císařským dvorem těm nejbanálnějším literárním výtvořinám, právě těm, o kterých veškerý tisk oslavně píše, přízemní materialismus nových podnikatelů, dvořanská servilnost značného počtu spisovatelů a umělců — to

17) Výsměšná přezdívka císaře Napoleona III., nejasného původu. Dle jisté verze se vztahuje k útěku tehdy ještě Ludvíka Napoleona Bonaparta z vězení v Hamu roku 1846 v převleku jistého malíře Badingueta, dle jiné verze, posvěcené bratry Goncourtovými, přezdívka vznikla na základě Gavarniho humoristické kresby s legendou „Eugénie, Badinguetova žena“ v časopise *Charivari*, s narážkou na císařovnu Eugénii — pozn. překl.

vše nemálo přispělo k rozchodu umělců s během takového světa. A tento rozchod je neoddělitelnou součástí vzniku světa umění jakožto světa odděleného, říše v říši.

„Vše bylo falešné,“ píše Flaubert Maximu Du Camp v dopise z 28. září 1871, „falešná armáda, falešná politika, falešná literatura, falešná důvěra, ba i falešné kurtizány.“<sup>18)</sup> A totéž téma rozvíjí v dopise George Sandové: „Vše bylo falešné, falešný realismus, falešná důvěra, ba i falešné děvky [...]. A tahle faleš [...] byla i v úsudcích. Chtěli herečku, ale jen jako dobrou matku rodiny. Žádali po umění, aby bylo mravné, po filozofii, aby byla jasná, po neřesti, aby byla slušná, po vědě, aby se umoudřila na dosah lidu.“<sup>19)</sup> A Baudelaire: „2. prosinec mě fyzicky odpolitizoval. Není více obecných myšlenek.“<sup>20)</sup> Bylo by možná rovněž citovat, ač z mnohem pozdější doby, Bazirův komentář k Manetovu *Ježíši bičovanému vojáky*. Jasně vyjadřuje obzvláštní znechucení kulturní atmosférou druhého císařství: „Tento Ježíš, vskutku trpící uprostřed katovské soldatesky, člověk místo Boha, byl rovněž nepřijatelný... Doba se fanaticky dožadovala péknosti a od bičované oběti a vojáků vyžadovala, aby všechny postavy měly svůdné figury. Existuje a vždy bude existovat škola, podle které se přirozenost musí přizdobovat a která nepřipustí umění, než když lže. Takové mínění tehdy kvetlo: císařství mělo chuť na ideál a ošklivilo se mu, když mu ukazovali věci, jaké jsou.“<sup>21)</sup>

Jak nebrat v úvahu předpoklad, že do pocitu zklamání z politiky a stavu společnosti se nevtiskla politická zkušenost této generace, poznamenané neúspěšnou revolucí 1848, převratem Ludvíka Napoleona Bonaparta a pak dlouhým zoufalstvím druhého císařství? Rozčarování podkresluje kult umění pro umění. Toto výlučné náboženství je poslední útočiště těch, kdo se odmítají podrobit nebo rezignovat: „Byla to zhoubná chvíle pro verše,“ napíše Flaubert v předmluvě k *Posledním písním* svého přítele Louise Bouilheta, „představitost i odvaha byly podivně zploštělé a čtenářská

18) G. Flaubert: *Correspondance*, cit. dílo, díl VI., s. 161.

19) G. Flaubert: „Dopis George Sandové“, 29. 4. 1871, *tamtéž*, díl VI., s. 229–230.

20) 2. prosince 1851 provedl Ludvík Napoleon Bonaparte státní převrat. Druhá republika končí a je vyhlášeno druhé císařství — pozn. překl.

21) E. Bazire: *Manet* (Paris: A. Quantin, 1884), s. 44–45. Cit. podle *Manet. Catalogue de l'exposition de 1983* (Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1983), s. 226.

veřejnost nebyla neméně než politická moc ochotna připustit nezávislost ducha.“<sup>22)</sup> Co počít, když se prokázala politická nezralost lidu a stejně tak zhoubná cynická zbabělost měšťanstva, když sny o lidskosti a humanistické ideály krutě zesměšnili a zneuctili právě ti, kdo se stavěli jako jejich obránci — novináři, kteří se prodali tomu, kdo je přeplátil, bývalí „mučedníci umění“, kteří se převlékli ve strážce umělecké pravověrnosti, literáti, kteří svými „počestnými“ divadelními kusy a romány nyní lichotí lživému únikovému idealismu? Pak lze říci s Flaubertem, že „už nic nezbyvá“, že „je třeba se uzavřít, sklopit hlavu a zarýt se do svého díla jako krtek“.<sup>23)</sup>

A vskutku se tito umělci, jak poznamenává Albert Cassagne, napříště „zasvětili nezávislému, čistému umění, a jelikož i toto umění potřebuje nějakou látku k námětu, budou ji hledat buď v minulosti, nebo ji čerpat v přítomnosti, ale tak, aby ji proměnili v objektivní, zcela nezávislé zobrazení“.<sup>24)</sup> „Renanovo myšlení naznačuje vývoj, který ho později dovede k relativistickému diletantismu („Počínaje rokem 1852 jsem se stal všemožně zvědavý“); Leconte de Lisle pohřbívá pod parnasistním mramorem své sny o lidskosti; bratři Goncourtové opakují, že „umělec, literát a vědec by se nikdy neměli zaplétat do politiky: je to bouře, kterou by měli nechat vybouřit dole pod sebou“.<sup>25)</sup>

Ač lze přijmout uvedený popis situace, je nutno odmítnout zde naznačovanou představu o přímém vlivu hospodářské a politické situace: tvůrci jako Flaubert, Baudelaire, Renan, Leconte de Lisle nebo Goncourtové nahlíží na politickou situaci v první řadě z hlediska své osobní pozice v literárním mikrokosmu, chápou ji v kategoriích vnímání odpovídajících jejich vnitřnímu nastavení, a to pak určuje míru a způsob vnějšího ovlivnění jejich sklonu k nezávislosti.

22) G. Flaubert: „Préface aux *Dernières Chansons* de L. Bouilhet, 20. 6. 1870. Cit. in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl VI., Dodatek 2, s. 477.

23) G. Flaubert: „Dopis Louise Coletové“, 22. 9. 1853, in *Correspondance*, cit. dílo, díl II., s. 437.

24) A. Cassagne: *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, cit. dílo, s. 212–213.

25) E. Caramaschi: *Réalisme et Impressionisme dans l'œuvre des frères Goncourt* (Pisa: Libreria Goliardica — Paris: Nizet, s. d.), s. 96.

(Jiné historické podmínky mohly tento sklon potlačit či neutralizovat, například posílením pozic, jež v literárním a poliickém poli patřily k pozicím podřízeným, jako se to stalo těsně před a po revoluci 1848.)

#### BAUDELAIRE *NOMOTHÉTOS*

Rozbor vztahů mezi literárním a mocenským polem zdůrazňuje otevřené i skryté podoby závislosti a její přímé či inverzní důsledky. Neměl by ovšem opomenout jeden z nejdůležitějších projevů literárního pole — jeho svébytnost. Není patrně pochyb, že mravní rozhořčení nad všemi podobami kapitulace před mocí politickou či mocí trhu — ať už to byla kariéristická horlivost některých literátů a honba za výsadami a poctami (Maxime Du Camp), nebo otrocké podrobení se požadavkům tisku a novinářiny, jež autory románů na pokračování a vaudevillů strhávaly k nenáročné a ploché literatuře — sehrálo u autorů jako Baudelaire či Flaubert určující úlohu v jejich každodenním odporu a přispělo k postupnému prosazení myšlenky autorské nezávislosti. A je jisté, že v heroické fázi boje za nezávislost právě etická roztržka, jak ukazuje Baudelairův příklad, představuje základní rozměr všech roztržek estetických.

Je ovšem stejně tak jisté, že rozhořčení, vzpoura či opovržení jsou jen principy záporné, nahodilé a konjunkturální, příliš přímo závislé na osobních sklonech a síle osobnosti, a proto i náchylné k zvratu a rozvratu, a že ona nezávislost vyvolaná reakcí na situaci je příliš zranitelná a obtížně odolává svodům moci a nutkání připojit se. Činnost, má-li být řádně a trvale vyvážána z nároků a tlaku politické či jiné moci, musí hledat svůj základ nikoli v náladově proměnlivých sklonech či moralistně voluntaristických rozhodnutích, ale v samotné nutnosti svébytného společenského světa, jehož základní zákon — *nomos* — je nezávislost na moci hospodářské a politické. Jinak řečeno: specifický *nomos* ustavující jako takový řád literatury a umění musí působit jak v objektivních strukturách společensky uspořádaného univerza, tak v mentálních strukturách těch, kdo toto univerzum obývají

a jsou ochotni přijímat jako samozřejmost příkazy vepsané do imanentní zákonitosti jeho chodu.

Teprve v literárním a uměleckém poli dosahujícím vysokého stupně nezávislosti — a ve Francii se to podaří ve druhé polovině devatenáctého století, hlavně po Zolově vystoupení v Dreyfusově aféře — se všichni, kdo se chtějí považovat za plnoprávné příslušníky uměleckého světa, a především ti, kdo zde míří k vedoucím pozicím, budou cítit povinnosti projevit nezávislost na vnější politické či hospodářské moci. Teprve v takové situaci budou bezprostředně pochopeňy, respektovány, a tím i odměněny postoje jako netečnost k moci a poctám, ba poctám tak výlučným, jako je členství ve Francouzské akademii či Nobelova cena, a odstup od mocných a jejich hodnot. Takové postoje se pak budou prosazovat v rostoucí míře jakožto praktické zásady legitimního jednání.

V kritické fázi, kdy se teprve utvářelo nezávislé pole osobující si právo samostatně určovat zásady své legitimacy a kdy se jednalo především o zpochybnění stávajících literárních a uměleckých institucí (vrcholem bude vystoupení proti Malířské akademii Salonu umělců) a o nalezení a prosazení nového *nomu*, přicházely podněty z vícero směrů: (1) z Latinské čtvrti přetékaající mládeží, která pranýřovala a stíhala kompromisy s mocí, především v divadelní tvorbě; (2) z realistického kroužku kolem Champfleuryho a Durantyho, kteří proti konformistickému „idealismu“ měšťanského umění stavěli své politicko-literární teorie; (3) od stoupců umění pro umění, jejichž vliv se ukázal nakonec jako rozhodující. To, co mají umělci jako Baudelaire, Flaubert, Banville, Huysmans, Villiers, Barbey d'Aureville či Leconte de Lisle společné a co je spojuje navzdory rozdílům, je, že každý se vydal ve svém díle zcela opačným směrem než literární produkce podrobená politické moci či trhu a že i přes drobné ústupky svodům salonů nebo Francouzské akademie, jako v případě Théophila Gautiera, právě oni jako první jasně formulovali kánony nové legitimacy. Oni také povýšili rozchod s vládnoucí vrstvou na princip umělecké existence, má-li být umělecká, a ustanovili jej za pravidlo konstituujícího se literárního pole. Proto může Renan

prorokovat: „Jestliže revoluce půjde směrem k absolutismu a jezuitismu, budeme reagovat důrazem na inteligenci a liberalismus. Vyjde-li ve prospěch socialismu, budeme reagovat důrazem na civilizační hodnoty a kulturu intelektu, která zpočátku zřejmě utrpí revolučním přívalem...“

V tomto kolektivním úsilí nenajdeme explicitně vyřešený záměr ani výslovně označeného vůdce. Lze-li však přesto označit alespoň jednoho hrdinu zakladatele — *nomothéta* — a zakládající počín, není možné nepomyslet právě na Baudelaira a z řady jeho tvůrčích transgresí nezmínit kandidaturu do Francouzské akademie, kandidaturu zcela vážně a současně dokonale ironicky míněnou. Baudelaire svou kandidaturu zrale uvážil včetně urážlivého záměru (vědomě se ucházel o uprázdněné křeslo po katolickém kazateli Lacordairovi) a s rizikem, že se bude jevit jako podivínská, ba skandální jak jeho přátelům z tábora subverze, tak nepřátelům z tábora konzervativců, tedy těm, kdo Akademii ovládají: Baudelairovo počínání je tím provokativnější, že jako kandidát akademiky obchází jednoho po druhém a osobně se jim představuje. Básník tak hází rukavici zavedenému řádu. Jeho kandidatura je skutečný symbolický atentát, mnohem výbušnější než o století později společensky neškodné transgrese, jež budou v malířských kruzích nazvány „akční malba“. Baudelaire totiž zpochybňuje a provokuje mentální struktury, ony kategorie vnímání a hodnocení, jež souznějí se společenskými strukturami tak hlubokou shodou, že unikají kritickému uchopení i při té zdánlivě nejráznější kritice, a tvoří proto základ neterného přitakání — nevědomého a bezprostředního podrobení se danému kulturnímu řádu. Snad proto nepřekvapí ani Flaubertův „úžas“ nad Baudelairovou provokací, ač byl snad jediný s to ji pochopit.

Když ho Baudelaire požádal o podporu u Julesa Sandeaua, Flaubert odpověděl: „Mám k Vám tolik otázek a můj úžas je tak hluboký, že by ani celý svazek nestačil!“<sup>26)</sup> A Julesu Sandeauovi píše zcela ironicky, tentokrát v duchu Baudelairově: „Kandidát mě požádal, abych Vám sdělil, „co si o něm myslím“. Jistě jeho díla znáte.

26) G. Flaubert: „Dopis Julesu Sandeauovi“, 26. 1. 1862, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl III., s. 203.

Co se mě týče, kdybych náležel ke ctěnému sboru, rád bych viděl jeho místo mezi Villemainem a Nisardem! Jaký pohled!“<sup>27)</sup>

Ač ví lépe než kdo jiný, jak dopadne, Baudelaire svou kandidaturou na členství v dosud vysoce uznávané posvěcující instituci uplatňuje nárok na posvěcení onoho uznání, jehož se mu dostalo v úzkém kruhu avantgardy. Tím, že nutí Akademii, v jeho očích zdiskreditovanou, aby nepokrytě projevila svou neschopnost ho uznat, uplatňuje zároveň nárok, ba povinnost držitele nové legitimacy převrátit hodnotovou tabulku. Přitom nutí i ty, kdo ho uznávají a jsou vyvedeni z míry jeho konáním, aby si přiznali, že vlastně dosud uznávají starý řád věcí více, než se domnívají. Nesmyslným činem, přičím se zdravému rozumu, usiluje Baudelaire o ustavení *anomie*. Ta paradoxně představuje *nomos* paradoxního světa, jímž bude literární pole od okamžiku, kdy dosáhne plné nezávislosti a kdy se prosadí volná konkurence mezi tvůrci-proroky, z nichž každý svobodně prosazuje mimořádný a jedinečný *nomos*, bez obdoby v minulosti i přítomnosti, neboť patří jen dané individualitě. Právě to sděluje Baudelaire Flaubertovi v dopise z 31. ledna 1862: „Jak je možné, že jste neuhodl, že Baudelaire, to znamená Auguste Barbier, Théophile Gautier, Banville, Flaubert, Leconte de Lisle, to jest čistá literatura?“<sup>28)</sup>

Na nejednoznačnost narazíme ovšem i u samotného Baudelaira. Ten sice až do konce tvrdošjně odmítá „měšťácký“ život, přesto i on úzkostlivě dbá o společenské uznání (nepomýšlel jednu chvíli na Čestnou legii nebo na místo divadelního ředitele, jak o tom píše matce?). Ukazuje to na rozsah obtíží, které zakladatelé revolucionáři musejí podstoupit při rozchodu s tradicí a při prosazování nového řádu. Stejná váhání zjistíme u Maneta. Tak jako volba transgrese se může jevit jako projev neobratnosti a nekompetence novátora (připomeňme Manetova *Mrtvého torera*), stejně tak i úmyslný nezdár provokace zůstává nezdařem v očích takových, jako jsou Villemain či Sainte-Beuve. Ten uzavírá

27) G. Flaubert: „Dopis Julesu Sandeauovi“, 26. 1. 1862, *tamtéž*, díl III., s. 202.

28) Ch. Baudelaire: „Dopis Gustavu Flaubertovi“, 31. 1. 1862. Cit. podle C. Pichois — J. Ziegler: *Baudelaire* (Paris: Julliard, 1987), s. 445.

v *Le Constitutionnel* článek o volbách do Akademie listně shovívavým komentářem: „Jedno je jisté, pan Baudelaire vytěžil to, že se zviditelnil, a tam, kde jsme očekávali vstup excentrického podivína, máme před sebou zdvořilého, uctivého, příkladného kandidáta, milého chlapíka vytříbené mluvy a jak se patří klasického.“<sup>29)</sup>

Není jistě snadné ani pro samotného tvůrce rozlišit ve vlastním niterném prožívání rozhraní oddělující umělecké selhání bohéma, jenž prodlužuje mladickou vzpouru déle, než je společensky přiznaná hranice, od „prokletého umělce“ a dočasně oběti reakce, kterou vyvolal svou symbolickou revolucí. Dokud nový princip legitimacy, dovolující spatřovat v přítomném prokletí znak budoucí vyvolenosti, není všeobecně uznán, dokud se tedy v literárním poli neustaví nový estetický režim a neprosadí se mimo ně v poli mocenském (stejně tak se tento problém týkal i Maneta a umělců odmítnutých uměleckým Salonem), nemůže kacířský umělec uniknout mimořádné nejistotě, zdroji hrozivého *pnutí*.

Snad proto, že prožil s jasnozřivostí těch, kdo stojí u prvo počátků, všechny rozpory niterně spjaté s konstituujícím se literárním polem a pocítované jako ambivalentní situace, z nichž není úniku (*double binds*), pochopil Baudelaire jako nikdo jiný vazbu mezi proměnami v hospodářství a společnosti a proměnami uměleckého a literárního života. Tyto proměny staví kandidáty statusu spisovatele nebo umělce před alternativu dvojí degradace — buď jít cestou pověstného „bohémského života“, plného hmotné i morální bída, neplodnosti a zatrpklosti, nebo cestou stejně tak ponižujících ústupků vládnoucímu vkusu při novinařině, psaní románů na pokračování a kusů pro bulvární divadlo. Jako zarputilý kritik měšťáckého vkusu vystupuje Baudelaire stejně rázně proti „měšťácké škole“ „rytířů zdravého rozumu“ vedených Émilem Augierem i proti „socialistické škole“, protože oba

29) O Baudelairově kandidatuře do Francouzské akademie a o všem, co se týká Baudelairovy činnosti, zejména jeho vztahů s vydavateli, pojednává C. Pichois a J. Ziegler: *Baudelaire*, cit. dílo; a také H. J. Martin a R. Chartier (eds.): *Histoire de l'édition française*, 4 díly (Paris: Promodis, 1984). O Flaubertovi viz R. Descharmes: „Flaubert et ses éditeurs, Michel Lévy et Georges Charpentier“, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1911, s. 364–393 a 627–663.

„měry se shodují na témž (mravním) příkazu: „Moralizujme! Moralizujme!“

Článek o *Pant Bovaryové*, uveřejněném v revue *L'Artiste*, Baudelaire píše: „Už před několika lety se neobvykle snížil podíl zájmu o umění a umělecký řemeslnářství o věci ducha; a měsíc nadšení se nepřestal scvrkávat. Poslední léta vlády Ludvíka Filipa ještě přinesla poslední záblesky ducha dosud přístupného vzrušení a hrám představitosti. Ale současný romanopisec musel čelit společnosti opotřebované — a ještě hůře než opotřebované — zblblé a žravé, která má hrůzu jen k lásce a lásku cítí jen k majetku.“<sup>30)</sup> Stejně tak se opět shoduje s Flaubertem, jenž dopis za dopisem (zejména Louise Coletové) bojuje proti „pěknosti“ a „sentimentálnosti“. V náčrtu odpovědi na článek Julese Janina o Heinovi Baudelaire útočí na zalíbení v pěknosti, veselosti, okouzlení: ty způsobují, že před melancholií cizích básníků je dávana přednost radostnému tónu francouzských básníků (a míní tím takové, jako je Béranger, kteří opěvují „kouzelné spojení dvacetiletých“).<sup>31)</sup> Hodně Flauberta je i Baudelairovo bídění proti všem, kdo se propůjčují měšťáckému vkusu, především v divadelní tvorbě: „Od jisté doby propadlo divadlo a také román nesmírné vášni pro počestnost [...]. Jeden z nejpyšnějších pilířů měšťácké počestnosti a rytíř zdravého rozumu pan É. Augier napsal hru *Bolehlav*, kde vidíme, jak se mládenec výtržník, požitkář a pijan [...] zamiluje do nevinných očí jedné dívky. Už jsme zažili, jak velcí zhýralci [...] hledají v askezi [...] hořkost neznámých rozkoší. Ale to by bylo nad čtnostné schopnosti diváctva pana Augiera. On chtěl myslím dokázat, že je nakonec vždy nutné se usadit...“<sup>32)</sup>

Baudelaire prožívá a s krajní jasnozřivostí popisuje rozporuplnost, kterou mu odhalilo literární učednictví v bohémě čtyřicátých let, naplněné vzdorem a utrpením. Tragické ponížení básníka, výhost a prokletí, jimiž je stížen, jsou mu stejně tak vnuceny zvnějšku jako jeho vlastní niternou nutností, neboť právě to je podmínka uskutečnění díla. Prožitky a vědomí této rozporuplnosti způsobují, že na rozdíl od Flauberta Baudelaire staví celé své žití a celé své dílo do znamení vzdoru a roztržky. Ví, že je provždy a nenávratně nepřijatelný, a chce, aby tomu tak bylo.

30) Ch. Baudelaire: *Œuvres complètes*, cit. dílo, díl II., s. 79–80.

31) *Tamtéž*, s. 231–234.

32) *Tamtéž*, s. 38, 41.

I když v literárním poli Baudelaire zaujímá pozici srovnatelnou se situací Flaubertovou, liší se tím, že svou pozici obohacuje o hrdinský rozměr. Ten má patrně původ v problematičtějších rodinných vztazích. Proto je při svém soudním procesu, na rozdíl od Flauberta, odhodlán dát všanc měšťanskou počestnost rodinného klanu, odpovědného za dlouhé bídačení Baudelaira bohéma. K důkazu postačí citovat dopis matce, jež píše „vysílen únavou, trápením a hladem“: „Pošlete mi [...] na živobytí aspoň na tři týdny [...]. Důvěřuji tak dokonale svému rozvrhu a síle své vůle, že vím jistě, že kdybych mohl tak dva tři týdny vést pravidelný život, má inteligence by byla zachráněna.“<sup>33)</sup> Zatímco Flaubert vyjde z procesu vedeného proti *Paní Bovaryové* vítězně, posílen skandálem a povýšen mezi největší autory své doby, Baudelaire po procesu s *Květy zla* zažívá osud básníka „veřejně“ známého, jistě, avšak oceňovaného, vyloučeného z dobré společnosti a ze salonů, kam chodí Flaubert, vyobcovaného z literatury největšími deníky a časopisy. Druhé vydání *Květů zla* v roce 1861 tisk ignoruje, a široké čtenářstvo se o něm tedy nedozví. Básník se prosadí jen v literárních kruzích, byť i zde má stále četné nepřátele. Nepřetržitým sledem vzdorného provokování v životě a díle, natruc spořádaným, Baudelaire ztělesňuje krajní pozici avantgardy — vzpouru proti jakékoli moci a proti všem institucím, literárními institucemi počínaje.

Na své cestě se Baudelaire zřejmě musel postupně odpoutat od realistických či humanistických tendencí bohémy, mátožného a nevzdělaného prostředí, jež ve svých urážkách nerozlišovalo velké tvůrce romantismu od příliš počestných plagiátorů změšťáčtělé literatury. Proti tomu postaví tvorbu v bolesti a beznaději, tak jako Flaubert v *Croissetu*.

Ve čtyřicátých letech Baudelaire vyznačí svůj odstup od realistické bohémy symbolikou vnějšího vzhledu a odliší se od nedbalého oblékání společníků dandyovskou elegancí, v níž se zviditelňuje vnitřní pnutí, které ho už neopustí. Pranýřuje Champfleuryho realistické ambice a jeho domnění, že „může uchopit vnější skutečnost [...] tím, že ji dopodrobna studuje“, vysmívá se realismu jako „nechutné pohaně [...], jež pro nevzdělance znamená nikoli novou tvůrčí metodu, ale jen podrobný popis rekvizit“.<sup>34)</sup> V popisu „realistické mládeže oddávající se na prahu dospělosti realistickému umění (nové věci vyžadují nová pojmenování)“ nešetří — vzdor přátelství k Champfleurymu, jež provždy zachová — tvrdých slov:

33) *Tamtéž*, s. 79–80.

34) *Tamtéž*, s. 79–80.

„Co ji nyní zřetelně charakterizuje, je odhodlání a přirozená nenávisť k muzeím a knihovnám. Přesto má své klasiky, zejména Henriho Murgera a Alfreda de Musset [...]. Ze své absolutní víry v génia a inspiraci vyvozuje právo nestrpět jakékoli školení ducha [...]. Je mravně zkažená, hloupě zamilovaná, stejně tak samolibá jako líná.“<sup>35)</sup>

Přesto se Baudelaire nikdy nezřekne toho, co získal pobýtem v nejnehostinnějších krajinách literárního světa, tedy místech, odkud bylo možno nejlépe přehlédnout a kriticky zhodnotit literární svět i společenský řád, byť by to mělo být poznání složitě rozčarované a protínané rozpory a paradoxy. Ač nouze s bídou ohrožují neustále jeho duševní zdraví, přesto je považuje za jedinou možnost, jak si zachovat volnost, a za jediný oprávněný zdroj inspirace neoddelitelné od vzpoury.

Svůj boj nevede v salonech nebo v korespondenci jako Flaubert, jenž je v tomto bodě poplatný aristokratické tradici. Zůstává mezi „deklasovanými“ (jak je nazval Hippolyte Babou), tedy mezi těmi, kdo tvoří nesourodou armádu oné kulturní revoluce. Celá bohéma, opovrhovaná, oceňovaná (a v tradici autoritářského socialismu někdy ztotožňovaná s pochybnou představou *lumpenproletariátu*) je Baudelairovým prostřednictvím ospravedlněna, tak jako „prokletý umělec“. Je to patrné z dopisu matce z 20. prosince 1855, kde staví do protikladu „obdivuhodné básnické vlohy, ostrost myšlenek a sílu naděje tvořících [jeho] kapitál“, tedy specifický kapitál zaručený nezávislým literárním polem, a „pomíjivý kapitál, který mu chybí, aby se mohl zařídit a v klidu pracovat daleko od posvátné vlastnické mršiny“.<sup>36)</sup> Baudelaire odmítá prostoduchou touhu po návratu k aristokratickému mecenášství na způsob osmnáctého století (o němž se často zmiňují i spisovatelé zaujímající blízké pozice v literárním poli — Goncourtové, Flaubert) a formuluje krajně realistickou, prorocky varovnou definici budoucí podoby literárního pole. Vysmívá se dekretu z 12. října 1851 majícímu povzbuzovat „autory mravoučných a výchovných textů“, píše: „V úřední literární ceně je něco, co ničí

35) *Tamtéž*, s. 183.

36) *Tamtéž*, s. 79–80.

člověka a lidskost a uráží stud a ctnost [...]. Co se spisovatelů týče, jejich cena je v uznání jim rovných a v tržbách knihkupců.<sup>37)</sup>

Snaha souvisle vyložit a pochopit různé Baudelairovy počiny vedoucí k prosazení umělecké nezávislosti jak v díle, tak životě — a to nejen jako pouhé odmítání, které se po jeho vzoru stalo jakoby součástí spisovatelské existence, počínaje odmítnutím rodiny (v genetickém i společensky profesním smyslu) a konče odmítnutím kariéry a společnosti — s sebou nese nebezpečí zdánlivého návratu k hagiografické tradici, v jejímž základu tkví iluze, že za objektivně kongruentními projevy habitu je třeba vidět žádanou soudržnost danou cílem. Přesto: jak nepostřehnout něco jako politiku nezávislosti v tom, jak si Baudelaire počínal v literární kritice a vůči vydavatelům? Je známo, že v době, kdy rozvoj „komerční“ literatury vynášel velkým nakladatelstvím — jako byli Hachette, Lévy nebo Larousse —, Baudelaire se při vydání *Květu zla* rozhodne spojit s malým vydavatelem Pouletem-Malassisem, jenž patřil mezi hosty kaváren avantgardy. Odmítl tedy výhodnější finanční podmínky a nesrovnatelně širší distribuci, kterou mu nabízel Michel Lévy, právě proto, že se obával příliš široké distribuce díla. Místo toho se staví po bok menšího vydavatele, jenž je sám účasten zápasu za prosazení mladé poezie a také se plně ztotožňuje se zájmy svých autorů (Asselineau, Astruc, Banville, Barbey d'Aurevilly, Champfleury, Duranty, Gautier, Leconte de Lisle aj.). Baudelairovo potvrzení příslušnosti ke straně roztržky kontrastuje s Flaubertovou strategií: ten publikuje u Lévyho a v *La Revue de Paris*, i když pohrdá redakcí složenou z aristů, jako je Maxime Du Camp, a ze stoupenců „prospěšného“ umění.<sup>38)</sup> Baudelaire jako by uposlechl jednoho z oněch hnutí srdce, zároveň hluboce chtěných a nezadržitelných, rozumných i bez rozmyšlení, jako bývají rozhodnutí vycházející z dispozic a projevů habitu („u Vás budu vytištěn počestně

37) *Tamtéž*, s. 43.

38) Je nicméně nutno dodat, že Flaubert vede s Lévyho množstvím sporů a na druhé straně je v přátelském vztahu s Charpentierem, v jehož domě se schází literární a umělecká avantgarda (viz např. É. Bergerat: *Souvenirs d'un enfant de Paris* / Bibl. Charpentier, 1911–1913/, díl II., s. 323).

„elegantně“). Svým rozhodnutím tak poprvé stanovil řez mezi komerčním a avantgardním vydáváním a přispěl ke změně struktury vydavatelského pole obdobného literárnímu, vytvářející strukturní vazbu mezi bojujícím vydavatelem a spisovatelem (přívlastek „bojující“ není nikterak přehnaný, stačí si připomenout, že za uveřejnění *Květu zla* byl Poulet-Malassis dokonce odsouzen a přinucen odejít do vyhnanství).

Stranická soudržnost radikálů se projevuje rovněž v Baudelairově kritice. Vše probíhá, jako by navazoval na tradici romantismu, jež sdružovala v ideálním společenství básně a spisovatele seskupené ve společných kroužcích — *salons* — nebo kolem revue jako *L'Artiste*. To řadu spisovatelů podnítilo k umělecké kritice, ba někdy mnohem více než podnítilo, neboť mnozí přitom zcela zapoměli na původní ideál. Baudelaire nahrazuje vágní pojem společného ideálu teorií spojitosti (*correspondances*), což mu dovoluje poukázat na nekompetentnost a hlavně nechápvavost kritiků domnívajících se, že osobitě dílo lze poměřovat univerzálními formálními pravidly. Odnímá uměleckému kritikovi úlohu soudce, která mu byla přiznávána mimo jiné na základě školského rozlišování mezi fází myšlenkového koncipování díla, považovanou za důstojnější, a jí podřízenou fází provedení, čistě technickou, dovednostní. Žádá od kritika, aby se podřídil dílu, avšak ve zcela novém duchu tvůrčí vstřícnosti, tak aby vyjevil hluboký záměr malíře. Tato radikálně nová definice úkolu kritiky (dosud omezené jen na opis, případně kritický opis obsahu obrazu a výklad dějinných souvislostí) naprosto logicky zapadá do procesu institucionalizace *anomie* a souvisí s utvářením uměleckého pole, v němž je každý tvůrce povolán, aby stanovil svůj vlastní *nomos* v díle nesoucím v sobě samém svébytný princip vnímání.

## PRVNÍ VÝZVY K POŘÁDKU

Je paradoxní, že mimořádná, prorocká roztržka a mimořádné kroky hrdinů-zakladatelů vytvářejí podmínky pro zevšednění hrdinů a hrdinství počátků: jakmile pole dosáhne vysokého stupně nezávislosti a sebevědomí, samy konkurenční mechanismy opravňují a podporují

řádné produkování mimořádných úkonů založených na odmítání světských požitků, společenských odměn a cílů obvyklého jednání. Výzvy k pořádku, a také sankce, z nichž nejobávanější je odnětí důvěryhodnosti, neboť se rovná vyobcování nebo bankrotu, jsou samovolným důsledkem konkurence: ta proti sobě staví posvěcené a uznávané autority, nejvíce vystavené lákavému kompromisu se společností a svodům veřejných poct, na nichž vždy ulpívá podezření, že představují náhradu za odříkání a zříkání, a autority nově příchozí, svou pozicí méně podléhající mimouměleckým podnětům a náchylné zpochybňovat zavedené autority ve jménu hodnot, jako je nezištnost, čistota apod., k nimž se samy tyto autority hlásí nebo se kdysi hlásily, aby se prosadily.

Symbolická represe zvláště tvrdě dopadá na ty, kdo si troufnou při svém prosazování v poli použít jako zbraň mimo-uměleckou autoritu nebo mocenské prostředky (tedy prostředky „tyranské“ v Pascalově smyslu).

Citlivé jsou zde vazby ke všem osobnostem v přechodné pozici mezi uměleckým a hospodářským polem, jako jsou vydavatelé, ředitelé galerií a divadel, nemluvě o úřednících zprostředkujících státní podporu umění. S těmi všemi (až na výjimky, jako byl vydavatel Charpentier) mají spisovatelé a umělci výrazně napjaté vztahy, většinou skryté, ba někdy i vztahy otevřeně konfliktní. Například Flaubert, sám zapleten do sporů s vydavatelem Lévyem, píše Ernestu Feydeauovi, když připravuje životopis Théophilea Gautiera: „Jasně dej najevo, že ho vykořisťovaly a tyranizovaly všechny ty noviny, kam psal; Girardin, Turgan a Dalloz — to byli mučitelé našeho oplakávaného chudáka staříka [...]. Když geniální člověk, básník, nemá rentu a nepatří k žádné politické straně, je nucen, aby se uživil, psát do novin. A to se mu právě stalo. Tenhle *mysl* bys podle mě měl dát své studii.“<sup>39)</sup>

Lze také — alespoň jedním příkladem z Flaubertových časů — poukázat na Edmonda Abouta, liberálního spisovatele písničho pro *L'Opinion nationale*, který se stal otloukánkem celé literární avantgardy — Baudelaira, Villierse,

39) G. Flaubert: „Dopis Ernestu Feydeauovi“, pol. listopadu 1872, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl VI., s. 448.

Banvilla. Ten o něm tvrdil, že „je přirozeně stvořen k vypučování přejatých myšlenek“: vyčítali mu, vzdor jeho „vtipným opovážlivostem“ ve *Figaru*, že své pero zaprodal otrocky provládnímu deníku *Le Constitutionnel* a především že ztělesňuje oportunistickou zradu a bezpáteřnictví, ne-li lehkovážnou povrchnost znehodnocující všechny hodnoty, zvláště ty, na něž se odvolává. Když roku 1862 uvedl na scénu *Gaëtanu*, veškerá mládež z Latinské čtvrti se zmobilizovala a hru vypískala, takže byla po čtyřech bouřlivých představeních stažena.<sup>40)</sup> Lze jen těžko spočítat všechny hry vypískané a „potopené“ (jako *Nákaza* Émila Augiera) intrikami a rámusením radikální mládeže.

Není však lepšího svědectví účinnosti výzev k pořádku vepsaných do logiky osamostatňujícího se pole než ohled, jež jsou autoři zdánlivě bezprostředně podléhající vnější poptávce a požadavkům, a to nejen ve společenském chování, ale v samotném díle, stále častěji nuceni brát na specifické normy pole: jako by nemohli vyhovět svému statusu spisovatele, aniž by byli povinováni projevit jistý odstup od dominantních hodnot společnosti. Nenecháme-li se ovlivnit Baudelairovými a Flaubertovými sarkasmy, pak překvapí zjištění, že i nejtýpčtější představitelé měšťanského divadla za jednoznačnou chválou měšťáckého života a životních hodnot vykreslují ostrou satiru samotných základů takové existence a „mravní pokleslosti“ jistých osobností císařského dvora a velkoburžoazie.

Dokonce i François Ponsard, považovaný po uvedení *Lukrécie* na scéně Théâtre Français v roce 1843 za hlasatele novoklasicistní reakce proti romantismu (téhož roku zcela propadne hra Victora Huga *Purkrabí*) a označovaný za vůdce „školy zdravého rozumu“, zaútočí za druhého císařství proti finančním zlořádům: v komedii *Čest a peníze* se rozhořčuje na ty, kdo dávají přednost nemravně nabytým poctám a bohatství před ctnou chudobou, v *Burze* se pouští do cynických spekulantů a ve svém posledním dramatu *Galilei Galilei*, uvedeném v roce své smrti 1867, hájí svobodu vědeckého bádání.

40) G. Vapereau: *Dictionnaire universel des contemporains* (Paris: Librairie Hachette, 1965) (heslo „E. About“); L. Badesco: *La Génération poétique de 1860* (Paris: Nizet, 1971), s. 290–293.



Stejně tak Émile Augier, sám bohatý pařížský měšťan (narodil se sice ve Valence, ale byl vychován v Paříži), který vstoupil do repertoáru Comédie-Française hrami *Bolehlav* (1844) a *Člověk z dobré společnosti* (1845) a v *Gabriele* (1849) nabídl vzor antiromantické měšťanské komedie, se mění v kritika zla způsobeného penězi: ve *Zlatém pásu* (1855) a *Notáři Guérinovi* (1864) uvádí na scénu nečestně zbohatlé měšťany trpící útlocitnou počestností svých potomků, v *Drzounech* (1861), *V synovi Giboyerově* (1962) a *Lvech a lišácích* (1869) útočí na nekalé podnikatele zneužívající tisk, kritizuje kupčení, prodejnost svědomí, lituje, že úspěch mají drzouni a lidé bez svědomí.<sup>41)</sup>

I když jsou chápány také jako varování a napomenutí adresované měšťanstvu, svědčí tyto ústupky protiměšťanským hodnotám, k nimž se i nejtýpčtější měšťanští autoři cítí povinováni, že napříště již nikdo nemůže zcela ignorovat základní zákon literárního pole: i umělci zdánlivě vzdálení hodnotám čistého umění tento zákon ve skutečnosti uznávají, i když tak činí po svém, tak trochu provinile, jako jeho překročení.

Dotkněme se zde argumentu, jenž sociologii literatury (či sociální dějiny literatury) často ztotožňuje jen s jakousi literární statistikou a vytýká jí, že „rehabilituje“ druhořadé autory a vede k „nivelizaci“ uměleckých hodnot. Vše naopak nasvědčuje tomu, že nelze uchopit podstatu jedinečnosti a velikost význačných autorů, pokud nepostihneme svět jejich současníků, s nimiž se měřili a proti nimž sami sebe utvářeli. I autoři odsouzení svými neúspěchy či neryzími úspěchy, aby byli beze zbytku vymazáni z dějin literatury, pozměňují už svou existencí a reakcemi, jež vyvolávají, procesy, které v poli probíhají. Krom toho jsou sami ovlivněni příslušností k poli, a umožňují tedy pochopit jeho účinky i meze jeho působení. Kdo z minulosti nezná než autory, které literární historie uznala za hodné zapamatování, sám sebe odsuzuje k chápání pokřivenému od samého základu: takový badatel, aniž by si toho byl vědom, je neschopen zachytit účinky působení — logiku akce a reakce — oněch opomenutých autorů na spisovatele, jež hodlá interpretovat a kteří svým odmítavým vystupováním přispěli k zapomenutí dnes zapomenutých. Tím si také zakazuje pochopit

41) F. Strowski: *Tableau de la littérature française au XIX<sup>e</sup> siècle*, cit. dílo, s. 337–341.

opravdu vše, co v díle přeživších představuje — v podobě odmítání — nepřímý důsledek existence oněch zapomenutých autorů. Zvláště důležité je to ve Flaubertově případě, neboť Flaubert se vymezuje a sám sebe utváří řadou dvojích negací k dvojitým protikladným jevům a autorům — proti romantismu a realismu, proti Lamartinovi a Champfleurymu apod.

## BUDOVÁNÍ POZICE

Od čtyřicátých let devatenáctého století a především pak po převratu Ludvíka Napoleona Bonaparta se moc peněz projevuje závislostí na tisku, jenž sám podléhá vlivu státu a trhu, a horečnou zálibou v nenáročném zábavě a požitcích, hlavně v divadelních představeních. Přispívá k tomu i okázalost císařského dvora. Dochází tak k rozmachu komerčního umění, přímo podřízeného očekáváním publika. V protikladu k tomuto „měšťanskému“ umění přežívá, stále ještě, „realistický“ proud, v němž změněna pokračuje tradice „sociálního umění“ — máme-li opět použít dobovou nálepku. Proti oběma, v dvojitě odmítnutí, se rýsuje třetí pozice — „umění pro umění“.

Tato dobová taxonomie, odrážející klasifikační boj uvnitř literárního pole, má jednu výhodu: připomíná, že v poli, které se dosud utváří, je nutno chápat vnitřní pozice jako specifikace obecné pozice spisovatelů (nebo literárního pole) v mocenském poli, to znamená jako zvláštní formy objektivně ustaveného vztahu mezi spisovatelem jako celkem a ostatními mocenskými poli ve společnosti.

Představitelé „měšťanského umění“ — většinou dramatičtí — jsou úzce a přímo spjati s vládnoucí vrstvou, a to jak původem, tak životním stylem a hodnotami. Na této blízkosti se zakládá jejich úspěch v žánru vyžadujícím bezprostřední komunikaci, a tedy i etické a politické spiklenectví mezi autorem a obecností. Odtud plynou nejen vysoké hmotné zisky — divadlo je zdaleka nejvýnosnější literární aktivitou —, ale také všemožné symbolické výtěžky, jako je zejména členství ve Francouzské akademii, hlavní znak veřejného uznání. Tak jako v malířství Horace Vernet, Paul Delaroche, později Cabanel, Bouguereau, Baudry či Bonnat a mezi romanopisci

Paul de Kock, Jules Sandeau či Louis Desnoyers, tak také dramatici Émile Augier a Octave Feuillet nabízejí měšťanskému obecnstvu díla vnímaná jako „idealistická“ (v protikladu k proudu nazývanému „realistický“, který je však neméně „morální“ či moralizující, kupříkladu Dumasova *Dáma s kaméliemi* nebo v jiné poloze *Henriette Maréchalová* bratří Goncourtů). Nasládly romantismus „idealistů“, jehož obecné rysy shrnul Jules de Goncourt označením Octava Feuilleta za „rodinného Musseta“, podřizuje rozpustilou romantičnost měšťanskému vkusu a jeho normám: oslavuje manželství, spořádané hospodaření se zděděným majetkem, výchovu dětí k počestnému postavení.

Například v *Dobrodružce* kombinuje Émile Augier sentimentální ohlasy z Huga a Musseta s velebením dobrých mravů a rodinného života, satirou na kurtizány a odsouzením pozdních lásek.<sup>42)</sup> Obnovení „zdravého a počestného“ umění vrcholí ve veršovaném dramatu *Gabriela* z roku 1849: měščka provdaná za notáře, který se jí na její vkus zdá příliš prozaický, málem podlehne básníkovi — příteli „polí slunci se kořící“, než náhle zjistí, že skutečná poezie je rodinný krb, padne manželovi kolem krku a zvolá: „Ó, otče rodiny, ó, básníku, miluji tě.“

Verš by docela zapadl mezi Flaubertovy parodie a hodil by se k jeho postavě Garçona. Baudelaire hru komentuje v článku „Počestná dramata a romány“, uveřejněném v *La Semaine théâtrale* 27. listopadu 1851: „Notář! Jen se podívejte na tu počestnou měščku, jak mužičkovi vrká na rameni a unyle k němu vzhlíží jako v románech, co si přečetla! A podívejte se na všechny ty hledišti, jak hlučně tleskají autorovi: má se k nim jako rovný k rovným a mstí je za všechny ty zadlužené lumpy, kteří si myslí, že básnické řemeslo znamená vyjadřovat lyrická hnutí duše pravidelným, tradiční vázaným rytmem!“<sup>43)</sup> Tyž moralizující záměr najdeme u Dumase mladšího, jenž zamýšlí přispět k proměně světa realistickým vylíčením problémů měšťanstva (peníze, sňatek, manželství, prostituce atd.). Oproti Baudelairovi, hlásajícímu oddělení umění od morálky, prohlašuje v předmluvě ke hře *Nemanželský syn* (1858): „Veškerá literatura, která nezohledňuje možnost zdokonalení, umravnění, ideál, jedním slovem užitečnost, je literatura křivičnatá, nezdravá, mrtvě narozená.“

42) A. Cassagne: *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, cit. dílo, s. 115–118.

43) Ch. Baudelaire: *Œuvres complètes*, cit. dílo, díl II., s. 39.

Na opačném pólu literárního pole stojí stoupenci sociálního umění, jejichž velké chvíle nastaly před únorovou revolucí 1848 a bezprostředně po ní. Jsou to republikáni, demokraté nebo socialisté jako Louis Blanc či Proudhon, a patří k nim také Pierre Leroux a George Sandová, kteří velebí — především v *La Revue indépendante* — Micheleta a Quineta, Lamennaise a Lamartina, méně pak Huga, ne dost zapáleného pro věc. Odsuzují „sobectví“ stoupenců „umění pro umění“ a od literatury vyžadují, aby plnila společenskou a politickou funkci.

Společenské vření čtyřicátých let devatenáctého století, ovlivněné manifesty fourierovců a saintsimonovců prosazujících sociální umění, skýtá prostor „lidovým“ básníkům jako Pierre Dupont, Gustave Mathieu<sup>44)</sup> nebo Max Büchon, překladatel švýcarského poety Hebela, a také „dělnickým básníkům“ podporovaným George Sandovou a Louisou Coletovou.<sup>45)</sup> Úzké bohémské kroužky — v kavárnách jako *Le Voltaire* nebo *Le Momus* či v redakcích malých literárních časopisů jako *Le Corsaire-Satan* — sdružují spisovatele nejrůznějšího ražení: vedle „pozůstalých“ první bohémy, jako jsou A. Gautier, Arsène Houssaye, Nerval, tu najdeme Champfleuryho, Murgera, Pierra Duponta, Baudelaira, Banvilla a desítky dalších, kteří upadli v zapomnění (Monselet, Asselineau). Tito autoři, na čas sblížení, se později rozejdou protichůdnými cestami, tak jako Pierre Dupont a Banville, plebejec snadného verše a aristokrat republikán, nebo jako

44) Pierre Dupont byl po Bérangerovi nejslavnějším písničkářem poloviny devatenáctého století. V mládí začínal jako romantický básník, roku 1842 získal cenu Akademie, poté se projevil jako „básník venkova“ (1845), především písní *Volci*, tehdy všeobecně známou. Své básně recituje v literárních kavárnách bohémy, angažuje se v lidovém hnutí, píše revoluční zpěvy ještě před revolucí 1848 a po ní se stává bardem nové republiky. Po převratu Ludvíka Napoleona Bonaparta je zatčen a odsouzen. Jeho dílo je uveřejněno roku 1851 pod titulem *Zpěvy a písně* s Baudelairovou předmluvou. Gustave Mathieu, Dupontův přítel a napodobitel, se narodil v Neversu a patřil k berryjské skupině kolem George Sandové. Značné literární renomé si vydobyl po roce 1848 především politickými básněmi, které zpěvák Darcier šířil, tak jako Dupontovy texty, po kabaretech Latinské čtvrti (viz É. Bouvier: *La Bataille réaliste, 1811–1857* /Paris: Fortemoing, 1913/).

45) „Dělničtí básníci“ jsou v oblíbě v letech před revolucí 1848. Charles Poncey, toulonský zedník, uveřejnil s velkým úspěchem své básně v *L'Illustration* a vyvolal vlnu socialistických zpěvů, jež jsou většinou jen fádními a neobratnými napodobeninami Huga, Barbiera a Ponsarda.

Baudelaire a Champfleury, jejichž úzké přátelství, posílené styky s Courbetem (malíř je oba vyobrazí na slavném plátně *Ateliér*) a mystickými středečními schůzkami u Richarda Wagnera, přetrvá i po jejich neshodě v otázce „realismu“.

V padesátých letech již dominuje druhá bohéma či spíše její „realistická“ tendence, jejímž teoretikem je Champfleury. Tato „zpívající a ovíněná“ bohéma<sup>46)</sup> je pokračováním kroužku kolem *Le Corsaire-Satan*. Zasedá v Latinské čtvrti v Andlerově pivnici (o pár let později se přemístí do pivnice U Mučedníků), kde se kolem Courbeta a Champfleuryho scházejí lidoví básníci, malíři jako Bonvin a A. Gautier, kritik Castagnary, fantaskní básník Fernand Desnoyers, romanopisec Hippolyte Babou, vydavatel Poulet-Malassis a kde se občas zastaví, vzdor teoretickému sporu, Baudelaire. Bodrostí, kamarádstvím, vášnivým nadšením pro teoretické diskuse o politice, umění a literatuře navozuje toto otevřené a každodenním stykem utužované společenství mládeže, spisovatelů, novinářů, mladých umělců a studentů atmosféru intelektuálních hodů, zcela odlišnou od uzavřené výlučnosti salonů.

Stálost v postoji těchto „proletaroidních intelektuálů“ k utlačovaným patrně tkví v provinčních a lidových vazbách a poutech: Murger byl synem domovníka a krejčího, Champfleuryho otec byl tajemníkem radnice v Laonu, Barbarův obchodoval v Orléansu s hudebními nástroji, Bonvinův byl poklasným, Delvauův koželuhem ze Svatomartinského předměstí atd. Navzdory tomu, o čem jsou přesvědčeni a o čem též chtějí přesvědčit, se nejedná pouze o přímý důsledek jakési věrnosti rodinnému odkazu či zděděným sklonům, ale také o projev zkušeností spojených s jejich pozicí v literárním poli. Je to pozice ovládaných, a ta není pocho-pitelně bez vztahu k jejich původu, přesněji řečeno k dispozicím a ekonomickému a kulturnímu kapitálu, který zdědili.

Od Pierra Martina si vypůjčme popis sociálních rysů Henriho Murgera, příkladného představitele své kategorie: „Byl synem domovníka a krejčího a byla mu určena zcela jiná kariéra než redaktorství v *La Revue des Deux Mondes*, nebýt matčiny ctižádosti, která

46) C. Pichois — J. Ziegler: *Baudelaire*, cit. dílo, s. 219.

mu pomohla překonat, po mnoha útrapách, první etapu. Dali ho studovat. Občas se rozčarovaně v myšlenkách vracel k matčinu rozhodnutí a zapřísahal chudší rodiče, aby své děti nenutili do škol. On sám studoval nepravidelně, nedostudoval a mnoho studiím nezískal. Četl hlavně poezii a začal psát básně. Nikdy nepojal záměr svou nedostudovanost napravit. Jeho neznalosti byly značné: uctíval a bezelstně se obdivoval jednomu z přátel, protože přečetl *Didlerota*, on sám ale nepomyslel, že by ho měl napodobit. Jeho soudy ani s věkem nezískaly chybějící sílu. Když se dotkne sociálních, politických, náboženských, ba i literárních otázek, jsou jeho úvahy chudičké. Kde také mohl najít čas a prostředky, aby svému duchu poskytl náležitou potravu? Poté, co se nepohodl s otcem a nalezl útočiště u jednoho z „píjáků vody“, musel se potýkat s opravdovou bídou, která ho brzy připravila o zdraví, několikrát ho přinutila k pobytu v nemocnici, vyčerpala ho strádáním a nakonec mu připravila smrt ve čtyřiceti letech. Úspěch jeho knih, po deseti krušných letech, mu vynesl skrovné živobytí a možnost žít o samotě na venkově. Jeho rozhled po světě je stejně tak omezený jako jeho vzdělání. Vlastně nepoznal nic než vlastní bohémský život a to, co uviděl z chování venkovanů v okolí svého domu v Marlotte. Proto se hodně opakoval.<sup>47)</sup>

Murgerův blízký přítel Champfleury se vyznačuje zcela podobnou charakteristikou: jeho otec je tajemník radnice v Laonu, jeho matka má obchůdek. Velice krátce studuje, pak odchází do Paříže, kde získá skrovné místo v knižním zasilatelství. S přáteli spolustolovníky založí kroužek Píjáků vody. Píše do *L'Artiste* a do *Le Corsaire* (většinou uměleckou kritiku). Roku 1846 vstupuje do Společnosti literátů. Píše romány na pokračování do seriálních časopisů. V roce 1848 utíká do Laonu, od prozatímní vlády dostává dvě stě franků. Do Paříže se vrací v padesátých letech, stýká se s dlouholetými přáteli Baudelairem a Bonvinem a také s Courbetem. Aby se uživil, píše bez přestání — romány, kritiky, učené eseje. Prosazuje se jako „vůdce realistů“, což mu vyneslo opletačky s cenzurou. Díky Sainte-Beuvovi získává roku 1863 autorská práva pro Théâtre des Funambules, ovšem jen nakrátko. V roce 1872 je jmenován ředitelem muzea porcelánu v Sèvres.<sup>48)</sup>

Ti, kdo postupně vynaleznou to, co bude nazváno „uměním pro umění“, a zároveň s tím stanoví normy literárního pole, se vymezují odmítavým postojem k oběma zmíněným pozicím. Nicméně něco je přece jen spojuje se sociálním uměním

47) P. Martino: *Le Roman réaliste sous le second Empire* (Paris: Hachette, 1913), s. 9.

48) É. Bouvier: *La Bataille réaliste, 1811–1857*, cit. dílo.

a realismem: totiž prudký odpor k měšťákům a k měšťanskému umění. Kult formy a neosobní neutralita vyvolávají dojem, že jsou zastánci „nemorální“ definice umění, zvláště když jako u Flauberta úsilí o formální dokonalost budí zdání spojitosti se snahou o potupu měšťanského způsobu života. Označení „realismus“, v dobové taxonomii přibližně stejně tak vágní jako některá označení současná („levičák“, „radikál“), umožňuje zahrnout do společného odsudku nejen Courbeta, původní cíl, a jeho obránce v čele se Champfleuryem, ale také Baudelaira a Flauberta, zkrátka všechny, kdo se zdají obsahem či formou ohrožovat mravní řád a tím samotné základy společenského pořádku.

Při procesu proti Flaubertovi žalobce Pinard ve své řeči poukazuje na „realistické líčení“ a dovolává se morálky, jež „veřejně odsuzuje realistickou literaturu“. Flaubertův advokát je nucen v obhajobě přiznat, že jeho klient náleží k „realistické škole“. Zdůvodnění rozsudku dvakrát opakuje termíny obžaloby a zdůrazňuje „vulgární a často šokující realismus povahopisu postav“. 49) Stejně tak ve zdůvodnění rozsudku nad *Květy zla* čteme, že Baudelaire se provinil „hrubým a stud urážejícím realismem“, který „dráždí smysly“. 50) Mnohé historické debaty, hlavně o umění — ale týká se to i jiných oblastí —, by se projasnily anebo by jednoduše byly zbytečné, kdyby bylo možné v každém z případů zřetelně stanovit jednotlivé, často protichůdné významy veškerých klíčových pojmů — „realismu“, „idealismu“, „umění pro umění“ —, tak jak se proměňují v závislosti na sociálních střetech uvnitř pole jako celku (zde často původně fungují jako obviňující výroky či urážky: viz výše pojem „realismu“), anebo uvnitř podpole těch, kdo se k nim hlásí jako k symbolům (například různí obránci „realismu“ v literatuře, malířství, divadle atd.). Nesmí se přitom zapomínat, že význam těchto slov, jež teoretická diskuse zvětšuje tím, že je odhistoričtuje (a odhistoričtívání, ač povstává často z neznalosti, je jedna z podmínek „teoretizace“), se v průběhu času neustále proměňují, tak jako se proměňují odpovídající pole střetů a poměry sil mezi uživateli dotčených pojmů. Ti pak v okamžiku, kdy konstruují vlastní „genealogické“ ukotvení — spíš politické než vědecké — s úmyslem dodat symbolickou sílu vlastnímu užití pojmů, přitom patrně víc než kdy jindy ignorují předchozí vývoj užívaných taxonomií.

49) G. Flaubert: *Madame Bovary* (Paris: Conard, 1910), s. 577, 581, 629, 630.

50) C. Pichois: *Baudelaire. Études et témoignages* (Neuchâtel: La Baconnière, 1976), s. 137.

V jistém smyslu, jak dosvědčují soudní procesy, jimiž jsou stíháni a jejichž závažnost není radno podceňovat, zacházejí stoupenci „čistého umění“ mnohem dále než jejich zdánlivě radikálnější souputníci: estetický odstup — skutečný základ, jak uvidíme, jejich symbolické revoluce — je totiž vede roztržce s konformismem měšťanského umění, aniž by přitom upadli do jiného druhu etické podřízenosti, jako je tomu u stoupenců „sociálního umění“ nebo u „realistů“, například když velebí „svrchovanou ctnost utlačovaných“ a přiznávají radu, tak jako Champfleury, „cit pro veliké věci, jenž ho staví nad nejlepší soudce“. 51)

Přitom rozhraní mezi ironickou provokací a rebelantickou transgresí se těžko rozlišuje, stejně jako nelze zcela oddělovat umírněnou otevřenost vůči avantgardě u „sociálního umění“ od radikálnějšího ducha politického a estetického odporu u „realistů“. Je nicméně zřejmé, že po převratu Ludvíka Napoleona Bonaparta rozdíl v životním stylu, mající počátek ve společenském původu a v návazné pozici ve společenském a literárním poli, se zvýrazňuje a přispívá k vytvoření oddělených skupin: ta první využívá kavárny Divan Le Pelletier a Paris, časopis *La Revue de Paris* a sdružuje spisovatele již víceméně zavedené a tíhnoucí k umění pro umění, jako jsou Banville, publikující ve významných revuích, Baudelaire, Asselineau, Nerval, Gautier, Planche, oba bratři de la Madelènové, již slavný Murger, Karr, de Beauvoir, Gavarni, bratři Goncourtové atd.; ta druhá se schází v Andlerově pivnici, později U Mučedníků, a patří sem „realisté“ Courbet, Champfleury, Chenavard, Bonvin, Barbara, Desnoyers, P. Dupont, G. Mathieu, Duranty, Pelloquet, Vallès, Montégut, Poulet-Malassis aj. Přesto obě skupiny nejsou přísně odděleny, mnozí se pohybují mezi oběma: ti politicky nejlevicovější — Baudelaire, Poulet-Malassis, Ponselet — často přicházejí do Andlerovy pivnice a naopak mezi hosty v Divan Le Pelletier najdeme Chenavarda, Courbeta a Vallèse.

51) B. Russell: „The Superior Virtue of the Oppressed“, *The Nation*, 26. 6. 1937; Champfleury: *Sensations de Josquin*, s. 216, cit. in R. Cherniss: „The Antinaturalists“, in G. Boas (ed.): *Courbet and the Naturalistic Movement* (New York: Russell and Russel, 1967), s. 97.

„Umění pro umění“ vlastně dosud nepředstavuje existující pozici, kterou by stačilo zaujmout, jako je tomu u pozic zavedených, které vycházejí z logiky chodu společnosti a odkazují, naplňující je, k jednotlivým společenským funkcím. „Umění pro umění“ je pozice, kterou je třeba teprve *vybudovat*, postrádá ekvivalent v mocenském poli a nemusela by také, ba neměla by vzniknout. I když je potenciálně vepsána do prostoru již existujících pozic a někteří romantičtí básníci už naznačili nutnost jejího vzniku, přesto ti, kdo ji hodlají zaujmout, to mohou provést pouze za předpokladu, že pro ni vytvoří vlastní pole, jinak řečeno že revolučně promění svět umění, který ji prozatím vylučuje fakticky i právně. Musejí tedy vynalézt — proti již zavedeným pozicím a jejich držitelům — vše, čím se tato pozice vymezuje, a v prvé řadě musejí vytvořit společenskou postavu, dosud nemající obdoby, totiž moderního spisovatele a umělce, profesionála na plný úvazek, cele a výlučně oddaného své práci, netečného k požadavkům politiky a příkazům morálky, neuznávajícího jiné zákony než svébytnou normu svého umění.

#### DVOJÍ ROZTRŽKA

Držitelé této rozporuplné pozice jsou nuceni se postavit proti různým již zavedeným pozicím, a to se zřetelem ke dvěma rozdílným hlediskům. Musejí se tak pokusit smířit nesmiřitelné, jinak řečeno musejí smířit oba protikladné principy podmiňující ono dvojí odmítnutí. Proti společensky „prospěšnému umění“, což je oficiální, konzervativní varianta „sociálního umění“, jejímž nejnámějším zastáncem byl Flaubertův blízký přítel Maxime Du Camp, a proti „měšťanskému umění“, jež představuje nevědomý či svolný prostředek šíření etické a politické *doxy*, požadují etickou svobodu, ba prorockou provokaci. Především však chtějí projevit odstup od všech institucí — státu, Francouzské akademie, tisku —, aniž by na druhé straně souhlasili se spontánní nenuceností bohémy, která sice také požaduje nezávislost, avšak jen proto, aby ospravedlnila transgrese bez specificky estetického dopadu, případně pouhý ústup směrem k nenáročné jednoduchosti a hrubosti.

Jestliže odmítli měšťanský život, k němuž byli předurčeni, tedy kariéru a rodinu, pak nikoli proto, aby vyměnili jedno otroctví za druhé a přijali, jako Gautier a mnozí jiní, nevolnění literárního průmyslu a žurnalistiky, případně aby se dali do služeb vyššího ideálu, byť by byl sebevznešenější a sebeušlechtlejší. Baudelairův politický postoj, především za revoluce 1848, je z tohoto pohledu příkladný: nebije se za republiku, ale za revoluci, kterou miluje pro ni samu jako svého druhu umění pro umění vzpoury a transgrese. V úsilí udržet se nad obvyklými alternativami a překonat je si stoupenci umění pro umění sami vnucují mimořádnou kázeň, záměrně se k ní hlásí jako k obraně před úlevami, jež si přiznávají jejich protivníci, ať už patří tam či onam. Jejich nezávislost spočívá v dobrovolné zvolené, bezpodmínečné poslušnosti novým zákonům, které sami stanovují, aby je prosadili v literárním světě.

Důsledkem je, že jsou ve znásobené intenzitě vystaveni rozporům vyplývajícím z jejich statusu „chudých příbuzných“ uvnitř široké měšťanské rodiny: to je dáno dosud podřízeným postavením kulturního pole uvnitř pole mocenského. (Znamená to, že právě tomuto postavení lze přičíst větší část toho, co Sartre ve Flaubertově případě přisuzuje vztahu k rodině a společenské třídě původu.) A není možná přehnané vyčíst symbolické vyjádření neobyčejného pnutí a rozporuplnost vztahu účasti-odvržení, jež Baudelaira váže jak k vládnoucím, tak k ovládaným, z básně příznačně nazvané „Heautontimorumenos“ („Sebetrapic“):

Jsem políček i tvář, kam pad,  
jsem rána v zádech, krutá dýka,  
jsem kolo, údy mučedníka,  
jsem stejně oběť jako kat.<sup>52)</sup>

Kdo by mě podezříval, že překrucuji text (ač zaníceným vykladačům se takový poklesek obvykle promíjí), tomu mohu citovat Baudelairův výrok, z něž by bylo krátkozraké vyčíst jen provokaci cynického estéta (byť i provokace je přítomna). Výrok je z doby po revoluci 1848 a Baudelaire se zde ztotožňuje s oběma tábory: „Byl bych si býval přál být hned kat, hned oběť, abych poznal pocity v obou situacích.“

52) Překlad Svatopluk Kadlec.

Sama Baudelairova estetika patrně vychází z oné dvojí roztržky, která se následně projevuje jakousi neustálou ostentací paradoxní jedinečnosti: dandysmus není jen vůle vyvolat zdání a údiv, není to jen vystavování odlišnosti či potěšení z nelibosti druhých, strojený úmysl vyvolat rozpaky, skandalizovat slovem, gestem, sarkastickým žertem; je to také a především etický a estetický postoj cele zaměřený k pěstění já (nikoli kultu já), a tedy k povznesení a zhutnění schopnosti vnímat a myslet. Odsudek improvizace a lyrického vzletu, které musí nahradit práce a hledačství, vychází mimo jiné z odporu k pokleslým podobám romantismu, jimiž je zaneřáděna „škola zdravého rozumu“ — například když se Émile Augier staví na obranu poezie „pravdivých citů“, to jest onoho zdravého zaujetí pro lásku k rodině a společnosti. Avšak současně odpor k laciné transgresi, většinou omezené na etický aspekt, podmiňuje duševní napětí a vůli vnést metodičnost i do onoho svobodného sebeovládání, jímž je „pěstění znásobeného vnímání“.

V tomto geometrickém místě průniku protikladů, nemajícím nic společného se „střední cestou“ à la Victor Cousin, se pohybuje také Flaubert a krom něho řada dalších, aniž by společně vytvářeli skutečné uskupení: Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Barbey d'Aureville aj.<sup>53)</sup> Uvedu zde jen zvlášť příkladně podoby oněch zdvojených odmítnutí, jež procházejí všemi existenciálními oblastmi od politiky až po estetiku a vyhovují následnému vzorci: nemám rád X (spisovatele, jednání, hnutí, teorii aj. — zde realismus, Champfleuryho apod.), ale stejně tak nemám rád opak X (zde lživý realismus Augierů či Ponsardů), i když i tento opak X stojí proti X (to jest proti realismu a Champfleurymu), stejně tak jako stojíme — X, opak X, já — proti Y (romantismu). Uvedme Flauberta: „Myslí si, že miluji skutečnost, jenže já si ji hnusím. Neboť ten román jsem napsal z nenávisti k realismu. Ale to nikterak neumenšuje mou nenávist k románu a jeho lživé ideálnosti, protože ta nás v téhle době všechny podvádí.“<sup>54)</sup>

53) Viděli jsme, že Baudelaire v dopise z 31. 1. 1862, v němž reaguje na Flaubertův „údiv“ nad jeho kandidaturou do Francouzské akademie, projevuje vědomou solidaritu (viz výše s. 91).

54) G. Flaubert: „Dopis Edm. Rogerové de Genettes“, 30. 10. 1856, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl II., s. 633–634.

Tento generující vzorec představuje transformovanou podobu kontradiktorních vlastností pozice a dovoluje pochopit vpravdě generující mechanismus vzniku řady jednotlivých postojů jejich držitelů. Přitom takový modelově tvůrčí přístup nemá nic společného s jakoukoli podobou projektní empatie. Lze tak totiž například vysvětlit politickou neutrálnost těchto autorů, která se projevuje zcela volným eklekticismem v otázce známých a přátel a současně naprostou neangažovaností („hloupost“, dle známého Flaubertova výroku, „spočívá ve vůli dospět k závěru“), odmítáním jakéhokoli oficiálního uznání („pocty zneuctují“, opět dle Flauberta) a hlavně odmítáním jakéhokoli etického a politického kazatelství, ať už k oslavě měšťanských hodnot nebo při vzdělávání mas dle republikánských či socialistických zásad.

Starost o odstup od všech sociálních míst (a od všech *loci communes* sdílených jejich držiteli) vyžaduje odmítání řídit se očekáváními veřejnosti, následovat či je předjímat po způsobu úspěšných divadelníků či autorů románů na pokračování. Nejdále ze všech v této vědomé netečnosti zachází Flaubert. Dokonce vyčítá Edmondu de Goncourt, že v předmluvě k *Bratrům Zemganno* se obrací na čtenáře a vysvětluje estetické záměry díla: „Nač potřebujete mluvit se čtenáři? Nejsou hodni našich důvěrností.“<sup>55)</sup> A Renanovi o jeho *Modlitbě na Akropoli* píše: „Nevím, zda ve francouzštině existuje krásnější kousek prózy! [...] Je to nádherné a jsem si jist, že měšťák tomu za mák neporozumí. Tím lépe!“<sup>56)</sup> Čím více umělec utvrzuje sebe sama jako umělce a svou nezávislost, tím zřetelněji vytváří obraz „měšťáka“, jenž — tak jako u Flauberta — zahrnuje „měšťáka v pracovní haleně i měšťáka v redingotu“, „nevzdělance“ i „šosáka“, tedy ty, kdo jsou neschopni mít rádi umělecké dílo a skutečně, to jest symbolicky, se ho zmocnit.

„Slovem měšťák chápu měšťáka v pracovní haleně, stejně jako měšťáka v redingotu. My a jen my, vzdělanci, jsme lid či lépe řečeno tradice lidstva.“<sup>57)</sup> A jinde: „Ano, vynadají mi, s tím počítej.

55) G. Flaubert: „Dopis Edmondu de Goncourt“, 1. 5. 1879, *tamtéž*, díl VIII., s. 263.

56) G. Flaubert: „Dopis Renanovi“, 13. 12. 1876, *tamtéž*, díl VII., s. 368.

57) G. Flaubert: „Dopis George Sandové“, květen 1867, *tamtéž*, díl III., s. 642.

*Salambo* otráví měšťáky. To znamená všechny...<sup>58)</sup> „Měšťáci, to byli skoro všichni — bankéři, směnárníci, notáři, velkoobchodníci, hokynáři a kdokoli nepatřil do tajemného kroužku a prozaicky si vydělával na živobytí.“<sup>59)</sup> Avšak jestliže čistí umělci ve své nenávisti k „měšťákovi“ projevují solidaritu se všemi, kdo jsou stíženi surovou ziskuchtivostí a předsudky — s bohémou, kejklíři, zruinovanými šlechtici, služkami štědrého srdce, prostitutkami —, tedy všemi, kdo symbolizují pozici umělce na trhu, neznamená to, že by na druhé straně odmítali sblížit se s „měšťákem“, jakmile se cítí být ohroženi bohémou.<sup>60)</sup>

V uměleckém mikrokosmu, jenž tvoří nejbližší obzor všech estetických a politických konfliktů, se odpor k *měšťákovi* živí z nenávisti k „měšťáckému umělci“, neboť jeho úspěchy a věhlas — tedy jeho odměna za podlézavost publiku nebo moci — připomínají „čistému“ umělci stále otevřenou možnost obchodovat s uměním nebo pořádat slavnosti k potěše mocných po vzoru Octava Feuilleta a jeho přátel: „Jedna věc je tisíckrát nebezpečnější než měšťák“, píše Baudelaire v *Estetických zajímavostech*, „je to měšťácký umělec, stvořený, aby vstoupil mezi umělce a ducha a skrýval jednoho druhému.“

Na druhé straně vysoce náročná koncepce tvorby vede „čisté“ umělce k profesionálnímu pohrdání uměleckým proletariátem. Zde má patrně původ jejich představa „chátrý“. Goncourtové se v *Deníku* ohrazují proti „tyranii pivnic a bohémou, namířené vůči všem pravým pracujícím“ a ve Flaubertovi spatřují opak „velkých postav bohémou“, jako je Murger. Tak ospravedlňují přesvědčení, že „aby měl jedinec talent, musí být rádným člověkem a počestným měšťanem“. Baudelaire a Flaubert — jelikož jsou proti své vůli většinou vnímáni — uvnitř i vně pole — jako „realisté“, se zase vymezují vůči mlhavému humanismu stoupenců sociálního umění a proudhonovských realistů. Činí tak důrazem na striktnost své profesionální etiky, jež jim brání ztotožňovat tvůrčí volnost s nenuceností, a na aristokratičnost své osobní etiky,

58) G. Flaubert: „Dopis Ernestu Feydeauovi“, 19. 8. 1861, *tamtéž*, díl III., s. 170.

59) Th. Gautier: *Histoire du romantisme*, cit. in P. Lidský: *Les Écrivains contre la Commune* (Paris: Maspero, 1970), s. 20.

60) A. Cassagne: *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, cit. dílo, s. 154–155.

... která jim vnukává stejný odpor ke všem podobám *farizejství* — zpátečnickým jako pokrokovým. Proto když Hugo napsal Baudelaireovi, že „nikdy nemluvil o Umění pro umění“, je „o Umění pro Pokrok“, Baudelaire v dopise matce zhodnotil *Bidňky* jako „nečistou a nejspornou knihu“ a jeho opovržením politickému poslání romantického mága se přinejmenším dvojnásobí. Po militantním období roku 1848 sdílí napříště s Flaubertem totéž rozčarování, které zachází až k odmítání jakéhokoli zařazení do společnosti a k nerozlišenému odsuzování všech, kdo se obětují kultu obecného blaha jako George Sandová, jeho otloukánek. S Flaubertem se shoduje v odsudku stoupenců „sociálního katolicismu“: zruďného spáření „neposkrvněného početí a dělnických ešusů“, použijeme-li volně citátu z Flaubertova dopisu zmíněné George Sandové.<sup>61)</sup>

„Právě jsem spořádal Lamennaise, Saint-Simona, Fouriera; a Proudhona pročítám znovu od začátku do konce. [...] Jedno je u nich nápadné a všechny je spojuje: je to nenávist ke svobodě, nenávist k Francouzské revoluci a k filozofii. Jsou to všechno středověcí paňácové s duchem zabředlým v minulosti. A jací pedanti! A školní dozorcí! Přiopili seminaristi nebo třešticí pokladní! Jestli se jim rok 48 nevydařil, je to proto, že se minuli s velkým tradičním proudem. Socialismus je jedna tvář minulosti a jezuitství ta druhá. Velký učitel Saint-Simona je Joseph de Maistre a ještě nikdo nevypočítal vše, co Louis Blanc a Proudhon převzali od Lamennaise.“<sup>62)</sup> Připomeňme, že v *Citové výchově* Flaubert zahrnuje týmž opovržením konzervativce lpící na měšťanských pořádcích i chimérické reformátory. Baudelaire je v tomto bodě opět radikálnější, hlavně když naráží na George Sandovou, hloupou, těžkopádnou, upovídanou: „její mravní ideje mají stejnou hloubku soudnosti [...] jako nápady domovnic a vydržovaných holek“; je to „teoložka sentimentu“, která chce „zrušit peklo z lásky k lidskému rodu“. Baudelaire také často poukazuje na „kacířství poučování“, které požaduje, aby cílem poezie bylo „nějaké poučení“. Stejně tak prudce útočí na Veuillota, poté co napadl umění pro umění, a říká o něm, že „myslí na prospěch jako nějaký demokrat“.<sup>63)</sup>

61) G. Flaubert: „Dopis Ernestu Feydeauovi“, 19. 8. 1861, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl III., s. 170.

62) G. Flaubert: „Dopis Mme Rogerové des Genettes“, léto 1864, *tamtéž*, díl III., s. 402.

63) Ch. Baudelaire: „Dopis Barbeyovi“, 9. 7. 1860, cit. in Claude Pichois: *Baudelaire. Études et témoignages*, cit. dílo, s. 177.

## EKONOMICKÝ SVĚT NARUBY

Symbolická revoluce, díky níž se umělci vymaňují ze závislosti na poptávce měšťanstva, neuznávajíce nad sebou jiného pána než umění, má za důsledek popření trhu. Neboť v zápase o svrchovanost nad smyslem a funkcí umělecké činnosti mohou umělci nad „měšťákem“ zvítězit, jen když ho zároveň odstraní z role potenciálního zákazníka. Jakmile spolu s Flaubertem prohlásí, že „umělecké dílo [...] je neocenitelné, že nemá tržní hodnotu a nelze je zaplatit“, tedy že je zároveň *bez ceny a neocenitelné*, poněvadž se vymyká řádné logice řádného hospodářství, ozřejmí se i fakt, že vskutku *nemá tržní hodnotu*, že pro ně neexistuje trh. Nejednoznačnost Flaubertova výroku spojujícího „bezcnost“ s „neocenitelností“ odkrývá svého druhu pekelný mechanismus, jež umělci roztočí a v němž také uvážnou: tím, že sami vytvoří svébytnou nutnost, která je jejich silou, upadají do podezření, že je to jen z nouze ctnost.

Flaubert zcela zřetelně pochopil princip nových ekonomických podmínek: „Když se neobracíte k davu, je spravedlivé, když vás dav neplatí. To je pravidlo ekonomické politiky. Já tvrdím, že umělecké dílo hodné toho slova a svědomitě vytvořené je neocenitelné, že nemá tržní hodnotu a nelze je zaplatit. Závěr: když nemá umělec rentu, chcípne hladem! Je názor, že když umělec už nedostává důchody od mocných, je mnohem svobodnější, vznešenější. Jeho veškerá společenská vznešenost teď spočívá v tom, že je roven hokynáři. Jaký pokrok!“<sup>64</sup>) „Čím více svědomitosti vložíme do díla, tím méně z něho máme zisku. Za tenhle axiom dám hlavu pod gilotinu. Jsme umělci přepychu. Ale nikdo není tak bohatý, aby nás zaplatil. Když se jeden chce žít perem, musí se dát na novinářinu, romány na pokračování, divadelničinu.“<sup>65</sup>)

64) G. Flaubert: „Dopis George Sandové“, 12. 12. 1872, in tent.: *Correspondance*, díl VI., s. 458.

65) G. Flaubert: „Dopis hraběti Renému de Maricourt“, 4. 1. 1867, *tamtéž*, díl V., s. 264. Nejednoznačnost vztahu k měšťanskému publiku a k autorům, kteří mu jsou ochotni vyhovět, vysvětluje alespoň částečně — snad s výjimkou Bouilhetova a Banvillova případu —, že stoupenci umění pro umění se na divadelních scénách setkali s katastrofálními neúspěchy, tak jako Flaubert a Goncourtové, nebo že jako Gautier a Baudelaire svá nesčetná libreta a scénáře psali jen do šuplíku.

Tato antinomie moderního umění jakožto čistého umění se projevuje i tím, že s rostoucí nezávislostí kulturní produkce se také zvětšuje časový interval nezbytný k tomu, aby jednotlivá díla u veřejnosti prosadila (většinou proti názoru kritiků) normy své vlastní percepce, jež v sobě nesou. Časový skluz mezi nabídkou a poptávkou má tendenci se stát strukturním rysem specificky vymezeného produkčního pole: jedná se o ekonomický svět čistě protieconomický, jenž se v literárním poli ustavuje jako pól ekonomicky podřízený, avšak symbolicky dominující. V poezii se to děje zásluhou Baudelaira a parnasistů, v románě díky Flaubertovi (navzdory skandálu vyvolaném, ač spíše z nedorozumění, *Paní Bovaryovou*). Důsledkem je, že jedinými zákazníky výrobců, přinejmenším krátkodobě, jsou jejich vlastní konkurenti (například když se za druhého císařství pod tlakem zavedené cenzury významné časopisy uzavřely mladým spisovatelům, rozbujely se malé, většinou krátkodeché revue, jejichž čtenáři se rekrutovali především z přispěvatelů a přátel). Autoři jsou tak nuceni přijmout skutečnost, že musejí nutně počítat s odloženou odměnou. To je odlišuje jak od „měšťáckých autorů“, kteří se mohou spoléhat na bezprostřední efekt úspěchu u svého zákaznictva, tak od nájemných výrobců komerční literatury — autorů vaudevillů či lidových románů —, jimž jejich produkce zajišťuje velké zisky a zároveň pověst sociálně angažovaného, ba někdy socialistického spisovatele, jako v případě Eugène Suea.

Eugène Sue je patrně jeden z prvních, ne-li vůbec první, kdo se pokusil — spíš podvědomě než vědomě — ono znevažující označení za úspěšného „lidového“ autora kompenzovat mlhavými odkazy k socialistické filozofii. Jako autor vzbudil neobyčejný zájem vyžíváním postupů historického románu k vykreslení společensky podřízených vrstev. Tím nabídl předplatitelům *Le Constitutionnel* novou podobu exotismu. Rubem úspěchu byla nutnost čelit výtkám z nemorálnosti a nevkusu. Sueův „socialismus“ — podobně jako Champfleuryho realismus — je tedy jakési napůl politické, napůl estetické řešení dovolující postavit lidový „mravoličný román“ na nový základ a umožňující, aby měšťanský čtenář — dle Champfleuryho slov — četl Suea jako „mravoličného autora“.



Jiní autoři, jako Leconte de Lisle, budou v bezprostředním úspěchu spatřovat „znamení intelektuální méněcennosti“. A christologická mystika „prokletého umělce“, obětovaného na tomto světě, aby byl posvěcen v záhrobí, je zřejmě jen idealizující transfigurací či alespoň profesní ideologizací specifických rozporů obsažených ve výrobním způsobu čistý umělec připraven nastolit. Pohybujeme se v aruby převráceném ekonomickém světě: umělec symbolicky zvítězit, jen pokud prohraje ekonomicky (nejmenším krátkodobě), a naopak (přínejmenším obě).

Právě tato paradoxní ekonomie navrácí — a to neméně paradoxně — veškerou váhu zděděnému hospodářskému vlastnictví, především rentě, neboť bez opory v trhu představuje renta základní podmínku přežití. Obecně vzato — a v rozporu s mechanickou představou o vlivu společenských podmínek, tak jak je sociální dějiny či sociologie literatury a umění často interpretují — pravděpodobné účinky vlastnictví a vlastností činitelů, ať už v objektivizované podobě, jako je ekonomický kapitál a renta, nebo v podobě zosobněné v konstitutivních dispozicích habitu, závisejí na situaci produkčního pole. Jinak řečeno, tytéž dispozice mohou v závislosti na vývoji pole vyvolat postoje velmi rozdílné či dokonce protikladné, například v politice či v náboženské oblasti (změny se mohou odehrát i v rámci jednoho života, jak ukazují četné etické či politické obraty u řady jednotlivců v období 1840–1880).

To zcela zpochybňuje snahu považovat společenský původ za nezávislý, transhistorický základ interpretace, tak jako to například činí zastánci koncepčního protikladu mezi aristokratickým a plebejským přístupem k tvorbě. Je-li nutno neustále upozorňovat na nebezpečí zplošťující interpretaci *vazby mezi habitem a polem* jako přímého a mechanického projevu „sociálního původu“, je to i proto, že takové zjednodušující uvažování nachází podněty jednak ve zvyklostech běžné polemiky, která ráda užívá genealogický odsudek („syn měšťáka!“), jednak ve vědeckých praktikách literární vědy, ať už ve spojení s monografiemi („život a dílo“) nebo se statistickými přístupy.

Je-li o prosazení čistého umění, mají „dědicové“ — tak jako v *Citové výchově* — rozhodující výhodu: zděděný ekonomický kapitál, který vyvazuje z naléhavého tlaku bezprostřední potřeby (například novinářiny, jež tak ničí Théophile Gautier) a dovoluje „vydržet“ i bez podílu na trhu, je jedním z nejdůležitějších činitelů umožňujících odklad úspěchu avantgardní tvorby při jejím ztrátovém či výrazně dlouhodobém investování: „Flaubert,“ jak sdělil Feydeauovi Théophile Gautier, „měl víc důvtipu než my, [...] měl dost rozumu, aby se narodil s nějakým dědictvím, což je absolutně nezbytné, když se někdo chce věnovat umění.“ A Flaubert jistě není ten, kdo by mu protirečil. Vždyť sám píše Feydeauovi po smrti „dobráka Théa“, aby jeho životopis pojal jako „pomstu“ za vykořisťování, jemuž byl Gautier po celý život vystaven. A vskutku neexistuje lepší příklad údělu „literárního dělníka“ než právě Théophile Gautier, nucený od roku 1837 vyrábět každý týden své divadelní recenze pro *La Presse*. Z jeho sporů s majitelem časopisu Émilem de Girardin je nejznámější ten, který se týká Gautierovy cesty do Španělska, nebo ten, který se prolínal s pobytem v Orientu, jak píše Maxime Du Camp: „Každá z etap se počítala na počet stran rukopisu zasílaných redakci časopisu: kilometry odhadoval podle počtu řádků, které ho stály.“<sup>66</sup>

Nezávislost na penězích zaručují zase jenom (zděděné) peníze, a to tím spíše, že znamenají jistotu, záruku, záchranou síť: štěstěna majetku přeje odvaze, jíž zase přeje štěstěna — a v umění možná více než kdekoli jinde. „Čistým“ umělcům peníze umožňují vyhnout se kompromisům, jimž by je neexistence renty vystavila, jako například ve známém případě tajně vypláceného důchodu Lecontu de Lisle, nebo když Flaubert podniká kroky ve prospěch svého méně majetného přítele Bouilheta: „Teď ta otázka *živobytí*. Slibuju Ti, že paní Str[oehlinová] bude moci císaře osobně požádat o místo pro Tebe, jaké budeš chtít. Mrkni se po nějakém, tak do tří týdnů, hledej. Dej si tajně poslat údaje o službě svého otce. Uvidíme. Mohli bychom požádat o důchod, ale to bys

66) M. Du Camp: *Théophile Gautier* (Paris: Hachette, 1895), s. 120. Cit. in M. C. Schapira: „L'aventure espagnole de Théophile Gautier“, in R. Bellet (ed.): *L'aventure dans la littérature populaire au XIX<sup>e</sup> siècle* (Lyon: PUL, 1985), s. 21–42 (o vztazích mezi Gautierem a Girardinem viz hlavně s. 22–25).

musel zaplatit mincí svého řemesla, to znamená kantátami, epithalamy atd. — to rozhodně ne, ne.“<sup>67)</sup>

Ale Flaubert se zřejmě oprávněně ohrazuje také proti „pohodlnému klacku“ („máš štěstí, že díky svým rentám můžeš pracovat pomalu“), kterým ho častují kolegové. I když renta nepochybně skýtá objektivní nezávislost na moci a mocných, a tak zajišťuje i subjektivní volnost, přesto ještě není nutnou a tím méně dostačující podmínkou nezávislosti či lépe *lhostejnosti* vůči lákadlům světa, byť by to byly svody tak specifické jako chvála kritiky a literární sláva. Nezávislost totiž může přinést jen výlučná investice do skutečného intelektuálního záměru: „Úspěch, čas, peníze a publikace jsou zatlačeny na samé dno mé mysli, k obzorům zcela mlhavým a dokonale lhostejným. Říkám si, to je toho, a připadá mi to nehodné (opakuju *nehodné*), aby se vám z toho potil mozek. Netrpělivost, s jakou se lidé pera těší, až je vytisknou, budou hrát, proslaví se, budou chváleni, mě udivuje jako bláznovství. Připadá mi, že to s jejich dřinou souvisí tak málo jako hra v domino nebo politika. Tak vidíte. Všichni můžou jednat jako já. Pracovat stejně pomalu a lín. Jen je potřeba se zbavit některých zálib a odepřít si pár potěšení. Nejsem nijak ctnostný, jen důsledný. A i když mé potřeby nejsou malé (ale nemluví o nich), raději budu školní dozorce někde v internátě, než bych napsal čtyři řádky za peníze.“<sup>68)</sup>

Možná tu máme — pro ty, kdo si je přejí — neoddiskutovatelné kritérium hodnoty veškeré umělecké a šířeji vzato i intelektuální produkce. Je jím investice do díla měřitelná vynaloženým úsilím, přinesenými oběťmi všeho druhu v konečném souhrnu i vynaloženým časem. A tato investice jde ruku v ruce s nezávislostí na silách a tlacích přicházejících jednak zvnějšku, jednak zevnitř pole. Posledně jmenovaným se někdy hůře čelí, ať už se jedná o módní lákadla nebo o etický či myšlenkový konformismus, například naoktrojovanou problematiku, povinné náměty, zaběhané výrazové formy apod.

67) G. Flaubert: „Dopis Louisi Bouilhetovi“, 30. 9. 1855, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl II., s. 598. Tento dopis opět dokládá důležitost Flaubertova sociálního kapitálu. Paní Stroehlinová, blízká přítelkyně Flaubertovy matky a její rouenská sousedka, byla „dobře zapsána u dvora a u císařských úřadů“. Zdá se, že na rozdíl od Flauberta Bouilhet zcela postrádal sociální kapitál a to, co s tím často souvisí (a co mu Flaubert vícekrát vyčetl), totiž dispozice, jak sociální kapitál získat.

68) G. Flaubert: „Dopis Ernestu Feydeauovi“, 15. 5. 1859, *tamtéž*, 1973, díl III., s. 22.

## POZICE A DISPOZICE

Teprve když jsme charakterizovali jednotlivé pozice, lze se vrátit k jednotlivým činitelům a osobním vlastnostem, které ve větší či menší míře vedou k zaujetí různých pozic a k realizaci možností, jež obsahují. Celkově jsou si stoupenci „umění pro umění“ objektivně blízcí svými politickými a estetickými stanovisky,<sup>69)</sup> a aniž by tvořili skutečnou skupinu, vzájemně si jeden druhého cení a někdy jsou i přáteli. Je ovšem pozoruhodné, že nadto jsou si velmi blízcí i svou společenskou trajektorií, jak jsme to již viděli u stoupců „sociálního umění“ a „měšťanského umění“.

Například Flaubert a Fromentin jsou syny význačných mimořádných lékařů, Bouilhetův otec byl rovněž lékař (jen zemřel mladý a nedosáhl takové proslulosti), Baudelaire je syn přednosty úřadu Sněmovny pairů (s malířskými sklony) a nevlastní syn generála, Leconte de Lisle syn majitele plantáže na Réunionu, Villiers de l'Isle-Adam pocházel ze starobylého šlechtického rodu, Théodore de Banville, Barbey d'Aureville a bratři Goncourtové z drobné venkovské šlechty. Životopisci často zmiňují, že jejich otcové „pro ně chtěli vysoké společenské postavení“. To zřejmě vysvětluje, proč téměř všichni začali nebo i dokončili studia práv (jako Frédéric): Flaubert, de Banville, Barbey d'Aureville, Baudelaire, Fromentin.

Talentované měšťanstvo a tradiční šlechta mají společné to, že zvýhodňují aristokratické dispozice a vedou spisovatele k odstupu jak od demagogických deklamací stoupců „sociálního umění“, tak od „měšťáckých umělců“. Ty první tito spisovatelé ztotožňují s novinářským plebem bohémy<sup>70)</sup> a ty druhé, původem většinou z podnikatelského měšťanstva, považují jen za kupce z chrámu, kteří mistrně recyklují hodnoty velké romantické tradice a karikují ji.

69) Pouhým tematickým uspořádáním to naprosto přesvědčivě dokazuje výtečné dílo Alberta Cassagne *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, cit. dílo. Postačí si přečíst názory na všeobecné hlasovací právo nebo na vzdělání lidu (s. 195–198).

70) Například bratři Goncourtové v románu *Karel Demailly* (1860) sáhodlouze líčí rozporuplnost moderního umělce a prezentují bohému jako svého druhu literární proletariát, „odsouzený k bídě poklesem literární mzdy“, píšící do „nevýznamných časopisů“. Bohéma je pro ně něco jako revoluční armáda — „nahá, podvyživená, bosá“, připravená zaútočit na „literární aristokracii“.

Spisovatelé pocházející z centrálních pozic mocenského pole (synové lékařů či příslušníků „intelektuálních“ profesí, označovaných jazykem doby jako „kapacity“) jsou vybaveni stejně tak kapitálem ekonomickým jako kulturním a podle všeho mají sklon zaujmout obdobnou pozici v literárním poli. A tak dvojí orientaci investic Flaubertova otce Achilla-Cléophasa do vzdělání dětí a do pozemků odpovídá nerozhodnost mladého Gustava, jenž je na rozpacích, kterou z obou stejně možných budoucností zvolit: „Zůstávají mi ještě široké cesty, pěšiny pěkně vyšlapané, šaty k prodeji, místa, tisíce děr, do kterých cpou pitomce. Budu tedy tahle vycpávka ve společnosti, zacpu své místo. Budu muž počestný, usedlý a vše ostatní, jak chceš, budu jako každý, jak se sluší, jako všichni — nějaký advokát, lékař, podprefekt, notář, právní zástupce, soudce — tupec jako všichni tupci, muž do společnosti nebo do domácnosti, což je ještě hloupější.“<sup>71)</sup>

Čtenář Sartrova *Idiota rodiny* je nemálo překvapen, když v dopise Achilla-Cléophasa synovi o prospěšnosti cestování narazí mezi rituálními úvahami, jimž přesto nechybí intelektuální ctižádost, na zcela typicky flaubertovský tón a pohrdavou narážku na hokynaření: „Hleď, abys měl z cestování prospěch, a vzpomeň na svého přítele Montaigne, jenž žádá, aby cestování přinášelo především poznání povahy a mravů jiných národů a sloužilo k tomu, abys ‚otřel a obrousil svůj mozek a mozky jiných‘. Dívej se, pozoruj a dělej si poznámky; necestuj jako hokynář, ani jako obchodní cestující.“<sup>72)</sup> Takový program literárního cestování, jaké často praktikovali spisovatelé umění pro umění, a také sama forma odkazu k Montaignovi („tvůj přítel“), jež napovídá, že Gustave se otci svěřoval se svými literárními zálibami, zpochybňují, jak naznačuje Sartre, že by Flaubertova spisovatelská vokace

71) G. Flaubert: „Dopis Ernestu Chevalierovi“, 23. 7. 1839, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl I., s. 54. Viz rovněž dopis adresovaný Gourgaudovi-Dugazonovi, 22. 7. 1842, *tamtéž*, s. 93.

72) A.-C. Flaubert: „Dopis Gustavu Flaubertovi“, 29. 8. 1840, in G. Flaubert: *Correspondance*, cit. dílo, díl I., s. 68. Zde je příklad protišošáckých žertů mladého Gustava: „Odpovídám na Váš dopis, a jak říkají jistí žertéři, přikládám ruku k peru, abych Vám napsal.“ (G. Flaubert: „Dopis Ernestu Chevalierovi“, 28. 9. 1834, *tamtéž*, díl I., s. 15; viz také *tamtéž*, s. 18 a 27.)

bramenila z „otcovského prokletí“ a z nešťastného vztahu ke staršímu bratrovi, který ve škole vynikal více než Gustave a více odpovídal otcovské představě o úspěchu.<sup>73)</sup> Otcova slova v každém případě svědčí o tom, že sklony mladého Gustava se patrně setkaly s pochopením a podporou doktora Flauberta. Pokud přijmeme svědectví tohoto dopisu a dalších náznaků, jako je třeba četnost odkazů k básníkům v otcově lékařské doktorské práci, je zřejmé, že nebyl netečný k věhlasu literární kariéry.

Ale to není vše. Odvažme se dovést vysvětlení ještě dále. Kdybychom znova a jinak interpretovali Sartrovu analýzu, mohli bychom upozornit na období vztahu mezi umělcem jakožto „chudším příbuzným“ a „měšťanem“ či „měšťáckým umělcem“ na jedné straně a na straně druhé mezi Flaubertem a jeho starším bratrem, předurčeným svou prvorozeností, aby pokračoval v měšťanské linii a počestné kariéře, kterou si měl zvolit i Gustave.<sup>74)</sup> Bylo by možno hypoteticky uvážit, jak toto překrývání redundantních determinací mohlo nasměrovat Flauberta, aby hledal a vytvořil si pozici

73) Ve skutečnosti se zdá, že Flaubert byl spíš dobrý student (ale asi méně „vynikající“ než Bouilhet). Je možné, že ho poznamenala velice hořká internátní léta. Byl v gymnaziálním internátu od roku 1832 do roku 1838, pak studoval neinternátně, s každodenní docházkou; gymnázium opouští roku 1839 po vzpouře, kterou zde vedl: „Ve dvanácti letech mě dali do gymnázia: tam jsem v menším uviděl svět, zmenšeninu jeho neřestí, zárodky jeho směšnosti, jeho vášně v menším, spolčování; viděl jsem tam triumf síly, tajemný symbol Boží moci“ (G. Flaubert: *Œuvres de jeunesse*, díl II. s. 270; cit. in J. Bruneau: *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831–1845* (Paris: Armand Colin, 1962), s. 221). „Byl jsem v gymnáziu od deseti let a brzy jsem získal hlubokou averzi k lidem. Společnost dětí je stejně krutá ke svým obětem jako jiná malá společnost — společnost lidská. Táž nespravedlnost davu, táž tyranie předsudků a síly, totéž sobectví“ (G. Flaubert: „Mémoires d'un fou“, in tent.: *Œuvres de jeunesse*, díl I., s. 490; *tamtéž*, s. 221).

74) Flaubertova situace se liší od Baudelaierovy. Baudelaierův otec, vzdělaný úředník (s malířskými zájmy), pocházel z rodiny vysokých úředníků. Zemřel, když syn byl ještě dítě. Baudelaierův otčíman generál Aupick si vybudoval skvělou kariéru. Baudelaire však žil ve velice konfliktním vztahu s rodinou. Ta se postavila proti jeho literárním ambicím, soudně mu vnutila právní nezpůsobilost a celý jeho život poznačila cejchem zavržení. Jak upozorňují Claude Pichois a Jean Ziegler, rozcházivost pro Baudelaire představuje způsob, jak zavrhnout rodinu, která ho zavrhl: je to odmítnutí mezi, jež rodina stanovila jeho utrácení. Tato roztržka s rodinou — zároveň strpěná i nárokováná — se nejvíce dotýká vztahu k matce. Je to zřejmě základ tragického vztahu ke společnosti: vztahu odvrženého, jenž je nucen v neustálé roztržce odvrhovat to, co ho odvrhuje.

spisovatele, a to čistého spisovatele, a aby tak obzvláště ostře pocítil rozporuplnosti, jež tato pozice v nejvyšší míře obnáší.

### FLAUBERTOVO HLEDISKO

Náš rozbor postoupil k obecnému stanovění pozice, kterou Flaubert jako jeden z mnoha zaujal. Avšak jedinečnost spisovatelova postavení jsme dosud určili jen částečně: chybí totiž uchopení specifické zákonitosti samotného díla a jeho umělecké geneze. Jako bychom slyšeli přímo Flauberta: soudobým kritikům vytýkal, že gramatickou kritiku po La Harpově způsobu jen nahradili historickou kritikou sainte-beuvovské či tainovské ražby. A ptá se: „Znáte někde nějakou kritiku, která by se usilovně starala o samo dílo? Bystře se rozebírá prostředí, kde vzniklo, a příčiny zrodu; ale co *podvědomá* poetika? Odkud se bere? Co kompozice, co styl? Co autorovo hledisko? Nikde!“<sup>75)</sup>

Zvedněme hozenou rukavici, vezměme Flauberta za slovo a rekonstruujeme umělecké *hledisko*, od něhož se odvíjela jeho „podvědomá poetika“. Najdeme onen *bod* v uměleckém prostoru, který je mu vlastní a odkud *nahlížel* na tvorbu. Přesněji řečeno je třeba rekonstruovat prostor skutečných i potenciálních *stanovisek*, vůči nimž se utvářel jeho vlastní umělecký záměr a o němž lze hypoteticky předpokládat, že je obdobný k prostoru pozic ve výrobním poli, tak jak to bylo zhruba popsáno. Konstruovat autorovo hledisko jaksi znamená *zaujmout jeho místo*, jenže zcela opačně, než postupuje „tvůrčí“ kritika při svém projektivním ztotožňování.

Paradoxně se nelze jakkoli přiblížit subjektivnímu záměru autora (či tomu, co jsem v jisté době nazýval „tvůrčím záměrem“), pokud nepodnikneme zdoluhavou objektivaci, nezbytnou k rekonstrukci souboru pozic, v jejichž rámci se autor situoval, aby stanovil své rozhodnutí. Jinak řečeno, nelze zaujmout autorovo hledisko (nebo hledisko kteréhokoli činitele) a pochopit je — ovšem pochopením zcela odlišným

75) G. Flaubert: „Dopis George Sandové“, 2. 2. 1869, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl VI., s. 8.

vnímání toho, kdo je skutečné zaujímá —, pokud neujmeme autorovu situaci v prostoru konstitutivních pozic rádného pole: právě tato pozice, na základě strukturální analogie mezi oběma prostory, představuje základ „roz-  
-nutí“, která autor činí v rámci možných uměleckých stanovisek (k obsahu a formě). I ona jsou určována hrou rozdí-  
-jež je spojují i oddělují.

Když se Flaubert pouští do *Paní Bovaryové* nebo *Citoyenůvých*, pohybuje se prostorem disponibilních možností volí mezi nimi, ať už souhlasně, či odmítavě. Pochopit toto rozhodnutí a konečnou volbu znamená pochopit jejich diferenční rozdíly uvnitř soumožných voleb a pochopit i polysýlný vztah spojující daný diferenční význam s rozdílem mezi autorem daných rozhodnutí a autory rozhodnutí odlišných. Abychom zkonkrétnili tento proces, uveďme dopis Paula Alexise Flaubertovi ze 7. února 1880. Alexis se zde pokouší odvodnit svou předmluvu k souboru svých povídek: „Kdyby každý autor jednal stejně při vydávání svých děl, a to zcela přímě a nestrojeně, a třeba by si přitom neviděl na špičku nosu, jaký zlatý důl by to byl pro kritiku a dějiny literatury! Například kdyby v záhlaví *Paní Bovaryové* stálo: ‚Rozčilení nad špatným stylem Champfleuryho a takzvaných realistů nebylo bez vlivu při psaní tohoto díla. Podepsán: Gustave Flaubert.‘ Jaké světlo by to vrhlo na literární dějiny druhé poloviny devatenáctého století! Kolika hloupostí by byli ušetřeni budoucí profesori literatury!“<sup>76)</sup> Nicméně „upřímně

76) Dopis Paula Alexise Flaubertovi, cit. in A. Albalat: *Gustave Flaubert et ses Amis* (Paris: Plon, 1927), s. 240–243. Náčrtek s titulem „Le hibou philosophe, notes pour la composition et la rédaction d'un journal“ (Sova filozofka, poznámky ke skladbě a redigování časopisu) napovídá, jaká by v roce 1851, na Flaubertově místě, byla Baudelaireova odpověď. Baudelaireovy odsudky jsou formulovány zřetelněji než souhlasná stanoviska: s odporem se dívá na komerční literaturu (G. Planche, J. Janin, A. Dumas, E. Sue, P. Féval; viz Ch. Baudelaire: *Œuvres complètes*, cit. dílo, díl II., s. 50–52; článek „Les Drame et les romans honnêtes“ [Počestná dramata a romány] k nim přidává ještě Augiera, Ponsarda a novoklasicisty); naopak oceňuje realistickou mravoličnou literaturu (Ourliac), má úctu ke skutečným spisovatelům (Gautier, Sainte-Beuve), ale dosud se nepřátelsky dívá na umění pro umění, patrně pod vlivem bohémy před rokem 1848 (*tamtéž*, s. 38–43). Kratičký text „De quelques préjugés contemporains“ (O několika současných předsudcích; *tamtéž*, s. 54), redigovaný v téže době, nicméně již značí rozchod s ideály roku 1848 a idealistickým romantismem (Hugo, Lamennais). Roku 1855, v textu „Puisque réalisme il y a“ (Když už tu je realismus, *tamtéž*, s. 57–59) Baudelaire potvrzuje svůj rozchod s realismem.

a nestrojené“ odpovědi nám scházejí, stejně jako dotazník, který by metodicky zohledňoval celkové orientační body — vzory kladné i záporné —, vůči nimž se vymezil daný tvůrčí rámec. Můžeme se nanejvýš opírat o spontánní, tedy často neúplné a nepřesné výroky a o nepřímé indicie, chceme-li se pokusit rekonstruovat vědomý a nevědomý díl podnětů ovlivňujících autorovy volby.

Základním místem volby mezi různými možnostmi je hierarchie žánrů a uvnitř této hierarchie pak relativní stylův oprávněnost a autorská přijatelnost. I když je předmětem neustálých konfliktů, představuje danost, s níž nutno počítat, ať už jako s překážkou, nebo cílem změn. Volbou románu se Flaubert vystavil hrozbě druhořadosti a přiřazení k autorům podřadných žánrů. Román byl totiž považován za žánr nízký či — jak říká Baudelaire — „plebejský“ a „smíšený“,<sup>77)</sup> a to vzdor uznání a vážnosti, jichž se dostalo Balzakovi. Ale ani sám Balzac neoznačoval rád svá díla za romány (termín téměř nikdy nepoužívá, nanejvýš pak k označení historického podžánru na způsob Waltera Scotta a také v případě filozoficko-fantastického příběhu, jako je *Šagrénová kůže*). Francouzská akademie dlouho považovala román za podezřelý žánr a teprve roku 1863 korunovala prvního romanopisce — Octava Feuilleta...<sup>78)</sup> A předmluva k *Germinii Lacerteuxové* bratří Goncourtů, považovaná za manifest realistického románu, ještě musí požadovat pro „Román“ (s velkým R) status „vysokého vážného žánru“.

Svou volbou se Flaubert zasadil o proměnu definice románu: odmítl jeho podřadné zařazení v hierarchii žánrů, přispěl k jeho proměně a k proměně jeho společenského obrazu, v první řadě mezi svými kolegy. Ne náhodou ho všichni

77) Když není mravoličný román zušlechtěn náročným přirozeným vkusem autora, „hrozí nebezpečí mělkosti a dokonce [...] naprosté zbytečnosti. Jestliže Balzac z tohoto plebejského žánru učinil věc obdivuhodnou, vždy pozoruhodnou a často vznešenou, je to jen tím, že do něho vлил celou svou bytost“ (Baudelaire, *tamtéž*, s. 121). Baudelaire se domnívá, že „tento smíšený žánr zabírající vskutku neomezenou oblast“ (*tamtéž*, s. 119) musí být vykoupen přičiněním spisovatelského talentu, který by román ztvárnil dle „umění správného vyjadřování“.

78) P. Martino: *Le Roman réaliste sous le second Empire*, cit. dílo, s. 98. Ve zničující kritice Mussetova proslovu ve Francouzské akademii Flaubert kritizuje hierarchii žánrů — a také Mussetovu poddajnost v této otázce (viz G. Flaubert: „Dopis Louise Coletové“, 30. 5. 1852, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl II., s. 421).

alespoň trochu ctižádostiví romanopisci, především naturalisté, považovali za vzor a vůdce. Ocenění, jehož se mu dostalo od nejuznávanějších spisovatelů a kritiků, a tím i v salonech, kam nemají přístup, jak jsme konstatovali, ani „realističtí“ romanopisci, ani parnasističtí básníci, tedy nejvyšší představitelé oficiálně dominantního žánru, mu umožňuje vynutit románu vážnost daleko za hranici samotného intelektuálního pole a připomenout dlouhé dějiny žánru i účtyhodnost jeho zakladatelů, jako je Cervantes, k nimž se hlásí, a také autory — Balzaka, Musseta —, kteří zůstávají v povědomí vzdělaného čtenářstva. Gustave Planche již může napsat: „Román [...] dnes kráčí po nejvyšších vrcholcích filozofie a poezie.“<sup>79)</sup>

Avšak v době, kdy se Flaubert chystá ke svému prvnímu románu, zde ještě žádný romanopisec Balzakovy velikosti není, jen řada autorů jako Octave Feuillet, Sandeau, Augier, Féval, About, Murger, Achard, de Custine, Barbey d'Aurevilly, Champfleury, Barbara, k nimž je třeba přiřadit, jak poznamenává J. Bruneau,<sup>80)</sup> všechny druhořadé romantiky, jako jsou Paul de Kock, Janin, Delavigne, Barthélemy. V této smatené houšti, alespoň z našeho pohledu, se Flaubert vynímá. Prudce útočí na vše, co lze na základě jeho narážky na žánrové malířství pojmenovat obdobně jako „žánrovou literaturu“: na vaudeville, historické romány à la Dumas, na komickou operu a pochopitelně i romány à la Paul de Kock (*Můj soused Raymond*, *Panna z Belleville*, *Lazebník pařížský* apod.), tedy na díla, jež se vlichocují veřejnosti tím, že jí nabízejí její vlastní heroizovaný obraz s psychologii přímo kopírující každodenní život drobného měšťanstva. Rovněž se bouří proti idealizující plytkosti a sentimentálním výlevům autorů jako Augier a Feuillet. Posledně jmenovaný sklídlí nesmírný úspěch roku 1858, tedy rok po vydání *Paní Bovaryové*, *Románem chudého šlechtice*, kde je neštěstím stíhaný Maxime Odier, markýz de Champcey d'Hauterive, po otcově úpadku nucen pracovat jako správce rodiny Laroqueovy, než po extravagantních peripetiích nakonec získá ruku dědičky.

79) G. Planche: *Portraits littéraires*, díl II., s. 420. Cit. in J. Bruneau: *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831–1845*, cit. dílo, s. 111.

80) J. Bruneau: *tamtéž*, s. 72 n.

Avšak Flaubert nevstupuje ani do tábora romanopisců „realistických“, k Durantymu či Champfleuryemu (ale ani na opačný, měšťanský pól, k Feydeauovi, Aboutovi, Alexandru Dumasovi mladšímu), kteří stojí proti týmž protivníkům jako on, ale vymezují se především proti romantismu a proti náročné tvorbě všech velkých autorů, mezi něž se Flaubert naopak chce zařadit: „Téměř všem [realistům] scházelo klasické vzdělání. Proto nevěděli nic o metafyzice, psychologii ani logice, nevěděli, jak se analyzuje a jak se myslí. Slýchali jste je vyslovovat jména jako Stendhal, Mérimée, de Sainte-Beuve, Renan, Berthelot, Taine; ale vyjma Sainte-Beuvova *Josepha Delorma* a autora *Colomby* neznali nic než jména.“<sup>81)</sup>

První realisté představují část druhé bohémy, která se v padesátých letech devatenáctého století obvykle scházela v Andlerově pivnici v ulici Hautefeuille anebo na pravém břehu Seiny v pivnici U Mučedníků kolem Courbeta a Champfleuryho (patřili sem Duranty, Barbara, Desnoyers, Dupont, Mathieu, Pelloquet, Vallès, Montégut, Silvestre a umělci a umělečtí kritici Bonvin, Chenavard, Castagnary, Prévault). Od obou protikladných táborů, s nimiž se měří v symbolickém soupeření, se odlišují, jak jsme viděli, celou řadou sociálních rysů, zejména svým skromným původem a slabým kulturním kapitálem. Co je spojuje, krom spřízněnosti habitů, je protikonformistické odmítání oficiálního konzervatismu a s tím související nadšení pro každý alespoň trochu nový směr. Společným rysem je i smysl pro přesné pozorování, nedůvěra k lyrismu, víra v moc vědy, pesimismus a hlavně odmítání jakékoli hierarchie v námětech i stylech: trvají na právu říci vše a na právu každé věci, aby byla vyřčena.

#### FLAUBERT A „REALISMUS“

Duranty a Champfleury chtěli literaturu sociální, lidovou, založenou pouze na pozorování. Zavrhovali jakoukoli učenost a styl považovali za druhotný. Vynikali spíše v pivnici U Mučedníků při deklamacích — spolu s Courbetem, Murgerem a Montseletem — proti Ingresovi

81) Cit. in É. Bouvier: *La Bataille réaliste, 1811–1857*, cit. dílo, s. 329.

a oficiálnímu umění. Boření jim šlo lépe než tvoření, avšak teoretikové byli nevalní, nevzdělaní. Do intelektuálního pole vnášeli maloměšťácké sklony, jež byly takto i vnímány, a také serióznost a militantnost, často poněkud sektářskou a protivnou, zcela cizí estetické nenucenosti. A jelikož navíc nerozlišovali mezi politickým a uměleckým polem (to patří k samé definici sociálního umění), přenášeli do literatury způsoby jednání a myšlení obvyklé v politice. Literární činnost chápali jako angažovanost a kolektivní činnost, založenou na pravidelném schůzování, heslech, programech.

Jejich úloha je rozhodující v počátcích: právě oni v padesátých letech devatenáctého století vyjadřují a organizují vzpouru mládeže, vytvářejí místa pro diskuse, podporují vznik nových myšlenek, počínaje samotnou představou o straně „novosti“, která bude pojmenována jako avantgarda. Ale jak už to často v dějinách myšlenkových hnutí bývá (lze to srovnat například s nedávnými dějinami feminismu), nadšení a vášnivě zaujetí vůdčích osobností a členů sice otevírají cestu, nicméně pak ustupují profesionalitě tvůrců, kteří mají ekonomické a kulturní prostředky, aby ve svém díle uskutečnili literární a umělecké utopie, jež jejich méně nadaných předchůdci hlásali po kavárnách a v tisku (jako Duranty, který své kritické názory proplýtl v novinách). Ony prostředky nadto dovolují obnovit — avšak mnohem náročněji a dokonaleji — volnost a aristokratické hodnoty osmnáctého století.

Protiklad mezi uměním a penězi, jenž se prosadil jako jedna ze základních struktur převládajícího světonázoru v souvislosti s postupným osamostatněním literárního a uměleckého pole,<sup>82)</sup> brání zúčastněným činitelům, ale též analytikům (zejména těm, jejichž odborné zaměření či literární sklony je vedou k zidealizované představě o údělu umělce v osmnáctém století), aby pochopily — Zolovými slovy —, že „peníze osvobodily spisovatele a stvořily moderní literaturu.“<sup>83)</sup> Slovy velice podobnými Baudelairovým Zola

82) V jedné ze svých prací jsem ukázal na příkladu volby studia na některé z francouzských elitních vysokých škol, že protiklad mezi uměním a penězi, mezi kulturou a ekonomikou je jedním z nejzákladnějších mentálních schémat vnímání a hodnocení náležících k oné preferenční matici, kterou je habitus (viz P. Bourdieu: *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps* /Paris: Minuit, 1989/, s. 225 n).

83) É. Zola: *Œuvres complètes* (Paris: Bernouard, 1927–1939), díl XLI, s. 153.

připomíná, že peníze vyvázaly spisovatele ze závislosti na aristokratických mecenáších, politické moci a institucích, argumentuje rovněž proti romantické koncepci umělecké vyvolenosti a hlásí se k realistickému zhodnocení možností, které vlada peněz spisovatelů nabízí: „Je nutno to přijmout bez lítosti či dětinskosti, je nutno uznat důstojnost, moc a spravedlnost peněz, je nutno se poddat novému duchu...“<sup>84)</sup>

Označení za vůdce realistické školy — po úspěchu *Paní Bovaryové* — Flauberta rozhořčuje: „Myslí si, že miluji skutečnost, jenže já si ji hnusím. Neboť ten román jsem napsal z nenávisti k realismu. Ale to nikterak neumenšuje mou nenávist k románu a jeho lživé ideálnosti, protože ta nás v téhle době všechny podvádí.“<sup>85)</sup> Tento vzorec (o jehož matriční hodnotě jsem již hovořil) vyjevuje princip naprosto paradoxní pozice, téměř „nemožné“, kterou Flaubert vytvoří a jejíž nezařaditelnost se promítá do nerozhodnutelných diskusí mezi těmi, kdo chtějí autora přiřadit k realismu, a těmi, kdo ho — celkem nedávno — spojili s formalismem (a novým románem). Projevuje se to i častým užitím oxymor při charakteristice Flaubertova díla: například Francisque Sarcey hovoří o „novoparnasistovi prózy“, jeden historik zase o „realismu umění pro umění“.<sup>86)</sup> K pochopení je třeba spojit výdobytky realistů, dnes zcela zapomenutých (vyjma Courbeta, jenž *mutatis mutandis* byl Manetovi tím, čím byl Champfleury Flaubertovi), a těch, kdo byli jejich naprostým protikladem jak pozicí, tak sociálním myšlením, to jest Gautier (autor předmluvy ke *Slečně de Maupin* a „dokonalý mistr“ čistě formy), Baudelaire a dokonce parnasisté, nemluvě o romanticích jako Chateaubriand či o všech velkých předchůdcích, zapomenutých či zavržených milovníky novosti za

84) *Tamtéž*, s. 157. Citace a odkazy jsou převzaty z článku W. Asholta, kde se rozebírá postoj k penězům u Vignyho — předmluva k *Chattertonovi*, 1834; Murgera — předmluva k vydání *Ze života pařížské bohémy*, 1853; Vallès — předmluva k *Penězům*, 1860; a Zoly. Viz W. Asholt: „La question de *L'Argent*. Quelques remarques à propos du premier texte littéraire de Vallès“, *Revue d'études vallésiennes*, č. 1, 1984, s. 5–15.

85) G. Flaubert: „Dopis Edmé Rogerové de Genettes“, 30. 10. 1856, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl II., s. 633–634.

86) G. Michaut: *Pages critiques et d'histoire littéraire*, 1910, s. 117, cit. in P. Martino: *Le Roman réaliste sous le second Empire*, cit. dílo, s. 156–157.

čistou cenu: Flaubert si pilně čte v Boileauovi, La Fontainovi nebo Buffonovi a své vlastní dílo vpisuje do dějin literatury, místo aby si jednoduše „našel své místo“ v soudobé literatuře, tak jak to činí ti, kdo se starají o úspěch u jistého typu publika. Svým postojem tak Flaubert přispěl k osamostatnění literárního pole.

Flaubert, jak citováno výše, tvrdil, že napsal *Paní Bovaryovou* „z nenávisti k realismu“. A skutečně jsou v románu ironizovány všechny maloměstanské sklony včetně moralizování, dokazování a deklamování — právě to, před čím Flaubert utíká, aby se skryl za absolutní netečnost, která tolik šokuje všechny komentátory, zpátečníky stejně jako pohorkáře počínaje Champfleurem a Durantym: „V tom románu není ani duševní pohnutí, ani cit, ani život, ale jen velká matematická síla, jež vypočítala a shromáždila všechna gesta, kroky a terénní nerovnosti v daných osobách, událostech, krajinách. Ta kniha je literární aplikace výpočtu pravděpodobností.“<sup>87)</sup>

Soubor stanovisek rekonstituovaný rozbořem se ovšem takto nenabízel spisovatelovu vědomí. V opačném případě by totiž bylo nutno nahlížet na jeho jednotlivé volby jako na vědomé diferenční strategie. Ve skutečnosti se autor projevuje zlomkovitě, případ od případu, především ve chvílích pochyb, zda skutečně dosáhl svébytné odlišnosti díla, o kterou mu jako tvůrci šlo. A netýká se to nikterak výslovné snahy o originalitu: „Bojím se, že upadnu do manýry Paula de Kock nebo že budu psát jako chateaubriandizovaný Balzac.“<sup>88)</sup> „Hrozí, že to, co právě píšu, dopadne jako Paul de Kock, jestliže tomu nedám propracovaný literární tvar. Ale jak vyrobit dobře napsaný triviální dialog?“<sup>89)</sup> A jelikož se tvůrčí záměr zakládá na dvojím odmítnutí, autor se bije na dvou frontách a mezi dvojím nebezpečím — Skyllou a Charýbdou: „Kloužu opakovaně sem a tam z nejvýstřednější vzletnosti do nejakademičtější jalovosti. Hned to zavání

87) E. Duranty: *Le Réalisme*, č. 5, 15. 3. 1857, s. 79. Cit. in R. Descharmes — R. Dumésnil: *Autour de Flaubert* (Paris: Mercure de France, 1912).

88) G. Flaubert: „Dopis Louise Coletové“, 20. 9. 1851, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl II., s. 5.

89) G. Flaubert: „Dopis Louise Coletové“, 13. 9. 1852, *tamtéž*, díl II., s. 156.

Pétrusem Borelem, hned zase Jacquesem Delillem.<sup>90)</sup> Ale ohrožení autorské totožnosti je vždy mnohem silnější v případě setkání s autorem, který v literárním poli zaujímá velice blízkou pozici. Flaubertovi se to přihodilo poté, co ho Bouilhet upozornil na Champfleuryho román *Měšťané molinchartští*, který vycházel na pokračování v *La Presse* a jehož námět — nevěra v provinčním prostředí — připomínal *Paní Bovaryovou*.<sup>91)</sup> Pro Flauberta je to nová příležitost, jak potvrdit svou odlišnost: „*Paní Bovaryovou* jsem napsal, abych potrápil Champfleuryho. Chtěl jsem ukázat, že měšťácké trapnosti a citové plytkosti snesou vytríbený jazyk.“<sup>92)</sup>

Flaubert jde ještě dál: při psaní románu, tvoře sama sebe coby „tvůrce“, nalézá skutečný princip své odlišnosti a zdroj flaubertovského ladění — onen zvláštní vztah mezi stylovou vytríbeností a krajní banálností námětu, kterou jako by sdílel s realisty či romantiky nebo i bulvárními autory.<sup>93)</sup> Je to jakýsi *nesoulad*, neustále zpřítomňovaný ironickým a někdy i parodickým odstupem spisovatele jak od vlastního psaní, tak od jiných způsobů ztvárnění, jako je v tomto případě fádní sentimentalita Champfleuryho románů a Durantyho novel. Zola velmi dobře vycítil toto pnutí i jeho zdroj: aristokratickou povznesenost, která však nevyklučuje schopnost a sílu negace hodnou realistů: „Ano, to hrozné slovo budiž řečeno: Flaubert byl měšťák, ten nejdůstojnější, nejúzkostlivější, nejspořádanější, jakého jste mohli potkat. Často to sám o sobě říkal, hrdý na úctu, jíž se těšil, na celý svůj

90) G. Flaubert: „Dopis Ernestu Feydeauovi“, konec listopadu – začátek prosince 1857, *tamtéž*, díl II., s. 782.

91) G. Flaubert: „Dopisy Louisi Bouilhetovi“, 2. 8. a 10. 8. 1854, *tamtéž*, díl II., s. 563–564.

92) Cit. in A. Albalat: *Gustave Flaubert et ses Amis*, cit. dílo, s. 68.

93) Jeden příklad za všechny: Eugène Scribe, jenž sklízal obrovské úspěchy na scénách bulvárního divadla od počátku třicátých let devatenáctého století až do druhého císařství, představil v *Bertrandovi a Ratonovi aneb Umění spiknutí* (1833) a v *Kamarádství* (1837) situace a komentáře, v nichž lze rozpoznat v hrubém tvaru některá flaubertovská témata: slova rozčarování hraběte de Rantzau o revoluci v prvním případě a debaty a fevnivost v politickém a literárním kroužku ve druhém případě. Viz B. Froger — S. Hans: „La Comédie-Française au XIX<sup>e</sup> siècle: un répertoire littéraire et politique“, *Revue d'histoire du théâtre*, XXXVI, č. 3, 1984, s. 260–275.

spořádaný život zasvěcený práci. To mu ale nebránilo, aby měšťákům nešel po krku a nesvolával na ně hromy blesky při každé příležitosti svými lyrickými vzněty [...]. Naštěstí je tu kromě bezchybného stylisty a rétora poblázněného dokonalostí také Flaubert filozof. Je to ten nejdalekosáhlejší popírač, jakého jsme v naší literatuře měli. Hlásá opravdový nihilismus — slovo na *-ismus*, nad kterým by byl bez sebe vzteky. Nenapsal jedinou stránku, kde by se neprorýl až k naší nicotě.“<sup>94)</sup>

Mocnou tvořivost onoho flaubertovského pnutí lze mimochodem prokázat pomocí důkazu opakem: vymizí-li pnutí, jako je tomu v divadelní tvorbě, je nezdár naprostý. Flaubert napsal vícero her a všechny propadly. Žalostný divadelní neúspěch má patrně původ v jeho pohrdání autory, jako byli Ponsard, Augier, Sardou, Dumas mladší či další úspěšní vaudevillisté. Podle Flauberta jen na scéně rozestavovali paňáci a tahali za provázky.<sup>95)</sup> Tahle příliš zjednodušující představa o divadle ho vedla k přílišnému zveličování toho, co v jeho očích definovalo divadelní logiku. Patrné je to v jeho satíře na politické mravy *Kandidát*, kterou napsal za dva měsíce a kde se pouští do všech politických stran — do orleanistů, do stoupenců hraběte de Chambord, do reakcionářů všeho druhu i do republikánů. Zvolil přitom hrubou nadsázku, přehání charakterové rysy, postavy jsou příliš jednoznačné, z jednoho kusu, takřka karikaturní. Nadužívá vysvětlení a slova stranou, aby objasnil děj už beztak jasný. A v tom, co chce ukázat, je schematický. Zkrátka přijal soupeření s úspěšnými autory, ale místo toho, aby si přivlastnil jejich záměr a přetvořil jej proti nim, to znamená propracoval jej v opačném duchu, bez zjednodušení a rutiny, Flaubert přestal psát jako Flaubert.

94) É. Zola: *Les Romanciers naturalistes* (Paris: Fasquelle, 1923), s. 184–196.

95) „Myslel si, že má dar obhroublého šaškovství a kasal se, že svými pouťovými maškarádami rozřese panděra zvlounů tak, že jim prasknou opasky. Za své mistrovské dílo považoval zběsilou šaškovinu nazvanou „tanec věřitele“. Naučil ji Gautiera a oba to pak tancovali v Neuilly. Kroutil se při tom jako orientální tanečnice a sůfističtí dervišové. — „Tohle je teprve to pravé divadlo,“ vykřikoval a válel se přitom zbrocený potem po divanech!“ (É. Bergerat: *Souvenirs d'un enfant de Paris*, cit. dílo, díl II., s. 132).



## „DOBŘE PSÁT O PRŮMĚRNOSTI“

„Dobře psát o průměrnosti“<sup>96)</sup> — tato oxymorická formulka je koncentrátem celého Flaubertova estetického programu. Výstižně ukazuje, do jak svízelné situace se autor dostal ve snaze smířit protiklady, totiž požadavky a zkušenosti sociologicky neslučitelné, neboť obvykle spojované s protikladnými oblastmi společnosti a literárního pole. U žánru považovaného dosud za nízký, tvarově nenáročný, výrazově triviální a námětově směřovaný k oblastem obvykle traktovaným realisty, jak dosvědčuje zmíněná blízkost *Paní Bovaryové* a Champfleuryho *Měšťanů molinchartských*, Flaubert uplatnil ty nejvyšší nároky, jaké kdy patřily žánrům vysokým, jako je popisný odstup, kult formy, jež Théophile Gautier a po něm parnasisté vnutili poezii, aby potlačili citové výlevy a stylistické rutinérství romantismu.

Rozbor ukazuje, jaký je to silácký kousek. Nejedná se však o nic mechanického. Flaubert neklade Gautiera do protikladu k Champfleurymu a naopak; nesnaží se smířit opaky tak, že by potíral krajnosti jednoho krajnostmi druhého. Staví se proti jednomu i druhému, tvoří sám sebe stejně tak proti Gautierovi a čistému umění, jako proti realismu. V tom je blízký Baudelairovi nebo Manetovi. Cítí antipatii ke lživému materialismu jistého typu realismu, jenž otrocky napodobuje skutečnost a přitom ignoruje svou pravou *matérii* — řeč: tu totiž *psaní* hodné toho slova traktuje jako svůj zvukový, smyslem nasáklý materiál.<sup>97)</sup> A nemenší antipatii pocituje k lacinému, falešnému idealismu měšťanského umění: „Umění nesmí být hračičkování, i když jsem zapálený příznivec doktríny umění pro umění, tak jak ji já chápu (samozřejmě).“<sup>98)</sup>

Flaubert zpochybňuje samy základy do té doby platného způsobu uvažování, to znamená ony obecné principy

96) G. Flaubert: „Dopis Louise Coletové“, 1. 9. 1853, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl II., s. 429. Téma se vrací takřka obsedantně po celou dobu redakce *Paní Bovaryové*.

97) Flaubert cítil hmotnost slov i to, že musí projít „hláskou troubou“ („gueuloir“) úst, aby se jejich krása vyjevila.

98) G. Flaubert: „Dopis hraběti Renému de Maricourt“, srpen–září 1865, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl V., s. 179.

náhledu na skutečnost a její dělení, které umožňují v každém daném okamžiku dosáhnout konsenzu o smyslu světa: poezie proti próze, poetično proti prozaičnosti, lyrismus proti obhroublosti, záměr proti provedení, myšlenka proti hmotě, námět proti zpracování atd. Flaubert ruší dělicí čáry a neslučitelnosti, na nichž spočívá řád vnímání a dorozumívání, zejména co se týče svatokrádežného zákazu míšení literárních druhů a žánrů: prózu vztahuje k poetičnu a především poezii k prozaičnu. V tomto smyslu můžeme dát za pravdu prvním kritikům *Paní Bovaryové*, když v ní spatřovali první projev demokracie v literatuře (nesmíme přitom směřovat, tak jak to patrně činili oni, demokracii a demokracii v politice s „demokracií“ a „demokracií“ v literárním poli). Je to situace podobná jako u Manetovy *Olympie*, která dle některých kritiků představovala „demokracii v umění“.<sup>99)</sup> Nelze se ovšem vždy bezrestně přičít „logickému“ a „mravnímu“ konformismu, neboť na nich spočívá společenský a duševní řád. A je možno pochopit, že opačné počínání se samo sobě neustále jeví jako *bláznovství*: „Chtít vtisknout próze rytmus verše (ale nechat ji přitom jako prózu, velice prozaickou) a psát o obyčejném životě, jako by to byly dějiny nebo epopěj (a neznetvořit námět), je možná absurdní. Tak tohle si někdy říkám. Ale je to možná také veliký počín, a velmi originální!“<sup>100)</sup>

Chtít, jak sám spisovatel říká, „slít v jedno lyrismus a všednost“ znamená podstoupit znepokojující a stěžní snesitelnou zkoušku těch, kdo si dají za úkol vyřešit střet protikladů. Po celou dobu práce na *Paní Bovaryové* Flaubert stále hovoří o svém utrpení, někdy beznadějném: přirovnává se ke klaunovi pokoušejícímu se o silácký kousek, a proto

99) Například v *La Revue des Deux Mondes* z června 1874 Duvergier de Hauranne označil Maneta a jemu podobné za politické *nebezpečí*: „Zde se dotýkáme toho, co bychom mohli nazvat demokracií umění. Tato demokracie protestuje proti měšťáckým plytkostem a proti zvrhlým rozmarům měšťáckého přepychu; jenže ve většině případů přitom jen napodobuje tyto plytkosti a je často stejně tak mravně zkažená jako umění, které chce napravit. Nárokuje si idealizovat triviálnost přemírou triviálnosti a uniknout banalitě strojenosti otřelých námětů“ (cit. in J. Lethève: *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse* /Paris: Colin, 1959/, s. 73–74).

100) G. Flaubert: „Dopis Louise Coletové“, 27. 3. 1853, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl II., s. 287.

nucenému k „zuřivé gymnastice“; stěžuje si, že mu jeho „smrdutý“, „sprostý“ námět zakazuje, aby se lyricky „rozkušnil“, a netrpělivě čeká, až se bude zase moci opíjet krásným stylem. Ale hlavně znova a znova opakuje, že vlastně neví, co dělá, anebo co z jeho úsilí vzejde, protože jedná a nutí se jednat proti přirozenosti, přinejmenším proti své vlastní přirozenosti. „Co bude ta kniha, naprosto nevím; jen zaručuji, že bude napsána.“ Jediná jistota v nemyslitelném je vědomí siláckého kousku, jež pramení z pocitu nesmírného úsilí a mimořádných obtíží záměru: „Nakonec asi dosáhnou psaného reálna, což je vzácné.“ „Psané reálno“: pro každou mysl strukturovanou principy náhledu na skutečnost a její dělení, jak je sdílejí všichni, kdo se v letech 1840–1860 zapojují do velké bitvy o „realismus“, představuje tento výraz evidentní *oxymoron*. Říci o knize, to jest o psaném, „že je napsána“, není vůbec tautologie. Znamená to přibližně totéž, co tvrdí Sainte-Beuve o *Paní Bovaryové*: „Od ostatních, víceméně přesných pozorovatelů, kteří se v současnosti chlubí, že svědomitě zobrazují skutečnost, odlišuje pana Gustava Flauberta jedna cenná vlastnost: má styl.“<sup>101)</sup>

V tom je tedy, dle Sainte-Beuva, Flaubertova jedinečnost: píše texty považované za „realistické“ (patrně proto, že takto byl vnímán jejich námět), ale ty protirečí *mlčky* přijímané představě o „realismu“, protože je to psaní propracované, které má „styl“. A to — jak možná nyní již lépe chápeme — není samozřejmost. Program obsažený ve formulce „dobře psát o průměrnosti“ se nyní vyjevuje v celé pravdě: nejedná se o nic méně než o *psaní* reálna (ne o to je popisovat, napodobovat, nechat je, aby se jako přirozené zobrazení přirozenosti samo vyjádřilo); znamená to konat to, co určuje samu literaturu, ale na základě toho nejreálněji banálního, nejvšednějšího, nejvíce leccakého reálna,

101) Cit. in B. Weinberg: *French Realism. The Critical Reaction, 1830–1870* (New York — London: Oxford University Press, 1937), s. 165. Autor shromáždil a podrobně rozebral argumenty protivníků a stoupenců realismu a ukázal, že diskuse i nesouhlas jsou umožněny jen tím, že protivníci jsou *mlčky* domluveni na souboru společně uznávaných předpokladů, jako je protiklad mezi reálnem a poetičnem, pojetí opisu, nápodoby, zobrazení, stylu, volby, snahy o eleganci apod.

kteří — na rozdíl od ideálna — se nepropůjčuje k tomu, aby bylo *psáno*.<sup>102)</sup>

Flaubertova symbolická revoluce a absolutní originalita toho, co tato revoluce plodí, zpochybňují dosud platné formy uvažování, překračují meze dosud myslitelného, a vystavují proto autora naproste osamocenosti. Autorův způsob uvažování se tak stal měrou sebe sama, neboť nemůže nic očekávat od myslí strukturovaných kategoriemi, které on zpochybňuje, a to tím spíše, že jsou zatím neschopny myslit právě ono nemyslitelné. Je vskutku zajímavé pozorovat, že kritické soudy aplikující běžné principy náhledu na skutečnost a její dělení — avšak u děl, která tyto principy zneplatňují — rozbíjejí ono nemyslitelné spojení protikladů a zplošťují pohled jednostranným zaměřením. Například jedna kritika *Paní Bovaryové*, vycházejíc z obvyklých asociací, vyvozuje ze všednosti námětu i všednost stylu: „Je to styl Champfleury (a tím je řečeno vše), ordinární do libosti, triviální, bez síly a šíře, bez půvabu a odstínu. Proč bych se měl zdráhat poukázat na nejvýraznější nedostatek školy, která má ostatně i jisté klady. Champfleuryho škola, k níž, jak vidno, pan Flaubert patří, soudí, že styl je pro ni příliš trpký. Opovrhuje jím, nedbá na něj a nemá nikdy dost sarkasmů pro autory, kteří píší. Psát! K čemu to? Stačí, když je to srozumitelné! Jenže to nestačí všem. I když Balzac někdy psal špatně, vždycky měl styl. Ale tohle si champfleuristé neodvažují přiznat.“<sup>103)</sup>

Někteří se tedy soustřeďují na obsah a spojují *Paní Bovaryovou* s Champfleuryho *Měšťany molinchartskými*, Vermorelovými *Přízemními láskami* nebo s *Lidskou hloupostí*, satirou měšťáctví od Julese Noriaka. Takové odkazy jistě mířily Flaubertovi přímo do srdce. Jiní zase — například Pontmartin v článku „Měšťanský román a demokratický román“ — slučují v jedno Flaubertovo dílo a román Edmonda

102) Konzumní romány, dnes nazývané *bestsellery*, jako by vycházely ze zcela opačné logiky, než byl Flaubertův záměr (hypotézu je ovšem nutno ověřit). Zobrazují průměrně to, co je mimořádné (dle nejobvyklejší definice), evokují mimořádné situace a postavy, ale činí tak dle obvyklé logiky, tím nejkaždodennějším jazykem, tak aby vytvořily důvěrně známý náhled.

103) A. Claveau: *Courrier franco-italien*, 7. 5. 1857. Cit. in G. Flaubert: *Correspondance*, cit. dílo, díl II., s. 1372.

Abouta, případně srovnávají Flauberta s Dumasem mladším, tak jako Cuvillier-Fleury v *Les Débats* z 26. května 1857 („Všimněte si,“ píše Flaubert, „že mě s potěšením házejí do jednoho pytle s mladým Alexem. Moje Bovaryová je teď Dáma s kaméliemi. Prásk!“)

Jsou ovšem i tací, ale není jich mnoho, kdo pozorně vnímají tón a styl, a Flauberta proto řadí k formalistickým básníkům. Zatímco Champfleury želí přemíry popisů a Duranty nedostatku „citu, emoce, života“, Jean Rousseau ve *Figaru* z 27. června 1858 spatřuje přímého inspirátora Flaubertova popisného stylu v Gautierovi. A Charles Monselet, přeběhlík ze skupiny realistů a dokonalý představitel bulvárního umění, v satire nazvané *Vaudeville o krokodýlovi* uvádí na scénu Flauberta a Gautiera, jak chtějí vymýt lidstvo v zájmu popisu: „V egyptském vaudevillu,“ říká Gautier, „nesmějí být ani muži, ani ženy; lidská bytost kazí krajinu, nepříjemně ruší linie, narušuje líbeznost obzorů. Člověk je v přírodě přebytečný.“ — „No, jasně,“ na to Flaubert.<sup>104)</sup>

Neudiví, že tomuto rozpolcenému vnímání uniká jen Baudelaire a že jen on při vnímání díla chápe pnutí, z nějž vychází onen silácký kousek, kdy obecně platné je extrahováno z „té nejbanálnější, nejzneuctěnější danosti, z nejskřípavějšího flašinetu, z cizoložnictví“. Proto obdivuje „nervní, malebný, jemný, výjimečný styl vetkaný do banální osnovy“ a „žhnoucí a kypící city v tom nejtriviálnějším příběhu“.

Co způsobuje Flaubertovu výraznou originalitu a co jeho dílu dodává nesrovnatelnou hodnotu, je to, že vstupuje do vztahu, přinejmenším záporně pojatého, s celým literárním světem a že přitom zcela zohledňuje jeho rozpory, obtíže a problémy. Plyne z toho možnost uchopit a vskutku plně vystihnout jedinečnost jeho záměru. Ale to jen v tom případě, že budeme postupovat přesně obráceně než ti, kdo se spokojují s chvalořečným opěvováním jedinečného spisovatele. Jen naprostou dějinnou kontextualizací lze úplně pochopit, jak se Flaubert vymaňuje z přísné dějinné podmíněnosti méně hrdinných osudů. Originalita jeho počínu vynikne jen tehdy, když v ní nebudeme spatřovat geniálně vytušenou,

104) A. Albalat: *Gustave Flaubert et ses Amis*, cit. dílo, s. 43.

avšak nezavršenou anticipací té či oné pozice v současném literárním poli (například nového románu — kvůli proslavené a chybně pochopené větě o „knize o ničem“), ale naopak ji uvedeme do dějinně konstituovaného prostoru, v němž se vytvořila. Jinak řečeno: je třeba zaujmout stanovisko Flauberta, když ještě nebyl Flaubertem, a pokusit se odhalit, co mladý Flaubert musel a chtěl vykonat v uměleckém světě dosud neproměněném tím, co vykonal jako ten, k němuž mlčky odkazujeme jako k „předchůdci“. Právě důvěrná znalost našeho světa nám brání pochopit, mimo jiné, mimořádné úsilí, jehož bylo třeba, i neslýchaný odpor, jež musel překonávat především v sobě samém, než vytvořil a prosadil, co nám dnes připadá samozřejmé. A z větší části právě díky jemu.

V dobovém literárním poli snad nenajdeme jedinou možnost, s kterou by se Flaubert prakticky nebyl poměřil nebo i výslovně nevyrovnal. O některých již byla řeč: otrěpaný romantismus měšťanského divadla či „počestného románu“, jak jej označil Baudelaire, Champfleuryho realismus či realismus Vermorelův, jehož *Přízemní lásky* a hlavně portréty Tricocheta a Gastona si Flaubert — dle Luka Badeska<sup>105)</sup> — vzal za protivzor. Nutno zmínit i všechny, k nimž se výslovně hlásí: samozřejmě Gautiera, Quinetova *Ahasvera*, kterého zná z paměti, všechny básníky, u kterých, tak jako u opakovaně pročítaného Boileaua, nachází protijed na mdlý jazyk Lamartinovy *Grazielly*, na klišé v jeho *Jocelynovi*, na sentimentální výlevy u Musseta, kterému vytýká, že vždy zpíval jen o svých vlastních vášních. A je tu též Baudelaire, Villiers de L'Isle-Adam, s nimiž ho spojuje zanícení pro styl, vášnivý zájem o starověk a sklon k nadsázce a karikatuře, Heredia, jehož předmluvu k překladu *Deníku Bernala Diaze* obdivuje. A nesmíme zapomínat na Leconta de Lisle, který vzdor pohrdání románem vyjádřil nadšení nad *Salambo* a *Třemi povídkami* a v padesátých letech devatenáctého století v různých předmluvách formuloval estetiku založenou na odsudku romantického sentimentalismu a sociální propagandy v poezii, tak jako Flaubert. Oba také sdílejí snahu

105) L. Badesco: *La Génération poétique de 1860*, cit. dílo, s. 204.

o nezúčastněnost, pěstěný rytmus, tvarovou přesnost a rovněž lásku k erudici.

V oněch dobách fascinují literáty filologové, zvláště Bournouf svým *Úvodem k dějinám buddhismu*, a ještě více historikové, například Michelet, jehož *Římské dějiny* mladý Flaubert obdivuje. Toto okouzlení sdílejí přátelé Théophile Gautier a Louis Bouilhet, který svou básnickou prvotinu *Melaenis* (1851) umísťuje do starověkého Říma. Také Flaubert se nutí k nesmírnému dokumentačnímu úsilí, hlavně při přípravě *Salambo*. Jeho současníci v něm spatřují básníka a učence zároveň: Berlioz ho oslovuje jako „učeného básníka“ a radí se s ním o kostýmech pro *Trójanky v Kartágu*, přítel Alfred Niron lituje, že Flaubertova skromnost zabránila doprovodit text *Salambo* učenými poznámkami.<sup>106</sup>

Ale doba patří také vědcům, jako jsou Geoffroy Saint-Hilaire, Lamarck, Darwin, Cuvier, a teoriím o původu druhů a o vývoji. Flaubert hodlá, tak jako parnasisté, překonat rozpor mezi uměním a vědou, a proto si od přírodních věd a historiografie vypůjčuje nejen poznatky a učenost, ale také způsob uvažování a s tím související filozofii — determinismus, relativismus, historicismus. Nachází zde mimo jiné ospravedlnění své averze ke kazatelství sociálního umění a také zdůvodnění svého sklonu k chladné neutralitě pohledu vědce: „Na přírodních vědách je krásné, že nechťejí nic dokazovat. Jaká faktografická šíře a jaký nesmírný prostor je tu pro myšlení! Na lidi je nutno pohlížet jako na mastodonty a krokodýly!“ A jinde: „Dívat se na lidskou duši s takovou nestranností, jaká je ve fyzice.“<sup>107</sup> Co se Flaubert naučil u biologů, především u Geoffroye Saint-Hilaira,

106) A. Albalat: *Gustave Flaubert et ses Amis*, cit. dílo; L. Badesco: *La Génération poétique de 1860*, cit. dílo. Je jasné, že historiografie zaujímá velice významné místo v literárním poli: úsilí o větší „pravdivost“ a „nestrannost“, jak se tehdy říkalo, nevyklučuje nikterak snahu o větší „literárnost“. Soudy o jednotlivých dějepiscích — Thiersovi, Mignetovi či Micheletovi vždy berou zřetel na styl. Michelet je oslavován jako „kouzelník stylu“.

107) V článku, kde podrobně rozebírá spor mezi autorem *Salambo* a archeologem Froehnerem, především pak to, co Flaubertova odpověď vypovídá o vztahu mezi postavením literatury a vědy, Joseph Jurt ukazuje, že Flaubert ve vědě hledá stylistický ideál (přesnost) a model poznání (ideál nestrannosti) (J. Jurt: „Le statut de la littérature face à la science“, *Écrire en France au XIX<sup>e</sup> siècle* /Montréal: Longueuil, 1989/, s. 175–192).

„velikána, který prokázal oprávněnost zrůd“,<sup>108</sup>) ho přivádí takřka k Durkheimovu příkazu, že „se sociálními fakty je nutno nakládat jako s věcmi“. S velkou přesností to dokládá svou *Citovou výchovou*.

Domníváme se, že celý Flaubert je právě v tomto souboru vztahů, které by bylo třeba prozkoumat jeden po druhém v jejich dvojnásobném rozměru — uměleckém a společenském. Zároveň však neodvolatelně zůstává za touto hranicí: už proto, že jeho integrující přístup vede k přesahu. Tím, že se staví do geometrického místa všech perspektiv, tedy do bodu nejvyššího pnutí, jako by zavazoval sám sebe, aby co nejsilněji vyostřil množinu otázek, jež se danému poli kladou, aby naplno rozehrál všechny zdroje obsažené v prostoru možností, které se — tak jako v jazyce nebo v hudebním nástroji — nabízejí každému ze spisovatelů s možností nekonečných kombinací potenciálně obsažených v konečném systému pravidel.

#### NÁVRAT K CITOVÉ VÝCHOVĚ

*Citová výchova* nabízí patrně nejuplněnější příklad takové konfrontace s množinou pertinentních postojů. Námětem se dílo staví do průsečíku romantické a realistické tradice: z jedné strany stojí Mussetova *Zpověď dítěte svého věku* a Lamartinův *Chatterton*, ale také román nazývaný intimní, který — dle Jeana Bruneaua — „vypráví události každodenního života, klade podstatné životní otázky“, je „nevzletný a často moralizuje“ a tím se blíží realistickému románu a tezovému románu;<sup>109</sup>) na druhé straně najdeme druhou bohému, její deníky po romantickém způsobu (tomu u Courbeta odpovídá intimistická malba malířovi důvěrně známého světa), které přecházejí v realistický román zásluhou Murgerových povídek *Ze života pařížské bohémy* a hlavně Champfleuryho novel *Dobrodružství slečny Marietty* a *Chien-Caillou*, věrně zachycujících často nevábnou životní skutečnost vyhladovělých bohémů, jejich mansardy, knajpy,

108) G. Flaubert: „Dopis Louise Coletové“, 7. 10. 1853, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl II., s. 450.

109) J. Bruneau: *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831–1845*, cit. dílo, s. 112.

lásky („Ve skutečnosti je to ten nejsmutnější život,“ píše Champfleury v dopise z roku 1847, „když nemáte co k večeři, žádné boty, a ještě o tom vedete řeči plné paradoxů“).

U tohoto námětu se Flaubert neměří jen s Murgerem a Champfleurem, neboť ti se mu nemohou rovnat. Utkává se především s Balzakiem: nejen s příběhem devíti chudých ve *Velikánu z provincie v Paříži* nebo s jeho *Knížecny*, ale především s *Lilí v údolí*. Velký předchůdce ně zmíněn ve Flaubertově románě touto Deslaurierovou radou Fréderikovi: „Vzpomeň si na Rastignaka z *Madame Bovary* komedie!“ (CV 25). Odkaz románové postavy na jinou románovou postavu je znamením, že román dostoupil onoho stupně reflexivity, která, jak víme, je jedním z hlavních projevů nezávislosti literárního pole. Narážka na vnitřní dějiny žánru, tedy jakési spiklenecké znamení čtenáři schopnému osvojit si nejen vyprávěný příběh, ale i příběh literárních děl, je zde tím významnější, že se objevuje v románě, který je jako celek popřením Balzaka. Podobně jako Manet, jenž do tradice takřka školské nápodoby vpravuje jinou nápodobu — odtažitou, ironickou, ba parodickou, tak také Flaubert projevuje vůči otci zakladateli žánru záměrně nejednoznačnou úctu, odpovídající jeho nejednoznačnému obdivu: jako by chtěl ukázat své odmítnutí balzakovské estetiky tím, že zvolí typicky balzakovský námět, avšak odstraní veškeré balzakovské znaky, aby dosvědčil, že lze napsat román a nepsat ho jako Balzac, anebo — jak rádi opakovali stoupenci nového románu —, že „napříště už nelze psát jako Balzac“ (nebo jako Walter Scott v případě „Legendy o svatém Juliánovi Pohostinném“ z Flaubertových *Tří povídek*, kde je parodický záměr naznačen přímými narážkami). Tak jako Manetovy odkazy k velkým mistrům — Giorgionovi, Tizianovi, Velázquezovi, tak také Flaubertovy odkazy vypovídají zároveň o úctě i odstupu, značí roztržku v kontinuitě nebo kontinuitu v roztržce, jež tvoří dějiny literárního pole vyzrálého k samostatnosti. V tom je složitost umělecké revoluce: pod hrozbou vyloučení ze hry nelze jinak radikálně změnit pole než využitím dějinných výbojků pole nebo odvoláním se k nim či k velkým kacířům. Proto Baudelaire, Flaubert nebo Manet význačně ovlivnili

dějiny uměleckého pole: ovládali totiž mnohem úplněji než současníci jeho specifický kapitál a jejich revoluce měly podobu návratu k původním zdrojům a čistotě počátků.

Flaubert s Balzakiem nesoupeří a jeho rozhodnutí v hloubi nedluží nic snaze o odlišení: soupeřivost totiž předpokládá stotožnění předem odsouzené k porážce, neboť vede k rozplynutí v jinakosti. Úsilí nezbytné k flaubertovskému psaní a k vytvoření Flauberta vyžaduje sice odstup od Balzaka, ale ten nemusí být chtěn v této podobě. Na druhé straně nelze ani u Flauberta, ani u Maneta zcela vyloučit záměr mystifikovat čtenáře nebo vnímatele ironickou či parodickou hrou: jak například nevidět v *Prostém srdci* laskavou parodii George Sandové? A také se ví, že Flaubert zamýšlel v předmluvě představit *Slovník přejatých myšlenek*, „tak aby čtenář nevěděl, zda si z něho utahují nebo ne“.

Odkazem k Rastignakovi v ústech Deslaurierse, dokonalého vtělení maloměšťáka, Flaubert dovoluje spatřovat ve Fréderikovi — tak jak tomu vše nasvědčuje — Rastignakův „protiklad“, což neznačí ani neúspěšného Rastignaka, ani anti-Rastignaka, ale spíš obdobu Rastignaka v jiném možném světě, který Flaubert vytvořil a jenž jako celek konkuruje světu Balzakovu.<sup>110</sup> Fréderic stojí proti Rastignakovi ve vesmíru možných literárních světů, jenž reálně existuje, přinejmenším v mysli vykladačů, ale také spisovatelů hodných toho slova. Co odlišuje spisovatele „vědomého“ od „naivního“, je jeho dosti dobrá znalost prostoru možností a schopnost předem vytušit případný význam možnosti, kterou právě uskutečňuje, ve vztahu k ostatním možnostem, s nimiž se vytvářená možnost může setkat a jimiž může být ovlivněna. Lze tak předejít nežádoucím setkáním a obrátit záměr jinam. Dokládá to tato Flaubertova poznámka v zápisníku uveřejněném paní Durrýovou: „Dát pozor na *Lilii v údolí*.“ A mohl snad Flaubert pominout také

110) P. G. Castex (*Flaubert, L'Éducation sentimentale* /Paris: CDU, 1962/) srovnává Rastignakovo jednání na hřbitově Père-Lachaise (onu známou výzvu provinčního maloměšťáka na vzestupu, vyřčenou směrem k hlavnímu městu: „A teď my dva!“) s počínáním Fréderikovým, jenž za týchž okolností „se obdivoval krajíně, zatímco se pronášely řeči“, nudil se přitom a na rozdíl od Rastignaka, který hned po smutečním obřadu odešel na večeři k paní de Nucingen, nevyužije podobnou příležitost u paní Dambreuseové.

Fromentinova *Dominika* a hlavně Sainte-Beuvovu *Rozkoš*? Vždyť právě Sainte-Beuve představoval ve Flaubertových očích jednoho z oněch virtuálních čtenářů, které každý spisovatel nosí v sobě a k nimž se při psaní obrací dokonce a hlavně tehdy, když píše proti nim: „*Citovou výchovu* jsem zčásti napsal pro Sainte-Beuva. Zemřel, aniž by z ní přečetl jedinou řádku.“<sup>111)</sup> A jak nepomyslet na *Ztracené síly* Maxima Du Camp? Román vyšel roku 1866, čerpá ze společných zážitků a Flaubert upozorňuje George Sandovou, že v mnoha ohledech připomíná *Citovou výchovu*, na které v té době pracoval.<sup>112)</sup>

Ale to není vše. Tím, že se rozhodl napsat *moderní* román, kam vložil s nezúčastněností paleontologa a vytržbeností parnasisty všechny horké události své doby, včetně revoluce 1848, a ukázal štěpení názorů v literárním a politickém světě (viz debaty o umění, o „dělnických básnicích“, uměleckém průmyslu, o „vesnických písničkách“ srovnávaných s „lyrikou devatenáctého století“), rozbíjí na padrt všechny dosud závazné myšlenkové asociace: spojení mezi románem zvaným „realistický“, „literární lůzou“ nebo „demokracií“; představu, že tematické „přízemnosti“ musí odpovídat „nízký styl“ a „realismu“ námětu zas lidumilné moralizování. Tím rázem přetíná možnost názorového ztotožnění založeného na příklonu k tomu či onomu z kontrastních termínů, jež konvence spojovala. Proto u všech, kdo od literatury očekávali, že cosi názorně prokáže, vyvolal Flaubert ještě větší zklamání než *Paní Bovaryovou*: rozladění byli jak stoupeni moralizujícího, tak sociálního románu, konzervativci i republikáni, ti, kdo vnímali trivialitu námětu, i ti, kdo odmítali estetickou chladnost výrazu a záměrně jednoduchou kompozici.

Tato řada roztržek a rozbití vazeb, jež by jako kotevni lana byly mohly propojit dílo se zájmy a způsoby uvažování některých skupin, vysvětlují lépe než často zmiňované okolnosti chladné přijetí u kritiky. Z Flaubertova díla je *Citová*

111) G. Flaubert: „Dopis Carolině Flaubertové“, 14. 10. 1869, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl VI., s. 82.

112) „Takoví přesně jsme byli v mládí; všichni muži naší generace se zde poznají“ (G. Flaubert: „Dopis slečně Leroyové de Chantepie“, 13. 12. 1866, *tamtéž*, díl V., s. 256).

*výchova* nejméně oblíbená a také nejhůře čtená kniha. Ony roztržky jsou zcela obdobné postupům obvyklým ve vědě. Nejsou ani projevem autorova chtění, ale vyplývají z hloubi „podvědomé poetiky“, to jest z tvůrčího úsilí a z úsilí společenského podvědomí, jež tvorba stimuluje jakožto nástroj anamnézy — současně podporované i omezované ohraničující, a tedy popírající formou. Tvoření není žádný výron citů, pocitů či představ. Je propastný rozdíl mezi Flaubertovou objektivací v *Citové výchově* a subjektivní projekcí Gustava do postavy Frédérica, jak ji spatřují Flaubertovi vykladači: „Nelze napsat, co se zachce,“ píše Flaubert. „A je to pravda. Maxime [Du Camp], ten píše, co se mu zachce, anebo zhruba. Jenže to není žádné psaní.“<sup>113)</sup> Tvoření není ani čistý dokumentární záznam, jak se patrně domnívali ti, které Flaubert občas považoval za své žáky: „Goncourt je přešťastný, když na ulici zachytil slovo, aby je vlepil do nějaké knihy. Mně k naprosté spokojenosti postačí, když se mi podaří stránka bez asonancí a opakování.“<sup>114)</sup>

#### DÁT FORMU

Není náhoda, že Flaubertův takřka výslovný záměr shromáždit a spojit požadavky a příkazy vázané k protikladným a zdánlivě neslučitelným pozicím literárního pole (tedy k dispozicím generujícím „antipatie“, „nesnášenlivost“, zavržení a výlučnost) vede v *Citové výchově* k mimořádně zdařilé (a téměř vědecké) objektivaci Flaubertovy sociální zkušenosti a jejích určujících činitelů, včetně těch, které se týkají spisovatelovy rozporuplné pozice

113) Maxime Du Camp byl Flaubertův blízký přítel. Společně cestují do Orientu a během cesty navazují vztah, jež Maxime pak pečlivě udržuje a Flaubert ignoruje. Postupem doby se pro něho Maxime Du Camp stal jakýmsi vzorem etického a estetického opaku a roku 1852 se ním přestává stýkat. Maxime Du Camp představuje v jistém smyslu dokonalou antitezi Flauberta: místo aby utvářel literární pole, je silami pole utvářen; je hluboce konzervativní ve svém vlastním světě, a přitom se navenek chová, s plným přesvědčením, jako stoupenec avantgardy i v politice; je ambiciózní, sní o sociálním umění a o společensky prospěšné poezii, oslavuje věk páry a lokomotivu, řídí revue a usilovně navštěvuje salony, aby se prosadil.

114) G. Flaubert: „Dopis George Sandové“, prosinec 1875, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl VII., s. 281.

v mocenském poli. Tvorba nutí Flauberta objektivizovat nejen pozice a jejich držitele, proti kterým se on sám staví (například Maxime Du Camp a jeho vztah k paní Delessertové poskytli generující schéma pro vztah mezi Frédérikem a paní Dambreusovou), ale rovněž celý systém vztahů, jež ho propojují s ostatními pozicemi, a tedy i veškerý prostor, kam on sám, jeho vlastní pozice i mentální struktury patří. V chiasmatické strukturaci, až posedle se navracející v nejrůznějších podobách v průběhu celého díla — zdvojené postavy, zkřížené trajektorie,<sup>115)</sup> vztahy mezi Frédérikem a hlavními orientujícími postavami románu —, Flaubert objektivizuje strukturu svého vztahu jakožto spisovatele k souboru konstitutivních pozic mocenského pole anebo, což vyjde nastejno, k souboru jim odpovídajících pozic v poli literárním.

Jestliže se Flaubertovi podařilo překonat tvůrčím úsilím společensky ustavené neslučitelnosti, ať v podobě skupin, kroužků, škol, ale také principů určujících náhled na skutečnost a její dělení, včetně jeho vlastního způsobu uvažování i oněch protikladných *ismů*, které tak nenáviděl, je to možná proto, že na rozdíl od Frédérikovy pasivní neurčenosti a nerozhodnosti ho jeho společenská trajektorie a její principiální rozporuplnosti vedly k aktivnímu odmítání všech určeností vyplývajících z daných pozic intelektuálního pole,<sup>116)</sup>

115) Albert Thibaudet si již všiml Flaubertovy „tendence k symetriím a antitezím“ a nazval to „binokulárním viděním“: „Jeho způsob vnímání a uvažování spočívá ve vytváření do dvojic spojovaných protikladů, i nejkrajnějších, ale stejného druhu, a ve skládání těchto stejnorodých, dvojrozměrných protikladů do trojrozměrného obrazu“ (A. Thibaudet: *Gustave Flaubert*, s. 89; cit. in L. Cellier: „L'Éducation sentimentale“, *Archives des lettres modernes*, 1964, III, č. 56, s. 2–20). Léon Cellier přidává k řadě dvojic, které jsem ve svém rozboru *Čitové výchovy* označil, dvojici Sénécál — Deslauriers. Ukazuje, že Sénécál se má k Deslauriersovi jako Deslauriers k Frédérikovi: Deslauriers chrání Sénécála, ubytuje ho u sebe, tak jako jemu samému předtím pomohl Frédéric; Sénécál od Deslaurierse odchází, vrací se, využívá ho (opakuje se tak situace mezi Deslauriersem a Frédérikem); oba dva se nakonec dají do služby diktatuře, jeden jako prefekt, druhý jako policejní agent.

116) Flaubertovo odmítání jakkoli se zapojit, aby nebyl závislý či aby ho někam nezařazovali, se projevilo i v odpovědi Louise Coletové, když ho chtěla přemluvit k založení časopisu: „Ale abych se skutečně čehokoli zúčastnil v tomto pomíjivém světě, ne, ne, tisíckrát ne! Nechci být členem nějaké revue, spolku, kroužku, akademie o nic víc než obecním radou nebo důstojníkem národní gardy“ (G. Flaubert: „Dopis Louise Coletové“, 31. 3. 1853, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl II., s. 291; viz také „Dopis Louise Coletové“ z 3. 5. 1853, *tamtéž*, s. 323).

tím také k většímu nadhledu i rozhledu v otázce možností. Z toho vyplývá i úplnější využívání volnosti volby v prostoru možností, jež nutnost vymezuje.

Rekonstrukcí souhrnu společensky určujících sociologická analýza zdaleka nepotlačuje tvůrce ani nedělá dílo na pouhý produkt prostředí, ba ani nebrání Proust v *Esejích — Zamyšlení nad Sainte-Justem* přetvářet v díle znamení autora vyvázání ze spoludeterminace. Sociologický přístup umožňuje popsat a popsat specifické úsilí, jež autor musel vyvinout jak proti determinaci, tak také díky ní, aby sám sebe vytvořil jako tvůrce, to znamená jako *subjekt* vlastní tvorby. Dovoluje dokonce zdůvodnit rozdíl (obvykle definovaný jako *hodnota*) mezi díly, která jsou pouhými produkty prostředí a trhu, a díly, která si svůj trh musejí vytvářet a mohou dokonce přispět k proměně prostředí právě proto, že autorovo tvůrčí úsilí vede k vymanění z determinace prostředím, a to zčásti i jeho objektivací.

Není náhoda, že Proust je autor produktivní na rozdíl od vypravěče *Hledání ztraceného času*. Proust-spisovatel je to, čím se teprve stává vypravěč tvořený utvářením románu, na jehož konci je stvořen jako spisovatel. Právě tuto osvobuzující roztržku, jež utváří tvůrce, symbolicky znázornil Flaubert: jestliže v postavě Frédérika uvedl na scénu bytost neschopnou čelit manipulaci a silám pole, učinil tak dílem, kde tuto neschopnost překonal vylíčením Frédérikova příběhu a jeho prostřednictvím ukázal i objektivní pravdu o poli, do něž je příběh vepsán a které — ve střetu konkurujících si mocí — mohlo spisovatele, tak jako Frédérika, přivést k tvůrčí neschopnosti.

## NALEZENÍ „ČISTÉ“ ESTETIKY

Logika dvojího odmítnutí představuje princip vzniku čisté estetiky. Zhruba v téže míře jako v malířství, kde Manet uskutečnil obdobnou revoluci, naráží umění, a tedy i román, na problém vyplývající z naivního hledání iluze reality. Realismus byl totiž revoluce jen částečná a nevydařená: neboť ve skutečnosti nezpochybnil směřování

estetické hodnoty a mravní (společenské) hodnoty, kterou Victor Cousin povýšil na „teoretický“ základ. To ovlivňuje posuzování literárních kritiků. Ti stále ještě od románu očekávají „poučení“, anebo v opačném případě dílo odsuzují pro nemorálnost, neslušnost nebo lhostejnost. Proto když román zpochybňuje existenci nějaké objektivní hierarchie mezi subjekty, většinou tak činí nikoli proto, aby ji odstranil, ale jen ve snaze o rehabilitaci jistých postav či o odplatu (kritikové to označují jako „zuřivé úsilí pokořit“). Z toho důvodu převládá tendence identifikovat povahu znázorněného sociálního prostředí spíše podle způsobu ztvárnění, to jest víceméně dle „nízkosti“ či „hrubosti“ (jedno s druhým často souvisí): „Realismus, když se slovo dostalo do oběhu, měl jen jeden význam: uvedení dosud opovrhovaných postav do románu [...]“. Jak tvrdila *La Revue des Deux Mondes*, realismus je „zobrazení zvláštních světů a polosvětů“.<sup>117</sup> Například Murger je vnímán jako realista, protože jeho náměty jsou „všední“, jeho postavy jsou špatně oblečené, mluví o všem neuctivě a neznají, co se sluší a patří.

Právě tuto výsadní vázanost k jisté specifické kategorii objektů musí Flaubert zrušit, chce-li dovršit a vyostřit nedokončenou revoluci realismu. Proto také — jako Manet čelící obdobnému problému — líčí zároveň uvnitř téhož románu vysoké i nízké, vznešené i hrubé, bohému i vysokou společnost. Tak jako Manet — například obrazem *Žena s nahými nadry* — Flaubert podřizuje slovní a literární zaujetí námětem svému zápalu pro zobrazení samo, obětuje smyslnost a sentimentalitu vnímavosti k prostředku zobrazení — literárnímu či malířskému. To ho vede k odmítání námětů, které se ho emočně příliš dotýkají, anebo je traktuje tak, že je zbavuje dramatickosti, *tlumí* je.

Pokud může čistý pohled nalézt zvláštní zaujetí pro předměty společensky označené za odporné či opovrženímhodné (například Boileauův had či Baudelairova mršina), zejména proto, že představují uměleckou výzvu a vyžadují umělecké mistrovství, pak úmyslně opomíjí všechny mimoestetické rozdíly mezi předměty. U Flauberta to pak znamená možnost

117) P. Martino: *Le Roman réaliste sous le second Empire*, cit. dílo, s. 25.

nalézt v měšťanském světě — vzhledem k jeho výsadnímu vztahu k měšťanskému umění — mimořádnou příležitost posadit svou nepoddajnost. „V literatuře nejsou krásné umělecké náměty,“ tvrdí. „Yvetot se tedy vyrovná Cařihradu.“<sup>118</sup> Estetická revoluce se může uskutečnit pouze cestou estetiky.<sup>119</sup> Nestačí povýšit mezi krásné, co oficiální estetika vyjadřuje, ospravedlnit moderní, nízké nebo všední náměty. Je třeba prosadit moc náležití jen umění — moc proměnit vše v umělecké dílo tvůrčím aktem („dobře psát o průměrnosti“), to znamená silou estetiky konstituovaného tvaru: „Právě proto nejsou ani krásné, ani ošklivé náměty a bylo by téměř možné stanovit axiom, že z hlediska čistého Umění vlastně žádné náměty nejsou, neboť styl sám o sobě představuje absolutní způsob uchopení věcí.“<sup>120</sup>

Avšak zrovna tak nestačí jen vyhlásit primát čisté formy jako parnasisté nebo i Gautier. Je-li forma sama sobě účelem, nevypovídá o ničem jiném než o sobě. Patrně lze na tomto místě jako námitku použít známý Flaubertův výrok o „knize o ničem“, který tak nadchl teoretiky nového románu a sémiology, anebo často citovanou pasáž Baudelairova článku o Gautierovi, zařazeného do Crépetovy *Antologie francouzských básníků*: „Poezie [...] nemá jiný cíl než Sebe

118) G. Flaubert: „Dopis Louise Coletové“, 25. 6. 1853, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl II., s. 362. Viz také: „Ganga není poetičtější než Bièvre, ale ani Bièvre není poetičtější než Ganga. Mějme se na pozoru, jinak opět upadneme — jako za časů klasické tragédie — do aristokracie námětů a do preciozity slov. A u sprostých výrazů budeme znovu posuzovat stylistický efekt, jako se kdysi zdobilo vybranými slovy. Je to rétorika *naruby*, ale pořád jen rétorika“ (G. Flaubert: „Dopis J.-K. Huysmansovi“, únor–březen 1879, *tamtéž*, díl VIII., s. 223).

119) Právě to nepochopili realisté, s nimiž Flaubert vede spor, a po nich všichni vykladači, kteří si představují, jak vidíme dnes na případu kýčovitého umění, že estetická revoluce musí být nutně spojena příčinami i důsledky s revolucí politickou (v obvyklém významu). Proto také usilují zjistit, zda ti, kdo uskutečňují estetickou revoluci neoddělitelnou od specifické revoluce politické (takové, která probíhá uvnitř pole; týká se to například impresionistické revoluce namířené proti oficiálnímu Salonu), jsou více nebo méně politicky pokrokoví nebo zpátečníci než ti, které zbavují moci. Užívání původem politického slovníku, jako je pojem avantgardy, ještě zvyšuje zmatek. Odpověď na tento falešný problém navíc závisí pouze na politických sklonech historiků. Ti pak často stojí proti sobě, neboť společně — jedni i druzí — neberou v úvahu autonomii literárního pole a zvláštnosti sporů, které se v něm vedou.

120) G. Flaubert: „Dopis Louise Coletové“, 16. 1. 1852, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl II., s. 31.



samu; [...] a žádná báseň nebude tak významná, tak vznešená, tak opravdu hodna jména báseň jako ta, která bude napsána pro potěšení ze složení básně.<sup>121)</sup> V obou případech se ovšem odsuzujeme jen k dílčímu a neúplnému pochopení, pokud ztratíme ze zřetele obě strany téže jediné pravdy, která se vymezuje a určuje v protikladu ke dvěma vzájemně opačným omylům. Baudelaire se staví na Gautierovu stranu proti všem, kdo si „představují, že cílem poezie je nějaké poučení, že musí tu posílit svědomí, tu přispět k mravnímu zdokonalení, tu poukázat na cosi užitečného“, zkrátka vystupuje proti „kacířství poučování“, společnému romantikům, realistům a jejich soupeřům, proti „kacířství vášně, pravdy a morálky“.<sup>122)</sup> Avšak při své chvále se od Gautiera neznatelně odklání, a to tím, že mu strategií zcela klasickou — v předmluvách — podsouvá koncepci poezie již nikterak formalistickou — tu svoji: „Pomyslíme-li, že k této úžasné schopnosti [stylu a znalosti jazyka] Gautier přidává nezměrnou vrozenou schopnost pochopit *spojitost* a univerzální symbolismus, onen zdroj každé metafory, uvědomíme si, že může kdykoli neúnavně a bezchybně určovat tajemné chování stvořených věcí před zrakem člověka. Ve výrazu, ve *slově* je cosi posvátného, co nám brání, abychom s ním hráli hru náhody. Poučeně zacházet s jazykem znamená provádět svého druhu čarodějné vyvolávání.“<sup>123)</sup>

Domnívám se, že nepřekrucuji smysl výše uvedeného výroku, když v něm vidím estetický program — *realistický formalismus* — založený na smíření možností, jež převládající představa o umění nepatřičně odděluje. Co na to Baudelaire? Paradoxně právě čisté tvoření ztvárňující čistou formu, tedy zcela formální cvičení, stojí u zrodu, jakoby kouzlem, reálna reálnějšího než to, které se bezprostředně nabízí smyslům a za něž nepokročí, kdo jsou prostoduše zamilovaní do reálna a přitom mu zvnějšku vnucují mravní či politické významy, které však — podobně jako název pod obrazem — ovlivňují pohled a odvracejí ho od podstaty. Na rozdíl od parnasistů a Gautiera Baudelaire zamýšlí odstranit rozlišování mezi

121) Ch. Baudelaire: *Ceuvres complètes*, cit. dílo, díl II., s. 112–113.

122) *Tamtéž*, s. 112–113.

123) *Tamtéž*, s. 117–118.

formou a obsahem, stylem a sdělením: od poezie požaduje, aby propojila ducha i svět pojmáný jako zásobnice symbolů, jejichž řeč může znovu uchopit skrytý smysl, čerpajíc z nevyčerpatelného zdroje všeobecné analogie. Věštecké hledání ekvivalencí mezi významovými danostmi umožňuje, aby tím bylo navráceno „rozpětí nekonečných věcí“ a dostalo se jim — mocí představivosti a kouzlem řeči — hodnoty symbolů, jež mohou splynout v duchovní jednotě společné podstaty. Proti sentimentálnímu lyrismu romantismu (přínejmenším francouzského), který pojímal poezii jako vybroušený výraz citů, a proti kreslířskému, popisnému objektivismu Gautiera a parnasistů, kteří se vzdali hledání vzájemného průniku ducha a přírody, postavil Baudelaire svébytný mysticismus vnímání rozšířeného hrou řeči. Jakožto autonomní skutečnost, jejíž výlučnou referencí je ona sama, představuje báseň výtvor nezávislý na stvořeném světě, a přesto je s ním propojena hlubokými pouty, která nepostřehne žádná pozitivní věda, neboť jsou stejně tajemná jako souvislosti navzájem spojující bytosti a věci.

Týž realistický formalismus obhájí i Flaubert, jen ze zcela jiných východisek a v obzvláště svízelné situaci, neboť román se zdá být předurčen k úsilí o realistický účinek přínejmenším tak neoblomně jako poezie k vyjadřování citu. Vláda nad všemi nároky tvaru dovoluje Flaubertovi takřka neomezeně uplatňovat svou moc esteticky utvořit jakoukoli skutečnost jevového světa včetně té, jíž se zaslíbil realismus. A nejen to. Tvoření tvaru, jak jsme viděli, uskutečňuje ono vyvolávání reálna (v silném, baudelairovském významu), onoho reálna, jež je reálnější než vnější vzhled přístupný realistickému popisu. „Z formy vyvstává myšlenka“: tvorba není jen prosté uskutečňování záměru, pouhé zformování již dříve pojaté myšlenky, jak to předpokládá koncepce klasicismu (a jak se ještě vyučuje v malířské Akademii). Je to opravdové hledání, obdobné tomu, jež v jiné podobě praktikují iniciační náboženství a jehož cílem je vytvořit příznivé podmínky k vyvolání a vyjevení myšlenky, což v případě románu není nic jiného než reálno. Odmítnout konvence a záběhané stylistické praktiky románu té doby znamenalo zároveň odhodit jeho moralizování a sentimentalismus. Právě

práce s jazykem, přinášející současně i postupně vzdor, boj, pokoru, opětovné nasazení, představuje ono magické vyvolávání a po způsobu zařikávání umožní reálnu, aby se vyjevilo. Jakmile spisovatel dostoupí stavu, kdy se nechá ovládnout slovy, objeví, že slova myslí za něho a objevují mu skutečnost.

Hledání, které lze nazvat hledáním tvaru, se dotýká kompozice, skloubení příběhů jednotlivých postav, vztahů mezi prostředními, situacemi, způsoby jednání a charakterů postav, týká se také rytmu a barvy vět, opakování a asonancí, jež je třeba zapudit, či přejetých myšlenek a konvenčních forem, jež je nutno vymýtit. Tato práce s tvarem je součástí podmínek pro vznik realistického efektu mnohem hlubšího, než jaký tím slovem badatelé obvykle označují. Ony hlubinné struktury díla, nepřístupné běžnému vnímání (a interpretaci některých vykladačů), lze postihnout rozbořením, jak jsem to v případě *Citové výchovy* učinil já. Spisovatel, jakožto společenský činitel, je nosí v sobě ve stavu praktického prožívání, aniž by nad nimi měl opravdovou moc. Do díla se promítají právě prostřednictvím tvořivé práce s tvarem, neboť jen tak probíhá anamnéza všeho, co obvykle zůstává zasuto v implicitním či podvědomém stavu pod automatismy naprázdno se točícího mlýnku řeči.

Budeme-li v tvorbě spatřovat spojitě hledání tvaru a látky, při němž spisovatel usiluje vepsat vlastní, slovy vyvolaný intenzivní prožitek reálna, do slov umožňujících již svým tvarem jej znovu vyvolat, pak musíme předpokládat i povinnost čtenáře vnímavě přistupovat ke tvaru textu, k jeho optické a zvukové podobě nabitě souvislostmi s reálnem na úrovni významu i vnímání, neboť slovo by nemělo být jen průhledný, nijak nevnímaný znak, přímo odkazující ke smyslu. Znamená to také přinutit čtenáře, aby v textu objevil zesílené vidění skutečnosti, důsledek onoho zaklínačského vyvolávání při tvůrčím úsilí. Lze zde citovat Henryho Denyse, jednoho z dobových kritiků, který hodnotí — průměrem k malířství — účinek prvního Flaubertova románu: „[...] obsahuje stránky, jež oslní odvahou a pravdou. Proto věční přátelé staré dobré fikce — růžovoprsté, s hlavou krytou šerosvitem a tělem zakrytým vlnami závoje — možná nesnesou příval příliš ostřejšího světla: dlouho nosili brýle mámení a zrak jim zeslábl,

nejistě a zpovrchně.“<sup>124</sup>) Flaubertovi se vskutku podařilo silou tvorby vnutit čtenáři onen intenzivní pohled zesílený intenzivním zobrazením reálna, navíc reálna důsledně vzdáleného konvencím a zavedeným zvyklostem (podobně jako Manet v malbě). Právě proto možná vzbudil u čtenářů rozhořčení, ač jiným dílům, zcela postrádajícím onu vyvolávací magii, se dostalo shovívavého přijetí. Částečně to také vysvětluje, proč tolik kritiků, uvyklých unylému erotismu „počestných“ romanopisců a malířských kýčářů, naržko Flauberta z toho, co nazvali „senzualismem“.

#### ETICKÉ PODMÍNKY ESTETICKÉ REVOLUCE

Revoluce pohledu, která se uskutečňuje revolucí způsobu psaní, předpokládá a také vyvolává přetržení vazby mezi etikou a estetikou. Proces probíhal současně a ve spojitosti s celkovou proměnou životního stylu, lépe řečeno estetizací životního stylu umělců. Realisté období druhé bohémy dokázali tuto proměnu jen z poloviny, neboť narazili jednak na své omezující pojetí vztahu mezi uměním a skutečností a mezi uměním a morálkou, jednak, a hlavně, na hranice vlastního maloměšťáckého étosu, jenž jim bránil přijmout etické důsledky svého počínání. Všichni přívrženci sociálního umění, ať to byl Léon Vasque při posuzování Gautierovy *Slečny de Maupin*, Vermorel písaří o Baudelairovi nebo Proudhon pranýřující mravy umělců, si velice jasně uvědomují etickou podstatu nové estetiky. Poukazují na zvrhlost literatury, která „se zphlavňuje a mění v afrodiziakum“, odsuzují „opěvatele ošklivosti a špinavosti“ hromadící „mravní mrzkosti“ a „tělesnou zkaženost“. Zvláště je pobuřuje, kolik metodičnosti a umělosti je v oné „chladné, rozumové, usilovně vyhledávané zvrácenosti“.<sup>125</sup>) Rozhořčují se nad zalíbením ve zvrhlosti, ale také nad cynickou lhostejností k hanebnostem a pohoršlivostem. Jeden kritik v článku o *Paní Bovaryové* a „fyziologickém románu“ vytýká

124) Cit. in B. Weinberg: *French Realism. The Critical Reaction, 1830–1870*, cit. dílo, s. 162.

125) L. Badesco: *La Génération poétique de 1860*, cit. dílo, s. 304–306.

Flaubertově malířské obraznosti, že se „uzavřel do jevového světa jako do rozměrného ateliéru plného modelů, které mají v jeho očích stejnou hodnotu.“<sup>126)</sup>

Je pravda, že čistý pohled, který tehdy bylo nutno *nalézt* (zatímco dnes jej prostě už jen používáme), vyžadoval postoj nezúčastněnosti, lhostejnosti, odstupu, ba cynické nenucenosti, a to i za cenu rozbití pouta mezi uměním a morálkou. Takový postoj byl přesným opakem dvojaké nejednoznačnosti maloměšťáka — pocitu odporu i fascinace — ve vztahu k „měšťákovi“ na jedné a k „lidu“ na druhé straně. Jestliže Flaubert dokázal vytěžit nejpůsobivější estetické účinky z prostého popisu lidské bída, je to i proto, že uměl svou divokou anarchistickou letoru a smysl pro transgresi vyvážit schopností udržet vzdálenost a odstup. Proto lituje, když Champfleury v *Milencích ze Sainte-Périne* zkazí krásný námět: „Nevím, co je na tom [tématu] komického; já bych to vylíčil krutě a truchlivě.“<sup>127)</sup> A připomeňme i dopis, v němž povzbuzuje Feydeaua, dlícího u umírající manželky, aby svou zkušenost umělecky využil: „Viděl jsi a uvidíš krásné obrazy a budeš moci udělat dobré studie. Je to draze zaplaceno. Měšťáci ani netuší, že jim předkládáme své srdce. Plémě gladiátorů nevymřelo, každý umělec je jeden z nich. Baví obecenstvo svou agonii.“<sup>128)</sup>

Estetismus, je-li doveden na samu mez, tíhne k jakési mravní neutralitě, nepřilíš vzdálené etickému nihilismu. „Jediný způsob, jak žít v klidu, je povznést se nad celé lidstvo, nemít s ním nic společného než zrakový vztah. To by určitě rozhořčilo Pelletany, Lamartiny a celé to jalové a *vyschlé* plémě lidumilů, republikánů atd. (nečinných jak

126) G. Merlet: *Revue européenne*, 15. 6. 1860. Cit. in B. Weinberg: *French Realism. The Critical Reaction, 1830–1870*, cit. dílo, s. 133.

127) G. Flaubert: „Dopis George Sandové“, 23.–24. 1. 1867, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl V., s. 271.

128) G. Flaubert: „Dopis Ernestu Feydeauovi“, první polovina října 1859, *tamtéž*, s. 340. Monet popíše téměř stejnými slovy onen absolutní odstup umělcova oka: „Jednou jsem se ocitl u lůžka zemřelé, která mi byla a dosud je velmi drahá. Přistihl jsem se s očima upřenými na tragickou skráň, jak mimovolně pozoruji sled v proměnách a splývání odstínů, jež smrt právě vtiskla do nehybné tváře. Tóny modře, žlutí, šedi, a co já vím? Tak tohle se se mnou dělo...“ (G. Clemenceau: *Claude Monet, Les Nymphéas*, 1928, s. 19–20, cit. in L. Venturi: *De Manet à Lautrec* /Paris: A. Michel, 1953/, s. 77).

dobru, tak v ideálu). — Tím hůř pro ně! Ať napřed spláchnou své vlastní dluhy, než budou kázat dobročinnost. Ať jsou alespoň poctiví, než budou chtít být ctnostní. Bratrství je jeden z nejkrásnějších vynálezů společenského pokrytečství.“<sup>129)</sup> Nevázanost k mravním konvencím a lidumilnému konformismu „slušných“ lidí je to, co silně spojuje pravidelné spolustolovníky při večerích v Magnyho restauraci. Mezi literárními anekdotami a obscénními historkami se tu stvrzuje představa o oddělení umění a morálky. Odtud se také odvíjí spřízněnost mezi Baudelairem a Flaubertem, na niž románopisec naráží, hovoře o práci na *Salambo*, v dopise Ernestu Feydeauovi: „Dostávám se teď k poněkud temným tónům. Začíná se šlapat po vnitřnostech a páli se mrtvolý. Baudelaireovi se to bude líbit.“ Estétský aristokratismus, zde vyjádřený vtípem, se mnohem jemněji a autentičtěji vyjevuje ve Flaubertově soudu o Hugovi (velice blízkém Baudelaireovu názoru): „Proč někdy tak okatě ukazoval takovou hloupou morálku, když ho tolik umenšovala? Proč ta politika? Proč Akademie? Ty přejaté myšlenky! Napodobování!“<sup>130)</sup> A o Ereckmannovi a Chatrianovi, spoluautorech *Věhlasného doktora Mathéuse*, píše: „Tolik nemotornosti! Oba dva jsou pitomci s řádně plebejskou duší.“<sup>131)</sup>

Jak zřejmo, vynález čisté estetiky nelze oddělit od vynálezu nové společenské postavy — velkého profesionálního umělce, křehké a nepravděpodobné sloučeniny, která spojuje v jedno smysl pro nevázanost a překračování omezujících konformismů s tuhou a krajně přísnou životní a pracovní kázní. Tato postava také předpokládá krom měšťanského blahobytu i celibát<sup>132)</sup> a připomíná spíše vědce či vzdělance. Velké umělecké revoluce se netýkají umělců (dočasně) vládnoucích, neboť daný řád jim tak či onak vyhovuje a posvěcuje

129) G. Flaubert: „Dopis Louise Coletové“, 22. 4. 1853, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl II., s. 313.

130) G. Flaubert: „Dopis Louise Coletové“, 11. 5. 1853, *tamtéž*, díl II., s. 330.

131) G. Flaubert: „Dopis George Sandové“, 4. 12. 1872, *tamtéž*, díl VI., s. 457.

132) Flaubert se provdzy odmítl oženit a manželství svých blízkých přátel Alberta Le Poitevina a Ernesta Chevaliera považuje za projev konformistické poddajnosti, pro kterou má jen káravý, někdy i sarkastický odsudek. Založit rodinu znamená svolit k „hokynářské“ existenci (viz M. Nadeau: *Gustave Flaubert écrivain* /Paris: Les Lettres nouvelles-Maurice Nadeau, 1980/, s. 75–76).

jejich postavení. Netýká se ale ani ovládaných, protože životní podmínky a umělecké dispozice je často odsuzují k literární rutině, a také proto, že představují zásobárnu jak pro kacířské buřiče, tak pro strážce symbolického řádu. Revoluční novotářství připadá nezařaditelným křížencům, jejichž aristokratické sklony, často plynoucí z výsad daných společenským původem, a také značný symbolický kapitál (u Baudelaira a Flauberta rázem zajištěný sírou páchnoucím skandálem) podporují v hloubi zakořeněnou neochotu „strpět omezení“, jak společenská, tak estetická, a povýšenou nesnášenlivost k jakémukoli kompromisu se světem; „Úsilí o jakoukoli poctu považují za nepochopitelný projev skromnosti.“<sup>133)</sup>

Odstup od všech pozic a důraz na práci s tvarem jsou tvůrčím úsilím vepsány do samotného díla: projevují se nelitostným pronásledováním všech „přejatých myšlenek“, všech *loci communes*, typických pro tu či onu skupinu, všech stylistických rysů, které by mohly naznačit či vyzradit příklon či příslušnost k té či oné pozici nebo tomu či onomu již existujícímu postoji. Znamená to rovněž systematické užití polopřímé řeči, neboť dovoluje, jak jen možno, ponechat v neurčitosti vztah vypravěče k faktům a osobám, o nichž se vypráví. Ale nic tak nevystihuje Flaubertův přístup jako sama *nejednoznačnost hlediska*, projevující se v charakteristické *kompozici* jeho děl: například *Citové výchově* kritika často vytýkala, že jí schází jasné hierarchizování detailů a událostí a že představuje jen řadu „za sebou položených sekvencí“.<sup>134)</sup> Jako Manet, i Flaubert opouští jednotící perspektivu sbíhající se v jednom ústředním bodě a nahrazuje ji tím, co bychom s Panofským mohli nazvat jako „skládaný prostor“. Myslíme tím prostor z vedle sebe položených částí, bez uplatnění jakéhokoli výsadního, hierarchizujícího hlediska. V dopise Huysmansovi píše Flaubert o jeho *Sestrách Vatarдовых*: „*Sestrám Vatardovým*, tak jako *Citové výchově*, schází klamnost perspektivy! Není tam vskutku

133) G. Flaubert: „Dopis George Sandové“, 28. 10. 1872, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl VI., s. 440.

134) B. Weinberg: *French Realism. The Critical Reaction, 1830–1870*, cit. dílo, s. 164 a 172.

žádná progrese.“<sup>135)</sup> A připomeňme i názor, který o *Citové výchově* sám jednou sdělil Henrymu Céardovi: „Ta kniha to má spočítáno, drahý příteli, protože nedělá tohle — a společně své elegantní, dlouhé robustní ruce k nápodobě pyramid.“<sup>136)</sup> Odmítnutí pyramidální konstrukce, to jest vzestupné konvergence směrem k myšlence, přesvědčení či závěru, je samo o sobě sdělením, patrně tím nejdůležitějším: je to čistá vize — ne-li filozofie — dějin i konstrukce příběhu. Flaubert je zuřivě protiměšťácký měšťák a zároveň si nedělá žádné iluze o „lidu“ (i když jediná světlá postava *Citové výchovy* je Dussardier, upřímný a nezištný plebejec, jenž bez viny a oklamán, v domnění, že brání republiku, zabije nevděčného povstalece). Ve svém absolutním rozčarování si vzhledem k tomu, že byl romanopisec uchovával absolutní přesvědčení o úloze spisovatele. Postavil se proti všem krasoduchým kazatelům, kteří vyšli z Lamennaise (opakem byl Barbès, o němž Flaubert napsal George Sandové: „tenhle miloval svobodu, bez frází, jako Plútarchův muž“) a vyjádřil jediným důsledným způsobem, to jest *bez frází* a pouze strukturou diskursu, svůj odpor k falešnému lidumilství farizejských prodavačů frází, neboť nechtěl konejšit čtenáře klamným uspokojením. *Citové výchově* odmítl „utvořit pyramidu“ a „otevřít perspektivy“. Je to text bez přesahu, v němž se autor stáhl do ústraní, ale jako Spinozův Bůh, imanentní a koextenzivní svému výtvoru. To je také Flaubertovo hledisko.

135) G. Flaubert: „Dopis J.-K. Huysmansovi“, únor–březen 1879, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl VIII., s. 224.

136) R. Descharmes — R. Dumesnil: *Autour de Flaubert*, cit. dílo, s. 48. Touž analýzu neúspěchu *Citové výchovy* najdeme ve Flaubertově korespondenci: „Esteticky vzato, schází tam klamnost perspektivy. Když se plán dobře prokominuje, zmizí. Každé umělecké dílo má mít nějaký bod, vrcholek, tvořit pyramidu, nebo světlo musí vždycky ozářit nějaký bod na kouli. Jenže v životě nic z toho není. Ale Umění není Příroda!“ (G. Flaubert: „Dopis paní Rogerové de Genettes“, in tent.: *Correspondance*, cit. dílo, díl VIII., s. 309).

## 2/ VZNIK PODVOJNÉ STRUKTURY

*Kdybych byl slavný jako Paul Bourget, vystupoval bych večer co večer jen s bederní rouškou ve varieté a ručím vám za to, že by to byl kasovní úspěch.*

ARTHUR CRAVAN

Dosud jsme popisovali stav intelektuálního pole ve fázi zrodu, tedy v oné hrdinné době, kdy principy autonomie, jež se následně promění v objektivní mechanismy imanentní logiky pole, se dosud z větší části odvíjely od dispozic a jednání jednotlivých činitelů. Nyní se pokusíme o modelaci stavu literárního pole, tak jak se zformovalo kolem roku 1880. Jen podrobná dobová rekonstrukce by mohla konkrétně ukázat, že zdánlivě anarchistický a záměrně nevázaný svět — neboť nevázanost připouštějí a podporují společenské mechanismy směřující k ustavení nezávislosti pole — je ve skutečnosti dobře seřízený balet, v němž jednotlivci a skupiny tančí své figury, potkávají se, tu stojí proti sobě čelem, tu krácejí spolu stejným krokem, než se k sobě obrátí zády a za často hřmotného halasu se oddělí... a tak to opakují znova a znova až do současnosti.

### POSTAVENÍ JEDNOTLIVÝCH ŽÁNŘŮ

Postupná autonomizace literárního pole se na sklonku devatenáctého století projevuje tím, že hierarchie žánrů (a autorů) na základě vzájemných hodnotících specifických kritérií příslušníků pole je zhruba opačná než hierarchie dle komerční úspěšnosti. To je rozdíl oproti sedmnáctému století, kdy se obě hierarchie téměř překrývaly, neboť nejuznávanější literáti, především

kníhařníci a učenci, tehdy také požívali nejvyšších důhodů výhod.<sup>1)</sup>

Z ekonomického hlediska je komerční hierarchie jednodušší a navzdory konjunkturálním výkyvům relativně nezměnná. Nejvýše stojí divadlo, jež i při poměrně nízké kulturní investici přináší vysoké bezprostřední zisky silně omezenému počtu autorů. Na opačné straně žebříčku je poezie. Až na nejvýzračnější výjimky (jako je úspěšné uvedení veršovaných divadelních her) skýtá nicotný zisk malému počtu tvůrců. Román se nalézá uprostřed, neboť může být zdrojem významných zisků pro poměrně vysoký počet autorů, ovšem jen tehdy, podaří-li se jim oslovit mnohem širší mecenášstvo. Musí tedy mířit za hranici vlastního literárního prostředí (na něž se omezuje poezie) i za hranici prostředí měšťanského (jako je tomu v případě divadla), to znamená směrem k maloměšťanstvu nebo dokonce „dělnické aristokracii“, jak to umožňují zejména obecní knihovny.

Z hlediska hodnotových kritérií, která převládají uvnitř literárního pole, je situace komplikovanější. Nicméně z řady příznaků lze usoudit, že v době druhého císařství nejvyšší místo v hierarchii zaujímá poezie. Posvěcena romantickou tradicí, představuje umění samo, a požívá proto nejvyšší vážnosti. I přes výkyvy a doznívání romantismu — jehož vzepětí se ani Gautierova tvorba, ani tvorba parnasistů, ani záhadný a sirný zjev Baudelairův nevyrovnaly — poezie stále láká množství spisovatelů, i když jí zcela chybí trh a odbyt a většina tvorby si najde nanejvýš jen několik stovek čtenářů. Na opačné straně stojí divadlo, přímo závislé na bezprostředním hodnocení měšťanského obecenstva, na jeho hodnotách a konformismu. Kromě dobrých příjmů přináší

1) Viz A. Viala: *Naissance de l'écrivain* (Paris: Minuit, 1984). Je třeba obezřetně zvažovat první náznaky institucionalizace postavení spisovatele a nepovažovat je za příznaky jakéhosi absolutního počátku, tedy za projev již specifických instancí posvěcení. Celý proces institucionalizace se totiž dlouho jeví jako nejednoznačný a kontradiktorní: za uznání a oficializaci svého postavení musejí umělci často platit statutární závislosti na státu, jenž jim toto uznání přiznává. Teprve na konci devatenáctého století se ustavuje soubor konstitutivních rysů nezávislého pole (aniž by se přitom napařád vylučovala možnost zvrátého vývoje směrem k heteronomii, tak jak naznačují některé současné tendence: vznik nových forem veřejného i soukromého mecenášství při vzrůstajícím vlivu žurnalistiky).

i institucionální uznání v podobě oficiálních poct a členství v různých akademiích. Román se pohybuje uprostřed mezi oběma póly literárního prostoru a z hlediska symbolického statusu se vyznačuje největším rozptylem. Ač si vydobyl nejvyšší uznání přinejmenším uvnitř literárního pole a díky Balzakovi, Stendhalovi a hlavně Flaubertovi i za jeho hranicemi, přesto zůstává jeho obraz spojen s představou výdělečné literatury, tedy s novinářinou a románem na pokračování. Nicméně právě román získává v literárním poli na důležitosti, a to i Zolovou zásluhou: výjimečně úspěšný odbyt a vysoké zisky totiž vyvazují román ze závislosti na periodickém tisku a románech na pokračování, román oslovuje mnohem širší veřejnost než kterýkoli jiný výrazový prostředek, avšak v ničem přitom neustupuje ze svých vlastních specifických požadavků (román s mondénní tematikou se dokonce prosazuje i u měšťanského čtenářstva a dostává se mu uznání dosud patřící jen divadlu).

Chiastickou strukturaci tohoto prostoru, v němž se hierarchie ekonomického zisku (divadlo, román, poezie) kříží s obrácenou hierarchií literárního věhlasu (poezie, román, divadlo), lze znázornit pomocí *jednoduchého vzorce* zohledňujícího dva diferenciační principy. Na jedné straně se jednotlivé žánry, nahlížené z hlediska ekonomického podnikání, liší ve třech ukazatelích. Na prvním místě je to cena výrobku nebo symbolického aktu spotřeby: ta je relativně vysoká v případě divadla či koncertu, slabá v případě knihy, partitury nebo návštěvy muzeí a galerií (výkyvy v ceně jednotlivých malířských děl situují malířství zcela stranou). Na druhém místě je to objem a společenská kvalita konzumentů, a tedy i výše ekonomického i symbolického výnosu výrobku (v závislosti na společenské kvalitě). Na třetím místě je nutno zohlednit délku výrobního cyklu, zejména rychlost dosažení a také trvalost hmotného i symbolického zisku.

Na druhé straně autonomizační proces literárního pole prosazuje svou vlastní logiku a jednotlivé žánry se stále zřetelněji rozlišují v závislosti na specificky symbolické hodnotě, která je jim přiznána a kterou přenášejí na autory. Symbolická hodnota je nepřímou úměrná ekonomickému zisku.

Proto se hodnota kulturní činnosti snižuje, zvyšuje-li se objem a společenský rozptyl spotřebitelské veřejnosti: důvodem je, že hodnota uznání vyplývající ze spotřeby klesá, jestliže klesá specifická kompetence přiznávaná spotřebiteli; ba může být zcela záporná, jakmile se dostane pod jistý práh. Proponovaný vzorec zohledňuje nejen hlavní žánrové protiklady, ale i jemnější rozdíly uvnitř téhož žánru a také různé formy uznání, jehož se žánrům a autorům dostává. Společenská kvalita spotřebitelské veřejnosti (vyčíslitelná jejím objemem) a z ní vyplývající symbolický zisk určují specifickou hierarchii děl a autorů uvnitř každého žánru, neboť vnitřní kategorizace je úzce propojena se společenskou hierarchií spotřebitelů: výrazné je to u divadla, kde proti sobě stojí klasické divadlo, bulvární divadlo, vaudeville a varieté, a ještě výraznější u románu, kde hierarchie podžánrů — román s mondénní tematikou, z něhož se vyvíjí psychologický román, dále naturalistický román, mravodílný román, regionální román, lidový román — přímo odpovídá jak společenské hierarchii rozvrstvení oslovovaného čtenářstva, tak dosti striktně i hierarchii znázorněných společenských prostředí a také hierarchii autorů dle společenského postavení a pohlaví.

Vzorec dovoluje rovněž pochopit, co sblížuje i odděluje román a divadlo. Bulvární divadlo, zajišťující značné ekonomické zisky opakovanými reprízami jednoho díla před početně omezeným měšťanským obecenstvem, přináší autorům, kteří téměř všichni vzešli z řad měšťanstva, jistou společenskou vážnost, posvěcenou následně Francouzskou akademií. Výrazná zvláštnost společenských rysů autorů divadelních her vyplývá z dvojstupňové selekce: protože divadel je jen omezený, nevelký počet a jejich ředitelé mají zájem, aby se jednotlivé hry udržely v repertoáru co nejdéle, autoři musejí svou hru prosadit v přenáročné konkurenci, při níž hlavním trumfem je společenský kapitál známosti a styků v divadelním prostředí. Následně pak musejí soupeřit o přízeň obecenstva. Zde krom ovládnutí samotného divadelního řemesla, opět ovlivněného obeznámeností s divadelním prostředím, hraje roli hodnotová blízkost obecenstvu, tedy především obecenstvu rekrutujícímu se z pařížského

měšťanstva, jež lze považovat za „vybrané“ spíš společensky než kulturně.

Naproti tomu romanopisci nemohou dosáhnout takových zisků jako divadelní autoři, pokud neosloví co „nejširší čtenářstvo“. Znamená to, jak naznačují pejorativní konotace tohoto výrazu, že se vystavují znevážení spojenému s obchodním úspěchem. Například Zola, jehož romány doznaly snad v nejvyšší míře onoho kompromitujícího úspěchu, unikl zčásti společenskému odsudku zapříčiněnému vysokým nákladem a triviálními náměty svých děl patrně jen tím, že se mu podařilo proměnit onu zápornou „komerčnost“ a „vulgárnost“ v „lidovost“ obdařenou veškerým věhlasem politické pokrokovosti. Tuto přeměnu mu umožnila role sociálního proroka, která mu byla uvnitř literárního pole přisouzena, ba příznána i mimo ně zásluhou oddanosti politických aktivistů (a také, ovšem mnohem později, zásluhou profesorského pokrokářství).<sup>2)</sup>

Úvod do studia experimentálního lékařství (1865) Clauda Bernarda měl na Zolu mimořádný vliv nejen pro prestiž, jíž věda v osmdesátých letech devatenáctého století požívala vlivem takových autorit, jako byli Taine, Renan či Berthelot (tento vědec se stal skutečným hlasatelem náboženství vědy).<sup>3)</sup> Byl snad Zola tak naivní, aby uvěřil — jak je mu to často vyčítáno —, že lze Bernardovu metodu přímo využít v literatuře? Vše spíš nasvědčuje tomu, že teorie „experimentálního románu“ mu dokonale umožnila zahladit dojem vulgárnosti, jež v jeho románech vyvolávalo líčení podřadného společenského prostředí a postav. Dovolává se vzoru významných lékařů, Zola ztotožnil pohled „experimentálního romanopisce“ s *klinickým pohledem* a mezi spisovatele a předmět jeho zájmu vložil objektivizující odstup oddělující velké lékařské osobnosti od jejich pacientů. Tato starost o odstup se nápadně projevuje v kontrastu (který později potlačí například Céline) mezi jazykem propůjčeným lidovým postavám a slovy vypravěče, vždy laděnými do stylu vysoké literatury, ať už rytmem psané řeči nebo používáním typických

2) Jestliže malíři, vyjma Courbeta, se jen zřídkakdy dovolávali lidovosti, pak zřejmě proto, že nemuseli čelit problému masového šíření svých děl. Jejich výtvoři jsou totiž jedinečné a cena každého kusu je poměrně vysoká. Jediný možný úspěch je proto úspěch u mondénní společnosti. V tom se podobá společenským účinkům úspěchu divadelních autorů.

3) O prestiži, jíž se dostávalo vědě v období kolem roku 1880, viz D. Mornet: *Histoire de la littérature* (Paris: Larousse, 1927), s. 11–14.

...ků vysokého stylu, jako je jednoduché perfektum (*passé simple*) nepřímá řeč. A tak týž, kdo v manifestu *Experimentální román* vyhláší nezávislost a důstojenství literáta, potvrzuje svým dílem nejvyšší důstojnost literárnosti a literárního jazyka: to jsou pro Zolu poznávací znaky literáta, který si nárokuje uznání. Sám sebe však označuje za zosobnění vychovatele lidu, přičemž výchova lidu se cele zakládá na uznání předělu mezi nekulturností a kulturou, něhož vyplývá úcta ke kultuře.

## DIFERENCIACE ŽÁNŘŮ A UNIFIKACE POLE

Reakci symbolismu proti naturalismu a v případě poezie i proti pozitivismu, který zatěžoval parnasistní poezii pověřivým vyžadováním faktografické přesnosti a dokumentárnosti a orientoval ji k orientalismu a helénismu, nelze chápat jako přímý důsledek posunů ve smýšlení odrážejících hospodářské a politické změny. Znamenalo by to nebrat v úvahu *specifické* zákonitosti a dějinný vývoj pole. „Duchovní obnova“ se projevuje v celém rozsahu mocenského pole v souvislosti s oživením idealismu a kultem Richarda Wagnera či italských primitivů, zatímco v literárním poli se obrozuje mysticismus (příkladem budiž Svaz pro mravní působení — *Union pour l'action morale* — Paula Desjardina), někdy propojený se salonním anarchismem.<sup>4)</sup> Právě tyto bezpochyby příznivé podmínky umožnily vznik a prosazení symbolistického hnutí (a nesčetných spřízněných hnutí menšího významu, jako byl „impulsionismus“ Florian-Parmetiera, který odmítá „vědecký materialismus, experimentální fanatismus a intelektualismus“ a koncipuje filozofii blízkou pojetí Bergsonovu). Společenský a politický rozměr této reakce je zřejmý: vytváří artistní, spirituální umění se smyslem pro tajemno v protikladu k materialistickému, sociálnímu umění majícímu oporu ve vědeckém poznání (politická pokrokovost provází spíše esteticky konzervativní postoje: projevuje se například u sociálně zaměřených parnasistů starší generace nebo v různých podivínských školách, jako

4) Zřejmě je to u autorů seskupených kolem Théâtre de l'Œuvre, jako byli Félix Fénelon, Louis Malaquin, Camille Mauclair, Henri de Régnier nebo Saint-Pol-Roux.

je „unanimismus“ Julese Romainse, který se dovolává Tarda, Le Bona a naturalismu, nebo „paroxysmus“, „dynamismus“, „proletarismus“ atd.).

Ale symbolistickou reakci nelze beze zbytku vysvětlit, nedáme-li ji do souvislosti se specifickou krizí literární produkce v osmdesátých letech devatenáctého století, která postihuje jednotlivé literární žánry tím více, čím jsou ekonomicky výnosnější.<sup>5)</sup> Poezie sice čelí rostoucí lákavosti románu, avšak nadále přitahuje značnou část adeptů literatury a navíc nemá téměř co ztratit, neboť jejími zákazníky jsou vesměs sami výrobci. Vnitřní zákonitost nepřetržitě stylové diferenciaci je zde nadto podpořena Baudelairovými podněty a ústí ve vznik symbolistické školy, která se rozchází jak s opožděnými projevy parnasismu, tak s naturalisty a jejich veršovanými politickými, filozofickými a sociálními proslovy. Zato krize přímo postihuje naturalistické romanopisce, především druhé generace. Jejich konverze jsou proto rovněž jakýmsi rekvalifikačním přeškolením a přizpůsobením novým očekáváním kultivovaného čtenářstva a jeho „duchovní obnově“. Někteří, například Huysmans, směřují ke „spiritualistickému naturalismu“, jiní — Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte a Gustave Guiches, autoři „Manifestu pěti proti Zemi“ ve *Figaru* z 18. srpna 1887 — se podílejí na spiritualistické reakci proti Zolovi a naturalismu.<sup>6)</sup>

Další skupinku tvoří spisovatelé, kteří se zprvu věnovali poezii a nyní svůj kulturní a především společenský kapitál, mnohem významnější než kapitál jejich naturalistických konkurentů, vkládají do „idealistického“ a „psychologického“ románu:<sup>7)</sup> například André Theuriet vnáší do románu tradici intimistické poezie a Tainův žák Paul Bourget, jenž svou literární dráhu započal podobně jako Anatole France, André Theuriet či Barbey d'Aurevilly vydáním několika

5) Viz Ch. Charle: *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme* (Paris: PENS, 1979), s. 27–54.

6) Manifest je reakcí na Zolův román *Země* (1887).

7) Viz R. Ponton: „Naissance du roman psychologique. Capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, č. 4. červenec 1975, s. 66–81.

anických sbírek (*Neklidný život*, 1875; *Edel*, 1878; *Doznání*, 1882), se mění v analytika jemné citovosti postav z mondaního prostředí. Tím otvírá cestu romanopiscům, jako je Barrès, Paul Margueritte, Camille Maclair, Edouard Esquié či André Gide, jehož některé romány stylem a lyrismem navozují dojem básní v próze. Důsledkem je, že románová oblast se tak rozčleňuje na konkurenční školy, podobně jako se to stalo již předtím v poezii. Proti zmíněným novým proudům stojí starší sociální román a regionální román vzešlý z naturalismu a také román teový.

Divadlo — oblast dosud vyhrazená spisovatelům měšťanského původu — se rovněž mění v útočiště romanopisců a smolařských básníků pocházejících vesměs z maloměstského či lidového prostředí. Ti přitom ovšem narážejí na postupní závoru, která je pro tento žánr příznačná, totiž na ony jemné vylučovací zábrany, jež uzavřený klub divadelních ředitelů, stálých autorů a kritiků staví do cesty citlivosti nováčků. Je tomu tak patrně i proto, že divadlo je mnohem bezprostředněji vystaveno zákonitostem poptávky, a to poptávky obecnstva tvořeného hlavně (přínejmenším na počátku) měšťanstvem. Proto se zde nezávislá avantgarda prosazuje nejpozději. A je to také avantgarda křehká, ve stálém ohrožení. I přes počáteční neúspěchy bratří Goncourtů (*Henriette Maréchalová*, 1865) a Émila Zoly (*Tereza Raquinová*, 1873; *Dědicové strýce Roubordina*, 1874; *Růžová poupě*, 1878; *Zabiják*, 1879 atd.) tlak naturalistů, zejména Zolův, a jejich úsilí o převrat v hierarchii žánrů a přenos symbolického kapitálu vydobytého u nového publika (jež sice četlo romány, ale do divadla nechodilo) nezůstávají nakonec zcela bez odezvy: roku 1887 zakládá André Antoine Théâtre-Libre (Svobodné divadlo). Je to první skutečná výzva k vymanění se z ekonomického tlaku v sektoru literárního pole, kde tento tlak dosud bezvýhradně vládl a kde také ostatně opět zvítězí, neboť roku 1896 je Antoine nucen se svého podniku vzdát pod tíhou statisícového dluhu.

Avšak zlom, který umožnil vznik nové tvůrčí polohy, protikladné jak deklamační tradici Comédie-Française, tak nenucené eleganci herců bulvárního divadla, byl dostatečně rázný, aby vyvolal ty nejvýraznější funkční dopady



3 odstavce  
 3. arním poli. Na jedné straně se po vzoru Théâtre-Libre Théâtre d'Art (Umělecké divadlo) Paula Forta a jeho inscenování Théâtre de l'Œuvre (Divadlo díla) Lugné-Poea (hlávka z Théâtre-Libre), s nímž se střetávají jako dva vzájemní soupeři v nově ustaveném divadelním podpoli naturalisté a symbolisté. Obě skupiny se napříště budou o literární pole beze zbytku dělit. Na druhé straně je nastolen problém inscenace a režie jakožto specifických *uměleckých postojů*, tedy jako *systematických souborů* explicitně zvolených odpovědí na jistou řadu otázek, jež tradice dosud opomíjela, a pokud k nim nalézala řešení, dalo se to, aniž se na ně tázala. Zejména André Antoine zpochybňuje obecně přijímané mínění, onu *doxu*, jež dosud byla mimo jakoukoli pochybnost. Tím uvádí do pohybu hru jako celek, to znamená i celou historii režie a inscenování.

Rázem tak odhaluje *ohraničený prostor možných voleb*, jež teatrologie dosud ani cele neprobádala: napříště každý režisér *hodný toho jména* musí chtít nechtě vzít v úvahu celý soubor problémů a svůj názor zkrřížit s protichůdnými přístupy jiných režisérů. Ony otázky se týkají scénického prostoru, vztahu mezi výtvarnou stránkou inscenace a postavami (Antoine tento vztah vidí jako nutnost a zastává myšlenku výstižnosti), dotýkají se i realizace textu a strízlivosti či teatrálnosti interpretace, osvětlení, ozvučení, vzájemného působení herce a diváka (Antoine zastává teorii „čtvrté zdi“, žádá tmu v hledišti, je proti výstupům na forbině, které ruší divadelní iluzi).<sup>8)</sup>

Nejpádnejší důkaz Antoinova ovlivnění divadelního pole, jehož vzniku svým zásahem napomohl, je možno spatřit v tom, co konstatují i pozorovatelé odmítající sociologický výklad dějin divadla, totiž že protivníci Théâtre de l'Œuvre ke každému Antoinovu řešení formulují zcela opačný postoj: okázalou „teatrálnost“ (hlavně u Jarryho) staví proti iluzi „přirozenosti“, „náznak“ proti verismu, „divadlo představitivosti“ proti „divadlu odpozorované skutečnosti“, primát slova proti primátu scénografie, „člověka metafyzického“ proti „člověku fyziologickému“, „divadlo duše“ (dle výrazu

8) J.-J. Roubine: *Théâtre et Mise en scène, 1880–1890* (Paris: PUF, 1980).

Édouarda Schurého) proti divadlu těla a instinktů, symbolismus proti naturalismu. Všechny tyto protikladné názory prosazovali autoři a režiséři, kteří — tak jako Paul Fort a Lugné-Poe — jsou k Antoinovi a jeho autorům v obdobném vztahu i z hlediska sociálního původu (zatímco Antoine měl jen základní vzdělání, Lugné-Poe, jehož otec spojil celou svou kariéru s bankovníctvím, především jako ředitel pobočky Sociétés Générale v Londýně, absolvoval Condorceťovo lyceum).

Jak vidno, vytváří se tak postupně uvnitř každého literárního druhu samostatný sektor — avantgarda. Na začátku devatenáctého století je to v poezii, v osmdesátých letech pak naposledy v dramatu, jež dle Zolovy poznámky v odpovědi Huretovi je „vždy opožděno oproti zbytku literatury“. Každý z literárních druhů tedy táhne k vnitřnímu štěpení na výseč, kde převládá tvůrčí hledačství, a na výseč komerční. Mezi oběma trhy nelze ovšem vytýčit ostré rozhraní, neboť se jedná o dva póly téhož prostoru, dané a určované vzájemně antagonistickým vztahem. Tento diferenciací proces probíhající uvnitř každého literárního druhu a žánru provází unifikací proces v rámci všech druhů a žánrů, to jest v rámci celého literárního pole, kde se stále výrazněji prosazuje tendence k seskupování kolem společných opozic (v osmdesátých letech devatenáctého století to byla opozice naturalismus — symbolismus): každá z protikladných výsečí každého podpole (například oblasti divadelní režie) směřuje k připodobnění k obdobné výseči v jiných druzích a žánrech (pro režiséra Antoina je to naturalistický román, pro Lugné-Poea symbolistická poezie), takže jim stojí nakonec blíže než protikladnému pólu vlastního podpole (zde bulvárnímu divadlu). Jinak řečeno, opozice mezi literárními druhy a žánry ztrácí svou strukturální účinnost, zatímco na důležitosti získává protiklad mezi oběma póly každého podpole, to jest mezi pólem masové produkce, podřízené očekávání široké veřejnosti, a pólem čisté tvorby, kde se tvůrci stále více obracejí ke klientele ostatních tvůrců (a zároveň konkurentů) a kde básníci, romanopisci a dramatikové zastávají obdobné postoje, ač jsou přitom vpleteni do potenciálně antagonistických vztahů.

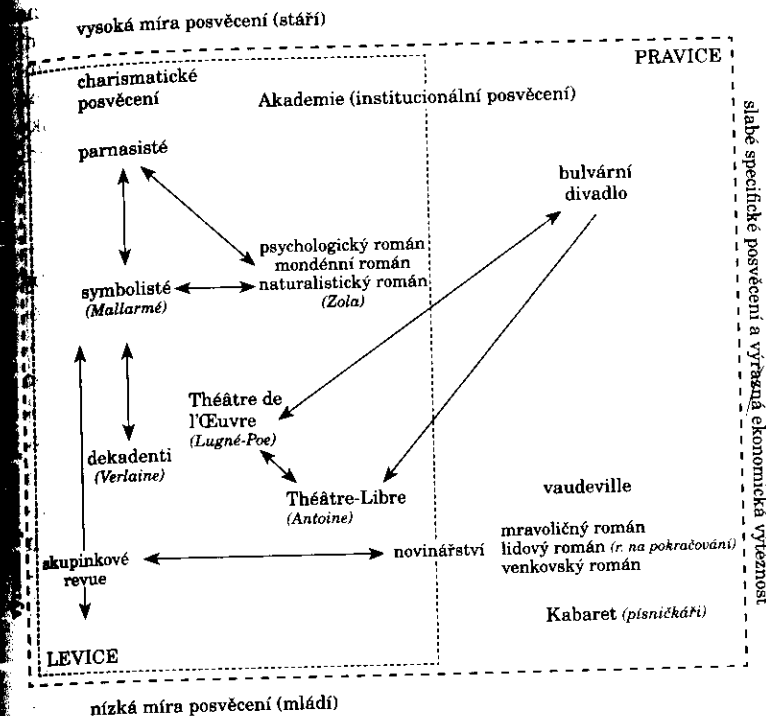
## UMĚNÍ A PENÍZE

Takto sjednocené literární pole má na příště snahu řídit se dvěma nezávislými, hierarchizovanými diferenciacními principy. Hlavní protiklad mezi čistou tvorbou určenou úzce vymezenému trhu, jež představují sami tvůrci, a masovou tvorbou vycházející vstříc očekávání široké veřejnosti, odráží rozchod literatury s ekonomickým řádem a představuje základ vzniku pole úzce vymezené produkce. Tato opozice se kříží s druhotným protikladem, jenž uvnitř podpole čisté tvorby staví proti nové avantgardě avantgardu již posvěcenou, uznávanou. V období, kterým se zabýváme, je to například opozice mezi parnasisty a básníky označovanými za „dekadenty“. Ti se pak virtuálně člení, v jakémsi třetím rozměru, dle stylových rozdílů a literárních záměrů odpovídajících odlišným životním stylům a sociálnímu původu.

Kupříkladu Verlaine a Mallarmé byli dlouho považováni za ztracené děti Parnasu (figurují mezi sedmatřiceti básníky prvních dvou sborníků *Současný Parnas*, ale jsou vyloučeni z třetího, což jim vyneslo punc mučedníků). Pozornosti se jim začíná dostávat v polovině osmdesátých let, kdy je jim také přirčeno označení inspirované polemicky parodickou sbírkou *Delikvesence Adorého Floupetta, dekadentního básníka* (1885), v níž si Gabriel Vicaire a Henri Beauclair satiricky dobírají poezii Verlainea, Mallarméa a jejich napodobitelů. Obě skupiny nejprve objektivně spojuje opozice vůči jejich předchůdcům — parnasistům — a Verlaine je řadí do jednoho bojového šiku, když v *Prokletých básnících* (1884) představuje Mallarméa spolu s Rimbaudem a Tristanem Corbièrem. Pak se ale obě uskupení — Mallarmé a jeho symbolisté, Verlaine a jeho dekadenti — postupně vzdalují, až se nakonec polemicky utkají v mnoha stylistických či tematických střetech: pařížské levobřeží Seiny proti pravému břehu, pesimistický radikalismus proti obezřetnému reformismu, explicitní estetismus vycházející z hermetismu a esoterismu proti estetice jasného výrazu, prostoty, bezprostřednosti a emoce. Tyto rozdíly odpovídají sociálnímu rozdílu: většina symbolistů vzešla ze středního měšťanstva, velkoburžoazie či aristokracie a vystudovala v Paříži, ponejvíce práva, zatímco dekadenti pocházejí z lidových vrstev nebo z drobného měšťanstva a nedostává se jim kulturního kapitálu.<sup>9)</sup>

9) Viz R. Ponton: *Le Champ Littéraire en France de 1865 à 1905* (Paris: doktorská disertační práce obhájená na École des hautes études en sciences sociales /EHESS/, 1977); J. Jurt: „Synchronie littéraire et rapport de forces. Le champ poétique des années 80“, *Œuvres et Critiques*, XII, č. 2, 1987, s. 19–33.

## Literární pole na konci 19. století



Rozdíly v míře uznání odlišují jednotlivé umělecké generace. Ty často dělí kratičký interval, sotva pár let. Odlišnosti v uměleckém a životním stylu jsou přitom prezentovány jako protiklad mezi „novým“ a „starým“, „originálním“ a „překonaným“. Jsou to vesměs směšně bezvýznamné, často téměř prázdné dichotomie, avšak postačují, aby zařadily a takř bez námahy přivedly na svět skupiny — spíše jen označe než přesně vymezené, neboť jednotlivé nálepky samy, j vůli pojmenovat, vytvářejí rozdíly.

Právě literární pole ukazuje, že sociální věk je značně nezávislý na biologickém věku. Vždyť uvnitř dané generace mohou rozdíly přesahovat i deset let: to je případ Zoly (nar. 1840), a jeho žáků z „médanské skupiny“ — Alexise (1847), Huysmanse (1848), Mirbeaua (1848), Maupassanta (1850), Céarda (1851), Henniquea (1851). Totéž platí o Mallarméovi a jeho prvních žácích. A je tomu i naopak:

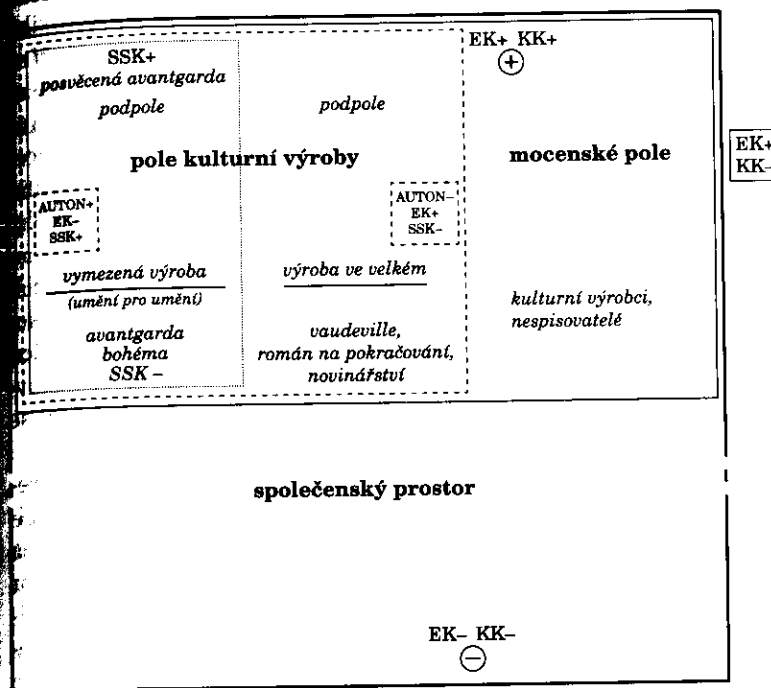
Paul Bourget, jeden z hlavních zastánců „psychologického románu“, je jen o dvanáct let mladší než Zola. Ten ostatně neopomine upozornit na rozdíl mezi sociálním věkem (pozicí) a „skutečným“ věkem: „Všichni tihle mladíci mezi třicítkou a čtyřicítkou se nímrají v titěrnostech a podobných pitomostech, i když doba je vážná a jde o další směřování idejí. Připadají mi jako ořechové skořápky tančící nad Niagarským vodopádem! Pod sebou nemají nic, jen gigantickou, prázdnu domýšlivost!“<sup>10)</sup>

Kdo obsadili pozici avantgardy, avšak nedosáhli uznání — především ti (biologicky) starší —, mají zájem na tom, aby výše zmíněný druhotný protiklad mezi avantgardou a posvěcenou avantgardou převedli na hlavní protiklad a prezentovali úspěchy a věhlas, jehož se avantgardním kolegům po dlouhé době dostalo, jako důsledek sebepopření či kompromisu s měšťanskými pořádky. Argumentuje se tím, že měšťanské posvěcení a ekonomické zisky, zvýrazněné poctami (Francouzská akademie, literární ceny apod.), sice připadají hlavně spisovatelům písčím pro měšťanský trh a trh masové spotřeby, avšak týkají se rovněž té nejkonformističtější výseče avantgardy, právě té, která dosáhla uznání. Francouzská akademie totiž vždy vyhrazovala několik málo míst „čistým“ spisovatelům, jako byl Leconte de Lisle, vůdčí osobnost parnasistů. Také on — ač v předmluvě k *Antickým básním* (1852) hlásal obnovu ztracené čistoty a odmítal módnost — totiž nakonec získal křeslo v Akademii a stužku Čestné legie. Proto chce-li kdo uniknout přiřazení k měšťanskému umění, a v důsledku toho i sociálnímu stárnutí, musí vytrvat v odmítání společenských znaků uznání — významání, cen, členství v akademiích a poct všeho druhu.

Po období naturalismu se v románě a s příchodem režisérské revoluce také v divadle začínají konečně prosazovat jevové struktury a podoby změn, které platily v poezii. Ta totiž už delší dobu pulzovala rytmem revolucí — od romantické k parnasistní a symbolistické. A sled revolucí, přinejmenším těch zamýšlených, pokud neuspěly, vrcholí na počátku dvacátého století v „literární anarchii“, jak ji

10) J. Huret: *Enquête sur l'évolution littéraire* (Paris: Charpentier, 1981); nové vydání s poznámkami a předmluvou D. Grojnowského (Vanves: Thot, 1982), s. 158.

le kulturní výroby, mocenské pole a společenský prost



#### Vysvětlivky

- společenský prostor
- mocenské pole
- pole kulturní výroby
- podpole vymezené výroby

- EK ekonomický kapitál
- KK kulturní kapitál
- SSK specifický symbolický kapitál
- AUTON+ vysoký stupeň autonomie
- AUTON- nízký stupeň autonomie

někteří označují. „Básnický kongres“, svolaný na 27. květen 1901 do Paříže na École des hautes études sociales, měl sice podpořit kolegiální bratření, avšak skončil rámusením a strkanicemi. Dochází k rozkolům a řetězovému štěpení, množí se básnické školy: v roce 1901 vzniká syntetismus Jeana de la Hire a integralismus Adolpha Lacuzona, roku 1904 impulsionismus Floriana Parmentiera, v roce 1906 aristokratismus Lacaze-Duthierse, 1909 unanimismus Julese Romainse, sincerismus Louise Nazze, subjektivismus Hana Rynera, druidismus Maxe Jacoba a Marinettiho futurismus, 1910 intensismus Charlese de Saint-Cyr, 1911 floralismus

Luciena Rolmera, 1912 simultaneismus Henriho-Martina Barzuna a Fernanda Divoira, 1913 dynamismus Henriho Guilbeauxe a nato efreneismus, totalismus atd.<sup>11)</sup> Někteří se k této logice permanentní revoluce hlásí, uvědomují si, že se stala zákonem chodu literárního pole, a protože netrpělivě touží po nástupnictví, bez váhání vyhlásují, že pětadvacet let je pro přežití jedné literární generace až příliš dlouhá doba.<sup>12)</sup> Sektářské běsnění připomíná avantgardní skupinky v politice. Důsledkem jsou rozkoly vyvolávané samozvanými vůdci: z dekadence se rodí symbolismus a z něho magnificismus, magismus, socialismus, anarchismus a románská škola. Jen zřídka se některé hnutí prosadí. Většina vůdců ostatně rychle upadá v zapomnění, neboť nemají následovníky. Onen prvopočáteční rozchod avantgardy s tradicí se opakuje a vede k dalším, novým rozchodům.

V románě naturalistická revoluce po čase vyvolává reakci „psychologů“. V dramatu, jak jsme viděli, vznik Antoinova Théâtre-Libre takřka vzápětí podněcuje Lugné-Poea k vytvoření Théâtre de l'Œuvre. Oba tak otevřeli prostor protikladu mezi naturalismem a symbolismem. Hranice literárních druhů a žánrů se stírají: Huysmansovou a Maeterlinckovou zásluhou poezie prosazuje svůj vliv v románě a v divadle. Každá z úspěšných revolucí opravňuje nejen sebe samu, ale i revoluci jako takovou, i kdyby to byla revoluce namířená proti estetickým formám, jež sama ustavila. Jednání a manifesty všech, kdo počínaje dvacátým stoletím usilují o prosazení nového uměleckého řádu některým z *ismů*, jen dokazují, že revoluce se postupně stává *uzorcem* postupu majícího zajistit průnik do literárního pole.

Exemplární je případ takzvané „krize naturalismu“. Není to nic jiného než několik symbolických strategií, jež s jistým úspěchem rozvinula skupina spisovatelů a kritiků, z části původně spojených s naturalismem. K nástupnictví se hlásí jakýmsi symbolickým převrácením: kromě již zmíněných pěti autorů manifestu z 18. srpna 1887 (viz výše s. 162) je to článek Ferdinanda Brunetiéra z 1. září 1887 o krachu naturalismu,

11) Florian-Parmentier: *La Littérature et l'Époque. Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours* (Paris: Eugène Figuière, 1914), s. 292–293.

12) *Tamtéž*.

zále předmluva Paula Bourgeta k románu *Žák* (1889), kde autor útočí proti nadvládě naturalismu, a nakonec známá anketa Julese Hureta — první případ performativních dohadníků, napříště dosti běžných, kde otázky samy navozují čínek, který chtějí údajně zjistit. Všem, kdo se chtějí prosadit, kupříkladu Huysmansovi, je v anketě dán prostor, aby sdělili, že „naturalismus je odbytá věc“.<sup>13)</sup> Vytváří se tak jistě myšlenkové schéma a to se šíří mezi spisovateli, novináři a u části čtenářstva, jež si zakládá na své kulturní úrovni. Vzniká představa, že literární život a obecněji veškerý život intelektuální podléhá zákonu módy a že lze odsoudit to či ono směřování, proud nebo školu poukazem, že jsou „překonané“.

#### DIALEKTIKA ODLIŠNOSTI

Při četbě literárních děl té doby a doby bezprostředně následující,<sup>14)</sup> stejně jako při pohledu na podrobný výčet všech literárních škol, se nelze ubránit dojmu, že máme co činit se světem podléhajícím takřka mechanicky zákonu akce a reakce anebo, zohledníme-li tvůrčí záměry a sklony, zákonu ctižádosti a snahy se odlišit. Není činu kteréhokoli činitele, aby nebyl reakcí na činy všech ostatních či alespoň na některý z nich: novoromantismus odmítá nesrozumitelnost symbolismu a hodlá smířit poezii a vědu; Moréasova románská škola se návratem ke klasicismu vymezuje vůči symbolismu; humanismus Fernanda Greggha se vzpírá symbolismu pro jeho nesrozumitelnost a nelidskost; Moriceova novoklasicistní renesance odmítá šmahem vše nové atd.

Lze souhlasit s Robertem Wohlem, že právě na přelomu devatenáctého a dvacátého století se projevuje výrazná tendence pojímat celé společenské uspořádání schématem generačních odlišností (neboť

13) Tato anketa, uveřejňovaná v *L'Écho de Paris* od 3. března do 5. července 1891, je typickým příkladem nových pořádků v literárním poli. Anketa přináší odpovědi šedesáti čtyř spisovatelů. Kladenými otázkami nepokrytě vyjadřuje novou filozofii dějin jakožto neustálého překonávání starého novým: „1. Je naturalismus chorý? Je mrtev? 2. Může být zachráněn? 3. Co jej nahradí?“

14) Viz Florian-Parmentier: *La Littérature et l'Époque. Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours*, cit. dílo; J. Muller — G. Picard: *Les Tendances présentes de la littérature française*, 1913; G. Le Cardonnel — Ch. Vellay: *La littérature contemporaine* (Paris: Mercure de France, 1905).

intelektuálové často přenášejí na celou společnost rysy, které se týkají jen jejich mikrosvěta).<sup>15)</sup> Právě v tomto období se totiž objevuje snaha zobecnit a vztáhnout toto rozdělení na celou kulturní tvorbu, například v pracích, jako je *Duch nové Sorbony* (1911) a *Dnešní mladí lidé* (1913) — společné dílo Agathona alias Henriho Massise (nar. 1886) a Alfreda de Tarde (nar. 1880). Jedná se o výpad proti Renanovu a Tainovu scientismu, který v osmdesátých letech devatenáctého století beze zbytku ovládl celé intelektuální pole a prosadil se v univerzitním prostředí zásluhou zakladatelů nových věd a nové univerzity — Durkheima, Seignobose, Aularda, Lavisse, Lansonova, Brunota aj. V této kritické fázi neustálého boje, promítajícího se do intelektuálního pole jako opozice mezi pravici a levici, katolíky a ateisty, se zcela jasně projevují základní dělicí lomy, z nichž vyplývají strukturální principy některých světových názorů. Odmítání rozumu a rozumového přístupu ve jménu srdce či víry vede k antiracionalismu či iracionalismu, který staví pochopení nad vysvětlení, odvrhuje vědu a zvláště společenskou vědu — především „teutonskou“ sociologii — pro jejich redukcionismus, pozitivismus a materialismus, velebí „kulturu“ a nadřazuje ji bezduché učenosti „intelektuálních techniků“ a jejich kartotéčným lístkům, hodlá vzkřísit národní ideál, to znamená klasické humanitní vzdělání, latinu, řečtinu, pantheon francouzských autorů a také, ovšem v jiné oblasti, sport a mužné ctnosti.

Protiklad mezi držiteli a uchazeči vytváří uvnitř pole napětí mezi těmi, kdo se snaží — podobně jako při závodě — předběhnout konkurenty, a těmi, kdo nechtějí být předběhnuti. To je i Zolův a Maupassantův případ: poté, co se úspěšně prosadil psychologický román, i oni mění tematiku a styl. Zolův *Sen* a Maupassantův *Příběh jednoho života* svým způsobem předjímají záměry konkurentů. Zolova odpověď ve výše zmíněné Huretovu článku je příznačná: „Ostatně, když budu mít čas, udělám román, který bude nánáti naturalismu, o r sám, a překoná tedy s

15) Viz R. Wohl: *The Generations* (1979). Prototypem této generace „literární historie a kritické literární generace“, je práce Ta definuje pojem „společnosti z „kolektivního stavu“.

16) J. Huret: *Enquête sur l'évolution*

abridge: Harvard University Press, se stala jednou z přípustných „mezi generací“ a politologie („*po-générationnelles sociales*“ (Paris, 1920). ko „duchovní jednotu“ vyplývající

... dílo, s. 158.

## SPECIFICKÉ REVOLUCE A VNĚJŠÍ ZMĚNY

I když neustálé střety mezi držiteli specifického kapitálu a těmi, kterým se ho zatím nedostává, představují hybnou sílu neustálého obměňování nabídky symbolických produktů, platí nicméně i to, že vést k hlubokým proměnám symbolického poměru sil, jako je přehodnocení hierarchie žánrů, škol či autorů, mohou pouze za předpokladu, že nacházejí oporu ve vnějších, stejnosměrných změnách. Z těchto změn se jako nejvlivnější ukazuje demografický růst (v souvislosti s hospodářským rozmachem) a nárůst školní docházky na všech úrovních vzdělávacího systému, neboť zakládají dva souběžné procesy: je to jednak zvýšení počtu tvůrců-výrobců nacházejících obživu ve spisovatelské činnosti nebo v zaměstnáních spojených s kulturními aktivitami, například v nakladatelstvích, redakcích časopisů apod., jednak rozšíření trhu potenciálních čtenářů představujících odbytiště pro následné vlny uchazečů o společenské uznání (romantiky, parnasisty, naturalisty, symbolisty apod.) a pro jejich artefakty. Oba procesy jsou pochopitelně úzce provázány, neboť právě rozvoj trhu potenciálních čtenářů — tím, že umožňuje rozvoj tisku a románu — podporuje nárůst volných pracovních míst v kulturní oblasti.

Obecněji vzato platí, že i když průběh vnitřních střetů je do značné míry *principiálně* nezávislý, jejich *výsledek* vždy závisí na míře souznění se střety probíhajícími vně pole, ať už se jedná o boje uvnitř politického pole nebo o společenské pole jako celek. Například naturalistickou revoluci umožnil souběh nových tvůrčích záměrů, jež Zola a jeho přátelé dokázali vnést do literárního pole, a objektivních možností realizace těchto záměrů. Patří sem na jedné straně snížení finanční náročnosti pro vstup do oblasti literárních profesí v souvislosti s relativně příznivou situací na trhu intelektuální práce (v širším slova smyslu), neboť se zde nabízejí místa zajišťující minimum příjmů i spisovatelům nedisponujícím rentou, jako byl Zola sám, například když v letech 1860 až 1865 pracoval v nakladatelství Librairie Hachette a zároveň spolupracoval s několika časopisy. Na druhé straně rozvoj literárního trhu

znamená nejen četnější čtenáře, ale také čtenáře sociálně rozrůzněné, to znamená i virtuálně přístupné novým výrobkům.

Tak jako úspěch naturalismu, tak také obrat v jeho neprospěch od osmdesátých let devatenáctého století nelze chápat jen jako přímý důsledek vnějších změn, hospodářských či politických. Nicméně „krize naturalismu“ je souvztažná s krizí literárního trhu, přesněji řečeno souvisí se zánikem podmínek, které v předchozím období zpřístupnily novým společenským kategoriím spotřebu a souběžně i výrobu. Politická situace (nárůst burz práce, rozvoj odborového a socialistického hnutí, stávka v Anzinu, střelba do dělníků ve Fourmies při manifestaci na Prvního máje 1891 atd.) přispívá mezi měšťanstvem k obnově spiritualismu a k přechýlením konverzí v řadách spisovatelů, podporuje rozhodně také ty, kdo vedeni logikou konkurenčního boje uvnitř literárního pole se stavějí proti naturalistům a v jejich osobách i proti kulturním nárokům těch částí maloměšťanstva a měšťanstva, které jsou na vzestupu. Atmosféra duchovní obnovy napomáhá bezpochyby návratu uměleckých forem, jako je symbolistická poezie či psychologický román, tedy forem přinašejících v nejvyšší míře útěsné popření sociálního světa.

Zbývá prozkoumat, jak se rodí „tvůrčí záměr“, tedy jak probíhá ono setkání zvláštních dispozic, jež tvůrce-výrobce (nebo skupina výrobců) na základě předchozí trajektorie a pozice vnáší do literárního pole, a prostoru možností vepsaných v poli, které nepřesně označujeme jako uměleckou či literární tradici. V Zolově případě by bylo třeba analyzovat, co v jeho životní zkušenosti (předčasná otcova smrt, jak víme, ho odsoudila k dlouholeté nouzi) mohlo podpořit vývoj k buřičskému náhledu na ekonomickou a společenskou nutnost (ba fatalitu), tak jak to vyjevuje celé jeho dílo, a co rozvinulo, patrně z téhož zdroje, spisovatelovu neobyčejnou sílu vzepřít se a vytrvat, bez níž by své dílo nemohl uskutečnit a ubránit vzdor logice literárního pole. V *Naturalismu v divadle* píše: „Dílo je jen bitva proti konvencím.“ Pouze spojení výjimečně příznivého souběhu okolností a autorovy neoblomné lhostejnosti vůči nevyřčeným příkazům literárního pole — a po úspěchu *Zabijáku* i vůči všem projevům nenávisti a pohrdání — vysvětluje, proč se dokázal postavit

některým z nejzákladnějších norem literární patřičnosti. Ale je to i příčina jeho trvalého úspěchu.

## STVOŘENÍ INTELEKTUÁLA

Je ovšem pravděpodobné, že Zola by nebyl unikl znevážení, jemuž ho vystavoval jeho komerční úspěch a s tím související podezření z vulgárnosti, kdyby se mu nebylo podařilo (aniž by o to byl usiloval) alespoň částečně změnit dosud platné principy vnímání a posuzování tím, že z nezávislosti a zvláštního důstojenství literáta učinil záležitost záměrného, oprávněného rozhodnutí a přiznal literátovi právo dát svou specifickou autoritu do služby politických kauz. Aby uspěl, musel vytvořit novou představu — představu intelektuála — a přidělit umělci poslání subverzivního proroka, tedy úlohu nedílně intelektuální i politickou. Ta umožnila, aby se vše, co Zolovi protivníci označovali za důsledek jeho vulgárního či zvráceného vkusu, vyjevilo jako estetický, etický a politický názor a vytvořilo spojnici k názorově správným zastáncům. Zola zavřuje vývoj literárního pole k autonomii, ba hodnoty vyplývající z nezávislosti, jež se v literárním poli zavedly, se pokouší prosadit směrem opačným — do politiky. Právě to se mu zdařilo v případě Dreyfusovy aféry, když vnesl do politického pole problém konstruovaný dle principů členění intelektuálního pole. Celému sociálnímu poli tak vnutil nepsané zákony onoho zvláštního světa, jehož zvláštností je, že se dovolává univerzálnosti.<sup>17)</sup>

Je možná paradoxní, že teprve autonomie intelektuálního pole umožňuje onen prvotní akt — gesto spisovatele, jenž ve jménu norem vlastních literárnímu poli zasahuje do pole politického, a ustavuje se tak do pozice intelektuála. Zolův článek „Žaluji“ zavřuje dlouholetý kolektivní emancipační proces, který postupně proběhl v oblasti umělecké tvorby: je to prorocký rozchod s etablovaným řádem, neboť proti všem státním důvodům vyhlašuje nezdolnost hodnot, jako je pravda, spravedlnost, a současně deklaruje nezávislost

17) Viz Ch. Charle: „Champ littéraire et champ du pouvoir. Les écrivains et l'affaire Dreyfus“, *Annales ESC*, č. 2, březen-duben 1977, s. 240-264.

strážců těchto hodnot na politických normách (a hodnotách jako vlastenectví) a na ekonomických tlacích.

Intelektuál se ustavuje aktem zásahu do politického pole *jménem autonomie* a specifických hodnot kulturního pole, jež dosáhlo vysokého stupně nezávislosti na moci. Nemá tedy nic společného s politikem obdařeným kulturním kapitálem a jednajícím na základě politické autority získané za cenu vzdání se intelektuální dráhy a intelektuálních hodnot. Tím se intelektuál odlišuje od spisovatele sedmnáctého století, obročníka vydržovaného státem, společensky uznávaného, avšak v podřazeném postavení, přísně vymezeném úlohou poskytovatele rozptýlení a zábavy, bez možnosti podílet se na palčivých politických a teologických otázkách. Liší se také od zákonodárce-pretendenta usilujícího uplatnit duchovní moc v politické oblasti, a konkurovat tak vládci či ministrům na jejich vlastní půdě, podobně jako Jean-Jacques Rousseau se svou *Polskou ústavou*. Liší se konečně od těch, kdo svůj status v intelektuálním poli, často druhořadý, vyměnili za pozici v poli politickém, rozešli se více či méně okázale s hodnotami svého původního světa, a chtějí-li se projevit jako muži činu, často mají sklon poukazovat na idealismus nebo nereálnost „teoretiků“, aby tím spíše odůvodnili svůj nárok zpronevěřit se hodnotám, jež teorie postulují. Intelektuál zůstává za hradbou svého vlastního řádu, opírá se o své vlastní hodnoty — svobodu, nezištnost, spravedlnost — a ty vylučují, aby se vzdal své zvláštní autority a odpovědnosti výměnou za zisky a společenskou, nutně znehodnocenou moc. Intelektuál se utvrzuje proti specifickým zákonům politiky, to jest proti zákonům *Realpolitiky* a státního zájmu,<sup>18)</sup> protože je obráncem univerzálních principů. Ty jsou ovšem jen výsledkem univerzalizace specifických principů jeho vlastního světa.<sup>19)</sup>

18) O vytvoření pojmu „státní zájem“ (*raison d'État*) jakožto specifického zájmu odlišného jak od „důvodu etického“ (*raison éthique*), tak „teologického“ (*raison théologique*) viz E. Thuau: *Raison d'État et Pensée politique à l'époque de Richelieu*, doktorská disertační práce (Paris: Université de Paris, 1966).

19) Ukazuje se zde mimochodem dokonalá nereálnost velkých zákonů zobecňujících hlavní tendence, například zákona, podle kterého intelektuálové ztrácejí na politické moci v té míře, v jaké získávají vlastní autonomii. Ve skutečnosti, jak vidíme, mění se i sama forma moci, takže nemá velký smysl porovnávat kritickou a polemickou moc takového Zoly či Sartra se závislou mocí Corneille či Racina.

Zolou dokonané stvoření intelektuála nepředpokládá jen předchozí autonomizaci intelektuálního pole. Je totiž i zahrnutím jiného, souběžného procesu diferenciaci, jež vedl ke vzniku profesionálních politiků a na konstituování intelektuálního pole měl nepřímý vliv.<sup>20)</sup> Boj liberálů proti ponapoleonské restauraci Bourbonů a otevření politického prostoru literátům v období červencové monarchie podpořily, ne-li politizaci intelektuálního života, přinejmenším prolínání literatury a politiky, jak dosvědčuje řada politiků literátů a literátů politiků — Guizot, Thiers, Michelet, Thierry, Villemain, Cousin, Jouffroy či Nisard. Revoluce roku 1848 přináší liberálům tu zklamání, tu znepokojení, druhé císařství pak uzavírá většinu spisovatelů do politického kvietismu a povýšeneckého ústraní stoupců umění pro umění, vymezujících se proti „sociálnímu umění“. Připomeňme Baudelairovy blesky proti socialistům: „Anarchistu ber zbožně berlou po lopatkách.“<sup>21)</sup> Anebo slova Leconta de Lisle, když kárá Louise Ménarda za to, že zůstal věrný svým politickým ideálům: „Chceš se snad celý život modlit k Blanquimu, i když není nic než revoluční sekyra, jistěže užitečná za jistých okolností, to ano, ale koneckonců jen sekyra! Vzchop se! Až vytvoříš třeba jen jedno krásné dílo, prokážeš svou lásku ke spravedlnosti a právu víc, než kdybys napsal dvacetidílné pojednání o hospodářství.“<sup>22)</sup> Avšak nejtypičtější výraz rozčarování najdeme u Flauberta, Taina či Renana. Ti našli útočiště ve svém díle a o politickém dění naprosto mlčí.

Mezi činiteli, jež podnítily spisovatele k posílení autonomie vůči vnějším požadavkům, sehrála patrně rozhodující úlohu nevraživost vůči politice a těm, kdo jako stoupcem sociálního umění usilovali znovu vnést politické cíle do literárního pole. Zolův počín tedy představuje podivuhodný zvrat situace. Zola a intelektuálové spojení s rozvojem vysokého školství a vědy se opírají o specifickou autoritu vydobytou na politice

20) O specifických zákonitostech politického pole viz P. Bourdieu: „La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ politique“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, č. 36–37, 1981, s. 3–24.

21) Ch. Baudelaire, cit. in A. Cassagne: *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, cit. dílo, s. 81.

22) Ch. M. Leconte de Lisle: „Dopis Louisi Ménardovi“, 7. 9. 1849, cit. in Paul Lidsky: *Les Écrivains contre la commune* (Paris: Maspero, 1970), s. 20.

„čistými“ spisovateli a umělci. Proto se mohou rozejít s politickou netečností předchůdců a zasáhnout při Dreyfusově aféře do politického pole. Jejich zbraně jsou přitom nepolitické;

„Angažovaný“, „příkladný“ či „misionářský“ Zola, jak si ho od základu vymyslely militantní tradice a následná školská devótnost, brání pochopit, že Dreyfusův zastánce je týž jako ten, kdo předtím bránil Maneta proti Akademii, uměleckému Salonu a měšťanskému bontonu a ve jménu těžé víry v nezávislost umělce ho pak bránil i proti Proudhonovi a jeho „lidumilné“, moralizující a socializující interpretaci malířského umění: „Bránil jsem pana Maneta tak, jako budu bránit po celý život každou svobodnou individualitu, na kterou zaútočí. Vždy budu na straně porážených. Nelze nevidět boj mezi nekrotnými povahami a davem.“ A o něco níže: „Představuji si, že jdu po ulici a potkám srocené uličníky, jak po Édouardu Manetovi házejí kamením. Umělečtí kritikové — odpusťte: vlastně strážníci — svou službu odbývají. Jen stupňují rozruch, místo aby ho uklidnili, a dokonce, Bůh mi odpusť, zdá se mi, že ti strážníci mají v rukou velké dlažební kostky. V té podívané je jakási hrubost a ta mě rmoutí, mě, nezaujateho diváka, který tudy klidně a volně prochází. Jdu blíž, vyptávám se uličníků, vyptávám se strážníků a dozvídám se, jaký že zločin ten vyvrhel spáchal. Vracím se domů, a abych zachoval čest pravdy, sepisuji protokol, který tu předkládám.“ Je to podobný protokol jako později článek „Žaluji“. <sup>23)</sup>

#### STÝKÁNÍ MALÍŘŮ A SPISOVATELŮ

Zolův příklad dostatečně připomíná, že je třeba se vrátit zpět v čase a proces autonomizace literárního a uměleckého pole pojmout v širším záběru. Pochopit onu kolektivní proměnu, která vyústila ve stvoření spisovatele a umělce a v ustavení relativně autonomních sociálních

23) Viz É. Zola: *Mes Haines* (Paris: Fasquelle, 1923), s. 322 a 330. O Proudhonově pohledu na Courbeta Zola píše: „Obraz je pro něho námět; natřete plátno na červeno nebo na zeleno, na tom nesejde! [...] Komentuje, nutí obraz, aby něco znamenalo, ale o formě ani slovo.“ A dále: „Moje umění, naopak, je popření společnosti a potvrzení individua mimo veškerá pravidla a všechny společenské nutnosti.“ (*Tamtéž*, s. 35–36, 39.)

obětí vymykajících se částečně ekonomickým zákonitostem, možné jen tehdy, když překročíme hranice oddělující jednotlivé činnosti a kompetence. Zůstaneme-li totiž uzavřeni jen v rámci jedné tradice — literární či umělecké, unikne nám to podstatné. Směřování k autonomii se v obou oblastech uskutečňovalo v různých obdobích, bylo podmíněno odlišnými hospodářskými či morfologickými změnami, vztahovalo se k jiným typům moci, jako je Akademie výtvarného umění či trh. Nicméně spisovatelé těžili z výtvarných umělců a naopak. Společně zvyšovali míru své nezávislosti. <sup>24)</sup>

Sociální konstrukce autonomních produkčních polí probíhá současně se vznikem specifických principů vnímání a hodnocení přirozeného a společenského světa (a tím i literárního či uměleckého zobrazování světa). Souvisí tedy se vznikem onoho výlučně estetického přístupu, jenž základ „tvorby“ spatřuje v zobrazování, nikoli v zobrazeném objektu. Plně se tento přístup prosadil především jako schopnost estetizovat nízké či vulgární jevy moderního světa.

Důvod, proč inovace vedoucí k vytvoření moderního umělce a moderního umění lze pochopit pouze jako součást širšího pole kulturní produkce, tkví ve vývojové nerovnoměrnosti a časových posunech mezi proměnami literárního a uměleckého pole. Podobně jako při štafetovém závodě si tu umělci a spisovatelé předávali výtvarné výtvarnosti získané avantgardami v té či oné oblasti v různých obdobích vývoje. Jen tak se mohly propojit objevy vyplývající ze specifických procesů toho či onoho pole do té míry, že při zpětném pohledu splývají jako doplňující se obrysy téhož historického vývoje.

Na jiném místě se pokusím analyzovat dějiny bojů, jež museli podstoupit malíři, zvláště Manet, aby si vydobyli nezávislost na Akademii výtvarného umění. Na konci tohoto vývoje umělecký svět již nefunguje jako hierarchizovaný a korporativně řízený *aparát*, ale mění se postupně v konkurenční *pole* ovládané úsilím o zisk monopolu uměleckého

24) Opirám se zde o výzkum Manetovy *symbolické revoluce*, jehož první výsledky (o Akademii a akademickém pohledu) jsem uveřejnil ve studii P. Bourdieu: „L'institutionnalisation de l'anomie“, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, č. 19–20, s. 6–19. Nastínil jsem zde zjednodušené schéma kontaktů mezi malíři a spisovateli. Na čtenáři ponechávám, aby je obohatil a odstínil.



uznání. Proces vedoucí k ustavení pole probíhá jako *institutionalizace anomie*. Znamená to, že po jeho završení se již nikdo nemůže prohlašovat za pána a držitele *nomu*, to jest legitimního principu hodnotového názoru a členění. Symbolická revoluce zahájená Manetem ruší samu možnost odkazovat se napříště ke konečné autoritě — poslední soudní instanci, která by rozsuzovala veškeré umělecké rozepře. Monoteismus ústředního *nomothéta* — zákonodárce (dlouho ztělesňovaného Akademií výtvarného umění) — je nahrazen vzájemnou konkurencí davu nejistých božstev. Zpochybnění Akademie znovu uvádí do pohybu dějiny, zdánlivě zmrtnělé, a uměleckou tvorbu, dosud uvězněnou v uzavřeném světě předem stanovených možností, otvírá nekonečnému světu možností, jež nutno probádat. Manet boří společenské základy pevného a absolutního hlediska uměleckého absolutismu (tak jako popírá představu o výsadním zdroji světla, neboť světlo klade všude na povrch věcí) a prosazuje mnohost hledisek. A právě mnohost podmiňuje napříště samu existenci uměleckého pole. Naskytá se otázka, zda často komentovaný odklon od vševědoucí, „stvořitelské“ narativní perspektivy v románu není bez souvislosti právě s onou mnohostí konkurenčních hledisek, jež se v uměleckém poli objevuje.

Odkazem k revoluční úloze Manetově (či Baudelairově a Flaubertově) nemíním vyvolávat dojem, že se příkláním k naivní, diskontinuitní koncepci vzniku pole. Je sice pravda, že lze označit okamžik, kdy pozvolný proces *vznikání* struktury (Ian Hacking oprávněně hovoří o *vynořování*) přechází v rozhodující přeměnu, jež se zdá završovat vznik struktury. Stejně tak je ale pravda, že v každém okamžiku tohoto nepřetržitého a kolektivního procesu je možno zjistit i přechodné obrysy budoucí struktury, které již mají schopnost směřovat a řídit potenciální jevy tak, aby k utváření a završování dané struktury přispívaly. Otázka zrodu moderního umělce či spisovatele vyvolala již dosti neplodných diskusí. A abych poukázal (se špetkou ironie) na scetnost sporu, vypůjčím si protílék proti iluzi prvopočátku u Aristotela: má-li se zastavit úprk prchajícího vojska, ve kterém okamžiku lze říci, že přestalo utíkat? Je to v okamžiku, kdy přestal prchat a zastavil se první, druhý nebo třetí voják? Nebo je to tehdy, když se zastavil už dostatečný počet vojáků? Anebo se úprk zastavil až s tím úplně posledním prchajícím? Jenže nelze ani říci, že až s ním se vojsko zastavilo, neboť konec úprku začal již dlouho předtím.

V boji proti Akademii výtvarného umění se malíři (a zvláště ti „odmítaní“) mohli opřít o výsledek kolektivního úsilí, a to již od romantismu: vzniká hrdinná postava bojujícího, bouřícího se umělce, jehož originalita se měří nepochopením, které ho stíhá, a pohoršením, které vyvolává. Malíři ale také využili přímé podpory spisovatelů. Ti se již dlouho předtím vymanili z pravomoci Francouzské akademie, která jim od sedmnáctého století zajišťovala přiznanou totožnost za cenu omezené působnosti, či přinejmenším za cenu působnosti vymezené zvnějšku. Spisovatelé nabízeli malířům patetický obraz hrdinného rozchodu a hlavně soustřeďovali pozornost na jevy, kterými sami umělci v praxi procházeli. Týkalo se to hlavně uměleckého životního stylu.

V *Pamětech ze záhrobí* velebí Chateaubriand umělcovu schopnost snášet bídu, jeho sebezapření a oddanost umění. Po něm pak velcí romantikové Hugo, Vigny a Musset brání mučedníky umění a opakovaně vyslovují sebelítost či pohrdání měšťákem. Sama představa prokletého umělce — napříště ústřední prvek nového světonázoru — nachází přímou oporu v příkladné velkorysosti a sebezapření některých malířů sloužících za vzor všem intelektuálům: Gleyre vyučuje své žáky zadarmo, Corot podporuje Daumiera, Dupré platí pronájem ateliéru za Théodora Rousseaua apod. A jsou tu i všichni ti, kdo heroicky snášejí bídu, obětují život umění, tak jak to líčí Murgerovy exaltované a chmurné příběhy *Ze života pařížských bohémů* nebo romány podobné ražby, například Champfleuryho.

Nezištnost proti ziskuchtivosti, vznešenost proti nízkosti, štědrost a odvaha proti skrblictví a opatrnictví, čisté umění a čistá láska proti prodejnému umění a lásce — všechny tyto protiklady se od romantismu prosazují nejprve v literatuře, především v kontrastních charakteristikách umělce a měšťáka (Vignyho Chatterton proti Johnu Bellovi, Balzákův malíř Théodore de Sommervieux proti starému soukeníkovi Guillaumovi v *Domě u pálkující kočky* atd.). Uplatňují se ovšem i v umělecké karikatuře zásluhou kreslířů jako Philippon, Grandville, Decamps, Henri Monnier či Daumier, kteří pranýřují zbohatlického měšťáka, propůjčující mu rysy postav jako Mayeux, Robert Macaire či Monnierův

Pan Opatrný (M. Prudhomme). A snad nikdo nepřispěl více než Baudelaire: počínaje prvními známými texty v *Salonech* 1845 a 1846, kde vytváří obraz umělce jakožto osamělého hrdiny, jenž po vzoru Delacroixově vede život aristokrata neustáleho k počtám, cele upnutého k budoucím generacím,<sup>25)</sup> a zároveň postavy saturnsky odsouzené k osudovému nepochopení a melancholii.

Spisovatelé také vypracovávají teoretické zdůvodnění zvláštní ekonomie onoho odděleného světa, zejména Théophile Gautier v předmluvě ke *Slečně de Maupin* a Baudelaire v *Salonu roku 1846*. V souvislosti s malířstvím poprvé systematicky formulují zásady umění pro umění a onoho zvláštního žití pro umění a uměním, které se zakorení v životním uměleckém stylu. Znamená rozchod s měšťanským životním stylem, neboť zásadně odmítá jakékoli společenské zdůvodnění umění a umělceva života.

Je příznačné, že pojem umění pro umění se objevuje v souvislosti se sochou *Zufivý Roland*, kterou Jean Duseigneur (alias Jean du Seigneur) vytvořil pro Salon roku 1831. Právě u tohoto sochaře se ve Vaugirardské ulici scházeli koncem roku 1830 členové uskupení, jež Nerval nazval „malý kroužek“ (*petit cénacle*): Borel, Nerval, Gautier. Jelikož se pro své střízlivější názory stranili výstředností hnutí *Mladé Francie*, uchýlili se později do ulice Doyenné. Gautier — malíř, který se stal spisovatelem tak jako Pétrus Borel a Delescluze — byl předurčen, aby sehrál úlohu prostředníka mezi oběma světy. Tento „nejmalířštější“ ze spisovatelů, „dokonalý čaroděj francouzského písemnictví“ a „mistr“ mladé generace (jak je označen ve věnování *Květů zla*) vyjádřil vizi umění a umělce, kterou jeho skupina formulovala: žádá volnost pro rozvoj intelektuální invence, i kdyby to mělo být za cenu urážky vkusu, konvencí a pravidel, nenávidí a zcela odmítá ty, koho bohémové označují za „kramáře“, „filistry“ nebo „měšťáky“, oslavuje rozkoše lásky a posvěcuje umění jakožto druhého stvořitele. V osobě umělce se spojuje elitismus s antiutilitarismem, umělec nedbá na konvenční morálku, náboženství, povinnosti a zodpovědnost, pohrdá vším, co by jen naznačovalo, že umění je služba společnosti.

Tak jako Tebaldeo v Mussetově *Lorenzacciovi* představuje jedinou svobodnou bytost uprostřed prohnitého světa, a jen

25) Ch. Baudelaire: *Œuvres complètes*, cit. dílo, díl II., s. 312.

to je schopen dát světu smysl, zažehnat zlo a změnit život svým uměleckým hloubáním a tvorbou, tak také malíř čelící Akademii a zlovůli oficiálních institucí roste v osobnost a ve vědomí „tvůrce“ nadaného vášní, energií, nesmírnou a nevyčerpitelnou vnímavostí a jedinečnou mocí přetvářet a předpovídat. Tento zcela odlišný a vnitřně polarizovaný svět, označovaný souhrnně jako bohéma, je prostor, kde se vytváří nový životní styl a kde se rozvíjí nesmírné experimentátorské úsilí — to, co Lamennais nazývá „duchovní libertinství“. Malíři představují pro spisovatele něco jako „příkladné prorocství“ (řeceno s Maxem Weberem), jinak řečeno vzor čistého umělce, o nějž oni sami usilují a prosazují jej. Čistě umělecké, jdoucí proti akademické tradici a vymaněné z povinnosti sloužit či vůbec něco znamenat, zhmotňuje možnost „čistého“ umění obecně. Umělecká kritika — významná součást tvorby řady spisovatelů — skýtá bezpochyby možnost objevit pravdu o vlastním spisovatelském umění a uměleckých záměrech. V sázce je totiž nejen nové vymezení funkcí umělecké tvorby, nejen nezbytná revoluce myslí. Ta musí napříště pojmout všechny zkušenosti dosud vyloučené z akademického uvažování — „emoce“, „dojem“, „světlo“, „originalitu“, „bezprostřednost“ — a jinak promyslet i ty nejdůvěrnější výrazy tradičního umělecko-kritického slovníku — „efekt“, „skicu“, „portrét“, „krajinomalbu“. Jde o to, jak vytvořit podmínky pro novou věrohodnost, tak aby dala smysl umění žít v onom světě naruby, jímž je svět umění.

Bez podpory spisovatelů by malíři, kteří se postavili proti Akademii výtvarného umění a měšťanské veřejnosti, patrně nedokázali uskutečnit onu nezbytnou přeměnu. Mohli se přitom opřít na straně spisovatelů jak o profesní specifickou schopnost výkladu, tak o tradici odporu k „měšťáckým“ pořádkům, jež do literárního pole vnesl romantismus. Spisovatelé ochotně provázeli úsilí malířské avantgardy o etickou a estetickou proměnu a dovršili přitom onu symbolickou revoluci tím, že nezbytnost nového obhospodařování symbolických statků explicitně formulovali do zásad „umění pro umění“, k nimž se sami hlásili.

Avšak při obraně kacířských malířů se i spisovatelé sami mnohemu naučili a získali návod pro své vlastní počínání.

Vzorem byla volnost, kterou si malíři a hlavně Manet přisoudili v otázce „neustrannosti námětu“ (slovy Josepha Sloane<sup>26)</sup>): to znamená, že v tematice odmítali veškerou hierarchii a veškerou didaktickou, mravní či politickou funkci. To ovlivnilo postoj spisovatelů: i když již dlouhou dobu tvořili volně, mimo autoritu Akademie, přece jako uživatelé jazyka stále mnohem více podléhali imperativu „sdělení“.

Revoluce vedoucí k ustavení oddělených uměleckých svazů, konstituovaných jako uzavřené celky vymezené čistotou své odlišnosti, proběhla ve dvou fázích. V té první, kdy se malířství oprostilo od povinnosti plnit společenskou úlohu, podřizovat se objednavce a poptávce, sloužit nějaké myšlence, sehrála podpora spisovatelů důležitou roli. Právě argument, že na rozdíl od psaného či mluveného slova malířství nemusí přinášet poselství, slouží Zolovi, když ve proti Proudronovu didaktickému výkladu brání Courbetovu tvorbu: „Jakže! Vy máte písmo, máte slovo, můžete říci vše, co chcete. A ještě chcete, aby vzdělávalo a vychovávalo i umění, ač se vyjadřuje jen kresbou a barvami. Mějte slitování! Uvědomte si, že nejsme jen rozum. Máte-li smysl pro účelnost, ponechte filozofovi právo nás poučovat, a malíři zas ponechte právo, aby v nás vyvolával emoce. Domnívám se, že byste od umělce neměl vyžadovat, aby vychovával. A v každém případě tvrdím, že obraz nemá na mravy davu pražádný vliv.“<sup>27)</sup>

Manet a po něm všichni impresionisté zavrhnou jakoukoli povinnost nejen sloužit, ale vůbec cokoli sdělovat. A aby završili svou cestu k osvobození, musí se nakonec osvobodit od spisovatele, jenž — jak to říká Pissarro o Huysmansovi — „posuzuje jako literát a většinou vidí jen námět“.<sup>28)</sup> I když se tomu spisovatelé brání a tak jako Zola příznávají malířství jeho specifičnost, představují pro malíře zcizující osvoboditele. A to tím spíše, že s koncem legitimizujícího monopolu Akademie se tito *taste makers* proměnili v *artist*

26) J. C. Sloane: *French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics and Traditions from 1848 to 1870* (Princeton: Princeton University Press 1951), s. 77.

27) Viz É. Zola: *Mes Haines*, cit. dílo, s. 34.

28) C. Pissarro: *Lettres à son fils Lucien* (Paris: Albin Michel, 1950), s. 44.

*taste makers* a mají schopnost svým diskursem ustanovit umělecké dílo jako takové. Proto malíři — a mezi prvními Pissarro a Huysman — musejí hned poté, co se vymanili z institucionální autority Akademie, vystoupit proti literátům, kteří začínají podobně jako kdysi akademická kritika a využívají malířského díla, jen aby zviditelnili vlastní vkus a vnímavost, případně dílo překryli či dokonce nahradili svým komentářem.

Prosazení takové estetiky, jež malířské (a kterékoli umělecké) dílo povyšuje na vnitřně určenou polysémickou skutečnost, to jest skutečnost nepřevoditelnou na jakoukoli globální výklad, za mnohé patrně vděčí vůli malířů vymanit se z područí spisovatelů. To nikterak nevyklučuje, aby v tomto směru malíři nenacházeli zbraně a nápady v literárním poli, zejména u symbolistů, kteří právě v témže období popírali jakoukoli transcenci ve vztahu mezi označovaným a označujícím a nadsvrchované umění spatřovali v hudbě.

Průběh vztahů mezi Odilonem Redonem a jeho kritikou, především Huysmansem, tak jak je popsal Dario Gamboni,<sup>29)</sup> příkladně osvětluje závěrečnou etapu bojů, jež malíři museli podstoupit, aby si vydobyli nezávislost a prosadili nepřevoditelnost malířské tvorby na jakýkoli jiný druh diskursu (tedy vzdor známému *ut pictura poesis*), případně — což je ale totéž — aby potvrdili jeho neohraničitelnou použitelnost k veškerým jiným možným diskursům. Tak se završilo dlouhodobé úsilí a cesta od akademického absolutismu, založeného na předpokladu existence ideální pravdy, jíž se musí podřizovat jak tvorba, tak vnímání díla, až k subjektivismu ponechávajícímu každému volnost tvořit a přetvářet dílo po svém.

Avšak snad až teprve díky Marcelu Duchampovi malíři konečně získali strategii umožňující využívat literáta a ne být jím přitom využíván, a uniknout tak strukturní podřadnosti ve vztahu k tvůrcům metadiskursu, do níž staví malíře jejich status tvůrců němých výtvorů, mlčících především o nich samých. Ona strategie je vepsána nejen v koncepci a struktuře díla, ale i v anticipačním diskursu (jako je

29) D. Gamboni: *La Plume et le Pinceau* (Paris: Minuit, 1989).

záhadný, matoucí název díla) či v retrospektivním komentáři: cílem je metodicky odhalovat a mařit jakýkoli pokus o přisvojení díla jakýmkoli diskursem. Nikterak to ovšem neodrazuje, ba právě naopak, od výkladu díla, neboť ten je nutnou součástí završené společenské existence uměleckého výtvoru.

### ZDŮRAŽŇOVÁNÍ TVARU

Směřování uměleckého a literárního pole k vyšší autonomii je provázeno procesem diferenciací uměleckých výrazových prostředků a postupným objevováním svébytného tvaru, vlastního jen danému umění a danému druhu a žánru, a to bez ohledu k vnějším, společensky rozpoznávaným a uznávaným identifikačním znakům. Malíři se tak domáhají samostatného a na slovní výpovědi nezávislého zobrazování, tedy toho, co bude pojmenováno později jako „ikoničnost“. Proto se odklánějí od literárnosti, to jest od „motivů“, „vyprávění“ a všeho, co by mohlo naznačovat záměr zachycovat a zpodobovat, zkrátka *říkat*, neboť obraz musí podléhat vlastním, svébytným zákonitostem malby, nezávislým na zobrazovaném objektu. Naproti tomu spisovatelé se zbavují malířskosti a malebnosti (tedy toho, co najdeme například u Gautiera a parnasistů), zdůrazňují literárnost a s odkazem na hudbu nezátíženou nutností cokoli znamenat, vystupují proti významu a sdělitelnosti. Spolu s Mallarméem vylučují nečistou řeč „reportážního jazyka“, tedy onen čistě denotativní diskurs, naivně přimknutý k referenční skutečnosti.

Je příznačné, že když André Gide velebí „čistý“ román, tedy román oproštěný od významové sdělitelnosti, tak jak jej vynalézají jeho současníci Joyce, Faulkner a Virginia Woolfová, výslovně poukazuje na předstih malířství oproti románu: „Často jsem se v duchu ptal, jakým zázrakem získalo malířství takový předstih a jak se stalo, že se literatura nechala tak předběhnout. Jak je dnes zdiskreditováno, co jsme byli zvyklí považovat v malířství za „motiv“! Krásný námět, to budí smích. Malíři se už ani neodvažují malovat portrét, ledaže se vyhnou jakékoli podobě.“<sup>30)</sup>

30) A. Gide: *Penězokazi*, přel. Josef Heyduk (Praha: Odeon, 1968), s. 245.

...dí třibení k třibení tak střety probíhající v jednotlivých...  
...ních vyústily v postupné vymezení podstatného principi...  
...vlastního každému umění a každému druhu a žánru.  
...příklad ruští formalisté hovoří o „literárnosti“, Copeau,  
...Tejerchold nebo Artaud zase o „divadelnosti“. V poezii, kde  
...vývoj dospěl k volnému verši a vymizení dosud příznačných  
...vysů, jako je rým a rytmus, si pole podržuje jen jakýsi vy...  
...oce koncentrovaný substrát kvalit nejpříhodnějších k do...  
...žení básnického účinku a „odvšednění“ slov a věcí (jako  
...Francise Ponge) — tedy onoho *ozvláštňení* (*ostraněníje*)  
...vaských formalistů —, aniž by přitom bylo používáno po...  
...stupů obecně společensky označovaných za „básnické“. Po...  
...každé, když dojde k ustavení toho či onoho relativně svébyt...  
...ného světa — uměleckého pole, vědeckého pole či některé...  
...jejich specifikací —, působí zde vývojový proces sehráva...  
...jící úlohu *odlučovače tresti*. Proto analýza dějinného pohy...  
...bu pole představuje sama o sobě jediný oprávněný způsob  
...analýzy podstaty pole.<sup>31)</sup>

I když formalisté, zejména Jakobson, dobře obeznámení s fenomenologií, usilovali o metodičtější a důslednější zodpovězení starých otázek, které si kritika a školská tradice kladly o povaze žánrů — divadla, románu či poezie, přesto se nakonec museli spokojit — tak jako veškerá předchozí reflexe o „čisté poezii“ či „divadelnosti“ — s tím, že za transhistorickou podstatu ustanovili jakousi *dějinně danou trest*, tedy to, co je výsledkem zdoluhavého procesu alchymie dějin provázejícího proces autonomizace polí kulturní tvorby.

Je zřejmé, že dlouhodobý boj malířů a úsilí zbavit se vnucovaných námětů a poručnictví, byť by bylo zcela nezávazné a eklektické, třeba v podobě státního mecenášství, odhalil možnost a zároveň i nezbytnost umělecké tvorby osvobozené od veškerého vnějšího pokynu či příkazu, tvorby schopné

31) Analýzy zaměřené na podstatu a formální definice nemohou nepřiznat, že vyhlášená svébytnost — „literárnost“ či „malířskost“ — a nepřevoditelnost této svébytnosti na jiné podoby ztvárnění jsou neoddělitelné od autonomie toho či onoho tvůrčího pole. Přičemž vyhlášení svébytnosti existenci pole přepokládá a zároveň jeho existenci zesiluje. Z toho důvodu, jak ještě uvidíme, analýza směřování k čisté estetice u nejprogressivnějších podob umělecké tvorby je neoddělitelná od analýzy procesu autonomizace tvůrčího pole.

objevovat v sobě samé princip vlastní existence a svébytné nutnosti. Tento boj umožnil spisovatelům, kteří malířství byli nápomocni, ať už jako obdivovatelé nebo jako kritičtí analytici, aby si uvědomili právě onu možnost nově poskytnuté volnosti, jež se napříště stává nutností každému, kdo bude chtít naplnit úlohu malíře či spisovatele.

Nelze nepředpokládat, že když Zola požadoval tvůrčí svobodu pro malíře, požadoval ji rovněž pro sebe. Takové ztotožnění je nevyhnutelné a vyplývá z obdobného postavení. Svým názorem, že umělec je zodpovědný jen sám sobě, že jeho počínání nikterak nepodléhá morálce společnosti — a připomeňme, že to vyvolalo nesmírné pohoršení a donutilo Zolu, aby roku 1866 opustil redakci časopisu *L'Événement* —, se spisovatel jen mnohem důrazněji než dosud domáhá práva umělce na osobní prožívání a subjektivní reakci. „Čisté malířství“, zbavené povinnosti cokoli znamenat, je výrazem umělcovy svébytné vnímavosti, originality jeho pojetí, zkrátka je to — řečeno se Zolou — „povahou zachycené zákoutí tvorby“. Zola se neobdivuje Manetovu dílu pro jeho realismus, tak jako je tomu v Champfleuryho obraně, ale proto, že dílo vyjevuje malířovu osobitost. Stejně tak v rozsáhlé obhajobě bratří Goncourtů a jejich *Germinie Lacerteuxové* nevelebí ani tak přirozenost a naturalismus popisů jako „svrchovaný a výsostný projev osobnosti“, „osobitou řeč duše“, „jedinečný výtvor intelektu“. A zcela popírá nárok měřit etickými či estetickými pravidly dílo stojící „nad morálkou, nad pocití hanby a počestnosti“.<sup>32)</sup>

Jak potom nevidět další souvislosti takového, od doby Delacroixe bezpříkladného potvrzení pravomoci tvůrčí individuality a nároku na svobodné sebeprojevení, jemuž odpovídá na straně kritikově a vnímatelově právo na emotivní chápání díla, bez předem stanovených zásad a presupozic?

32) É. Zola: *Mes Haines*, cit. dílo, s. 68 a 81. Zákonitost přenosu kategorií stanovených v souvislosti s malířstvím do oblasti literární je patrná v Zolově formulaci zásady týkající se Victora Huga. Definuje zde *moderní* estetiku jako radikální subjektivismus stojící v protikladu k absolutismu akademické estetiky: „Literární dogma je nepřipustné, každé dílo je nezávislé a vyžaduje, aby bylo posuzováno zvlášť“ (*tamtéž*, s. 98). Umělecká tvorba se tedy neřídí předem stanovenými pravidly a nelze ji ani poměřovat žádným transcendentním kritériem. Vytváří totiž svá vlastní pravidla a sama v sobě nese měřítko svého hodnocení.

Vždyť právě takový výrok otvírá cestu radikálnímu vyjádření spisovatelovy svobody — Zolovu článku „Žaluji“ a jeho boji v Dreyfusově aféře. Právo na subjektivní vizi a požadavek svobodně pranýřovat a z pozice osobních nároků odsuzovat svatosvaté násilí páchané ve státním zájmu jsou jedno a totéž.

## 3/ TRH SYMBOLICKÝCH STATKŮ

*V jiné oblasti jsem měl tu čest, ne-li potěšení, pustit se do prodávajícího podniku, když jsem zadal překlad dvoudílného monumentálního Hemingwaye Carlose Bakera.*

ROBERT LAFFONT

Dějinný vývoj, jehož rozhodující fáze jsem se řadou synchronních řezů pokusil rekonstruovat, ústí v ustavení onoho zvláštního světa — uměleckého a literárního pole, jak je dnes známe. Je to svět relativně autonomní (to znamená i relativně závislý, zejména ve vztahu k ekonomickému a politickému poli) a řídí se jakousi ekonomii naruby, podléhající svébytné logice, která vychází z podstaty symbolických statků. Ty totiž mají dvojí tvář — jsou zároveň zbožím i nositeli významu, přičemž symbolická hodnota a hodnota tržní zůstávají relativně nezávislé. Důsledek procesu specializace byl dvojí: jednak vznik kulturní produkce výhradně určené pro trh a současně s tím — a také částečně v reakci na tržní produkci — tvorba „čistá“, určená k symbolickému osvojení. Proto jsou pole kulturní produkce, tak jak se v současnosti jeví, uspořádána<sup>1)</sup> zhruba dle diferenciacního principu daného objektivním a subjektivním odstupem či blízkostí výrobců kulturních statků ve

1) I když se analýzy opírají o údaje z roku 1976, a jsou tedy staršího data, nijak to neumenšuje jejich přítomnou platnost (jen na několika místech upozorňujeme na současné ekvivalenty již neexistujících činitelů a institucí a na případné změny u činitelů a institucí nadále činných). Změny, které od té doby nastaly v oblasti divadla, uměleckých galerií a vydavatelství, jak se zdá, nijak hluboce nepoznamenaly strukturu ve srovnání s předchozími empirickými analýzami. (Snaha stanovit konstanty a uchopit analogie mě vedla k tomu, že jsem zamlčel nebo nezdůrazňoval specifické rysy jednotlivých polí, především literárního a uměleckého. Tato průzkumná práce by totiž ráda poukázala na principy členění, jež mají jednotlivá pole společné. Tyto principy zároveň řídí procesy v jednotlivých polích kulturní produkce i naše vnímání této skutečnosti.)

stahu k trhu a projevené či neprojevené poptávce. Strategie výrobců se pohybují, aniž by s nimi zcela splynuly, mezi dvěma krajními póly: naprostou, cynickou podřízeností poptávce na jedné straně a absolutní nezávislostí vůči trhu a jeho požadavkům na straně druhé.

## DVOJÍ EKONOMICKÁ LOGIKA

Umělecké a literární pole jsou místem střetu dvou antagonistických výrobních způsobů a směny, neboť podléhají zcela opačným zákonitostem. Jeden z pólů představuje antieconomická ekonomika čistého umění: vychází z povinně uznávané nezištnosti a odmítá (obchodní) „ekonomiku“ a „ekonomický“ (krátkodobý) zisk. Přednost zde mají specifické požadavky výroby, jež vznikly jako součást vývoje k autonomii. Výroba uznává pouze tu poptávku, která vychází z výroby samé, avšak pouze dlouhodobě, a směřuje k akumulaci symbolického kapitálu. Symbolický kapitál je chápán jako odepřený „ekonomický“ kapitál, ale přitom je uznáván, a tedy zprávoplatněn jakožto skutečný úvěr, jenž za jistých podmínek, dlouhodobě, může přinést skutečný „ekonomický“ zisk.<sup>2)</sup>

Na opačném pólu platí „ekonomické“ zákonitosti literárního a uměleckého průmyslu, jenž s kulturními statky nakládá stejně jako s ostatními výrobky. Přednost mají prodej a distribuce a bezprostřední, časově omezený úspěch, měřený například výší nákladu. Výroba vychází vstříc předem stanovené poptávce zákazníků. Nicméně příslušnost takovéto produkce k literárnímu poli se vyznačuje tím, že výrobci mohou kumulovat ekonomické zisky běžného ekonomického podnikání a symbolické zisky intelektuální výroby jen tehdy, když odmítnou nejhrušší formy ziskuchtivosti a zcela zamlčí své ziskové záměry.

Výroba se blíží „komerčnímu“ pólu tím více, čím více a plněji její výrobky, jež nabízí na trhu, odpovídají *dané poptávce* a splňují náležitosti *stanovených forem*. Z toho vyplývá,

2) Uvozovky zde označují „ekonomii“ a „ekonomiku“ v úzkém smyslu, jak ji chápe ekonom.

že jedním z nejlepších ukazatelů pozice kulturního výrobce v poli je délka výrobního cyklu. Máme tedy na jedné straně výroby s *krátkodobým výrobním cyklem*, kde se možným rizikům předchází zjišťováním a předjímáním poptávky, vytvářením komerčních distribučních systémů, propagací (reklamou, prací s veřejností atd.), která má za úkol urychlit návratnost zisků zrychlením oběhu rychle stárnoucích výrobků. Na druhé straně jsou výroby s *dlouhodobým výrobním cyklem*. Ty přijímají riziko, jež je s kulturními investicemi spojené, a hlavně respektují svébytné zákony obchodu s uměním. Jelikož umělecká produkce tohoto typu nenachází odbyt v přítomnosti, je cele směřována k budoucnosti a vede k vytváření zásob, které jsou neustále v nebezpečí, že se promění v pouhý materiál mající jen hodnotu materiálu (například papír mající příslušnou cenu dle váhy).<sup>3)</sup>

Nahodilost je vskutku nezměrná. U díla mladého spisovatele je jen velmi malá naděje, že se zaplatí ediční náklady. Neúspěšný román má velmi krátkou životnost, ani ne tři týdny. U středně krátkodobého úspěchu zůstane vydavatel po odečtení výrobních nákladů, autorského honoráře, distribučních nákladů asi 20 % z prodeje. Z toho se hradí ještě amortizace neprodaných výtisků, skladné, režijní náklady a daně. Když je ale prodejní dráha knihy delší, překoná první rok a dílo se stane součástí fondu a finanční kalkulace, dělají se prognózy a stanovuje se dlouhodobá investiční politika. Poněvadž první vydání amortizovalo stálé náklady, lze reedici pořídit za značně nižší výrobní cenu a kniha pak zajišťuje stálé výnosy (jednak výnosy přímé, ale také přidružené příjmy — překlady, kapesní vydání, prodej televizních a filmových práv). Tyto výnosy pak umožňují financovat další více či méně riskantní investice, které by po jisté době mohly případně přispět k rozmnožení fondu.

Nejistotu a nahodilost výroby kulturních statků lze snadno vyčíst z diagramu zobrazujícího odbyt tří děl vydaných v nakladatel-

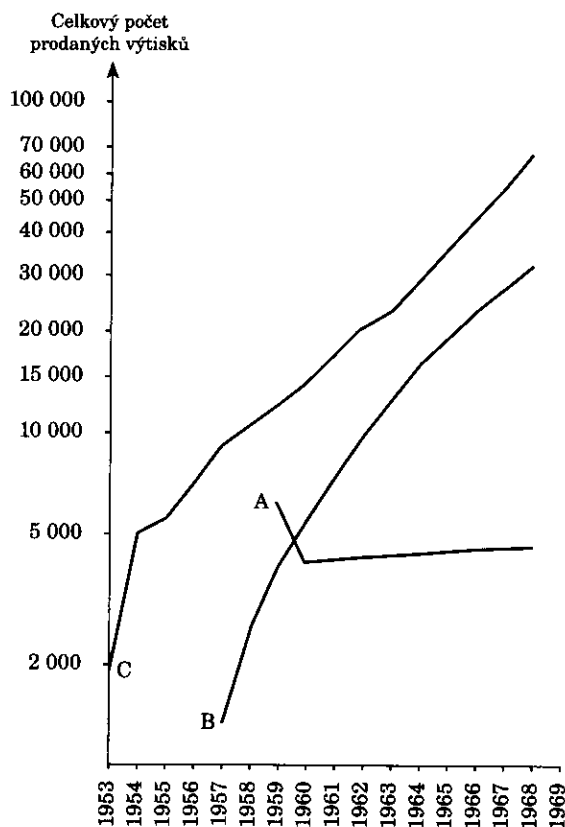
3) Značná nerovnoměrnost délky cyklu způsobuje, že takřka nemá smysl porovnávat výroční bilance jednotlivých vydavatelství. Především tam, kde se vzdalujeme typu výroby krátkodobého cyklu a směřujeme k výrobkům náležejícím dlouhému výrobnímu cyklu, je výroční bilance nepřesná. Například při odhadu zásob je možno brát v úvahu buď *výrobní cenu*, nebo *prodejní cenu*, často nejistou, nebo *cenu papíru*. Tyto způsoby ocenění nevyhovují stejnou měrou podle toho, zda máme co činit s „komerčními“ vydavateli, u nichž se zásoba rychle mění v pouhou cenu potřebovaného papíru, anebo se zabýváme vydavatelstvími, jejichž zásoby představují kapitál se stále narůstající hodnotou.

Éditions de Minuit (viz str. 194). Křivka A patří jedné „literární“<sup>3)</sup>, která po silném počátečním prodeji (z 6143 exemplářů daných distribuce roku 1959 se v roce 1960 prodalo 4298, po odpočtu prodaných výtisků), měla následně jen slabý odbyt (průměrně kolem 70 výtisků ročně). Román Alaina Robbe-Grilleta *Žárlivost* (křivka B) vyšel roku 1957 a v prvním roce se prodalo jen 746 výtisků. Teprve po čtyřech letech prodej dosáhl počáteční úrovně výše stanovené literární ceny, avšak zásluhou stálého nárůstu počínaje rokem 1960 (20 % průměrně mezi roky 1960 a 1964, 19 % v letech 1964 a 1968) činila celková suma prodaných exemplářů 29 462. *Čekání na Godota* Samuela Becketta (křivka C) vyšlo roku 1952 a teprve za šest let se prodalo 10 000 exemplářů. Avšak od roku 1959 se zhruba pravidelný nárůst (s výjimkou roku 1963) drží kolem 20 % (ba nabírá téměř exponenciální průběh), takže v roce 1968, kdy se prodalo 298 výtisků, činil celkový prodej 64 897 exemplářů. (Dodejme, že v případě neúspěchu, který by byl ukončil *Godotovu* kariéru koncem roku 1952, by bilance skončila v citelném deficitu.)

Povahu jednotlivých vydavatelství je možno určovat dle poměru mezi podílem dlouhodobých rizikových investic a podílem krátkodobých bezpečných investic. Sem se totiž promítají i poměry mezi skupinami autorů: spisovatelé „dlouhodobými“ a „krátkodobými“, mezi něž patří novináři rozmnožující svou obvyklou činnost o „aktuální“ témata, „osobnosti“ přinášející svá „svědectví“ v esejích či autobiografických příbězích, profesionální spisovatelé, kteří se podřizují kánonu zavedené estetiky (jako je „literatura literárních cen“, bestsellery atd.).

Jaká byla situace kupříkladu v roce 1975? Na jedné straně vidíme malá avantgardní nakladatelství jako Minuit (anebo dnes P. O. L.), na druhé stojí velcí vydavatelé jako Laffont, Groupe de la Cité, Hachette. Střední, přechodné pásmo patří vydavatelstvím jako Flammarion, Albin Michel, Calmann-Lévy, vesměs starým „tradičním“ oporám spravovaným dědici rodinných podniků, pro něž toto rodinné jmění představuje zároveň zdroj síly i důvod k opatrnosti; dále je zde Grasset, kdysi „velký“ vydavatel, dnes pohlcený impériem Hachette, a Gallimard, bývalé avantgardní vydavatelství, dlouhodobě usazené na vrcholu společenského uznání, které v sobě spojuje strategii obhospodařování knižního fondu (reedice, kapesní vydání atd.) a strategii dlouhodobou (ediční řady „Le Chemin“, „Bibliothèque des sciences humaines“) a jehož autoři, jak uvidíme, figurují jak na seznamu *bestsellerů*, tak na seznamu intelektuálních *bestsellerů*. Podpoje nakladatelství orientujících se

### Srovnání růstu odbytu tří děl ve vydavatelství Éditions de Minuit



Zdroj: Éditions Minuit

spíše k dlouhodobé strategii a oslovujících „intelektuály“ je pak polarizováno protikladem mezi vydavatelstvím Minuit (představujícím budoucí uznávanou avantgardu) a dominantním Gallimardem. Mezi nimi stojí Le Seuil.

Vezmeme-li v úvahu oba charakteristické póly edičního pole — vydavatelství Robert Laffont a Éditions de Minuit —, můžeme popsat řadu rysů odlišujících obě výseče pole. Na jedné straně stojí rozsáhlý podnik (700 zaměstnanců), který každoročně vydává značný počet nových titulů (zhruba 200). Otevřeně se hlásí ke strategii komerčního úspěchu: v roce 1976 bylo hlášeno sedm vydání

nákladem vyšším než 100 000 výtisků, čtrnáct s nákladem 50 000 padesát s nákladem 20 000 výtisků. To předpokládá rozsáhlé propagační oddělení, značné výdaje na reklamu a na práci s veřejností především s řetězci knihkupců) a vhodnou ediční politiku, která se opírá o nutnost investiční jistoty (až do roku 1975 tvořily přes polovinu vydaných děl překlady úspěšných zahraničních titulů) a zaměřuje se na *bestsellery*.<sup>4)</sup> v žebříčku celebrit, jímž Laffont argumentuje proti těm, kdo „umíněně odmítají považovat [jeho] vydavatelství za „literární“, figurují jména jako Bernard Clavel, Max Gallo, Françoise Dorinová, Georges-Emmanuel Clancier, Pierre Rey.

Na opačné straně vidíme Éditions de Minuit, malý živnostenský podnik s desítkou zaměstnanců, který publikuje méně než dvacet titulů ročně (za pětadvacet let jsou to jen čtyři desítky romanopisců a divadelních autorů). Na propagaci je vyčleněn jen nepatrný rozpočet, vydavatelství odmítá nejhrušší marketingové postupy, ba těží z toho strategickou výhodou. Prodej titulů, podobně jako v samých počátcích, je někdy nižší než 500 (první kniha autora P., která překonala hranici 500 prodaných výtisků, byla jeho devátou v pořadí). Náklady nedosahují 3000 výtisků: bilance roku 1975 ukazuje, že ze sedmnácti nových titulů vydaných od roku 1971, tedy za tři roky, jich čtrnáct zůstalo pod hranici 3000, u tří zbylých nepřekročil náklad 5000. V roce 1975 vydavatelství skončilo v deficitu, co se týče nových titulů. Profituje především ze svého fondu, to znamená ze zisků, které přinášejí již proslavená díla, například Beckettovo *Čekání na Godota*.

Gallimard představuje vydavatelství, které se dostalo do fáze zhodnocování kumulovaného symbolického kapitálu. Řídí se dvěma rozdílnými ekonomickými strategiemi. Jedna se orientuje na výrobu a hledání nových autorů (u Gallimarda je to ediční řada založená Georgesem Lambrichsem), druhá zhodnocuje kumulovaný fond a komercializuje posvěcené autory (u Gallimarda je to edice „La Pléiade“ a hlavně „Folio“ a „Idées“). Není obtížné pochopit rozpory plynoucí z neslučitelnosti obou strategií,<sup>5)</sup> neboť uspořádání podniku, které by vyhovovalo výrobě, distribuci a zhodnocení jedné

4) U Laffonta (a také u dalších vydavatelů, např. Albin Michel, kteří se ne tak docela podřizují tržní strategii) se překlady zahraničních titulů mnohem více řídí literárními kritérii.

5) Časový odstup od doby provedení průzkumu umožňuje posoudit některé změny. Nakladatelství Éditions de Minuit získalo status posvěcené instituce především zásluhou Nobelových cen udělených Samuelu Beckettovi a Claudiu Simonovi. Nakladatelství se tak může po nějaký čas (podobně jako v případě umělecké galerie Denise René) pokoušet o strategii dvojí hry a kumulovat prestiž avantgardistické askeze i zisky plynoucí z komerčního úspěchu. Dobrým příkladem je román Jeana Rouauda, korunovaný Goncourtovou cenou (viz B. Simonot: „Prix Goncourt: une liberté surveillée“, *Liber, Revue européenne des livres*, prosinec 1991, č. 8, s. 21).



kategorie výrobků, nevyhovuje té druhé. Nároky distribuce a hospodaření vytvářejí tlak na samu instituci a na uvažování řídicích pracovníků. To posiluje tendenci vyhýbat se rizikovým investicím v případě, že se nepodařilo rizikové autory jednoduše přesměrovat k jiným vydavatelům. Je zcela zřejmé, že ani úmrtí zakladatele podniku Gastona Gallimarda († 1975) nepostačuje k vysvětlení tohoto procesu: mohlo jej nanejvýš urychlit. Příčina tkví v zákonitostech vývoje podniků zaměřených na kulturní výrobu.

Nebudeme zde systematicky analyzovat situaci uměleckých galerií, neboť podobnost s vydavatelstvími by nás přivedla k opakování již řečeného. Za povšimnutí stojí především skutečnost, že i zde rozdíly v délce trvání (a tedy i v hluasu), ve stupni uznání a v tržní hodnotě nabízených děl velice přesně odpovídají rozdílům v poměrech mezi zmíněnými strategiemi. Prodejní galerie, které nemají vlastní autorskou „stáj“ (například galerie Beaubourg), vystavily (v roce 1977) poměrně různorodý soubor autorů různých období, škol a věku (abstraktní malíře, několik evropských hyperrealistů, nové realisty), tedy díla spíše přístupnější buď proto, že u nich proces uznání již pokročil, nebo že působí „dekorativněji“. Byla to díla, která mohla oslovit kupce mimo okruh profesionálních a polo-profesionálních sběratelů, rekrutujících se ze „zlatých kádrů“ a podnikatelů v „módním průmyslu“ (dle slov jednoho informátora). Tyto galerie tak mohly vysledovat a přilákat část avantgardních, nikoli již tak neznámých umělců a nabídnout jim sice poněkud kompromitující formu uznání, to jest trh, avšak s cenami mnohem vyššími než v avantgardních galeriích.<sup>6)</sup>

*Systematickou profilací* se naopak vyznačují galerie jako Sonnabend, Denise René nebo Durand-Ruel, které se zapsaly do dějin malířství tím, že každá dokázala ve své době kolem sebe soustředit některou ze „škol“.<sup>7)</sup> Například ve sledu malířů prezentovaných

6) Stejná logika působí i v případě vydavatelů-objevitelů — takových jako Maurice Nadeau. Neustále cílí nebezpečí, že jejich „objevy“ jim odlákají lépe zabezpečená a uznávaná nakladatelé, neboť ti mohou nabídnout své jméno, známost, vliv na poroty literárních cen, reklamu a vyšší autorské honoráře.

7) Pokud se zaměříme na některé orientační body v kontinuu — neboť mezi galeriemi Durand-Ruel a Denise René existují pochopitelně další profilace —, lze si povšimnout dalších skutečností. Zatímco galerie Sonnabend sdružuje malíře mladé (nejstaršímu je padesát let), ale již poměrně uznávané, a galerie Durand-Ruel vystavuje malíře již vesměs zesnulé a slavné, Denise René představuje (v roce 1976) onen zvláštní časoprostorový bod uměleckého pole, kdy zisky avantgardy a zisky plynoucí z oficiálního uznání, tedy dva druhy zisků vzájemně vylučné, se naopak *dočasně sčítají*. Tato galerie kumuluje malíře již výrazně uznávané (abstrakcionisty) a jednu avantgardní či postavantgardní skupinu (kinetické umění). Jako by se jí podařilo na čas uniknout oné dialektice uznání, která jednotlivé školy odkazuje minulosti. V roce 1990 se ve stejné situaci ocitlo nakladatelství Éditions de Minuit.

galerií Sonnabend lze vysledovat řád vývoje od „nové americké malby“ a pop artu — s tvůrci jako Rauschenberg, Jaspers John, Jim Dine, Oldenburg, Lichtenstein, Wesselman, Rosenquist, Warhol, z nichž některým bývá občas přisuzována nálepka *minimal art* — až k nejnovějším experimentům, jako je chudé umění, konceptuální umění nebo korespondenční umění. Rovněž v galerii Denise René, otevřené roku 1945 výstavou Victora Vasarelyho, najdeme zjevnou provázanost mezi geometrickou abstrakcí, jež galerii proslavila, a kinetickým uměním, přičemž umělci jako Max Bill a Vasarely představují spojnicí mezi vizuálními experimenty meziválečného období, především Bauhausem, a optickými a technologickými experimenty nové generace.

## DVA ZPŮSOBY STÁRNUTÍ

Protiklad mezi oběma póly a mezi oběma náhledy na „ekonomiku“ se projevuje protikladem mezi dvěma rozdílnými a vzájemně vylučnými *produkčními cykly* v oblasti kulturní výroby a mezi dvěma *způsoby stárnutí* podniků, výrobců a výrobků. Tíha režijních nákladů a s tím související starost o rentabilitu nutí velké akciové společnosti (jako Robert Laffont) k rychlému obratu kapitálu a přímo zasahují do kulturní politiky, především do výběru autorských rukopisů.<sup>8)</sup> Krom toho jsou tyto podniky s krátkodobým výrobním cyklem — podobně jako špičkový módní průmysl — úzce závislé na celé řadě činitelů a institucí zaměřených na propagaci. Muzejí s nimi proto být v neustálém kontaktu a aktivizovat je.<sup>9)</sup>

Naopak malý vydavatel — s pomocí poradců, kteří bývají současně i domovskými autory — se může osobně seznámit se všemi vydávanými spisovateli a knihami. Strategie ve

8) Je dobře známo, že ředitel jednoho z největších francouzských nakladatelství prakticky nečte žádný z rukopisů, jež vydává, a že jeho pracovní den je zcela zaplněn vedením podniku: schůzemi výrobní rady, jednáním s advokáty, jednáním s vedoucími poboček apod.

9) Robert Laffont přiznal tuto závislost, když vysvětloval pokles poměru překladů v porovnání s původními díly. Kromě nárůstu nákladů způsobeného zvýšením záloh na zakoupená autorská práva totiž jako důvod uvedl i „rozhodující vliv médií, zvláště televize a rozhlasu při propagaci knihy“: „Autorova osobnost a výtečnost jsou důležitým argumentem, ovlivňují to, zda se pro něho média rozhodnou, a tedy i jak osloví publikum. V této oblasti jsou zahraniční autoři, až na pár velikánů, přirozeně znevýhodněni“ (*Vient de paraître*, bulletin d'information des éditions Robert Laffont, č. 167, leden 1977).

vztahu k tisku dokonale odpovídá požadavkům daného sektoru literárního pole, neboť lpí na nezávislosti, odmítá kompromisy „se světskou mocí“ a neztotožňuje úspěšnost a vlastní uměleckou hodnotu. Symbolický a ekonomický úspěch dlouhodobého výrobního cyklu závisí alespoň v začátcích na činnosti několika „objevitelů“, to znamená autorů a kritiků, kteří nakladatelství spoluutvářejí již tím, že je uvěřují: publikují zde, přinášejí rukopisy, příznivě hovoří o jiných autorech nakladatelství atd. Závisí také na školském systému, protože jen ten může časem nabídnout přesvědčené čtenářstvo.

Zatímco recepce takzvaných „komerčních“ výrobků víceméně nezávisí na úrovni vzdělání příjemců, „čistá“ umělecká díla jsou přístupná pouze konzumentům ochotným a schopným je vnímat a ocenit. To je nutná podmínka. Z toho vyplývá, že výrobci „čisté“ literatury institucionálně přímo závisejí na instituci školy, proti níž se ostatně neustále bouří. Škola sehraává obdobnou úlohu jako církev, jejímž úkolem, slovy Maxe Webera, je „odůvodňovat a systematicky vymezovat nové vítězné učení a bránit pak ustavenou doktrínu proti prorockým útokům, stanovovat, co má a co nemá posvátnou hodnotu, a ovlivňovat v tomto smyslu víru laiků“. Škola vytyčuje dělicí čáru mezi tím, co zasluhuje být předáno dál a osvojeno a co nezasluhuje. Tím také neustále obnovuje rozlišování mezi uznávanými a neuznávanými díly a současně i mezi oprávněným a neoprávněným přístupem k uznávaným dílům. Od jiných instancí se v této funkci liší značnou zdlouhavostí. Naopak avantgardní kritikové, věrní své objevitelské úloze, musejí vstupovat do názorových výměn a dosvědčovat charisma umělců a děl, jejichž mluvčími a někdy i impresárii se stávají. Instance, jako jsou akademie či ředitelé výstavních galerií, musejí tam, kde posuzování současníků spadá do jejich kulturní pravomoci, dbát na spojení tradice a umírněné inovace. Zato škola, jakožto instituce nárokuje si monopol jak při uznávání děl minulosti, tak při výrobě a uznávání způsobilých konzumentů (viz školní vysvědčení a akademické tituly), přiznává až *post mortem* a po dlouhém procesu onen nezpochybnitelný znak kanonizace děl a uznání klasičnosti, jímž je zařazení do školních osnov.

Protiklad mezi pomíjivými *bestsellery* a klasickými díly, tedy svého druhu trvalými *bestsellery*, které za šíří a trvalost trhu vděčí posvěcení udělenému školským systémem, je naprostý

je vryt do mysli jakožto základní členicí princip.<sup>10)</sup> Odvíjejí se od něho dvě zcela protikladné představy o spisovatelské a nakladatelské profesi. Nakladatel je buď obyčejný obchodník, nebo smělý objevitel, jenž může uspět jen tehdy, když plně rozpozná zvláštní zákonitosti a cíle „čisté“ tvorby.

Na heteronomním pólu literárního pole, to jest tam, kde se vydavatelé a spisovatelé zaměřují k prodeji a odezvě u čtenářstva, je úspěch sám o sobě zárukou hodnoty. To je důvod, proč na tomto trhu úspěch patří úspěchu. Proto se zde k podpoře úspěchu zveřejňuje výše nákladu a kritika nemůže lépe přispět k úspěchu knihy či divadelní hry, než že jim „předpoví úspěch“ zmíenkami jako „spěje přímo k úspěchu“<sup>11)</sup>; „i se savřenýma očima mohu vsadit na úspěch *Obratu*“.<sup>12)</sup> Neúspěch se naopak rovná nezvratnému ortelu a není odvolání: kdo nemá publikum, nemá talent (Robert Kanters hovoří o „autorech bez talentu a bez publika na Arrabalův způsob“).

Na opačném, autonomním pólu bezprostřední úspěch naopak budí nádech podezření: jako kdyby se tím symbolická obětina nedocenitelné hodnoty díla sražela na kšeftářskou úroveň banálního „něco za něco“. Je to představa, že asketické odříkání na tomto světě je podmínkou spásy na onom světě. Vychází se ze zvláštní logiky symbolické alchymie, která podmiňuje návratnost investice tím, že musí jít či se musí zdát, že jde o investici neočekávající žádný zisk, po způsobu daru, jemuž lze oplatit nejcenějším protidarem — „uznáním“ —, jen pokud je prožit jako nezištný. A podobně jako v případě daru proměněného v gesto velkorysosti, které překrývá očekávání budoucího protidaru, i zde časový interval vytváří zástěnu dočasně zakrývající zisk přislíbený i těm nejnezištnějším investicím.<sup>13)</sup>

„Ekonomický“ kapitál si může zajistit specifické zisky literárního pole — to jest ony „ekonomické“ zisky, které se dostaví často až po dlouhé době — pouze tehdy, když se

10) Je to zvláště zjevné v oblasti divadla, kde se vlivem závislosti na školském systému trh s klasiky řídí zcela zvláštními pravidly (viz „dopolední představení klasiků“ v *Comédie-Française*).

11) R. Kanters: *L'Express*, 15.–21. ledna 1973.

12) P. Marcabru: *France-Soir*, 12. ledna 1973.

13) Viz analýzu časové struktury výměny darů v práci P. Bourdieu: *Le Sens pratique* (Paris: Minit, 1980), s. 178–183.

proměnění v kapitál symbolický. Jediná legitimní akumulace symbolického kapitálu — pro autora jako pro kritika, pro obchodníka s obrazy jako pro nakladatele či ředitele divadla — spočívá v péči o jméno, jméno známé a uznávané, neboť to je onen posvěcující kapitál umožňující posvětit artefakty (signaturou či podpisem) a osoby (vydáním díla, výstavou), dát jim hodnotu a z této hodnoty vytěžit zisk.

Obchod s „čistým“ uměním je tedy obchodování bez obchodování. Náleží do oné kategorie činností, kde přežívají zákonitosti předkapitalistického hospodářství, podobně jako je tomu v jiné oblasti: u mezigenerační výměny, zejména v rámci rodiny a ve všech vztazích, kde se uplatňuje přátelství (*filia*).<sup>14</sup> Tento typ jednání obsahuje akt popírání. Je proto *vnitřně dvojsmyslný a dvojnásobný*, vybízí k dvojí, vždy protikladné a vždy tak či onak klamné interpretaci, která nicméně odhaluje právě onu podstatnou podvojnost a dvojnásobnost tím, že poukazuje buď na samo popření, nebo na to, co je popřeno: v našem případě buď na nezištnost, nebo na zisk. Představuje proto oříšek pro jakoukoli ekonomickou interpretaci. Je to dáno tím, že tyto činnosti se mohou nejen v představách, ale i v praxi uskutečnit jen za cenu stálého kolektivního popírání „ekonomického“ zisku i pravdivé skutečnosti, jež „ekonomická“ analýza ukazuje.

Popírané „ekonomické“ podnikání galeristů či vydavatelů, kteří chtějí sloučit umění a obchod, může uspět, a to i „ekonomicky“, pouze za předpokladu, že v praxi zvládne a uplatní specifická pravidla a požadavky uměleckého pole. Kdo podniká v umělecké výrobě, musí prokázat ne-li zcela nepravděpodobné, pak naprosto jistě převládající spojení realismu, vynucujícího si jakkoli nepatrné ústupky popíraným (a přitom nepopíratelným) „ekonomickým“ pravidlům, s „nezištným“ přesvědčením, jež ona pravidla vylučuje. Lze proto pochopit, proč i Beethoven, takřka svatořečený coby příklad „čistého“ umělce, tak zarputile hájil své ekonomické zájmy, především autorská práva týkající se partitury. I tyto

14) O obchodování v indoevropských společnostech jako o nepojmenovatelném řemesle „nehodném jména“ viz É. Benveniste: *Le vocabulaire des institutions européennes* (Paris: Minuit, 1969), s. 139 n. O předkapitalistické ekonomii jakožto „popírané“ viz P. Bourdieu: *Algérie 60* (Paris: Minuit, 1977), s. 19–43.

specifické podoby podnikavosti, jakkoli sebeobratněji prováděné, urážejí romantickou představu o umělci andělsky křesknutém ekonomickými zájmy. Jenže i revoluční záměry, nemají-li zůstat jen neurčitou představou, si musejí zajistit „ekonomické“ prostředky, aby uskutečnily „neekonomickou“ obtížnost (Beethoven například potřeboval k realizaci svých záměrů velké orchestry). Stejně tak i vydavatel či galerista „objevitel“, ač zcela protikladný čistému obchodníkovi, představuje současně i protiklad těch, kdo podobně jako Flaubertův Arnoux z *Citové výchovy* hodlají tytéž dispozice uplatnit v obchodě i v umění: „Mylně stanovená výrobní cena nebo náklad mohou zapříčinit katastrofu, i kdyby se zboží výtečně prodávalo. Když Jean-Jacques Pauvert přišel s nápadem nově vydat Littrého slovník, přihlásilo se tolik předplatitelů, že se podnik zdál výnosný. Ale po vydání se zjistilo, že výrobní cena byla chybně odhadnuta, a ztráta činila u každého výtisku zhruba patnáct franků. Vydavatel pak musel celou operaci přenechat kolegovi.“<sup>15</sup> Dvojnásobnost je do uměleckého prostředí hluboce vepsána. Proto na jedné straně platí, že ti, kdo sem nově vstupují a dosud nemají žádný kapitál, se mohou na trhu prosadit jen s odvoláním na hodnoty, které umožnily již etablovaným, dominujícím umělcům nahromadit symbolický kapitál a do jisté míry jej i proměnit v kapitál „ekonomický“. Na druhé straně zde uspěje jen ten, kdo dokáže počítat a využít „ekonomických“ zákonitostí této popírané ekonomiky. Jen tak totiž může plně kumulovat symbolické a také „ekonomické“ zisky svých symbolických investic.

Rozdíly mezi avantgardními „malopodniky“, „velkovýrobními podniky“ a „významnými podniky“ odpovídají rozlišení mezi výrobky „novými“, prozatím bez „ekonomické“ hodnoty, výrobky „zastaralými“, perspektivně bezcennými, a výrobky „osvědčenými“ či „klasickými“, majícími stálou a stále rostoucí „ekonomickou“ hodnotu. Z hlediska výrobců tomu odpovídá rozdělení na umělce avantgardní, kteří se rekrutují spíše z biologicky mladších umělců (aniž by zde platilo přísně generační vymezení), na autory a umělce „odbyté“ a „překonané“ (kteří mohou biologicky patřit k mladým) a na posvěcenou avantgardu, tedy „klasiky“.

15) B. Demory: „Le livre à l'âge de l'industrie“, *L'Expansion*, říjen 1970, s. 110.

Abychom se o tom přesvědčili, postačí porovnat biologický věk malířů s jejich *uměleckým věkem* daným časoprostorovou pozicí uvnitř pole. Malíři vystavovaní v avantgardních galeriích představují protiklad jak k malířům téhož biologického věku, kteří vystavují v galeriích na pravém břehu Seiny, tak k mnohem starším či již zesnulým malířům v týchž galeriích. S těmi prvními je spojuje pouze biologický věk. Od druhých se sice liší uměleckým věkem, měřeno v uměleckých generacích (revolucích), zato je s nimi spojuje to, že v uměleckém poli zaujímají obdobnou pozici jako jejich věhlasní předchůdci v předchozích fázích vývoje pole, a také to, že mají naději zaujmout obdobnou pozici i v následujících etapách, jak to ostatně signalizují náznaky budoucího posvěcení — katalogy, články či knihy o jejich díle.

Průzkum věkové pyramidy všech umělců „vlastněných“<sup>16</sup> jednotlivými galeriemi ukazuje dosti zřejmou vazbu (podobně jako u spisovatelů) mezi věkem a pozicí galerie v produkčním poli: u avantgardního Sonnabenda je zastoupena věková kategorie narozených v období 1930–1939 (u Templona 1920–1929), u posvěcené avantgardní galerie Denise René (či v Galerie de France) je to kategorie 1900–1909, u Drouanta (a Duranda-Ruela) je to kategorie narozených před rokem 1900. Naproti tomu galerie jako Beaubourg (či Claude Bernard), které zaujímají mezilehlou pozici mezi avantgardou a posvěcenou avantgardou a současně jsou provozovány jako „prodejní galerie“ i galerie některé „malířské školy“, vykazují bimodální strukturu, tedy jednak autory narozené před rokem 1900, jednak věkovou kategorií s datem narození 1920–1929.

U avantgardních umělců vystavovaných u Sonnabenda či Templona lze konstatovat shodu mezi biologickým věkem a uměleckým věkem (ideálně měřeným dobou vzniku odpovídajícího stylu v relativně samostatných dějinách malířství). Naopak nesoulad je patrný u akademických pokračovatelů všech kanonizovaných stylů minulosti, kteří vystavují na pravém břehu Seiny, vesměs v oblasti luxusních obchodů, po boku proslulých umělců devatenáctého století v galeriích, jako je Drouant či Durand-Ruel, „obchodník s impresionisty“. Tito malíři jsou jako zkameněliny z jiných dob, neboť jen

16) Jsme si dobře vědomi jistě libovůle při tomto rozlišování galerií na základě „vlastněných“ děl. Nelze tak odlišit malíře, které ta či ona galerie „uvedla“ a kteří k ní „patří“, od těch, jejichž několik děl má, aniž by se jednalo o výlučný monopolní vztah. Poměr mezi oběma kategoriemi je ostatně výrazně kolísavý a mění se od galerie ke galerii. Nanejvýš by napomohl rozlišit, ovšem bez jakéhokoli hodnotového soudu, „prodejní galerie“ a galerie specializované na tu či onu školu.

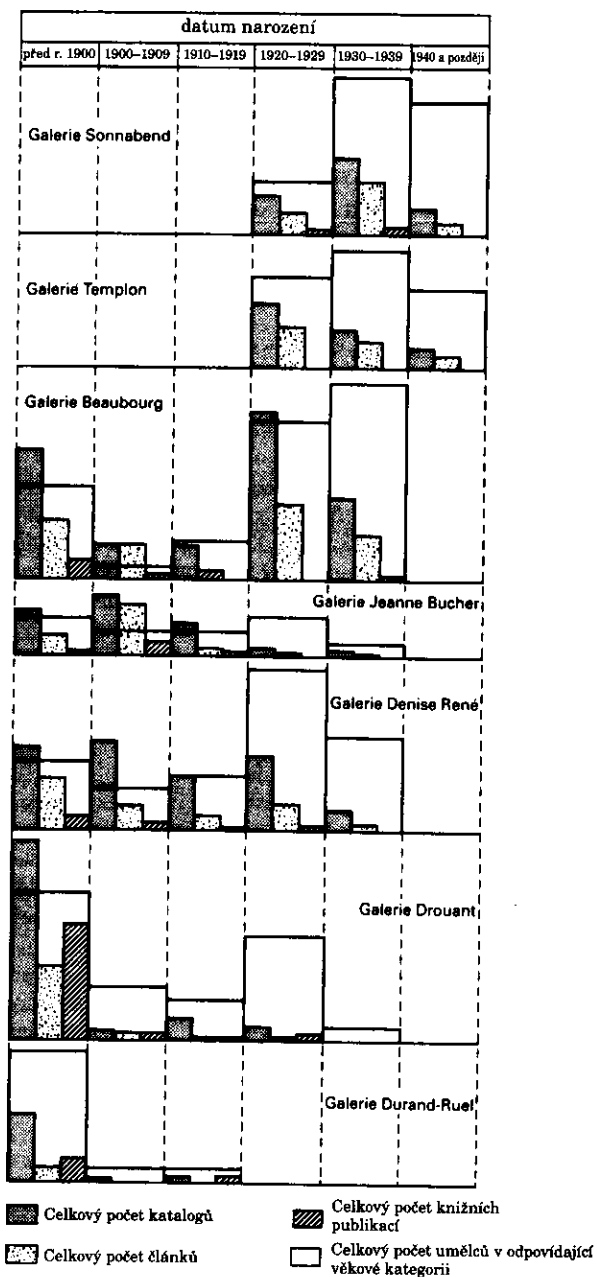
opakuji v přítomnosti, co tvořila avantgarda kdysi (tak jako *badělatelé*, jenže pod vlastním jménem), a provozují umění, které se tak řečeno nehodí k jejich věku.

Avantgardní umělci jsou svým způsobem dvakrát „mladší“, jednak svým uměleckým věkem, jednak proto, že (prozatím) odmítají peníze a světské pocty — dva činitele uměleckého stárnutí. Oproti nim jsou zkamenělí umělci dvakrát starší: zastaralostí svého díla a tvůrčích schémat, ale také životním stylem, jenž tvoří součást jejich děl, neboť zahrnuje přímou a bezprostřední povolnost světským závazkům a odměnám.<sup>17</sup>

S předcházejícími avantgardami mají avantgardní umělci mnohem více společného než zadní voje týchž avantgard. Především je to absence znaků mimouměleckého, dalo by se říci *světského posvěcení*, zatímco zkamenělým autorům, často absolventům uměleckých škol, se tohoto posvěcení dostává bohatě: jsou ověnění cenami, jsou členy akademií, nosí stužku Čestné legie, jsou započtení oficiálními zakázkami. Jestliže z počtu umělců vystavovaných v galerii Drouant odečteme avantgardy předchozích období, zůstanou malíři s rysy zcela protikladnými obrazu umělce, jaký uznávají avantgardní umělci a jejich velebitelé. Jsou to malíři většinou mimoparižského původu nebo nebydlící v Paříži. K pařížskému uměleckému životu je většinou váže především příslušnost ke jmenované galerii, která také mnohé z nich „objevila“. Vícero z nich zde také měli svou první výstavu, případně (či současně) byli uvedeni ve známost ve spojitosti s Cenou mladých malířů galerie Drouant. Ve srovnání s avantgardou mnohem více z nich prošlo uměleckými školami (zhruba třetina absolvovala pařížskou École des beaux-arts, École des arts appliqués, École des arts décoratifs nebo jinou podobnou školu mimo Paříž či v jiné zemi). Ochotně také o sobě mluví jako o „žácích“ toho či onoho, v jehož stylu pokračují (nejčastěji je to postimpresionismus), opakuji jeho náměty („pohledy na moře“, „portréty“, „alegorie“, „vesnické scény“, „akty“, „provensálské krajinky“), působí v týchž oblastech (divadelní dekorace, ilustrace luxusních knih apod.). Tato bezkonfliktní tvorba jim nejčastěji zajišťuje skutečnou *kariéru* lemovanou oceněními, jmenováními, cenami a medailemi (v 66 případech ze 133) a završenou

17) Je samozřejmě, jak jsme ukázali na jiném místě, že „volba“ mezi riskantní investicí, jakou vyžaduje ekonomika popírání, a jistou investicí do světské kariéry (tedy například volba mezi dráhou umělce a umělece-učitele kreslení, mezi spisovatelem a spisovatelem-profesorem) není nezávislá na společenském původu a na ochotě podstoupit rizika odvíjející se od míry jistot, jež společenský původ nabízí.

## Umělecké galerie a jejich malíři (stav v roce 1977)



postavením v posvěcujících a legitimizujících instancích (mnozí jsou členy oficiálních společností, předsedy či členy výboru velkých tradičních uměleckých salonů), funkcí v reprodukčních (a současně legitimizujících) instancích (ředitelé mimoparižských uměleckých škol, profesori na pařížské École des beaux-arts či École des arts décoratifs, ředitelé galerií atd.). Dva příklady za všechny:

Narozen 23. května 1914 v Paříži. Vystudoval École des beaux-arts. Samostatné výstavy v New Yorku a Paříži. Ilustroval dvě knihy. Účastní se Velkých pařížských salonů. Cena Všeobecné soutěže v kategorii kresba v roce 1932. Stříbrná medaile 4. Mentonského bienále v roce 1957. Díla ve výstavních galeriích a soukromých sbírkách.

Narozen roku 1905. Studia na École des beaux-arts v Paříži. Člen Salonu nezávislých a Podzimního salonu. Roku 1958 získal Grand prix Akademie výtvarného umění města Paříže. Díla v Muzeu moderního umění města Paříže a četných galeriích ve Francii a v zahraničí. Ředitel muzea v Honfleuru. Četné samostatné výstavy po celém světě.

Mnozí dosáhli zcela jednoznačných met světského posvěcení, jako je Čestná legie. Jedná se zřejmě o protihodnoty za zapojení do veřejného dění, o výsledek politických a administrativních kontaktů spojených se „zakázkami“ či o důsledek monděnních styků v souvislosti s postavením „oficiálního malíře“:

Narozen roku 1909. Autor krajinomaleb a portrétista. Portrétoval Svatého otce Jana XXIII. a slavné postavy naší současnosti (Cécile Sorelovou, Françoise Mauriaka atd.) a tyto portréty byly vystaveny v galerii Drouant v letech 1957 a 1959. Získal cenu Malíři — svědkové své doby. Účastní se Velkých pařížských salonů a je jedním z jejich organizátorů. Zúčastnil se Salonu Paříže v Tokiu roku 1961. Jeho plátina jsou v četných francouzských galeriích a ve sbírkách po celém světě.

Narozen roku 1907. Debutoval na Podzimním salonu. Jeho první cesta do Španělska ho silně poznamenala, a když získal první Grand prix de Rome (1930), rozhodl se pro delší pobyt v Itálii. Jeho dílo se váže hlavně ke středomořským zemím a krajům: Španělsku, Itálii, Provenci. Autor ilustrací luxusních knih, scénografických návrhů. Člen Francouzského institutu. Výstavy v Paříži, Londýně, New Yorku, Ženevě, Nice, Bordeaux, Madridu. Díla vystavena v mnoha galeriích moderního umění a soukromých sbírkách ve Francii a v zahraničí. Důstojník Čestné legie.<sup>18)</sup>

18) Viz *Peintres figuratifs contemporains* (Paris: Galerie Drouant, 4. čtvrtletí 1967).

Na totéž členění narazíme u spisovatelů. Kupříkladu „úspěšní intelektuální autoři“ (uvedení ve „výběru“ čtrnáctideníku *La Quinzaine littéraire* v letech 1972–1974 včetně) jsou mladší než autoři *bestsellerů* (uvedení ve výběru týdeníku *L'Express* v letech 1972–1974) a především jim literární poroty, zejména ty, které jsou v očích intelektuálů nejvíce „kompromitující“, udělují méně cen (31 % oproti 63 %). Tito autoři také mají méně vyznamenání (4 % oproti 22 %). Zatímco *bestsellery* jsou vydávány velkými nakladatelstvími jako Grasset, Flammarion, Laffont či Stock, specializovanými na díla krátkodobého cyklu, „úspěšní intelektuální autoři“ publikují více než z poloviny u tří nakladatelů, jejichž produkce co nejlépe oslovuje „intelektuální“ čtenářstvo, tedy u Gallimarda, Le Seuil a Éditions de Minuit.

#### Autoři *bestsellerů* a uznávání autorů<sup>19)</sup>

Datum narození	Express		Quinzaine littéraire	
	Celkem autorů 92	Celkem autorů 106	Celkem autorů 92	Celkem autorů 106
před r. 1900	4	7	Ne	28
1900–1909	10	27	Ano, z toho	48
1910–1919	17	15	Renaudot	–
1920–1929	33	28	Goncourt	25
1930–1939	11	15	Interallié	–
1940 a později	5	5	Fémina	–
nezjištěno	12	9	Médecis	–
			Nobelova	–
			nezjištěno	16

19) Ke stanovení souboru autorů uznávaných širokou intelektuální veřejností byl vzat souhrn žijících francouzských autorů uváděných v letech 1972–1974 v každoměsíční rubrice „La Quinzaine doporučuje“ časopisu *La Quinzaine littéraire*. Do kategorie autorů pro širokou veřejnost byli zahrnuti žijící francouzští spisovatelé, jejichž díla byla vydána v nejvyšších nákladech v letech 1972 a 1973 a jejichž seznam, stanovený na základě údajů 29 velkých pařížských i mimopařížských knihkupectví, byl pravidelně uveřejňován týdeníkem *L'Express*. Výběr autorů v *La Quinzaine littéraire* věnuje značný prostor překladům zahraničních autorů (43 % titulů) a reedicím kanonických autorů (Colettová, Dostojevskij, Bakunin, Rosa Luxemburgová): je zde patrná snaha sledovat specificky aktuální otázky zajímaví intelektuální společnosti. Seznam v *L'Expressu* obsahuje pouze 12 % překladů zahraničních děl. Ve všech případech se jedná o mezinárodní bestsellery (Desmond Morris, Mickey Spillane, Pearl Bucková atd.).

Přiznaná profese	Express		Quinzaine littéraire	
	Express	Quinzaine littéraire	Express	Quinzaine littéraire
Literát	35	32	Ne	44
Univ. pedagog	5	48	Ano, z toho	35
Novinář	26	6	Čestná legie nebo	28
Psychoanal., psychiatr	–	2	Záslužný řád	18
Žena	10	7	nezjištěno	13
nezjištěno	16	11		5
<b>Bydliště</b>			<b>Nakladatelství*</b>	
• Mimo Paříž, z toho	5	13	Gallimard	8
– Okolí Paříže	2	5	Seuil	3
– Jižní Francie	1	4	Denoël	11
– Jinde ve Francii	2	4	Grasset	14
† Cizina	2	4	Stock	11
• Paříž a předm., z toho	62	57	Laffont	18
– 6. a 7. okrsek	19	19	Plon	1
– 8. a 16. okrsek,	23	11	Fayard	5
západní předměstí			Calmann-Lévy	1
– 5., 13., 1.,	11	11	Albin Michel	5
a 15. okrsek			Jiné	11
– Jiné okrsky	7	9		33
– Předměstí (kromě	2	7		
západních)				
nezjištěno	23	32		

\* Celkový součet přesahuje počet autorů, protože týž autor může publikovat v různých nakladatelstvích.

Tyto protiklady vyvstanou ještě ostřeji, porovnáme-li sourodější vzorky, například spisovatele publikující u Laffonta a v Éditions de Minuit. Posledně jmenovaní jsou výrazně mladší, mnohem vzácněji je jim udělena nějaká cena a ještě vzácněji nějaké vyznamenání.<sup>20)</sup> Obě nakladatelství vsutku sdružují dvě takřka nesouměřitelné kategorie autorů. Na jedné straně dominuje vzor „čistého“ spisovatele, zaujatého formálními experimenty a stranícího se „světskosti“. Na straně druhé jsou na prvním místě spisovatelé-novináři a novináři-spisovatelé píšící díla „na pomezí historie a žurnalistiky“ „s podílem životopisu a sociologie, deníku

20) Žádný ze spisovatelů řazených k autorům nového románu neobdržel ani Goncourtovu cenu, ani Cenu Francouzské akademie. S výjimkou Nobelovy ceny Clauda Simona se jim dostávalo posvěcení jen od těch „nejintelektuálnějších“ instancí, jako je Fénéonova cena a hlavně cena Médecis (viz J. Ricardou: *Le Nouveau Roman* /Paris: Seuil, 1973/, s. 31–33).

a dobrodružného příběhu, filmového střihu a soudního svědectví. „Podívám-li se na seznam svých autorů, vidím na jedné straně ty, kdo jako Gaston Bonheur, Jacques Peuchmaurd, Henri-François Rey, Bernard Clavel, Olivier Todd, Dominique Lapiere aj. přešli od žurnalistiky k psaní knih, a na druhé straně ty, kdo jako bývalí univerzitní profesori Jean-François Revel, Max Gallo, Georges Belmont šli opačnou cestou.“<sup>21)</sup> K této spisovatelské kategorii zcela typické pro „komerční“ vydavatelství, je třeba připočíst autory různých svědectví — „osobnosti“ světa politiky, sportu, divadla a filmu, píšící často na objednávku a někdy za pomoci některého novináře.<sup>22)</sup>

Je jasné, že primát, jež literární pole přiznává mládí, odkazuje opět k onomu popírání moci a „ekonomie“, která je na této moci založena: jestliže spisovatelé a umělci, především ve znacích svého oblékání a svou tělesnou *hexis*, mají sklon přiřazovat se k „mládí“, je to proto, že v představách, tak jako ve skutečnosti věkový protiklad homologicky odpovídá protikladu mezi „měšťanskou“ vážností a „intelektuálním“ odmítáním vážnosti či přesněji řečeno představuje odměřený odstup od peněz a moci, související se zpětněvazební kauzalitou ve vztahu ke statusu vládnoucí-ovládaný. Je to výraz snahy držet se stranou — definitivně či prozatím — peněz a moci.

Na základě toho lze vyslovit hypotézu, že přijetí sociálních znaků dospělosti, jež jsou současně podmínkou i důsledkem přístupu k mocenské pozici, a zanechání způsobů spojených s nezodpovědností dospívání (kam patří kulturní, ale i politické avantgardní praktiky) se musí objevovat v závislosti na společenské pozici: u profesorů dříve než u umělců, u liberálních profesí dříve než u profesorů, u řídicích kádrů a podnikatelů dříve než u svobodných povolání. Znamená to, že i příslušníci téže biologické věkové kategorie, například studenti elitních francouzských škol, mohou mít rozdílný sociální věk podle atributů a symbolických způsobů jednání určených jejich budoucím profesním zaměřením: student *École des beaux-arts* (Akademie výtvarných umění) je povinen vystupovat „mlaději“ než student *École normale supérieure* (Vysoká učitelská škola, elitní ústav připravující především vysokoškolské

21) R. Laffont: *Éditeur* (Paris: Laffont, 1974), s. 302.

22) „Úspěšní intelektuální autoři“ tvoří necelých 5% autorů *bestsellerů*. Jsou to většinou autoři navýsost posvěcení jako Sartre, Simone de Beauvoir aj.

dry) a ten zase mlaději než student *École polytechnique* (Polytechnická škola) či *École nationale d'administration* (Státní škola pro administrativu) a ten opět mlaději než student *Haute école commerciale* (Vysoká obchodní škola). Bylo by záhodno prozkoumat na základě téže logiky i vztah mezi muži a ženami uvnitř dominantní oblasti mocenského pole, přesněji řečeno důsledek vzájemně vládnoucí-ovládaný u „měšťanských“ žen: jejich pozice se totiž strukturně přibližuje „měšťanským“ mladíkům a „intelektuálům“ — činní je způsobilými k úloze prostředníků mezi vládnoucími a ovládanými, tedy k úloze, kterou vždy sehrávaly, především v literárních a společenských salonech.

### NĚCO ZNAMENAT

Avšak výsadu „mládí“ a hodnot, jako je jména a originalita, s nimiž je mládí spojováno, nelze zcela pochopit, omezíme-li se na vztah mezi „umělci“ a „měšťáky“. Souvisí totiž také se specifickým zákonem proměny výrobního pole, jímž je dialektika procesu odlišování: jejím působením se instituce, školy, díla a umělci — poté, co dosáhli svého a „něco znamenali“ — stávají minulostí a jsou buď *deklasováni* a *vyhoštěni z dějin*, nebo vstupují mezi *klasiky* a stávají se *součástí dějin*, měníce se v součást věčné přítomnosti, tedy v uznávanou *kulturu*, ve které i ty nejnesourodější směry a školy, kdysi „za svého života“ nesmiřitelné, mohou napříště mírumilovně koexistovat, protože byly kanonizovány, zakademičtěny, zneutralizovány.

Podniky a autoři stárnou, jestliže činně či trpně ulpí na postupech, které jsou nevyhnutelně zastaralé, zvlášť když už dosáhly svého a něco znamenaly. V takovém případě se tvůrci a tvorba uzavírají do poznávacích a hodnotících schémat, která se mění v transcendentní normy, považované za věčné, a brání se přijímat či vůbec vnímat nové podněty. Stává se proto, že ten či onen galerista nebo vydavatel, byť svého času sehrál úlohu objevitele, nakonec ustrne uvězněn v *institucionální představě* („nový román“ či „nová americká malba“), kterou sám napomohl vytvořit a vůči níž se v sociálním smyslu vymezují kritikové, čtenáři a také někteří mladší autoři, pokud se spokojí s využíváním schémat vytvořených generací původních strůjců.

„Chtěla jsem něco *nového*, pustit se mimo vyšlapané cestičky,“ píše Denise Renéová. „Proto byla má první výstava věnována Vasarelymu. Byl *hledač*. Pak jsem v roce 1945 potkala Atlana a také on byl *nevšední, rozdílný, nový*. Jednou mi svá plátna přišlo ukázat před neznámých malířů — Hartung, Deyrolle, Dewasne, Schneider, Marie Raymondová. Stačil pohled a tahle *strohá, přísná* díla jako by mi vytýčila cestu. Bylo v nich dost *dynamitu*, aby se roznítla vášně a *nově se nastolily* umělecké problémy. Proto jsem uspořádala výstavu „Mladé abstraktní umění“ (v lednu 1946). Pro mě tím začal *čas bojů*. Nejprve, až do roku 1950, bylo třeba *prosadit* abstrakci jako celek, *zatřást tradičními postoji* figurální malby, která — a na to se dnes zapomíná — tehdy zcela převládala. Pak v roce 1954 přišel nefigurativní příval a najednou se tu vyrojili samozplození umělci, kteří v něm *ochotně zabředávali*. Galerie už od roku 1948 *probíjávala abstrakci*, ale v téhle situaci *odmítla* všeobecné horování a *omezila se na přísný výběr*. Volba padla na konstruktivní abstrakci, která *uzešla z velkých výtvarných revolucí* počátku století, a tu dnes noví experimentátoři rozvíjejí. Je to umění vznešené, *strohé*, prosazující se svou životností. Proč jsem postupně dospěla k přesvědčení, že budu *vylučně hájit umění konstruované*? Táží-li se sama sebe, je to zřejmě proto, že žádný jiný přístup nevyjadřuje lépe vítězství umělce nad světem *ohrožovaným rozkladem*, světem v neustálém zrodu. V Herbinově nebo Vasarelyho díle není místa pro *neznámé síly, zabřednutí, chorobnost*. Takové umění zcela zjevně vyjadřuje naprostou svrchovanost tvůrce. Vrtule, mrakodrap, Schöfferova plastika, Mortensenův či Mondrianův obraz — takové výtvoři mi dávají jistotu. Lze z nich vyčíst oslňující nadvládu lidského rozumu, vítězství člověka nad *chaosem*. V tom podle mě spočívá úloha umění. A emoce přitom nikterak nezůstanou oslyšeny.“<sup>23)</sup>

Z uvedeného textu vysvítá, jak určité stanovisko, z něhož vycházejí počáteční rozhodnutí — záliba ve „strohých“ a „přísných“ konstrukcích —, vyvolává následně nevyhnutelné odmítání nového; jak tytéž poznávací a hodnotící kategorie, které umožnily prvopočáteční „objev“, způsobují, že nová díla, rozcházející se s již překonanými poznávacími a hodnotícími schémata, jsou odvržena jako obludná a chaotická; jak také nostalgická připomínka bojů za prosazení kdysi kacířských kánonů ospravedlňuje nepřístupnost vůči novému kacířskému zpochybňování toho, co se mezitím změnilo v novou pravověrnost.

23) D. René: „Présentation“, *Catalogue du 1<sup>er</sup> salon international des galeries pilotes* (Lausanne: Musée cantonal des Beaux-Arts, 1963), s. 150, zdůr. P. B.

Nepostačí tvrzení, že dějiny pole jsou dějiny střetů o monoprosazení oprávněných poznávacích a hodnotových kategorií. *Boj* je totiž to, co dějiny pole utváří a co jim dává jejich časový rozměr. Stárnutí autorů, děl a škol nelze mechanicky přijímat jako pouhý účinek posunu do minulosti. Rodí se totiž ve střetu mezi těmi, kdo již něčeho dosáhli a bojují o udržení, a těmi, kdo mohou něčeho dosáhnout, jen pokud odkážou do minulosti ty, kdo chtějí zastavit čas a zvěčnit stav přítomnosti. Je to boj mezi vládnoucími, na jejichž straně je kontinuita, identita, reprodukce, a ovládanými, nově příšedšími, na jejichž zájmu je důraz na diskontinuitu, odlišnost, revoluci. *Něco znamenat* je neoddělitelné od *prosazení nové pozice*, kterou je nutno situovat mimo již etablované pozice, to jest před tyto pozice — jako *předvoj, avantgardu*. Prosazování odlišnosti tak generuje čas.

Je pochopitelné, že v tomto boji o přežití a o život velice záleží na rozlišovacích znacích. Jen vzácně se stává, že zviditelňují — a to jen povrchně — ty nejnapadnější vlastnosti daného souboru děl či tvůrců. Pojmenování škol, skupin, osob jsou důležitá hlavně proto, že vytvářejí to, co označují. Ve světě, kde existovat znamená být jiný, „získat jméno“ — osobní či skupinové, jsou tato znamení odlišnosti podmínkou existence. Názvy škol a skupin, které se rozvíjely ve výtvarném názvosloví v posledních letech jsou dokladem toho, že se jedná o *klamavé pojmy*. Pop art, minimal art, proces art, land art, body art, konceptuální umění, arte povera, Fluxus, nový realismus, nové figurální umění, support-surface, chudé umění, op art — to vše jsou jen *praktické* klasifikační nástroje vytvářející podobnosti a rozdíly pouhým pojmenováním. Vytvořili si je — v boji o uznání — sami umělci nebo s nimi spříznění kritici a plní úlohu *rozpoznávacích znamení* jednotlivých galerií, skupin a malířů a také výrobků, jež nabízejí.<sup>24)</sup>

24) Četné diskuse o množství „pojmu“ užívaných v umění, literatuře, ba i ve filozofii by odpadly poukazem na to, že se ve většině případů jedná o *klasifikační představy* promítnuté v neutrálnější a objektivizující podobě do slovního označení („objektální literatura“ tak nahrazuje označení „nový román“ a to zase označení „skupina spisovatelů vydávaných nakladatelstvím Minuit“). Jejich základní funkcí je jednak prakticky vyznačit *konkrétní celky*, například malíře seskupené při význačné expozici nebo vystavované v uznávané galerii, spisovatele vydávané tímž nakladatelstvím apod., jednak vytvořit zjednodušený a pohodlný popis — nálepku („D. René — galerie abstraktního geometrického umění“, „Alexandre Iolas — galerista Maxe Ernsta“, „Arman a jeho popelnice“, „Christo a jejich balené objekty“).

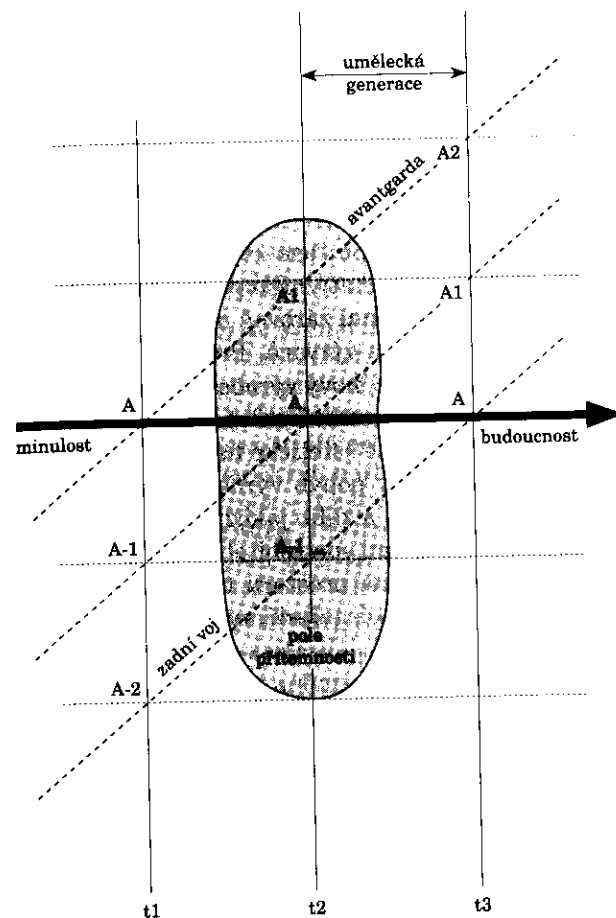


Nově příchozí si při vstupu do uměleckého a literárního pole musejí vydobýt právo na existenci, jinak řečeno získat onu opravňující odlišnost, která se může na kratší či delší čas povýšit na oprávněnost výlučnou. Svým působením zároveň neustále *odsunují do minulosti* uznávané tvůrce, s nimiž se měří, jejich výtvoři i vkus těch, kdo je oceňují. Galerie a vydavatelství se tak v každém okamžiku vývoje člení v závislosti na uměleckém stáří, to znamená na stáří postupů umělecké tvorby a na stupni kanonizace a rozšíření jejich generujícího modelu, jenž současně představuje i dané poznávací a hodnotící schéma. Členění uměleckých galerií odráží v *synchrónním* řezu vývoj uměleckých hnutí od konce devatenáctého století. Každá z významných galerií byla svého času galerií avantgardní a stupeň jejího posvěcení, tak jako děl, jež posvěcuje, a může tedy prodávat draž, je vyšší, čím vzdálenější je doba, kdy byla na vrcholu, a čím rozšířenější a uznávanější je její „značka“ („geometrická abstrakce“, „americký pop art“). Tato „značka“ ji ale současně petrifikuje („Durand-Ruel — galerie impresionismu“) a stává se jejím osudem.

Ať už boj probíhá v kterémkoli poli (celospolečenském, mocenském, kulturním, literárním atd.), činitelé a instituce jednájí v každém okamžiku vývoje zároveň časově souběžně i různoběžně. Rozměr přítomnosti je totožný s časovým polem boje, jak to dokazuje fakt, že i autor, jehož biologický život náleží minulosti, může být přítomen, a to v té míře, v jaké zůstává součástí hry. Proto souběžnost — jakožto současnost uvnitř téže přítomnosti — je možná pouze jako *součást boje*, neboť ten *synchronizuje* různoběžné časové okamžiky, lépe řečeno činitele a instituce časově oddělené a různě situované na časové ose. Někteří činitelé a instituce překračují přítomnost směrem k budoucnosti, protože za své současníky uznávají avantgardní tvůrce a jsou i jimi za současníky uznáváni. V budoucnosti mají také své publikum. Naopak tradicionalisté a konzervativci hledají své současníky pouze v minulosti (jak to naznačují v diagramu na str. 213 vodorovné tečkované čáry odkazující k jejich skrytým souběžníkům).

Časový posun vyvolaný příchodem nové skupiny, již se podaří prosadit progresivní tvorbu, vyvolává posun celé

### Časové vztahy v uměleckém poli



struktury přítomnosti. Tu tvoří časově hierarchizované pozice zápolících, uspořádané dle časových odstupů, přičemž časové odstupy jsou i výrazem společenské hierarchie (vytečkované diagonály diagramu propojují strukturálně ekvivalentní pozice, například avantgardu, v různých etapách vývoje pole). V okamžiku vstupu do pole avantgarda vždy o jednu *uměleckou generaci* (ve smyslu odstupu mezi dvěma tvůrčími způsoby) předchází uznávanou a posvěcenou

avantgardu. Je zřejmé, že jak v uměleckém, tak společenském poli se odstupy mezi uměleckými a životními styly nejlépe měří časem.

### ZÁKONITOST ZMĚNY

Posvěcení autoři vládnoucí výrobnímu poli se postupně prosazují také na trhu. To proto, že se stávají čitelnějšími a přijatelnějšími, tak jak oni sami zevšedňují a veřejnost si na ně po čase zvyká, ať už to je či není vlivem specifického informativního působení. Strategie namířené proti jejich postavení zároveň míří proti určitým spotřebitelům jejich určitých výtvorů. Prosadit v tom či onom okamžiku nového výrobce, nový výrobek a nový estetický názor znamená odsunout do minulosti všechny ostatní výrobce, výrobky a hierarchizované estetické názory a pozměnit hodnotovou stupnici. Časový pohyb výrobního pole také ovlivňuje časový pohyb vkusu a zálib jakožto systému preferencí konkretizujících se volbami spotřebitelů.<sup>25)</sup> Jelikož jednotlivé pozice v hierarchizovaném prostoru tvůrčího pole (označené různými názvy institucí, galerií, vydavatelství, divadel či umělců a škol) odpovídají společensky hierarchizovaným estetickým názorům, veškerá změna ve struktuře pole vyvolává posun struktury vkusu a zálib, na nichž se zakládá symbolické rozlišování mezi skupinami. Rozdíly mezi estetickým názorem avantgardy, názorem intelektuálů, progresivních měšťanů a mimoparižských měšťanů se promítají do výrobků představovaných v roce 1975 galeriemi Sonnabend, Denise René či Durand-Ruel. A tytéž rozdíly by se v roce 1945 zcela obdobně konkretizovaly v prostoru, kde by avantgardu

25) Jak dosvědčuje anketní odpověď jistého avantgardního umělce, vkus a estetické názory mohou být datovány odkazem na avantgardy různých období: „Fotografie je překonaná. — Proč? — Protože už není v módě, protože se váže ke konceptuálnímu umění, které tu bylo už před dvěma třemi lety [...]. — Kdo by ještě dnes uvažoval takhle: když se dívám na obraz, nezajímá mě, co znázorňuje? — Dnes by to řekl ten typ lidí, co jsou v umění málo vzděláni. Tohle je typické pro toho, kdo o umění nemá představu. Ani před dvaceti lety, a ani nevím, jestli před dvaceti, by ani abstraktní malíři podle mě tohle neřekli. Tohle opravdu vypadá na ten typ neznačků, kteří říkají: nejsem úplně pitomej, pro mě je důležité, aby to bylo pěkný.“

představovala galerie Denise René, zatímco v roce 1875 by tato vůdčí pozice připadla galerii Durand-Ruel.

Je zcela zřejmé, že tento model platí i v současnosti. Je to dáno téměř dokonalou unifikací uměleckého pole, jehož vývoj dospěl do stadia, kdy každý významný umělecký počín etablojící novou pozici „odsouvá“ do minulosti celou souvislou řadu předchozích počínů. Poněvadž celá tato série významných počínů je konkretizována tím posledním, platí, že kterýkoli estetický počín je neztotožnitelný s jiným, majícím své místo v jiném bodě souvislé řady. A sama tato souvislá řada nabývá rysů jedinečnosti a nezvratnosti.

To vysvětluje návraty ke stylům minulosti, které nikdy nebyly — jak poukazuje Marcel Duchamp — tak časté jako nyní: „Rysem tohoto končícího se století je, že se podobá *dvouhlahňové pušce*: Kandinskij a Kupka vynalezli abstrakci. Pak abstrakce odumřela a už by se o ní ani nemluvilo. Jenže pětáctičet let nato se vrátila s americkými abstraktními expresionisty. Dá se říct, že taky kubismus — i když jaksi ochuzený — opět ožil v poválečné pařížské škole. A rovněž dadaismus se znovu objevil. Dvě rány, druhý dech. Je to jev tohoto století. V osmnáctém nebo devatenáctém století nic takového nebylo. Po romantismu přišel Courbet. A romantismus už se nikdy nevrátil. Ani prerafaelité nejsou obměnou romantiků.“<sup>26)</sup>

Ve skutečnosti jsou tyto návraty jen *zdánlivé*, neboť je od jejich předloh odděluje — ne-li přímo parodický záměr — vztah negace, a to negace něčeho, co je samo negací (a to negací předchodí negace, která neguje předchodí negací atd.).<sup>27)</sup> Vývoj uměleckého a literárního pole dospěl do stavu, kdy všechny počiny, skutky a projevy jsou — jak výstižně konstatuje jistý malíř — „mrknutím oka k ostatním“, tedy tichá znamení adresovaná jiným, skryté odkazy k přítomným či již nepřítomným. Hra vynucená potřebou odlišit se vede ke spiklenectví, z něhož jsou vyloučeni všichni nezasvěcení, neboť jim vždy uniká to podstatné, totiž ony vzájemné vazby a interakce, k nimž dílo mlčky odkazuje. Dosud nikdy nebyla

26) Přepis rozhovoru, *VH 101*, č. 3, podzim 1970, s. 55–61.

27) Proto by bylo mylné se domnívat, že by takový (zprostředkovaný) návrat ke staršímu typu uměleckého výrazu, jako je „neodadaismus“, „nový realismus“, „hyperrealismus“, usnadňoval pochopení nových děl a odstraňoval interpretační napětí vyplývající z časové bezprostřednosti.

struktura pole tak cele zahrnuta a zpřítomněna v každém uměleckém počínu.

#### OBDOBY A DŮSLEDEK PŘEDZJEDNANÉ HARMONIE

Tvůrčí a distribuční pole jednotlivých druhů kulturních statků — malířství, divadla, literatury, hudby — zohledňují ve svém členění základní protiklad mezi „komerční“ a „nekomerční“ poptávkou. Proto jsou funkčně a strukturálně uspořádány obdobně a vykazují rovněž strukturální obdobu s mocenským polem — zdrojem zákazníků.

Platí to zejména o divadle, kde objektivní členění pařížského prostoru a protiklad mezi pravým a levým břehem Seiny působí i v myslích jako základ dělení. Proto také rozdíl mezi „měšťanským divadlem“ a „avantgardním divadlem“, podle kterého se třídí a zařazují autoři, styly, díla i náměty, se odráží jak ve společenských rysech obecnosti jednotlivých pařížských divadel (věk, bydliště, návštěvnost, přijatelná cena atd.), tak ve zcela obdobných rysech hraných autorů (věk, sociální původ, bydliště, životní styl atd.) i v povaze děl a samotného divadelního podnikání.

Právě v souhrnu všech těchto složek představuje „experimentální divadlo“ protiklad k „bulvárnímu divadlu“. Na jedné straně stojí velké, státem dotované scény (Odéon, Théâtre de l'Est parisien, Théâtre national populaire) a malé scény z levého břehu (Vieux Colombier, Montparnasse aj.),<sup>28)</sup> tedy podniky ekonomicky a kulturně rizikové, které za poměrně nízké vstupné nabízejí obsahově či režijně nekonvenční představení mladému a „intelektuálnímu“ diváctvu (studentům, profesorům). Naproti tomu „měšťanské“ scény fungují

28) Omezujeme se zde na údaje zdroje, který máme k dispozici: P. Guetta: *Le Théâtre et son Public*, 2 díly, cyklostyl (Paris Ministère des Affaires culturelles, 1966). Zmiňujeme tedy jen divadla, která jsou zde uvedena. Jiný pohled nabízejí odborné časopisy (údaje jsou z roku 1975 a nezahrnují státem dotované scény): ze čtyřiceti pařížských divadel ve dvaceti devíti patřících uvedená představení zcela jasně k bulvárnímu divadlu, v osmi divadlech to jsou díla klasická či „nepříznaková“, a tedy nezařaditelná do určité kategorie, repertoár šesti divadel, která se všechna nacházejí na levém břehu Seiny, lze zařadit k intelektuálnímu divadlu. (Od průzkumu již uplynul jistý čas, některá divadla již neexistují, ale jejich místo zaujaly jiné scény, odpovídající jejich zaměření.)

ako běžné komerční podniky, nucené zohledňovat rentabilitu. Proto jsou jejich kulturní strategie krajně obezřetné, vyhýbají se riziku a nechtějí riziku vystavovat ani své zákazníky. Jejich repertoár je osvědčený, režie upřednostňuje spolehlivé, dobře zaběhnuté recepty. Oslovují obecnost staršího věku a měšťanstvo (střední vyšší kádry, ředitele podniků, svobodná zaměstnání), tedy ty, kdo jsou ochotni zaplatit vyšší vstupné a od představení očekávají spíše rozptýlení. Námětově i režijně se zde vychází z kánonů už sto let zavedené a neměnné estetiky: vesměs se jedná buď o francouzské adaptace zahraničních autorů, částečně distribuované a financované původními podnikatelskými subjekty, obdobně jako je tomu ve filmovém a muzikálovém průmyslu, nebo se reprizují nejosvědčenější kusy tradičního bulvárního divadla.<sup>29)</sup> Mezi oběma póly leží klasická divadla (Comédie-Française, Atelier) — místa neutrální, sdružující obecnost zhruba rovnoměrně zastupující všechny složky mocenského pole. Proto i repertoár je neutrální nebo eklektický: jedná se buď o „avantgardní bulvár“ (řečeno slovy kritika časopisu *La Croix*), nebo o již uznanou a posvěcenou avantgardu.

Tato strukturace dlouhodobě působí ve všech uměleckých druzích a žánrech, ovlivňuje tvorbu i její vnímání.<sup>30)</sup> Protiklad mezi uměním a penězi („komerčností“) je generujícím principem většiny soudů usilujících — v divadle, filmu, malířství, literatuře — stanovit hranici mezi tím, co je a není umění, mezi „měšťanským“ a „intelektuálním“ uměním, mezi „tradičním“ a „avantgardním“.

29) Zde, tak jako jinde v celé práci, je výraz „měšťan“ nutno chápat ve smyslu toho, kdo „zaujímá dominantní pozici v mocenském poli“, zatímco výrazy „intelektuál“ a „intelektuální“ označují „pozici ovládaného v mocenském poli“.

30) I když divadlo získalo v poslední čtvrtině devatenáctého století „moderní“ podobu zásluhou tvorby směřující k experimentům, přesto struktura divadelní tvorby odráží i později mnohem starší stav. Když Françoise Dorinová v *Obratu* (1973), jednom z velkých úspěchů bulvárního divadla, uvádí avantgardního umělce do nejtýpějších vaudevillovských situací, jen využívá též strategie a týmů prostředků k vyvolání týmů účinků jako Eugène Scribe v *Kamarádství* (1837), když útočí na Delacroix, Huga a Berlioze a v postavě Oscara Rigauta, proslaveného hřbitovní poezii, ukazuje bonvivána, tedy člověka jako ostatní, který nemá právo spílat měšťanům do „kramářů“: útoky proti troufalostem a výstřednostem romantiků jsou zároveň způsobem, jak dodat počestným divákům pocit jistoty (viz M. Descotes: *Le Public de théâtre et son Histoire* /Paris: PUF, 1964/, s. 294). Takové útoky (viz pastiše nového románu v *High-fidelity* Michela Perrina, 1963) by v divadelních kusech nebyly tak časté, a ještě častější mezi kritiky, kdyby neměly jistotu spikleneckého souznění u „měšťanského“ obecnosti, jež se cítí napadáno či odsuzováno „intelektuálním divadlem“.

Jeden příklad z tisíce: „Vím o jednom malíři, určitě je kvalitní, se týče řemesla, námětu atd. Ale co dělá, je pro mě úplně komerční. Prostě to vyrábí, jako by pekl rohlíky [...]. Když si umělci udělají jméno a jsou hodně známí, často se dají na výrobu“ (z rozhovoru s ředitelem galerie). Avantgarda nemůže často dát o sobě jinou ruku než lhostejnost k penězům a duch revolty: „Peníze pro něho nic neznamenají: kromě toho, že je to pro něho služba veřejnosti je pro něho kultura způsobu protestu.“<sup>31)</sup>

Strukturní a funkční obdoba mezi autorským prostorem a prostorem konzumentů (a kritiků) a také provázanost mezi sociální strukturací výrobních prostorů a mentálními strukturami, jež autoři, kritici a spotřebitelé aplikují na výrobky (neboť i ty se člení dle těchto struktur), zakládají *shodnost* mezi různými kategoriemi děl na straně nabídky a spotřebitelními očekáváními u jednotlivých kategorií veřejnosti. Tato *shodnost* může připadat natolik zázračná, že vyvolává dojem cíleného uzpůsobení nabídky poptávce. I když nelze vyloučit cynickou vypočítavost, zvláště u „komerční“ tvorby, není taková vypočítavost ani nutná, ani by nepostačila k vytvoření zmíněného souladu mezi výrobcí a spotřebiteli kulturních statků. Kritici slouží své veřejnosti tak dobře proto, že obdoba mezi jejich pozicí v intelektuálním poli a pozicí jejich veřejnosti v mocenském poli zakládá objektivní tichý souhlas (vyplývající z týchž principů jako ten, jež vyžaduje divadlo): proto nejupřímnější, a tedy nejúčinnější kritika brání zájmy svých zákazníků tehdy, když brání své vlastní zájmy proti protivníkům a kritikům zaujímajícím ve výrobním poli opačné pozice.<sup>32)</sup>

Lze věřit i těm kritikům, kteří jsou známí svou vstřícností k očekáváním publika, když tvrdí, že nikdy neberou ohled na názory svých čtenářů a že účinnost jejich kritických postojů spočívá nikoli v demagogické přizpůsobivosti vkusu publika, nýbrž v objektivní shodě opravňující k dokonalé upřímnosti, nutné i proto, aby byli důvěryhodní a jejich kritika účinná.<sup>33)</sup> Kritik ve *Figaru* nereaguje jen na

31) A. de Baecque: „Faillite du théâtre“, *L'Expansion*, prosinec 1968.

32) Na střítech založená zákonitost procesů ve výrobním poli kulturních statků vybízí ke strategiím podněcujícím k odlišnosti. Způsobuje, že výsledky těchto strategií — nová díla či tvůrčí přístupy — se propíjčují diferenciacímu účinku a představují prostředky odlišování.

33) J.-J. Gautier: *Théâtre d'aujourd'hui* (Paris: Julliard, 1972), s. 25–26.

sděnuté představení; reaguje na reakce „intelektuální“ kritiky, jak je ji schopen předjímat, ještě než by měla být zformulována: totiž také obeznámen s onou generující opozicí, z níž názorové kritika vychází. Jen vzácně se „měšťanská“ estetika — probo zaujímá podrázenou pozici — odvažuje vyjádřit bez opatrnickví hrzenlivosti. Proto je chvála „bulváru“ téměř vždy formulována nanně jako osočení hodnot těch, kdo „bulváru“ upírají jeho hodnotu. Recenzi hry Herba Gardnera *Tisíc klaunů* uzavírá Jean-Jacques Gautier chválou prosycenou klíčovými výrazy: „Jak přirozený hlas, jaká elegance, jaká lehkost, jaká vřelost, jaká svižnost, jaká živost, jaká výraznost a jaký jemnocit, jaká poezie a také jaké smíření.“ V samotné argumentaci se píše: „Autor umí rozesmát, po- nit, je duchaplný a má dar pohotové odpovědi i smysl pro směš- nat; rozveselí, umí odlehčit, ozařuje, okouzluje; nesnáší vážnost, i to jen jiná podoba prázdnoty, a hlubokomyslnost, ubíjí-li půvab- ; lpí na humoru jako na poslední obraně proti konformismu; lývá silou a zdravím, je vtělená fantazie a ve znamení smíchu rád přinesl svému okolí příklad lidské důstojnosti a zmužilosti; ředeším by chtěl, aby se jeho okolí *nestydělo za smích ve světě, že se smích je podezřelý.*“<sup>34)</sup>

Cílem je zvrátit představu, která v uměleckém poli vládne, ukázat, že konformismus je na straně avantgardy, když pouka- tuje na „měšťanský“ konformismus: proto skutečnou odvahu mají ti, kdo se postaví antikonformistickému konformismu, i kdyby při- tom měli riskovat, že tím získají potlesk „měšťáků“.<sup>35)</sup> Takového argumentačního zvratu a převrácení pro a proti není mocen každý. „Pravicového intelektuála“ takový obrat přivádí zpět k východis- ku a přitom mu umožňuje, aby prokázal intelektuální troufalost a vnitřní odvahu a přinejmenším subjektivně se odlišil od „měšťá- ka“. Když se „měšťanský intelektuál“ pokouší obrátit proti protiv- níkovi jeho vlastní zbraně nebo alespoň vytvořit odstup od obrazu, jež mu nastavuje („komedii přebrobně posouvá až k nepokryté- mu vaudevillu“), i kdyby to bylo za cenu, že se k takovému obrazu raději přihlásí („odvážně a lehce“), místo aby si jej nechal vnútit, prozrazuje tím zároveň, že pokud sám v sobě nechce popřít inte- lektuála, je nucen uznat „intelektuální“ hodnoty, byť by proti nim právě vystupoval. Tyto strategie zůstávaly dlouho vyhrazeny po- lemikám politických esejistů bezprostředněji čelících objektivá- ní kritice. Na scénách bulvárního divadla, tedy tam, kde se utvá- ří a utvrzuje měšťanská sebejistota, se objevily po společenských

34) J.-J. Gautier: *Le Figaro*, 11. prosince 1963.

35) Táž pozice v obdobné struktuře vede k téže strategii. Obchodník s obrazy A. Drouant poukazuje na „levicové kýčáče, pseudogénie, u nichž falešná origi- nalita nahrazuje talent“ (Galerie Drouant, *Catalogue* 1967, s. 10).

bouřích v květnu 1968: „Bulvární divadlo, dlouho považované za neutrální území a odpolitizovanou zónu, zbrojí, aby bránilo své nedotknutelnost. Většina her uvedených na počátku této sezony navozuje politickou a společenskou tematiku, avšak tak, že tuto tematiku přetváří v hybné prvky neměnného mechanismu (neboli ra apod.) známého komického stylu: u Féliciena Marceaua vystupují odborově organizovaní sloužící, u Anouilhe jsou to stávkující u všech pak mladá generace bez předsudků.“<sup>36)</sup>

Poněvadž jsou ale přítom v sázce jejich vlastní zájmy a jejich postavení „intelektuálů“, kritici, jejichž hlavní úlohou je dodávat jistoty „měšťanskému“ publiku, se nemohou omezit jen na to, že v něm vyvolají stereotypní obraz „intelektuála“. Rozhodně se nezkusí kají možnosti naznačit, že řada výtek zpochybňujících měšťanovy estetické kompetence a také troufalé názory, otrásající jeho etickým a politickým přesvědčením, vycházejí z intelektuálské záliby ve skandalizaci, provokaci a mystifikaci, není-li to zrovna projev zahořklosti ztracených existencí, které se snaží strategicky zvrátit vlastní nemohoucnost a nezpůsobilost.<sup>37)</sup> Svou úlohu nicméně mohou tito kritici naplnit pouze tehdy, když prokáží schopnost vystupovat jako intelektuálové, tedy ti, kterým nikdo nic nenamluví, kteří by jako první pochopili, kdyby bylo co k pochopení,<sup>38)</sup> a nebojí se střetu s avantgardními autory a kritiky na jejich území. Proto si cení institucionálních znaků a odznaků intelektuální autority, uznávaných hlavně neintelektuály, jako je třeba členství v různých akademích. Proto se také divadelní kritici pouštějí do stylistických a pojmových koketností, jen aby ukázali, že vědí, o čem píšou, a političtí esejisté zas vrší důkazy své marxologické erudice.<sup>39)</sup>

36) L. Dandrel: *Le Monde*, 13. ledna 1973. Atmosféra „obnovy pravice“, která dodává jistého lesku politicky konzervativním názorům, napomáhá zpětnému přílivu zpátečnických postojů v umělecké tvorbě. V oblasti románu je to například návrat k příběhovosti. Za zmínku také stojí anketa deníku *Figaro*: ten opustil obranné strategie, k nimž byl dosud nucen, a odvážil se předložit seznam „přeceňovaných autorů“, na kterém se většinou ocitli význační kulturní hrdinové avantgardy — Durasová, de Beauvoir, Simon, Bataille aj. (*Figaro*, 16. března 1992).

37) „Jedná se o ten druh talentu, jež očerňuje nová filmová vlna. Ta vlastně napodobuje novou literaturu a tuto zlobu lze pochopit. Jakmile některé umění předpokládá jen jistý druh talentu, pomlouváči předstírají pohrdání, neboť jeho strmost nejsou s to ocenit. Jen průměrní volí ty nejschůdnější cesty“ (L. Chauvet: *Le Figaro*, 5. prosince 1969).

38) „Žádný film není hoden nové vlny, pokud se v seznamu motivů neobjeví slovo protest. Dodejme, že v tomto případě neznamená vůbec nic“ (L. Chauvet: *Le Figaro*, 4. prosince 1969).

39) „Cožpak neukazuje zálibu v hromadění těch nejhrubších eroticko-masochistických provokací, jež se objevují v těch nejzanicenějších vyznáních lyricko-metafyzické víry? A neukazuje, jak tyto banální špinavosti uvádějí ve vytržení pařížskou pseudo-inteligenční?“ (C. B.: *Le Figaro*, 20.–21. prosince 1969).

„přímnost“, jedna z podmínek symbolické účinnosti, je možná účinná pouze v případě dokonalé a bezprostřední shody mezi očekáváním tvořícím součást zaujímané pozice a vnitřním nastavením toho, kdo tuto pozici zaujímá. Jak zmíněná shoda vzniká — například mezi většinou novinářů a jejich popisem (a tedy i čtenáři časopisu) —, nelze vysvětlit, nemáme-li v úvahu, že objektivní struktury výrobního pole tvoří základ poznávacích a hodnotících kategorií, jež strukturují vnímání a hodnocení různých pozic uvnitř pole a mezi jeho produkty. Proto také protikladné dvojice osob či institucí mohou působit jako klasifikační schémata umožňující orientaci a sebeorientaci, ať už se jedná o časopisy (*Figaro / Nouvel Observateur*; nebo na jiné úrovni a v jiném kontextu *Nouvel Observateur / Libération*, aj.), o divadla (levý břeh Seiny / pravý břeh Seiny), o galerie, nakladatelství, revue, módní salony.

Jak je obzvláště zřejmé v případě avantgardního umění, tento sociální orientační smysl umožňuje vyznat se v onom hierarchizovaném prostoru, kde místa — galerie, divadla, vydavatelství — vyznačují stejně tak pozice jako jimi vytvářené kulturní artefakty, mimo jiné proto, že jejich prostřednictvím se vymezuje určité publikum. To pak v důsledku obdobné strukturace výrobního a spotřebního pole ovlivňuje povahu konzumovaného artefaktu a spoluurčuje, zda bude pokládán za nevšední, nebo naopak za obyčejný a běžný (což je cena za obyčejnost). Právě praktické zvládnutí této orientace umožňuje nejbystřejším novátorům, aby mimo jakýkoli cynický kalkul vycítili a vytušili, „co je třeba udělat“, kde, kdy, jak a s kým to uskutečnit, a to s ohledem na vše, co už bylo vykonáno, na vše, co se koná, na všechny, kdo konají a kdy, kde a jak konají.<sup>40)</sup>

Volba místa pro zveřejnění — to jest volba vydavatele, revue, galerie, časopisu — je důležitá hlavně proto, že každému autorovi, každé výrobní formě a výrobku odpovídá ve výrobním poli určité *přirozené místo* (ať už existuje, nebo se

40) „Takhle nás nepoučili, tyhle věci jeden cejtí... Nevěděl jsem přesně, co jsem dělal. Někteří mi něco naznačovali, jenže jsem to nevěděl [...]. Informace, to znamená neurčitě cejtít, mít chuť něco říct a pak na to náhodou přijít... Je to plno takovejch prkotin, jsou to pocity, ne informace“ (slova avantgardního umělce).

teprve musí vytvořit). Výrobky a výrobci, kteří nejsou na svém místě, a jsou tedy, jak se říká, „nevhodní“, jsou více méně odsouzeni k neúspěchu. To proto, že obdobná struktura race polí, jež tomu, kdo našel své místo, zajišťuje vnímavé publikum, chápaté kritiky atd., naopak působí proti tomu, kdo zabloudil mimo své přirozené místo. Avantgardní vydavatelé i výrobci bestsellerů jsou zajedno v tom, že by se vystavili jistému neúspěchu, kdyby si umanuli uveřejnit díla objektivně určená opačnému pólu edičního prostoru. Stejně tak kritik může „ovlivnit“ své čtenáře, jen pokud mu tato moc přiznají, jsouce s ním strukturně sladění společnou vizí společnosti, estetickým názorem a habitem.

Jean-Jacques Gautier trefně popisuje tuto duševní přízvěnost pojící novináře k jeho deníku a jeho prostřednictvím ke čtenářům: za kritika *Figara* byl vybrán dobrým odpovědným redaktorem, jenž byl sám vybrán tímž způsobem; důvodem bylo, že „má vyhovující tón, aby oslovil čtenáře časopisu“, a že „aniž by se musel nutit“, „vyjadřuje se přirozeně jazykem *Figara*“ a mohl by představovat „typického čtenáře“ časopisu. „Kdybych se zítra ve *Figaru* začal vyjadřovat řečí kupříkladu revue *Les Temps modernes* nebo *Svatouškovské literární kliky*, už by mě ani nečetli, ani neposlouchali, ani nechápali, protože bych se přitom opíral o pojmy a argumenty, na kterých čtenáři zhoła nic nezáleží.“<sup>41)</sup> Každé pozici odpovídají *presupozice*, jistá *doxa*, obecně přijímané mínění. Podmínkou přeživenectví je pozici obdoba mezi výrobci a jejich zákazníky. A souznění je zde vyžadováno tím silněji, čím to, oč jde, je zásadnější, bližší té poslední, rozhodující sázce.

I když specifické zájmy spojované s určitou pozicí v daném specializovaném poli (a přitom relativně nezávislé na zájmech vyplývajících z pozice společenské) mohou být právo-

41) J.-J. Gautier: *Théâtre d'aujourd'hui*, cit. dílo, s. 26. Také nakladatelé jsou si naprosto vědomi, že úspěch knihy závisí na tom, kde a kým bude kniha uveřejněna. Umějí rozpoznat, co je a co není „pro ně“, a všimají si, že ta či ona kniha, která „byla pro ně“ (například pro Gallimarda), nešla na odbyt, protože ji vydal jiný nakladatel (například Laffont). Sladění mezi autorem a vydavatelem a potom mezi vydavatelem a čtenáři je výsledkem řady kroků, při nichž se uplatňují *image* a výrobní značka vydavatele. Právě podle ní si autoři vybírají vydavatele a ten si je zas vybírá dle představy, kterou o svém vlastním nakladatelství má. Čtenáři se pak při volbě autora řídí svou představou o vydavateli. To umožňuje pochopit nezdar knih, které nejsou „na svém místě“. Velice trefně to vystihl jistý vydavatel: „Každý vydavatel je nejlepší ve své kategorii.“

platně, to jest účinně naplněny jen při dokonalém respektování specifických zákonitostí pole, jako je v daném případě popírání zisku v jeho obvyklé podobě, přesto platí, že vztah podobnosti mezi kulturním polem a mocenským polem (či celou společností) umožňuje, aby díla vytvořená s odkazem na pole zcela „vnitřní“ mohla navíc plnit funkce vnější, a to tím účinněji, čím méně je jejich uzpůsobení poptávce poplatné domovému hledání a čím více vyplývá ze strukturní shody. Oba způsoby kulturní produkce — „čistě“ a „komerční“ mínění — jsou svým založením sice naprosto protikladné, přesto jsou vzájemně provázány, a to právě oním určujícím protikladem, který působí jak objektivně v rozložení antagonistických pozic, tak v myslích, kde ovlivňuje poznávací a hodnotící schémata, která pak řídí vnímání celého prostoru tvůrců a výtvořů. Střety mezi zastánci antagonisticky vymezených pozic se dotýkají nejen umělecké tvorby a identity umělce, ale rozhodujícím způsobem spoluutvářejí a udržují víru, která je současně zásadní podmínkou existence pole a důsledkem procesů, které zde probíhají. „Čistí“ tvůrci patrně mohou snadněji opomíjet protikladné pozice, ač i ony orientují negativně jejich směřování — jakožto negativní příklad a přežívání něčeho, co je překonané. Přesto podstatnou část svých sil, ba inspirace čerpají z odmítání všech kompromisů se světskou mocí a často jedním dechem odsuzují jak ty, kdo do posvátného území umění vnášejí „komerční“ způsoby a zájmy, tak umělce, jimž plynou světské zisky ze symbolického kapitálu získaného příkladným dodržováním nároků „čistě“ tvorby. Ovšem ani takzvaní „úspěšní umělci“ nemohou zcela oslyšet výzvy k pořádku od radikálních nováčků, v jejichž nejvyšším zájmu je popírání zisku, neboť prozatím nedisponují jiným kapitálem než svou vírou a nesmlouvavostí. Z toho plyne, že nikdo — ať už v uměleckém poli zaujímá kteroukoli pozici — nemůže zcela opomíjet základní zákon uměleckého světa<sup>42)</sup> — imperativ vyžadující

42) Přčetná díla, v nichž ředitelé, bankéři, vysocí úředníci či politické vyjadřují svou laickou filozofii, v souhrnu představují jedno velké vzdání pocty kultuře a kulturní tvorbě. Ze sta jmen uvedených jako autoři literárních děl ve francouzském *Kdo je kdo* více než třetina patří nespisovatelům (14% tvoří průmyslníci, 11% vysocí úředníci, 7% lékaři atd.). Podíl autorů, kteří nejsou spisovateli na celý úvazek, je vysoký rovněž u politických spisů (45%) a u obecných témat (48%).

popírání „ekonomie“. I když ve všech ohledech budí tento imperativ zdání transcendentního jevu, ve skutečnosti je výtvo-rem vzájemně se protínajících cenzurních postojů — každý zde pocituje tlak, jež vyvíjí na všechny ostatní.

### JAK SE TVOŘÍ VÍRA

Obecně rozšířenou vlastností všech polí je, že soupeření maskuje tajnou shodu o pravidlech hry. Sřet o monopolní oprávnění posiluje samo oprávnění sřetu: závěr sporů o právoplatnou interpretaci Racina, Heideggera či Marxe vylučuje jak otázku důležitosti a oprávněnosti samotných sporů, tak i zcela nepatřičnou otázku o společenských podmínkách vzniku sporů. I když jsou zdánlivě nelítostné, přesto tyto spory zachovávají to nejpodstatnější: víru protagonistů. Sdílení zájmů tvořících základ příslušnosti k poli (jež tyto zájmy předpokládá a současně je svým působením vytváří) zahrnuje nutnost přijmout soubor předpokladů a postulatů, které zůstávají z definice mimo diskusi, neboť představují nediskutovatelnou podmínku vzniku diskusí.

Nejskrytější důsledek této neviditelné dohody je neustálé utváření a udržování kolektivního zájmu o hru — *illu-sio* —, který je současně příčinou i následkem existence hry. Uvědomíme-li si však tento fakt, lze zpochybnit a nebrat v úvahu charismatickou ideologii „tvorby“, v níž se ona nevyšlovená víra zviditelňuje. Ideologie „tvorby“ představuje patrně hlavní překážku pro přísně vědecké zkoumání hodnot tvorby a kulturních statků, neboť obrací pozornost ke zdánlivému tvůrci — malíři, skladateli, spisovateli — a brání otázce, kdo stvořil „tvůrce“ a nadal ho magickou schopností transsubstanciací. Obrací současně pozornost k druhému nejnápadnějšímu aspektu tvůrčího procesu — ke hmotné výrobě artefaktu a jeho proměně ve „výtvor“. Abychom pochopili činitele podmiňující umělce a jeho tvůrčí schopnosti, je nutno překročit hranici jevů.

Stačí si položit zakázanou otázku, abychom si uvědomili, že umělec tvořící dílo je sám uvnitř výrobního pole utvářen všemi, kdo se podílejí na tom, aby byl „objeven“ a posvěcen jakožto „známý“ a „uznávaný“ umělec. Nelze se obejít bez

kritiků, autorů předmluv, obchodníků aj. Obchodník (galerista, nakladatel apod.) těží z umělcovy práce, má zisk a prodeje jeho výrobků, ale přitom také uvádí na trh symbolické statky: pořádá výstavy, vydává knihy, uvádí hry. Tak uměleckému výrobku získává *posvěcení* a to je tím vyšší, čím vyšší je i obchodníkovo vlastní posvěcení. Obchodník se podílí na zhodnocení autora, jehož zájmy hájí už tím, že ho „uveřejňuje“, uvádí ho ve známost a získává mu uznání. Přitom se sám za něho zaručuje vlastním nabytým symbolickým kapitálem.<sup>43)</sup> Tím autora uvádí do cyklu posvěcení. Autor získává vstup do stále vybranější společnosti, má přístup na místa vyhledávaná a málo i méně dostupná, jako jsou u malířů skupinové výstavy, individuální výstavy, prestižní sbírky a galerie.

Existuje charismatická představa o „velkých“ obchodnících s obrazy či vydavatelích jako oduševnělých objevitelích: jsou to lidé vášniví a přitom nezištní a neuváženě zaujatí tím či oním dílem, kteří nakonec prosadili svého malíře či spisovatele nebo mu umožnili, aby se prosadil — protože v něho věřili, podrželi ho v těžkých chvílích, zbavili ho hmotných starostí. Taková představa zakrývá reálnou úlohu: jen vydavatel nebo obchodník totiž může organizovat a racionalizovat šíření díla. Zvlášť v malířství se jedná o náročný podnik vyžadující značné finanční prostředky a dobrou informovanost o „zajímavých“ výstavních místech, hlavně v zahraničí. Obchodník je také prostředník mezi výrobcem a trhem, a tvoří tak zástěnu, za níž pak výrobce může o své osobě a práci žít obraz oduševnělého a „nezištného“ tvůrce. Umělec je ušetřen přímého dotyku s trhem, a tedy i všech směšných a demoralizujících úkonů nezbytných k tomu, aby se dílo na trhu uplatnilo. Je pravděpodobné, že spisovatelské či malířské řemeslo a také představa, kterou máme, by měly zcela jinou podobu, kdyby si výrobci měli sami zajišťovat komercializaci svých výrobků a jejich existenční podmínky by závisely přímo na tržních mechanismech nebo na instancích, které uznávají jen tržní mechanismy a řídí se jimi, jako je tomu v případě „komerčních“ nakladatelství.

43) Není náhoda, že důležitost symbolické záruky obchodníka s uměním je zvlášť nápadná v malířství. Zde je totiž „ekonomická“ investice kupce či sběratele nesrovnatelně vyšší než v literatuře nebo v divadle. Raymonde Moulinová konstatuje, že „smlouva s významnou galerií je sama obchodní hodnotou“ a že obchodník je v očích zákazníků „zárukou kvality děl“ (R. Moulin: *Le Marché de la peinture en France* /Paris: Minuit, 1967/, s. 329).

Tím, že jsme postoupili od „tvůrce“ k „objeviteli“ a vykreslili ho jako „tvůrce tvůrce“, jsme jen jinam přesunuli původní otázku. Stále zůstává nezodpovězeno, odkud se bere ona posvěcující moc, která je obchodníkovi s uměním přiznávána. Táž otázka se ale týká i avantgardního kritika nebo „posvěceného“ umělce, který objeví nového autora nebo dosud neznámého předchůdce. Nestačí připomenout, že „objevitel“ nikdy neobjevuje něco, co by už nebylo objeveno někým jiným: ten či onen malíř bývá od počátku znám malému kroužku malířů a znalců, ten či onen autor bývá „uveden“ jiným autorem (ví se, že rukopisy debutantů přicházejí do nakladatelství téměř vždy prostřednictvím již uznávaných autorů). Symbolický kapitál obchodníka s uměním se odvozuje od vztahů se spisovatelem a umělci, jejichž zájmy zastupuje (dle názoru jistého vydavatele „je vydavatel to, co je jeho katalog autorů“). Výše symbolického kapitálu je pak dána jednak souhrnem objektivních vztahů, které spojují či stavějí do protikladu „jeho“ spisovatele a umělce s jinými a k jiným, jednak vyplývá z jeho postavení vůči ostatním obchodníkům či vydavatelům, s nimiž si konkuruje, především v otázce vlastnění jednotlivých autorů a umělců, a nakonec je určována i vztahem ke kritikům, jejichž soudy závisejí na vazbě mezi pozicí v jejich vlastním prostoru a pozicemi autora a vydavatele v prostorech, kam oba přísluší.

Máme-li se vyvarovat nekončícího zkoumání kauzálního řetězce, je nutno opustit „teologickou“ logiku prvopočátku, neboť nutně vede k víře v prvotního „tvůrce“. Není nic marnějšího než se pít po zdroji oné „tvůřící“ moci, *many* či nevýslovného *charismatu*, jak je neúnavně oslavuje tradice. Je zřejmé, že princip účinnosti úkonů a jednání vedoucích k uznání a posvěcení tkví v samotném poli, kde se postupně ustavila a hraje hra založená na objektivních vztazích, které pole vytvářejí, na střetech, které zde probíhají, a na víře, která se zde rodí.

U magie nezáleží, zda něco víme o zvláštních schopnostech kouzelníka nebo o jeho nástrojích, postupech a magických představách. Důležité je zjistit, na čem se zakládá kolektivní víra, či spíše ono kolektivně vytvářené a udržované

*kolektivní nevěděni* — zdroj moci, kterou si kouzelník přisvojuje. Marcel Mauss upozorňuje, že „magii nelze pochopit bez společenství, kde se magie provozuje“. To proto, že kouzelníková moc je kolektivně nerozpoznaný, a tedy uznáný *oprávněný klam*. Když umělec připojí svůj podpis na artefakt *ready-made*, a tím mu dá nesouměřitelně vyšší cenu oproti výrobním nákladům, závisí magický účinek podpisu na zákonitostech uměleckého pole, které to dovolují a uznávají. Umělcův počin by totiž zůstal jen nesmyslným a bezvýznamným gestem, nebýt velebitelů a věřících ochotných přiznat mu smysl a význam s odkazem na celou tradici, jež utváří jejich poznávací a hodnotící kategorie.

Nelze snad lépe ověřit předchozí analýzu než uvést výsledek opakovaných pokusů ze šedesátých let dvacátého století o prolomení začarovaného kruhu víry. Podněty vzešly přímo z uměleckého prostředí. Příkladem je tvorba Piera Manzoniho: konzervy s „umělcovým hovnem“, magické podstavce měnící vše, co se na ně položí, v umělecké dílo, umělcovy podpisy na těle, které mění lidské bytosti v živoucí artefakty. Ben (Vautier) vystavil kus lepenky s poznámkou „jediný exemplář“ nebo plátno s nápisem „plátno — délka 45 cm“. Vidíme, že i když je uměleckému aktu propůjčen provokativní či výsměšný záměr, je vzápětí přiřazen k umělecké tradici, jež v tomto případě sahá přinejmenším k Marcelu Duchampovi: tím jsou tyto počiny okamžitě proměněny v „umělecká“ díla, zařazena a oslavně posvěcena patřičnými instancemi. Umění tedy nemůže vyslovit pravdu o umění, aniž by ji zcizilo, neboť odhalení pravdy se opět stává projevem umění. Průkazný je i opačný příklad: jakmile se objeví pokus zpochybnit samo umělecké pole, jeho zákonitosti a funkce, byť by to bylo cestou nejednoznačného a vznešeného diskursu nebo naopak uměleckými „akcemi“ jako ty Maciunasovy nebo Flyntovy, ozve se jednoznačný odsudek. To proto, že v tomto případě autoři odmítají hrát hru a popírat umění *podle pravidel umění*: zpochybňují totiž nikoli způsob hry, ale hru samu a s ní i víru, na níž hra spočívá. Takový přestupek je neodpustitelný.<sup>44)</sup>

Jak vidno, je zároveň pravda i omyl tvrdit (například s Marxem), že tržní hodnotu uměleckého díla nelze měřit

44) Podobný jev vidíme i jinde: filozofické zpochybnění filozofie je přijímáno, dokonce oslavně, týmiž filozofy, kteří nepřijímají a odsuzují sociologickou objektivaci filozofie jakožto instituce.

foto a  
další str.

↑



výrobními náklady. Je to pravda, vezmeme-li v úvahu pouze ze materiální výrobu artefaktu, za niž odpovídá pouze umělec. Je to chybné, pokud na výrobu uměleckého díla nahlédneme jako na vytvoření uznávaného a posvěceného artefaktu, to znamená jako na výsledek rozsáhlého procesu *symbolické alchymie*, na němž spolupracuje — s tímž přesvědčením a značně rozdílnými zisky — množství činitelů zapojených do výrobního pole: neznámí umělci a spisovatelé stejně jako posvěcení „mistři“, kritici a vydavatelé stejně jako autoři, zapálení čtenáři stejně jako zaujatí obchodníci. Úzce zaměřená tradiční ekonomie všechny tyto různorodé přínosy pomíjí. Jakmile je vezmeme v úvahu, ukáže se, že tvorba uměleckého díla, tedy i umělec, vůbec nepředstavují výjimku ze zákona o zachování společenské energie.

Nikdy se neukázalo tak jasně jako dnes, že práci spojenou s tvorbou symbolické hodnoty nelze převádět na pouhý akt hmotné výroby artefaktu. Nové pojetí umělecké práce ukazuje, že umělci jsou více než kdy předtím závislí na průvodních aktivitách, mimo jiné i na komentářích a komentátorech, kteří se přímo podílejí na vzniku díla svými úvahami o umění. To proto, že umění samo do sebe nyní často včleňuje úvahu o umění, a také proto, že umělecká práce vždy předpokládá umělcovu práci na sobě samém.

Vznik této nové definice umění a umělcova řemesla nelze vysvětlit odděleně od proměn uměleckého výrobního pole. Ustavil se zde bezprecedentní soubor institucí sloužících k evidenci, uchování a analýze děl (reprodukce, katalogy, odborné revue, galerie vystavující nejsoučasnější díla atd.), vzrostl počet pracovníků, kteří se na plný či částečný úvazek zabývají *oslavnou propagací* uměleckých děl a intenzifikací oběhu děl a umělců (velké mezinárodní výstavy, nárůst počtu galerií a jejich četných poboček v mnoha zemích apod.). Vše přispívá k ustavení bezprecedentního vztahu mezi uměleckým dílem a jeho vykladači: napříště už diskurs o díle není jen pouhý pomocník mající podpořit pochopení a ocenění díla, nýbrž součást produkce díla, jeho smyslu a hodnoty.

Postačí ještě jednou citovat Marcela Duchampa:

— Vraťme se ještě k vašim *ready-made*. Myslel jsem, že R. Mutt, ten podpis na *Fountain*, je jméno výrobce. Jenže v jednom článku Rosalindy Kraussové čtu: *R. Mutt, a pun on the German, Armut, or, poverty*. Tedy chudoba, to by úplně změnilo smysl *Fountain*.

— Rosalind Kraussová? Ta rusovláska? To vůbec tak není. Můžete jí to vyvrátit. Mutt je z Mott Works, to byla velká továrna na sanitární keramiku a techniku. Ale Mott byl moc blízko, tak jsem to změnil na Mutt, protože tu taky byly komiksy, které vycházely každý den a každý je znal — Mutt and Jeff. Takže na začátku byla zvuková podoba. Mutt byl takový legrační tlustoch, Jeff vyčouhlý hubeňour... Já jsem ale chtěl jiné jméno. A tak jsem přidal Richard... Richard se docela hodí — na pisoár! Vidíte, opak chudoby, že ano... Ale ani to ne. Jen R.: R. Mutt.

— Jak je možné vyložit *Kolo bicyklu*? Lze v tom vidět integraci pohybu do uměleckého díla? Nebo základní východisko, jako u Číňanů, kteří kolo vynalezli?

— Tenhle stroj nepředstavuje jiný záměr, než že jsem se chtěl zbavit zdání uměleckého díla. Byla to jen fantazie. Neřikal jsem tomu „umělecké dílo“. Chtěl jsem skoncovat s choutkami na uměleckou tvorbu. [...]

— A kniha o geometrii vystavená nečasu? Lze v tom vidět způsob, jak integrovat čas do prostoru? Není tu hra s výrazy „prostorová geometrie“, „čas“, déšť nebo slunce, které mohou změnit vzhled knihy?

— To ne. Tak jako tu nebyl ani nápad, jak integrovat do skulptury pohyb. Bylo to jen trochu humoru. Jen a jen humor. A chuť očernit vážnost knihy, kde je to samý princip.

Nelze nevidět — a citát to bezprostředně odhaluje —, jak vykladač, součást uměleckého pole, vnáší do díla smysl a významovou hodnotu. Jeho výklad je přitom výkladem výkladu, jehož zhodnocování je pak rozvinuto vychytrale naivním vyvracením klamnosti výkladu. Ideologie uměleckého díla je nevyčerpatelná. Interpretace je jakési „znovutvoření“, maska, jejíž poodhalení není nepodobné tomu, co pozorujeme ve věcech víry. Dílo tak není vytvořeno naráz, ale je vytvářeno stokrát, tisíckrát — všemi, kdo se o ně zajímají a z hmotného či symbolického zájmu se jím zabývají: čtou je, zařazují, luští, komentují, reprodukují, kritizují, potírají, poznávají, vlastní.

Umělecká tvorba, zejména ve své „čisté“ podobě, kterou nabyla v rámci završené autonomizace uměleckého pole představuje jednu z krajních možných forem výrobní činnosti. Podíl hmotné — fyzikální či chemické — přeměny, běžné při pracovní činnosti kovodělníka či řemeslníka, je zde omezen na minimum oproti čistě symbolické přeměně — takové, k níž postačí malířův podpis, značka módního návrháře nebo odborný posudek o původu díla. Na rozdíl od výrobků s malým či žádným symbolickým významem (v éře *designu* je to situace čím dál vzácnější) se umělecké dílo — tak jako náboženské statky a služby, amulety či úkony — zhodnocuje teprve kolektivní vírou jakožto kolektivně vytvářeným a udržovaným kolektivním nevěděním.

Je vhodné připomenout, že přinejmenším v této krajní části stupnice, jdoucí od prostého výrobku, nástroje či obleku až k uznávanému uměleckému dílu, neznamená materiální výroba zhora nic bez hodnotové výroby a zhodnocování výrobku. „Dvorské šaty“ z narážek starých ekonomů mají význam jen na královském dvoře: tím jak se dvůr vytváří a udržuje, vytváří a udržuje vše, co dvorský život ustavuje, tedy celý systém činitelů a institucí pověřených vytvářením a udržováním habitů a dvorských šatů, ale také uspokojováním a zároveň vyvoláváním „touhy“ po dvorských šatech, tedy toho, co ekonomové berou za danost. Nabízí se takřka experimentální ověření: hodnota dvorských šatů mizí současně s dvorem a jeho habitů, aristokraté bez dvora, napříště bezvýznamní, mohou tak nanejvýš být, řečeno s Marxem, „tanečními mistry Evropy“... Jenže není tomu tak, byť v jiném měřítku, se všemi předměty? A především s těmi, jež samy v sobě nejsou, a to zcela očividně, princip své „užitnosti“? Znamenalo by to snad, že užitnost je něco jako „samoplodící síla“ a že by bylo vhodné se zabývat *ekonomií společenské výroby užitnosti a hodnoty*? Bylo by třeba prozkoumat, jak se utvářejí „subjektivní hodnotové žebříčky“, které podmiňují objektivní směnnou hodnotu, a dle jaké zákonitosti dochází k syntéze „individuálních žebříčků“ — zda je to pouhým mechanickým přiřazováním, nebo prosazováním symbolické nadřazenosti a autority.

„Subjektivní“ dispozice, z nichž hodnototvorba principiálně vychází, jsou výsledkem dějinného procesu institucionalizace a jako takové mají i objektivitu danou kolektivní povahou jevů transcendentujících vědomí a vůli jednotlivců. Pro společenskou oblast je příznačné, že uvnitř polí a habitů umožňuje *ustavit* specificky společenské *libido*, které se obměňuje tak jako společenské oblasti, kde vzniká a působí v mocenském poli je to *libido dominandi*, ve vědeckém poli *libido sciendi* atd.). Habity jsou více či méně uzpůsobeny polím podle toho, do jaké míry jsou produktem daného pole. Vztah mezi habitem a polem pak umožňuje vznik základu určujícího veškeré stupnice užitnosti. Tím základem je přistoupení na hru — *illusio*, uznání hry a užitečnosti hry, víra v hodnotu hry i v to, oč v ní jde. Odtud vychází veškeré individuální osmyslňování a zhodnocování. Ekonomie, jak ji prezentují ekonomové, usilující o racionální uchopení její „racionální přirozenosti“, spočívá jako všechny ostatní ekonomie na jedné z podob fetišismu. Ten je jen lépe zamaskován než ostatní, neboť *libido* přítomné v jeho principu, přinejmenším v současnosti, nabývá v obecném povědomí, tedy v habitu utvářeném jeho strukturami, veškeré zdání přirozenosti.