

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A LITERÁRNÍ VĚDY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Helena Özörencik

Normalizace české literatury prizmatem teorie
literárního pole Pierra Bourdieu

Normalization of Czech Literature through Prism of
Pierre Bourdieu's Theory of the Literary Field

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30.7.2013

podpis

KLÍČOVÁ SLOVA

Česká literatura, normalizace, 1968, literární pole, Pierre Bourdieu, Vladimír Páral, Jiří Švejda.

KEY WORDS

Czech literature, normalization, 1968, literary field, Pierre Bourdieu, Vladimír Páral, Jiří Švejda.

ANOTACE

Tato práce se zabývá tzv. normalizací literárního provozu v Československu po srpnu 1968 v souvislosti s konceptem literárního pole Pierra Bourdieu. Na základě dobových textů a interpretace rekonstruuje refrakci literárního pole, jeho vztah k poli moci, pozice, které se v něm vytvořily, a habitus, který se nově formuloval. Nabízí několik poznatků, které mohou být dále ověřovány v podrobnější analýze.

ANNOTATION

This thesis deals with so called normalization of Czech literature which took place after the Prague Spring of 1968 in the perspective of literary field theory formulated by Pierre Bourdieu. Based on various textual data it reconstructs the literary field refraction focusing on the relationship between literary field and the field of power, position which newly appeared and habitus formulated. It offers few findings which might be subject to further verification in more detailed analysis.

OBSAH

1	Úvod	6
2	Literární pole.....	9
2.1	pole.....	12
2.2	Autonomie literárního pole a literární historie.....	13
2.3	Co je umění a jak ho zkoumat?	17
2.4	Literární pole v totalitě.....	24
3	Literární pole v Československu po srpnu 1968	29
3.1	Pole literární produkce v poli moci	31
3.1.1	Vstup do soutěže – Svaz československých spisovatelů	31
3.1.2	Soutěž – publikační možnosti.....	33
3.1.3	Vládnoucí ovládaní	36
3.2	Pozice	40
3.2.1	Oblast omezené produkce	42
3.2.2	Oblast heteronomní literatury / Oficiální dodavatelé kulturního zboží	46
3.2.3	Přechody / Ozvučné bytosti.....	51
3.2.4	Epilog refrakce / fenomén S.Ý.S. a umělecký underground.....	57
3.3	Habitus	59
3.3.1	DOVNITŘ / Muka obraznosti.....	60
3.3.2	VEN / Dlouhé dny.....	64
4	Závěr	67
5	Použitá literatura.....	70

1 ÚVOD

Po roce 1968, v průběhu tzv. normalizace, dochází v české literatuře k vývoji, jehož popis představuje do značné míry výzvu pro konceptuální aparát, který nabízí literární historie, zejména pokud se (z mnoha jinak dobrých důvodů) snaží spíše bránit reflexi faktorů mimoliterárních. V závislosti na tom, co definujeme jako *literaturu*, se tak může jevit, že v diachronní perspektivě řada těch, kteří ji tvořili, mizí, z jiné definice může vyplývat, že okruh tvůrců literatury se zásadně nemění, ale diferencují se komunikační kanály, které užívají k distribuci svých děl. V synchronním pohledu, který se v přísně strukturalistickém duchu zaměřuje na literární texty, které byly vyprodukovány, nikoli na vnější aspekty produkce, se pak neděje de facto nic zásadního.

Z této plurality možných perspektiv (a popisů, které z nich vyplývají) vycházejí podle mého názoru také určité potíže, které se s historickým popisem literatury po roce 1968 mohou pojít: V estetické oblasti, kterou zpřístupňují texty literárních děl, se sice neděje nic zásadního, protože způsob jejich distribuce a recepce by neměl nijak zásadně ovlivňovat jejich strukturu. Přesto je zřejmé, že se v logice literárního provozu něco zásadního mění a nejde jen o důsledek nebezpečí perzekuce, kterému se autoři neloajální k novému uspořádáním vystavují.

Žádný z těchto pohledů není sám o sobě zcela vyčerpávající a žádný z nich není možné zcela pominout. Je tak třeba najít perspektivu, která umožní jejich odpovídající integraci, respektive naznačí, jak je možné uvažovat o intencích, v nichž může ryze mimoliterární událost ovlivnit to, co intuitivně chápeme pod pojmem *literatura*. Domnívám se, že poskytnout ji může teorie literárního pole, jejíž východiska představil francouzský antropolog a sociolog Pierre Bourdieu již v průběhu 70. let 20. století a která literaturu konceptualizuje jako jeden z prostorů společnosti, který se řídí unikátními, avšak kulturně, historicky a sociálně podmíněnými pravidly. Cílem této práce je tak ověřit, nakolik je uplatnění tohoto konceptu pro popis tzv. normalizační literatury výhodné vzhledem k realistickému zachycení toho, co vývoj po vstupu vojsk Varšavské smlouvy na území Československa znamenal pro českou literaturu. Domnívám se, že tento pohled může pomoci syntetizovat jednotlivá pozorování restrikcí umělecké sféry i adaptací literárního provozu.

V první části této práce se proto jednak pokouším shromáždit argumenty, které zdůrazňují význam reflexe primárně mimoliterárních aspektů literární produkce v jejím historickém popisu, jednak rekonstruovat koncept literárního pole a popsat jeho možnou aplikaci. Přestože Pierre Bourdieu formuloval svou teorii právě v souvislosti s literaturou, jeho koncept našel konkrétní uplatnění spíše v sociologii a antropologii a jeho literárněhistorická aplikace bývá někdy považována za nepřiměřenou. Zaměřuji se proto také na pojetí umění, z něhož vychází a které se stalo ústředním bodem kritiky Bourdieho konceptu.

V druhé části práce se v krocích, které Bourdieu formuluje, pokouším o rekonstrukci normalizační literatury jako literárního pole, respektive změny, k níž v něm v důsledku politického vývoje došlo. Zaměřuji se tak na vztah pole literatury k poli moci, na pozice, které existují v poli literatury a habitus spisovatele. Sám Bourdieu při formulování své teorie v pracích jako *Pole kulturní produkce* (1993) nebo *Pravidla umění* (1996) vychází z interpretace literárního (nebo širěji uměleckého) materiálu, jeho koncept však dosud ve vztahu k literatuře inspiroval více teoretických úvah než empirických studií. Neexistuje proto ustálená metodologie, především v oblasti výběru zkoumaných dat, kterou by bylo možné využít. Některé konkrétní studie sice vycházely z inspirativních postupů (Gerhards – Anheier, 1989), ty jsou však vázány na specifické analytické nástroje, které jsou mimo možnosti této práce.

Protože škála dat, která je teoreticky možné do práce zahrnout, je typově i rozsahem v podstatě neomezená a zároveň patrně neexistuje klíč, který by zajistil jejich náhodný sběr a produkci, tak aby závěry byly relevantní, pro zodpovězení prvních dvou otázek jsem se rozhodla využít již existující korpus dobových dokumentů, který představuje čtvrtý díl antologie *Z dějin českého myšlení o literatuře*. Rekonstrukce literárního habitusu potom vychází z interpretace konkrétních literárních textů, argumenty jejich výběru uvádím níže.

Toto rozhodnutí samozřejmě ovlivňuje relevanci závěrů analýzy vzhledem k realitě, k níž se vztahuje, a v tomto kontextu je třeba její závěry chápat, protože provádí interpretaci na základě dat, která jsou už interpretací svého druhu. Cílem práce je však především ověřit použitelnost konceptu v daných historických podmínkách a naznačit zásadní prvky systému literárního provozu, jak se po roce 1968 v Československu ustavil, které mohou být dále podrobeny detailnější analýze.

2 LITERÁRNÍ POLE

Podle R. Jakobsona je východiskem zkoumání literatury *literární dílo* dané svou *literárností* spočívající především ve specifickém užívání jazyka (Jakobson, 1921). Dějiny literatury pak můžeme konstruovat jako dějiny *literárnosti*, které sledují vývoj duchovního předmětu, který slovesnou formou zprostředkovává soubory estetických hodnot. Jednotlivá literární díla se v této perspektivě jeví jako abstraktní entity, které jsou kontinuálně přístupné či alespoň kdykoli zpřístupnitelné a časová linie jako východisko historického popisu pak odkazuje k tomu, jakou rychlostí či v jaké posloupnosti se zaplňoval jejich pomyslný depozitář. Dějiny literatury se tak odehrávají v linii vnitřního vývoje, nikoli v konkrétním historickém čase a vazba této historie na stav konkrétního prostoru a času například i společnosti, které je zalidňovalo a texty produkovalo i recipovalo, je nepodstatná. Literární díla jsou v tomto přístupu metafyzické estetické entity, jejichž vlastní materiální podoba je de facto zcela nepodstatná, a jejich autoři nejsou fyzické a sociální bytosti, ale zprostředkovatelé estetických hodnot.

Zkušenost s literárností nám však zprostředkovávají především čistě materiální předměty, knihy, které mají zcela konkrétní časově a prostorově situovanou podobu. Přestože se tento aspekt v přístupu k literatuře založeném na vnitřní struktuře textu může jevit jako druhotný, jen obtížně se bez něj lze obejít. Působí totiž například jako třídící kritérium vymezující okruh textů, na které je v rámci daného historického, sociálního a kulturního kontextu adekvátní kritérium literárnosti uplatňovat. Jak pozoroval S. Greenblatt: „V obrovském množství textových stop, s nimiž se v kultuře setkáváme, se problematizuje rozpoznání jednotek vhodných k analýze. (...) jak můžeme v obrovském množství textových stop v kultuře rozpoznat, které z nich jsou důležité, ať už pro nás, nebo pro ně, které z nich stojí za to nejvíc sledovat“ (Bolton eds., 2007: 264).

Mechanismy, které identifikují textové stopy, jež alespoň potenciálně nesou literárnost, a v okamžiku jejich vzniku je oddělují od všech ostatních produkováných textů, které tento potenciál nemají, například historických pojednání nebo kuchařských receptů, přitom s hodnotami, které mají být v oblasti produkce textů konstitutivním rysem oddělujícím literární a neliterární sféru, mohou souviset jen nepřímo:

Estetická hodnota jako kritérium jednak nemá, jak by se mohlo z některých literárně historických popisů zdát, a nemůže mít schopnost jakéhosi objektivního vyzařování, díky němuž by se všechny texty automaticky podrobovaly jeho třídící moci a samy se seskupovaly do příslušných tříd podle toho, zda estetické hodnoty nesou, či nikoli: „literární texty nejsou z hlediska jejich kulturní a společenské realizace zcela autonomní, metafyzicky svůj význam do vzduchu vyzařující (emanující) entity“ (Bílek – Papoušek, 2011: 14). Kritérium literárnosti či přítomnosti estetické hodnoty se nemůže realizovat samo, stejně tak jako se literární text nemůže sám napsat, jakkoli je podle některých literárně teoretických popisů spíše objektivní než subjektivní, musí být uplatněno někým, někdy, někde a nějakými prostředky, tedy jedině v kontextu života konkrétního společenství, které k realizaci těchto funkcí vyvíjí určité prostředky, a jeho konkrétní historické situace: V tradici moderní evropské literatury je významným signálem toho, že textu byla ambice literárnosti přiznána, právě materializace textu ve formě knihy, s jejíž realizací je spojena celá řada kroků, z nichž každý má na relevanci tohoto signálu svůj podíl. Publikování knih není vázáno jen na praktickou potřebu fixování textů či jejich šíření, fakt knižního publikování poskytuje informaci o tom, že danému textu byl v rámci všech vyprodukovaných textů přiřazen určitý statut, že právě jeho publikování má smysl, protože ne všechny texty jsou určeny k fixování v knihách a ne všechny texty fixované v knihách jsou fixovány za stejných okolností. A bylo by například poměrně obtížné pokoušet se dosáhnout publikování kuchařské knihy v edici zaměřené na poezii a opačně. Kritérium zveřejnění, které se jeví jako konstitutivní rys literárního díla, je historicky a kulturně podmíněným konceptem: Například v Osmanské říši nebyla až do 19. století poezie jako jediný žánr umělecké slovesné produkce určena k publikování, naopak její nejvýsostnější příklady byly zpřístupňovány na striktně uzavřených soukromých setkáních *bezm*, jejichž smyslem bylo zasvěcení jen velmi omezeného počtu příjemců, obvykle dalších literárních autorů (Andrews – Markoff, 1987)

Jsou-li kritériem výběru textů, jimž je různě přiznáván status literárního díla, estetické hodnoty, potom v podobě, jak jsou uplatňovány konkrétním redaktorem konkrétního nakladatelství, který odpovídá za výběr textů vhodných k publikaci. Byly mu zprostředkovány prostřednictvím například vzdělávacích procesů v oficiálních vzdělávacích institucích i mimo ně, tedy nikoli v univerzální a objektivní, ale individuálně, sociálně a historicky podmíněné podobě. Na tom, jaké texty nakonec budou uznány jako adepti literárnosti, se tak mohou podílet čistě mimoestetické faktory od osobních zájmů po politické doktríny.

Dějiny knih, tedy také postižení vztahu literatury a společnosti, v jehož kontextu existuje, tak není ani při uplatňování kritéria literárnosti jako konstitutivního rysu slovesného uměleckého díla možné z historického popisu zcela vyloučit, protože právě společnost vytváří a realizuje mechanismy, které z textu činí potenciální objekt zkoumání literárnosti. Řešením tohoto problému je například klasický koncept *národní literatury*, který předpokládá, že literaturu tvoří příslušníci jednoho národa, v jeho jazyce, na jeho území, a obvykle také v kontextu tradice, která se v něm ustavila.

Avšak například skutečnost, že mnoho textů, jimž je přiznán status literárního díla, vzniklo mimo území, kde existují instituce, v nichž jim byl tento status přiznán, v jiném jazyce nebo je vytvořili příslušníci jiného národa, ukazuje, že pro literární provoz není aspekt národa respektive jeho možné interpretace konstitutivní. Existují tak případy, kdy tento konstrukt nemá oporu v objektivní realitě a celky, které vymezuje, se významně překrývají, prostupují, nebo naopak v jeden celek spojují systémy, které spolu nesouvisejí.

Ani popisy založené na perspektivě národní literatury nenabízejí mnoho možností reflektovat, jak se v daných historických podmínkách organizoval literární provoz, tedy za jakých okolností texty získávaly svou knižní podobu. V perspektivě literární historie produkuje tento koncept totiž především soubory textů, abstraktních entit, které se v rámci společnosti šíří a reprodukuje například prostřednictvím vzdělávacího systému, na základě kritérií odvozených od ideologie národa jako fundamentu státního útvaru, která v průběhu 19. století stála za zformováním tzv. národních států (Hroch, 2009). V něm národní kultura, včetně literární produkce, představuje jeden z důkazů národní svébytnosti, a takto konstituovaná národní literatura neslouží rekonstrukci vnitřních podmínek literárního provozu, ale reglementaci mimoliterárních postulátů. Přesto je souvislost literárního provozu se společností, které své vnitřní organizaci dává podobu politické, ekonomické či sociální struktury, zřejmá a relevantní, je však třeba ji pozorovat v souvislostech, které do něj nevnášejí kritéria, jež mu nejsou vlastní.

2.1 POLE

Prostor pro objektivizaci těchto pozorování může nabídnout koncept literárního pole, které jeho autor francouzský sociolog a antropolog Pierre Bourdieu definuje jako systém objektivních vztahů mezi takzvanými pozicemi: „The social microcosm that I call the literary field is a space of objective relations between positions – between that of the celebrated artist and that of avant-garde artist, for example“ (Bourdieu, 1993: 544).

Podle Pierra Bourdieu je základním principem fungování literárního provozu konceptualizovaného jako pole právě soutěž o uměleckou legitimitu, tedy formu uznání daného textu jako entity vyhovující nárokům pole, uznání jej za text literární. Existují podle něj dva základní mechanismy, v jejichž rámci je možné se o ni ucházet: Prvním je trh s produkty literární činnosti, jehož existence se ustavuje spolu s ustavováním vlastního literárního pole a de facto jej osvobozuje od přímé závislosti na dalších oblastech společnosti, kterou v minulosti vyjadřovala například činnost mecenášů (Gerhards – Anheier, 1989). Druhým je čistě symbolické uznání bez bezprostřední ekonomické dimenze (jakkoli k němu v dlouhodobém měřítku může vést), které se realizuje prostřednictvím subjektů jako literární kritika, literární salony a další specializované instituce či oborová periodika, a realizují je mimo jiné ti, kteří jsou konkurenty posuzovaného v rámci soutěže o legitimitu.

Tato distinkce zakládá i protiklad základních *pozic*, které v rámci literárního pole existují. Pozice jsou *místa* v literárním poli, jejichž specifická povaha vyplývá z komplexu vztahů, které je váží k pozicím ostatním, pozice prominentního spisovatele je tak definována zároveň vztahy například k pozici nakladatele, redaktora a literárního kritika, ale také k pozicím populárních, brakových nebo debutujících spisovatelů, případně relevantním analogickým pozicím, které nespádají do pole literárního, ale do jiných oblastí společenského života, například politiky nebo ekonomické sféry.

Individuální aktéři procesů pojmenovávaných jako literatura v nich tak nefigurují jako individua, ale jako ti, kteří obsazují různé pozice, které se jim v poli nabízejí nebo které sami vytvářejí. Způsob, jakým se v literárním poli budou adepti jednotlivých pozic pohybovat při snaze o jejich zaujetí, vychází z konstelace určitých charakteristik, které zakládají jeho individuální rozdíly: jednotlivé kroky, které podnikají, jsou průsečíkem působení individuálních a objektivních faktorů, které nejsou náhodné, ale ani zcela determinované. Obvykle lze v jejich pozadí sledovat určitou logiku, díky níž může být Bourdieho přístup

charakterizován obratem „'from structure to strategy', from the mechanical mental algebra to cultural rules to the fluid symbolic gymnastics of socialized bodies“ (Wacquant, 2004: 389).

Těmito faktory jsou (kromě měnících se podmínek uvnitř pole) *kapitál*, s nímž jednotlivec do pole vstupuje a který potažmo postupně obměňuje tím, že jej buď rozšiřuje, nebo naopak ztrácí. Jako kapitál mohou být charakterizovány samozřejmě čistě finanční prostředky, protože jakkoli bývá tento aspekt ve vztahu k jiným prvkům literárního provozu považován implicitně za druhořadý, je i spisovatel jako fyzická bytost vázán nutností zajistit nějakým způsobem svou fyzickou existenci. Jde však i o rozsáhlý soubor statků, které není bezprostředně možné na finanční bázi převést, ačkoli je o nakládání s nimi možné uvažovat jako o investici svého druhu: například vzdělání nebo společenské konexe.

Druhým faktorem je *habitus*, smysl pro hru, individuálně osvojená schopnost se zapojit do fungování sociálního prostředí a dosáhnout v něm úspěchu¹: „The practices produced by the habitus are the strategy-generating principle enabling agents to cope with unforeseen and ever-changing situations (Bourdieu, 1993: 546). Do jeho konstituování se promítá řada individuálních faktorů od rodinného zázemí po osobní aspirace, na jejichž základě vytvářejí jednotlivci strategie svého sociálního jednání. Zejména prostřednictvím pojmu habitus pak do popředí vystupuje metodologická polemika Bourdieho s vyloučením individuálního aspektu i jeho přečeňováním, tedy strukturalismem a subjektivismem.

2.2 AUTONOMIE LITERÁRNÍHO POLE A LITERÁRNÍ HISTORIE

Pokud se určitá oblast společnosti řídí vlastními pravidly, je-li například v literárním poli umělecká legitimita distribuována na základě kritérií, do nichž nezasahují aktéři polí dalších, je autonomním polem. Autonomie polí však není stavem nutným, naopak podle Pierra Bourdieu jsou určitá stádia vývoje společností typická právě tím, že nejsou strukturována v pole, v nichž se soutěží na základě autonomních pravidel.

¹ Jak Bourdieu upozorňuje, odlišný umělecký habitus vytváří zásadní „ideal-typical opposition“, která existuje mezi Henry Rouseauem a Marcelem Duchampsem: zatímco první je umělcem uznán navzdory svému habitu, je tvůrcem, který byl polem vytvořen, druhý je mistrem svého habitu umělce, který nezahrnuje jen schopnost tvořit, ale také se jako tvůrce prezentovat (Bourdieu, 2010: 61).

Prototypická autonomizace literárního pole je pak podle Bourdieho v obecné rovině charakteristická dichotomizací pozic heteronomních, umění aspirujícího na komerční úspěch či politické uznání (*buržoazní umění*), a autonomních, pozic *umění pro umění* obracejícího se výhradně dovnitř literárního pole (Bourdieu, 2010: 58). *Umění pro umění* neusiluje o bezprostřední fyzickou odměnu:

For 'pure' writers, money became a means to an end, but art was an end itself. Yet if writers sacrificed economic profit, they received a different form of 'symbolic' capital, which offered its own rewards and gratifications, and which could even provide access to economic remuneration. (Speller, 2011: 86)

Bourdieu své teze dokládá situací literárního či širěji uměleckého pole Francie 19. století a konkrétně četbou Citové výchovy G. Flauberta, o níž předpokládá, že zobrazuje sociální prostor, jehož součástí byl i sám autor románu, a při vhodné analýze tak dává možnost číst jak Flaubertovu sociologii, tak sociologii Flauberta (Bourdieu, 2010: 145). Podle Bourdieho v ní Flaubert zobrazuje podmínky fungování literárního pole, v nichž se v souvislosti s komplexem společenských změn, k nimž v průběhu 19. století ve Francii mělo docházet, projevoval proces autonomizace literárního pole na jedné straně, na straně druhé vnitřní změny v jeho rámci, které charakterizuje především vznik nových pozic (Bourdieu, 2010: 162). Významnou dimenzi procesu autonomizace literárního pole představoval přechod od přímé a individuální závislosti producenta umění na donorovi k strukturální závislosti oblasti (Bourdieu, 1993: 546), v níž je produkováno umění, na oblasti politiky a ekonomických vztahů. Tento přechod provázal proces diferenciací postavení jednotlivých producentů podle pozice, jíž v poli umělecké produkce dosáhli.

Různá pole jsou však jednak nezávislá, jednak homologická, protože konkurenční princip, dynamika daná neustálým soupeřením o získání pozic na straně jedné a na jejich udržení na straně druhé, je přítomen napříč společnostmi, jakkoli je každá z oblastí je specifická tím, jaká pravidla a jaké mechanismy se v něm v rámci této soutěže uplatňují. Fundamentálním principem, jímž se řídí například literární pole, je ekonomický svět naruby: mezi okamžitým úspěchem, vyjádřeným obvykle finančně, a legitimní uměleckou hodnotou tu existuje negativní korelace (Bourdieu, 2010: 164). Také pole umění má specifická pravidla hry, na která se soupeřící subjekty, spisovatelé, kritici či nakladatelé, odvolávají v symbolické soutěži o to, co se stane legitimním produktem:

Structure of the field is the structure of the distribution of the capital of specific properties which governs success in the field and the winning of external or specific profits (such as literary prestige) which are at stake in the field (Bourdieu, 2010: 30).

Na základě této homologie je tak možné popisovat i vztahy existující napříč jejich hranicemi. Jak Bourdieu podotýká, mimoliterární sféry jsou totiž jedním z nejvýznamnějších zdrojů změny uvnitř literárního pole, politické či ekonomické zvraty obvykle vyvolávají jeho refrakci: přeskupení a přeobsazení pozic, jejich zánik, vznik i nové definování, přičemž představa o působení změn nevychází z přímočaré kauzality, ale spíše *překlady* působení vnějších podmínek do logiky fungování literárního pole. Na autonomizaci literárního pole ve Francii 2. poloviny 19. století se tak podle Bourdieho podílel i nárůst počtu mladíků s ambicemi, jejichž realizace svou menší mírou závazné definice pozic dávalo v situaci, kdy se jim dostávalo vzdělání, ale nikoli materiálního kapitálu, největší naději prosadit se právě umění:

A circular casual relationship tied the development of the market to the influx of a significant population of impecunious young men from the lower-class Parisian milieux and especially from the province, who came to Paris hoping for career as writers or artists – careers that until then had been reserved for the aristocracy or the Parisian bourgeoisie. Despite the many new positions created by economic development, neither manufacturing nor the civil service could absorb all those with degrees from secondary education (Bourdieu, 1993: 546-547).

Na těchto základech vytvářeli adeпти pozice v poli kulturní produkce specifický životní styl a *dvojitý habitus* (Ibid., 548), typický na jednu stranu blízkostí k lidu (vzhledem k obvykle neutěšené materiální situaci), na stranu druhou výraznou afinitou k aristokracii založenou na sdíleném odporu k životnímu stylu buržoazie. V procesu autonomizace však zároveň zatím nedošlo k ustavení autonomních *ověřovacích* institucí, které by v rámci pole řídily distribuci kapitálu legitimacy, a tato role tak připadla oblasti ekonomické elity a královského dvora, které měly k dispozici nástroje jako cenzura, ale i systémy finančních odměn pro zasloužilé umělce.

Tyto podmínky pak mezi lety 1840 a 1860 podle Bourdieho daly vzniknout třem základním pozicím, kolem kterých se literární pole organizovalo: V dominovaném prostoru literárního pole sociálnímu umění (které zastupovali autoři široké palety zázemí od politického socialismu po liberální katolicismus), které odmítalo svou samoučelnost a směřovalo k plnění sociálních a politických funkcí, na druhém pólu pole umění buržoazní úzce

spjaté s životním stylem a aspiracemi politických a ekonomických elit. Ti, kteří stáli mimo tuto dichotomii, především proto, že je jejich osobní dispozici výrazněji nepředurčovaly k příklonu k výše zmíněným alternativám, pak směřovali k ustavení pozice *umění pro umění*, která dosud francouzskému kulturnímu prostředí nebyla známa. Vyznačovala se navíc negací všech ostatních modů umělecké existence a také zmiňovanou později fundamentální, nyní však teprve nově ustavovanou logikou uměleckého světa, v níž je čistě umělecký úspěch podmíněn neúspěchem ekonomickým², protože postoj, jímž se autoři čistého umění distancují od buržoazie, neguje její příslušníky také jako potenciální publikum umění pro umění, které se tak stává sférou omezené produkce, tedy produkce určené ostatním producentům umění, kteří ji mohou poskytovat legitimitu produktu umělecké činnosti (Bourdieu, 1993: 555).

2 Jakkoli v této situaci paradoxně svobodné fungování v literárním či širěji uměleckém poli podmiňuje dostupnost jiného zdroje ekonomických prostředků, kterým je podle Bourdieho obvykle dědictví či rodinný majetek, protože i umělec je determinován potřebou zajistit svou fyzickou existenci nějakým zdrojem příjmu: „In brief, it was still (inherited) money that assured freedom from money (...) enabling „pure“ writers to avoid the compromises to which they were particularly exposed“ (Bourdieu, 1993: 553).

2.3 CO JE UMĚNÍ A JAK HO ZKOUMAT?

Z toho, co bylo dosud řečeno, je už patrně evidentní, že koncept literárního pole není jen systémem pojmů, které by umožňovaly elegantnější uchopení skutečnosti a místa umění a literatury v ní. Jsou-li předpoklady Pierra Bourdieu dovedeny do důsledku, je zřejmé, že se v nich dotýká samé podstaty toho, co umění je. Bourdieu konstatuje: „The work of art is an object which exists as such only by virtue of the (collective) belief which knows and acknowledges it as a work of art“ (Bourdieu, 2010: 35). Toto pojetí umění, které je objektem založeným na sdílené víře v jeho *uměleckost*, nabízí výraznou alternativu k dominantním směrům úvah o podstatě umění založeným na charismatických koncepcích geniálního tvůrce a emanujícího díla. Právě tento aspekt Bourdieho teorie tak patří k momentům, které vyvolávají největší kontroverze (Boschetti, 2006: 138).

Umění je podle Bourdieho jedním z mnoha výtvorů společnosti, jejíž členové v rámci soutěže o zaujetí specifických pozic vytvářejí různé konceptualizace předmětů své činnosti a snaží se je s různými cíli prosazovat: tuto roli sehráli podle něj ve francouzské společnosti umělci v polovině 19. a na počátku 20. století, kteří prosadili koncepci čistého umění jako objektu o sobě a pro sebe, bez praktických účelů a materiálních omezení, která podle Bourdieho dominovala úvahám o umění i jeho vědeckým analýzám bezvýhradně až do jeho současnosti. Konstitutivním rysem umění tak podle Bourdieho není dominantní estetická funkce, krása nebo jakýkoli jiný princip sám o sobě, ale *illusio*, sdílená víra zúčastněných aktérů v to, že některý z těchto principů rysem, který umění vyčleňuje ze všech dalších produktů lidské činnosti, skutečně je: „Bourdieu may well agree with Jakobson's statement that the true subject of literary science is 'that which makes a given work a literary work', but he would certainly disagree that 'that which makes a given work a literary work' is as Jakobson would have it, 'literariness', especially when seen in terms of form alone“ (Johnson, 2009: 10).

Bourdieu se tak vymezuje proti zvyku vnímat umělecké dílo jako *creation*, stvoření, (Bourdieu, 1993: 539). Podle Anny Boschetti se však alternativní definice zakládající se na výsledcích analýz identifikujících objektivní sociální předpoklady kulturních fenoménů nejsou snahou o ikonoklasmus zaměřený proti kultuře jako takové, ale výhradně polemikou s jejími charismatickými koncepcemi: „by refusing to take into consideration the social conditions of production and reception, makes it impossible to fully understand cultural phenomena and,

moreover, produces effects of symbolic violence in that it conceals the mechanism that hinder access to culture, thereby making it a rare good, inaccessible to the majority (Boschetti, 2006: 139).

Bourdieu tak na jednu stranu odmítá literární analýzy vnějšího čtení (*external reading*) podobné teorii *projet originel* J. P. Sartra, které ačkoli neodmítají brát v úvahu sociální okolnosti umělecké produkce, také podléhají iluzi vyšší predestinace lidského života, který je „coherent ensemble oriented in a give direction“ (Bourdieu, 1993: 540), na druhou stranu a především ty teoretické přístupy, které se charismatické koncepci umění jako stvoření oddávají úplně a relevanci všech dalších okolností zcela ignorují, tedy čtení vnitřní (*internal reading*).

Mezi ně řadí na prvním místě strukturalismus, který podle Bourdieho v podstatě vůbec neumožňuje odkazovat do oblastí mimo vlastní dílo, tedy ani k procesu produkce, ani k producentu díla samotnému, i formalismus, který stejně jako strukturalismus dynamický princip systému situuje výhradně do systému textuálního (Bourdieu, 1993: 543), přičemž změna se v něm řídí principy automatizace a deautomatizace. Podle Bourdieho však přístup k symbolickému obsahu i formě uměleckých či literárních děl musí zahrnout i analýzu okolností produkce, především, v duchu obratu od struktury k strategii, strategií jednotlivých producentů.

Podle Anny Boschetti je Bourdieho polemiku s dominantními definicemi umění třeba vnímat v souvislosti s významem, který byl umění přikládán ve francouzské veřejné debatě, v níž tradičně nejprestižnější postavení nepřipadalo vědcům ani akademikům, ale právě literátům (Boschetti, 2006: 136) a která spolu se vzdělávacím systémem a dalšími institucemi zajistila literatuře a literátům až posvátné postavení (Ibid.).

Polemika, kterou tímto způsobem Bourdieu s alternativními proudy vede, se však nedotýká jen definice umění, ale také metody, kterou je třeba přistupovat k jeho analýze, protože zavádějící definice umění jsou podle něj produktem právě přístupu zvoleného k jeho analýze, protože analytici umění iluzi o charismatické výjimečnosti umění nejen podléhají, svou činností mu dokonce poskytují argumenty (Bourdieu, 2010: 248). Proti závažnosti Bourdieho argumentů lze samozřejmě namítnout, že sám není literární vědec a své závěry činí nikoli v kontextu literární teorie a historie, ale spíše sociologie, přičemž právě sociologizující

přístupy k analýze především jednotlivých literárních děl mohou být odmítány jako překonané. Bourdieho přístup k analýze literatury, která je ostatně významným zdrojem jeho argumentů³, však nespočívá na základech naivního sociálního determinismu. Skutečnost, že ve své analýze vychází primárně z literárních textů, tak ještě zvyšuje relevanci jeho závěrů pro *klasickou* literární vědu a historii i naléhavost potřeby vyrovnat se s kritickými apely, které vznáší⁴.

Konkrétně Bourdieu demonstruje, jak je ve Flaubertově *Citové výchově* zobrazený společenský prostor organizován kolem dvou pólů zastoupených postavami bankéře Dambreuse a sběratele umění Arnoux, jejichž dostředivou sílu dokazuje například význam účasti na společenských setkáních, která pořádají. Na jejich základě Bourdieu Flaubertův sociální prostor rekonstruuje, i to, jak se ostatní vztahy, například vztahy hlavního hrdiny se ženami, tomuto organizačnímu principu i jeho sémantickým aspektům podřizují.

V takto rozvržené situaci pak Flaubert v Bourdieho čtení rozvíjí příběhy skupiny mladých přátel, kteří svým příchodem do Paříže a snahou se v tomto prostředí uplatnit vstupují vlastně do soutěže v rámci různých polí, a především v poli literárním. Jejich úspěšnost v této soutěži a budoucí směřování určují podle Bourdieho *trumfy*, které jim byly rozdány: „the thrump cards are the habitus, that is to say, the acquirement, the embodied, assimilated properties such as elegance, ease of manner, beauty and so forth, and capital as such, that is, the inherited assets which define the possibilities inherent in the field“ (Bourdieu, 2010: 150).

Nejvýraznějšího člena skupiny, Frédérica, potom charakterizuje to, jak se od svých kolegů liší: disponuje sice zároveň krásou, elegancí i majetkem, ale chybí mu odhodlání (Ibid.). V narativu *Citové výchovy* pak Flaubert nechává čtenáře sledovat příběh Frédéricovy neschopnosti jednat (ztvárněné například skrze fakt, že nedokáže psát) a nerozhodnosti, která jej nechává lavírovat mezi pozicí nezaujatého umělce, producenta umění pro umění, a pozicemi s větší nadějí na hmatatelný úspěch. Postoj Frédérica k umění i dalším možným

3 Materiálově je Bourdieho analýza situace francouzského literárního pole založena především na analýze románu *Citová výchova*, která je doplňována studiem korespondence Gustava Flauberta a obecně dostupnými fakty z klasické literární historie.

4 Z charizmatického přístupu podle Bourdieho například v praktické rovině vyplývá tendence pomíjet autory neuznané předchozí literární historií, navzdory jejich postavení v původní konstelaci literárního pole, kterou spoluutvářeli (Bourdieu, 2010: 549), či přenášení historicky podmíněných kategorií – například i kategorie „spisovatel“ - do období, kdy v podmínkách literárního pole neexistovaly.

životním trajektoriím je analogicky doplněn podobným přístupem k lásce: „Just as pure love is the art for art's sake of love, so art for art's sake is the pure love of art: the term 'a work of art' is reserved exclusively for the object that has no price, which is never sold and which in any event is not created to be sold“ (Bourdieu, 2010: 155). Podle Bourdieho tu Flaubert zobrazuje svého hrdinu jako někoho, kdo se rozhodl hrát hru tak, aby ji prohrál, ovšem v rámci logiky pole umění ve vztahu k zjištěnému světu peněz, v němž vše získává ten, který prohrává: „the artist can triumph on the symbolic terrain only to the extent that he loses on the economic one, and vice versa“ (Bourdieu, 2010: 169).

Emblémem Bourdieho interpretačních závěrů vzbuzujících kontroverzi je potom závěr o analogii mezi trajektorií Frédérica jako literární postavy a Gustava Flauberta jako jejího autora. Toto tvrzení se nápadně podobá obvykle odmítaným představám o přímočaré souvislosti mezi životním osudem autora a jeho hrdinů, které mají své důsledky ve snahách v životopisech literátů systematicky vyhledávat předlohy obsahu jejich děl.

Bourdieuho tvrzení se zakládají zhruba na těchto argumentech: jak bylo řečeno, Frédéric podle Bourdieho reprezentuje postavu, již charakterizuje dostatek kapitálu i příhodný habitus, ale na rozdíl od jeho přátel se mu nedostává odhodlání zvolit nějakou z her, které se mu nabízejí. Flaubertův autorský čin, který vykonal v *Citové výchově* i například v románu *Paní Bovaryová*, lze pak v Bourdieho pohledu charakterizovat jako soubor rozhodnutí charakterizujících způsob, jímž aktivně určil své místo na literárním poli (Bourdieu, 1993: 555). Ty spojuje snaha sloučit neslučitelné protiklady v oblasti žánru, obsahu i formy v podstatě, jíž předurčuje své dílo ke stejnému osudu, k němuž Frédérica přivedla v lásce jeho nerozhodnost. Toto rozhodnutí však činí v situaci, v níž jen bezprostřední prohra umožňuje skutečný úspěch, k němuž Flaubert směřoval ustavením čistého umění, která estetiku definitivně odděluje od etiky, v níž má umění potenciál transformovat „everything into literary beauty, through writing itself“ (Bourdieu, 1993: 560).

Analogie cest Flauberta a jeho možného literárního protějšku tak podle Bourdieho vychází z ambivalentní pozice Flauberta jako spisovatelského typu v poli moci a jeho habitu založeném na ojedinělém uměleckém hodnocení:

Flaubert has passed from an indeterminate state, close to Frédéric's, in the field of power, to a homologous position in the literary field. And if Flaubert was able to project on to Frédéric his own experience of adolescent's indetermination situated at the neutral point of the field of power, it is because he was able to situate himself, through art for art's sake,

in a homologous position within the literary field, but from which he could realize the objectivization of his past position. (Bourdieu, 2010: 173)

Nezávisí tedy na způsobu, jakým Flauberta jako individuum formovalo například třídní prostředí procházející filtrem rodinných vztahů, jak ve svém čtení *Citové výchovy* navrhuje J. P. Sartre⁵. To na rozdíl od teoretických přístupů vnitřního čtení, soustředěných na odhalení vnitřní struktury textu, především Foucaultova strukturalismu nebo ruského formalismu, v jejichž důsledku z analýzy mizí perspektiva sociálního kontextu, opomíjí perspektivu individua, pro které vedle formujících faktorů prostředí nezůstává prostor, ačkoli „it is not possible to consider the cultural order as a system totally independent of the actors and institutions that put it into practice and bring it into existence (Bourdieu, 1993: 542).

Ani v jednom z těchto přístupů nejsou podle Bourdieho všechny relevantní otázky literární historie řešitelné, protože komplexní literární analýza není myslitelná bez analýzy individuálních strategií ani bez různých forem vlivu prostředí, stejně jako vlastní analýzy literárních objektů, v nichž jedině se mohou změny v rámci literárního pole relevantně projevit:

(...) by analyzing the literary field as a space of homologous aesthetic position corresponding to a space of homologous aesthetic position we are able to transcend the opposition, as strong as it is pernicious, between internal readings and external analysis and at the same time preserve the benefits and requirements of two approaches traditionally considered irreconcilable. (Bourdieu, 1993: 544)

Vezmeme-li znovu v úvahu, že zdrojem většiny materiálu, z něhož Bourdieu při své analýze vychází, aby činil závěry o skutečném, nikoli fikčním světě, jsou literární texty, je nutné zastavit se v souvislosti s jeho konceptem jako analytickým nástrojem ještě u jednoho relevantního aspektu, kterým je otázka, jakou modalitu připisuje vztahu skutečnosti a jejího literárního zobrazení. Jaký má jeho analýza vztah k alternativám literatury jako mimetického objektu a re-prezentace.

Sám Bourdieu se k této otázce explicitně nevyjadřuje a indicie k jejímu zodpovězení na základě nepřímých zmínek se v textech vyskytují spíše sporadicky. Literaturu v jejím

5 „In my opinion, the approach the analyst should take in order to understand Flaubert's position and thus uncover the principle of his work, is precisely the opposite of Sartre's approach in *The Family Idiot*. Generally speaking, Sartre seeks the genetic principle of Flaubert's work in the individual Gustave, in his infancy, in his first familial experiences. Using the method (...), Sartre hopes to discover a mediation between social structures and the work“ (Bourdieu, 2010: 161)

původním účelu však nepovažuje za zdroj praktického poznání o tom, jak svět funguje, ani za nápodobu reálného světa, naopak je podle něj založena na společné hře autora a čtenáře založené na odhalování chodu světa způsobem, v němž jsou informace znovu skrývány svou literární formou: „It is in this light that one should consider all those fictional conventions of the novel as a game which defines what we call *realism*“ (Bourdieu, 2010: 158). Aby na ni bylo možné nahlížet jako na zdroj informací o světě, na který je možné vznášet nárok pravdivosti, je třeba podrobit ji zvláštnímu druhu čtení, které Bourdieu označuje jako sociologické, určité formě překladu literárního výrazu do vědeckých termínů, které „abruptly unveils the structure that the literary text unveils while still veiling it“ (Ibid.).

Skutečnost proniká do literárních děl skrze snahu uspokojit touhu vědět, ovšem způsobem, který umožňuje čtenáři „ignore the real state of things, to refuse see things as they really are“ (Ibid.). Samotná kategorie *skutečného* stavu věcí se totiž v Bourdieho teorii ocitá v ohrožení, protože je obtížné o ni v uzuálním významu uvažovat i ve světě označovaném jako reálný: celé fungování společnosti je totiž založeno na sdílené víře, *illusio*, alespoň relevantních aktérů v to, že společnost funguje právě tak, jak se domnívají: „the smooth running of all social mechanisms, whether in the literary field or in the field of power, depends on the existence of *illusio*, the interest, the investment, in both economic and psychological sense“ (Bourdieu, 2010: 159). I skutečnost je tak svého druhu iluze, na kterou je možné, ale nikoli nutné přistoupit, jak ukazuje příklad Frédérica jako postavy, která se zdráhá se některé z jejích variant podrobit a před skutečností, jejíž realitu nedokáže uzнат, uniká do světa fikce.

Existence alternativních pozic v jednotlivých sociálních polích, například tří základních pozic v literárním poli Francie 19. století, sebou v Bourdieho teorii nesou také alternativní pohledy na fungování společnosti, o nichž lze předpokládat, že si prostřednictvím literatury budou nárokovat platnost univerzálního, nikoli jednoho z možných výkladů světa. Zároveň však tato perspektiva mnohosti a variantnosti jak v synchronní, tak v diachronní perspektivě dokládá utvořenost jednotlivých vizí skutečnosti i různých způsobů odkazování, které se v nich rozvinuly. V této souvislosti se tak práce čtenáře-sociologa podobá do značné míry čtení toho, kdo v termínech literární teorie text interpretuje jako re-prezentaci skutečnosti, nikoli její objektivizující nápodobu, která zároveň vypovídá o podobě *illusio*, které si její autor osvojil, ale dává možnost nahlédnout i rovinu objektivních vztahů, která vedla k jeho ustavení:

Toto pojetí, které jsme přebrali spíše od Geertze a strukturalismu než od historismu, v sobě nese stěžejní hermeneutický předpoklad, že je možné odkrýt významy, které ti, kdo za sebou zanechali stopy, sami nemohli vyjádřit. Vysvětlení a parafráze nepostačují, hledáme něco navíc, něco, co autoři, jimiž se zabýváme, sami nemohli uchopit, neboť neměli dostatečný odstup od sebe ani od své doby (Bourdieu, 2010: 258)

To, co takovému postupu poskytuje relevanci, je fakt, že jeho historická metoda nevychází z jednotlivého autora jako individua, ale toho, jakým způsobem se utvářela pozice, kterou v literárním poli zaujímá (Bourdieu, 2010: 162) a není tak ohrožena perspektivou psychologického determinismu, která přímočaře spojuje život autora a jeho literárního hrdiny. Tento krok je jednou ze součástí rekonstrukce literárního pole v jeho historicky, sociálně a kulturně podmíněné logice, která zahrnuje analýzu pozice, kterou pole umělecké nebo literární produkce zaujímá v poli moci, rozbor struktury literárního pole a identifikaci vzniku habitů různých producentů umění (Bourdieu, 1993: 546).

2.4 LITERÁRNÍ POLE V TOTALITĚ

Historie literárního pole je tak historií soutěže, o autonomii na jedné a o uměleckou legitimitu na druhé straně. Je tak otázka, nakolik je možné koncept aplikovat v situaci, kdy literární pole není úplně nebo zcela autonomní, tedy kdy soutěž nemůže probíhat. Protože základem autonomie je trh s uměleckými předměty, jde především o situace, kdy nefungují principy tržních mechanismů.

Zajímavý pokus koncept literárního pole využít k analýze tohoto literárně historického problému představuje text Ann Komaromi *The Unofficial Field of Late Soviet Culture*⁶, v němž se autorka snaží perspektivu literárního pole uplatnit ve specifických podmínkách totalitní společnosti Sovětského svazu. Tato sociální a politická konstelace, jejíž paralela je do jisté míry předmětem také této práce, bez pochyby představuje pro koncept Pierra Bourdieu důležitou výzvu, protože jakkoli si jeho teorie činí univerzální ambice, autor ji založil téměř výhradně⁷ na důkazech z jednoho kulturního okruhu.

Ambicí Ann Komaromi je se k vybraným aspektům sovětské kultury především 60. let vyjádřit prostřednictvím pojmů, potažmo metodologie, kterou představuje teorie literárního pole a případně se na základě této zkušenosti vyjádřit k relevanci celého konceptu. Její snaha vyznívá v závěru textu tak, že koncept literárního pole neposkytuje pro danou situaci sice dost stabilní východisko, ale je zároveň inspirativní jej číst, ovšem „artistically rather than scientifically“ (Komaromi, 2007: 629). Jako jeden z argumentů tohoto závěru prezentuje zjištění, že pro vytvoření pole autonomní kultury v sovětské společnosti existovalo více ideologických zdrojů: „This is a ticklish point to make – the autonomy of unofficial Soviet culture is not founded solely on modernist conception of pure art and individual human values. What distinguishes the field of unofficial culture from Bourdieu's autonomous field of culture is the plurality of conceptions of autonomy from Soviet ideology“ (Komaromi, 2007: 619).

6 Text byl publikován v časopise *Slavic Review* v roce 2007.

7 Louis Wacquant (stejně jako další autoři) upozorňuje na význam mezikulturního srovnání především pro čistě sociologické výzkumy Pierra Bourdieu, který se v počátku své kariéry věnoval výzkumu v severní Africe; promyšlení konceptu literárního pole a intelektualismu vychází však již jen z perspektivy západní Evropy.

Tento ani další z postřehů však sám o sobě rozpor Bourdieho konceptu se sovětskou realitou podle mého názoru nedokládá. Způsob, jakým Komaromi zachází s pojmem autonomie, se totiž od významu, který tomuto pojmu dává Bourdieu, výrazně liší. U Bourdieho znamená autonomie historicky nabytou nezávislost ve smyslu podřizování se pouze pravidlům definovaným uvnitř literárního či uměleckého pole, nikoli zvnějšku. Fakt, že definice umění, která se v procesu nabývání autonomie, jak Bourdieu ukázal, zformovala v souvislosti s pozicí *umění pro umění*, obsahuje imperativ svobody, neznamena, že je tato situace nutná nebo že se ke stejnému východisku hlásili reprezentanti všech pozic, které simultánně s pozicí umění pro umění v literárním poli existovaly.

Právě v tomto smyslu však s pojmem autonomie zachází Ann Komaromi: Velkou pozornost věnuje například rekonstrukci vzniku komentáře k soubornému vydání díla Borise Pasternaka, v němž redakce na autora vznášela řadu nároků na začlenění uzualizovaných myšlenkových i slovních obrátů, a zpochybňovala tak v rámci střetu různých habitů jeho nezávislost jako autora rozhodujícího o svém díle. Tento postup sám o sobě se však nijak nedotýká autonomie literárního pole jako takového, protože redakce bez pochyby určité nároky na autory beletrie i metaliterárních textů vznášejí i tam, kde o autonomii literárního pole žádné pochybnosti nevznikají.

Jak bylo řečeno výše, obsahuje Bourdieho koncept také velmi jasný návod, jak provádět konkrétní analýzu konkrétního sociálního prostoru, v podobě tří navazujících otázek, jímž se je třeba nutno věnovat, a které se zaměřují na vztah pole umění k poli moc, pozice a habitus. Explicitně se Ann Komaromi nevěnuje žádné z nich, nepřímo se zmiňuje o některých alternativách existujících v oblasti habitu producentů literatury, z nichž je možné usuzovat i na existenci alternativních pozic. Otázku vztahu pole umění a moci nijak podrobně nekomentuje, pouze postuluje vznik autonomní alternativy pole umělecké produkce. Sám tento postulát je však poměrně problematický, vzhledem k tomu, že není doložen mnoha argumenty, není jasné, proč se hovoří o vzniku alternativního pole, nikoli například alternativní pozice v rámci jediného pole, zvláště když jedno ze zásadních pozorování, které Komaromi na základě své analýzy vyslovuje, se týká toho, že oficiální a neoficiální provoz umění i některých oblastí politického života není možné vnímat jako protichůdné, ale naopak úzce propojené a vzájemně se podmiňující: „Despite the common portrayal, especially in the west, of underground activity as opposition to the system, the binary is not rigid or fixed: these forms generally existed parallel to, or even nested within, official culture and

institutions. Vol'poin's emphasis on working with Soviet law – even as he organized a demonstration through extra-systemic means – is an example. (...) By the same token, the conceptions inspiring unofficial activity were fostered from within Soviet culture itself“ (Komoromi, 2007: 626).

Ani problémem, zda je vzhledem k výše zmíněným argumentům vůbec možné koncept literárního pole na netržní společenské systémy možné uplatňovat, se Anna Komoromi nezabývá. Protože tato práce vychází, jak bylo řečeno, z v mnoha ohledech analogické politické situace, bezprostředními důsledky roku 1968 pro situaci pole české literatury, považuji za nezbytné uvést několik argumentů, které mohou aplikaci zdůvodnit.

Je zřejmé, že Pierre Bourdieu koncept literárního pole formuloval v souvislosti s děním ve společnostech, které byly od Československa po roce 1968 výrazně odlišné⁸. To, co příslušná historická období odlišuje, je především různý model fungování trhu. Jeho vnější okolnosti nejsou navzdory odstupu desítek let a stovek kilometrů natolik relevantní vzhledem k tomu, že stejně jako politické zřízení Československa charakterizuje i Francii druhé poloviny 19. století přítomnost různých podob nesvobody v politickém životě společnosti, přičemž to, zda jejich východiska leží v ideologii marxismu a leninismu nebo vůli císařského dvora není pro naše téma zásadně významné.

V Československu 60. a 70. let jsme konfrontováni se společností, kde je hospodářství předmětem centrálního plánování státních institucí, které je náhradou za tržní mechanismy nabídky a poptávky. Ve sféře umělecké produkce je funkcí tržních mechanismů především zajistit distribuci k uměleckých děl k publiku, a například v případě knih, u nichž je myslitelná i masová produkce (na rozdíl od sochařství či malířství), se jejich podoba od trhu jiných výrobků principiálně výrazně neliší a setkáváme se s nimi i v socialistickém Československu, kde fungují instituce jako nakladatelské domy se svými redaktory, nakladatelské plány, abonentské programy i klasická knihkupectví. Jejich specifickou povahu zakládá skutečnost, že nejsou soukromou ekonomickou aktivitou individuálních subjektů, ale že je zajišťují podniky řízené přímo státem, jejichž cílem není maximalizace zisku, ale realizace představ o

8 Podle některých nemusí být totiž vůbec vhodné: „But this shift to 'form' in applying the concept indicates not only Bourdieu's flexible and strategic attitude toward the application of concepts but also an inherent weakness in this concept when exported to noncapitalist societies“ (Swartz, 1997: 81).

tom, jak by měla produkce, distribuce a konzumace knih v daných společenských podmínkách fungovat.

Tam, kde v historické situaci zachycené Pierrem Bourdieu existoval vztah alespoň částečné vzájemné závislosti například mezi spisovatelem a nakladatelem, kteří v důsledku mohli jen těžko existovat jeden bez druhého, je pro situaci československého knižního trhu typické, že ve vztahu spisovatele a státního aparátu zajišťujícího produkci knih existuje významná nesymetrie ve prospěch státu, jehož role se tak významně blíží roli patronů umění, z jejichž vlivu se umění ustavením trhu mělo vymanit: „Určujícím ekonomickým subjektem nebylo přímo samo publikum (...), ale stát, státní instituce. Ten rozhodoval o mechanismech trhu, měl na kulturu monopol, který mu umožňoval uplatňovat svá kritéria při alokaci prostředků. Tím na sebe přímo existenčně navázal ty, kteří se kulturou živili (...) i samo publikum, byť ne existenčně“ (Alan, 2001: 39). Prostřednictvím kontroly nad ekonomickými procesy se navíc provádí také kontrola motivovaná politickými a mocenskými zájmy.

Zatímco na straně nabídky je tedy situace trhu problematická, na straně poptávky fungují tržní mechanismy způsobem, který není nijak zásadně výjimečný (odhlédne-li se například od podzásobenosti distribuční sítě), a knihy je možné si kupovat. A právě v této souvislosti je nutné si znovu uvědomit, jaký význam přikládá Bourdieu trhu ve své teorii: jeho prostřednictvím se totiž nejen uspokojuje základní potřeba všech aktérů umělecké produkce zajistit si alespoň základní míru materiálního zabezpečení, v jeho rámci se realizuje i významná část soutěže o legitimitu jako východisko zaujímání pozic v poli umělecké produkce. Ty její aspekty, které jsou spojeny s aktivitami institucí nabídky (například nakladatelství), jsou samozřejmě také ovlivněny nevyrovnaností vzájemných vztahů s producenty, ovšem populaci čtenářů, kterým jsou jednotlivá literární díla předkládána ke koupi a potažmo posouzení, jsou jejich práva na přisuzování určitého objemu umělecké legitimacy ponechána.

Ze socialistického Československa tak prvky tržnosti nezmizely, socialistická východiska mechanismus trhu spíše určitým způsobem modifikovala, a jeho význam spočívá především v zachování role symbolické garance soutěže, v níž se usiluje o uměleckou legitimitu. Především zachování symbolické roviny fungování trhu s výsledky umělecké produkce podle mého názoru dostatečně opravňuje užití Bourdieho konceptu i v případě daných historických kulis, a ačkoli se v jejich kontextu řada institucí těm, které popisuje

Bourdieu, spíše jen podobá, je možná právě tato hra na podobnost významným rysem, který podobu pole umělecké produkce charakterizuje.

3 LITERÁRNÍ POLE V ČESKOSLOVENSKU PO SRPNU 1968

Jak jsme konstatovali výše, jedním z významných zdrojů změny literárního pole je změna probíhající mimo něj, zejména v poli moci a peněz, způsobující jeho refrakci. Vývoj, ke kterému v československé společnosti došlo po srpnu 1968 tak můžeme ve vztahu k literárnímu provozu hodnotit právě v tomto duchu. Jakkoli bylo umění významným katalyzátorem společenských debat a umělci jejich významnými aktéry, jsou vstup vojsk Varšavské smlouvy i následující komplex změn v uspořádání československé společnosti událostmi především politickými, které však skrze mechanismy refrakce mají své projevy také v oblasti umění, potažmo literatury.

V logice teorie Pierra Bourdieu došlo před srpnem 1968 napříč jednotlivými poli k narušení stávajících principů distribuce společenské legitimacy, které však ukončilo potvrzení dominantní pozice v poli moci a jeho hegemonie nad poli ostatními. Proces pokusů o prosazení alternativních pravidel hry označený zpětně jako *krize* měl podobu aktivit realizovaných různými aktéry v různých polích, včetně pole literárního, s cílem zaujmout dominantní pozici, případně vytvořit její alternativu: „Výrazným otevřeným pokusem k nastolení revizionistické protistranické a protisocialistické platformy byla vystoupení zorganizovaná pravicovou skupinou spisovatelů kolem A. J. Liehma, P. Kohouta, M. Kundery, K. Kosíka, L. Vaculíka a J. Procházky na IV. sjezdu spisovatelů s cílem získat pro ni podporu veřejnosti“ (Poučení, 4).

Obnovení původních principů soutěže o společenskou legitimitu pak bylo provedeno pomocí prostředků, které připomínaly, že dominantní pozice disponuje možnostmi fyzické likvidace alternativních režimů i jejich reprezentantů. To jako by zpochybňovalo pojetí sociální praxe jako soutěže. Avšak fakt, že fyzický nátlak provázela rovněž argumentace dokládající jeho potřebnost vzhledem k panujícím pravidlům hry, ukazuje, že princip soutěže, v níž je třeba ucházet se o legitimitu, byl zachován, byť v symbolické rovině. Rétorickou oporu restituce původních principů tak shrnovalo *Poučení z krizového vývoje* z roku 1970 jako „zobecnění kolektivního poznání strany“ o „krizi naší společnosti, která vyvrcholila v roce 1968 v kontrarevoluci“ (Poučení, 1).

Proces refrakce literárního pole, který se pokusím popsat v následujícím oddílu, tak probíhá paralelně s procesem, v němž byla komplexem různých kroků obnovována původní dominantní pozice, svrchovanost tzv. prvního centra moci. Význam, který v tomto kontextu krokům směřujícím k úpravě podmínek literárního života (vyvolávajícím refrakci literárního pole) připadá, se odvozuje jednak od skutečnosti přímé angažovanosti aktérů literárního pole v *krizi* původního uspořádání, jednak v roli připisované umění (vědě a dalším oblastem) v uspořádání společnosti. V tzv. ideologické oblasti mělo dojít k „závažným problémům a krizovým jevům“ ústícím v „překrucování, popírání a posléze i příkré odmítání základních principů marxisticko-leninského světového názoru ve filosofii, v sociologii, v historii, v ekonomii, v oblasti státu, práva a výstavby strany i v kultuře a umění, kde všude docházelo k přímé kapitulaci před buržoazní ideologií“ (Poučení, 16). Také tato skutečnost dokládá zachování principů soutěže o legitimitu, v níž je v pluralitě přípustných uspořádání třeba dokazovat správnost toho, který volí dominantní pozice.

Refrakce je však nepřímocharý proces překladu z logiky jednoho do logiky pole jiného, a s tímto vědomím je třeba k její analýze přistupovat. Nejde tak o proces totožný s výčtem jednotlivých kroků, které například omezily svobodu vydávání knih, protože nutně obsahuje také mechanismy adaptace na tyto nové podmínky, principy soutěže a distribuce legitimacy. Na základě poznatků, které máme o charakteristice literárního provozu a způsobech, jakými je nutné literární pole rekonstruovat, si při rekonstrukci refrakce musíme všimnout proměny vztahu pole moci a pole umělecké produkce, změny ve struktuře a obsazení pozic a změny v habitech aktérů literárního pole.

3.1 POLE LITERÁRNÍ PRODUKCE V POLI MOCI

Zásahy státního aparátu do umělecké sféry jako celku i proti jejím vybraným aktérům, na první pohled přístupná jevová složka refrakce pole umělecké produkce po srpnu 1968, patří v souvislosti s tímto obdobím mezi nejintenzivněji reflektované otázky. Nejde však o kroky izolované, jednotlivé změny podmínek literárního provozu náleží do jednoho rámce refrakce literárního pole, v jejichž kontextu se jejich smysl pro nové uspořádání stává evidentní.

3.1.1 VSTUP DO SOUTĚŽE – SVAZ ČESKOSLOVENSKÝCH SPISOVATELŮ

Mezi vzpomínané kroky reprezentantů dominantní pozice pole moci patří především transformace Svazu českých spisovatelů (od roku 1977 Svazu československých spisovatelů), respektive zrušení organizace, již po krátkou dobu existence mezi lety 1969 a 1970 předsedal Jaroslav Seifert, a zřízení svazu se stejným názvem, ale odlišným okruhem členů.

Profesní organizace sdružující osoby stejného povolání mají kromě péče o zajišťování praktických otázek stavovského života také významnou funkci při distribuci legitimacy aktérům, kteří si konkurují v soutěži o zaujetí analogických pozic. Význam uměleckého svazu pro vnitřní organizaci pole umělecké produkce zvyšuje fakt, že na rozdíl od těch sfér, které vyžadují například jeden konkrétní druh vzdělání, není vstup do něj předem téměř nijak omezen, a pole tak nemá pevné institucionálně podložené hranice, které může v symbolické rovině suplovat profesní organizace.

V 50. letech tak hranice pole, chápeme-li jej jako společenství publikujících autorů, určovalo dokonce zcela konkrétně, protože právě na ně byly vázány veškeré publikační možnosti. V 60. letech se pak na jeho půdě odehrávala převážná část významných literárních diskusí i institucionálních proměn literárního života. *Nový svaz*, jehož první řádný sjezd se sešel až v květnu 1972, byl však profilován poněkud jinak než jeho předchůdci v 50. i 60. letech: Publikační možnosti, tedy vstup do soutěže o uměleckou legitimitu, byly garantovány i nečlenům, nejedná se a do konce 80. let se už ani jednat nebude o organizaci masovou, Svaz má jen poměrně nízký počet členů a zcela demonstrativní funkce (diskuse, které na tomto fóru probíhají, nemají reálný dosah v literárním životě). Přesto jej Květoslav Chvatík v roce 1981 charakterizuje reminiscencí projevu Jaroslava Seiferta před II. sjezdem spisovatelů v roce 1956: „Kdyby se dnes chtěl tentýž básník Jaroslav Seifert stejně statečně dotázat, je-li Jan

Skácel velký český básník a Milan Kundera velký prozaik, nenašel by k tomu v Praze žádnou tribunu. Členstvo dnešního Svazu spisovatelů je pečlivěji prokádováno a tisk pečlivěji stráženo, než tomu bylo v padesátých letech.“⁹

Masový charakter svazu z 50. a 60. let byl transformován v takzvanou výběrovost. Podle Jiřího Hájka „kritériem jejich práce nebude v počtu členů, nýbrž v jejich kvalitě, ani v počtu prohlášení, nýbrž v jejich účinnosti a smyslu, v míře jejich reálného vlivu na další vývoj umění.“¹⁰ Představy o roli svazu v literárním provozu mu však určují klíčové místo při jeho organizaci v nejširším měřítku (jak uvidíme dále) specificky vymezeného literárního pole: „Z toho důvodu není u nás spisovatele, stojícího na platformě naší komunistické strany, na platformě našeho socialistického zřízení, ale nikoli z nějakého osobního prospěchářství, ale uvědoměle, světonázorově a svou příslušností k lidu, kdo by si neuvědomoval kulturně politický význam spisovatelské organizace“¹¹.

Organizace spočívala především v prosazování specifického pojetí legitimacy, které se projevuje i v argumentech, jimiž prozaik Vladimír Neff doložil svou přihlášku do Svazu československých spisovatelů: „Zažádal jsem o přijetí za člena Svazu, protože nechci nadále stát mimo kolektiv českých spisovatelů, kteří po mém upřímném přesvědčení zvolili správnou cestu pravdy, rozumu a cti. Jsem si plně vědom politicko-ideových požadavků, jež jsou na členy Svazu kladeny, chci se jim podřídít a dát jim výraz jak svým budoucím dílem, jež mi zbývá dotvořit, tak svým občanským postojem.“¹² Legitimita tak spočívá v souladu s kolektivem, konzistentnosti umění a občanského postoje, respektive dobrovolné či nutné podřízení umění politicko-ideovým požadavkům.

Přestože členství ve Svazu je čistě dobrovolné a neúčast v jeho institucích neznamená sama o sobě pro spisovatele žádné omezení, pojetí legitimacy, na které jeho členové přistupují, je vyžadováno napříč prostorem literárního pole. Odkazuje k ní také Josef Rybák: „Nemůže nám být lhostejná morální tvář spisovatelova, bez jehož čestnosti, bez toho, že by stál za každým svým slovem, že je připraven nic z toho, co napsal, neodvolat, nedovedeme si

9 Chvatík, Květoslav: Funkce kritiky ve společnosti v krizi. IN Listy /Řím/, 11, 1981, č. 6., listopad, s. 51-54. Zde a dále dobové texty citovány podle Příbáň, 2005.

10 Tvorba, 4, 1972, č. 3, 19.1., s. 5

11 Tvorba 4, 1972, č. 22, 31. 5., s. 8

12 Hájek, Jiří: Balónek, který splaskl. IN Tvorba 5, 1973, č. 6, 7.2., s. 8

představit společenský dosah jeho díla.“¹³ V logice literárního pole garantovaného státními institucemi je takto vymezená legitimita jak východiskem zaujímání pozic, tak podmínkou vstupu do soutěže o ně.

3.1.2 SOUTĚŽ – PUBLIKAČNÍ MOŽNOSTI

Mezi nejčastěji připomínané úspěchy obrodného procesu 60. let patří dosažení svobody médií vrcholící v létě roku 1968 (Končelík, 2006: 17). Ta se však po srpnu 1968 neudržela ani v oblasti všeobecné žurnalistiky, ani v oblasti žurnalistiky kulturní a umělecké produkce obecně: V rámci změny uspořádání sdělovacích prostředků je musela opustit až čtvrtina pracovníků a do roku 1971 byla prostřednictvím zrušení registrací ukončena činnost 156 periodik (Ibid., 18). V oblasti literárních periodik se tak celkový počet oficiálních titulů omezil v období normalizace na dva tituly (Tvorbu vydávanou Rudým právem a Literární měsíčník vydávaný od roku 1972 Svazem českých spisovatelů), které doplňovaly pouze kulturní rubriky a přílohy deníků. Několika legislativními kroky byla obnovena legální cenzura prováděná následně péčí úřadů ČÚTI a SÚTI (v roce 1980 zastřešeny federálním orgánem FÚTI) pro oblast periodického tisku i přímo stranickými orgány v případě České televize, rozhlasu a tiskové kanceláře. Stranické orgány byly odpovědné i za formulování zásad, podle nichž byly cenzurní zásahy prováděny a výsledná podoba cenzurního procesu spojovala prvky systému stranické kontroly z období 1945-1948, i stranicko-státní cenzury z 50. a 60 let (Kaplan, 1970: 473). To pro organizaci soutěže probíhající v rámci literárního pole znamená koncentraci, těch, kteří jsou jejími významnými arbitry, do jednoho centra, které je navíc výrazně propojeno s dalšími regulačními mechanismy pole.

Stranické orgány sehrávaly roli také při řízení knižní produkce, která však neměla ve všech případech podobně centrální charakter, a ke vzniku nových institucionálních prvků literárního prostoru nedošlo. Podle některých dobových reakcí a vzpomínek rukopisy nabízené k publikování některými autory byly na konci 60. a počátku 70. let hromadně odmítány nebo byly lhůty nakladatelských smluv jednostranně prodlužovány. Jak dokládá Michal Bauer, například ze tří textů Bohumila Hrabala, k jejichž vydání se zavázal Československý spisovatel smlouvami platnými ještě v dubnu 1969, bylo vydávání jedné v červenci 1971 zrušeno, jedna kniha byla skutečně publikována a zrušení třetí smlouvy bylo vypořádáno až v polovině 70. let (Bauer, 2002: 117). Ve stejném textu pak Bauer rekonstruuje

13 Tvorba, 4, 1972, č. 22, 31.5., s. 6

i průběh a podobu „lektorských zásahů“, kterými jednotlivý recenzenti nakladatelství Československý spisovatel v řadě případů dokonce podmiňovali svůj souhlas s publikováním rukopisů. Ty byly podle Bauera „v první řadě motivovány ideologicky“ (Bauer 2002:128) a byly důkazem toho, jak autor musel svým textům vydobývat místo v podmínkách totalitní společnosti.

Otištění textu ve formě knihy se statusem literárního díla má, jak jsme naznačili v úvodních úvahách, pro literární pole své zcela zásadní významy: jednak je podkladem pro distribuci legitimacy v rámci tržních principů, jednak je samo o sobě výrazem přiznání určité míry legitimacy, protože daný text z množiny všech textů, které vznikly, vybírá jako publikování hodný, a to na základě aktuálně relevantních kritérií, která pro tuto situaci literární pole v rámci hry, kterou se realizuje, vyvinulo. Je tak na místě poznamenat, že přítomnost připomínek lektorů v procesu přípravy rukopisu k vydání nemusí být neobvyklá ani v kontextu vydavatelských institucí fungujících v rámci jiných politických systémů a velice pravděpodobně jsou i v těchto případech motivovány (pokud nejde o připomínky formální) ideologicky, protože jakékoli přesvědčení o tom, co je v literárním díle *správné*, je teoreticky možné tímto pojmem označit.

Tuto situaci činí hodnou zvláštního povšimnutí především to, že podle Bauera připomínky směřovaly k tomu, aby „bylo možné Hrabala zařadit mezi marxistické autory¹⁴ nebo alespoň takové autory, kteří souhlasí se společenským (resp. politickým) vývojem v Československu“ (Ibid.), což představuje konkrétní rozměr souladu uměleckého a občanského postoje, tedy jeden z rozměrů legitimacy, prosazovaný na místě, kde se obvykle argumentuje tezemi estetickými.

14 Označení marxistický je tu třeba brát poněkud s nadhledem, protože přestože například „marxisticko-leninská politika“ je například podle Programového prohlášení Svazu českých spisovatelů „vůdcem a svědomím našich národů“ (citováno podle Příbáň (ed.), 2005: 9), je i v rámci jiných textů vznášen na literaturu požadavek toho, aby byla marxistická zcela výjimečně, spíše se hovoří o socialističnosti. V úryvcích posudků, které cituje Bauer, tak uvádí například Vítězslav Ržounek: „Vydání rukopisu tedy není obvyklá otázka umělecké úrovně. Je to otázka kulturně politická a tak také rukopis posuzují. (...) Rukopis musí mít znaky, které ho přece jen v jisté míře spojují s naší nejvlastnější socialistickou kulturou“ (Bauer, 2002: 126). Proti případné námitce anachronismu (Ržounekův text je z roku 1985), lze uvést, že takové spojení se neobjevuje ani v citovaném programovém prohlášení, to pléduje za literaturu socialistickou či socialisticky realistickou: „Chceme proto plně v duchu linie XIV. sjezdu KSČ podporovat a rozvíjet literaturu v plné umělecké rozmanitosti, žánrové bohatosti, vynalézavosti a objevnosti socialistického realismu, který je naší základní tvůrčí metodou“ (Příbáň (ed.) 2005: 8).

Toto specifické pravidlo hry tak představuje celkem univerzální kritérium, podle kterého budou literární texty jednak posuzovány, jednak přijímány do soutěže o uměleckou legitimitu, a pro autory orientované primárně na úspěch v tomto soupeření představuje možnost, jak se na jeho podmínky adaptovat s velkou nadějí na dosažení úspěchu. Pro některé konkrétní aplikace tohoto principu, které se po zavedení nových podmínek začaly projevovat, se vžilo označení *autocenzura* (Holý, 1998) jako předcházení cenzurním zásahům uplatněním specifického autorského postoje, který se je snaží předvídat a úpravou díla minimalizovat.

Ani tento mechanismus není vyhrazen totalitním systémům a stejně jako mohou autoři kalkulovat s reakcí čtenářů, mohou se snažit předvídat a předvídají reakce těch, kteří budou rozhodovat o jejich textech v procesu jejich realizace jako knihy. Tady ani v československé literatuře 70. a 80. let navíc nejde o podřizování se přesně formulovanému nařízení, které by mělo formu paragrafů či směrnic, hranice mezi tím, co bylo a nebylo přípustné, nebyla ostrá (Machovec, 2001). Přesto se adaptace na ni stala součástí habitů, který vyvíjejí nebo přejímají ti autoři, již se rozhodli hrát literárního hru tímto způsobem. Právě *nepsanost* je podstatným rysem, protože pravidla, která nejsou zapsaná, není třeba podrobovat testu oprávněnosti: „S autory, kteří byli prověřeni, je uzavírána nepsaná smlouva vymezující požitky i povinnosti. Každé dílo v Československu publikujícího autora, až na výjimky potvrzující pravidlo, je poznamenáno cenzurními praktikami (sem můžeme zařadit i nakladatelskou politiku). Převážně však šlo spíše o rozpačité bezkonceptní vymezování pole, v němž se literatura bude moci pohybovat. Nejsou žádné zásady 'řízení', směrnice, které by byly opřeny o ten či onen interpretační horizont (...)“ (Brabec, 2002: 14).

3.1.3 VLÁDNOUCÍ OVLÁDANÍ

Jedna z dimenzí ambivalence skryté v pozici umělce spočívá podle Pierra Bourdieu ve skutečnosti, že je vládnoucím ovládaným, tedy že pole umělecké produkce je situováno v dominovaném prostoru pole moci, protože se v něm koncentruje vysoký objem symbolického, ale minimum ekonomického kapitálu. Refrakce literárního pole související se společenskými změnami vyvolanými vstupem vojsk Varšavské smlouvy nezměnila mnoho v tom ohledu, že by o poli umělecké produkce bylo možné mluvit jako o ekonomicky autonomním prostoru, který by tak opustil svou pozici ovládaného, naopak jak jsme viděli na několika případech, je distribuce ekonomického kapitálu ještě těsněji vázána na procesy probíhající mimo sféru umění, zde zejména ve sféře politické moci.

Jako adaptace na tuto skutečnost vznikly podle Pierra Bourdieu v literárním poli určité typické strategie, z nichž jedna našla východisko z této rozpornosti umění v její sakralizaci a z nezajímavosti umění na všech zájmech mimo sebe samé se tak stalo východisko moderního umění známé jako *umění pro umění*, čerpající legitimitu ze sebe samého, a disponující tak symbolickým kapitálem, který je zvnějšku nezpochybnitelný. Výlučné postavení pole umělecké produkce je v tomto smyslu vázáno na výlučné vlastnosti umění jako společenské instituce, které vychází z charismatických koncepcí činnosti zainteresované jen na sobě samé, bez vedlejších zájmů a cílů a tato vyvázanost ze světa ekonomického a mocenského soupeření zakládá specifické postavení umění v systému hodnot společnosti mezi těmi, které jsou na základě veřejné shody hodné zvláštní ochrany, jíž na druhou stranu svým ochranitelům slouží jako důkaz legitimacy jejich působení.

V socialistickém Československu lze však v literárním provozu garantovaném státními institucemi, jak vyplývá z definic legitimacy, s nimiž se v ní operuje, dovozovat i existenci účelu mimo něj samotné. Jakkoli by se tato skutečnost měla v logice výše zmíněného pojít s omezením symbolického kapitálu, je z některých konkrétních událostí zřejmé, že jeho míra vázaná na uměleckou činnost je považována za dost významnou na to, aby bylo možné využívat naznačených legitimizačních efektů umělecké produkce ve vztahu k jeho *ochráncům*.

Součástí kampaně proti signatářům prohlášení Charta 77 (mezi nimiž byla rovněž celá řada producentů umění) známé jako Anticharta bylo kromě dehonestující mediální kampaně,

jejíž ústřední a z hlediska rétoriky normotvorný text¹⁵, *Ztroskotanci a samozvanci*, důsledně fakt, že mezi signatáři a iniciátory Charty 77 je řada aktérů umělecké produkce¹⁶, nezmiňuje, a samozřejmě pronásledování jednotlivých signatářů, také demonstrativní shromáždění výkonných umělců vázaných na státní instituce v Národním divadle.

Toto shromáždění, k jehož organizaci se pojí celá řada osobních vzpomínek různým způsobem zpochybňujících míru dobrovolnosti, s níž se ho jednotliví aktéři účastnili, bylo inscenováno – v duchu místa svého konání – jako divadelní představení pro ty, kteří mu nebyli přímo přítomni, ale jimž bude zprostředkováno. Řečnice, sama aktivní umělkyně, herečka a členka ÚV KSČ, Jiřina Švorcová, na něm promluvila v projevu stylizovaném v první osobě množného čísla, tedy jako by jménem zúčastněných reprezentantů umělecké obce: „(...) Také my, představitelé umělecké fronty, připravujeme bilanci své tvůrčí práce“¹⁷. Ta se tak z pozice diváků, kterou jim přisuzuje sémantika divadelního prostoru, přesunula do pozice aktéra celého shromáždění, který pouze mlčky nenaslouchá, ale spolu s řečnicí sám promlouvá.

Text, který se o vystoupení Charty 77, na které reaguje, zmiňuje jen jednou a zcela nepřímou („pohrdáme těmi, kdo v nezkratné pýše ješitné nadřazenosti, sobeckém zájmu nebo dokonce za mrzký peníz se kdekoli na světě - a také u nás se našla skupinka takových odpadlíků a zrádců - odtrhnou a izolují od vlastního lidu“¹⁸), obšírně a s mnoha odkazy k jiným tématům znovu formuluje oficiální verzi legitimacy umělecké produkce, v níž se definitivně konkretizují politicko-ideové požadavky, jimž má být umění podřizováno, a který je v evidentním rozporu s modernistickým pojetím umělce tvořícího *umění pro umění*: „Umělec není vyvolený nadčlověk, představitel jakési nadřazené elity, ale je součástí širokého dělného kolektivu s významným nezastupitelným posláním, jež spočívá v tom, aby svým dílem

15 „12. ledna publikovalo Rudé právo článek *Ztroskotanci a samozvanci*, který představoval normativ ideologického jazyka pozvolna se rozjíždějící antichartistické kampaně“ (Ústav pro studium totalitních režimů, Antologie ideologických text, <http://www.ustrcr.cz/cs/anticharta>, zobrazeno 25.11.2012)

16 „Je to v politickém smyslu pestrá směsice lidských a politických ztroskotanců. Patří k nim V. Havel, člověk z milionářské rodiny, zavilý antisocialista, P. Kohout, věrný sluha imperialismu a jeho osvědčený agent, J. Hájek, zkrachovaný politik, který pod heslem neutrality chtěl vyčlenit náš stát ze společenství socialistických zemi, L. Vaculík, autor kontrarevolučního pamfletu 2000 slov (...)“. Text byl publikován v Rudém právu 12. ledna 1977, úryvek je citován podle internetové prezentace konference Charta 2007, pořádané v roce 2007 FF UK (<http://www.charta2007.cz/index.php?sh=dokum/6>, zobrazeno 25.11. 2012).

17 Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru, citováno podle Charta 77, <http://www.charta2007.cz/index.php?sh=dokum/4>, zobrazeno 30.6. 2013.

18 Ibid.

obohacoval člověka novými myšlenkami, novou krásou (...) V tom navazujeme na vyšším dějinném stupni na nejlepší odkaz naší umělecké a kulturní tradice, na odkaz největších jejích tvůrců, pro něž služba lidu byla vždy ctí a cílem nejvyšším“¹⁹. Nejvyšším posláním, k němuž se má pole umělecké produkce vztahovat, je tedy služba lidu, nikoli umění samo o sobě, a umění tak není vyvázáno z logiky sociálního řádu praktického života.

Přestože tato konceptualizace je příkře v rozporu s ideologií čistého umění jako východiska, které mu propůjčuje i jeho legitimizační působení, a podobné teorie představovaly východiska pozic, které v konkrétních historických podmínkách pozici literárního pole označované *umění pro umění* přímo oponovaly, jsme svědky pokusu legitimizační působení umění i přesto využít. A to nikoli patrně pokusu ojedinělého, v tomto smyslu můžeme vnímat i shrnující poznámku Josefa Alana „komunistická moc od kultury očekávala (...), že se stane bojovým 'pomocníkem strany' a ukázkovou dekorací režimu“ (Alan, 2001: 12). Ze strany moci tu tedy vedle snahy o zavedení specifického pojetí soupeření o uměleckou legitimitu založené na definici umění jako službě lidu dochází i ke snaze zachovat a využívat legitimizační působení umění jako charizmatického objektu hodného díky své vyvázanosti z jiných než autonomně uměleckých zájmů zvláštní ochrany. V tomto duchu lze chápat také důraz kladený v období tzv. normalizace na celou sféru populární kultury, tzv. zábavního umění, a snahu její představitele zainteresovat v různých veřejných projevech loajality k státním institucím.

Pokud jsme konstatovali, že se v situaci refrakce literárního pole dané konkrétním komplexem politických událostí pokouší pole moci zasahovat do mechanismů distribuce umělecké legitimacy, i jejího vlastního pojetí, je nutné znovu dodat, že ani tato situace není zcela neobvyklá, uplatňování podobných mechanismů, i když jinými cestami, je přítomné i v literárním poli, které v citovaných pracích analyzoval Bourdieu, a není ani možné jednoznačně tvrdit, že je vyhrazeno jen režimům politicky nedemokratickým. Různé formy grantového financování kultury, v nichž se stanovují priority daných programů, vypisování zakázek se stanovením konkrétních požadavků a podobně ve svém jádru skrývají v podstatě shodný mechanismus principiálního omezení autonomie pole umělecké produkce tím, že do rozhodovacího procesu vnášejí ne-umělecká kritéria. Jedním z předpokladů ustavování

¹⁹ Ibid.

autonomie literárního pole, které ve své analýze sledoval Pierre Bourdieu, byla však alespoň elementární možnost přijímání a odmítání pravidel hry, v němž největší riziko představoval ekonomický neúspěch (který je ovšem možné kompenzovat přechodem do jiných polí a podobně). V podmínkách socialistického Československa je tento náraz na dno literárního pole, tedy odmítnutí pravidel literární hry, a především pokus o ustavení nových, tvrdší o to, že je a může být provázen, nikoli jen ekonomickým neúspěchem, ale systematickou diskriminací (vztahující se například i na rodinné příslušníky) v přístupu k bydlení, práci, vzdělání, a v mnoha případech i vězněním. To, co jednoznačně činí situaci uměleckého pole socialistického Československa po srpnu 1968 zcela specifickou, tak není zásadní proměna situovanosti pole umělecké produkce v poli moci, ale vyloučenost legálního alternativního chování (kromě rezignování na účast v soutěži, jíž se literární pole realizuje).

Typická je skutečnost, že pokusy o ustavení alternativních pravidel literární hry jsou sankcionovány obvykle jako činnost s uměním nijak nesouvisející, tento posuzovací mechanismus jim tak statut uměleckého činu nepřiznává a tím se vyhýbá nutnosti zásah do sféry, jíž má být garantována vyvázanost z jakýchkoli dalších zájmů, obhajovat. Jakub Končelík tak například upozorňuje, že až do roku 1989 neexistoval tiskový zákon, který byl oficiálně delegalizoval periodické neoficiální a samizdatové tisky (Končelík, 2006: 18). Polemická poznámka Václava Havla směřovaná Ludvíku Vaculíkovi, naznačuje, jak logiku literárního pole interpretovali sami aktéři literárního provozu: „nezavírá se jen za vykrádání samoobsluh. Zavírá se například za romány. Jistého Vaculíka nezavřeli za Morčata, ale jistého Grušu zavřeli za Dotazník“²⁰. Dvouměsíční vazba Jiřího Gruši, k níž s největší pravděpodobností odkazuje, však byla spojena s obviněním z trestného činu pobuřování²¹.

20 Zpravodaj /Curych/ 12, 1979, č. 4, duben, s. 3–4

21 Slovník české literatury, heslo Jiří Gruša, <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1230>, zobrazeno 30.6.2013.

3.2 POZICE

Ve studovaných literárněhistorických textech panuje v podstatě jednomyslná shoda na tom, že po srpnu 1968 došlo v rámci české literatury k nějaké formě do této doby neexistující diferenciaci. Různí se však pohledy na to, jaké konkrétní dimenze měla, kolik subjektů se tímto způsobem v literárním provozu prosadilo, a především jaké byly povahy.

Toto *rozštěpení* (Holý, 1998; Soldán, 1997), jak bývá proces diferenciaci někdy označován, mohlo tak vést podle různých autorů k vzniku různých literárních *proudů* (Soldán, 1997; Prečan, 1992), literárních *světů* (Holý, 1998), *oblastí* (Jungmannová, 2003) *systémů literární produkce a distribuce* (Bock, 1992: 67) či *komunikačních okruhů* (Šámal, 2007). Josef Alan pak například uvažuje o existenci dvou *sfér kultury*, z nichž jednu považuje za oficiální, druhou za alternativní, která se sama rozpadá do dalších segmentů, jejichž extrémy představuje samizdat na jedné a underground na druhé straně (Alan, 2001).

Může jít samozřejmě o problém čistě terminologický a víceméně podružný²², variantností termínů se tu však zároveň vede do jisté míry spor o to, jaké fenomény byly výsledkem daných diferenačních procesů: zda se týkají aspektů čistě formálních, literárnímu procesu vnějších, nebo dimenze estetické či poetické. Pojem *komunikačního okruhu* evidentně směřuje spíše k identifikaci jednotlivých subjektů s podmínkami, za nichž v nich probíhá výměna informací, včetně literárních textů. Naopak metaforická označení jako *proud literatury* vypovídají spíše o předpokladu fenoménů komplexnější povahy ve smyslu tradičního pohledu na reflexi literárního dění, v němž se vymezují entity podobné například literárním skupinám, které může pojít jednak společné institucionální zázemí (včetně komunikačních mechanismů), i (a často především) společná poetika, formulovaná třeba v uměleckém programu.

Lenka Jungmannová tak například konstatuje, že „na základě vzniklých děl i na základě seriózních účastnických reflexí (...) nezbyvá totiž než usuzovat, že česká kultura v době

22 Podobnou dimenzi má i terminologická variantnost, která se pojí s vymezováním vlastních segmentů, které z diferenačních procesů vzešly. Na ni upozorňuje i titulu článku Lenky Jungmannové *Neoficiální, nezávislá, paralelní, alternativní, nelegální, druhá, jiná, nelicencovaná, samizdatová, ineditní, undergroundová, podzemní..., ale naše* (Jungmannová, 2003), jak vyplývá z práce Viléma Prečana, tento problém nevzniká v souvislosti s literárněhistorickou reflexí daného období, ale vlastně synchronně (synchronně se o něm i debatuje) (Prečan, 1992). Ani zde není možné bez výhradně tento potenciální spor zcela odložit jako podružný, jak upozorňuje Josef Alan, s jednotlivými označeními se pojí už i určité apriorní soudy, například *alternativní je kvalitnější* a podobně (Alan, 2001: 3).

normalizace nebyla jako celek nedělitelná, a že naopak z neoficiální tvorby většinou vyplývají ideologické, ba někdy i estetické - jak ukázal zejména underground - odlišnosti“ (Jungmannová, 2003²³). Stejně tak Jiří Holý předpokládá: „Literatura domácí veřejná, domácí samizdatová i exilová si postupně vytvořily osobité „ovzduší“, okruh autorů, časopisů, nakladatelů, stupnici estetických a hodnotových norem“ (Holý, 1998: 853). Naproti tomu existují ale i názory zcela opačné, které jednotlivé subjekty s estetickými aspekty nespojují, takové přesvědčení explicitně prezentuje například Jiří Brabec: „(...) měřítkem literatury strojopisné není vyhraněná koncepce literární, ale spíše společný autorský osud“ (Brabec, 2002: 15).

Vzhledem k tomu, že východiskem této práce je teoretický a analytický koncept, v jehož rámci se prostor literárního pole za všech okolností *rozpadá* do segmentů obsazených entitami, které jsou označovány jako pozice, pokusíme se situaci diferenciacie literatury v rámci refrakce rekonstruovat ve smyslu pozic, které vznikly. Literární pole je sítí objektivních vztahů mezi pozicemi, které definuje komplex jejich vztahů k pozicím ostatním. Při důsledném uplatnění této perspektivy se může projevit i to, zda byl pro vymezení pozic uvnitř pole podstatný formální či estetický aspekt, i to, zda se segmentace neodehrávala podle klíče, který dosavadnímu popisu uniká.

Jako východisko hledání odpovědi na tyto otázky jsem se rozhodla využít především korpus dobových textů shromážděný ve čtvrtém díle antologie *Z dějin českého myšlení o literatuře*²⁴, v nich se pokusím sledovat přímé a nepřímé stopy vztahů, které v literárním poli existovaly, potažmo tedy i pozic, které se těmito vztahy vymezovaly.

23 Citováno podle <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=3591>, zobrazeno 30.6.2013.

24 Pro úplnost je třeba zopakovat, že autoři, kteří se podíleli na jejím vzniku, volí přístup oddělení *komunikačních okruhů*, antologie sama je pak však řazena spíše tematicky a texty autorů různých okruhů se tak v některých oddílech setkávají.

3.2.1 OBLAST OMEZENÉ PRODUKCE

Refrakce literárního pole v souvislosti s událostmi symbolizovanými vstupem vojsk Varšavské smlouvy na území ČSR tedy znamenala oficiální institucionalizaci soutěže o uměleckou legitimitu bez možnosti alternativy, která vzhledem k okolnostem nabízela aktérům soutěže o literární legitimitu možnost zůstat (a chovat se dle předepsaných pravidel), nebo literární provoz garantovaný státními institucemi opustit. V tomto procesu byla vymezena také skupina autorů, jimž byla jakákoli možnost zapojit se do soutěže o legitimitu literárních tvůrců a děl odepřena apriorně a definitivně. Nešlo jen o vyloučení z okruhu autorů, jejichž díla byla uznávána jako dostatečně legitimní pro publikaci, ale také stahování již vytištěných knih z distribuční sítě i například veřejných knihoven²⁵.

Mezi takto vyloučené autory podle většiny komentářů patřili především umělecky prominentní autoři předchozího období a autoři působící mimo území Československa (Šámal, 2005), jimž tak byla možnost získávat legitimitu na trhu umělecké produkce, především v přímém kontaktu se čtenáři, odebrána. Jak ovšem víme z Bourdieho analýzy, tento legitimizační mechanismus je pouze jedním z možných a zdaleka sám o sobě existenci umělecké produkce nepodmiňuje. Mezi některými legitimizačními mechanismy dokonce existuje vztah konkurence: například tam, kde ekonomický úspěch díla daný vysokou mírou čtenářského zájmu představuje překážku úspěchu autonomně uměleckého. Víme také, že některé typy umělecké produkce, *čisté umění* či *umění pro umění*, směřují ze své podstaty právě jen k legitimizaci autonomně umělecké, tedy uznání udělovanému aktéry uvnitř pole, protivníky v souboji o symbolický kapitál, nikoli řadovými konzumenty umění mimo něj. Izolace od literárního trhu tak pro některé typy autorů a děl nemusí znamenat nijak zásadní změnu, protože se přirozeně etablují ve sféře omezené produkce a orientují především na další producenty umění.

Právě mechanismus omezené produkce jako jedné z variant umělecké legitimizace zůstává, i přes refrakci literárního pole a měnící se podmínky soutěže o legitimitu, s největší pravděpodobností v socialistickém Československu po srpnu 1968 zachován. Minimálně o tom svědčí způsob, jakým aktéři reprodukuje vznik první samizdatové edice Petlice (ještě pod

²⁵ Knihy stažené do zvláštních oddělení knihoven mezi lety 1972 a 1974 obsahuje soupis Literatura určená k likvidaci publikovaný v časopise Duha, 2004/4 1-10.

původním názvem Vzдор), tedy jako transformaci setkání, kde si autoři, jimž byly upřeny možnosti publikovat na počátku 70. let, vzájemně předčítali nové rukopisy (Gruntorád, 2001), i její další pokračování jako už rozvíjející se publikační instituce, k jejímž abonentům však patří především ti, kteří v ní svá díla publikovali. Knihy sice mohly být dále čteny dalšími čtenáři, ti ale svou nutnou anonymitou nemohou být chápáni jako účastníci legitimizačního procesu, protože jim není vyhrazen prostor, jak by své uznání či neuznání mohli vyjádřit.

Z možného počátečního provizoria se oblast omezené umělecké produkce záhy po počátku refrakce celku literárního pole (edice Petlice vydává první text v roce 1972) krystalizuje jako možná alternativa pro autory, kteří nemohli či nechtěli přijmout pravidla literární hry nabízená státními institucemi a byli si pro vstup do tohoto pole schopni a ochotni zajistit dostatečný symbolický kapitál. Této své roli v rámci literárního pole se také přizpůsobuje, když v ní narůstá počet aktivit, potažmo institucí, které mají zajistit snadnější komunikaci i distribuci symbolického kapitálu. Vznikají tak nové edice (v podstatě nakladatelství) zajišťující publikování rukopisů, jimž je přidělen příslušný statut, sborníky a periodika, v nichž je provozována mimo jiné umělecká kritika jako další legitimizační mechanismus. Především se však tato alternativní oblast začíná orientovat sama na sebe a alternativou de facto být přestává: „Ve svých počátcích vydávaly samizdatové edice, rozepisované na stroji, především rukopisy, které vyřadila z nakladatelství normalizační cenzura, případně texty, které čekaly na vydání už od padesátých a šedesátých let. Postupem doby začali však spisovatelé paralelní kultury psát přímo pro samizdat.“²⁶

Vyloučení z oblasti všeobecně přístupné kultury tak nemusí mít pro umění *fatální* následky, naopak bývá spojováno s některými jeho nejvlastnějšími charakteristikami. Jáchym Topol tak podle Josefa Alana v duchu romantické interpretace umělce konstatuje, že „bytí na okraji má [pro umění, pozn. aut.] obrovskou tradici“ (citováno podle Alan, 2001: 25) a Antonín Brousek poslání umělce popisuje takto: „Těm, kterým o tzv. uznání či slávu nešlo – přinejhorším alespoň ne v první řadě – doma, nemůže o ně jít – už zdaleka ne – tady [v exilu, pozn. aut.] (...) spisovatelství je činnost pohříchu, ba trapně privátní, situace totálního osamění se sebou samým.“²⁷

26 Proměny /New York/ 25, 1988, č. 1, s. 16–22

27 Listy /Řím/, 1970, č. [1], s. 6–7

V oblasti omezené produkce tak mohou být soustředěni autoři, kteří se v ní ocitli – byli do ní *vyloučeni* – nedobrovolně vzhledem k faktorům s uměleckou produkcí nijak nesouvisejícím, například své trajektorii v poli moci, je ale zároveň možné, že je do ní přivedl jejich specifický umělecký habitus, v jehož rámci svou uměleckou činnost vnímají jako činnost zaměřenou nikoli primárně k bezprostřednímu kontaktu se čtenářem, ale jako činnost, která má svůj výsostný smysl především v sobě samé: „Jestliže je na oficiálních výtvarných přehlídkách tolik podprůměrného (...), pak je tomu nikoli proto, že autoři toho prvního se míchají do politiky a ti druzí nikoli, ale prostě proto, že perspektiva veřejného uznání a výhodných zakázek se dnes asi u nás radikálněji než jindy a jinde vylučuje s oním sverepým a na nic se neohlížejícím úsilím dotknout se nějaké své vlastní pravdy.“²⁸

Nejpravděpodobnější je však potom verze, že jak mimoumělecká trajektorie, tak umělecký habitus spolu v základu souvisejí, a proto se často vyskytují zároveň, nikoli náhodou, ale vzhledem k mechanismům formování habitů a distribuce kapitálu, které jsme popisovali výše, aniž by se však vzájemně přímo podmiňovaly. Tento habitus by v podmínkách literárního pole, které zakládá modalita jeho postavení v poli moci, nebylo možné v uspokojivé míře realizovat jinde, než právě v poli omezené produkce. V konkrétní situaci socialistického Československa můžeme důvody vidět ve státem licencované soutěži o uměleckou legitimitu včetně její definice, v níž je toto pojetí umělecké činnosti obtížné realizovat (podobnou situaci jsme však viděli i v Bourdieho analýze). Vilém Hejl tak konstatuje: „(...) jiné je stanovisko režimu, přiznávající kultuře pouze dekorační funkci, a cosi docela jiného autentické cíle kultury.“²⁹

Proto se spíše zdá, že především v okruhu tzv. samizdatu nedochází k ustavení nové pozice, ale že institucionální bariéry, které jsou kolem oblasti omezené produkce vytvářeny s cílem ji eliminovat, spíše zvýrazňují její původní výlučnost. Situace tzv. exilu je specifická v tom, že vzhledem k prostorové odpoutanosti od bezprostřední moci úřadů Československa, se v jeho kontextu mohou vyvíjet jednotlivé pozice *de facto* zcela autonomně. Komplikuje ji potom také skutečnost, že sociální aktéři v poli moci i peněz, k nimž se vztahuje, jsou situováni do Československa, ale také mimo něj. Výzkum tohoto okruhu by proto vyžadoval

28 Listy /Řím/ 14, 1984, č. 5, říjen, s. 1–5

29 Nový život /Řím/ 31, 1979, č. 9–10, s. 180–182

samostatnou analýzu například edičních plánů jednotlivých nakladatelství, rozhodně jej však není možné mechanicky ztotožnit s některou z pozic, které zde popisujeme.

3.2.2 OBLAST HETERONOMNÍ LITERATURY / OFICIÁLNÍ DODAVATELÉ KULTURNÍHO ZBOŽÍ

Literární pole tak jako by rozdělovala³⁰ hranice mezi těmi, kteří se soutěže o zaujímání pozic v rámci pole účastnili v rámci soustavy alternativních institucí a zvláštních pravidel omezené umělecké produkce, a těmi, kteří se o uměleckou legitimitu ucházeli v soutěži garantované státními institucemi.

Bývá-li sféra za touto hranicí, oblast omezené produkce, charakterizovaná dynamikou změny, kterou vyjadřují metafory *odchodu* či *vyločení*, které se s ní pojí, je oblast existující v rámci mantinelů vymezených státními institucemi charakteristická absencí pohybu, kontinuitou a opakováním. Autory, kteří se v ní pohybují, nalzáme na více méně stejných místech, která zaujímaly před tím, než literární pole prošlo refrakcí, pouze v trajektorii většiny z těch, kteří literární prostor formovali také svými metaliterárními texty, přibyly institucionálně zaštitěné pozice vedoucích redakcí, badatelských institucí nebo profesních sdružení, které je včleňovaly hlouběji do průsečíku pole moci a umělecké produkce.

V této oblasti jsou k dispozici *hotové* instituce, které jakkoli procházejí transformací nebo na místech původních vznikají nové (viz například Svaz československých spisovatelů) nabízejí možnost formálně více méně standardní komunikace uvnitř literárního prostoru i směrem navenek, se čtenáři situovanými v dalších polích, tedy i možnost pokračování legitimizačních procesů, které existovaly dříve. Jejich obsah však byl změněn a vstup do soutěže je vázán na loajalitu k požadavku akceptovat nové pojetí umělecké legitimacy jako souladu občanských a uměleckých postojů, služby lidu a nevýlučného postavení umění. Jde tak o oblast umělecké produkce, v níž existuje alespoň potenciální možnost usilování o úspěch umění mimo své vlastní hranice, měřený komerčním úspěchem či slávou autora, jako jeden z aspektů legitimacy umění. Této oblasti literární produkce je k dispozici i komplex mechanismů, které je možné označit jako knižní trh, zajišťujících cirkulaci literárních děl, která se o legitimitu ucházejí.

30 K tomuto tvrzení je třeba doplnit poznámkou, že existence této hranice nepředstavuje v české literatuře zcela nový fenomén, Martin Machovec (Machovec, 2001), Jiří Holý (Holý, 2004) ji sledují až do období Protektorátu Čechy a Morava – otázkou je však míra skutečné kontinuity mezi jednotlivými subjekty, k níž dobové texty ani teoretické reflexe nijak specificky neodkazují.

Tržnost prostředí je však, jak bylo řečeno výše, výrazně omezená celým systémem fungování ekonomiky, a do organizace literárního trhu vstupují faktory jako organizace veřejného času vzhledem k významným politickým událostem, snaha státu řídit poptávku tržního trhu skrze zásahy do knižní nabídky, například v podobě státem garantovaných literárních soutěží, i schopnost státu úspěch simulovat³¹, jejichž relevance by měla být vzhledem k celé literární produkci podrobena samostatné analýze. Přesto jsou tržní rezidua či reminiscence nejvýznamnějším principem distribuce i s typickými projevy této konstelace, jako je třeba podpultový prodej nedostatkového zboží, a odkazy k čtenářské přízni součástí metaliterárních reflexí (Fialová, 2006). S výhradami specifického fungování ekonomického systému tak můžeme tuto oblast literární produkce označit za oblast, kde se realizuje to, co Bourdieu popisuje jako heteronomní princip umělecké produkce.

Vzhledem k záruce kontinuity (a samozřejmě opory v mocenském aparátu) není v této oblasti umělecké produkce potřeba reflexe a potvrzování pojetí legitimacy, která by naznačovalo, že podoba literárního pole je poznamenána nějakým zásadním přerывem, nijak naléhavá. Situace refrakce, v níž se pole ocitá, je tak prezentována především jako obnova či návrat k původnímu uspořádání. Přesto je patrně pozice heteronomní produkce tím, co se v rámci refrakce literárního pole buduje nově: účast na soutěži o uměleckou legitimitu je výrazem implicitního souhlasu s podmínkami vstupu definovanými souladem s novým pojetím umělecké legitimacy, k níž se nepřipouští alternativa.

Nejpodstatnější změnou patrnou zvnějšku je pak skutečnost, že tuto oblast zalidňuje méně producentů uměleckých děl, protože někteří z dříve aktivních a legitimizovaných aktérů literární produkce z ní byli vyloučeni, opět především skrze mechanismy ztráty umělecké legitimacy v oblasti souladu uměleckého a občanského postoje, ovšem i na základě kritérií čistě estetických, což v logice legitimizujícího působení umění relevanci odsudku ještě zvyšuje. Podle šéfredaktora Tvorby Jiřího Hájka tak Vaculíkova dramata nestojí za více než „rozpačité pokrčení ramen“³² a práce Ivana Klímy a Václava Havla jsou příklady „svrchovaně nudných a

31 Alena Fialová například rekapituluje, jaké knižní péče se přes nevýrazné ohlasy na literární kvality dostalo románům reflektujícím události roku 1968: „(...) knihám dostalo mnoha výhod, jež jim měly napomoci na cestě ke čtenářům: většina z nich se dočkala několikerých vydání, zpravidla v počtu cca 10–30 tisíc výtisků. Pokud byla díla vydána nejprve v krajském nakladatelství, další vydání byla již realizována v prestižnějším Československém spisovateli (například román *Velká voda* byl takto vydán čtyřikrát). Vstřícnému přijetí odpovídalo i udělení příslušných cen (...) Řada z těchto knih své sepětí se společností demonstrovala tím, že byla věnována takovým výročím, jako bylo osvobození Rudou armádou či únorový převrat“ (Fialová, 2006).

32 Hájek, Jiří: Cesta z krize kritérií. IN *Tvorba* 3, 1971, č. 25, 23.6., s. 3 a 4.

suchých traktátů³³. Účastníci sjezdů uměleckých svazů před jejich transformací jsou líčeni například jako „vlasatci“ a „proklamátoři extrémních literárních mód buržoazní provenience“³⁴.

S postupem refrakce literárního pole přestává v diskurzivní rovině vše mimo sféru heteronomní literatury existovat. Jak bylo řečeno, neexistovaly zákonné normy, které by alternativní uměleckou produkci postihovaly – a de facto tak uznávaly její nárok na uměleckou legitimitu – přímo, jejich kriminalizace byla prováděna na základě běžných trestních obvinění. Obžaloba procesu s okruhem skupiny The Plastic People obviněné usvědčovala jednak z veřejného pobuřování, kvůli vulgarismům v textech písní, jednak v případě Ivana Jirouse z neoprávněného soukromého podnikání a vyhýbání se vojenské službě³⁵. Oblast heteronomní produkce se tak stává se suverénním literárním universem o sobě a pro sebe.

Jednotlivé pozice v literárním poli však v literárním poli nejsou lokalizovány mírou vzájemného uznání, ale především sítěmi vzájemných vztahů, které v případě vztahu oblasti omezené a heteronomní produkce definuje vykázaní z prostoru legitimní literatury také na estetické bázi na jedné straně hranice, na straně druhé jsou považovány za póly jediné kvalitativní škály, jíž je poměřována česká literatura jako celek. V rámci oblasti omezené produkce dominuje spíše přesvědčení o jednotnosti české kultury, v jejímž rámci je jediným diferenciacním kritériem umělecká kvalita. Na jejím pomyslném žebříčku pak nejvyšší místa zaujímá umění, které je svobodné či osvobozené od všech účelů a kritérií mimo sebe samé. Václav Havel tak tvrdí: „Vyjdeme-li z předpokladu, že umění je určitým zvláštním způsobem hledání pravdy (...) pak existuje pouze jedno umění, jehož jediným měřítkem je síla, autenticita, objektivita, odvaha a sugestivita, s níž svou pravdu hledá, respektive naléhavost a hloubka této pravdy.“³⁶ Ačkoli podle Václava Havla není souvislost mezi nižší uměleckou kvalitou „první kultury“ (Ibid.), která z toho, co víme o podmínkách soutěže o legitimitu,

33 Ibid.

34 Náš spisovatel a společnost. Na okraj sjezdu Svazu českých a Svazu slovenských spisovatelů.

35 Obžaloba citováno podle Hnědá kniha o procese s českým undergroundem 1976-1980, dostupné online na <http://www.under-ground.cz/index.php?page=1-hk01>, zobrazeno 30.6. 2013.

36 Listy /Řím/ 14, 1984, č. 5, říjen, s. 1-5. Podobně A. J. Liehm píše: „Budeme asi zajedno, že česká kultura jako celek je ve své mnohosti jedna a že kritériem pro její hodnocení je její kvalita“ (Listy /Řím/ 11, 1981, č. 6, listopad, s. 46-50.

zahrnuje podmínku mimoliterárního účelu umělecké produkce, nutná, v textech jiných autorů bývá jejich hodnocení příkřejší. Její tvůrci jsou označováni například za „třetí, pátou a třeba až desátou garnituru literárních nádeníků a kulturních posluhů, kteří to, co neumějí, vynahrazují spolehlivostí a poslušností,“³⁷ nebo překvapivě v duchu Bourdieho ekonomie kultury „kulantní oficiální dodavatele kulturního zboží“³⁸, kteří z podstaty tohoto označení pracují s oficiální licencí na základě přímé objednávky. Výhradou proti nim je pak právě především neakceptování „autentických cílů kultury“ (viz výše), tedy především to, že se umění v jejich pojetí vzdává své samoúčelnosti.

V pomyslném dialogu by se většině těchto výhrad dotčená oblast literárního pole patrně nebránila, protože svou závislost na zájmech mimo umění sama v různých obměnách deklaruje jako hodnotu pozitivní: „Slyším odněkud staronovou ošuntělou pokryteckou otázku, že politika nemá s uměním nic společného, jako by kdy vypreparované čisté duše, stranící se vřavy světa, stály mimo zákony společenského procesu“³⁹. V jejím chápání literatury je naopak možné dokázat, že právě ten přístup k umění, který odmítá skutečnost, že „umění je ovšem skutečně velice specifickou oblastí ideologie“⁴⁰, nikoli nezávislým objektem podřízeným své vlastní logice, navozuje nejen krizi jeho vztahu se společností, ale i krizi čistě estetických kritérií a nové umělecké projevy se stávají deklarací jeho konce: „umění ve všech tradičních formách se prý přežilo, nemá lidem co říci a jediná možnost, která zbývá je nahrazení tvorby asambláží, smyslu nesmyslem (Ibid.).

Tímto svým profilem se *oblast dodavatelů kulturního zboží* v principu významně neliší od pozice heteronomního umění, kterou v literárním poli Francie 2. poloviny 19. století identifikoval Pierre Bourdieu. Od sféry omezené umělecké produkce ji dělí odlišná definice umění, která je východiskem jejího fungování ve smyslu distribuce symbolického kapitálu. Jakkoli je soupeření různých pojetí umění běžné, v tomto případě jej charakterizuje to, že pomyslnou debatu mezi sebou nevedou různé osoby, kterým byl přiznán statut umělce, ale skupina, která sama sebe za umělce považuje, a státní či stranické orgány, které před sebe

37 Jedlička, Josef: Dodatek k nenapsaným dějinám české literatury. CITACE

38 Hejl, Vilém: Kultura paralelní, nebo autonomní? IN Nový život /Řím/ 31, 1979, č. 9-10, s. 180-182.

39 Rudé právo 51, 1971, č. 168, 17. 7., s. 4.

40 Hájek, Jiří: Cesta z krize kritérií. IN Tvorba, 3, 1971, č. 25, 23.6., s. 3 a 14

předsouvají licencované umění, respektive jeho institucionalizované představitele. Z nich se tak stávají tlumočníci tezí formulovaných mimo umělecký provoz, v poli moci, a sami v některých případech průnik obou oblastí zosobňují.

3.2.3 PŘECHODY / OZVUČNÉ BYTOSTI

I když návaznost ve fungování literárního pole garantovaného státními institucemi prostřednictvím původních institucí i mechanismů legitimizace umělecké produkce zaručuje sféře heteronomní literární produkce v rámci refrakce literárního pole určitou míru oprávněnosti danou kontinuitou či nástupnictvím, ukázaly některé momenty, že tato vnějšková návaznost je provázána vnitřní proměnou kritérií i způsobu jejich prosazování. Mechanismy přechodu tak nejsou ve všech případech zcela přímočaré a ani v případě aktérů umělecké produkce, kteří setrvali v této oblasti literárního pole i po jeho refrakci, není kontinuita jejich pozic automatická.

Ve vztahu k oblasti metaliterárního diskurzu konstatuje Petr Šámal, že „hlavní slovo měli zejména autoři starší generace, kteří svou „spolehlivost“ osvědčili v 60. (a většinou i v 50.) letech, což jim na počátku „normalizace“ zajistilo nové pozice. (...) Vladimír Dostál, Milan Blahynka, Josef Hrabák, Hana Hrzalová, Jiří Hájek. Hlavní autoritou v ideových otázkách byl Ladislav Štoll; nejsilnější mocenskou pozici získal v průběhu 70. let Vítězslav Ržounek, který v roce 1972 zaujal post vedoucího Katedry české a slovenské literatury na FF UK a patřil k hlavním „normalizátorům“ české literární vědy a kritiky“ (Šámal, 2005: 506). Vedle těch, kteří setrvali bez zpochybnění, protože prokázali svou spolehlivost, a těch, kteří byli vyloučeni nebo odešli, se v této oblasti literárního pole pohybují také aktéři, jejichž postavení je z počátku podmíněné.

V takové situaci se podle současných historiografických reflexí ocitli především Ladislav Fuks a Vladimír Páral (Holý, 1998; Šámal, 2005; Machala, 2004), kteří byli podle Petra Šámala „prakticky jedinými prvořadými autory předchozí dekády, jejichž dílo mohlo dále vycházet⁴¹“ (Šámal, 2005: 508). U Ladislava Fukse spatřuje Petr Šámal zásadní příčinu jeho *rehabilitace* ve veřejném vyjádření loajality k nové politické situaci, což mu v duchu nového fungování pole a legitimacy založené také na souladu občanského a uměleckého postoje mohlo zajistit vstup do soutěže o uměleckou legitimitu a postupně ovlivnit i recepci jeho děl z 60. let. Proměnu z vyloučeného v oficiálně akceptovaného autora lze podle Lubora Machaly sledovat i u Vladimíra Párala, který se však veřejně k novému uspořádání nijak nevyslovil⁴². Etablování

41 U Vladimíra Párala s výjimkou románu *Tam za vodou* vydaného po zákazu až v roce 1995 (Holý, 2004: 855).

42 „Páralovým beletristickým dílům z edesátých let dobové reflexe přisuzovaly především poznávací hodnotu sociologických studií,1 přičemž byla vyzdvihována tvůrčova schopnost odhalovat patologické projevy ivotních

v podmínkách nově definovaného pole však může být založeno také na proměně poetiky, tedy postoji uměleckém: „oba autoři od znepokojivého tázání, obrazů bizarnosti a bezduchosti přešli k přitakání společenskému konformismu“ (Holý, 1998: 855). U Párala jde o přechod tzv. černé série, poetiky 60. let, která je na všeobecně charakterizována jako výsledek krize všech kritérií včetně těch estetických, k tzv. bílé sérii, která má být poprvé realizována v románu *Mladý muž & bílá velryba. Malý chemický epos*. z roku 1973.

Zvýraznění hranic oblasti omezené produkce a její faktická eliminace z diskurzu oblasti heteronomního umění neznámá, že šlo o zcela oddělené sféry⁴³. Jak ukazují příklady autorů jako Jaroslav Seifert, Bohumil Hrabal nebo Jiří Šotola, jejichž texty zároveň příslušnými mechanismy získávaly osvědčení legitimacy uměleckých děl v obou *provozech*, bylo překračování hranic, které je dělily, za určitých podmínek možné i v rámci jedné autorské trajektorie.

Pro všechny tři zmíněné autory platí, že jejich působení v oblasti literárních institucí garantovaných státem není typické kontinuitou s obdobím před refrakcí literárního pole a dle reflexí literární historie je také vázáno na určitou formu, u Bohumila Hrabala například poněkud nesrozumitelné, sebekritiky⁴⁴ ve vztahu k předchozím především občanským postojům, jíž naplnily podmínky vstupu do oblasti heteronomní umělecké produkce.

V případě Jiřího Šotoly, jehož román *Kuře na rožni* měl bohatou trajektorii napříč jednotlivými segmenty pole⁴⁵, měla být tato rétorická re-kvalifikace sama ke vstupu do

stereotypů ve stále více zmechanizovaném a na kon- zum orientovaném modu vivendi podstatné části tehdejší populace“ (Machala, 2004: 187)

43 S větším časovým odstupem od počátku refrakce literárního pole charakteristického pevným nastolením bariér, které jsme se snažili popsat, se stalo testování neustálé testování hranic povoleného jedním z modů existence v rámci literárního pole, s nímž se pojí i mechanismus čtení a psaní mezi řádky jako princip recepce i produkce uměleckých děl (Brabec, 2002: 17), právě pro tento komplex jeví se mi jeví vhodné pojmenování šedé zóny (viz například Holý, 2004). Domnívám se však, že jde spíše o mechanismus adaptace na novou logiku literárního pole, nikoli přímý důsledek refrakce, a proto se z důvodu omezeného rozsahu zde tímto aspektem kulturního života nebudu zabývat podrobněji.

44 V případě Jiřího Šotoly viz Hejl, Vilém: Kultura paralelní, nebo autonomní. IN *Nový život /Řím/*, 31, 1979, č. 9-10, s. 180-182), u Jaroslava Seiferta mělo mít toto rehabilitační vystoupení podobu příslibu, že se nebude nadále k veřejným záležitostem vyjadřovat (Holý, 2004: 861).

45 Jeho kapitola vyšla nejdříve v posledním ročníku zastaveného časopisu *Orientace* (Slovník české literatury, heslo *Kuře na rožni*, <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1580>, zobrazeno

literárního pole garantovaného státními orgány dostatečná, aniž by vyžadovala paralelu v oblasti vlastní umělecké produkce, jak naznačuje například Vilém Hejl⁴⁶ řečnickou otázkou: „Není to tak dlouho, co po Praze koloval rukopis Šotolova Kuřete na rožni. (...) tenkrát ještě před svou poníženu sebekritikou byl na indexu a vydávat mohl jen v edici Petlice. Prodělala snad Šotolova kniha nějakou tajemnou metamorfózu, než vyšla v Československém spisovateli, náleží nyní jinam?“

Na případu Bohumila Hrabala je, jak jsme naznačili už výše, ovšem dobře zdokumentována i situace, kdy bylo pro vstup do soutěže o uměleckou legitimitu soulad uměleckého a občanského postoje stvrdit také v umělecké oblasti. Tento apel se instrumentalizuje v argumentech aktérů literárního pole, kterým je v jeho rámci svěřena povinnost organizovat soutěž o legitimitu na jejím počátku, tedy určovat, kdo do ní může vstoupit, a kdo nikoli, přiznáváním statusu textu vhodného ke knižní publikaci. V lektorských posudcích nakladatelství, kde se tyto argumenty koncentrují, se kromě výhrad k formálním záležitostem a motivům, které je možné vykládat jako vulgární či obscenní, se v těch, které předkládá Michal Bauer (Bauer, 2002⁴⁷), celkem shodně konstatuje, že Hrabal je typ autora, pro kterého je sice obzor politiky „španělskou vesnicí“ (Josef Rybák), který ale svou tvůrčí přirozeností (které patrně na rozdíl od jiných neklade překážky) dospívá k východisku socialistické literatury a „svými společensko-uměleckými rysy by se měla stát co nejdříve majetkem veřejného mínění“ (Vítězslav Rzounek)⁴⁸.

Souhlasem se změnou literárního díla se Bohumil Hrabal pro oblast heteronomní umělecké produkce, tedy literatury garantované státními institucemi a obsazené dodavateli kulturního zboží, stává osobností přijatelnou jako aktér umělecké produkce, který možná navzdory sám sobě naplňuje zákonitosti umělecké legitimacy, jež ji definují. Vladimír Dostál, který od roku 1970 působil jako vedoucí oddělení literární teorie Ústavu pro českou literaturu

1.12.2012), o dva roky byl publikován jeho německý překlad, v roce 1974 vyšel v edici Petlice a v roce 1976 v Československém spisovateli (Holý, 2004: 858).

46 (Nový život /Řím/ 31, 1979, č. 9–10, s. 180–182)

47 Jinak zaměřený popis stejného problému předkládá Lubomír Machala v textu Hrabalova tvorba zpod normalizační kruchty (Machala, 2002)

48 Obě ukázky citovány podle Bauer, 2002: 118–119.

ČSAV⁴⁹, tak o Hrabalovi píše: „(...) 'socialistického realistu' udělal ze sebe v některých svých prózách Hrabal sám (a skrze jeho ozvučnou bytost se prosazující zákonitosti skutečné moderní tvorby).“⁵⁰ Ve stavu stálé latentní nespokojenosti, kterou státem garantovaná literární kritika vyslovuje vzhledem ke stavu například české prózy, které chybí velké společenské romány (Fialová, 2005), může navíc začlenění tohoto autorského typu do oblasti heteronomní produkce představovat další mechanismus legitimizace uměním i důkaz o udržitelnosti celého systému literárního provozu. Ten je vybudován na principech umělecké legitimacy popsané výše a symbolicky korunován přijetím Hrabala do Svazu spisovatelů a jeho oceněním titulem Zasloužilého umělce na sklonku 80. let (Machala, 2002: 115; Pribáň (ed.), 2005: 523).

Ze stejných důvodů mohou být patrně po příslušných úpravách na půdě oficiálních institucí legitimizovány i texty dalších autorů, například Oldřicha Mikuláška a Jana Skácela (Holý, 1998: 861), pro něž je společné, že byli předními představiteli české literatury 60. let, které jsou v diskurzivní rovině považovány za dobu krize nejen politické, ale i estetické a tvůrčí⁵¹, ale přesto je v jejich odkazu uloženo něco, co i monologickému provozu heteronomní oblasti literárního pole brání jej ignorovat zcela důsledně.

Vhodnost právě autorské osobnosti Bohumila Hrabala se může odvíjet od několika faktorů charakterizujících jeho habitus: Hrabalovy knihy byly skutečně čtenářsky úspěšné, což o textech kmenových autorů heteronomní oblasti spíše neplatilo, Hrabal nebyl přímo aktivní v záležitostech úzce politických a podobně jako poezie Jaroslava Seiferta nabízí alespoň v některých momentech jeho poetika takové možnosti konkretizace významu, které jsou ztotožnitelné s oficiálně vyžadovanou vizí umělecké produkce. To, jak mohl být Hrabalův habitus čten, shrnul ve svém lektorském posudku ke Slavnostem sněženek Štěpán Vlašín: „Je zřejmě čas diferencovat mezi těmi, kdo z různých důvodů po několik let nemohli publikovat (...) Domnívám se, že mezi těmi, kteří by 'v prvním pořadí' měli dostat publikační možnosti, je Bohumil Hrabal typem obzvláště vhodným. Nemýlím-li se, byl a je nestráník; jeho tvorba z

49 Slovník české literatury, heslo Vladimír Dostál,

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=28>, zobrazeno 1.12. 2012.

50 Dostál, Vladimír: Osudy socialistického realismu u nás. IN Tvorba 3, 1971, č. 23, 9.6., s. 10, č. 24, 16.6., s. 10-11.

51 Viz například charakteristika Jiřího Hájka: „Krise kritérií, destrukce základních hodnot socialistického umění není jen důsledkem dvou krizových let 1968-1969, nýbrž má dlouhodobou, nejméně desetiletou předehtu“ (Hájek, Jiří: Cesta z krize kritérií. IN Tvorba 3, 1971, č. 25, 23.6., s. 3 a 14).

šedesátých let měla své výkyvy, od společensky angažovaných Ostře sledovaných vlaků (1965) až po některé surrealistické texty z mladších let tvorby, které autor opožděně publikoval, naštěstí většinou jen časopisecky“ (citováno podle Bauer, 2002: 120).

Svým začleněním do sféry heteronomní literární produkce však Bohumil Hrabal neopustil definitivně sféru produkce omezené, a ještě v druhé polovině 80. let publikoval trilogii *Svatby v domě. Dívčí románek, Vita nuova. Kartinky a Proluky* odmítnuté v Československém spisovateli (Machala, 2002: 114) nejdříve v exilových (v nakladatelství Sixty-Eight Publishers) a potom i samizdatových edicích (edice Petlice mezi lety)⁵². Bezpochyby byl součástí sociálních sítí, které jsou jednou z dimenzí existence oblasti omezené produkce (Alan, 2001: 36), i dlouhodobých vazeb, které jej k okruhu definitivně vyloučených vázaly už od 50. let. Jeho ambivalentní postavení v kontextu literárního pole jako celku je však reflektováno kriticky: po publikování sebekritiky v roce 1975 se konalo demonstrativní pálení Hrabalových knih organizované příslušníky formujícího se undergroundu vedenými Ivanem Jirousem, Karel Pecka v článku *Svědék cynismu* publikovaném ve sborníku *O divadle* spojuje etický aspekt Hrabalovy specifické autorské trajektorie s aspekty estetickými: „Krátce poté, kdy v sedmdesátých letech učinil B. Hrabal pokání, aby mohl oficiálně publikovat, prohlásil: Polovinu budu dávat císaři, polovinu Bohu... Pak se Hrabalovi přihodilo, že to, co už dříve byl věnoval Bohu, vzal zpět, předělal a upravenou verzi si nechal honorovat císařem. (...) Avšak jak se taková kalkulace vymstí! (...) Všecky dřívější slabiny vystoupily do popředí, vypadá to, jako kdyby přísluhou u císařského dvora pozapomněl psát.“⁵³ Například podle Jiřího Holého byl však tento kritický hlas v oblasti omezené produkce překonán názorem, že „podstatné pro posuzování literatury musí zůstat autorovo dílo“ (Holý, 1998: 860), tedy perspektivou autonomie literárního díla nezávislého na všech mimouměleckých aspektech včetně etiky.

Hrabalova ambice heteronomní umělecké legitimizace přítomná v jeho autorské trajektorii jej však od úplného začlenění do sféry omezené produkce vzdaluje stejně, jako paralelní existence na druhé straně hranice brání jeho úplnému přijetí mezi umělecké

52 Slovník české literatury, heslo Bohumil Hrabal (Bibliografie)

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1244&hl=Bohumil+Hrabal+>, zobrazeno 1.12.2012; Předběžný anotovaný seznam edice Petlice IN Acta: čtvrtletník Československého dokumentačního střediska nezávislé literatury, 1987, roč. 1., č. 3-4, s 41-87. Dostupné online na www.ludvikvaculik.cz (<http://www.ludvikvaculik.cz/index.php?pid=2&sid=103&PHPSESSID=c30af5dde67906389677e1f1fe4fde25>, strana 51-52, zobrazeno 1.12.2012).

dodavatele. Umožňuje tak autorovi hrát podle dvojích pravidel hry a zaujímat pozici mezi oběma zatím zrekonstruovanými, být na jedné straně ozvučnou bytostí oficiálních doktrín, na straně druhé autonomním uměleckým tvůrcem.

3.2.4 EPILOG REFRAKCE / FENOMÉN S.Ý.S. A UMĚLECKÝ UNDERGROUND

Lze říci, že ustavením těchto tří pozic se refrakce literárního pole – překlad události mimo literární pole do jeho logiky – de facto skončila. Takto rozvržená situace daná objektivními podmínkami především uvnitř polí moci a umělecké produkce však vyvolala další adaptační procesy v rámci jednotlivých pozic, které jsou tak také nepřímým důsledkem refrakce. Jde o dvě pozice, které se vyvíjí jako alternativa jednak k pozici autonomního umění, jednak k pozici heteronomní umělecké produkce.

Tzv. underground je možné chápat jako pozici alternativy k alternativě: diferencovat se začíná po ustavení pozice autonomního umění, které je alternativou ve smyslu existence alternativních institucí, nikoli však nároku na veřejné uznání. Underground je pozice, která sama sebe situuje na periferii, protože jedině rezignace na všechny pocty, které společnost umění nabízí, mu může zaručit úplnou svobodu. Nejde o pozici unikátní vzhledem ke specifickým podmínkám panujícím uvnitř literárního pole Československa, jak konstatuje jeho představitel Ivan Martin Jirous, undergroundové hnutí je odporem proti jakémukoli establishmentu a je tak přítomno (a potíráno) ve většině zemí světa⁵⁴. Pro domácí kontext její výlučnost zakládá dvojitá odmítnutí: jak umění garantovaného státem, tak umění existujícího mimo něj. Jde tak o pozici, která vychází ze subverze fungování literárního provozu jako literárního pole, v němž se díla a jejich tvůrci ucházejí o veřejné přiznání umělecké legitimacy, do krajnosti dovedenou pozici umění pro umění: „Zatímco disent, ten ronil slzy a pořád lkal nad svým osudem, nad zničením kariéry (...), tak underground se veselil, protože neměl co ztratit. Underground byli všechno kluci vod lopaty, který nemohli už sociálně klesnout níž“ (anonymní úryvek, citováno podle Alan, 2001: 20).

Okruh tvůrců, které J. Alan označuje v narážce na jejich představitele a od roku 1976 vedoucího kulturní rubriky Tvorby básníka Karla Sýse, jako fenomén S.Ý.S, se pak sdružují kolem pozice, která působí v rámci státem garantovaných institucí, ale jejich trajektorie v literárním poli již neobsahuje prvek adeptce na přechod mezi dvěma uspořádáními a habitus plně integruje podmínky, které refrakcí vznikly. Soulad občanského a uměleckého postoje je

54 Jirous, Ivan M.: Zpráva o třetím českém hudebním obrození (1975), citováno podle Hnědá kniha o procese s českým undergroundem 1976-1980, dostupné online na <http://www.under-ground.cz/index.php?page=1-hk01>, zobrazeno 30.6. 2013.

skupinou vstupující do literatury většinou až v kontextu již probíhající refrakce zosobňován průnikem umělecké činnosti s přímou účastí v kulturně-politických, či dokonce čistě politických institucích. Přestože si ponechávají stylizaci básnického subjektu, který je na straně trpících, jejich habitem je neproblematický kompromis nedotknutelné autonomie umění a nutnosti existovat v konkrétních historických podmínkách prezentovaný jako nový umělecký typ. Prototyp básníka trpícího nepochopením, a potažmo ekonomickým nedostatkem, se v něm přetavuje v básníka, kterému společnost, v níž žije, nabízí, že jej trpět nenechá, umožní-li poli moci využít jeho uměleckou legitimitu jako důkaz legitimacy vlastní: „o úspěchu normalizace nerozhodli dědicové a pokračovatelé 50. let ani druhořadí autoři let 60., o jejím úspěchu (...) rozhodla nová nastupující generace“ (Alan, 1996: 129).

3.3 HABITUS

Je-li sociální pole hra, je habitus návod na to, jak ji hrát, strategie, jak v rámci jejích pravidel dosáhnout vítězství. V případě pole literárního je habitus zvnitřněním toho, co v daném kulturním, historickém a sociálním kontextu znamená být spisovatelem. Vývoje a povahy habitu se tak týká jeden ze tří okruhů otázek, které je nutné při rekonstrukci literárního pole zodpovědět.

Na základě dosavadních úvah jsme došli k tomu, že v kontextu refrakce literárního pole prochází zásadní vnitřní proměnou pozice heteronomního umění, která potenciálně produkuje jednak specifický habitus reflektující přechod mezi starým a novým uspořádáním, jednak novou oficiální verzi habitu spisovatele, který mimo jiné uvádí v soulad svůj občanský a umělecký postoj.

Podobně jako Pierre Bourdieu založíme analýzu na literárních textech, z důvodu rozsahových omezení se bude soustředit na habitus formulovaný v prostoru garantovaném státními institucemi. Východiskem analýzy se tak stanou dva texty, romány *Muka obraznosti* (MO) Vladimíra Párala z roku 1980 a *Dlouhé dny* (DD) Jiřího Švejdy, který byl psán mezi lety 1977 a 1979. Výběr těchto textů je veden faktem, že je spojují některé významné rysy narativní struktury, to, že v jejich centru stojí hrdina, mladý muž s literárními ambicemi, který řeší dilema spojené se vstupem do samostatného života, a především to, že zachycují *pohyb* v logice sociálního řádu, včetně pole umělecké produkce, ovšem opačnými směry: Zatímco *Muka obraznosti* směřují *do* literárního pole, *Dlouhé dny* naopak *ven* z něj. Zejména v případě textu *Muka obraznosti* se zřetelně nabízí analogie s *Citovou výchovou* G. Flauberta, a přestože je děj rámován rokem 1954, domnívám se, že faktické bezčasí, v němž se odehrává, umožňuje vztahovat to, jak se v něm literární habitus konstruuje, také k situaci literárního pole po refrakci spojené s rokem 1968, v jehož podmínkách vznikl.

3.3.1 DOVNITŘ / MUKA OBRAZNOSTI

Osou narativu románu Vladimíra Párala *Muka obraznosti* je vstup mladíka Marka Paara, čerstvého univerzitního absolventa, do samostatného života, do kterého si přináší soubor nekonkrétních a stále se proměňujících ambicí, které se inspirují především životy hrdinů klasické literatury, jejímž je vášnivým čtenářem. Horečně se pokouší zaujímat různé pozice, a to jak v profesním, tak soukromém životě, střídá několik zaměstnání, neobratně se zapojuje do neoficiálních procesů distribuce kapitálu a postupně definitivně naráží na bariéry svého životního postoje typického stejně jako v případě Flaubertova Frédérica nerozhodností a nedůsledností. V tomto vývoji směřujícím odnikud nikam přijímá nakonec rozhodnutí stát se spisovatelem, ani to však není schopen zrealizovat.

Okamžik vstupu do samostatného života přináší nutnost volby habitu a konfrontuje jedince s různými variantami jeho životní trajektorie, kterou utváří kombinace příslušného habitu a individuálního kapitálu. Marek Paar vstupuje do soutěže o zaujímání pozic vybaven jeho specifickou konstelací: I v logice sociálního řádu oficiálně socialistické společnosti má smysl uvažovat o relevanci kapitálu získaného dědictvím, kterou popisuje i Pierre Bourdieu, ovšem s opačnými znaménky, zdrojem kapitálu je schopnost odkázat se na ekonomicky nízké postavení předků, tzv. dělnický původ. To není případ Marka Paara, který ačkoli pochází z nezámožné rodiny, nemůže z této skutečnosti těžit, protože příčinou chudoby je předčasná smrt otce úředníka.

Jeho jediným specifickým kapitálem v klasickém smyslu je tak vzdělání, které ve veřejně deklarované logice sociálního řádu znamená jistotu zaujetí určité pozice v poli peněz. V systému plánovaného hospodářství má být praktický habitus, skrze který je možné dosáhnout úspěchu v soutěži o zaujímání pozic, nahrazen právě systémem vzdělávání. Ten má produkovat odborníky připravené zaujímat místa v hospodářské soustavě tak, aby byl zajištěn její optimální chod (a nikoli naplnění individuální ctižádosti). Tato konkrétní okolnost jej předurčuje k působení v chemickém průmyslu, pohybuje se v poli peněz, které tak jak jej narativ líčí, přímo hierarchicky souvisí s polem moci. Právě tato linie je jednou z mnoha alternativních trajektorií, které Paar zamýšlí realizovat:

„V neuvěřitelně krátkém čase jsi z toho tady udělal nejmodernější textilku z republiky, milý zeti,“ vzdychá bývalý ředitel Kaška. „Marek je báječný, ale máme pro tebe ještě

jedno překvapení, tati,“ usmívá se Jindřiška Paarová (zasvobodna Kašková) pod křišťálovým lustrem naší jídelny, „budeš mít vnoučka...“ (...)

Na tiskové konferenci ve vládním salóňku ruzyňského letiště vzbudil ministr lehkého průmyslu s. ing. M. Paar nadšení přítomných novinářů sdělením – “ (MO, 111, kurzíva původní)

Fikční svět, který v narativu skutečnost reprezentuje, však ukazuje, že ani zde se bez habitu není možné obejít a právě jeho absence je příčinou toho, proč se Marek v realitě praktického života není schopen orientovat ani v ní uspět. Domnívá se například, že příslib, že se po zapracování stane ředitelem, je výrazem speciální přízně, která mu byla věnována nadřizeným, ačkoli šlo o rutinní výrok, který navíc na místo kariérního postupu slibuje těžší práci v izolaci venkovského provozu:

„(...) Víš, co tu dělám ty tři týdny? Ráno se projdu provozem, píchnu teploměr semhle nebo tamhle a to je všecko. A to mi Salivar první den slíbil, že ze mě udělá ředitele.“

„To oni tady slibují každému, nechají ho pár týdnů v Zinině lůhni a pak ho pošlou zkapat na venkov. Před tebou to už takhle zažil Tomeš, Slavíček a Žák (...).“ (MO, 68)

Základní varianty životních postojů, které můžeme chápat jako obecné východisko habitu, ve fikčním světě zastupují milostné partnerky, především Zina, nepřístupná, ale atraktivní nadřizená, s níž vztah znamená naplnění nejvyšších ambicí uznání a potěšení, zároveň ale permanentní riziko odmítnutí, a Janina, mladší neproblematická dívka, která nabízí vztah založený na upřímném poměru k životu. Stejně jako se, především ve svých představách, není Paar schopen vzdát ani jedné partnerky, není schopen rozvinout ani konkrétní efektivní habitus své praktické existence, ačkoli se o to několikrát pokouší. Chybějící habitus praktického, například i milostného, života nahrazuje žitím podle literární předlohy:

To je zas ten kluk ze včerejší noci před Irminým pokojem?

„...mládí není období života, ale duševní stav...“ To řekl Goethe a teď to Zině klavíruje zase ten... jak se jmenuje? Jo – Paar!“ (MO, 251)

Tento alternativní habitus však selhává, je příčinou neúspěchu, ale i výsměchu v oblasti praktické i milostné.

A tak chodil a mluvil, pak byla už půlnoc a on mlel pořád dál, ale nic k věci – jen ty svoje vybarvený lži jako při svačinách a vůbec nepostupoval směrem k tomu, proč jsme se tu v noci sešli, až to bylo už i jemu trapný, ale zamotával se pořád víc. Místama zajímavý i hezký jako přímo z knížek – přečetla bych si je raději jindy než zrovna teď, kdy jsem už tak nachystaná. (MO, 121)

Realizuje se v něm však specifická forma kapitálu, povahový rys stálé potřeby příběhu, *muka obraznosti*. Může jít o tvůrčí energii, která je základem literárního díla, protože nemá smysl v ničem jiném než sama v sobě. Ani tu však není Marek schopen rozvinout a využívá ji tak, že svůj život prožívá jako literární dílo, které četl, nebo sám v duchu napsal. Hranice mezi literaturou a realitou v jeho vnímání jako by neexistovala a přechody mezi těmito rovinami jsou zcela bezprostřední. K hranici mezi nimi dospívá až v samém závěru narativu, kdy literární habitus rozpoznává jako řešení své potřeby simultánních alternativních příběhů:

Proč vlastně by se špatný inženýr nemohl stát třeba i dobrým spisovatelem? (...) Muka obraznosti náhle nabyla smyslu a Marek se chvěl jako při zjevení, napíšu Zinu, její zlaté vlasy, štěrbiny jejích přivírajících se očí (...), napíšu Janinu, její rybízové vzdechy i její těžké lodičky s obrovskými plnými podpatky (...). (MO, 400)

Nejde však o habitus spisovatele, protože v něm není obsažena ambice zaujetí specifické pozice v literárním poli. Marek sice v mládí publikoval jednu povídku v regionálním periodiku, což mu v literárním poli může vymezovat určité, byť zcela marginální postavení, avšak veškeré další literární snahy selhaly obvykle ještě ve stádiu pokusu. Ostatně i jeho poslední rozhodnutí o vstupu do literárního pole zůstává nenaplněno. Stejně jako se Flaubertův Frédéric nedokáže rozhodnout k výběru habitu a vstupu do pole, Marek Paar nedokáže svůj výběr realizovat a aktuální pozici opustit. O literárním poli se tak nedozvídáme, protože narativ se zastavuje na jeho hranicích. Setkáváme se však se strukturou analogickou jeho klasickému rozložení, jak jej popisuje Pierre Bourdieu, ovšem v jiném sociálním prostoru:

Postava Marka Paara může kontrastovat s dvěma mužskými postavami, zaujímavými protikladně, ale vzhledem k poli moci analogické pozice. Na jedné straně jde o Paarova

vrstevníka a přítele Oskara, který oproti němu ovládá habitus praktického života dokonale a na základě obratného nakládání s těmito znalostmi maximalizuje svůj úspěch při pohybu polem peněz a zaujímá vyšší a vyšší pozice v jeho struktuře. Na druhé straně o staršího a zkušeného Bohdana Bukvaje, který stejně jako Marek praktický habitus, spojený s vertikálním pohybem skrze pole peněz, nevyužívá, a dokonce jím pohrdá. Na rozdíl od něj však dokáže plně rozvinout aktivitu, která vede k cíli, který před ním stojí, a dokáže jí obětovat vše, protože vnímá, že její smysl spočívá především v ní samé, ačkoli se nedočká uznání těch, kteří nejsou zasvěceni. Zatímco pozice, kterou zaujímá Oskar, může být analogická s pozicí heteronomní umělecké produkce, pozice Bohdana Bukvaje odpovídá oblasti autonomní produkce s habitem, v němž nejvyšším smyslem činnosti je především ona sama bez nároku na to být široce chápána a uznávána. Není sice umělce, ale jeho *chemie pro chemii*, která má ve fikčním světě stejné charisma posvátnosti jako umění v Citové výchově.

3.3.2 VEN / DLOUHÉ DNY

Opačným směrem než Marek Paar se potom v románu *Dlouhé dny* vydává Vilém Hálek, mladý regionální spisovatel, který prožívá profesní, tvůrčí i rodinnou krizi, jejímž východiskem se stává rezignování na umělecké působení a návrat zpět k *občanskému* povolání v chemickém provozu.

Vilém jako autor zaznamenal úspěch se svým debutem a od té doby publikoval další román, televizní hru a filmový scénář, a v době, kterou zachycuje narativ románu, pobírá tvůrčí stipendium pro práci na dalším rukopisu. V literárním poli tak zaujal specifickou pozici, v jejíž logice je obsažena nutnost změny. Pozice mladého autora, jak ji líčí narativ, je pozicí přechodu mezi polem praktického života a polem literární produkce:

Horké, žhavé, léto století. Vybírají se dovolené, náhradní volna, nikdo nemá příliš chuť úřadovat a potom – mladý autor může počkat, určitě bere mzdu někde v zaměstnání a tam se vyplácí pravidelně dvakrát za měsíc... (DD, 77)

Možnost setrvat v ní je časově omezená, ten kdo ji zaujme, musí v určitém okamžiku postoupit dál v logice pole literatury, nebo jej opustit. To ukazuje na specifickou představu o postavení literárního pole, kam se jednak nevstupuje *přímo* v rámci volby trajektorie samostatného života, jednak nejde o oblast, která by nepřipouštěla simultánní rozvíjení trajektorie také v jiných oblastech. V tomto pohledu se v literárním poli realizuje alternativní habitus těch, kteří zaujímají pozice v poli peněz, a habitus literární je tak pouze nějak omezenou alternativou habitu praktického. Vnější pohled na pole, který narativ zprostředkovává, tomuto pojetí odpovídá (1). Naopak vnitřní struktura pole literárnímu habitu, který je realizován jako pouhá alternativa, přisuzuje druhotné postavení (2).

(1) „Napsal knížku a přestal chodit do práce,“ zaslechl jsem jednou přede dveřmi šatny v jeslích a od toho dne mi bylo trapně. (DD, 17)

(2) „V tom případě doufám, že se nehodláš vrátit do chemičky. Do čtyř hodin míchat lektvary a po večerech smolit rodinnou kroniku!“ „Budu muset,“ řekl jsem. „Ještě jsem nevrátil našim půjčku na auták.“ (DD, 20)

Pro postup logikou literárního pole nejsou na aktéry v pozici mladých umělců, k němuž se Vilém odhodlává, tak, jak je narativ líčí, kladeny žádné zvláštní nároky. Jedinou podmínkou je, že přistoupí na literární habitus, především na relativní ekonomickou nejistotu, která se s existencí v literárním poli pojí. Ta se však jeví jako zcela zásadní: Literární habitus je totiž chápán především jako způsob ekonomického zajištění a například Vilém Hálek od něj očekává stejné zajištění pro sebe a pro svou rodinu, kterého by dosáhl ve svém původním zaměstnání. Závažnost požadavku ekonomické stability pro Viléma Hála zvyšuje fakt, že je jedním z živitelů rodiny, v níž vyrůstá malé dítě. I tato skutečnost je vzhledem ke klasickému rozvržení literárního pole spíše neobvyklá, protože trajektorie je tu převrácena a na startovní čáře nestojí mladík s ambicemi, ale bez závazků, ale otec se zodpovědností za rodinu.

Vyčerpání přechodné pozice mladého umělce přichází v případě Viléma Hála v okamžiku, kdy jako literární autor prochází jednak tvůrčí krizí, jednak naráží na neúspěchy v soutěži o uměleckou legitimitu, jejichž důvodem je také nedokonalé osvojení literárního habitus. Tu provází i smrt otce a manželská krize. Učiní rozhodnutí o přechodu na *volnou nohu*, tedy krok směrem do literárního pole, k existenci, která nemá v sociálním řádu konkrétní ukotvení. Nedokáže prosadit své texty k vydání či realizaci, zajistit vyplacení honorářů ani postoupit v práci na novém rukopise. Svou situaci v literárním poli připisuje své pozici, jejíž součástí je nízká míra uznání ostatních aktérů vyjádřená například prodlužováním stanovených lhůt a odkládáním výplat honorářů, i dlouhému osvojování praktických aspektů literárního habitus. Narativ však naznačuje, že se s vlastním literárním habitem v jeho klasickém pojetí, ke kterému patří například určitá míra pohrdání praktickým životem, nedokáže ztotožnit a nechápe, že ekonomická nejistota je jeho součástí, kterou je možné lepší orientací v poli zmírnit, nikoli odstranit.

Snažil jsem se vyburcovat v sobě pohrdání vůči všem u tohoto stolu, avšak marně, protože všichni měli před sebou cíl a špeli k němu, jen já neměl nic, jen já se potácel mezi vidinami a nejčastěji ze všech pokládal na stůl prázdnou sklenici. (DD, 180)

Až v souvislosti vyvrcholením manželské krize, při níž vyjde najevo dlouhodobá nevěra manželky, se definitivně rozhoduje řešit nikoli partnerský vztah, ale problematičnost pozice, kterou zaujímá v literárním poli, rezignací na postup v jeho logice a návratem k původní pozici

v poli peněz. Tento návrat má být především návratem k jistotě habitu, který může počítat s jasným rozdělováním legitimacy, nikoli soutěží uvnitř literárního pole, která se jeví neprůhledná:

Už dost útěků. Až bude den, zajdu za Jirkou a zruším svůj titul v edičním plánu. Potom pojedou do chemičky a nedám pokoj, dokud mi kádrovák nenapíše nástupní lístek. V zimě jsou chemické aparatury zvlášť citlivé. Znovu řídící panel a dispečink, chlapi v montérkách a dívky v modrých kombinézách, svačina v kantýně a patetická rána po nočních směnách. Znovu život bez obav z kritiků a redaktorů, konec výčitek z nenapsaných stránek. Kdo něco umí, nemusí se stydět ani bát. A potom si třeba jednou ráno sednu ke stolu a před odpolední směnou napíšu první stránku své nové knihy, úplně jinou stránku, už ne bezradnou, protože ani já nebudu bezradný, a cestou z odpolední budu přemýšlet o další stránce a budu se na ni těšit. (DD, 242)

Kritičnost ekonomického postavení spisovatele i specifická podoba soutěže o obsazování pozic skrze distribuci umělecké legitimacy jsou typickými rysy, které literární habitus provázejí. Obvykle je však provází i představa o tom, že umění, které je ústředním prvkem habitu, je činnost, která svou výjimečnou povahou takovou obět' žádá i vyvažuje. Literatura, jak o ní uvažuje Vilém Hálek, je však povolání jako každé jiné, způsob zajištění ekonomických potřeb, nikoli poslání, literatura je předmětem výroby a směny jako jiné zboží či služby, která má být odměňována dle své objektivní ceny, nikoli *uměním pro umění*, činností, která má svůj výsostný smysl sama v sobě. Tato představa navíc ve fikčním světě, na němž je román založen, široce sdílána:

„Je to trochu bramboračka,“ řekl Jirka. „Dneska by chtěl každý psát. Hlavně pohádky a detektivky. Co nejmíň práce a co největší honorář.“ (DD, 112)

Obě reflexe literárního habitu, které zkoumané texty nabízejí, odpovídají pravidlům distribuce legitimacy, která byla v poli procházejícím refrakcí zavedena: Umělec – Vilém Hálek – není nadřazený nadčlověk a umění, které produkuje, se příliš neliší od dalších produktů lidské činnosti, jejichž smysl je v užitku, který člověku poskytují. Potencionální umělec – Marek Paar – jehož muka obraznosti je možné vnímat jako cestu k rozvoji uměleckého habitu, který je vyvázán z praktických účelů a naplňuje se tím, že realizuje sám sebe, je komická figura potácející se mezi svými nenaplněnými rozhodnutími.

4 ZÁVĚR

V této práci jsme se normalizaci československé literatury paralelní k normalizaci československé společnosti po srpnu 1968 pokoušeli číst či psát prizmatem teorie literárního pole, kterou formuloval Pierre Bourdieu na základě pozorování, že procesy, které z textu činí literární dílo, jsou sociálně podmíněné důsledky sdílené víry v to, že umění je činnost vymykající se z obzoru běžných lidských aktivit. Bourdieho literární pole je definováno objektivní sítí vztahů mezi pozicemi, které v něm existují a o které jednotlivci, kteří do pole vstupují, usilují v rámci soutěže o uměleckou legitimitu. Naším cílem bylo ověřit, nakolik je tento koncept pro popis literárněhistorického fenoménu normalizace literárního provozu vhodný a poukázat na aspekty, kterým by v budoucnu mohla být věnována podrobnější pozornost.

Konstatovali jsme, že Bourdieu svůj koncept formuloval v souvislosti se společenských uspořádáním, kde funguje svobodná tržní soutěž jako základ autonomie literárního pole i prostředek distribuce umělecké legitimacy. Uvedli jsme několik argumentů, které mohou odůvodňovat aplikaci teorie literárního pole také na historickou realitu Československa 60. a 70. let, v níž ačkoli jsou tržní principy potlačovány, je v oblasti umění alespoň v symbolické rovině trh zachován, a to zejména kvůli legitimizační roli, kterou pro umělecký provoz má. Umění totiž může svou legitimitou propůjčovat legitimitu těm, pod jejichž ochranou existuje, a jeho prototypická struktura by tak v symbolické rovině neměla být narušována.

Zaznamenali jsme, že v důsledku politických a společenských změn, k nimž došlo po vstupu vojsk Varšavské smlouvy na území Československa, prošlo literární pole refrakcí a v souladu s postupem analýzy literárního pole, který Bourdieu navrhuje, jsme se zaměřili na nový vztah pole literární produkce a pole moci, na pozice, které se v literárním poli ustavily, a habitus, který se formuloval v rámci pozice pole garantované státními institucemi, kterou považujeme za vlastní produkt procesu refrakce, ačkoli se realizuje v prostředí, které je s předchozím stavem pole formálně kontinuální.

Ve vztahu k postavení pole literární produkce v poli moci jsme konstatovali existenci nesymetrického vztahu, v němž jsou nástroje distribuce umělecké legitimacy, a to jak mechanismy trhu, tak mechanismy udělování legitimacy uvnitř pole – například literární

kritiky – , soustředěny v jednom centru. To přitom zároveň prosazuje specifické pojetí pravidel soutěže o uměleckou legitimitu vycházející především z její nové definice, jejímiž hlavními prvky jsou soulad občanského a uměleckého postoje umělce a nevyvázanost umění z účelů mimo něj samé. Vytváření alternativ k tomuto pojetí umění a jeho legitimacy je potom sankcionováno uplatněním prostředků, které znamenají jejich symbolickou i faktickou likvidaci, a to buď způsobem, který jejich produktům nepřiznává status uměleckého díla hodného ze své podstaty zvláštní ochrany, nebo naopak zpochybněním jejich estetické hodnoty. Jedinou alternativou k těmto pravidlům se tak stává opuštění soutěže, která se jimi řídí. Charakteristická je však skutečnost, že nejde o pravidla konkrétně formulovaná a s jasně vymezenými sankcemi, ale spíše soubor norem, jejichž rozsah je spíše tušen a předvídan.

Viděli jsme, že literární historie pozoruje v literárním provozu po roce 1968 specifickou diferenciaci, neexistuje ale úplná shoda na tom, jaká je její povaha a co je jejím výsledkem. Na základě studia korpusu dobových textů jsme ve vztahu k proměně struktury pozic, které se v literárním poli vymezily, mohli zaznamenat existenci dvou základních pozic, z nichž jedna je pozicí vnější kontinuity, druhá pozicí kontinuity vnitřní. V prvním případě jde o pozici analogickou Bourdieho heteronomnímu umění, které se sice pohybuje v kulisách původního literárního provozu a navenek se prezentuje stabilitou, ale jeho vnitřní obsah se musí adaptovat na přerov, změnu pravidel, k níž došlo, aniž by byl tento aspekt výrazněji tematizován. Druhá pozice může odpovídat umění autonomnímu, které sice musí hledat útočiště v alternativních institucích literárního provozu (jejichž existence není oficiální ani legální), ale vzhledem k tomu, že se v nich realizuje *umění pro umění*, pro které je hlavním zdrojem legitimacy uznání přicházející zevnitř pole, například izolovanost od publika nemusí být pro tento prostor pole fatální.

Ukázalo se také, že mezi těmito pozicemi, které se mohou jevit jako vzájemně polarizované, existuje za určitých okolností možnost přechodu. Někteří původně vyloučení autoři se tak dokázali etablovat v poli heteronomního umění, tím, že uvedli svůj občanský a politický postoj do souladu, další autoři dlouhodobě zaujímali obě pozice zároveň, a mohli být na jedné straně chápáni jako ozvučné bytosti oficiálních doktrín, na druhé straně působit v alternativním uměleckém provozu. Za symbolický epilog refrakce pak může být považováno vymezení dvou dalších pozic, které představují alternativu heteronomního i autonomního umění: Jde o skupinu autorů debutujících až v kontextu probíhající refrakce, kteří bezezbytku zvnitřňují nové podmínky pole, a okruh undergroundu, který se vymezuje jak vůči oficiální

kultuře, tak vůči oficiální kultuře alternativní, protože teprve umění, které se vzdá všech poct, může být skutečně svobodné.

Na základě dvou literárních textů jsme se pak blíže zaměřili na habitus, který se rozvinul v oblasti heteronomního umění, a viděli jsme, že odpovídá novému pojetí legitimacy: umění je v něm produkt lidské činnosti jako každý jiný, a literatura je pro svého producenta především zdrojem ekonomického zajištění, nikoli charizmatickou činností, jejíž smysl spočívá v ní samotné. To, co z literárních textů nevyplývá, ale pro celkový obraz habitu je velmi podstatné, je skutečnost, že v logice pole musí obsahovat také mechanismy adaptace na existenci nekonkrétně formulovaných pravidel, jejichž porušení může mít konkrétní důsledky v podobě vyloučení z monopolní soutěže o uměleckou legitimitu. Fakt, že tato pravidla nejsou vymáhána například zákonnou normou, ale nepřímo, právě prostřednictvím habitu, jednak umožňuje ponechat umění jeho legitimizační potenciál, jednak v podstatě odpovídá za to, jakými transformacemi oproti své prototypické podobě umění projde, ponechává na těch, kteří jsou ho za těchto okolností ochotní jej tvořit.

Domnívám se, že koncept literárního pole umožnil poznatky, které jsou o normalizaci československé literatury po roce 1968 známy, utřídit způsobem, který ukazuje na některé nové souvislosti. Analýza, jak byla provedena, nabízí závěry, například ty týkající se vnitřní a vnější kontinuity pozic literárního pole, které mají v této fázi spíše platnost hypotéz, a které by bylo vhodné ověřit podrobnější analýzou dalšího relevantního materiálu. Považuji však za zřejmé, že literární pole je teoretický a metodologický nástroj, který je možné a vhodné využít pro situace vyžadující historickou reflexi vlivu, který mají na sféru literatury mimoliterární události a změny, protože respektuje původní uspořádání literárního provozu bez zavádění ahistorických prvků.

5 POUŽITÁ LITERATURA

Alan, Josef: Alternativní kultura jako sociologické téma. IN Alan, J. (ed.): Alternativní kultura / Příběh české společnosti 1945 – 1989. Praha: Lidové noviny, 2001.

Alan, Josef: Fenomén S.Ý.S. IN Alan, J. – Petrušek, M. (eds.): Sociologie, literatura a politika : literatura jako sociologické sdělení. Praha: Karolinum, 1996

Anheier, Helmut K. – Gerhards, Jürgen: The Acknowledgment of literary Influence: A Structural analysis of a German literary network. Sociological forum. Vol. 6. No. 1. 1991. 137-156.

Bašta, Jiří: Agent REPO – spisovatel ve službách komunistické propagandy. IN Securitas Imperii 8. Praha: ÚDV, 2001.

Bauer, Michal: Lektorské zásahy do rukopisů Bohumila Hrabala vydávaných knižně v sedmdesátých a osmdesátých letech. IN Matonoha, J. (ed.): Život je jinde...? (Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století), Materiály z mezinárodní konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR. Praha, 2002.

Bílek, Petr A. - Papoušek, Vladimír: Metoda pozorování dějin a její souvislosti. In Papoušek, Vladimír et al.: Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923. Praha: Academia, 2010.

Bolton, John (ed.): Nový historismus. Host, Brno, 2007.

Boschetti, Anna: Bourdieu's work on Literature. Theory, Culture and Society. 23(6). 135-155.

Bourdieu, Pierre: Flaubert's Point of view. IN Critical Inquiry. Vol 14. No 3. The Sociology of literature. 1988. 539-562.

Brabec, Jiří: Otazníky nad literární historií sedmdesátých a osmdesátých let. IN Matonoha, J. (ed.): Život je jinde...? (Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století), Materiály z mezinárodní konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR. Praha, 2002.

Fialová, Alena: Poučena z krizového vývoje. Obraz "pražského jara" v "normalizační" próze, Soudobé dějiny 12, č. 2. 2005.

Gruntorád, Jiří: Samizdatová literatura v Československu 70. a 80. let. IN Alan, J. (ed.): Alternativní kultura / Příběh české společnosti 1945 – 1989. Praha: Lidové noviny, 2001.

Holý, Jiří: Česká literatura po roce 1945. In: Lehár, Jan; Stich, Alexandr; Janáčková, Jaroslava; Holý, Jiří: Česká literatura od počátků k dnešku. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 1998.

Hroch, Miroslav: Národy nejsou dílem náhody. Praha, Sociologické nakladatelství, 2009.

Jirous, Ivan M.: Zpráva o třetím českém hudebním obrození (1975), citováno podle Hnědá kniha o procese s českým undergroundem 1976-1980, dostupné online podle <http://www.under-ground.cz/index.php?page=1-hk01>, zobrazeno 30.6. 2013.

Jungmannová, Lenka: Neoficiální, nezávislá, paralelní, alternativní, nelegální, druhá, jiná, nelicencovaná, samizdatová, ineditní, undergroundová, podzemní..., ale naše. , Divadelní revue 2003, č. 3. (<http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=3591>, zobrazeno 30.6.2013.)

Krautmanová, Vlasta: Poznámky o „pravidelné dramaturgii“ českých profesionálních divadel v období normalizace. IN Matonoha, J. (ed.): Život je jinde...? (Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století), Materiály z mezinárodní konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR. Praha, 2002.

Machala, Lubomír: Hrabalova próza zpod normalizační kruchty. IN Matonoha, J. (ed.): Život je jinde...? (Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století), Materiály z mezinárodní konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR. Praha, 2002.

Otáhal, Milan: Tvůrčí inteligence v období tzv. normalizace. IN Matonoha, J. (ed.): Život je jinde...? (Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století), Materiály z mezinárodní konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR. Praha, 2002.

Pančeva, Anželina: Neoficiální literatura. Struktura a dimenze jevu v Česku a Bulharsku. IN Matonoha, J. (ed.): Život je jinde...? (Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století), Materiály z mezinárodní konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR. Praha, 2002.

Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. Sjezdu KSČ. Ústřední výbor KSČ. Materiál určen pro vnitrostranickou potřebu.

Prečan, Vilém: Nezávislá literatura a samizdat v Československu 70. a 80. Let. Ústav pro soudobé dějiny, 1992.

Přibáň, Michal: Z dějin českého myšlení o literatuře 4 (1970-1989). Ústav pro českou literaturu AV ČR v Praze, 2005.

Robbins, Derek: Introduction. A Social Critique of Judgment. IN Theory, Culture and Society. London, SAGE. Vol. 23(6). 1-24.

Speller, John: Bourdieu and literature. Openbook Publishers, 2011.

Šámal, Petr: "Normalizace" literární vědy v zrcadle časopisu Česká literatura, Česká literatura 50, č. 3. 2002.

Šámal, Petr: Literární kritika za časů "normalizace", Literární archiv č. 37, 2006.

Von Graevenitz, Karoline: Podzemní univerzita pražských bohemistů. Ukázka paralelní kultury v „normalizovaném“ Československu. Praha: Ústav pro soudobé dějiny, 2009.

Wacquant, Loic: Following Pierre Bourdieu into the field. *Ethnography*. SAGE. Vol 5(8). 2004. 387-414.

Walters, Andrew – Markoff, Irene: Poetry, The Arts and Group Ethos in The Ideology of The Ottoman Empire. *Edibiyat* 1/1987.

Bourdieu, Pierre: Pravidla umění. Brno, Host, 2010.

Bourdieu, Pierre: The Field of Cultural Production. Columbia University Press, 1993.

Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru, citováno podle Charta 77,
<http://www.charta2007.cz/index.php?sh=dokum/4>, zobrazeno 30.6. 2013.