

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Dějiny české literatury a teorie literatury

Mgr. Josef Šebek

Mezi textem a kontextem
Teorie literárního pole a kulturní materialismus
jako modely zprostředkování

Between Text and Context
The Theory of the Literary Field and Cultural Materialism
as Models of Mediation

Disertační práce

Vedoucí práce: prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

2016

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 26. 3. 2016

Josef Šebek

Poděkování

V první řadě bych rád srdečně poděkoval svému školiteli prof. Josefu Vojvodíkovi za inspirativní podněty a za velkou podporu, kterou mi v průběhu vzniku práce i v samotném závěru poskytoval.

Děkuji přátelům a kolegům Richardu Müllerovi, Lucii Storchové, Tomáši Jirsovi, Janu Matonohovi, Pavlu Sládkovi, Tereze Jiroutové Kynčlové a Tomáši Chudému za podnětné diskuse a dodávání síly pokračovat.

Děkuji Honzovi za to, že je mi oporou.

Abstrakt

Ve své disertační práci *Mezi textem a kontextem. Teorie literárního pole a kulturní materialismus jako modely zprostředkování* se autor zabývá problematikou zprostředkování mezi literárním textem a jeho sociálním kontextem. Zaměřuje se na dva významné současné kontextově orientované přístupy: teorii literárního pole vypracovanou Pierrem Bourdieuem a kulturní materialismus, formulovaný nejprve Raymondem Williamsem a poté rozpracovaný Alanem Sinfieldem a Jonathanem Dollimorem, a chápe je jako dva základní, komplementární modely zprostředkování: teorie literárního pole postuluje existenci (relativně) autonomního mikrosvěta literatury, zatímco kulturní materialismus vychází z přesvědčení o plném začlenění literárního textu do sociálního kontextu, „společensko-materiálního pohybu“ (Williams). Po úvodním nastínění problematiky se autor zabývá Bourdieuovou teorií literárního pole, jeho „novou vědou o dílech“ a následně současnými postbourdieuovskými přístupy (Alain Viala, Anna Boschetti, Jacques Dubois, Gisèle Sapiro, Pascale Casanova, Bernard Lahire, Jérôme Meizoz, Geoffroy de Lagasnerie), které teorii literárního pole aplikují, rozvíjejí a modifikují, a využívá je ke kritice této teorie jakožto modelu zprostředkování. Následně se věnuje kulturnímu materialismu: nejprve základním pojmům teorie kultury Raymonda Williamse a jeho literární teorii, poté jeho nevýznamnějším pokračovateli Alanu Sinfieldovi. U Sinfielda se problematika zprostředkování posouvá do roviny sexuální disidence a sociální diference, a vzniká tak pozoruhodná varianta literárních queer studií, v níž centrální pozici zaujímají pojmy subkultury a disidentního čtení. Závěr tvoří kritická komparace obou teorií, zaměřující se na otázky historicity, textu jako události, singularity, produkce a recepce, problém formy a sebereflexivitu bádání a blíže tak osvětlující problematiku zprostředkování mezi textem a kontextem.

Klíčová slova

Pierre Bourdieu, Raymond Williams, Alan Sinfield, Ladislav Fuks, sociologie literatury, literární pole, habitus, kulturní kapitál, literární hra, postura, kulturní materialismus, ideologie, hegemonie, disidence, čtení, queer studia

Abstract

In his dissertation *Between Text and Context: The Theory of the Literary Field and Cultural Materialism as Models of Mediation* the author deals with the problem of mediation between literary text and its social context. He focuses on two important contemporary context-oriented approaches to literature: the theory of literary field, developed by Pierre Bourdieu, and cultural materialism, first formulated by Raymond Williams and further elaborated by Alan Sinfield and Jonathan Dollimore. He interprets these two theories as basic, mutually complementary models of mediation: the theory of literary field presupposes the existence of a (semi-)autonomous literary micro-world, whereas cultural materialism stresses the full integration of the literary text into the social context, the “social material process” (Williams). After an introduction outlining the problem, the author concentrates on Bourdieu’s theory of the literary field, his “new science of works,” and on contemporary post-Bourdieuian approaches (those of Alain Viala, Anna Boschetti, Jacques Dubois, Gisèle Sapiro, Pascale Casanova, Bernard Lahire, Jérôme Meizoz, Geoffroy de Lagasnerie) which employ, develop, and modify the field theory, and he uses them to shape his critique of this theory as a model of mediation. He then focuses on cultural materialism, first sketching the fundamental notions of Williams’s theory of culture and literature, before moving on to Williams’s most important continuator, Alan Sinfield. With Sinfield the problem of mediation is re-oriented towards sexual dissidence and social difference, and the result is a remarkable variant of queer literary studies with the concepts of subculture and dissident reading at its centre. The author concludes by re-examining and comparing both theories, with special emphasis on problems of historicity, text as an event, singularity, production and reception, the question of form, and self-reflexivity of research, thus illuminating the question of the mediation between the text and the context.

Keywords

Pierre Bourdieu, Raymond Williams, Alan Sinfield, Ladislav Fuks, sociology of literature, literary field, *habitus*, cultural capital, literary game, posture, cultural materialism, ideology, hegemony, dissidence, reading, queer studies

Obsah

| | |
|---|-----|
| I. Úvod | 8 |
| II. Literatura jako mikrosvět. Pierre Bourdieu a postbourdieovské přístupy | 15 |
| II.1 Úvodem k Bourdieuově „nové vědě o dílech“ | 15 |
| II.2 Půdorys Bourdieuovy teorie literárního pole | 18 |
| II.2.1 Teorie jednání a sociální pole | 18 |
| II.2.2 Literární pole | 23 |
| II.2.3 Habitus | 26 |
| II.2.4 Kulturní kapitál | 29 |
| II.2.5 Podoby autonomie | 32 |
| II.2.6 Kritika „estetické ideologie“ | 36 |
| II.2.7 Nová věda o dílech | 39 |
| II.3 Postbourdieovské přístupy: směry rozvoje teorie polí ve francouzském kontextu | 44 |
| II.3.1 Před <i>Pravidly umění</i> (Anna Boschetti, Alain Viala, Jacques Dubois) | 47 |
| II.3.2 Odpovědnost spisovatele a hranice autonomie (Gisèle Sapiro) | 53 |
| II.3.3 „Kulturní kapitalismus“ a transnacionální literární pole (Pascale Casanova) | 59 |
| II.3.4 Literární prostor jako hra (Bernard Lahire) | 64 |
| II.3.5 Sebe prezentace autora: postura (Jérôme Meizoz) | 69 |
| II.3.6 Současná rozvinutí teorie literárního pole (shrnutí) | 76 |
| II.4 Kritický pohled na teorii literárního pole | 83 |
| II.4.1 Autonomie pole jako jeho izolace | 84 |
| II.4.2 Kreativita – zavřezný pojem | 87 |
| II.4.3 Čtenáři: recepce a interpretace | 89 |
| II.4.4 „Nová věda o dílech“ jako nenaplnitelný postulát | 90 |
| II.5 Závěr: Co zůstává z Bourdieuovy „vědy o dílech“? | 92 |
| Dodatek 1: Návrat autora | 93 |
| Exkurz 1: „Jsou tu v knize jistá fantastická neskutečna.“ Autorská postura v předmluvě Ladislava Fukse | 101 |

| | |
|--|-----|
| III. Radikální kontextualizace literatury. Kulturní materialismus | 112 |
| III.1 Úvod | 112 |
| III.2 Raymond Williams a zrod kulturního materialismu | 114 |
| III.2.1 Williamsův kulturní materialismus: východiska a pojmy | 116 |
| III.2.2 Zprostředkování mezi literaturou a společností u Williamse | 125 |
| III.2.3 Raymond Williams jako iniciátor kulturního materialismu (shrnutí) | 132 |
| III.3 Kulturní materialismus Alana Sinfielda | 134 |
| III.3.1 Sinfieldova literárněvědná trajektorie | 135 |
| III.3.2 Literatura a kultura u Sinfielda: politické čtení, disidence, <i>faultlines</i> | 139 |
| III.3.3 Sinfieldova varianta literárních queer studií: subkultura a <i>queer reading</i> | 152 |
| III.3.4 <i>Wilde Century</i> : zženštilost (případová studie) | 161 |
| III.3.5 Literatura/společnost u Sinfielda (shrnutí) | 163 |
| III.4 Otázky (nejen) Sinfieldova kulturního materialismu | 165 |
| III.4.1 Političnost literatury a reduktivita interpretace | 165 |
| III.4.2 Historicitu, nebo ahistoričnost? | 167 |
| III.4.3 „Telling stories“: <i>dissident / minority / subcultural / queer reading</i> a koho příběh reprezentuje | 171 |
| III.5 Závěrem: Kulturněmaterialistické myšlení jako neukončený projekt? | 173 |
| | |
| Dodatek 2: Kulturní reprodukce | 175 |
| | |
| Exkurz 2: Výjimečný stav. Násilí a válka v prózách Ladislava Fukse | 185 |
| | |
| IV. Závěr. Teorie literárního pole a kulturní materialismus jako modely zprostředkování | 194 |
| | |
| Bibliografická poznámka | 205 |
| | |
| Seznam literatury | 206 |

I. Úvod

Otázka, jakým způsobem se literární texty vztahují ke společenskému kontextu, patří tradičně k zásadním problémům literární vědy. V literární teorii 20. století některá období a směry zdůrazňovaly autonomii textu a nutnost jeho vydělení z (historických, sociálních, ideologických...) kontextů, jiné naopak vztah textu a kontextu považovaly za určující a učinily jej hlavním předmětem svého studia. Ať byla výchozí pozice jednotlivých badatelů i řešení, k nimž došli, jakákoli, otázka sama se v myšlení o literatuře naléhavě vracela. A nejen v něm – „textostředné“ a kontextové přístupy vedou vzájemný dialog také v dalších disciplínách zabývajících se uměními a kulturou a celá otázka má výrazné širší společenskovední a filozofické implikace. Problematika se přitom kontinuálně přeformulovala s tím, jak se vyvíjely a střídaly teorie a metodologie literární vědy a příbuzných oborů.

V této práci vztah literárního textu a sociálního kontextu zahrnuji pod pojem „zprostředkování“ a budu se snažit zodpovědět otázku, jaké základní modely zprostředkování jsou v současné literární teorii dostupné, jak na problém zprostředkování odpovídají, kterých aspektů textů a kontextů si všímají a co se naopak ocitá na okraji jejich pozornosti. Soustředím se přitom na dva přístupy a teorie, které v rámci kontextového zkoumání literatury považuji za klíčové a reprezentativní: na teorii literárního pole, vypracovanou francouzským sociologem a filozofem Pierrem Bourdieuem a v současnosti dále precizovanou i kritizovanou jeho pokračovateli, a na kulturní materialismus, převážně britský směr literárněvědného myšlení, spojený ve své prvotní verzi se jménem historika a teoretika literatury a kultury Raymonda Williamse a později především s literárními vědci Alanem Sinfieldem a Jonathanem Dollimorem. Volba těchto dvou přístupů se mi jeví strategická z toho důvodu, že reprezentují dvě stěžejní pozice kontextového studia literatury, a to pozice do značné míry protikladné. Cílem této práce je tedy kritická srovnávací analýza teorie literárního pole a kulturního materialismu jakožto modelů zprostředkování.

Samotný pojem „zprostředkování“ zde v primárním významu nechápu jako přítomnost jakéhosi třetího členu, jenž by byl prostředníkem vzájemných výměn mezi texty a kontexty, ale spíše jako proces či „mechanismus“, který vzájemnou závislost textu a kontextu konstituuje, produkuje a reprodukuje. Jde o koncept vydělující a sdružující aspekty, které jsou *součástí* textů a kontextů, a umožňující tak jejich zkoumání. Jak uvidíme dále, v teoriích, jimž budu věnovat pozornost, se text a kontext vzájemně ustavují, a v přísném slova smyslu tedy nelze hovořit o tom, že zde nejprve máme jakési dvě oddělené „entity“, mezi nimiž pak

vzniká vztah. Taková je rovněž moje vlastní výchozí pozice: domnívám se, že texty a kontexty jsou do sebe vždy již vpjaty a vpleteny a úkolem (literárněvědného) myšlení je snažit se toto jejich zapletení konceptuálně uchopit. V tomto bodě se ovšem jednotlivé teorie zprostředkování často diametrálně rozcházejí, neboť uvedený proces chápou z různých hledisek, a především za kontext považují rozdílné části sociální reality. Konkrétní významy pojmu „zprostředkování“ se tedy v této práci budou ustavovat postupně se zkoumáním jednotlivých přístupů a modelů.¹

Kritičnost, s níž na sebe vzájemně různé kontextově orientované teorie zprostředkování odkazují, zároveň poukazuje na to, že problém bližšího popisu vztahu literatury a sociální reality je problémem mimořádně obtížným: trvalou hrozbou je zde především naprosté zhroucení literatury do kategorie sociální, přinášející někdy i fatální politické implikace. Otázka zprostředkování tak znamená neustálý pohyb mezi představou autonomie a heteronomie literatury, přičemž plná identifikace s jedním z těchto pólů znamená takřka vždy slepou uličku. V této práci se sice mnohdy přiblížím hlediskům analyzovaných teorií, budu však trvale brát ohled na toto riziko příliš parciálního, reduktivního pohledu.

Ještě než představím rozvržení celého textu a jeho zamýšlené přínosy, stručně shrnu základní půdorys koncepce zprostředkování ve dvou zde sledovaných směrech literárněvědného myšlení – v teorii literárního pole a v kulturním materialismu. Podle Bourdieua a jeho následovníků je literatura především specifickou sociální praxí, řečeno terminologií teorie polí, konstituuje jedno z autonomních sociálních polí. Její začlenění do celkové sociální struktury a podřízenost společenskému pohybu zprostředkovává právě tento fakt: tvorba literatury (a další činnosti spadající do literárního pole) je činností vykonávanou specialisty ve specializovaném poli. Chceme-li se zabývat literárním dílem, musíme je chápat vždy ve vztahu k příslušnému poli, a přes toto pole ve vztahu ke kategorii sociální jako takového. Důsledkem těchto postulátů je mimo jiné separace literárního pole (a dalších polí kulturní produkce) od celkového sociálního prostoru; jak uvidíme dále, má tento fakt značné teoretické dopady.

Kulturní materialisté naopak za axiomatickou považují představu zásadní kontinuity literatury a společnosti jako celku (termínem Raymonda Williamse, „společensko-materiálního pohybu“, *social material process*). Jakkoli si nelze představovat, že je tento pohyb homogenní – naopak vykazuje značnou vnitřní diferenciaci, tenze a rozpory – představuje literatura jednu z lidských činností mezi činnostmi jinými, literární reprezentace

¹ Ke genealogii a významům tohoto pojmu viz zejména Guillory 2014 /2010/.

jsou vždy zároveň reprezentacemi sociálními a společenský pohyb utváří literaturu, stejně jako literatura utváří společenský pohyb.

Komplementarita těchto dvou přístupů k otázce zprostředkování je i z těchto stručných charakteristik zřejmá: zatímco kulturní materialismus postuluje zásadní kontinuitu mezi celkovým společenským pohybem a literaturou a kulturou, vychází Bourdieu z přesvědčení, že sociální prostor se *rozpadá* do jednotlivých autonomních sociálních polí, která – jakkoli mohou vykazovat příznačné *homologie*, tak jako například všechna pole kulturní produkce – jsou svou historií, problematikami a aktéry disparátní, diskontinuitní. Teorii polí a kulturní materialismus je tak z hlediska teorie zprostředkování možné považovat za dvě „hemisféry“, konceptuálně provázané svou komplementaritou a nasvětlující díky tomu navzájem i své laky a slepá místa (komparaci se budu věnovat zejména v části IV).

Struktura této práce je přehledná a vychází z jisté snahy o symetrii v přístupu k oběma zkoumaným teoriím: druhá část je věnována teorii literárního pole, třetí část kulturnímu materialismu a část čtvrtá pak jejich srovnání a závěrečným úvahám. Druhá i třetí část obsahuje pět oddílů, v nichž se po krátkém uvedení věnuji základům příslušné teorie, poté jejím novějším a současným rozvedením a následuje oddíl kritický, zaměřující se na problematické aspekty a otázky, které daná teorie vyvolává.

Ve druhé části se po stručném úvodu nejprve zabývám základním rozvržením a pojmy Bourdieuovy teorie jednání a literárního pole (sociální pole, literární pole, habitus, kapitál), a to jak na základě jeho stěžejní monografie *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole* (1992, česky 2010), tak s využitím významných článků, které vydání této monografie předcházely, i řady dalších Bourdieuových textů (II.2.1–II.2.4). Následující kapitoly jsou pak věnovány otázkám, které z hlediska teorie zprostředkování mezi textem a kontextem považuji za ústřední: problému autonomie a principům „nové vědy o dílech“, s exkurzem k Bourdieuově kritice estetické, která částečně spadá do jiné, nicméně související linie jeho uvažování (teorie kulturní spotřeby a reprodukce) (II.2.5–II.2.7). Následující, nejrozsáhlejší oddíl druhé části je věnován tomu, co nazývám „postbourdieuovské přístupy“ – tedy rozvinutím a revizím teorie literárního pole v současné frankofonní sociologii literatury. Vzhledem k tomu, že první významný článek k teorii literárního pole publikoval Bourdieu už v roce 1966 a následovala série dalších prací o tomto tématu, měla jeho literárněvědná koncepce značný vliv ještě před vydáním souhrnné monografie o pětadvacet let později. Nejprve se tedy soustředím na významné práce inspirované teorií polí před *Pravidly umění*: jde zejména o knihy Jacquesa Duboise, Anny Boschetti a Alaina Vialy (II.3.1). V kapitolách II.3.2–II.3.5 se pak samostatně podrobně věnuji čtyřem nejvýznamnějším současným

sociologům literatury, kteří Bourdieuův vklad svébytně kriticky rozvíjejí. Je to v první řadě Gisèle Sapiro, jež teorii polí aplikuje na některá období vývoje francouzského literárního pole, bohatě využívá statistické metody a zvláštní ohled bere na otázku společenské odpovědnosti spisovatele. Pascale Casanova přišla s vlastním pojetím „světové literatury“, silně inspirovaným Bourdieuovými koncepty literárního pole a kulturního kapitálu; její přístup poukazuje i na některé slabiny a jednostrannosti teorie polí. Sapiro i Casanova každopádně vycházejí z jádra Bourdieuovy teorie, aniž by ji podrobovaly zásadní kritice a revizi. Naopak Bernard Lahire vypracoval patrně nejpodrobnější a nejpracovitější kritiku teorie literárního pole, kterou prakticky opouští ve prospěch svého vlastního modelu „literární hry“. Poslední z analyzovaných badatelů je Jérôme Meizoz, jenž na Bourdieua v mnohém navazuje, nicméně zaměřuje se především na otázku sebe prezentace autora a zavádí (či spíše pro své účely modifikuje) pojem literární postura. Všechny tyto přístupy jsou přitom zvažovány a hodnoceny z hlediska nároků Bourdieuovy „vědy o dílech“, chtějící propojit textové a kontextové studium literatury a představující nejvlastnější formulaci Bourdieuovy koncepce zprostředkování mezi textem a kontextem; k tomu slouží i souhrnná srovnávací kapitola II.3.6. Druhá část pak ústí v kritický oddíl II.4, v němž se postupně vracím k otázkám autonomie, kreativity, recepce a ještě jednou k „nové vědě o dílech“ u Bourdieua i jeho pokračovatelů; významným hlasem se zde stává filozof a sociolog Geoffroy de Lagasnerie, který aktuálně přišel s kritikou Bourdieuova pojetí, aniž by jeho základní postuláty zcela odmítl. Ve stručném závěru (II.5) formuluji výsledky své kritické analýzy teorie literárního pole v jejích různých podobách a revizích. Následuje ještě Dodatek 1: Návrat autora, v němž se k uvedeným teoriím vracím z poněkud jiného úhlu pohledu: autor je u všech zmíněných badatelů stěžejním sociálním aktérem i hlavním nástrojem studia literatury, jeho pojetí u každého z nich se však liší.

Třetí část práce je věnována kulturnímu materialismu. Po úvodu se zaměřuji na první formulaci kulturněmaterialistického projektu, jejímž původcem je Raymond Williams. Nejprve se zabývám jeho základními východisky a pojmy (několikými definicemi pojmu kultura, pojmy struktury zakoušení, reziduální, dominantní a emergentní, hegemonie ad.) (III.2.1). Williamsovo hledání sjednocujícího konceptu společnosti a kultury jakožto „totálního“, nikoli však monolitního pohybu našlo posléze vrcholnou podobu v zásadní teoretické práci *Marxism and Literature* (1977); konceptem literatury, kategoriemi její analýzy a pojetím autora v tomto díle se zabývám v následující kapitole III.2.2. Williams se zde soustředí na pozici literatury v celkovém „společensko-materiálním pohybu“ a zásadně odmítá jakoukoli „specializaci“ literatury (a estetična) jako odlišné kulturní praxe. V dalším

oddílu pak přecházím ke druhé fázi kulturního materialismu, reprezentované Alanem Sinfieldem, který v mnoha ohledech na Williamse přímo navazuje. Nejprve naznačuji dobově příznačnou genealogii jeho kontextového přístupu (III.3.1) a pak se přesouvám ke specifickým Sinfieldova pojetí kulturního materialismu (historicity, ideologie, reprezentace, pojem disidence ad.) (III.3.2). Sinfield (společně s Dollimorem) provedl velký obrat kulturněmaterialistické teorie k otázkám disidence, zejména disidence sexuální, a v 90. letech se stal předním představitelem gay a lesbických studií ve Velké Británii. Tomuto propojení sociálněkontextového zkoumání literatury a queer problematiky se věnuji v kapitole III.3.3, a to nejprve obecnému Sinfieldovu chápání gay identity a subkultury a poté především jeho poněkud kontroverznímu pojetí disidentního či queer čtení. Po „případové studii“ zaměřené na Sinfieldovu knihu *Wilde Century* (1994) a pojem zženštilosti (*effeminacy*) následuje shrnutí základů Sinfieldovy verze kulturního materialismu. Oddíl III.4 je – podobně jako odpovídající oddíl v bourdieuovské části – věnován kritickým úvahám o kulturním materialismu jakožto modelu zprostředkování; zabývám se zde otázkami redukтивности kulturněmaterialistické interpretace literárních textů, specifiky Sinfieldova historismu a znovu pojmem disidentního čtení. Třetí část práce pak uzavírá kritické shrnutí (III.5). Připojen je ještě Dodatek 2: Kulturní reprodukce, věnovaný srovnání teorie tohoto zásadního mechanismu předávání kulturního kapitálu v teorii Pierra Bourdieua a u Alana Sinfielda.

V závěrečné části (IV) se vracím ke klíčovým problémům teorie zprostředkování v komparativním rámci: zejména k problémům historizace a historicity, singularity, textu jakožto události, k otázkám produkce a recepce, nedostatečnému zaměření na „formu“ v obou zkoumaných přístupech a k sebereflexivitě badatelského subjektu.

Jak je patrné, celá práce má do značné míry metateoretický ráz a je věnována promyšlení a komparaci teoretických modelů. Připojil jsem však ještě dvě, doposud nezmíněné interpretační kapitoly, a to vždy na konec částí II a III jako exkurzy. Metodologicky tyto interpretace vycházejí z pohledů, které jsou v práci určující: Exkurz 1 je věnován zkoumání autorské postury v předmluvě Ladislav Fukse ke druhému vydání jeho románu *Myši Natálie Mooshabrové* (1977); zvažuji v něm tedy pojem, který relativně nedávno redefinoval postbourdieuovský badatel Jérôme Meizoz (viz kapitolu II.3.5). Exkurz 2 pak přináší „politické čtení“ Fuksových textů blízké kulturnímu materialismu, ovšem vycházející z myšlení italského filozofa Giorgia Agambena. Interpretační kapitoly v každém případě nepředstavují přímý metodologický „průmět“ částí teoretických: jsou spíše jakýmsi variacemi diskutovaných přístupů a zároveň výhledy k dalšímu bádání.

Jak jsem již uvedl, práce si klade za cíl provést kritickou srovnávací analýzu teorie literárního pole a kulturního materialismu. Není to však záměr jediný, respektive tento cíl lze rozložit do několika rovin. Zaprvé lze text číst jako dvě do značné míry samostatná pojednání o významných současných kontextově orientovaných přístupech francouzské a anglosaské provenience, postavená na modelu „zakladatelů a pokračovatelů“. Usiluji o postižení myšlenkových základů, které jim dali jejich iniciátoři – Bourdieu a Williams (a to shodně v období od šedesátých let 20. století), a následně sleduji další kritické rozvíjení jinými badateli a badatelkami až po současnost.² Většinu autorů, z nichž vycházím, nebyla v českém kontextu dosud věnována žádná, anebo jen malá pozornost. Jde přitom o autory velmi významné a vlivné, což vnějškově potvrzují například překlady jejich knih do cizích jazyků. Postbourdieuovská sociologie literatury představuje důležitý literárněteoretický a literárněhistorický proud: pokud se chceme zabývat Bourdieuovou teorií literárního pole, není v současnosti již možné tuto bohatou francouzskou recepci opominout. Stejně tak Sinfieldův kulturní materialismus představuje z literárněteoretického hlediska možná nejzajímavější a nejpropracovanější variantu queer studií: disidence a „marginalita“ gay a lesbického tématu se zde stává ústředním prostorem vypracovávání kulturněmaterialistického přístupu k literatuře. (Ani v jednom případě však samozřejmě neplatí, že by šlo o přístupy bezrozporné, jak ukážu v příslušných kapitolách.) Bourdieuovi se sice v českém literárněvědném kontextu již určité reflexe dostalo, ta však stále zůstává nedostatečná; Williams byl pak donedávna pro českou literární vědu takřka neviditelný (k bibliografii viz též Müller – Šebek 2014: 7–8).

Druhou rovinou je srovnávací, diakritické čtení obou teorií, jejichž produktivní komplementarita byla výše naznačena. Na jejich vzájemné vztahy upozorňuji v celém textu a specificky pak ve srovnávací části IV, respektive i v Dodatku 2. Jejich zásadní rozdílnost – tj. pojetí kontextu jako literárního mikrosvěta, anebo celkového společenského pohybu – zakládá síť dalších souvztažností, jež by měly přispět k nuancovanějšímu nasvětlení základního tématu této práce, zprostředkování mezi literárním textem a sociálním kontextem, které tvoří třetí, klíčovou rovinu.

Mým hlavním cílem je přiblížit se této velmi náročné problematice a z výše uvedených důvodů jsem za prostředníky zvolil právě teorii literárního pole a kulturní materialismus. Zatímco Bourdieuovu teorii literatury chápu jako do značné míry jedinečnou,

² Zejména v případě teorie polí se zabývám převážně generací sociologů literatury, jimž je v současnosti okolo padesáti let a lze říci, že jsou na vrcholu svých vědeckých sil; Lagasneriemu je pětatřicet a patří mezi nejpozoruhodnější mladé francouzské sociální myslitele.

mimořádnou konceptuální inovaci (zakotvenou ovšem jak ve starší sociologii společenské specializace, tak v dobovém strukturalismu), kulturní materialismus vnímám – vedle jeho nepochybné originality – jako jeden z nových „historismů“ a kontextových přístupů orientovaných na politiku a poetiku sociální diference (jako jsou například rozmanité varianty feminismu a genderových studií, postkolonialismus, nový historismus ad.). Každý z těchto základních přístupů má z hlediska teorie více variant, nicméně jejich zaměření na diferenci, identitu, popřípadě ideologii a moc je do značné míry spojuje.³

Domnívám se, že hlubší porozumění otázkám zprostředkování mezi literárním textem a společenským kontextem – a to i v dynamicky se měnící a nepřehledné aktuální situaci mediální informační společnosti a v současné „postteoretické“ době – není možné bez podrobného zvážení výrazných teoretických modelů zprostředkování, které byly předloženy v současnosti či v nedávné minulosti.

³ Rád bych zde vyzdvihl ještě jeden specifický, originální a inspirativní kontextový přístup, a sice teorii „politického nevědomí“ Fredrika Jamesona. Tu jsem sice do své práce podrobně nezahrnul, ale několikrát na ni alespoň odkazuji. Považuji ji za stejně fundamentální teorii zprostředkování, jako je teorie literárního pole a kulturní materialismus (jakožto reprezentant širší skupiny teorií diference).

II. Literatura jako mikrosvět. Pierre Bourdieu a postbourdieuovské přístupy

II.1 Úvodem k Bourdieuově „nové vědě o dílech“

Teorie literárního pole, kterou vypracoval francouzský filozof a sociolog Pierre Bourdieu⁴ a rozvinuli jeho pokračovatelé,⁵ představuje jednu z nejkompexnějších a nejvlivnějších současných koncepcí usilujících vysvětlit, jak probíhá zprostředkování mezi literárním textem a jeho sociálním kontextem. Jde přitom o specifický a v mnohém jedinečný přístup: Bourdieu chce popsat fungování literatury jako společenské instituce, zahrnující autora, text i kontext, a jeho cílem je tak jakási univerzální sociální poetika a hermeneutika literatury. Svou „novou vědu o dílech“⁶ prezentuje jako zásadní konceptuální a metodologickou inovaci a staví se kriticky k veškeré starší i soudobé teoretické produkci, byť z ní v mnohém čerpá (mj. klasikové sociologie 20. století – Durkheim, Mauss, Weber; Sartre; marxismus, francouzský strukturalismus a poststrukturalismus; francouzská tradice literární sociologie – Escarpit, Goldmann ad.). Jádrem Bourdieuovy teorie literárního pole postupně vykrystalizovalo v soubor postulátů, které byly aplikovány i na jiné literatury a jiná období, než je francouzská literatura druhé poloviny 19. století, na niž svou koncepci rozpracoval.⁷ Tato teorie patří dnes ve frankofonní oblasti k dominantním směrům sociologicky orientovaného literárněvědného bádání a značný vliv má i za jejími hranicemi. V současnosti přitom dochází k jejímu kritickému přehodnocování a promýšlení možností jejího dalšího vývoje, o něž se chci v této části svého textu – v návaznosti na aktuální francouzské práce – pokusit i já.

⁴ Při analýze Bourdieuovy teorie vycházím v první řadě z knihy *Pravidla umění* (1992; česky 2010), která v přepracované podobě zahrnuje i jeho starší práce na téma literárního pole, a z některých ranějších studií, které do této knihy pojaty nebyly (zejm. Bourdieu 1966; 1968; 1971; 1977a). Anglický svazek *The Field of Cultural Production* (1993) obsahuje jak anglické verze některých přípravných studií k *Pravidlům umění*, tak i další texty (například anglické verze článků Bourdieu 1968; 1971 – ve zkrácené podobě; jiné články byly poprvé publikovány právě anglicky). Průběžně pak odkazuji k širšímu korpusu Bourdieuových prací.

⁵ Bourdieuovým pokračovatelům a kritikům se věnuji v oddílech II.3 a II.4.

⁶ Toto označení používá v *Pravidlech umění* sám Bourdieu (zejm. 2010b /1992/: 233–369; dále viz Bourdieu 1998 /1994/: 41–56); lze je chápat jako synonymum „teorie literárního pole“ vyzdvihující aspekt zprostředkování mezi textem a kontextem, jakož i – na metodologické rovině – mezi vnitrotextovým a kontextovým zkoumáním literatury. Jmenovitě právě „nové vědě o dílech“ u Bourdieua se věnuje Geoffroy de Lagasnerie (2011b) a spatřuje v ní (problematické) jádro jeho myšlení o kulturní oblasti (viz II.4).

⁷ K aplikacím na jiné literatury a období viz např. sborník Dorleijn – Grüttemeier – Korthals Altes 2010 (zejména příspěvek Kohler 2010) a dále II.3.1, II.3.3.

Základem Bourdieuova uvažování o literatuře (a dalších polích kulturní produkce) je myšlenka semiautonomie, resp. vzájemné dynamiky autonomie a heteronomie ve specifickém sociálním mikrosvětě, který tvoří literární pole. Literární pole je autonomní, neboť funguje podle své vlastní, historicky vzniklé logiky a otázky, které se v tomto poli nastolují, mají „čistě literární“ povahu (ne/využití určitých literárních žánrů a prostředků, ne/prosazování nového literárního směru apod.); ve vztahu k širšímu sociálnímu prostoru (nebo, z jiného úhlu pohledu, k jiným polím) je nezávislé, resp. vliv „vnějšku“ podléhá „lomivému účinku“, spočívajícímu v tom, že cokoli do pole „zvnějšku“ přichází, je při vstupu do něj modifikováno a proměněno v literární problém. Tak ani celková změna společenského uspořádání nedopadá do literárního pole přímo, ale je zprostředkována právě „lomivým účinkem“.⁸ Literární pole je však zároveň heteronomní: v tom smyslu, že motivace, která aktéry pole vede k jejich činům, je identická jako v polích jiných, tj. je jí akumulace kapitálu, v tomto případě (primárně) nikoli kapitálu ekonomického, ale kulturního. Můžeme tedy říci, že autonomie pole je zároveň jeho heteronomií, a naopak. (Význam pojmu „autonomie“ se však těmito dvěma formami nevyčerpává: pro literární pole je zásadní např. také autonomie vzhledem k ekonomickému kapitálu; o tom podrobněji dále, zejm. v kapitole II.2.5.) Z tohoto základního rysu literárního pole plynou významné důsledky pro jeho fungování a jeho vztah k jiným polím; o nich podrobněji pojednám níže. Prozatím jen ještě jednou zdůrazním, jakou povahu má u Bourdieua zprostředkování mezi textem a sociálním kontextem.⁹ děje se prostřednictvím sociálního mikrosvěta a jeho aktérů, v jehož rámci lze podle Bourdieua každý literární fakt „překódovat“¹⁰ do sociologických pojmů. Podmínkou tohoto popisu je vydělení, separace literatury od celkového společenského prostoru a pohybu.¹¹ Právě toto vydělení světa literatury chápu jako základní rys Bourdieuovy teorie, který zároveň konstituuje její

⁸ Jak ukazuje například Gisèle Sapiro ve své knize věnované francouzskému literárnímu poli v období německé okupace a po ní (Sapiro 1999); viz II.3.2.

⁹ Dubois (2000: 87) píše o „potřebě zprostředkující (*mediating*) struktury mezi společností jako celkem (*general society*) a produkcí děl, abychom porozuměli, [...] jak se literární výtvoři vztahují k sociálnímu prostoru“.

¹⁰ Možnost vzájemného „překódování“ různých rovin společenské praxe je klíčová v teorii Fredrika Jamesona, srov. Jameson 2003 /1981/: zejm. 7–43. V Bourdieuově případě můžeme říci, že se kulturní jevy snaží překódovat do jazyka a pojmů sociálního pole chápaného jakožto „konečné označující“. Kritické úvahy o možnosti tohoto překódování viz níže, zejm. v oddílu II.4.

¹¹ Tuto separaci posiluje Bourdieuovo chápání recepce literatury: v poli „úzce vymezené literární produkce“, tj. produkce v režimu autonomie, jsou čtenáři takřka výhradně sami aktéři literárního pole, ani proces recepce tak v zásadě neopouští samotné literární pole. O vyhraněné produkcionistickém rázu teorie literárního pole a problémech, který toto její založení přináší, viz zejm. II.4.3.

komplementární vztah ke kulturnímu materialismu, jímž se budu zabývat ve třetí části této práce.

Cílem druhé části je komplexní kritická úvaha o teorii literárního pole jakožto modelu zprostředkování. Nejprve bude nezbytné systematickým způsobem představit východiska a základní rysy a postuláty Bourdieuovy teorie, pod zorným úhlem zde sledované problematiky. V dalším kroku se zaměřím na rozvoj a proměny teorie polí, především ve francouzském prostředí (před vydáním *Pravidel umění* a po něm), jakož i na některé paralelní teorie, které vykazují s teorií polí společné rysy a/nebo jí byly inspirovány. Konečně v posledním oddílu druhé části si položíím otázky týkající se úspěšnosti Bourdieuova projektu „nové vědy o dílech“ a podrobněji pojednám o aktuální kritické diskusi, jejímž předmětem se teorie polí stává. Záměrem je analýza a zhodnocení této teorie z hlediska hlavního cíle, který si sama explicitně klade (a zároveň hlavního tématu této práce) – popisu zprostředkování mezi literaturou a společností.

II.2 Půdorys Bourdieuovy teorie literárního pole

Bourdieuova teorie literárního pole, jak je podána především (ale nejen) v souhrnné monografii *Pravidla umění*,¹² se vyznačuje na jedné straně zřetelným souborem postulátů a principů, které Bourdieu zde i v dalších (převážně starších) textech opakuje a mírně obměňuje; na straně druhé právě toto opakování a obměny, jakož i zpřesňování a doplňování dalších aspektů působí, že je poměrně náročné obsáhnout ji v jejím celku a v nuancích zároveň, a v důsledku i udržet si od ní kritický odstup, spočívající v tom, že neupadneme do replikování jejích postulátů i formulací. Ani zde se zcela nevyhnu tomuto opakování nejen myšlenek, ale rovněž s nimi úzce spojeného výraziva: abychom mohli postoupit k frankofonní recepci Bourdieuovy teorie a ke kritickým úvahám, je nejprve nutné základní stavební kameny tohoto myšlenkového systému představit. Budu se snažit to provést pod zorným úhlem tématu této práce; tato agenda by měla určitý odstup od Bourdieuových textů zajistit. Bourdieuova teorie zde přitom bude chápána převážně jako jednotný celek a nebude sledována ve svých vývojových fázích, což je, domnívám se, přijatelné vzhledem k tomu, že v jeho myšlení nedošlo k přeryvům, ale spíše k postupnému precizování a obohacování.¹³ Argumentačně budu ve druhé kapitole postupovat tak, že Bourdieuovu teorii představím nejprve z její vnitřní perspektivy (II.2); vnější a kritické perspektivy budou vyhrazeny oddílům II.3 a II.4. V následujícím oddílu se tedy budu věnovat postupně jejím ustavujícím pojmům – sociální pole, literární pole, habitus a kulturní kapitál – a poté širším otázkám autonomie, kritiky „estetické ideologie“, a konečně Bourdieuově teorii jakožto „nové vědě o dílech“.

II.2.1 Teorie jednání a sociální pole

Bourdieuovu teorii literárního pole není možné adekvátně uchopit, aniž bychom ji zasadili do celkového rámce jeho teorie sociálních polí¹⁴ a jeho projektu sociologické teorie jednání. Lze

¹² K další bibliografii viz výše pozn. 4.

¹³ Diference mezi jednotlivými Bourdieuovými texty budu zohledňovat spíše příležitostně, neboť hlavním cílem této práce je kritický pohled na „zralou“ teorii literárního pole. Je však třeba zdůraznit, že zejména rané texty ze druhé poloviny 60. a počátku 70. let se vyznačují jistými odlišnostmi, spojenými s tím, že teorie polí a její terminologie v této době teprve vznikala. Jedná se zejména o v současnosti opět častěji citovaný článek „Champ intellectuel et projet créateur“ (Bourdieu 1966), kde se například ještě neobjevují termíny „literární pole“ či „kapitál“ (anebo se zde vyskytují jen v okrajové, neterminologizované pozici).

¹⁴ Bývá běžně označována jednoduše jako „teorie polí“ (*théorie des champs; field theory*), srov. Sapiro 2014: 24.

řící, že veškeré jeho práce – včetně těch raných, jež je možno chápat jako „přípravné“ – nacházejí své místo v rámci tohoto celkového rozvrhu. Tak i dvě hlavní linie Bourdieuova zkoumání kultury – mapování polí kulturní produkce, v první řadě pole literárního, a teorie kulturní spotřeby a „odlišení“ (*distinction*) – jsou spolu úzce, byť na první pohled možná ne zcela evidentně propojeny a zasazeny do onoho celkového rámce: teorie polí kulturní produkce se soustředí na (semi)autonomní typ sociálních polí, která předpokládají „privilegovanou“ recepci, jejíž mechanismus je popisován v pracích spadajících do druhé linie. Celkově pak v Bourdieuových dílech můžeme postihnout tři základní směry uvažování: 1. obecná teorie sociálního jednání (s klíčovými pojmy jako habitus, kapitál různého druhu, trajektorie, tělesná *hexis* ad.); 2. popis fungování jednotlivých sociálních polí (např. pole akademické, byrokratické nebo literární); 3. popis sociální reprodukce (tj. především zkoumání reprodukce různých druhů kapitálu a jejích mechanismů).

Specifická podoba rozvoje Bourdieuova myšlení v čase byla již naznačena výše; jeho práce se v průběhu doby také stále více zbavují hlubších referencí k textům jiných autorů – kromě odkazů exemplifikačních, resp. kritických a polemických – a jeho uvažování se tak stává do jisté míry soběstačným systémem pojmů a jejich vztahů. V tomto smyslu máme před sebou „ryzí“ ucelenou teoretickou soustavu, aspirující na univerzální teoretické uchopení pojednávané oblasti (tj. sociálního světa jako takového). Tato teorie tak představuje jednu z nejvýraznějších „nových“ sociologií, které vznikly ve druhé polovině 20. století v jisté opozici vůči „staré“ či „tradiční“ sociologii, včetně sociologie literatury, kde je tento rozchod zvláště pádný.¹⁵ Cílem této práce ovšem není sledovat zrod a zdroje Bourdieuovy teorie, a to ani v její obecně sociologické, ani literárněsociologické podobě; soustředím se zde naopak spíše na druhý konec časové osy, tj. na „postbourdieuovské“ období.

Než představím půdorys Bourdieuovy teorie polí, teorie jednání a teorie (kulturní) sociální reprodukce, připojím proto jen dvě obecné poznámky. Zaprvé, vzhledem k výše řečenému se budu v průběhu dalšího výkladu stále vracet k pozici, již literární pole zaujímá v celkovém Bourdieuově rozvrhu sociálních polí, strukturovaném protikladem jednak přítomnosti a nepřítomnosti kapitálu, jednak ekonomie a kultury. Tato konfigurace protikladů je totiž základním způsobem, jímž se literární pole integruje do sítě sociálních polí, tvořících podle Bourdieua sociální prostor jako takový. Jiný způsob integrace – například prostřednictvím aktu sociální reprezentace, jež jisté literární dílo zahrnuje – je pro Bourdieua

¹⁵ Základní popis inovací literární sociologie v tomto období srov. tamtéž: 23–34.

sekundární, pokud onen primární vztah mezi jednotlivými poli přímo nezastírá. (K této otázce viz níže v tomto oddílu a též v oddílu IV).

Zadruhé je nutná určitá korekce, pokud jde o představu soběstačnosti a uzavřenosti Bourdieuovy teorie: jeho texty mají teoreticko-spekulativní ráz, ale svá tvrzení opírá právě tak i o empirické, zejména statistické výzkumy, jak neopomíná často zdůrazňovat.¹⁶ Jeho myšlení se tak dostává dvojího „jištění“ – jednak ze strany spekulativní teorie, jednak ze strany empirického ověřování hypotéz a teoretických závěrů vyplývajících z výsledků statistických průzkumů. Podle Nathalie Heinich (2007: 43–53) je právě toto dvojí zakotvení jedním ze strategicky silných aspektů jeho teorie. Po těchto úvodních poznámkách tedy nyní přejdu k půdorysu Bourdieuovy teorie polí a teorie jednání.

Jelikož je literární pole jedním z polí kulturní produkce a tato pole patří k několika základním typům sociálních polí vůbec, je pro pochopení tohoto konceptu nezbytné v první řadě nastínit celkový rámec Bourdieuovy teorie polí. Podle Bourdieua je společenský prostor organizován do sociálních polí se specifickou strukturou, logikou jednání jejich aktérů a vztahem k jiným polím a k poli moci, které představuje jakési metapole (viz např. Bourdieu 1998 /1994/: 75; srov. Dubois 2000: 89–90). Některá z těchto polí Bourdieu podrobněji analyzoval – například pole vzdělávání na všech stupních včetně akademického, pole byrokratické, náboženské, z polí kulturní produkce vedle literárního pole rovněž pole výtvarného umění (zejména studie v *The Field of Cultural Production* věnovaná Manetovi a cyklus přednášek na Collège de France) nebo pole novinářské (*O televizi*, česky 2002); řadu z těchto dílčích výzkumů shrnuje soubor přednášek *Teorie jednání* (Bourdieu 1998 /1994/). Jak zdůrazňuje Jacques Dubois (2000: 89), bylo to však právě literární pole, na jehož případě Bourdieu jako první svou obecnou teorii polí rozpracoval.

Při dalším výkladu je třeba mít stále na paměti, že sociální prostor, sociální pole a další Bourdieuovy pojmy jsou konceptuální nástroje, jimiž má být komplikovaná sociální realita uchopována, a nelze je chápat zcela doslovně jako objektivně existující struktury, které stačí s většími či menšími obtížemi popsat. (Přičemž ovšem dále uvidíme [zejm. v oddílu II.4], že samotný teoretický postulát existence navzájem oddělených sociálních polí, z nichž

¹⁶ Statistické výzkumy jsou například základem kulturněsociologických prací Bourdieu 1979; Bourdieu – Darbel 1966. Navazují v tom pak na něj autoři, kterým se budu věnovat později: Alain Viala (II.3.1), Gisèle Sapiro (II.3.2) či Bernard Lahire (II.3.4).

jedním je pole literární, vyvolává zásadní otázky; rovněž tak do jisté míry nevyhnutelné „zvěcnění“ teoretických nástrojů, jimiž pole jsou.)

Sociální pole v obecném smyslu lze chápat jako strukturované sociální mikrosvětly, řídící se svými vlastními pravidly, a jejich aktéry jako weberovské „specialisty“ – tj. činitele sledující v rámci konkrétního specializovaného pole své zájmy (umělce, spisovatele, státní úředníky, akademiky, novináře apod.; viz např. Bourdieu 1998 /1994/: 46–47). Zájem je klíčovým faktorem – „hráči“ musí být motivováni ke hře, jež v tomto prostoru probíhá, „investovat“ do ní a věřit v ni. Tuto víru ve smysluplnost hry a vtaženost do ní nazývá Bourdieu *illusio*: „sociální hry jsou hry, při nichž zapomínáme, že jsou hrami, a *illusio* je právě tento očarovaný vztah ke hře, plynoucí z ontologické shody mezi strukturami mentálními a objektivními strukturami sociálního prostoru“ (tamtéž: 107). *Illusio* není možná bez přijetí premis či „pravidel“ hry: činitelé v poli sdílejí jistou sumu více či méně neochvějných předpokladů nebo presupozic, které Bourdieu shrnuje pod pojem *doxa*. Jak bude činitel v poli postupovat, jaké cíle bude sledovat, jak bude reagovat na nové výzvy či překážky, je pak do značné míry předurčeno jeho *habitem*, který lze vymezit jako trvalé dispozice aktéra, jež získal v průběhu své historie a jež mu zároveň umožňují vypořádávat se s novými situacemi (viz dále II.2.3). Souhra habitů a pole, „mysli“ a „věci“, je jednou z klíčových Bourdieuových myšlenek, která mu při analýze společenského prostoru a jeho aktérů pomáhá překonávat dichotomii subjektivity a objektivitu, pasivity a aktivity apod. (srov. Grenfell 2008: 43–47; Maton 2008: 53–55).

Motivací pro participaci v sociální hře v rámci pole je podle Bourdieua snaha v součinnosti, především však v zápolení s dalšími činiteli a jejich skupinami maximalizovat vlastní zisk – kapitál; podle charakteru daného pole to může být kapitál ekonomický, kulturní nebo sociální, resp. symbolický (nebo více druhů kapitálu postupně či zároveň; přehledně viz Bourdieu 2014 /1986/ a níže II.2.4). Důležité je zdůraznit, že přes samotné toto označení nejsou jednotlivé druhy kapitálu redukovatelné na kapitál ekonomický, což v důsledku umožňuje vyhnout se ekonomizujícímu chápání společnosti, typickému pro některé formy marxistického myšlení, na něž Bourdieu zároveň v mnohém kriticky navazuje. *Illusio* – jako touhu hrát a získávat kapitál – Bourdieu někdy ztotožňuje i se socializovaným freudovským *libidem* (viz např. Bourdieu 1998 /1994/: 106–108; 2010b /1992/: 231; srov. Thelen 2006). *Illusio* tudíž nelze interpretovat jen jako racionální utilitární kalkul, vypočítavou snahu maximalizovat vlastní kapitál; rozvinutý „mysl pro hru“, tvořící nezbytný předpoklad např. úspěšné profesní kariéry a s ní spojeného společenského uznání, může z hlediska aktéra samého vycházet ze zaujetí samotnou aktivitou, kupř. tvorbou literárních textů nebo

vědeckým výzkumem (Bourdieu 1998 /1994/: 108–114; k otázce [ne]záměrnosti autorských strategií viz i Dodatek 1: Návrat autora).

Jednotlivá sociální pole i celý společenský prostor jsou podle Bourdieua vnitřně strukturovány dvěma základními opozicemi, přičemž principem jejich vnitřní diferenciaci je právě distribuce kapitálu k jednotlivým aktérům a jejich skupinám. Základní rozdělení v každém poli vychází z přítomnosti či nepřítomnosti kapitálu jakéhokoli druhu; na jednom pólu (v Bourdieuově čtvercovém schématu „nahore“, různé verze schématu viz např. v Bourdieu 1979: 140–141; 1993: 38, 49; 1998 /1994/: 15; 2010b /1992/: 167, 169) se tedy soustředí nejvyšší míra kapitálu, zatímco na opačném („dole“) míra nejnižší. Druhou strukturující opozicí je protiklad kapitálu ekonomického („vpravo“) a kapitálu kulturního („vlevo“), které se navzájem negují. Do tohoto prostoru pak Bourdieu při svých deskriptivních situuje jednotlivé skupiny aktérů, ať už v rámci výzkumu celého společenského prostoru, například v *Distinction*, nebo při analýze konkrétního pole, jako je tomu v *Pravidlech umění* při analýze pole literárního.

Sociální pole je ústřední pojem a nástroj Bourdieuovy teorie. Je zjevné, že jde o relacionistický koncept – hustou síť pozic, jejich opozic a vztahů, přičemž pozice vznikají a jsou inteligibilní jen ve svém vzájemné diferencii. V tom je teorie sociálního pole ve shodě se soudobým strukturalismem a konceptem struktury; na druhou stranu ovšem Bourdieu klade důraz na individuálního aktéra s jeho habitem a trajektorií (viz II.2.3), čímž se snaží uniknout problému „struktur bez aktérů“ či obecněji strukturalistické „smrti subjektu“. Jak již bylo opakovaně zdůrazněno, pro myšlenku sociálního pole je zásadní vydělení, separace tohoto pole z širšího sociálního prostoru – teprve poté je možné zkoumat specifické zákonitosti daného pole a porozumět jim. Těm, kdo aktéry pole nejsou, v důsledku toho nebude logika jednání v poli *bezprostředně* srozumitelná; chápou a „žijí“ ji jen ti, kdo v poli investovali své zájmy (srov. pojem *illusio* přiblížený výše), stali se jeho činiteli a mají představu o jeho fungování a o tom, co v něm určitý typ akce může vyvolat. Sociální aktér je tedy u Bourdieua vždy vnímán *sub specie své* příslušnosti k poli, jehož činitelem je.¹⁷ Na druhou stranu, logika lidského jednání je ve svých základních rysech společná všem aktérům a všem polím – včetně polí kulturní produkce, kde je tradičně předpokládána logika jiná (tj. je odmítána představa kariér, osobních výhod a zisků apod. ve prospěch „věci samotné“). Tento postulát všeobecné

¹⁷ Toto jisté „zploštění“ jedince jeho převedením na aktéra určitého pole je jedním z hlavních bodů kritiky, kterou Bourdieuově teorii adresuje Bernard Lahire ve své knize *La condition littéraire* (Literární situace; Lahire 2006). Více k Lahirově revizi teorie polí v kapitole II.3.4; viz i II.4.2 a Dodatek 1: Návrat autora.

logiky jednání ovšem nemění nic na tom, že pro Bourdieuvu teorii polí je zásadní myšlenka specializace soudobé společnosti a „rozpadu“ sociálního prostoru do vzájemně (semi)autonomních polí, k níž se vrátím zejména v kapitole II.4 při úvahách o důsledcích, které z toho plynou pro pole literární jakožto specifický případ pole kulturní produkce. Jemu se budu věnovat v následující kapitole.

II.2.2 Literární pole

Jak již bylo zmíněno, analýzou literárního pole se Bourdieu zabýval kontinuálně od počátku sedmdesátých let 20. století (první vlivný článek k tématu polí kulturní produkce ovšem publikoval už v předchozím desetiletí: Bourdieu 1966). Spíše než k zásadním proměnám tohoto konceptu docházelo k jeho postupnému propracování, a to jednak na základě prohlubující se analýzy literárních textů (hlavně francouzské literatury druhé poloviny 19. století) a rozmanitých aspektů literární produkce (např. statistiky nakladatelství a knižního trhu), jednak precizováním rámce teorie polí, která – jak bylo řečeno výše – tvoří jádro Bourdieuovy sociologie.

Literární pole je konkrétním případem sociálního pole a specifičtěji pole kulturní produkce. Pole kulturní produkce se přitom vyznačují výraznými zvláštnostmi – v první řadě tím, že jsou založena na popření logiky ekonomického kapitálu: kapitál v literárním poli je „ekonomický kapitál naruby“. Je třeba předeslat, že Bourdieu vedle sociologizace zkoumání kulturních polí prosazuje též jeho historizaci: vymezuje se vůči jakémukoli druhu esencialismu či snaze prohlásit jistý popis fungování pole za jeho „tranhistorickou normu“ (zejm. Bourdieu 2010b /1992/: 373–407; 2010a: *passim*). Jeho zkoumání literárního pole vychází z materiálu francouzské literatury druhé poloviny 19. století, kdy podle něj dochází k postupnému konstituování autonomního, ekonomický kapitál odmítajícího literárního pole v podobě, v jaké je známe i dnes (k revizím teze o vzniku pole v 19. století viz níže, zejm. II.3.1). Ačkoli tedy bývá jeho teorie literárního pole někdy chápána jako obecná, pro aplikaci na jiná období i pro odlišné jazykové či národní kontexty je nutné ji důkladně testovat, popřípadě adaptovat.

Ve svém literárněvědném opus magnum *Pravidla umění*, shrnujícím jeho výzkumy literárního pole, vychází Bourdieu z rozboru Flaubertova románu *Citová výchova* (1869), který interpretuje jako „autoanalýzu“ soudobého literárního pole i širšího sociálního prostoru. Podle Bourdieua „Flaubert [...] patřil k těm, kdo jako Baudelaire velmi přispěli k ustavení literárního pole jakožto odděleného světa s vlastními zákonitostmi. Rekonstruovat

Flaubertovo hledisko [...] znamená vytvořit reálnou možnost přiblížit se k počátkům světa, jehož chod jsme si natolik důvěrně osvojili, že nám unikají jeho pravidelné jevy i pravidla“ (Bourdieu 2010b /1992/: 71). Tím, že Bourdieuovi jako východisko analýzy slouží konkrétní literární text, strategicky realizuje požadavek své nové „vědy o dílech“, která má být syntézou a překonáním textového (formalistického, strukturalistického atd.) a hrubě kontextového sociologizujícího (marxismus ad.) přístupu (tamtéž: 233–369; Bourdieu 1998 /1994/: 41–68; k tomu více ve II.2.7).

Flaubert a Baudelaire dovršují proces autonomizace literárního pole svou vědomou a důslednou rezistencí vůči morálním a vzdělávacím požadavkům, kladeným v jejich době na literaturu, a stejně tak ignorováním výzev trhu a peněz, které se nabízely v podobě literatury „měšťanské“, afirmující řád společnosti. Flaubert se systematicky vyhýbá všem skupinám a programům a zavrhuje i parnasistní kult čisté „prázdné“ formy: jeho diktum „psát dobře o průměrném“ („Écrire bien le médiocre“) vyjadřuje paradoxní spojení „bezvýznamných“ námětů, asociovaných s realismem, a k dokonalosti dovedeného stylu; je to „moc proměnit vše v umělecké dílo tvůrčím aktem“ (Bourdieu 2010b /1992/: 147).¹⁸ Tato „symbolická revoluce“ překračující „hranice doposud myslitelného“ (tamtéž: 135) podle Bourdieua nejlépe charakterizuje a spoluzakládá specifické literární pole, v němž jsou nejvíce oceňováni právě ti autoři a díla, kteří se bez ohledu na společenské a ekonomické tlaky soustředí výhradně na „čistě“ literární problematiku. Umění a literatura se tak stávají „ekonomickým světem naruby“ (tamtéž: 114), vymykají se trhu a tržní hodnotě (přesněji řečeno, svou existenci zakládají na opozici k ní) a nastolují hodnotu vlastní, specifickou – uměleckou či estetickou.

Vznik literárního pole je podle Bourdieua v osmdesátých letech 19. století ve Francii prakticky dovršen; plně se etabluje inverzní logika pole, protiklad ekonomického a uměleckého/estetického: „hierarchie žánrů (a autorů) na základě vzájemných hodnotících specifických kritérií příslušníků pole je zhruba opačná než hierarchie dle komerční

¹⁸ Na okraj poznamenejme, že tento transsubstanciační akt posvěceného umělce nabývá své krystalicky čisté podoby o padesát let později u Duchampa a jeho *ready-mades* a v nové podobě pak ve Warholových *Krabičích Brillo*; obě díla mimo jiné inspirovala takzvanou institucionální teorii umění, zavádějící pojem „světa umění“ jakožto neformální instituce, která mj. performativně určuje, co je uměleckým dílem. Tato teorie má s Bourdieuovým pojetím polí kulturní produkce řadu styčných bodů a jejich spojitost byla reflektována; srov. Danto 1999; 2010 /1964/; Dickie 2010 /1974/. Stejný název nese i odlišná teorie „světů umění“ Howarda S. Beckera (1982), zdůrazňující spolupráci jednotlivých příslušníků „světa umění“ (nejen umělců a kurátorů, ale i výrobců materiálů využívaných umělci, řemeslníků, administrativních profesí atd.) při vzniku toho, co se pak stává uměleckým dílem.

úspěšnosti“ (tamtéž: 156). Základní strukturní opozice v rámci literárního pole je tak nastolena mezi „čistou tvorbou určenou úzce vymezenému trhu, jež představují sami tvůrci“ (symbolický kapitál), a „masovou tvorbou vycházející vstříc očekávání široké veřejnosti“ (kapitál ekonomický); vedle ní však existuje i další strukturní protiklad v poli „úzce vymezené produkce“, mezi novou avantgardou a již posvěcenou a uznávanou avantgardou autorů, kteří v rámci pole dosáhli respektovaných pozic (tamtéž: 166).¹⁹

Výše zmíněné principy a opozice tvoří základní půdorys teorie literárního pole, který Bourdieu v *Pravidlech umění* dále specifikuje a precizuje. Je však třeba zmínit ještě jeden podstatný aspekt, a sice roli ústředního aktéra pole: autora. Především je nutno uvést, že autor „se rodí“ a stává se inteligibilním výhradně v literárním poli, utváří se volbami z možností, které literární pole v daném okamžiku svého vývoje nabízí. Rigorózněji řečeno, autor se stává sám sebou skrze *zaujímání pozic* (v prostoru děl: jde o velmi konkrétní volby – ten či onen žánr, literární forma, styl, tematika...) ve vymezeném *prostoru pozic* (tj. v literárním poli jako takovém, v prostoru produkce), které je vedeno jeho *dispozicemi*. Zaujímání pozic se tedy děje prostřednictvím samotných literárních textů a každý text představuje souhrn určitých voleb. Z toho plyne, že mezi autorem, polem a dílem – resp. mezi dispozicemi subjektu, (objektivně existujícími) pozicemi a zaujímáním pozic – probíhají neustálé mnohosměrné mediace a lze je myslet právě jen v jejich vzájemných vztazích. Popis tohoto zprostředkování v konkrétním historickém okamžiku je pak jakýmsi ideálem Bourdieuovy „nové vědy o dílech“, který – pokud by se jej podařilo naplnit – by poskytl velmi funkční model zprostředkování mezi textem a jeho společenským kontextem, jakož i mezi individuálním autorem a sociální „strukturou“ (polem) (k tomu blíže II.2.7 a II.4).²⁰

Pokud jde o vývojovou dynamiku literárního pole, ta je podle Bourdieua určována především střídáním „čistých“ avantgard, přičemž ta nová si vždy nárokuje tvorbu prostou ekonomických zřetelů a obviňuje předchozí avantgardy, že se „zaprodaly“. Kulturní kapitál, příslušející pólu „čisté“ produkce, může být totiž později směněn za kapitál ekonomický (jako se to stalo v případě děl většiny literárních, a zejména výtvarných -ismů počínaje

¹⁹ K pojmu avantgardy u Bourdieua viz Asholt 2005. Asholt zdůrazňuje, že Bourdieu užívá označení „avantgarda“ specifickým způsobem, který neodpovídá ani politické „avantgardě“ 19. století, ani historickým avantgardám první poloviny století dvacátého, jimž podle Asholta šlo o rozrušení hranic literárního a uměleckého pole, o jeho „rozpuštění“ v „životě“ (tj. v celkovém sociálním prostoru); takovouto možnost však Bourdieuův model střídání nových a institucionalizovaných avantgard nepřipouští. K protikladu „avantgardnosti“ a institucionalizace srov. též Heilbron 2005.

²⁰ K pojetí autora u Bourdieua viz též Dodatek 1: Návrat autora.

impresionismem), při produkování díla však musí být ekonomické zřetele mimo hru, podobně jako je tomu v případě daru, jehož protihodnotou může být jen čisté uznání, překrývající dočasně očekávání budoucího protidaru (tamtéž: 199; srov. Bourdieu 1998 /1994/: 121–127).

Důsledkem autonomizace literárního i uměleckého pole je mimo jiné též stále silnější sebereflexivita, tedy „zanoření“ jednotlivých děl do pole a vázanost jejich chápání na aktuální stav pole a jeho dějiny: „Hra vynucená potřebou odlišit se vede ke spikleneckví, z něhož jsou vyloučeni všichni nezasvěcení, neboť jim vždy uniká to podstatné, totiž ony vzájemné vazby a interakce, k nimž dílo mlčky odkazuje. Dosud nikdy nebyla struktura pole tak cele zahrnuta a zpřítomněna v každém uměleckém počínu“ (Bourdieu 2010b /1992/: 216; citace se vztahuje na umění první poloviny 20. století). Vztah literárního pole (a dalších specializovaných polí kulturní produkce) k jiným polím, a zejména k poli moci je pak spoluurčován jeho „lomivým účinkem“: podněty, které pocházejí z „vnějšího“ prostoru, pole zpracovává podle své vlastní logiky (Bourdieu 1998 /1994/: 47). Na druhou stranu zásahy z pole moci přímo do autonomních polí kulturní produkce mohou mít za následek distorzi těchto polí, například tím, že oblíbení médií díky své popularitě zaujmou v poli jinou pozici, než je ta, která by jim náležela na základě kritérií pole samého (srov. Bourdieu 2002 /1996/: 54–61, 70–76).

K některým klíčovým aspektům teorie literární pole se vrátím ve II.2.5–II.2.7; nejprve je ale nutné přiblížit ještě zbývající dva pojmy z Bourdieuovy konceptuální triády – habitus a kulturní kapitál.

II.2.3 Habitus

Pojem habitus tvoří spolu s polem základní konceptuální dvojici Bourdieuovy sociologie jednání jako její subjektivní, inkorporovaný pól. Lze jej vymezit jako „trvalé, přenositelné *dispozice*“ aktérů, které získali v průběhu své historie, a jako „princip generující strategii, umožňující aktérům vypořádat se s nepředvídanými a stále se proměňujícími situacemi“ (Bourdieu 1977b /1972/: 71). Sociální aktéři jsou charakterizováni svým habitem a jednotlivé habitusy konkrétních činitelů vykazují pravidelnosti, na jejichž základě je možné zobecňovat kolektivní habitusy společenských tříd a skupin, které mají diferencující a stratifikující efekt; společnost lze synchronně i vývojově popsat pomocí mapování habitů. Termín habitus Bourdieu pro své účely adaptoval z latinských textů středověké scholastiky,

zprostředkovaných Erwinem Panofským; počátky má u Aristotela (srov. Maton 2008: 55–57).²¹

Habitus je nejen jedním z určujících pojmů Bourdieuovy teorie, ale patrně i pojmem nejkomplicovanějším a nejrozdílněji interpretovaným; byl odmítán pro obtížnost svého využití v empirickém výzkumu (k němuž jej Bourdieu bezpochyby chtěl předurčit), nebo naopak chápán jako prizma, jímž lze nově nahlédnout společenskou praxi (srov. Maton 2008: 49–50, 60–64). Podle Bourdieua je habitus ze sociologického pohledu hlavním principem strukturování individua, postihujícím je v jeho úplnosti i procesualitě: „Habitus se zaměřuje na naše způsoby jednání, cítění, myšlení a bytí. Zachycuje, jak si v sobě neseme svou historii, jak tuto historii uplatňujeme v našich současných podmínkách a jak se poté rozhodujeme jednat určitými způsoby a ne jinými“ (tamtéž: 52). Právě habitus dodává jednání onu „pravidelnost bez pravidel“, spolehlivou strategii bez racionálního kalkulu, a tím mu umožňuje uniknout jak z říše mechanické kauzální determinace, tak ničím neomezené sebeurčující svobody (srov. Bourdieu 1977b /1972/: 72–78). Je inkorporovaný a operuje v základě na nevědomé rovině – je možné jej charakterizovat též jako „společenské nevědomí“ v každém z nás“ (Mauger 2006b: 78).²² Tuto tělesnou stránku habitu, „trvalou dispozici, navyklý způsob tělesného postoje, vyjadřování, a tím cítění a myšlení“ (Bourdieu 1977b /1972/: 93–94), označuje Bourdieu také užším pojmem tělesná *hexis* (*hexis corporelle*).

Pro pochopení pojmu habitus a jeho role v rámci teorie jednání je důležité ještě další jeho vymezení, zdůrazňující tři aspekty jeho působení: habitus je „strukturující strukturovaná struktura“ (viz Bourdieu 1977b /1972/: 72; 1980: 88–89). *Strukturou* je proto, že dispozice, které jsou jeho podstatou, tvoří určitý systém; jeho *strukturovanost* je výsledkem historie sociálního aktéra, v jejímž průběhu se habitus vytváří, a to zejména vlivem působení jednotlivých sociálních polí; konečně *strukturující* schopnost má díky tomu, že ovlivňuje a utváří percepci i jednání aktéra. Habitus je tedy „socializované tělo, tělo strukturované, jež do sebe pojalo imanentní struktury určitého světa nebo jeho části, určitého pole, a strukturuje způsob vnímání tohoto světa i jednání v tomto světě“ (Bourdieu 1998 /1994/: 110).

²¹ Habitus patří do konceptuální výbavy Bourdieuovy sociologie již od jeho výzkumů kultury Kabylů v Alžírsku. Obsáhleji o něm pojednal v obou systematických přehledech své teorie jednání – *Esquisse d'une théorie de la pratique* (Nástin teorie jednání, 1972; angl. Bourdieu 1977: zejm. 72–95) a *Le sens pratique* (Praktický smysl, 1980, před. s. 87–109). Výzkumu kulturních habitů je věnována zejména *Distinction* (Odlišení, 1979). Explicaci pojmu obsahuje rovněž *Teorie jednání* (*Raisons Pratiques*, 1994; česky 1998: zejm. s. 9–16, 110, 114–116).

²² Pojem „společenského nevědomí“ souvisí i s pojmem „kulturní nevědomí“, s nímž Bourdieu pracuje například ve své rané studii „Champ intellectuel et projet créateur“ (Bourdieu 1966).

Nepostradatelným objektivním protějškem habitu je *pole* jakožto objektivní struktura pozic, vůči níž se habitus chová jako dispozice, vedoucí aktéra k zaujímání některých pozic a vyhýbání se pozicím jiným. Habitus a pole mají sklon ke vzájemnému souladu, jehož výsledek Moore (2008: 103) označuje jako „dobře konstituovaný“ habitus úspěšného činitele příslušných společenských polí. Soulad pole a habitu je podmínkou zapomínání na genezi obou; tato amnézie vyvolává efekt reality, tedy uznání a potvrzení konsenzuálních předpokladů platících v daném poli (*doxa*), což je podmínkou toho, aby byli aktéři schopni v poli investovat své zájmy. Opačným případem je situace, kdy dochází k (přinejmenším dočasnému) nesouladu habitu a pole. Toto jejich „rozpojení“, resp. následnou nutnost adaptace habitů na novou strukturu a stav pole, označuje Bourdieu dalším z řady svých termínů, *hysteresis*.

S pojmem habitu je úzce spojena jedna z hlavních linií Bourdieuova výzkumu – analýza kulturních preferencí jednotlivých sociálních tříd a skupin, která začíná před vydáním knihy *L'amour de l'art* (Láska k umění, 1966; s Alainem Darbelem) a vrcholí v *Distinction* (1979) a již které se blíže věnuji v kapitole II.2.6. V přítomné kapitole se budu dále zabývat otázkou, jak habitus působí v literárním poli jakožto specifickém typu pole kulturní produkce.

V rámci teorie literárního pole je habitus tím, co si aktér s sebou přináší v okamžiku, kdy do něj vstupuje, a následně je vyjednáván v procesu zaujímání pozic, jímž existence aktéra v poli je. Aktér zaujímá pozice vyhovující jeho habitu a zároveň se jeho habitus vlivem pole proměňuje; vzniká tak svébytná trajektorie aktéra – zejména autora – v literárním poli. Jak již bylo uvedeno výše, autor je teorií literárního pole vnímám především jako aktér pole – tj. projevuje se svým specifickým zaujímáním pozic, které se děje na průsečíku jeho dispozic a prostoru pozic jakožto prostoru „objektivních možností“ (srov. II.2.2). Čteme-li *Pravidla umění*, zjišťujeme, že figura autora v nich má klíčovou roli – velká část výkladu je věnována autorským volbám a strategiím. „Autor“ je privilegovaným místem, z něhož jsou principy a možnosti pole reflektovány. Jak upozorňuje Jacques Dubois (2000: 94), teorie literárního pole tak do značné míry představuje návrat biografického studia literatury, a sice v podobě studia autorských habitů a trajektorií; přerůstá podle něj dokonce v analýzu způsobu, jakým „spisovatel pojal svůj text jakožto jistý plán jednání [...] se záměrem zkonstruovat skrze tvorbu svého díla svůj vlastní obraz“ (tamtéž: 100). Badatelé, kteří na Bourdieua navazují, se skutečně velmi často v ještě výraznější míře než on přiklánějí k různým podobám studia autorské figury (např. Gisèle Sapiro, Nathalie Heinich, Bernard Lahire nebo Jérôme Meizoz, zabývající se posturou – právě oním „obrazem“ autora; podrobněji viz v oddílu II.3).

II.2.4 Kulturní kapitál

Kulturní kapitál je v Bourdieuově teorii jednání druh kapitálu, který může nabývat formy vzdělání a znalostí (spadá sem rovněž vědecký kapitál), kultivovanosti, schopnosti vytvářet a užívat kulturní statky, resp. může být založen i na jejich vlastnictví. K jeho získání je zapotřebí velká suma času. Kulturní kapitál stojí v opozici ke kapitálu ekonomickému – jejich protiklad polarizuje každé ze sociálních polí i celý společenský prostor a charakterizuje a odlišuje společenské vrstvy. Chápání kapitálu a jeho jednotlivých druhů se u Bourdieua proměňuje, zpřesňuje a dochází k neustálému přesouvání akcentů, což souvisí rovněž s tím, jak se Bourdieu postupně zaměřoval na studium jednotlivých společenských polí a jim příslušejících typů kapitálu (školství, univerzity, byrokratické pole/státní aparát, literární, umělecké nebo žurnalistické pole atd.).²³

Adaptace ekonomického pojmu „kapitál“, odkazujícího na Marxe (tento vztah podrobně analyzuje Beasley-Murray 2000), pro sociologické zkoumání a oblast kultury má dvojitý efekt: na jednu stranu Bourdieuovi umožňuje zkoumat právě principiální analogie mezi kulturním a ekonomickým oběhem a hodnotami, které bývají s poukazem na nesouměřitelnost obou z jejich reflexe vymítány, zároveň je však též nástrojem jeho „boje [...] proti ‚ekonomismu‘, který uznává pouze materiální zájem a cílené hledání maximalizace peněžních zisků: šlo o to ukázat, že jednání je vlastní ekonomika, kterou nelze redukovat na ekonomické důvody, a učinit tak pojem kapitálu obecným“ (Mauger 2006a: 23).

Podle Bourdieua je „kapitál – ať už ve své materializované nebo ztělesněné, ‚inkorporované‘ formě – [...] akumulovaná práce. Pokud ji jednotlivci nebo skupiny jednotlivců získali do soukromého, tj. výlučného vlastnictví, umožňuje jim též přisvojovat si společenskou energii ve formě zvěčnělé nebo živé práce“ (Bourdieu 2014 /1986/: 214). Ekonomická teorie se zaměřila na obchodní směnu, kde je otevřeně deklarovaným motivem maximalizace zisku, tedy sobecký zájem; ostatní formy směny – zejména v oblasti kultury – jsou pak považovány za výsostně nezainteresované, vyčleněné z dosahu tohoto „hrubého“

²³ Systematičtější pojednání o kapitálu a jeho druzích, buď obecně, nebo v aplikaci na příslušné pole, tudíž obsahuje řada Bourdieuových textů, z těch starších například *Esquisse d'une théorie de la pratique* (1972; angl. Bourdieu 1977b: zejm. 171–183). Zde vycházíme především ze dvou souhrnných prací: často citovaný článek „Formy kapitálu“ („The Forms of Capital“, 1986; česky 2014) přináší přehlednou charakteristiku jednotlivých druhů kapitálu a jejich převoditelnosti, poněkud stranou však zůstává jeden ze základních druhů kapitálu – symbolický kapitál; naopak v *Teorii jednání* (1994; česky 1998) je právě tomuto druhu kapitálu věnována největší pozornost.

zájmu. Bourdieu ovšem upozorňuje na to, že i „věci k nezaplacení, jak každý ví, lze zaplatit, a pokud lze některé praxe a předměty zpeněžit jen mimořádně obtížně, vyplývá to pouze z toho, že toto zpeněžení odporuje samému záměru, s nímž byly vytvořeny, to jest popření (*Verneinung*) ekonomiky“ (tamtéž: 216). Jinými slovy, zájem, směna a kapitál existují ve všech společenských oblastech, jen nejsou všude stejně snadno dostupné pohledu (v mimoekonomických polích jsou naopak popírány a skrývány, což je pro tato pole konstitutivní) a mají více specifických forem, jimž je nutno věnovat pozornost.

Bourdieu rozlišuje čtyři základní formy kapitálu. Tři z nich operují na stejné úrovni – kapitál ekonomický, kulturní a sociální, zatímco symbolický kapitál je nad nimi jaksi „nadbudován“. Ekonomickému kapitálu kupodivu věnuje Bourdieu ze všech druhů kapitálu nejmenší pozornost, ačkoliv právě od něj jsou ostatní druhy odvozeny (srov. Beasley-Murray 2000: 100 a *passim*; viz též níže). Sociální kapitál je tvořen zapojením aktéra do sítě společenských vztahů a skupin, které mu přinášejí uznání a výhody: „objem sociálního kapitálu, kterým daný aktér disponuje, [...] závisí na velikosti sítě konexí, které může účinně mobilizovat, a na objemu (ekonomického, kulturního nebo symbolického) kapitálu, kterým disponuje každý z těch, s nimiž je tento člověk ve spojení“ (Bourdieu 2014 /1986/: 228). Symbolický kapitál úzce souvisí s ostatními druhy kapitálu, nemůže bez nich existovat a je v podstatě efektem jejich uznání: „Symbolickým kapitálem je kterákoli vlastnost (kapitál kteréhokoli druhu – fyzický, ekonomický, kulturní, sociální), pokud je nahlížena sociálními činiteli, jejichž kategorie vnímání jsou takové, že ji dokáž[ou] poznat (vidět) a uznat, ocenit“ (Bourdieu 1998 /1994/: 81). Nahlízející si přitom musí osvojit „dělení a opozice vepsané do struktury onoho [tj. jednoho z výše jmenovaných druhů] kapitálu (např. silný/slabý, velký/malý, bohatý/chudý, vzdělaný/nevzdělaný apod.)“ (tamtéž). Bourdieu často užívá pojmu „symbolický kapitál“ v zastoupení ostatních neekonomických druhů kapitálu (kulturního, sociálního) v opozici právě ke kapitálu ekonomickému (který je ovšem sám na symbolický kapitál rovněž směřitelný); to vede například Moora (2008: 103–106) k tomu, že za základní považuje nikoli opozici ekonomický/kulturní kapitál, ale právě protiklad ekonomický/symbolický kapitál.

Kulturní kapitál existuje podle Bourdieua ve třech formách: „ve *ztělesněném* stavu, tj. ve formě dlouhodobých dispozic těla a mysli; v *objektivizovaném* stavu, ve formě kulturních statků (obrazů, knih, slovníků, nástrojů, strojů atd.), [...] a v *institucionalizovaném* stavu“ (Bourdieu 2014 /1986/: 217–218). Ve *ztělesněném* stavu je kulturní kapitál aspektem habitů; spočívá ve znalostech, kultivovanosti a individuální kultuře, která se projevuje v tělesné *hexis* i v jednání. Nelze jej získat „naráz“ (v opozici k ekonomickému kapitálu – peníze lze za

příznivých okolností rychle vydělat či vyhrát), ale je nutné do něj investovat značné množství času, což je dopřáno v první řadě těm, jimž je jejich rodinné zázemí schopno poskytnout dostatek volného času na vzdělávání (Bourdieu pro tento čas někdy užívá pojem *scholé*). To je i principem reprodukce tohoto kapitálu, kterého lze nabýt, jen pokud již na počátku stojí určitá jeho suma. *Objektivizovaný* kulturní kapitál, tedy ve formě materiálně existujících kulturních statků, může účinně existovat jen ve vztahu ke kapitálu ztělesněnému – vyžaduje dispozici k vnímání a chápání. Pouze tak může být také využit v zápasech aktérů kulturních polí. Konečně *institucionalizovaný* kulturní kapitál, který vděčí za svou existenci „performativní magii“ instituce (tamtéž: 226), je kapitál společensky legitimizovaný a „měřitelný“, například v podobě akademických titulů nebo významných ocenění.

Pojem (kulturního) kapitálu je určující pro Bourdieuvu teorii sociálních polí; právě kapitál je principem jejich diferenciací a vymezuje pozice aktérů v jejich rámci i v celém sociálním prostoru. Základní jsou dvě opozice: 1. přítomnost versus nepřítomnost kapitálu jakéhokoli druhu; 2. protiklad ekonomického a kulturního kapitálu (viz např. Bourdieu 1998 /1994/: 13–14). Kapitál je možné chápat také diachronně jako „energii“, která řídí vývoj pole v čase“ (Moore 2008: 105). Aktéry v poli lze charakterizovat jejich pozicí vymezenou zmíněnými dvěma opozicemi a jejich *trajektorií*, tedy drahou, kterou – na základě svého *habitu*, jakož i akumulace či naopak ztráty různých druhů kapitálu – v poli vykonávají. Souhrnně lze říci, že „jedincům bude náležet kulturní symbolický kapitál úměrný statusu jejich specializovaného pole v sociálním prostoru a jejich pozici ve specializovaném poli“ (tamtéž: 115). Čtyři základní druhy kapitálu nevyčerpávají veškeré jeho možné typy: Bourdieu sám naznačuje význam jiných typů – například kapitálu politického (Bourdieu 1998 /1994/: 21–25) nebo právního (tamtéž: 83). Vedle základních čtyř druhů kapitálu tedy lze definovat i *specifický kapitál*, vlastní tomu kterému poli (vědecký či náboženský, ba i sportovní; srov. Mauger 2006a: 25).

Kapitál patří nejpozději od Marxe k nejdiskutovanějším teoretickým konceptům. V Bourdieuvě pojetí je nejpodstatnější to, že rozeznává „ekonomii“ i tam, kde bývá spatřována oblast nezainteresovanosti (interes podle něj prostupuje všechna pole včetně polí kulturní produkce), ale druhy kapitálu, které vymezuje, nejsou na kapitál ekonomický převoditelné. Jak ve své subtilní komparativní analýze pojmu kapitál u Bourdieua a Marxe ukazují Beasley-Murray (2000), ke slabinám Bourdieuovy adaptace tohoto pojmu pro mimoekonomické oblasti patří nedostatečná analýza pojetí kapitálu v samotné ekonomické sféře a do jisté míry unáhlené vybudování „obecné ekonomie praxe“, tedy zavedení dalších druhů kapitálu. Beasley-Murray nicméně tuto „obecnou ekonomii“ – po příslušných

korekcích, vycházejících ze zohlednění diference pojmů hodnoty, času a přebytku vůči pojmu kapitálu u Marxe a jeho interpretů – nezavrhuje a považuje ji za Bourdieuův přínos. Kritické Bourdieuova pojetí kulturního kapitálu a jeho aplikování v *Distinction* se pak zaměřují rovněž na další argument: Bourdieu se podle nich příliš soustředí na „legitimní“ kulturu, tj. na kulturu vysokou, která představuje kulturní kapitál a její nedostatek u nižších společenských vrstev je poté vnímán jako úplné odepření této formy kapitálu (a jeho zpřístupnění širokým vrstvám jako žádoucí ideál). Tato dichotomie však opomíjí existenci populární kultury, která z jistého pohledu tvoří právě most mezi „nízkou“ a „vysokou kulturou“ (srov. Frow 1995 a Zahrádka 2009, též Beasley-Murray 2000: 115). Zčásti je to nejspíše dáno i tím, že Bourdieu svá data získával v 60. letech a populární kultura mezitím prošla zásadní proměnou a rozvojem (včetně své revalorizace v postmoderně). (Na druhou stranu je třeba uvést, že v *Distinction* pracuje Bourdieu nikoli s dichotomickým, nýbrž trichotomickým modelem základního sociálního rozvrstvení a odpovídajících kolektivních kulturních habitů a již v 60. letech se věnoval tomu, co je anglicky označováno jak „middlebrow art“, u Bourdieua pak „art moyen“; srov. Bourdieu et al. 1965.)²⁴

II.2.5 Podoby autonomie

Jak jsme měli možnost sledovat, pojem autonomie je v Bourdieuově myšlení klíčový: autonomní jsou jednotlivá sociální pole; autonomie ve vztahu k „zájmům“ – v první řadě vůči ekonomickému kapitálu – zakládá specifčnost literárního pole; autonomie je na jednu stranu „zástěrkou“ zájmů jiného druhu (tj. akumulace kulturního kapitálu), na stranu druhou je potřebné ji udržet jako „hráz“ podmiňující možnost svobodného myšlení a tvorby. V této kapitole se pokusím o bližší analýzu tohoto pojmu a podob, kterých u Bourdieua nabývá.

1. První a základní podobou autonomie, která také v souvislosti s Bourdieuovou teorií bývá nejčastěji zmiňována, je historicky vzniklá autonomie literárního pole, jež se podle

²⁴ Jen stručně zmiňme, že pojem kapitálu a rozlišování jeho druhů u Bourdieua ovlivnily řadu autorů; vedle aplikace tohoto konceptu na oblast školství a vzdělávání, která byla zásadní i pro Bourdieua samotného, neboť zde spatřoval hlavní pole reprodukce kulturního kapitálu (srov. i Dodatek 2: Kulturní reprodukce), je pojetí kulturního kapitálu rozvíjeno pro sféru literatury a umění. Nejvlivnější je kniha Johna Guilloryho *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation* (1993). Jak uvádí Dopita (2007: 141) na základě studia recepce Bourdieuova díla v Česku (a na Slovensku), rovněž v českém kontextu byl nejvíce recipován právě pojem kulturního kapitálu, zejména jeho distribuce napříč společenskými vrstvami (srov. Šafr 2008).

Bourdieu ustavilo po polovině 19. století.²⁵ Právě tehdy podle něj vznikla relativně soběstačná síť pozic, opozic a dalších vztahů, vyznačující se specifickými zákonitostmi a negující – resp. „lomící“ – jevy a akty, které pocházejí „zvenčí“, z jiných částí sociálního prostoru (přičemž je transformuje podle svých zákonitostí). Autonomie zde znamená nezávislost na jiných sociálních polích, svébytnost takto vzniklého prostoru lidského jednání. Nebudu se zde zabývat otázkou historické oprávněnosti tohoto postulátu, který byl některými autory zpochybňován, zatímco jinými nezávisle na Bourdieuovi potvrzován.²⁶ Nutné je nicméně zdůraznit zásadní rozlišení: autonomie literárního pole *neznamená* autonomii literatury jako takové, nýbrž právě jen autonomii příslušného sociálního (mikro)světa, v němž se literární aktivity odehrávají.

2. Druhou, úzce související podobou autonomie v literárním poli jsou jeho vnitřní principy – v první řadě odmítání kritérií, motivací a hodnot, které jsou poli vnější. V konkrétním historickém momentu vývoje pole – Bourdieu o poli uvažuje zásadně historicky – je nastolena jistá „problematika“ či systém vztahů mezi literárními žánry, formami, tématy, styly, směry, skupinami – systém možných pozic, který spoluurčuje, jaká bude tvorba autorů, tj. jaké konkrétní pozice autoři zaujmou (připomínám zde schéma dispozice – pozice – zaujímání pozic). Na pólu „úzké produkce“, který zároveň tvoří nejcharakterističtější „autonomní“ část literárního pole, autoři negují jakékoli „vnější“ motivy svých voleb, v první řadě motivy ekonomické (tj. psaní na „zakázku“, využívání komerčně ověřených šablon atd.), ale také politické apod. Tato představa je vedena výše zmiňovanou myšlenkou neustálého „očišťování“ pole od neliterárních motivací a principem avantgard, přicházejících s radikálně inovativní tvorbou.²⁷ V důsledku tohoto principu nejsilnější pozici zaujímají v poli nikoli ti tvůrci, kteří mají komerční úspěch či úspěch u širokého publika, ale ti, kteří jsou „nejavantgardnější“, kteří se orientují pouze na specifickou literární problematiku pole a jeho vývoj posouvají.²⁸ Literární pole zahrnuje i pól „široké produkce“ nevylučující komerční úspěch či s ním přímo počítající, ovšem z hlediska kapitálu specifického pro literární pole – kapitálu kulturního – jde o pól podřízený, nedominantní.

²⁵ Budu-li zde hovořit o literárním poli v historickém smyslu, jedná se v první řadě o francouzské literární pole, které v *Pravidlech umění* figuruje jako model.

²⁶ Viz dále II.3.1.

²⁷ K nehistorickému užití pojmu „avantgarda“ viz výše pozn. 19.

²⁸ K jedné z nejzásadnějších otázek Bourdieuovy teorie – totiž jak je možná změna v poli a jeho vývoj, je-li tvorba každého nového díla zaujímáním již existujících pozic, a tedy nikoli „tvorbou“ ve smyslu vynalézání nového, inspirace, talentu či génia – viz dále, zejm. II.4.2. Srov. též Boschetti 2010.

3. Tyto dvě základní podoby autonomie – autonomie literárního pole ve vztahu k celkovému sociálnímu prostoru a autonomie jakožto vnitřní pořádací princip pole a jeho ústřední synchronní i vývojová hodnota – jsou ovšem, jak už bylo naznačeno, spjaté s podstatnou heteronomií, jíž se pole rovněž vyznačuje. Principem fungování literárního pole je totiž spíše dialektika autonomie a heteronomie. Upozornění na aspekt heteronomie je často chápáno jako jádro Bourdieuova kritického projektu v oblasti literatury a dalších polí kulturní produkce a „demaskování“ podstatné zainteresovanosti kulturní tvorby (tj. zainteresovanosti primárně jiného typu než ekonomického; viz k tomu blíže i následující kapitole); cílem této kapitoly je ale především zdůraznit úzkou spjatost těchto dvou aspektů. Heteronomií se literární pole vyznačuje proto, že se podle Bourdieua řídí týmiž principy lidského jednání jako všechna pole ostatní, pouze tím, co je v literárním poli žádoucím statkem, je kulturní kapitál, získávaný právě „nejautonomnější“ tvorbou. (Paralelnost sociálních polí popisuje Bourdieu nejčastěji pomocí pojmu „homologie“.) Bourdieu tedy píše o specifickém „trhu symbolických statků“ (Bourdieu 1971; 2010b /1992/: 190–231), na němž je hodnotou právě to, co ekonomickou hodnotu nepředstavuje (o hodnotě a různých druzích kapitálu viz výše II.2.4). Vyhroceně řečeno, autonomie literárního pole se projevuje jako jeho heteronomie, přičemž Bourdieu tento „demaskující“ směr pohledu zdůrazňuje.

4. „Odhalování“ heteronomní podstaty kulturní „autonomie“ věnoval Bourdieu celou druhou linii svého uvažování o kultuře, literatuře a umění, především v pracích, v nichž se zaměřil na recepci uměleckých děl a na kulturní spotřebu obecně. O této linii jeho díla a kritice „estetické autonomie“ pojednám v následující kapitole. Zde jen zdůrazním, že tato myšlenka představuje další z podob dynamiky autonomie a heteronomie. Právě tak jako aktéři literárního pole sledují „čistě“ literárními aktivitami nabytí kulturního kapitálu, slouží podle Bourdieua také praxe i samotný koncept nezainteresované recepce děl reprodukci kulturního kapitálu. To, co se jeví – či je popisováno a konceptualizováno – jako vrozená vloha, je podle něj ve skutečnosti výsledkem výchovy a vzdělávání, vyžadujících už na počátku nemalé množství kulturního kapitálu stejně jako čas pro vstřípení těchto postojů a praktik. Rovněž v oblasti recepce „vysoké“ kultury tedy existuje obdobný paradox jako v případě motivace aktérů literárního pole.²⁹

5. Vzhledem k výše řečenému (zejm. ad 3 a 4) by se mohlo zdát, že Bourdieu analyzuje autonomii literárního pole v důsledku především proto, aby poukázal na její podstatnou klamnost a na heteronomní principy fungování pole. Ukazuje se ovšem, že jeho

²⁹ K otázce recepce a identifikace publika v literárním poli se samotnými tvůrci se vrátím v kapitole II.4.3.

kritika představy autonomie literárního pole a polí kulturní produkce je ambivalentní: zejména v pozdějším období (od počátku 90. let) se ve zvýšené míře zabývá pozitivním významem autonomie, spojeným se vztahem polí kulturní produkce k polím jiným a k celkovému sociálnímu prostoru. Jde o další dialektický či až paradoxní vztah: právě tím, že si pole kulturní produkce ubrání svou autonomii (vůči kapitálu a politické moci), mohou plnit významnou funkci pro širší sociální prostor. Velkou otázkou Bourdieuovy teorie a jeho modelu sociálních polí totiž je, jak se jednotlivá pole vztahují k sobě navzájem, jinak řečeno, zda existuje „společnost“, anebo pouze soubor navzájem si lhostejných mikrosvětů obývaných „specialisty“.³⁰ V textu *O televizi* (Bourdieu 2002 /1996/: zejm. 70–76; srov. též Bourdieu 2010b /1992/: 432–443) a především v *Libre-échange*, knižním rozhovoru s německým umělcem Hansem Haackem usazeným ve Spojených státech (Bourdieu – Haacke 1994), zdůrazňuje, že pole kulturní produkce, umění a věda, mají pro celkový sociální prostor nepostradatelnou kritickou funkci právě proto, že se ze své vlastní logiky staví odmítavě k ekonomické a politické dominanci a manipulaci. Zejména v *Libre-échange*, doveden k radikálnějším vyjádřením Haackem, který svými politicky kritickými instalacemi a intervencemi dlouhodobě usiluje o narušení hranice mezi světem umění a širším sociálním prostorem, zdůrazňuje Bourdieu nepostradatelnou kritickou roli umělců a intelektuálů. Politizace u Bourdieua pochopitelně nemůže být tak přímočará jako u Haackeho – Bourdieu se nechce vzdát principu autonomie polí kulturní produkce v prvních dvou výše uvedených významech; vnímá však zjevně i příbuznost kritické role umělců a intelektuálů se svou vlastní pozicí teoretika odhalujícího sociální mechanismy utvrzující sociální dominanci a nerovnost.

Tento přehled významů pojmu autonomie v Bourdieuově myšlení o literárním poli a polích kulturní produkce tedy uzavřu konstatováním, že Bourdieu v těchto polích obrací pozornost na různé podoby autonomie a heteronomie a na dynamiku jejich vzájemného vztahu. Autonomii chápe jak pozitivně, tak i negativně.³¹ Ke klíčovému pojmu autonomie a jeho významům se budu opakovaně vracet v částech II.3 a II.4.

³⁰ Zde poněkud předejmu kritické analýzy kapitoly II.4, kde se budu věnovat mimo jiné právě otázce separace a izolace sociálních polí.

³¹ K této ambivalenci pojmu autonomie u Bourdieua srov. např. ještě Dubois 2000: 96–97 či Brown a Szeman 2000: 6–7.

II.2.6 Kritika „estetické ideologie“

Jedním z hlavních cílů druhé linie Bourdieuova zkoumání kultury, jeho sociologie kulturní spotřeby, je demaskovat „estetiku“, zejména v její kantovské formulaci („nezainteresované zalíbení“ a „účelnost bez účelu“), jako historicky vzniklý projekt, který sleduje vyhraněnou agendu, totiž udržení společenské nerovnosti prostřednictvím nerovnoměrné distribuce a reprodukce kulturní kompetence a s ní spojeného kulturního kapitálu. Jeho kritika tudíž směřuje na dosavadní teorii literatury a umění, které podle něj buď tuto představu umění jako ahistorické říše hodnot dostupné jen těm, kdo jsou schopni „správného“ estetického postoje, samy potvrzovaly (všechny formalisticky orientované teorie), anebo svým příliš přímočarým determinismem nebyly schopné postihnout složité předitivo vztahů mezi dílem a jeho společností, a především ustavující pole v pozadí (sociologie umění 19. století, marxismus a „teorie odrazu“). Cílem Bourdieuovy „nové vědy o dílech“ – podle jeho vlastních slov – je tudíž uvedením děl do vztahu k soudobému stavu literárního pole, které je zakládá, odhalit jejich „podmíněnost“ a „nutnost“ (zejm. Bourdieu 2010b /1992/: 235–276; více viz II.2.7).

Tato linie jeho zkoumání je silně spojena především s pojmem habitu: jde o analýzu kulturních preferencí jednotlivých společenských tříd a skupin, která začíná před vydáním knihy *L'amour de l'art* (Láska k umění, 1966; s Alainem Darbelem) a vrcholí v *Distinction* (1979). S využitím velkého množství empirických dat, získaných převážně v 60. letech v dotazníkových průzkumech a následně statisticky vyhodnocovaných, podává Bourdieu v *Distinction* popis kulturního habitu aktérů sociálního prostoru. Průzkumy se soustředily nejen na preference v oblasti umění (literatura, výtvarné umění, hudba ad.), ale také na sféru „životního stylu“ či kultury v širším slova smyslu (oblékání, jídlo, trávení volného času apod.). Z hlediska své teorie pak Bourdieu v této knize dále teoreticky rozpracovává kritiku „čisté“ estetiky kantovského ražení, přítomnou již v *L'amour de l'art*. Jak podle Bourdieua vyplynulo z dotazníkového průzkumu, který tvoří východisko knihy *L'amour de l'art*, velká část návštěvníků galerií, v naprosté většině příslušníci nižší a střední třídy, postrádá schopnost umění vnímat a chápat: nedokážou zaujmout „správný“ estetický postoj, rozpoznat a ocenit specifické estetické hodnoty díla. Kulturní kompetenci – schopnost vnímat umělecká díla jako umělecká díla – totiž jedinci získávají v průběhu dlouhého procesu výchovy v rodině a školního vzdělávání (viz důraz na náročnost nabytí kulturního kapitálu a roli času). Pro ty, kteří ji získají, se však stává „druhou přirozeností“ a nabývá statusu vrozeného „daru“: „kultura se stává reálnou jen tím, že popírá [...] svou umělost a umělé podmínky, za nichž je osvojována“ (Bourdieu – Darbel 1966: 145; princip legitimizace sociálních diferencí jejich

popřením je příbuzný výše zmíněnému odmítání rozeznávat zájem a kapitál mimo ekonomickou sféru, viz II.2.4). Jinak řečeno, „ideologie čistého estetična“ podle něj zamezuje odhalení, že kulturní kompetence není vrozenou kvalitou habitu, nýbrž získanou schopností, která tím, že tento svůj původ zastírá, přispívá k vytváření a reprodukci společenského statu quo a k nerovné distribuci všech druhů kapitálu, v první řadě kapitálu kulturního. Klíčovou roli podle Bourdieua v tomto procesu utvrzování a posvěcování kulturního kapitálu hraje škola; zdůrazňuje to nejen v knihách *L'amour de l'art* a *Distinction*, ale také ve vlivných pracích věnovaných přímo problematice kulturní reprodukce – *Héritiers* (Dědicové, 1964, s Jeanem-Claudem Passeronem), a zejména *Reproduction* (Reprodukce, 1970, s tímž spoluautorem).

V *Distinction* pak Bourdieu na průsečíku empirického výzkumu a teoretických premis dospívá k přesvědčení, že existují dvě protikladné estetiky: „čistá“, založená na nezainteresovanosti „správného“ estetického prožitku, a „populární“ nebo „lidová“, vycházející naopak z příjemného nebo morálně dobrého, jinými slovy z „kontinuity umění a života“ (Bourdieu 1979: 33). Tato „lidová“ estetika je skutečnou negací kantovské estetiky (tamtéž: 45–46). „Odlišení“, centrální pojem díla, označuje zároveň proces diferenciaci sociální struktury na základě odlišného – vysokého, nezainteresovaného, a nízkého, zainteresovaného – vkusu a jeho výsledek: specifickou kvalitu habitu, která charakterizuje privilegovanou třídu (srov. Détrez 2006). Preference v estetické sféře jsou tedy symptomy a prostředky společenského rozvrstvení a separace, kterých je dosaženo zamaskováním zájmů vládnoucí třídy jako nezainteresovaných: „Čistý pohled implikuje rozchod s běžným postojem ke světu, který [...] je společenskou roztržkou“ (Bourdieu 1979: V).³²

³² Tyto Bourdieuovy závěry inspirovaly řadu badatelů k dalšímu teoretickému promýšlení, a zejména k aplikaci na jiná prostředí a kultury. Samotný popis kulturních habitů na základě analýzy kulturní spotřeby, který Bourdieu provedl v *Distinction*, vyzývá k následování a testování. V nedávné době na něj podobně komplexním způsobem pro britské prostředí navázal Tony Bennett se svými spolupracovníky a výsledky publikovali v knize *Culture, Class, Distinction* (Kultura, třída, odlišení, 2009), která představuje operacionalizaci aparátu *Distinction* na prostředí současné Británie a zároveň revizi základních konceptů na základě místního i časového, a částečně též konceptuálního posunu. Rovněž v Česku vyšlo několik prací, které se buď odvolávají na Bourdieuovu teorii habitu a distinkce – její kritiku a srovnání s teoriemi jinými (Lawrence Levine ad.) viz zejména u Zahrádky (2009), nebo ji aplikují na domácí kontext; pozoruhodná je především knižní studie Jiřího Šafra *Životní styl a sociální třídy. Vytváření symbolické kulturní hranice diferenciací vkusu a spotřeby* (2008), jejíž autor pracuje mimo jiné s Petersonovým konceptem „kulturního všežroutství“, tedy kulturní spotřeby překračující opozici „vysokého“ a „lidového“ vkusu (srov. Peterson – Kern 1996). Tento koncept tak představuje kritiku původní Bourdieuovy dichotomie „vysokého“ a „lidového“ vkusu.

Výzkum kulturních habitů, a zejména teorie distinkce je možná celkově nejkritizovanější oblastí Bourdieuova výzkumu kulturní praxe. Vzhledem k tomu, že se k tomuto okruhu otázek již blíže nevrátím, bude vhodné zde zmínit alespoň některé argumenty, jež v této diskusi zaznívají. První skupina výhrad se týká Bourdieuova pojetí tříd a struktury společnosti celkově ve vztahu ke kulturní spotřebě. Například podle Johna Frowa (1995: 31) je vyostřený protiklad mezi „vysokou“ a „nízkou“ kulturou neudržitelný: vkus totiž neodpovídá společenským třídám přímočarým způsobem a ve vztahu mezi vysokým a nízkým spočívá dynamizující a subverzivní potenciál, který Bourdieu není schopen postihnout: „Napsat, že ‚legitimní kultura třídních společností‘ je ‚produktem dominance předurčeným vyjadřovat či legitimizovat dominanci‘ [Bourdieu 1979: 252–253], znamená připsat kulturní praxi jedinou a výlučnou funkci a tvrdit, že práce textu se touto funkcí vyčerpává. Bourdieu tedy není schopen vzít v potaz možnost, že ‚legitimní‘ umělecká díla mohou i přesto být schopna plnit vedle ostatních funkcí (a nad nimi) i funkci kritickou“ (Frow 1995: 38).

Druhá námitka se vztahuje k proměně společnosti v postmoderní době s její fluidností identit i preferencí. Pregnantně ji shrnuje například Simon During (2005: 205–207): vztah mezi kulturními preferencemi a třídami je podle něj v současnosti mnohem volnější a své kulturní identity si můžeme (alespoň do jisté míry) „volit“. During také poukazuje na to, že Bourdieu není schopen do své teorie zahrnout osoby, jejichž vkus jde napříč „třídními vkusy“ (je tedy zkombinován ze sankcionovaného „vysokého“ vkusu a vkusu „populárního“; srov. i koncept „kulturního všežroutství“ u Petersona a Kerna [1996]). Tyto argumenty úzce souvisí s tím, na co poukazují mnozí kritikové, totiž že Bourdieu celkově zanedbal fenomén populární kultury a její současný ohromný vliv na kulturní spotřebu (srov. Fowler 1999).

Třetí typ výhrad směřuje na samo jádro Bourdieuovy kritiky v oblasti estetiky. Jak bylo uvedeno, praxe valorizace a recepce děl „vysoké“ kultury – přestože se jeví jako univerzální a každému otevřená – je podle Bourdieua ve skutečnosti výrazem a výsledkem mechanismu kulturní reprodukce elit. Estetická teorie samotná pak na tomto mechanismu participuje, a různé teorie estetického vnímání či estetického postoje jsou primárně opět vyjádřením a ospravedlněním tohoto mechanismu. Otázkou ovšem je, co by tuto praxi – svou podstatou zjevně diskriminující – mohlo nahradit v okamžiku, kdy by (v ideálním případě) byla na jakési široké společenské a politické platformě reflektována a „napravována“. V krajním případě by se například nabízela vize úplného rozchodu s dosavadní „vysokou“ kulturou a kultivovanou recepcí, resp. rezignace na to, co bylo dosud považováno za kulturní hodnoty (spočívající pochopitelně nejen v souhrnu samotných děl, ale také v praktikách – teoretického i vnímatelského – zacházení s nimi). Zdá se však, že Bourdieu usiluje spíše o to,

co nazývá *univerzalizací*, tj. o umožnění přístupu k „vysoké“ kultuře i těm, kdo nejsou privilegováni svým kultivovaným habitem a nedisponují velkým kulturním kapitálem. Může se pak jevit poněkud paradoxní, že kritizovaná „vysoká“ kultura by tak vlastně zůstala kýženou normou, neboť preference nižších tříd jsou chápány převážně v negativních pojmech „odepření“ přístupu k elitní kultuře (viz i zmíněné zanedbání fenoménu populární kultury).

Toto stručné přiblížení hlavních argumentů Bourdieuových prací o kulturní spotřebě a jejich kritické reflexe představuje ve výkladu o literárním poli určitou odbočku, neboť touto linií Bourdieuova myšlení se v této práci do větší hloubky nezabývám; z předchozího výkladu (viz zejm. kapitolu II.2.5) je však myslím zjevné, že tyto závěry jsou s teorií literárního pole úzce propojeny. Kritika „estetické ideologie“ rozpracovaná v knihách *L'amour de l'art* a *Distinction* se na myšlení o literárním poli napojuje přinejmenším v těchto ohledech: 1. kategorie estetična, kterou Bourdieu považuje za historický konstrukt, jímž se mimo jiné vyznačuje i literární pole a který je výrazem jeho autonomie (ve druhém smyslu naznačeném výše v kap. II.2.5). 2. Protiklad „nezainteresované“ percepce kulturních statků a percepce ve znamení „kontinuity se životem“ odpovídá do značné míry protikladu pólů „úzké produkce“ (produkce pro samotné tvůrce) a „široké produkce“ (motivované mj. ekonomicky) jakožto základní strukturující opozice v rámci literárního pole. 3. Nastolení samotné otázky recepce: rámcově platí to, že recepce buď probíhá v režimu „čistě literárního“ vnímání, spojeného především se samotnými aktéry literárního pole, anebo tento „čistě literární“ charakter postrádá; to by v důsledku znamenalo, že literatura je čtena buď jakožto součást zápasů probíhajících v poli (jakožto „zaujímání pozic“), anebo je recipována neadekvátně, z hlediska „kontinuity života a literatury“. Opět tedy narážíme na to, co se stane předmětem úvah zejména v kapitole II.4: literatura je u Bourdieua jaksi „zakleta“ do svého pole, což předem vylučuje, že by mohla plnit další, pozitivní sociální funkce (kromě funkce reprodukce kulturního kapitálu), ať už funkci sociálně identitotvornou či sociálně kritickou.

II.2.7 Nová věda o dílech

Nyní můžeme přistoupit k souhrnnému uchopení modelu toho, jak podle Bourdieua literární pole zprostředkovává mezi literárními texty a celkovým sociálním prostorem, tedy k tomu, co nazývá „nová věda o dílech“. Tato „nová věda“ má redefinovat předmět studia literatury a přinést nové konceptuální a metodologické nástroje pro její analýzu.

Dílo mezi vnitřním a vnějším čtením

Bourdieuova „nová věda“ je vědou o *dílech*: Bourdieu si uvědomuje, že od každé teorie literatury se očekává především explanace díla, literárního textu. Mohlo by se zdát, že jeho teoretický zájem o literaturu je orientován převážně na specifický sociální prostor, respektive na jeho aktéry, v první řadě autory. Zdůrazňuje proto, že jeho nová teorie a metoda je do značné míry metodou specifického *čtení* literárních děl. Právě na možnostech interpretace díla, která konceptuálně propojí text a kontext, tedy v posledku úspěšnost jeho projektu závisí.

Bourdieu explicitně vyznačuje svou pozici na škále existujících interpretačních přístupů: odmítá jak přístupy vnitrotextové („vnitřní čtení“ – formalismus, německou filologickou tradici, novou kritiku, a především soudobý strukturalismus), tak přístupy kontextové (mj. marxismus a teorie odrazu; představa, že dílo reprezentuje určitou sociální skupinu – např. Lukács, Lucien Goldmann; sebeutváření v individuálním tvůrčím projektu – Sartre; zejm. Bourdieu 2010 /1992/: 235–276/). Obě skupiny přístupů podle něj selhávají při snaze poskytnout přesvědčivou teorii mediace, respektive vnitrotextový přístup se o ni ani nepokouší (a podléhá tak Bourdieuově kritice „estetické ideologie“ jako z hlediska teoretické reflexe naivní, sociálně a politicky však nikoli „nevinné“ fetišizace díla). Je přitom nutné zdůraznit, že především z těch druhých v ranějších fázích budování své teorie vychází (jak je výrazně patrné zejm. v Bourdieu 1966): bohatě cituje ze Schückingovy *Sociologie literárního vkusu* nebo například i z textů Raymonda Williamse.³³ Jak již bylo uvedeno, v pozdějších stadiích hlubší odkazy na koncepty jiných autorů potlačuje (kromě těch kritických) ve prospěch své vlastní myšlenkové soustavy. Ze strukturalisticky orientovaných badatelů pak nepopírá kriticky přetavený vliv Lévi-Strausse, a především Foucaulta, který se podle něj nejvíce přiblížil uvažování o specifickém „prostoru možností“, brání se však podle Bourdieua jeho plné historizaci a převedení na konkrétní aktéry a instituce (zvl. Bourdieu 2010b /1992/: 262–263).³⁴

³³ Bourdieu 1966: 869–871. To je v kontextu přítomné práce obzvláště významné; explicitním vztahům Bourdieua a britských kulturních materialistů věnují pozornost zejména v Dodatku 2: Kulturní reprodukce a v části IV. V *Pravidlech umění* se rovněž objevuje stručná zmínka o Williamsovi, a to k identickému tématu jako ve studii z roku 1966 (společenské kontexty literárního romantismu; Bourdieu 2010 /1992/: 81).

³⁴ Ke kontextu vzniku Bourdieuovy sociologie a teoretickým dichotomiím, které se snažil překonat, rozsáhleji zejm. Pinto 2002 /1998/: 21–48; k „prostoru možností“, který se v literární sociologii před Bourdieuem otevíral, též Jurt 2004: 255–265.

Nová věda o dílech je čtením literárního díla v kontextu jeho geneze;³⁵ ne však geneze individuální, ale geneze v rámci prostoru možností, který tuto genezi spolupodmiňuje. Literární text je chápán jako množina či soustava zaujatých pozic, které jsou v něm uchopovány a stávají se základem jeho interpretace. Pro své pochopení vyžadují usouvztažnění s polem jakožto prostorem pozic, které je v okamžiku vzniku díla vůbec možné zaujmout a z nichž volí autor na základě svých dispozic a účinků, jichž chce v poli dosáhnout. Nová věda o dílech se tak sice zaměřuje na text, ale vždy zásadně v jeho inherentní vztaženosti k autorovi a poli.

„Přepsání“ do sociologického pojmosloví

Druhým podstatným momentem nové vědy o dílech je samotný „přepis“ literární problematiky do sociologických pojmů, resp. do pojmů teorie polí. Bourdieu se domnívá, že právě to může přinést adekvátní popis literatury jako fenoménu (srov.: „myšlenka pole je nástrojem, jak se *rozejít* se všemi částečnými pohledy“; Bourdieu 2010b /1992/: 274). Svým rozsahem a nárokem na úplnost není tento postup nepodobný freudovské psychoanalýze jakožto aktu převedení psychických jevů a anamnézy do za tímto účelem vytvořeného symbolického jazyka. Na psychoanalýzu koneckonců odkazuje i Bourdieuův pojem „socioanalýza“ (resp. i „autoanalýza“). Je zde též obdobný univerzální nárok: jeho teorie podle Bourdieua vysvětlí literaturu jako jev, celkově, totálně, a nahradí při tom starší, nevyhovující teorie a metodologie; sociologický popis je tak ultimátním popisem literatury – „tout est social“.³⁶ Studium literárního pole a vše, co k němu náleží, je tak výlučným předmětem zkoumání literatury, postihujícím ji v její úplnosti.³⁷ Zaznívají zde, nepochybně záměrně, výrazné descartovské či baconovské ozvuky hledání nového základu myšlení a vědy. To je také jeden z hlavních důvodů, proč se právě Bourdieuova teorie stala předmětem této práce: jeho „nová věda“ si za cíl klade úplný popis zprostředkování mezi literárním dílem a sociálním prostorem, a právě ten.

³⁵ Bourdieu dokonce příležitostně označuje svoji metodu jako „genetický strukturalismus“ (cit. in Jurt 2004: 270). (Toto označení bývá ovšem většinou užíváno pro přístup Luciena Goldmanna.)

³⁶ Viz zejm. takto nazvaný rozhovor s Pierrem Bourdieuem (Biais 2010: 257–290).

³⁷ A v tomto smyslu, domnívám se, je bourdieuovský projekt výlučný a výjimečný. Jiní významní francouzští sociologové literatury – i ti velmi ovlivnění teorií pole – považují jeho studium za jednu ze základních *součástí* sociologického pohledu na literaturu. Srov. Dubois 2005 /1978/; Sapiro 2014 (tak tomu je v úvodu do sociologie literatury od Gisèle Sapiro – ve svých literárněsociologických pracích se soustředí převážně na studium pole).

Zprostředkování mezi textem, autorem a kontextem

Základní opozice strukturující literární pole jsem přiblížil v kapitole II.2.2 (zejm. protiklad pole úzké a široké produkce a v poli úzké produkce pak protiklad mezi uznanou a novou avantgardou). Nyní je třeba se blíže zaměřit na samotný proces či mechanismus zprostředkování v jeho různých podobách. Můžeme si jej rozdělit do dvou stupňů či vrstev: mediace mezi dílem a literárním polem a mediace mezi dílem a celkovým sociálním prostorem.

Jak již bylo rovněž uvedeno, literární text představuje v Bourdieuově modelu zaujímání pozic, vycházející z prostoru možných pozic a z dispozic aktérů. Základní vrstvou mediace je tak zprostředkování mezi rovinou textů a sociálním světem literárního pole: Bourdieu zde píše o homologii mezi dvěma strukturami – sociálním prostorem pozic a prostorem děl jako zaujímání pozic (mj. Bourdieu 2010b /1992/: 307). Je zjevné, že mezi těmito dvěma rovinami zprostředkovávají aktéři – zejména autoři, kteří zaujímají určité pozice tím, že vytvářejí texty; autor je tím, kdo „hledí“ na prostor pozic a definuje se sociálně pomocí zaujímání pozic (viz níže). Jinými slovy, pozice jsou rysem sociálního (mikro)světa, zaujímání pozic je „vepsáno“ do literárních textů. Texty pak ovšem není možné adekvátně vyložit, aniž bychom přihlíželi k aktuálnímu systému pozic.

Pokud jde o druhou vrstvu mediace – mezi textem a širším sociálním prostorem, zprostředkující roli zde pochopitelně plní samo literární pole. V něm si podle Bourdieua literatura zachovává svoji specifickou a autonomii, a zároveň se již stává sociálním faktem. Literární pole je nutným mezistupněm mezi textem a širokým kontextem; výklad textu pomocí širokého sociálního kontextu (srov. výše „vnější čtení“) se nutně musí ukázat neadekvátním, neboť opomíjí specifickou literatury a redukuje ji na „odraz“ či „výraz“ širších sociálních jevů.³⁸

Souhrnně bychom mohli říci, že literární text se v této interpretační metodě v posledku stává výrazem určitých pozic literárního pole v daném okamžiku jeho vývoje, jak je reflektoval jeho autor.

³⁸ Ke kritice tohoto tvrzení viz vícekrát v oddílech II.3 a II.4.

Autor jako aktér mnohospěrných výměn a mediací

Axiomem teorie literárního pole je vzájemná nepřevoditelnost textu, autora-aktéra a kontextu – literárního pole: ani jednu z těchto proměnných není možné vypustit či sloučit s jinou. Zdá se však, že centrální roli zde přece jen hraje autor: právě autor reflektuje aktuální stav literárního pole, zaujímá pozice (skrže díla) a toto postupné zaujímání pozic lze chápat jako jeho trajektorii v čase (srovnej celou druhou kapitolu druhé části *Pravidel umění* – „Hledisko autora“ – i snahu o rekonstrukci Flaubertovy pozice – „hlediska“ – vinoucí se částí první). Koncepci autora u Bourdieua a vybraných postbourdieuovských badatelů se blíže věnuji v Dodatku 1: Návrat autora; zde jen naznačím, jakých mediací se autorský aktér účastní.

Do konkrétní podoby³⁹ literárního díla co do kategorií, jež se na něj vztahují – kategorie žánrové, stylové, kategorie literárních forem atd. – skrže autora vstupuje prostor sociálních pozic: autor se v sociálním prostoru literárního pole situuje a definuje tím, že provádí určité volby a ne jiné. Chceme-li jisté dílo pochopit, musíme tedy vzít v potaz, jaké individuální volby autor provedl. Samotná podoba literárního textu je zprostředkována sociální sebedefinicí autora. Autor tudíž v tomto smyslu zprostředkuje mezi textem a literárním polem. Z pohledu autora je pole jakožto prostor pozic tím, co stojí mezi ním a jeho textem: text utváří s ohledem na pole možností a tak, aby představoval zaujetí určitých pozic. Mezi autorem a literárním polem jakožto jemu příslušným sociálním prostorem pak stojí právě text: především skrže text se jeho pozice v literárním poli stává definovanou a inteligibilní. Domnívám se tedy, že vztah autora, textu a literárního pole (jakožto sociálního prostoru ve specifickém slova smyslu) lze chápat právě jako takovéto mnohospěrné mediace. Autor jakožto aktér však současně zaujímá privilegované postavení: je to právě jeho „hledisko“, z něž lze „přehlédnout“ stav literárního pole v určitém okamžiku jeho vývoje a z něž lze vyložit text jako zaujetí pozic. Dodejme, že autor se zároveň stává protějškem badatele, usilujícího tyto mediace postihnout, v první řadě především právě skrže „rekonstrukci“ autorského hlediska (k možnosti takového panoramatického pohledu a sporné epistemologické privilegovanosti badatele viz II.4).

³⁹ O možnosti popsat konkrétnost či singularitu díla – a též o tom, zda podle Bourdieua něco takového existuje – viz více v kapitole II.4. a v části IV.

II.3 Postbourdieovské přístupy: směry rozvoje teorie polí ve francouzském kontextu

Bourdieuova teorie literárního pole a dalších polí kulturní produkce přináší řadu nových pojmů a vhlédů, ale také problémy a otázky. Zcela klíčové je v tomto ohledu sledování její recepcce v „domácím“ francouzském prostředí, kde se během takřka půlstoletí své existence stala jedním z dominantních proudů literárněvědného zkoumání, přičemž se zdá, že v současnosti prochází jistou kritickou fází, a zároveň se transformuje v některé novější typy sociologie literatury, jak ukázu v této a následující kapitole.⁴⁰ Přestože souhrnné pojednání o teorii literárního pole představují až *Pravidla umění* (1992), již dříve Bourdieu publikoval řadu článků⁴¹ a zároveň působil na své žáky a spolupracovníky (zejména v okruhu časopisu *Actes de la recherche en sciences sociales*, který v roce 1975 založil).⁴² Práce jiných badatelů inspirované touto teorií se tedy objevovaly řadu let před vydáním knihy. Některé z nich měly podobu domýšlení a inspirace určitými aspekty teorie literárního pole: tak vzniká relativně nezávislý koncept „literární instituce“ v pracích člena Skupiny μ Jacquesa Duboise (2005 /1978/), resp. jeho pozdější, již nikoli explicitně bourdieovská interpretace Proustova románu z hlediska konstrukce sociálního prostoru (Dubois 1997). Výrazně jsou teorií polí inspirovány také empirické analýzy literárního historika Alaina Vialy, zejména jeho ceněná kniha o francouzské literatuře 17. století *Naissance de l'écrivain* (Zrození spisovatele, 1985). K významným „ortodoxně“ bourdieovským pracím tohoto období patří především monografie o Sartrovi a jeho revue *Temps modernes* od italské žačky Pierra Bourdieua Anny Boschetti (1985).⁴³

Po vydání *Pravidel umění* vznikají velké analytické studie další Bourdieuovy následovnice Gisèle Sapiro, kterou patrně lze považovat – alespoň po stránce aplikace teorie literárního pole – za jeho nejvýznamnější pokračovatelku. V první z těchto knih se Sapiro soustředí na francouzské literární pole období druhé světové války (*La guerre des écrivains 1940–1953*, Válka spisovatelů v letech 1940–1953; 1999), ve druhé pak na otázku etické

⁴⁰ Budu zde tedy sledovat ty autory a práce, kteří na teorii polí tak či onak navazují; k širší frankofonní kritické recenzní recepci *Pravidel umění* viz přehledový článek Dirkx 2005.

⁴¹ K bibliografii viz pozn. 4.

⁴² Pozoruhodný sociokritický pohled na tento časopis, Bourdieuův vliv na jeho akademické okolí a jeho učitelské působení přináší Heinich 2007.

⁴³ Stranou pozornosti zde tak zůstanou významné časopisecké příspěvky k teorii literárního (a uměleckého) pole, publikované převážně v *Actes de la recherche en sciences sociales*, od Christophu Charla, Luka Boltanského, Nathalie Heinich, Rémyho Pontona, Anne-Marie Thiesse a dalších.

odpovědnosti a společenské role moderního spisovatele (*La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France, XIXe–XXIe siècle*, Odpovědnost spisovatele. Literatura, právo a morálka ve Francii od 19. do 21. století; 2011), přičemž se zabývá mimo jiné Flaubertem, Zolou a Sartrem, tj. autory, na něž se přednostně soustředil rovněž Bourdieu. V obou těchto monumentálních pracích vychází Sapiro důsledně ze základních konceptů teorie literárního pole (protiklad kapitálu a jeho absence, resp. autonomního a heteronomního pólu literární produkce; výrazně také pracuje se statistickými metodami), na druhou stranu však zaměření na témata a období implicitně problematizující postulát autonomie pole (politizace za druhé světové války a po ní, resp. morální a intelektuální angažovanost spisovatele) upozorňuje na fundamentální pnutí, které se soustředí do „rozhraní“ textu a širšího společenského kontextu – tj. toho, který *přesahuje* sociální mikrosvět, jímž literární pole je (mohli bychom to nazvat také bližším ohledáváním Bourdieuova „lomivého efektu“ pole). Ve svém aktuálním úvodu do sociologie literatury se pak Sapiro snaží zasadit teorii polí do kontextu dalších přístupů a zvážit její relevanci pro zkoumání produkce, samotných literárních textů i jejich recepce (Sapiro 2014).

Na pojem „světové literatury“ se v práci *Světová republika literatury* (1999; česky 2012) zaměřila Pascale Casanova. Zásadní roli v ní vedle literárního pole hraje rovněž koncept kulturního kapitálu: Casanova se snaží ukázat, jak právě strategické zacházení s tímto druhem kapitálu umožnilo některým autorům do konstituující se „světové literatury“ vstoupit. Autorka přitom do značné míry opouští rozvrh Bourdieuovy „nové vědy o dílech“ (jakožto sledování dynamických výměn mezi autorem, textem a sociálním kontextem) a věnuje se převážně autorským strategiím, literárním textům pak jen v omezené míře. (Soustředění na autorskou figuru je však příznačné rovněž pro Gisèle Sapiro, jak vyplývá už z názvů jejích prací; viz i dále II.3.2 a Dodatek 1: Návrat autora.)

Bernard Lahire zejména v knize *La condition littéraire. La double vie des écrivains* (Literární situace. Dvojitý život spisovatelů, 2006) předkládá modifikovanou teorii literárního pole: označuje ji jako „literární hru“ a odmítá především představu autorů coby „profesionálů“. Podle Lahira spisovatelé většinou vedou „dvojitý život“ a literární svět je pro něj jakýmsi druhým, „herním“ prostředím, které se nevyznačuje tak systematickou strukturou, jakou předpokládá Bourdieu.

Poněkud jiným směrem aktuálně rozvíjí teorii literárního pole sociolog a literární historik Jérôme Meizoz: soustředí se na autorskou posturu (pojem je v současnosti spojován především právě s Meizozem, nicméně jeho historie ve francouzské lingvistice a literární vědě je delší, viz II.3.5), tj. na sebezpřítání autora, jak je vyjádřena jednak v jeho textech

(primárně ovšem v těch nefikčních, autobiografických či v paratextech, jako jsou předmluvy), jednak v jeho veřejném vystupování (Meizoz 2007; 2011). S oběma výše zmiňovanými badatelkami sdílí Meizoz zaměření na autora, větší důraz však klade na analýzu textového materiálu.

Tento výčet autorů aplikujících a rozvíjejících Bourdieuovu teorii literárního pole a polí kulturní produkce pochopitelně zdaleka není úplný;⁴⁴ to není ani cílem této práce. Vybral jsem zde významné a typické autory, kteří se zároveň podstatnějším způsobem dotýkají ústředního problému zprostředkování mezi textem a kontextem, jak jej Bourdieuova teorie predestinuje a jak na něj odpovídá, a skýtají tak možnost zabývat se aktuálními posuny a revizemi teorie polí. Po tomto stručném nástinu se tedy nyní podrobněji zaměřím na jednotlivé směry recepce a rozvíjení teorie literárního pole: nejprve v období před vydáním *Pravidel umění* a poté u zmíněných čtyř jeho nejvýznamnějších současných pokračovatelů.⁴⁵

⁴⁴ Současnou, převážně francouzskou recepci Bourdieuova myšlení v oblasti myšlení o literatuře přibližují zejména sborníky Dubois – Durand – Winkin 2005 a Martin 2010, alespoň do jednoho z nich přispěla i většina zde uvedených autorů.

⁴⁵ Budu zde sledovat především frankofonní recepci Bourdieua; v minulém desetiletí ovšem došlo rovněž k jistému opožděnému bourdieuovskému „boomu“ v anglosaské oblasti (o specifické recepci Bourdieua v USA viz Brown – Szeman 2000; Guillory 2000), přestože je do angličtiny systematicky překládán již od začátku sedmdesátých let (průlom vyvolala hlavně *Distinction*, považovaná nyní za jedno z velkých děl teorie 20. století, což vnějškově vyjadřuje například její zařazení do ediční řady Routledge Classics, a zcela aktuálně dokonce vydání kompendia k této práci: Philippe Coulangeon – Julien Duval (eds.), *The Routledge Companion to Bourdieu's 'Distinction'*, London: Routledge, 2015; převážně frankofonní tým autorů zahrnuje Bernarda Lahira či Gisèle Sapiro, tedy přední postbourdieuovské badatele). V námi sledované oblasti probíhá tato recepce zejména po dvou liniích: zaprvé je to operacionalizace Bourdieuova popisu literárního pole a dalších polí kulturní produkce na jiné kontexty, především vizuálního umění – viz např. tituly jako Michael Grenfell a Cheryl Hardy, *Art Rules* (Pravidla umění, 2007; adaptace Bourdieuovy teorie na současné britské výtvarné umění a galerie) či Julian Stalabrass, *Contemporary Art. A Very Short Introduction* (Současné umění. Velmi stručný úvod, 2006; původně jako *Art Incorporated*, 2004); zadruhé pak navazování na *Distinction* a zkoumání vztahu vkus – třída, reprodukce sociálního odlišení prostřednictvím nerovnoměrné distribuce kulturní kompetence atd. (srov. již zmiňovanou britskou „verzi“ Bourdieuovy *Distinction*: Bennett – Savage – Silva 2009). Pro úplnost uvedme, že teorie literárního pole je v poslední době recipována i v českém kontextu, i když větší ohlas zde doposud měla linie zkoumání habitů a sociologie kulturní spotřeby. Například historička Lucie Storchová systematicky aplikuje tuto koncepci na heteronomní literární pole českého humanismu (*Paupertate styloque connecti*, 2011); jiným příkladem české recepce je článek Pavla Janáčka (2005). Na bourdieuovské práce z obou těchto jazykových a kulturních oblastí průběžně odkazují, předmětem zvláštní systematické pozornosti se ale tyto oblasti nestanou. Francouzská recepce teorie polí je klíčová a její hloubku a rozmanitost nelze s recepcí v

II.3.1 Před *Pravidly umění* (Anna Boschetti, Alain Viala, Jacques Dubois)

Jak bylo uvedeno výše, v období zhruba pětadvaceti let před vydáním *Pravidel umění* (1992) se objevila řada významných článků i několik monografií věnovaných teorii literárního pole nebo jí inspirovaných, a to jak od samotného Pierra Bourdieua, tak od jeho spolupracovníků i dalších sociologů a literárních teoretiků a historiků.⁴⁶ Celá tato část se zaměřuje na rozvíjení a reflexi teorie polí v pracích jiných badatelů, odkláním se v ní tedy od vnitřního chápání této teorie, nastíněného v předchozí kapitole, k vnějšímu, respektive částečně již i kritickému pohledu. Určitá část textů pracujících s teorií pole však představuje spíše její ranou aplikaci a mnohdy vznikaly v koordinaci s Bourdieuem, nežádka v okruhu časopisu *Actes de la recherche en sciences sociales*. To platí například pro práce Christoha Charla, přičemž jeho *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre, politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires* (1979) představuje vůbec první publikovanou knižní monografii vycházející z teorie literárního pole.⁴⁷ Zde se však zaměřím na jiné tři autory: u Anny Boschetti a Alaina Vialy jde o velmi odlišné, ale obdobně komplexní aplikace teorie literárního pole, vydané ve stejném roce (1985);⁴⁸ Jacques Dubois pak představuje významný případ rané kritické reflexe z „vnitřního“ pohledu.⁴⁹

Kniha italské romanistky Anny Boschetti *Sartre et Les Temps modernes* (1985) je analýzou autorské osobnosti Jeana-Paula Sartra v kontextu francouzského literárního pole od 30. do počátku 50. let. V „Úvodu“ se autorka explicitně hlásí k metodologii vypracované Bourdieuem jako ke svému hlavnímu východisku a odkazuje k jeho raným článkům (viz

jiných jazykových oblastech srovnávat, byť dlouhodobá a poměrně bohatá je například i recepce německojazyčná, italská nebo brazilská.

⁴⁶ Za iniciační text teorie polí bývá většinou považována již několikrát zmiňovaná Bourdieuova studie „Champ intellectuel et projet créateur“ (Bourdieu 1966), která byla otištěna ve strukturalistickém čísle Sartrovy revue *Les Temps modernes*. K dalším studiím pravidelně citovaným v pracích jiných autorů z tohoto období patří především Bourdieu 1971 a 1977a.

⁴⁷ Srov. Favre 1982: 142. Též přímo Charle 1979: 7.

⁴⁸ Obě knihy vyšly v Éditions de Minuit, spojených výrazně s Bourdieuovým jménem (autorsky i řízením edic).

⁴⁹ Do užšího okruhu „bourdieuovských“ badatelů patřil dále například sociolog kultury Rémy Ponton, který ve druhé polovině sedmdesátých let a v letech osmdesátých rovněž publikoval řadu významných článků vycházejících z teorie pole; k dalším pak – dlouhodobě či dočasně – významný sociolog Luc Boltanski, socioložka umění Nathalie Heinich, literární historička Anne-Marie Thiesse, švýcarský romanista Joseph Jurt nebo brazilský sociolog Sergio Miceli. Srov. k tomu Pinto 2002 /1998/: 97–99, pozn. 9; též Favre 1982: 142, pozn. 1.

pozn. 4 a 46; Boschetti 1985: 7–10). Následně se zaměřuje na Sartrovy autorské strategie a s využitím pojmů pole, kapitál, habitus a trajektorie se snaží vyložit jeho výsadní pozici ve francouzském literárním, filozofickém a intelektuálním poli. Stěžejním důvodem, proč Sartre dokázal akumulovat tak mimořádné množství kulturního kapitálu, je podle ní propojení literárního a filozofického pole, k němuž v jeho osobě došlo, utvrzené pozdější „univerzalizací“ jeho osobnosti v širokém sociálním prostoru a příklonem k otázce společenské odpovědnosti spisovatele a intelektuála. Autorka se zabývá nejprve odděleně zrodem Sartra-spisovatele (soustředí se zejména na román *Nevolnost*, 1938) a Sartra-filozofa (především *Bytí a nicota*, 1943), poté se zaměřuje na jeho roli v intelektuálním poli těsně poválečných let a sleduje ukotvenost této kariéry v dispozicích jeho habitu (rodina a vzdělání). Ve druhé části knihy se věnuje především analýze literárního pole: pozici Sartrovy revue *Les Temps modernes* (zal. 1945) v poli dobových literárních a intelektuálních časopisů, „poli“ samotné redakce této revue a následně systému vztahů mezi jejími protagonisty (především jejím „jádem“ – Sartre, de Beauvoir, Merleau-Ponty). (Autorka tedy do určité míry aktualizuje možnosti teorie polí tím, že zkoumání přenáší na kolektivního aktéra, jímž je kulturní revue, chápaná nicméně jako individuální činitel. Samotný pojem „pole“ má u ní také vícery význam: nejen „literární“ či „filozofické pole“, ale rovněž „pole dobových literárních časopisů“, „pole redakce *Temps modernes*“ atd.)

Jak je patrné, Boschetti ve svém výzkumu rekonstruuje především „hledisko autora“ (případně též skupinového aktéra – časopisu): dobové literární a filozofické pole neanalyzuje v jeho celistvosti, ale výběrově ve vztahu k Sartrovi, resp. k jeho revui. Jejím cílem je především uchopit Sartrův „tvůrčí projekt“ (*projet créateur*, srov. titulní pojem významné rané Bourdieuovy studie, v pozdějších pracích ovšem spíše upozaděný; Bourdieu 1966), a to jakožto autorem utvářenou trajektorii vycházející z prostoru možností, které dobové pole poskytuje. Boschetti tak – za výrazné pomoci již existující sekundární literatury, jakož i bohatého autobiografického materiálu dvojice Sartre/de Beauvoir – rekonstruuje Sartrovy tvůrčí a sociální strategie a důvody jeho voleb, a to zčásti i na textovém materiálu *Nevolnosti* (volba tematiky, způsobu vyprávění a dalších textových strategií v kontextu současné literatury – francouzské, anglosaské a německé). Jak bylo zmíněno výše, tento postup, tj. výklad literárního textu prostřednictvím jeho kontextualizace k poli/prostoru možných pozic, je jádrem a prubířským kamenem Bourdieuovy „nové vědy o dílech“: autorka tedy nesetrvává na rovině obecného popisu aktérů a jejich sociálního jednání, ale soustředí se též na Sartrovy texty, interpretované jakožto zaujímání pozic. (Je ovšem nutno poznamenat, že Boschetti s protikladem pozice × zaujímání pozic systematicky nepracuje a toto terminologické rozlišení

neprovádí; její postupy lze nicméně bez větších potíží právě v těchto pojmech popsat.)⁵⁰ Na otázku vědomé záměrnosti či podvědomé „bezděčnosti“ sledování „tvůrčího projektu“ a strategií neodpovídá Boschetti jednoznačně: předpokládá souhru obojího. Autorka náznakově využívá i kvantitativní metody (dobové pole kulturních časopisů), příznačné pro značnou část pozdějšího bourdieuovského výzkumu; její přístup však má převážně kvalitativní, interpretační a někdy intuitivní povahu (například při vymezování pole pozic v revui).

Z hlediska Bourdieuovy teorie polí tedy kniha Anny Boschetti nepředstavuje zásadní posun či obohacení, ale je spíše raným uplatněním Bourdieuovy metodologie na sartrouskou problematiku. Lze sledovat i jistou paralelnost Bourdieuovy koncepce Flauberta jako privilegovaného aktéra literárního pole a toho, jak Boschetti popisuje Sartra: též Sartre podle ní těží z dokonalého přehledu o poli možností soudobé francouzské literatury (a filozofie), jeho postavení je právě tak výjimečné a stejně jako Flaubert se ani on nerozhoduje pro některou z alternativ, které pole poskytuje, ale vytváří si vlastní, originální pozici. Ta Flaubertova podle Bourdieua spočívá v tom, že dichotomie soudobého pole neguje a překonává; Sartre podle Anny Boschetti naopak přejímá a přetavuje *všechny* progresivní pozice literárního pole a jeho práce (například zmíněnou *Nevolnost*) tak chápe jako výsledky strategie maximálního zisku, největší možné akumulace kulturního kapitálu dostupného v literárním a filozofickém poli, vystupňované jedinečným propojením polí literatury a filozofie a následně i založením vlastní revue na rozhraní obou těchto polí.

Dalším autorem, jehož práce je výrazně ovlivněna teorií pole, je literární historik Alain Viala. Zde se zaměřím na jeho významnou knihu *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique* (1985), v níž Viala využil principy teorie pole pro zkoumání francouzské literatury 17. století.⁵¹ Podobně jako u Anny Boschetti jde o systematickou aplikaci teorie pole, ovšem Vialovo zacházení s touto teorií je odlišné a celkově volnější. Částečně je to nepochybně dáno specifiky období, na něž se Viala zaměřil, a zčásti to vychází z jeho osobitého, mimořádnou znalostí studovaného období podloženého sociologického přístupu k literatuře, který v knize nazývá „literární pragmatika“ (srov. Viala 1985: 11; 299).

Z Bourdieua, na něž v „Úvodu“ opakovaně odkazuje (a jeho jméno se pak několikrát vrací i v poznámkách), Viala přejímá především ústřední koncept pole, jehož „zrodu“ věnuje

⁵⁰ Specifickým faktorem pochopitelně je, že kniha vyšla ještě před *Pravidly umění*, a těží tedy ze starších Bourdieuových článků, z obecněji zaměřených prací, resp. z některých děl jeho následovníků. Je nicméně pozoruhodné, v jaké shodě s axiomy *Pravidel umění* se nachází.

⁵¹ V pozdějších pracích teorii polí už Viala do takové míry neuplatnil, teoretický zájem jí nicméně věnoval i nadále – srov. pozn. 53.

první část své práce, přičemž se postupně zabývá vznikem akademií, patronátem a mecenátem a raným „autorským právem“, až se souhrnně dostává ke specifickým fungování „prvního francouzského literárního pole“. Bourdieuvský je také jeho neustálý ohled na dialektiku autonomie a heteronomie pole, která v daném období pochopitelně nabývá výrazně odlišné podoby; autor musí především obhájit samu možnost existence neautonomního literárního pole. Podle Vialy je protiklad autonomie a heteronomie pro každé pole určující, ne všechna literární pole však musí být autonomní. Posunutí konstituce francouzského literárního pole o dvě století do minulosti a zpochybnění nutnosti autonomního charakteru pole bezpochyby patří k výrazným reinterpetacím teorie pole, jak ji do doby vzniku *Zrození spisovatele* rozvinuli Bourdieu a jeho následovníci.

Viala ovšem využívá také další koncepty teorie polí, zejména trajektorie a strategie. Ve druhé části své knihy totiž zkoumá právě dostupné trajektorie spisovatelů v prvním francouzském literárním poli (přičemž na základě trajektorií autory rozděluje na příležitostné, „amatéry“ a profesionály; tamtéž: 178–185). V celé knize hojně užívá statistické metody, což mu umožňuje typické trajektorie autorů klasicistního období sledovat (tabulka 559 spisovatelů zachycených v období 1643–1665 s řadou parametrů, mnoho dalších grafů a map).⁵² Na otázku, zda jsou autorské strategie spíše vědomými kalkuly, nebo spontánním či podvědomým jednáním, odpovídá explicitně, že jsou obojím: „strategie vždy spojuje vědomé a nevědomé, kalkul a iracionalitu, svobodné volby a omezení, která jako taková často nejsou vnímána“ (tamtéž: 184).

Zatímco Anna Boschetti Bourdieuovy pojmy aplikovala zcela v jejich původním duchu, a to i v detailech (což ovšem není nedostatkem její práce), Viala se soustředí hlavně na základní obsah a teoretický přínos hlavních konceptů (pole, trajektorie) a Bourdieuovy pojmy neuvádí zdaleka s takovou frekvencí. Mnohdy je nahrazuje vlastní terminologií, například když hovoří o „prizmu“, které leží mezi textem a jeho sociálním kontextem v širokém slova smyslu (tamtéž: 10). „Úvod“ a „Závěr“ představují dvě části textu, v nichž se nejvíce věnuje metateoretickým úvahám o svém projektu „literární pragmatiky“ pro období francouzského klasicismu: je zjevné, že otázka zprostředkování mezi textem a široce chápaným kontextem se u něj klade stejně naléhavě jako u Bourdieua a stejně jako Bourdieu také odmítá starší literárněsociologické metody (Escarpit, Goldmann). Na otázku, jak postihnout mnohorovinné a historicky proměnlivé mediace mezi těmito dvěma sférami, podle něj odpovídá koncept literárního pole. Vzhledem k autorově mimořádné obeznamenosti se studovaným obdobím a

⁵² S obdobnými, ještě rozvinutějšími postupy se setkáme zejména v pozdějších pracích Gisèle Sapiro, viz II.3.2.

schopnosti pracovat s dobovým textovým i literárněsociologickým materiálem však má Vialova monografie teoretické implikace i tam, kde se soustředí na konkrétní text nebo autorskou figuru. Kniha *Zrození spisovatele* tedy představuje svébytnou reflexi Bourdieuovy teorie literárního pole, v otázce vzniku pole a jeho autonomie pak i její významnou korekci.⁵³

Poslední z autorů, jimž budu v této kapitole věnovat pozornost, zaujímá specifické a v jistém ohledu klíčové místo. Jacques Dubois publikoval v roce 1978 svou relativně stručnou práci *L'institution de la littérature*, která představuje systematickou prezentaci jeho vlastní teorie „literární instituce“ a zároveň jakýsi úvod do „nové“ (tj. poescarpitovské a pogoldmannovské) sociologie literatury.⁵⁴ Tato Duboisova teorie je zcela zásadně (a přiznaně) ovlivněna Bourdieuovými výzkumy (odvolává se především na článek „Le marché des biens symboliques“ z roku 1971), zároveň však vychází i z dalších autorů, jako jsou zejména Sartre, Barthes, Althusser a Adorno, a poukazuje na některá omezení a „kruhovou strukturu“ teorie polí. Studie tak představuje významný příklad rané kritické reflexe Bourdieuovy teorie z příbuzné, ale neidentické perspektivy. Některé z důležitých posunů u Duboise oproti Bourdieuovi zde stručně okomentuji a vrátím se k nim pak ještě v části II.4.

Dubois zaprvé vnímá, že jeho teorie „literární instituce“ (což je Duboisovo souhrnné označení pro prostor mikrosvěta literatury) nemůže zahrnout literární problematiku v její úplnosti, třebaže se jedná o významnou, ne-li klíčovou součást literární vědy (Dubois 2005 /1978/: 22). Nová sociologie literatury tedy u Duboise nepretenduje na „univerzální sociální poetiku a hermeneutiku literatury“ tak jako Bourdieuova „nová věda o dílech“ (srov. např. Bourdieu 1998 /1994/: 41–56; 2010b /1992/: 235–276, a zde II.2.7, II.4.4). Rozdíly jsou však důsažnější: Dubois se nedomnívá, že literární instituce představuje uzavřený systém, směřující k dokonalé sebereprodukci a uplatňující „lomivý efekt“ na „vnější“ fakty a události, které do něj dopadají. Literární instituce naopak obsahuje i seberozkladné, odstředivé prvky, ne zcela srozumitelné momenty (tj. nevysvětlitelné čistě logikou akumulace kulturního kapitálu) (Dubois 2005 /1978/: 84). A především pak Dubois zdůrazňuje, že představa oddělenosti, naprosté autonomie literárního pole je diskutabilní; literární instituce je podle něj mnoha způsoby propletena s celkovým sociálním prostorem, plní společenské funkce nejen prostřednictvím literárního pole, ale i díky své reprezentační povaze (tamtéž: 87–120). Dubois

⁵³ Ke zvažování časových a geografických implikací Bourdieuovy teorie srov. i pozdější článek Saint-Jacques – Viala 2001 /1999/.

⁵⁴ Gisèle Sapiro (2014: 26–27) ve svém aktuálním úvodu do sociologie literatury Duboisův přístup vyzdvihla a vyhradila mu čestné místo vedle Bourdieua a Itamara Even-Zohara jakožto nejoriginálnějším a nejinspirativnějším autorům „nové sociologie literatury“.

se tedy nebrání představě, že literární texty podstatně fungují i mimo pole „omezené produkce“ (tj. mimo autonomní pól literárního pole), v němž nabývají funkce symbolického boje o kulturní kapitál, tj. stávají se „zaujímáním pozic“ v bourdieuovském smyslu popsáném výše (viz zejm. II.2.2). Zde Dubois využívá pojmu ideologie, přičemž se opírá převážně o Althusserovo vymezení ideologie a ideologických státních aparátů, mezi něž patří i kultura v užším slova smyslu včetně literatury. Dubois shrnuje několik „ideologických“ čtení děl francouzské literatury a zdá se, že jeho představa fungování ideologie v literárním textu je blízka i v téže době definovanému Jamesonovu (2003 /1981/) „politickému nevědomí“.

Dubois si zřetelně uvědomuje některé problematické aspekty Bourdieuovy teorie polí, přestože ta zůstává hlavním inspiračním zdrojem jeho vlastních úvah. Především je podle Duboise třeba korigovat představu autonomie/nezávislosti jednotlivých polí na celkovém sociálním prostoru a dále si uvědomit, že zprostředkování mezi textem a sociálním kontextem se neděje výhradně skrze pole/literární instituci jako mikrosvět, ale rovněž v širším sociálním prostoru samotném, neboť právě v něm je dílo většinou recipováno. Zároveň literární instituce zaujímá mezi dalšími sociálními institucemi svébytné místo, zejména právě ve vztahu k ideologii ve smyslu ideologických státních aparátů.

Dubois ani později neopustil svůj zájem o literární sociologii a trvale sledoval i myšlení Pierra Bourdieua.⁵⁵ Pozoruhodná je v tomto ohledu zejména jeho kniha *Pour Albertine. Proust et le sens du social* (1997), kterou lze vnímat jako jistou paralelu Bourdieuova čtení Flaubertovy *Citové výchovy* v *Pravidlech umění*, a to zejména v tom smyslu, že Proustovo dílo lze stejně jako Flaubertův román číst jako socioanalýzu soudobých polí kulturní produkce, resp. i širšího společenského prostoru (srov. Bourdieu 2010b /1992/: 19–68).⁵⁶ Tato práce ovšem nepředstavuje aplikaci principů nastíněných v *L'institution de la littérature* (tak jako je Bourdieuovo čtení *Citové výchovy* přímým uplatněním jeho teorie polí), ale je spíše volnějším, asociativnějším sociologickým čtením Proustova románu.

⁵⁵ Lze říci, že patří k těm, kdo Bourdieuovo myšlení v oblasti literatury komentovali nejsoustavněji a nejpřínosněji; viz zejm. již vícekrát citovaný článek Dubois 2000 a dále např. Dubois 2010, resp. jím koeditovaný sborník Dubois – Durand – Winkin 2005.

⁵⁶ Na okraj zmiňme, že v bibliografii této knihy se už nevyskytuje ani jeden Bourdieuův titul; vyšla ovšem v edici Liber nakladatelství Seuil, řízené Pierrem Bourdieuem.

II.3.2 Odpovědnost spisovatele a hranice autonomie (Gisèle Sapiro)

Patrně nejvýznamnější, možno říci přímou pokračovatelkou Bourdieuvých výzkumů literárního pole je Gisèle Sapiro. Aplikacím, respektive i teoretickému promýšlení konceptu literárního pole věnovala dvě objemné knihy a neobyčejně dlouhou řadu článků. Pro sledování reflexe teorie polí je tak její dílo zcela klíčové. V této kapitole se soustředím na vztah její metodologie k teorii polí a na to, zda Bourdieuv průvodní rozvrh nějak překračuje, a pokud ano, v jakých směrech.

Budu zde vycházet především z její první knihy, *La guerre des écrivains, 1940–1953* (1999), věnované – jak bylo zmíněno výše – francouzskému literárnímu poli v období druhé světové války a po jejím skončení (časově se tak kniha překrývá s analyzovanou prací Anny Boschetti o Sartrovi). Její druhá, neméně rozsáhlá publikace *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe–XXIe siècle)* je do značné míry rozpracováním problematiky nastíněné už ve *Válce spisovatelů*, resp. jejím rozšířením na období 19. století. V centru bádání Gisèle Sapiro totiž stojí otázka společenské odpovědnosti spisovatele a jejího vztahu k autonomnímu literárnímu poli, jak se ve Francii ustavilo kolem poloviny 19. století.⁵⁷ Sapiro tedy ve svých (literárně)historicky důkladně fundovaných pracích zkoumá vztahy mezi literárním polem a širším sociálním prostorem či polem moci a důsledky tohoto vztahu pro autonomii literárního pole; míří tak k hraničním fenoménům pole. Je ovšem třeba ihned dodat, že Sapiro nikdy neopouští základní premisy teorie pole ani metody navržené Bourdieuem, takže její aplikace neústí v revizi samotné teorie pole, ale spíše na bohatém materiálu ukazuje, nakolik je i problematika polí „vnější“ vztahy v tomto poli restrukturována (a nakolik tedy platí teze o „lomivém efektu“).

Knihy *Válka spisovatelů* je tak metodologicky založena na základních postulátech Bourdieovy teorie pole: opozici pole široké a úzké produkce, protikladu uznaných autorů a avantgardy v poli úzké produkce (představující zároveň princip vývoje pole a „stárnutí“ autorů), dále na triádě dispozice – pozice – zaujímání pozic, analýze vztahu pole moci k literárnímu poli, na výše zmiňovaném principu „lomivého efektu“ a předpokladu autonomie pole, resp. dynamiky autonomie a heteronomie v literární sféře. Klíčové zůstávají i pojmy habitus, trajektorie, strategie, jakož i různé druhy kapitálu. Sapiro tuto metodologii explicitně

⁵⁷ Druhý, související okruh témat, kterým se Sapiro věnuje, představuje problematika intelektuálního pole, a to zejména z transnacionální perspektivy a z hlediska kulturního přenosu. Zabývá se tak i sociologií překladu. Viz např. sborník Sapiro 2009 (najdeme zde rovněž příspěvky dalších autorů, jimž je v této práci věnována pozornost, Pascale Casanova a Josepha Jurta).

neanalyzuje, pouze na příslušných místech odkazuje na práce Pierra Bourdieua. Konvergenci ve směru teorie pole, zároveň však i jistou metodologickou inovaci představuje kvantitativní faktorová analýza, na jejíž interpretaci je práce založena: Sapiro totiž na svůj materiál uplatňuje metody statistického sociologického výzkumu, které Bourdieu v *Pravidlech umění* v takovémto rozsahu nevyužil, na nichž však stojí například jeho kniha *Distinction* a některé další tituly. Autorka provedla faktorovou analýzu 185 francouzských spisovatelů činných v období války (kritéria výběru objasňuje zejména v metodologickém „Dodatku“; Sapiro 1999: zvl. 703–704) z hlediska jejich pozice v literárním poli, a to v korelaci s jejich politickými postoji a činností. Výsledkem je sociogram prostoru francouzského literárního pole (k tomu se vrátím níže) zohledňující zaujímané politické pozice. Samotná důsledná aplikace této metody představuje do té doby patrně nejkompexnější publikovanou kvantitativní studii literárního pole.⁵⁸ Sapiro pro svůj kvantitativní výzkum a jeho následnou interpretaci vychází z rozsáhlé primární literatury včetně archivních rešerší, dále z neobyčejného množství rozmanitých egodokumentů autorů (vydaná i nevydaná korespondence, paměti, rozhovory a další typy textů) i z bohaté sekundární literatury.

Kniha má poměrně přehlednou argumentační strukturu, organizovanou právě kolem centrálního kvantitativního výzkumu pole. Zde se budu zabývat pouze aspekty práce zvláště relevantními pro komparaci s Bourdieuovým projektem.⁵⁹ Zaprvé je to samotná rekonstrukce dobového literárního pole v situaci okupace, jak vyplynula z autorčiny analýzy. Vzniklý model představuje určitou variaci Bourdieuova schématu: pomocí dvou os dělí Sapiro prostor literárního pole na čtyři kvadranty. První osu představuje nepřítomnost (nahore) a přítomnost (dole) symbolického kapitálu (tj. kapitálu vlastního samotnému literárnímu poli,

⁵⁸ Obdobnou práci předložil jako doktorskou disertaci již v roce 1977 Rémy Ponton, ta však v úplnosti publikována nebyla; dle Matonti 2000. Odkazuje na ni několikrát též Sapiro v analyzované knize.

⁵⁹ Obsah knihy proto jen stručně naznačím: po úvodu následuje první část, věnovaná celkovému popisu francouzského literárního pole daného období a bližšímu objasnění sociogramu pole; dále se analyzuje otázka, jak byla problematika společenské odpovědnosti spisovatele (morální a politické) diskutována v meziválečném období a za druhé světové války; v poslední kapitole první části autorka přibližuje dvě „protichůdné“ autorské trajektorie, Françoise Mauriaka a Henryho Bordeaux. Ve druhé části se Sapiro zaměřuje na čtyři literární instituce, z nichž každá reprezentuje jeden z dominantních postojů k otázce odpovědnosti spisovatele a k politické situaci za okupace: Académie française („smysl pro povinnost“, hodnotový konzervatismus), Académie Goncourt („skandálnost“, mediální vliv na široké publikum), *Nouvelle Revue Française* („odlišení“, umění pro umění) a Comité national des écrivains (subverze, hnutí Odporu). Ve třetí části se pak Sapiro věnuje poválečným procesům s kolaborujícími spisovateli a specificky „literární spravedlnosti“, tj. přeskupení literárního pole vlivem toho, jak se do něj válečné události promítly.

vycházejícího z kritického uznání aktérů pole; pól „úzké“ produkce), druhou pak uznání autorů ve „světském“ prostoru oproti avantgardě.⁶⁰ Po směru hodinových ručiček tak získáváme – zjednodušeně řečeno – kvadrant spíše žurnalisticky orientovaných autorů s prozatím slabším kulturním kapitálem, kteří se podíleli na hnutí Odporu (např. Elsa Triolet, Vercors, ale směrem ke konsekrovanému „spodnímu“ pólu také Marguerite Duras a Camus); dále kvadrant autorů v odboji či s odbojem sympatizujících, resp. nespolupracujících s oficiálními časopisy a nakladatelstvími, s největším kulturním kapitálem a literárně „avantgardních“ (např. Sartre a de Beauvoir, Aragon, Queneau, Ponge, Bataille, Eluard, ale též Gide, Valéry, Reverdy či Jacob); následuje kvadrant konzervativních autorů s velkým kulturním kapitálem klonících se ke slabší či plné kolaboraci (např. Giono, Montherlant, Cocteau, Colette, Martin du Gard až po ústřední figury kolaborace Brasillacha [jako jeden z mála autorů byl za kolaboraci odsouzen a popraven], Drieu de la Rochelle [sebevražda] nebo Maurras); poslední kvadrant pak představují především populární autoři děl oslovujících široké publikum, rovněž publikující v okupované i vichystické zóně (Poulaille, Rebatet ad.). Značně zde ovšem zjednodušuji, jelikož každý ze 185 analyzovaných autorů nachází ve schématu literárního prostoru přesnou pozici a velmi důležité je jeho umístění na obou osách, tj. obě souřadnice [x, y].

V tomto přiblížení jsem již rovnou uvedl i politické pozice (na stupnici plná kolaborace × účast v podzemním odboji), které jsou podle Sapiro s literárním prostorem homologické, tj. známe-li pozici autora v literárním prostoru, můžeme velmi dobře odhadnout jeho pozici politickou (a naopak). Ze základních korelací žánr × politická pozice například vyplývá, že autoři poezie všech generací jsou několikanásobně více zastoupeni v odbojovém „sektoru“ než prozaici; vychází to přinejmenším částečně z toho, že se poezií na rozdíl od prozaiků nemohli živit, a na kontinuitě publikování tudíž nebyli existenčně závislí. Výrazná je ale například i korelace věková – s rostoucím věkem stoupá tendence k publikování v oficiálních tiskovinách a nakladatelstvích (tj. pod cenzurním dohledem a víceméně v režii okupační či vichystické vlády); Sapiro zde píše o opozici mezi autory, pro něž je literatura především společenským statutem, a těmi, pro které představuje „způsob života“ (spisovatelé „avantgardní“). Autorčino usouvztažňování různých estetických, sociálních, ekonomických, morálních a politických aspektů je natolik bohaté a subtilní, že je zde můžu opravdu jen naznačit. Kvantitativní výzkum – byť tvoří jádro její studie – je pouze jednou z metod, stejně

⁶⁰ Zde se částečně překrývá výše analyzovaný obecný pojem avantgardy u Bourdieua (viz pozn. 19) s pojmem avantgardy historické.

tak důležitá je interpretace tohoto výzkumu a další práce s prameny a sekundární literaturou (jedno pochopitelně podmiňuje druhé a naopak).

Autorčina statistická metoda vyžaduje, aby všechny kvalitativní faktory – tedy v zásadě neomezené „kontinuum“ reality – byly rozčleněny na kvantifikovatelné ukazatele. Pracuje celkem s 58 faktory, spadajícími do čtyř skupin: obecné sociální charakteristiky autorů (věk, pohlaví, sociální původ, vzdělání ad.), jejich pozice v literárním poli (žánry, nakladatelé, ceny, členství v institucích ad.), estetické pozice (školy, hnutí a literární proudy) a zaujaté politické pozice (Sapiro 1999: 705). Nejobtížněji kvantifikovatelné jsou pochopitelně zaujaté estetické pozice, jimž Sapiro bohužel také věnuje nejstručnější komentář (tamtéž: 711). Na straně 715 je pak publikován dílčí sociogram dobových literárních a estetických pozic (za estetické jsou považovány pozice „vnitřnětextové“, sledovatelné v textech, kromě žánru, který je přiřazen k pozicím obecně „literárním“). Celkově je zjevné, že Sapiro vychází právě z „objektifikovatelných“ aspektů a faktorů autorských trajektorií a jejich pozic v literárním poli. Tím spíše to platí pro „kolektivní subjekty“, tedy instituce, jako jsou Académie française nebo Comité national des écrivains (zde je opět možné srovnání s prací Anny Boschetti o Sartrovi a pozici redakce *Temps modernes* v literárním poli). To vše je do značné míry předurčeno zvolenou metodologií, k níž se ještě vrátím v závěru kapitoly.

Nyní se zaměřím na to, k čemu Gisèle Sapiro dospívá v otázce dialektiky autonomie a heteronomie literárního pole a jeho vztahu k širšímu sociálnímu prostoru ve sledovaném období. Autorka hlavní otázky v „Úvodu“ formuluje následovně: „Co se stane s autonomií literatury v období krize, kdy se ekonomická omezení zdvojují a podřizují politickým otázkám (*enjeux*)? V jakých formách přežívá a jakými způsoby se brání vnějším tlakům?“ (tamtéž: 12).

Nejpodstatnější zjištění podle ní spočívá v tom, že literární pole si i ve společenské situaci okupace svou autonomii zachovává, pouze se mění smysl dřívějších pozic, pozice se přeskupují a vstřebávají se nová hlediska. Vyplývá to z homologií, které vykazuje sociogram literárního pole a zaujímané politické pozice (viz výše). Situace se zprvu jeví jako ztráta autonomie pole: „Ztráta autonomie se projevuje [...] podřízením literárních otázek otázkám politickým: zda publikovat, či nepublikovat pod nadvládou, se stává politickou otázkou. Ty nejméně politické postoje mohou od nynějška získávat politický význam“ (tamtéž: 22). Ukazuje se ovšem, že řešení politických voleb jsou ovlivněna předválečnými diskusemi o morálních a politických otázkách v literárním poli a zaujetím příslušných pozic: „Jestliže krizová situace národa a ztráta autonomie literárního pole vedou k předefinování otázek, neděje se tak *ex nihilo*. K tomuto předefinování dochází z velké části podle logiky, která krizi

předcházela a která je světu literatury vlastní“ (tamtéž: 69). Sapiro pak rozlišuje dvě základní vývojové fáze: „Tváří v tvář této problematice, která je na ně vložena, je znovupotvrzení autonomie literárních a intelektuálních hodnot nejprve neseno popíráním jejich společenského dopadu. Ve druhé fázi, aniž by byl přechod od první etapy ke druhé jakkoli automatický, se tak bude dít naopak tím, že se jim – náznakově či utajeně – připíše inherentní univerzální význam a obhajoba hodnot ‚ducha‘ se identifikuje s bojem za svobodu: takový význam bude přisuzován intelektuálnímu Odporu a bude chápán jako základ jeho legitimacy“ (tamtéž: 103).

Zaujetí politických pozic – například zapojení do odboje – nabývá významu obhajoby autonomie literatury, která se nechce dát do služeb heteronomních požadavků oficiální politiky okupantů či pétainovského režimu. Literatura si tedy má uhájit svou svébytnost, svobodný prostor, který má zároveň univerzální sociální a morální význam prostoru svobodného myšlení, v jehož obhajobě spočívá odpovědnost spisovatele a intelektuála. Politické kódování literárních voleb tudíž řadu autorů vede k rozhodnutí nepublikovat či publikovat v utajení (anonymně, pod pseudonymem...) v rámci odboje, neboť jen tak mohou uhájit svobodný prostor tvorby. Tak je i „vztah mezi žánrem a politickou volbou výrazem konkrétního stavu vztahů specificky literárních sil“ (tamtéž: 90).

Otázka společenské odpovědnosti spisovatele se ve francouzském prostředí opakovaně kladla už v 19. století, kdy se literární pole konstitovalo. Výrazně do popředí vystoupila v soudních procesech obou „posvětitelů“ pole, Baudelaira a Flauberta, a zcela zásadně pak v období Dreyfusovy aféry, kdy se intelektuálové včetně spisovatelů rozdělili na dva tábory. Zola formuluje pojetí spisovatele a intelektuála jako nezávislého obhájce spravedlnosti a morálky.⁶¹ Podle Gisèle Sapiro se však tato permanentní diskuse o roli a odpovědnosti spisovatele postupně stala součástí debat a zápasů v samotném literárním poli, které tuto „heteronomní“ problematiku absorbovalo: „Zastávání estetické koncepce definované formálními prostředky a upřednostňovanými tématy, které bylo po celé 19. století typické pro strategie odlišení (*distinction*) skupin, se už týká pouze avantgard, avšak ani v jejich případě již nepostačuje: kubismus a dadaismus nepochybně poznamenaly období první světové války, ale ve 20. letech bude surrealistická skupina svou identitu utvrzovat a prosazovat především skrze svou etickou angažovanost“ (tamtéž: 71). Nejde tedy o narušení elementární autonomie literárního pole, ale spíše o rozšíření a obohacení pole samého. Na druhou stranu je však zřejmé, že upření pozornosti na vztah literárního pole k celkovému sociálnímu prostoru skrze morální a politické otázky upozorňuje na to, že spisovatelé mají více sociálních „rozměrů“, že

⁶¹ Srov. podrobně v Sapiro 2011; též 2010.

náleží více sociálním světům současně, třebaže podléhají v první řadě logice svého vlastního sociálního mikrosvěta, jemuž se „upsali“. Zároveň se – přinejmenším latentně – do popředí dostává také konstruovaný, nástrojový charakter konceptu pole: aktéři sociálního prostoru podléhají řadě různosměrných sociálních sil, jsou činiteli více polí současně. (To je pak také jedna z hlavních korekcí Bourdieovy teorie – a tím i zjištění Gisèle Sapiro, které navrhuje Bernard Lahire; viz dále II.3.4.)

Závěrem kapitoly shrnu, v čem spočívají hlavní metodologické posuny knihy Gisèle Sapiro oproti *Pravidlům umění* a v čem se liší i cíle těchto dvou děl.

1. Sapiro se systematicky věnuje zkoumání heteronomních momentů v rámci literárního pole i heteronomním faktorům zasahujícím do pole „zvenčí“. Dospívá k nuancovanějšímu pohledu na otázku autonomie a heteronomie, což ji však nevede k zásadní revizi Bourdieova předpokladu autonomie literárního pole (viz II.2.5, body 1 a 2). Zabývá se vztahem literatury k morálce a politice, tak jako se Bourdieu věnoval zejména jejímu vztahu k ekonomice.

2. Dochází u ní tudíž ke zdůraznění společenské role spisovatele: literatura má neodmyslitelnou etickou a politickou dimenzi, která je ovšem primárně absorbována do literárního pole a jeho základní strukturu a předpoklady nenarušuje.

3. Sapiro se příliš nezabývá analýzou literárních textů; zajímají ji nanejvýše kritéria jako „téma“, případně jiné obecné kategorie, které je možné chápat jako zaujímání pozic (žánr, příslušnost k literárnímu směru apod.; viz výše u poznámek k její statistické analýze). V centru její pozornosti se nachází autor jako specifický sociální aktér, situovaný v jisté části literárního pole.

4. Ptáme-li se na cíle jejího výzkumu, od cílů Bourdieovy „nové vědy o dílech“ se odlišují. Bourdieu má ambici propojit text a kontext skrze interpretaci textů jakožto zaujímání pozic. Využití „nové vědy o dílech“ na materiály knihy *Války spisovatelů* by tak patrně mělo podobu propojování témat a dalších aspektů samotných literárních textů skrze literární pole se sociálním a politickým děním, čili zaujaté pozice by se zkoumaly přímo v románech či divadelních hrách. U Sapiro tak nedochází k metodologickému propojování „vnitřního a vnějšího čtení“, o něž Bourdieu v „nové vědě o dílech“ usiluje. To není kritická, ale spíše deskriptivní poznámka: teorie literárního pole se u Sapiro posouvá směrem k sociologii specialistů, aktérů literárního pole, a dále k otázce postavení a role spisovatele ve společnosti. Autorka se zaměřuje jak na strukturu pole, tak na habitus a trajektorie autorů, nikoli však na literární díla. Méně důležitá je pro ni rovina kontextualizace literárního textu k poli a silnější rovina kontextualizace literárního pole k celkovému sociálnímu prostoru; zaměřuje se na to,

jak literární pole zprostředkovává politické pozice spisovatelů. Jak uvidíme, tento posun k sociologii autora není zdaleka charakteristický jen pro ni.

II.3.3 „Kulturní kapitalismus“ a transnacionální literární pole (Pascale Casanova)

Kniha Pascale Casanova *Světová republika literatury* byla shodou okolností vydána v témže roce jako *Válka spisovatelů* Gisèle Sapiro (1999; česky 2012); tím ovšem podobnost těchto dvou prací do značné míry končí, neboť představují velmi odlišný způsob aplikace a rozvinutí Bourdieuovy teorie literárního pole.⁶²

Světová republika literatury je pokusem o popis „geneze a struktury“ toho nejuniverzálnějšího literárního pole – pole světové literatury. Casanova nejprve sleduje jednotlivé fáze utváření tohoto pole: emancipaci literatury ve vernakulárních evropských jazycích v 16. a 17. století (přičemž francouzský jazyk a literatura se podle autorky stávají univerzálním měřítkem, které přes svůj nacionální základ může plnit funkci „nové latiny“), dále rozšíření do značné míry protikladné, antiuniverzalistické herderovské myšlenky národní literatury koncem 18. století a v 19. století a posléze fázi dekolonizace.⁶³ Světové literární pole, které se v těchto historických etapách konstitovalo, je podle Pascale Casanova založeno na stejných opozicích jako autonomní pole francouzské literatury druhé poloviny 19. století, popsané Bourdieuem: Casanova přijímá, ba zesiluje protiklad čisté, autonomní tvorby a tvorby (spolu)určované politickými či nacionálními cíli, opozici kulturního a ekonomického

⁶² Na úvod této kapitoly bych rád poněkud vyjasnil svůj postoj ke knize Pascale Casanova: přes literárněhistorickou a komparatistickou fundovanost autorky její text vnímám do jisté míry jako provokativní, invenční esej, práci jiného typu, než je například po teoretické stránce výrazně propracovanější a empiričtější založená monografie Gisèle Sapiro. Aby podepřela svou argumentaci, Casanova v mnohých pasážích své práce jen působivě „kolázuje“ citace známých spisovatelů (zejména moderních; např. v kapitole věnované Paříži jako „hlavnímu městu světa literatury“; Casanova 2012 /1999/: 41–53), užívá vyhrocené pojmosloví („totalit[a] hierarchické struktury světového literárního univerza“; tamtéž: 62) a rétorická výstavba jejího textu je nesena provokativně vystupňovaným ekonomismem. Nezasťírám tedy, že její knihu vnímám s větším kritickým odstupem než většinu ostatních prací analyzovaných v části II.3, což bude patrné i v následujícím textu; přesto mám za to, že Bourdieuovu teorii literárního pole svébytně rozvíjí a je třeba o ní pojednat. Pascale Casanova s Gisèle Sapiro každopádně spojuje hluboké – byť velmi odlišné – prostoupení jejich textů Bourdieuovými koncepty a pojmy; u Pascale Casanova ústí až v jistou – patrně záměrně hyperbolizovanou – „reifikaci“ některých bourdieuových myšlenek (zejména kulturního či „literárního“ kapitálu a „bojového“ charakteru literárního pole; viz níže).

⁶³ Tento historický narativ, bezpochyby do jisté míry zjednodušený, lze vnímat v rámci autorčina způsobu argumentace; viz předchozí poznámku.

kapitálu a autonomizaci pole jakožto základní narativ jeho vývoje. Centrem tohoto světového pole je Paříž coby místo vzniku nejautonomnějších forem literatury a prostor nadaný největším symbolickým kapitálem. Paříž je podle autorky hlavní institucí posvěcující spisovatele, kteří do světové literatury vstupují, včetně těch, kdo nepíší francouzsky (prostřednictvím překladů, kritik, interpretací, inscenací).⁶⁴ Klíčová je v jejím modelu opozice „světového“ a „národního“ literárního pole: jestliže u Bourdieua představuje hlavní podobu heteronomie ekonomický kapitál a u Gisèle Sapiro politika a morálka, u Pascale Casanova je to především požadavek „národnosti“.

Jak je patrné, Casanova vnáší do Bourdieuovy teorie literárního pole časový i prostorový posun. S časovým posunem jsme se již setkali u jiných autorů, ať už šlo o zaměření na odlišná období francouzského literárního pole než u Bourdieua (Boschetti, Sapiro), anebo o zásadnější posouvání časových hranic konstituce literárního pole jako takového a roli autonomie v tomto procesu (Viala). Specifičtější je posun prostorový, totiž překročení hranic národního či jazykového prostoru do transnacionálního, anebo – dle argumentace Pascale Casanova – spíše supranacionálního prostoru „světové literatury“.⁶⁵ Nejde o „prostou“ aplikaci teorie pole na jiný geografický prostor, jelikož světová literatura pro ni není součtem nebo vzájemnou konfigurací národních či jazykových literárních polí, ale novým prostorem, který se vymezuje svou dominancí ve vztahu k národním literárním polím. Národní literární pole je podle autorky samostatný systém⁶⁶ a stejným systémem je i pole světové literatury, které však zároveň nacionální prostory v jiném smyslu zahrnuje.⁶⁷ Autoři mohou být aktéry obou polí a jejich pozice v nich bude odlišná, nicméně provázaná.⁶⁸

⁶⁴ Ve studii „Literature as a World“ (Casanova 2005), do značné míry shrnující a usouvztažňující myšlenky ze *Světové republiky literatury*, už Paříž jmenovitě vyzdvížena není; patrně jde i o reakci na kritiku, které se autorce dostalo pro její poněkud suspektní galocentrismus.

⁶⁵ Ve studii „La littérature européenne: juste un degré supérieur d’universalité?“ (Casanova 2009) se pak zabývá „mezistupněm“ národních literatur a literatury světové – konceptem „evropské literatury“. Její návrh definovat evropskou literaturu nikoli „zevnitř“, ale „zvenčí“ – tj. právě centrální, dominantní pozicí v „globální“ literatuře, považují za pozoruhodný.

⁶⁶ Srov. např.: „každá jazykově-kulturní oblast [...] představuje ‚literaturu jako svět‘ [...] homogenní, autonomní a centralizovaný celek, v němž nic nezpochybnuje jednotnou cirkulaci děl a legitimitu centrální moci uznání. Specifický panteon, literární ceny, historicky privilegované žánry, vlastní tradice a dokonce i vnitřní rivalita dávají v rámci daného jazykového celku formu i obsah literární produkci“ (Casanova 2012 /1999/: 149).

⁶⁷ Explicitně zejm. v Casanova 2005: 81–82: „národní a mezinárodní nejsou oddělené sféry; jde o dva protichůdné postoje, prosazující se v téže sféře“.

⁶⁸ Srov. tamtéž: 81.

Casanova proto sleduje neustálé mnohosměrné výměny mezi nacionálními literárními poli a polem světové literatury, předurčené nerovnou pozicí obou sfér v hierarchii světového literárního prostoru a strategiemi autorů, kteří se této nerovnosti podrobují, nebo se ji naopak snaží překonávat.

Pro uchopení specifického přístupu Pascale Casanova k otázce „světového literárního pole“ jsou klíčové dva momenty, v nichž navazuje na Bourdieua: pojem kulturního kapitálu jakožto pojem primárně ekonomický a související představa literárního pole jako prostoru konkurence a bojů. U Pascale Casanova ekonomický model literárního pole zcela převládá: jako by autonomie literatury měla primárně tu historickou funkci, že umožnila zavést plně rozvinutou ekonomiku kulturního kapitálu. Je zřejmé, že pojem kapitálu a různé „ekonomiky“ (kulturní, symbolická) hrají významnou roli již u Bourdieua; u Pascale Casanova se však setkáváme s jakousi hyperbolizací ekonomiky v její elementární rovině kapitálu, investic a zisků; jde zde o základní konceptuální metaforu literárního prostoru.⁶⁹

Opozice spojené s kapitálem u Pascale Casanova navíc získávají normativní zabarvení: autonomie je tak nejen znakem literatury disponující největším symbolickým kapitálem, ale také nejvyšší hodnotou, oproti níž stojí inferiorní literatura „nacionální“, spojovaná i s komerčním pólem produkce. Podobně je hodnotově konotován také protiklad „avantgardy“ a „akademismu“: „Akademičtí autoři (a často samotní akademici) z celého světa tvoří ohromnou kohortu všech literárních opozdilců, kteří reprodukují zastaralé literární vzory, protože věří ve věčnost minulých a již dávno překonaných estetických forem. Zatím moderní pokračují bez ustání v objevování či novém vynalézání literatury“ (tamtéž: 130). Proto platí, že „jedinými skutečně ‚moderními‘ spisovateli, jedinými, kteří znali a uznávali soudobou literaturu, literaturu přítomnosti, byli ti, kteří [...] se řídili internacionálními zákony či revolučními estetikami, které určovaly prostor světové literatury“ (tamtéž: 122). Rétorika ekonomismu je tak u Pascale Casanova zřetelně propojena s metanarativem modernity či přímo modernizace, přičemž literární modernitu definuje především poukazem na princip neustálé inovace (její pojetí tak nesleduje širší společenské či politické souvislosti modernity a nedotýká se ani zpochybnění tohoto modelu postmodernou, přičemž však některým postmoderním autorům Casanova věnuje pozornost).

Druhou metaforou literárního prostoru převažující ve *Světové republice literatury* je metafora boje a války; kapitálové zisky a dominanci je třeba stále vybojovávat, což

⁶⁹ K organicistní a mechanistní metaforizaci ve vědě srovnej studii Nekula 2000. K náboženské a ekonomické metaforizaci v postbourdieuovské teorii stručně Lahire 2006: 37, pozn. 1.

předpokládá vítěze a poražené: pole světové literatury tak vnitřně „organizují [...] soupeření, boje a mocenské vztahy“ (tamtéž: 133). Podle Pascale Casanova platí, že „[a]čkoliv nerovné rozdělení literárních prostředků zavádí stálé formy dominance, je rovněž zdrojem neutuchajících bojů, projevů odporu proti autoritě a legitimitě, vzbouření, nepokojů a dokonce literárních revolucí, které dokážou modifikovat mocenské vztahy a převrátit hierarchie. V tomto smyslu je jediná skutečná historie literatury historií těchto specifických vzpour, převratů, manifestů, vynálezů nových forem a jazyků, všech druhů subverze literárního řádu, které postupně ‚tvorí‘ literaturu a literární univerzum“ (tamtéž: 216).

Pro způsob popisu, který v knize převažuje, je pak celkově charakteristická jistá zvěčňující intence. Tak například opozice „avantgardní“ versus „akademický“ jako by nebyla otázkou interpretace a kontextu, ale jako by šlo o „fakta“, evidentní, inherentní vlastnosti textů a ryze popisné pojmy. Přitažlivost knihy je pochopitelně do jisté míry založena na deklarovaném „odhrnutí závěsu“ (tamtéž: 25), pojmenování „skutečných pohnutek“ (tj. pohnutek kulturně kapitálových) převládajících v literárním prostoru. Můžeme odkázat na silné motivy „demaskování“, vyvrácení běžné rozšířených mínění (bourdieuovská *doxa*) o kulturní produkci i spotřebě (autor jako tvůrce-génius; nezainteresované zalíbení jako určující aspekt recepce; viz výše II.2) v Bourdieuově teorii jednání a sociálních polí, které ve spojení se „zvěčňujícím“ užíváním konceptuálních nástrojů získávají u Pascale Casanova novou razanci.

Pokud jde o „novou vědu o dílech“, která představuje Bourdieuovu odpověď na problém zprostředkování mezi textem a kontextem a zároveň na metodologické rovině propojení „vnitřního“ a „vnějšího“ literárněvědného přístupu, k ní se sice Pascale Casanova opakovaně hlásí,⁷⁰ ale literární texty jsou u ní – alespoň v pracích, z nichž zde vycházíme – přesto chápány hlavně jako nezbytné předpoklady nebo „aktiva“ zápasu o své „kulturněekonomické“ zhodnocení. Autorka se totiž soustředí převážně na samotné institucionální fungování „světové literatury“, které dokládá velkým množstvím dobře zvolených příkladů trajektorií spisovatelů různých jazyků a literatur; díla těchto autorů ji

⁷⁰ Srov.: „[...] je ambicí mezinárodní literární kritiky umožňovat specifickou literární, a o nic méně také historickou interpretaci textů, to znamená rozpustit pověstnou nepřekonatelnou antinomií mezi vnitřní kritikou, která hledá princip jejich významu pouze v textech samých, a kritikou vnější, která popisuje historické podmínky produkce těchto textů [...]“ (Casanova 2012 /1999/: 21). Zcela explicitně se pak důraz na smíření „vnitřního“ a „vnějšího“ čtení objevuje na začátku studie „Literature as a World“ (Casanova 2005: 71–72), kde je toto propojení obou přístupů chápáno jako hlavní metodologická výzva, na niž koncepce „světové republiky literatury“ či „světa literatury“ reaguje.

zajímají takřka výhradně ve spojení s charakteristikami jako „nacionální“, „akademický“, „avantgardní“, „inovativní“, „skandální“, což jsou do značné míry relační atributy, jež texty získávají v kontextu literárního pole. U Pascale Casanova se tedy ještě radikálněji, a zároveň odlišně než u Gisèle Sapiro setkáváme s posunem literárněvědného zkoumání k sociologii fungování literárního pole jakožto prostoru směny kapitálu, resp. k sociologii autorů jako „investorů“ sledujících strategie maximálního zisku.

Kniha Pascale Casanova představuje důslednou aplikaci některých principů Bourdieuovy teorie literárního pole na specifický prostor „světové literatury“, což je nezpochybnitelná konceptuální inovace. Orientujícími pojmy jsou tu především kulturní kapitál (světové literární pole jako nositel maximálního kulturního kapitálu; zápasy o kapitál) a autonomie (světová literatura jako literatura „nejavantgardnější“, nejautonomnější). Casanova literaturu pomocí svého ekonomizujícího modelu popisuje především jako boj o získávání kapitálu: díla se prosazují svou novostí, moderností a jsou konsekrována posvěcujícími institucemi, jako jsou hlavní „metropole literatury“ (Paříž, v menší míře Londýn, dobově například i Brusel) či literární ceny (zejm. Nobelova cena). V tomto boji představují jednotlivá národní či jazykově definovaná literární pole ovládaný pól, disponující jen nízkou mírou kapitálu (stejná opozice se pak – dle původní Bourdieuovy teze – opakuje v rámci těchto polí samotných). Hlavní hodnotou světového literárního pole je právě „modernost“, chápaná v protikladu k „akademismu“, opakování ověřených modelů s nacionální a ekonomickou konotací. Specifičnost jednotlivých literárních textů, jejich „vnitřní čtení“, nemá v tomto přístupu centrálnější místo, přes deklarovanou snahu integrovat vnitrotextové a vněttextové přístupy, představující zřejmý ozvuk principů „nové vědy o dílech“ postulovaných v *Pravidlech umění*. Modernost, identifikovaná s kapitálem a dominancí v literárním univerzu, je zde přitom definována *esteticky* (autoři z okrajových prostorů literární geografie se snaží získat kulturní kapitál přejímáním „moderních“ literárních postupů centra apod.). Společenský svět v jiných podobách než jako různá literární pole do tohoto modelu literatury nevstupuje,⁷¹ a přístup Pascale Casanova je tak specifickým spojením autonomního estetického univerza a ekonomických principů – jakýmsi (záměrně)

⁷¹ Casanova se explicitně vymezuje vůči předpokladu „přímého spojení mezi literaturou a historií“, které podle ní vede ke „zkratu“ a zanedbává „estetické, formální či stylistické rysy, které ve skutečnosti ‚vytvářejí‘ literaturu“ (jako příklad uvádí postkolonialismus; Casanova 2005: 71). Rétoricky jde o variaci ohrazení se vůči Goldmannovskému sociologismu a marxistické teorii odrazu, s nímž se setkáváme u Bourdieua v *Pravidlech umění* (viz výše) a řady jeho jiných následovníků.

doslovným a hyperbolizovaným čtením bourdieuovské autonomie a „trhu symbolických statků“.

II.3.4 Literární prostor jako hra (Bernard Lahire)

Jednou z klíčových postav současného postbourdieuovského výzkumu je Bernard Lahire. V jeho případě je toto označení mimořádně výstižné, protože s Bourdieuovou teorií polí včetně polí kulturní produkce a pole literárního zachází výrazně kritičtěji než výše zmínění autoři a autorky (kromě Jacquesa Duboise). Lahirovy práce jsou významné jednak koncizní, možná vůbec nejsystematičtější a nejpromyšlenější kritikou Bourdieuovy koncepce i metod jeho empirického výzkumu a dále tím, že přichází s vlastním rozvinutím teorie literárního pole pod zdánlivě méně specifickým označením „literární hra“. V této kapitole se budu zabývat především koncepcí literární hry; při této příležitosti se v mnohém dotknu korekcí, které pro teorii polí představuje, systematičtěji pak budu s Lahirovou kritikou Bourdieuovy teorie pracovat v oddílu II.4.

Svou koncepcí literární hry představil Lahire nejkompexněji v rozsáhlé monografii *La condition littéraire. La double vie des écrivains* (2006) a stručně pak například v článku „Le champ et le jeu. La spécificité de l'univers littéraire en question“ (2010b); z obou zde vyjdu.⁷² V první řadě je třeba se ptát, co Lahira k vytvoření teorie literární hry motivovalo. V čem se liší od teorie literárního pole? Lahirova kritika je vedena z více pozic, pro koncepcí literární hry jsou však zásadní dvě z nich.

1. Vřazení Bourdieuovy teorie polí do kontextu širšího uvažování o specializaci a profesionalizaci jako jednom z hlavních rysů moderních společností (v tradici Émila Durkheima a Maxe Webera): Lahire chápe relevantnost popisů tohoto procesu, zároveň však upozorňuje na to, že sociální aktéři mohou být v sociologických teoriích redukováni na jedinou dimenzi (u Bourdieua na hráče daného pole), zatímco jejich jednání i (sebe)identifikace jsou vždy mnohodimenzionální a jinak ani není možné jim porozumět (zejm. Lahire 2006: 10, 16–19; 2001a /1999/: 26–32; 2010b: 144–145).

⁷² V kapitole II.4 se budu často odvolávat ještě na rozsáhlejší studii „Champ, hors-champ, contrechamp“ (Lahire 2001a /1999/); příležitostně na ni odkázuji již zde. Společně s knihou Geoffroye de Lagasnerie (2011b) jde patrně o nejzdařilejší a nejpřínosnější kritické pojednání o Bourdieuově teorii polí. (Ranější formulaci některých problémů představuje Lahirova kniha *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action* [1998].) Z autorů, kteří se intenzivně věnují postbourdieuovským výzkumům, patří Lahire každopádně k těm, kterým se podařilo od teorie Pierra Bourdieua získat největší kritický odstup.

2. Ve srovnání s jinými sférami lidské činnosti vykazuje literatura ze sociologického pohledu výrazné odlišnosti – v první řadě tu, že spisovatelství nelze chápat jako profesi souřadnou například s profesí lékaře, univerzitního učitele, ale ani architekta nebo hráče v orchestru (ani pole kulturní produkce tudíž nejsou stejnorodá). Spisovatelé se totiž – na rozdíl od zmíněných povolání – literatuře většinou nevěnují profesionálně v tom smyslu, že by představovala i hlavní zdroj jejich příjmu (jak dokládá Lahireův empirický výzkum; viz dále). Proto Lahire zavádí koncept literární hry: tak jako hráči různých her vystupují podle Lahira spisovatelé ze svého „běžného“ života (zaměstnání, rodina...) a věnují se literární tvorbě (což neznámá, že nemohou literaturu považovat za své hlavní „povolání“ či poslání; často tomu tak je). Na základě rozsáhlého dotazníkového průzkumu a rozhovorů se spisovateli dokládá, že ani ti nejuznávanější se často nemohou literaturou uživit a mají „druhé povolání“. Bourdieuovské „investice“ v literárním poli tedy musí být jiné než v plně profesně založených polích, jejichž aktéři v nich získávají symbolický a rovněž ekonomický kapitál. Tento stav v literární sféře trvá podle něj několik století, jak dokazují egodokumenty spisovatelů i další údaje z jejich biografii. Spisovatel, který se nemusí zabývat materiálními ohledy, byl již v 19. století spíše výjimkou; Flaubert tuto možnost měl, ale dlouhá řada kanonických spisovatelů francouzské i světové literatury nikoli (Lahire mezi nimi, vždy s krátkým „pracovním“ biogramem, uvádí Balzaka, Stendhala, Maupassanta, Kafku, Joyce nebo Faulknera; Lahire 2006: 28–29).⁷³

Sféru literární hry Lahire definuje jako „druhotné sociální pole“, oproti polím prvotním, plně profesionalizovaným (tamtéž: 73). Označení „hra“ vychází právě z faktu, že se pro autory jedná o jakýsi „jiný“ čas, než je čas jejich zaměstnání, případně rodiny a partnerských vztahů. Při konceptualizaci hry si její charakteristiky vypůjčuje ze dvou klasických teorií – od Johana Huizingy a Rogera Cailloise; konstatuje, že většinu rysů her, na nichž se oba teoretikové shodnou, lze uplatnit také na hru literární (tamtéž: 73–78). Na základě frekvence „hraní“ a vztahu ke hře pak rozděluje autory na tři základní typy: 1. občasní hráči (autoři píšící s většími přestávkami, nárazově, případně i jednorázově – jediná kniha); 2. zajatci hry (autoři, pro něž hra představuje smysl života); 3. profesionální hráči (tedy autoři, kteří se literaturou živí; podle Cailloisovy definice by pak vlastně hráči přestávali

⁷³ Paradoxní pak je, že ti, kdo se „literaturou“ živí, nejsou spisovatelé, ale spíše pracovníci nakladatelství a další profese. Zde se Lahire dostává do blízkosti teorie „světů umění“ Howarda S. Beckera, která tvoří druhý, taktéž kriticky vstřebávaný zdroj jeho vlastního myšlení (Lahire 2006: 13; srov. Lahire 2010b: 150).

být). Jednotliví autoři však většinou nepředstavují čisté typy, navíc se situace v průběhu jejich života obvykle proměňuje (tamtéž: 78–79).

Lahire se tedy zabývá tím, co výstižně označuje jako „sociologii praktických podmínek provozování (*exercice*) literatury“ (tamtéž: 11). Přestože se nevzdává kvantitativních metod, stejně důležité je pro něj naslouchat životním příběhům spisovatelů (se zaměřením na pravidelnosti, které z nich vystupují). Po úvodních teoretických kapitolách knihy *Literární situace*, představujících koncept literární hry a přinášejících kritiku řady aspektů Bourdieuovy teorie pole, následuje zdůvodnění výběru „populace“ spisovatelů zahrnutých do anketního výzkumu a rozhovorů (503 vyplněných dotazníků a 40 rozhovorů; jde o spisovatele z regionu Rhône-Alpes, zahrnující autory a autorky proslulé – například Michel Butor, Michel Tournier či Annie Zadek – i málo známé, publikující náročnou literaturu i bestsellery, pracující vedle spisovatelské činnosti v rozmanitých profesích atd.) a podrobné shrnutí výsledků výzkumu. Největší část knihy však tvoří do souvislého textu přepsané rozhovory s autory, uspořádané podle jejich „vedlejšího“ povolání (učitelé všech stupňů; novináři; zaměstnání „okolo“ literatury; jiná zaměstnání mimo literaturu; dále autoři, kteří druhé zaměstnání nemusí vykonávat – živí se buď literaturou, nebo jsou finančně zajištěni – a nakonec „prekariát“ mezi autory – autoři bez stálého příjmu, žijící často ve velmi svízelných existenčních podmínkách, v některých případech i celoživotně). V posledních kapitolách knihy se Lahire zamýšlí nad tím, zda je možné na základě výzkumu rekonstruovat obecný „habitus“ spisovatele (vzhledem k různorodosti autorů to považuje za problematické), nad sebedefinicemi a sebeidentifikací autorů a nad tím, jak se jejich druhé povolání promítá přímo do jejich literární tvorby.

Lahire klade důraz především na to, že je mylné redukovat spisovatele na „pozici“ v literárním poli, jak to činí Bourdieu. Spisovatel je vždy vícerozměrnou sociální bytostí (což posiluje fakt druhého povolání); přestože je možné vysledovat mnohé pravidelnosti napříč spisovatelskou „populací“, individuální podmínky psaní i vztah k němu jsou jedinečné, což se Lahire snaží ve svém výzkumu zachytit. S Gisèle Sapiro i Pascale Casanova spojuje Lahira to, že se ve své knize nezaměřuje na literární texty a jejich interpretace, ale explicitně (ještě silněji než zmíněné autorky) na sociologii autorů, na jejich trajektorie, ovšem v mnohem kvalitativnějším, „osobnějším“ duchu než u Bourdieua i obou jeho pokračovatelek.⁷⁴ Zajímají

⁷⁴ Řadě Bourdieuových pokračovatelů věnuje kritickou pozornost. Gisèle Sapiro tak vytýká, že v Bourdieuových stopách spisovatele považuje za profesionály literatury, ačkoli v konkrétních analýzách znovu a znovu sama naráží na skutečnost, že autoři měli různorodá druhá povolání. Tato nekonzistentnost jí podle Lahira zabraňuje

ho jako lidé, kteří se věnují – vedle svého „občanského“ povolání – také určité specifické aktivitě, do níž vkládají mnoho sil a intelektuální kapacity. Optika, kterou se Lahire na autory dívá, je tedy mnohem sympatičtější: nejde mu tak jako Bourdieuovi o odhalení logiky jejich „strategií“ a „zainteresovanosti“ jednání v říši zdánlivé nezainteresovanosti, ale o přiblížení jejich „reálných“ životů a jejich pohledů na ně. Zásadní odlišností Lahirovy knihy *Literární situace* pak je, že se v ní zabývá současnými, žijícími autory; je pochopitelně velký rozdíl, zda data sociologického výzkumu představují literárněhistorické a archivní informace (tak jako u Gisèle Sapiro), nebo vyjádření aktérů samotných (byť vedená zvolenými otázkami a podléhající následné formalizaci). Ze všech autorů, jimiž se v této části práce zabývám, se na současnou literaturu částečně zaměřuje již jen Jérôme Meizoz (viz následující kapitole), ovšem zcela jinými metodami a bez využití statistických nástrojů.

Lahirova kritika Bourdieuovy teorie polí tedy vychází primárně ze základní, sociologické roviny výzkumu, z korekcí teorie polí jako takové; ve druhé řadě pak ze specifčnosti literárního pole/hry oproti polím jiným. Směřuje na (dle Lahira) neadekvátní podání spisovatele jako sociálního aktéra v Bourdieuově teorii, na nepřiměřenost redukce této vícerozměrné (*pluridimensionnel*) bytosti na pozici aktéra v literárním poli, a konsekvantně i na neadekvátnost popisu literárního pole jakožto místa zápasů specialistů. Přináší rovněž řadu dílčích korekcí vyplývajících z empirického výzkumu. Jak již bylo uvedeno, k Lahirově kritice teorie polí se vrátím v kapitole II.4. Zde pouze shrnu, co vyplývá z mého přiblížení Lahirovy teorie, a připojím několik dalších poznámek.

Jedním z důsledků Lahirovy koncepce literární hry je jisté rozrušení Bourdieuem postulované opozice mezi podpozem úzké produkce a podpozem produkce široké (tj. pólem „čisté“ literatury a pólem literatury „komerční“). Lahire se literaturou zabývá jakožto aktivitou aktérů (problém s vymezením toho, kdo může být nazván spisovatelem, nakonec vyřešil – obdobně jako řada jiných sociologů – kritériem alespoň jedné vydané knihy) bez ohledu na hledisko kvality jejich produkce, resp. míry specificky literárního kapitálu, který získali. Do svého výzkumu tedy zahrnuje jak uznávané autory ověřené nejvýznamnějšími literárními cenami, tak autory bestsellerů, detektivek nebo literatury pro mládež anebo regionální autory publikující převážně či výlučně vlastním nákladem. Dochází tedy ke zpochybnění některých doposud předpokládaných dichotomií: není tomu například tak, že by

uvědomit si, že politické pozice, které autoři zaujímal, nemusely být determinovány jejich pozicí v literárním poli, ale mnohem spíše právě jejich povoláním (Lahire 2006: 68–72). Nejvíce podle něj specifčnost literárního pole jako pole slabě profesionalizovaného pochopil Christophe Charle, který o něm píše jako o „sekundárním poli“ (tamtéž: 72–73).

autoři nejméně „profesionalizovaní“, tj. ti, kteří z literatury nemají prakticky žádné příjmy, literární hře se věnují přerušovaně a publikují s mnohaletými přestávkami, byli „amatéři“; naopak se v některých případech jedná o autory s velkým symbolickým kapitálem. Tito autoři by ovšem v teorii literárního pole stáli spíše na okraji jakožto „slabí“ aktéři.

Oblastí, kterou Lahire zdůrazňuje, je vztah života autorů k jejich dílům. Relevanci tohoto vztahu pro porozumění literárním textům podrobil Bourdieu zdrcující kritice (zejména při srovnání své socioanalýzy se Sartrovou psychologicko-existenciální monografií věnovanou Flaubertovu „tvůrčímu projektu“), Lahire ovšem ukazuje, že spisovatelé jako ti, kdo značnou část svého života věnují „druhému povolání“, a proto je nelze redukovat na aktéry literárního pole, „přenášejí“ (*transposent*) do svých textů to, co nazývá „existenciální problematika“ (zejm. Lahire 2010b: 152–154), tedy právě zkušenost a materiální i nemateriální podmínky svých životů. Podle Lahira je omylem teorie polí, když tento aspekt eliminuje; píše tedy: „Pierre Bourdieu se domníval, že dílo (jeho témata právě tak jako jeho forma) může být pochopeno výhradně ve vztahu k pozici autora v ‚literárním poli‘. Podrobná případová studie ukazuje, že tímto způsobem není možné postupovat [...], chceme-li pochopit [...] smysl děl“ (tamtéž: 154).

Celkově lze shrnout, že Lahire jistým způsobem rekonstruuje Bourdieuův požadavek „nové vědy o dílech“, propojující text a kontext; kontext literárního pole však podle něj není postačující, protože sám koncept pole je příliš zúžený. Do hry se tak vrací osobnost autorů, neredukovatelných na aktéry pole. Naopak stranou zůstává to, co například Jacques Dubois nazývá „ideologie“, tj. vztah literárních děl k celkovému sociálnímu prostoru, fakt, že literární texty jsou v širokém slova smyslu reprezentacemi. V tomto ohledu zůstává Lahire věrný linii sociologického zkoumání literárního pole/hry vytyčené Bourdieuovým projektem. Autor jako subjekt literární hry je tím, skrze nějž se „existenciální problematika“ do textů dostává a zde také máme hledat její interpretaci.⁷⁵

⁷⁵ Lahirovi v „nové vědě o dílech“ jakožto zprostředkování mezi „vnějším“ a „vnitřním“ čtením chybí i analýzy textů jako takových, které Bourdieu – vyjma interpretace *Citové výchovy* – spíše jen deklaruje; v knize *Literární situace* se Lahire k této otázce vyslovuje převážně v teoretické rovině (Lahire 2006: 529–545), důslednější aplikací jeho sociologické metody přímo na literární díla (a nikoli takřka výlučně na autory) je zejména práce o Franzi Kafkovi (*Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, 2010a); srov. i Lahire 2001a /1999/: 42–45 (Kafkovskou kapitolku ovšem obsahuje už *Literární situace*; Lahire 2006: 515–522; je na okraj zmiňují, že v téže době vydala svou monografii o Kafkovi i Pascale Casanova [2011]).

II.3.5 Sebezprezentace autora: postura (Jérôme Meizoz)

Uvažování o literárním poli a problematika autora se propojují – ovšem výrazně odlišným způsobem – také u frankofonního švýcarského literárního historika Jérôme Meizoze. Ten se v minulém desetiletí začal věnovat pojmu *postura*.⁷⁶ Postura sice není pojmem novým, Meizoz jej však hlouběji promyslel a usouvztažnil s dalšími pojmy, jako jsou *ethos* nebo *persona*. Posturu definuje Jérôme Meizoz – v návaznosti na vymezení *ethosu* u Alaina Vialy (viz níže) – jako „jedinečný (*singulier*) způsob zaujetí ‚pozice‘ v literárním poli“ (Meizoz 2007: 18). Jde o „sebezprezentaci“ autora v jeho textu i mimo něj, o utváření jeho vlastního obrazu. Postura není fakultativním doplňkem nebo „reklamním nástrojem“ autorské existence, ale jejím nevyhnutelným průvodcem. Na dalších stranách tento pojem blíže představím (včetně jeho genealogie a alternativ v současné teorii, z nichž některé už byly výše zmíněny) a poukážu rovněž na jisté nejasnosti, které jsou s ním spojeny. Postura každopádně představuje – přinejmenším ve frankofonním světě – diskutovaný pojem, konceptuální inovaci rozšiřující teorii literárního pole v jejím původním bourdieuvském rozvrhu. Zároveň odkazuje k jiným tradicím (teorie diskurzu a rétorika, kulturněantropologická teorie jednání ad.), a teorii polí tak obohacuje o další produktivní kontexty.

⁷⁶ Český překlad pojmu je problematický; „postoj“, „pozice“ či „postavení“ jsou příliš obecné nebo zavádějící. Rozhodoval jsem se mezi *posture*, *postures* (nesklonné; tj. plně ponechaná francouzská forma) a *postura*, *postury* (v zásadě se jedná o kalk). Nakonec jsem se rozhodl pro sklonnou podobu. Slovo „postura“ označuje v češtině spíše pozici těla, ovšem v literárněvědném kontextu může podle mého názoru snadno získat jiný význam. To, že se nejedná o běžný výraz, může napomáhat snazší identifikaci, že jde právě o daný pojem a termín. Postura se ovšem v této práci v českém kontextu neobjevuje poprvé: *posture* u Michela Houellebecqa věnovala svou diplomovou práci Eva Fernández de Jesús (2012); její text obsahuje po přehledu koncepcí autora ve 20. století i teoretickou část, vysvětlující na základě Meizozových a některých dalších textů tento pojem (tamtéž: 23–29). Podstatné přitom je, že autorka zvolila překlad „póza“, resp. „autorská póza“ (užíváno záměnně); tuto svou volbu sice blíže nekomentuje, upozorňuje ale na to, že pojem „póza“ nemá být chápán pejorativně. Aniž bych chtěl za každou cenu volit jiné řešení (naopak, ustálenost terminologie je nepochybně žádoucí), po delší úvaze považuji výraz „póza“ za nepříliš vhodný, a to právě kvůli jeho pejorativním, negativním konotacím. Význam pojmu *posture*, třebaže toto slovo patrně i ve francouzštině nese jisté negativně hodnotící konotace (slabší než v češtině), je založen rovněž na starších výskytech tohoto výrazu v literární vědě, které tyto konotace nemají (srov. k tomu Saint-Amand – Vrydaghs 2013), a rovněž u samotného Meizoze je zřejmé, že pojem má být užíván popisně. To by, domnívám se, pojem „póza“ nebyl schopen zcela naplnit, i když jsem si vědom toho, že terminologizací se může význam slova změnit. (Na druhou stranu nevidím ani přesvědčivý důvod pro ponechání původního francouzského výrazu: v případě pojmu *postura* se nejedná o tak specifické užití slova, jako například u [někdy] nepřekládaného *jouissance* apod.)

Jak již bylo uvedeno, postura je předpokladem sociální inteligibility autora: „Na scéně literární výpovědi se autor nemůže prezentovat a vyjadřovat jinak než vyzbrojen svou *personou*, svou posturou“ (tamtéž: 19). Autor se nemůže „neprezentovat“ (k jistým omezením ale níže). Tuto nutnost sebe prezentace spojuje Meizoz s historickým rozlišením, které provádí Nathalie Heinich mezi „režimem společenství (*communauté*)“ a „režimem jedinečnosti (*singularité*)“: podle Heinich dochází v umění a literatuře osmnáctého století k postupnému posilování autorské role, ke zdůraznění důležitosti a jedinečnosti autora a pro autory se stává nutným budovat svůj veřejný obraz (tento proces je spojen s historickými proměnami autorství, subjektivity a identity, ale také s nástupem trhu do kulturní oblasti) (tamtéž: 40–42).⁷⁷

Meizozovým centrálním příkladem, k němuž se opakovaně vrací, je Jean-Jacques Rousseau, jeho veřejné vystupování, životní volby a autostylizace v jeho autobiografických textech. Za jistý „iniciační“ okamžik či emblém zrodu autorské postury – Rousseauovy, ale i v historickém smyslu vzniku tohoto fenoménu – považuje Meizoz premiéru Rousseauovy opery *Vesnický čaroděj* 18. října 1752 ve Fontainebleau za přítomnosti panovníka a dvora, jak ji Rousseau popsal ve svých *Vyznáních* (vyd. 1782). Rousseau se na premiéru dostavil v prosté paruce a s neholenými, nicméně upravenými vousy. Prostotou svého vzezření tak všechny přítomné udivil. Po úspěchu díla se panovník rozhodl udělit autorovi audienci a přiznat mu rentu, oboje však Rousseau odmítl (čímž šokoval a rozhněval dvůr i svého přítele Diderota); v pamětech a korespondenci to zdůvodnil tím, že chce zůstat skromným svobodným člověkem, nezávislým na rozmarech mocných (Rousseau ovšem jakožto Švýcar nebyl poddaným francouzského krále). Nadále pak vykonával povolání opisovače partitur, žil se svou partnerkou Thérèse a – v aktu distancování se od majetku a moci – se i ve svých spisech hlásil k lidovým vrstvám. Tato záměrně budovaná postura obhájce prostoty a přirozenosti, „skromného řemeslníka“ – odkazující podle Meizozovy interpretace k toposu filozofické ironie (Sokrates, Diogenes) a zároveň ke křesťanské *sancta paupertas* i přímo ke kristovskému modelu – se stal základem sociální inteligibility Rousseaua jakožto autora (podle Meizoz 2010b; Meizoz on-line).

Rousseauův příklad názorně ukazuje dvě základní dimenze autorské postury: 1. nediskurzivní aspekt (chování – oděv, vystupování apod.), 2. diskurzivní (verbální) aspekt –

⁷⁷ Nathalie Heinich, příležitostně zmíněná již výše, je další z žaček Pierra Bourdieua, která se však přímo teorii literárního pole dále nevěnuje; zaměřuje se zejména na oblast umělecké kreativity v literatuře a vizuálním umění. Meizoz odkazuje na její práci *Du peintre à l'artiste* (1993).

ethos (Meizoz online; Meizoz 2010b: 85). Postura tedy spojuje tyto dvě oblasti – veřejné vystupování autora, jeho „aparenci“, a způsob, jak sám sebe prezentuje ve svých textech (o hranici mezi texty fikčními a nefikčními viz níže). Rousseau na obou těchto rovinách utváří celistvý obraz své autorské osobnosti.

Toto pojetí autorské postury má několik bezprostředních zdrojů. Klíčový je v jeho genealogii pojem *ethos*.⁷⁸ Pochází z Aristotelovy *Rétoriky* a tradice klasické teorie řečnictví, kde tvoří součást trojice aspektů řečnického projevu *logos* – *pathos* – *ethos* (zejména jakožto budování „důvěryhodnosti“ autora v jeho projevu). Z rétorické tradice jej přejímá moderní francouzská teorie diskurzu. Již jsem zmínil Vialovu adaptaci *ethosu* jakožto specifického zaujímání pozice v literárním poli (u Vialy se tak stýká teorie literárního pole s kategoriemi klasické rétoriky, která je mu vzhledem k jeho specializaci na 17. a 18. století blízká).⁷⁹ Další významné – a vzájemně na sebe odkazující – podoby tohoto pojmu nacházíme u lingvisty a literárního vědce Dominiqua Maingueneaua a izraelské teoretičky Ruth Amossy, zabývající se komplexně problematikou sebe prezentace (*la présentation de soi*).

Maingueneau v řadě souvisejících publikací představil svůj systém literární teorie na pomezí lingvistiky, rétoriky, analýzy diskurzu a sociologie. V práci *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société* se podrobněji věnuje rovněž pojmu *ethos*. Situuje jej na rovinu textu a spojuje s „garantem“ – „reprezentací mluvčího (*énonciateur*), kterou si musí vytvořit jeho řečový partner (*coénonciateur*) na základě indicií různého řádu poskytovaných textem“ (Maingueneau 1993: 139). Tento „garant“ se projevuje celkovým „tónem“ své výpovědi a vyznačuje se kvazi-psychologickým „charakterem“ a tělesností. Podle Maingueneaua je totiž *ethos* aspektem zakotvujícím literární výpověď právě v tělesnosti sdílené rekonstruovaným „garantem“ a čtenářem, kterou se vyznačuje „scéna výpovědi“: „Z pohledu řečového partnera (*coénonciateur*) umožňuje *ethos* dílu, aby *nabylo těla*“ (tamtéž: 140). Výchozím předpokladem tedy je, že dva mluvčí obývají společný svět, který je také tělesný (srov. též Maingueneau 2013: *passim*). Meizoz navazuje právě na tento „diskurzivní *ethos*“, vyvstávající ze samotného textu, propojuje jej však těsněji s autorem a do jisté míry redukuje pole jeho působnosti (na nefikční texty, viz dále).

U Maingueneaua se Meizoz inspiruje ještě v jiném ohledu: uvědomuje si, že hovořit bez rozlišení o „autorovi“ je nepřesné, a proto si přisvojuje Maingueneauovo odlišení různých

⁷⁸ O vývoji i současném užívání pojmu *ethos* pojednávají Dhondt a Vanacker (2013).

⁷⁹ Meizoz odkazuje především na Vialovu kapitolu „Éléments de sociopoétique“ v knize *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio* (1993), kterou Viala napsal společně s Georgesem Moliniéem (tato publikace mi bohužel v době vzniku této kapitoly zůstala nedostupná).

aspektů či „vrstev“ tohoto pojmu: Maingueneau rozlišuje 1. osobu (*la personne*; biografického autora), 2. spisovatele (*l'écrivain*; autorskou funkci v literárním poli), 3. pisatele (*l'inscripteur*; mluvčího [*l'énonciateur*] textu); postura je pak snahou postihnout současně všechny tyto tři složky (*ethos* je jak u Meizoze, tak u Maingueneaua spojen s textovou podobou autora; Meizoz 2007: 42–45).⁸⁰

Rovněž Ruth Amossy navazuje na aristotelský pojem *ethosu* a chápe jej jako nepostradatelnou součást komunikace: jde o sebe prezentaci, konstruování obrazu sebe samého, které – právě tak jako postura – není fakultativní, nýbrž stálou součástí každého verbálního sociálního jednání (Amossy 2001; 2010). Zejména kniha *La présentation de soi. Ethos et identité verbale* (2010) představuje komplexní teoretické pojednání o *ethosu*, kde se autorka zabývá vlivem kulturních rozdílů a stereotypů na konstruování *ethosu*, otázkou dominance a moci realizující se skrze *ethos*, interaktivní povahou pojmu či *ethosem* konstruovaným skupinovým aktérem. K referenčním autorům zde vedle Aristotela, Maingueneaua a Bourdieua patří například také Erving Goffman. *Ethosem* v oblasti literatury se Amossy zabývá též, zaměřuje se však na široké spektrum oblastí komunikace a sociální interakce, kde vytváření obrazu sebe samého hraje výraznou roli – každodenní společenský styk, politiku, reklamu, televizi apod.

Z genealogického hlediska se tedy Meizoz ve svém vymezení *ethosu* blíží Vialovi, ovšem situuje jej na stejnou rovinu jako Maingueneau – na rovinu textu; postura se pak stává zastřešujícím pojmem a *ethos* jednou z jejích složek.⁸¹

Postura má podle Meizoze potenciál propojit texty a kontexty: zahrnuje na jednu stranu sociální chování autorů, na stranu druhou jejich texty: „Hovoříme-li o ‚postuře‘ autora, chceme vztahovým způsobem popsat účinky textu a účinky sociálních jednání“ (Meizoz 2007: 21). Z hlediska zvažování možností literární sociologie se tedy analýzy postury v textech, jak opakovaně zdůrazňuje sám Meizoz, stávají obdobou Bourdieuovy „nové vědy o dílech“, resp. kladou si podobné cíle: „Na metodologické rovině se mi pojem ‚postura‘ jevil cenným pro překonání staré dělby úkolů mezi specialisty na vnitřek a vnějšek textu; postura autora tak ve vzájemném vztahu zahrnuje diskurzivní fakty a životní jednání v literárním poli“

⁸⁰ V Maingueneauově rozdělení autorských instancí tedy například oproti rozčlenění podávajících subjektů u Umberta Eka (empirický autor, modelový autor, [vypravěč]; např. Eco 1997 /1994/) přibyla další rovina, a sice autor jako aktér literárního pole (*pisatel/inscripteur*).

⁸¹ Jako zastřešující pojem se *ethos* vrací rovněž ve studii Liesbeth Korthals Altes (2010), na niž dále několikrát odkážu, a též v její aktuální knize *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction* (2014).

(Meizoz 2011: 81–82). Postura ze specifického úhlu pohledu – z hlediska sebe prezentace autora – postihuje konkrétní způsob zaujímání pozic. Podle Bourdieua má zaujímání pozic zejména podobu využívání jistých literárních prostředků, žánrů apod., nesoucích příznak určité pozice v literárním poli. Naproti tomu postura toto zaujímání posouvá blíže k individualitě, singularitě autora, čímž by – alespoň teoreticky – mohla umožnit extenzivnější interpretace literárních textů.

Jedinečnost jednotlivých autorských postur ovšem oslabuje to, že – jak Meizoz upozorňuje – nejsou zcela singulární, ale opakují se, vzájemně se inspirují a jejich zaujetí autorem znamená mnohdy navázání na existující vzory (srov. například v moderní literatuře posturu prokletého básníka, mučedníka stylu nebo mluvčího lidu). Meizoz se zabývá zejména posturami francouzských autorů první poloviny 20. století, jako jsou Ramuz, Céline, Cingria, Poulaille, Giono a další, a ukazuje tak, že rovněž postury – tak jako pozice v literárním poli – tvoří určitou síť rozdílů a opozic. Otázka individuality, jedinečnosti postury je proto složitější: autor musí zaujmout srozumitelnou, a tedy často i minulostí „prověřenou“ posturu už proto, aby byl v sociálním prostoru inteligibilní. Může také zaujímat postupně více rozdílných postur, jak to Meizoz v několika textech ukazuje na příkladu Céline: na počátku 30. let nejprve „lékař chudých“, poté „neochvějně upřímný“ antisemitský nacionalistický pamfletista a v poválečném období pak „ctnostná oběť“, resp. „čistý umělec“ (Meizoz vychází především ze Célinových předmluv, korespondence a příležitostných textů; Meizoz 2007: 100–121; 2011: 35–55).

Typ primárních textů, z nichž Meizoz čerpá (autorské předmluvy, korespondence, paměti, pamflety, drobné publicistické texty autorů...), upozorňuje na zásadní problematický bod teorie postury: totiž na otázku, zda je možné autorskou posturu analyzovat rovněž ve fikčních textech. Podle Meizoze jsou totiž fikční texty pro zkoumání postury zrádné tím, že se v nich autor mění v literární instanci, využívá různé typy vypravěčů apod. Je poté otázka, jak autostylizace ve fikčním textu vztáhnout k autorské postuře reálného autora (viz zejm. Meizoz – Martens 2011: 209–211). Možné řešení – vyloučit fikční texty – by pochopitelně představovalo zásadní omezení nejen samotného studia postur, ale i nároku na propojení textu a kontextu při aplikování teorie postury jako varianty „nové vědy o dílech“. V prvním svazku svých *Postures littéraires* (2007) Meizoz s možností studia postur v textech literární fikce nepracuje, ale v knize *La fabrique des singularités. Postures littéraires II* (2011) se takovéto analýzy již objevují. Po teoretické stránce však nepřichází se zřetelnou odpovědí: připomíná

znovu Maingueneauův model tří autorských instancí, specifická „pisatele“ (*l'inscripteur*) a poukazuje na neuzavřenost svého promyšlení pojmu postura (Meizoz 2011: 83–86).⁸²

Klíčovou charakteristikou postury podle Meizoze dále je, že představuje „přechodový prostor mezi individuálním a kolektivním“ (Meizoz 2007: 27). Nabízí se tedy otázka: Kdo utváří posturu? Je to pouze autor, anebo se na vzniku tohoto obrazu podílí také publikum, respektive další zprostředkující instance – v současné době zejména média, ale třeba také nakladatelé? „Interaktivnost“ kategorie postury by se vzhledem k její definici mohla jevit poněkud paradoxně – jako prezentace sebe samého jinými aktéry. Patrně však je nutné tento faktor do postury zahrnout. Meizoz tuto interakčnost vyzdvihuje, třebaže jeho analýzy se věnují převážně postuře vyjádřené samotnými autory: „[...] postura není pouze autorskou konstrukcí ani čistou emanací textu ani prostou inferencí čtenáře. Vystává z *interaktivního* procesu: je spolukonstruována, v textu i mimo něj, autorem, nejrůznějšími zprostředkovateli, kteří jej předkládají k četbě (novináři, kritiky, životopisci atd.) a publikem. Jakožto kolektivní obraz začíná u nakladatele ještě před publikováním, oním prvním převedením do diskurzivní formy. Můžeme ji sledovat v celém okolí textu, od *peritextu* (prezentace knihy, biografická informace, fotka) až po *epitext* (rozhovory s autorem, dopisy jiným spisovatelům, literární deník). Postura se tak utváří v interakci autora se zprostředkovateli a publiky, předjímá jejich úsudky nebo na ně reaguje“ (Meizoz 2011: 83).⁸³

Je zjevné, že pojem postura má svou velmi aktuální dimenzi: ve „společnosti spektaklu“ a v době sociálních sítí se rovněž autoři literatury musí zvýšenou měrou prezentovat, nejen proto, aby více zaujali veřejnost (nebo tu část veřejnosti, na kterou cílí), ale aby se vůbec stali v sociálním prostoru „viditelnými“. Na jednu stranu přibývá „formátů“, v nichž se autoři představují širšímu publiku (rozhovory ve všech typech médií, vystoupení na veletrzích, autorská čtení apod.), a zároveň mohou se svými čtenáři komunikovat kvazi-přímo na sociálních sítích. To vše může mít velký dopad na recepci jejich osobnosti v širokém smyslu i na recepci a interpretaci jejich díla. Ve francouzském kontextu jsou proto z hlediska jejich veřejné sebeprezentace studováni autoři jako Christine Angot či Michel Houellebecq,⁸⁴

⁸² Liesbeth Korthals Altes (2010: 104–110; 2014: 53) možnost analýzy postury (či primárně *ethosu*, v jejím poněkud odlišném pojetí) v literárních textech předpokládá, s nutným zohledněním žánru a dalších specifík daného textu. Naopak Saint-Amand a Vrydaghs (2013) o ní – s jistými výjimkami – pochybují.

⁸³ Korthals Altes (2014: 54–58) tuto interakční stránku postury považuje za její ústřední vlastnost, která má značný dopad na čtení a interpretaci literárních textů. „Autor“, v běžné čtenářské i kritické praxi tak silně přítomný, je právě „obraz autora“ – jeho postura.

⁸⁴ Zmiňovanou práci mu ale věnovala i Fernández de Jesús (2012).

tj. tvůrci oceňovaní kritikou a zároveň dosahující mimořádných prodejních čísel, jejichž tvorba do značné míry spadá do žánru autofikce a jejichž mediální obraz je velmi vrstevnatý (a kontroverzní, což je do jisté míry podmínkou zájmu mainstreamových médií). Sebestylizace či postury byly však velmi výrazným rysem díla a osobnosti již takových klíčových autorů francouzské literatury jako Rousseau, Baudelaire, Céline či Genet.

Závěrem připojím několik shrnujících poznámek. Pojem postura je možné označit za pojem „slabý“ v tom smyslu, že jeho definice obsahuje některé ne zcela jasné momenty a je zjevné, že jeho aplikace se neobejde bez jisté míry intuitivního přístupu (vymezování konkrétních postur, viz příklady výše). To se však může ukázat i jako výhoda: je díky tomu adaptovatelný na různý materiál a blízký „empirii“. (Meizozovy studie se většinou zaměřují na zcela konkrétní literárněhistorický materiál, teoretizování o posturách je tedy – na rozdíl od Bourdieuova konceptu literárního pole, který je teoreticky propracovanější a má výrazně spekulativnější ráz – provázeno velkým množstvím aplikací.)

Otázku, kterou si Meizoz klade, totiž zda je možné posturu studovat také ve fikčních textech, a pokud ano, ve kterých (například v autofikcích?), odkazuje na širší problém adekvátnosti využití sociologických metod pro interpretaci konkrétních literárních textů. Mohli jsme průběžně sledovat, že u Bourdieua je sice deklarována možnost interpretovat texty jako zaujímání pozic, tj. ve vztahu k volbám autora vycházejícím z aktuálního stavu literárního pole a z jeho snahy se v tomto poli situovat, ovšem v konkrétních interpretacích jsou pak texty často redukovány na určité „labely“ (tj. zaujaté pozice) typu zvoleného žánru, tématu či básnického prostředku, tedy stávají se spíše dokladem daného stavu literárního pole. Stejně tak se možná sociálno v podobě autorovy postury ztrácí v zákrutech literární fikce či stylu.

Dalším ne zcela vyjasněným momentem je interaktivita postury – tedy otázka, kdo se na jejím utváření podílí. Meizoz sice interaktivitu deklaruje (v silné podobě zejména v Meizoz 2011: 83), ve svých interpretacích ale často předpokládá, že autor do svého textu posturu určitým způsobem vkládá a ta je pak prostě dešifrována; tato představa jako by nepočítala s interpretační aktivitou čtenářů a kritiků. Je také zřetelné, že v současných médiích se sebezprezentace autorů do značné míry vymyká jejich kontrole a stává se skutečným kolektivním aktem a výtvozem.

Konečně je zde otázka deklarované singularity postury: postura je specifickým způsobem zaujetí pozice v literárním poli, ovšem může být i aktem mimetickým (uchopením určité tradiční postury – například postury tvůrce-génia vymykajícího se běžným standardům komunikace a společenským hodnotám, do jisté míry typické například i pro zmiňovaného

Houellebecq), výběrem, resp. adaptací z nabízející se škály historicky dostupných či současných postur. Mohli bychom pak dokonce uvažovat o tom, že nad systémem pozic literárního pole vzniká další soustava způsobů zaujímání těchto pozic – postur. Nelze popřít, že s tímto problémem – jak zachytit singularitu – se potýkají všechny sociologicky založené teorie literatury včetně té Bourdieuovy, která je, jak se zdá, o stupeň méně empirická než teorie postury i výše analyzovaná Lahirova teorie literární hry.

II.3.6 Současná rozvinutí teorie literárního pole (shrnutí)

V části II.3 jsme na vybraných autorech a směrech postbourdieovského výzkumu sledovali, kam se toto bádání vydalo po formulování teorie polí, jaká přineslo rozvinutí, korekce a revize. Než přejdu k poslednímu oddílu této části, pokusím se o jakýsi panoramatický pohled na pojednané přístupy a o jejich rozdělení na základě jejich vztahu k Bourdieuově teorii a k několika souvisejícím problémovým okruhům.

U všech analyzovaných autorů představuje Bourdieuova teorie literárního pole hlavní teoretickou i metodologickou referenci. Z hlediska vztahu k této „mateřské“ teorii můžeme však rozlišit tři základní postoje: 1. aplikace teorie literárního pole, 2. posuny a revize, neopouštějící rámec teorie pole, 3. inkorporace (někdy kritická) do (částečně) nového teoretického projektu.

1. Aplikace teorie literárního pole; základní axiomy zůstávají v platnosti

Tímto směrem se vydávají jednak přímí Bourdieuovi spolupracovníci a rovněž někteří další autoři a autorky, zejména v ranějším období (do vydání *Pravidel umění*). Jak již bylo uvedeno, první monografií aplikující teorii literárního pole na konkrétní období nebyla Bourdieuova práce, ale kniha Christopa Charla (1979). Obdobnou aplikaci – naplňující možná v nejvyšší míře axiomy „nové vědy o dílech“ – představuje kniha Anny Boschetti o Sartrovi a *Temps modernes* (1985). Lze říci, že stejně rigorózně inkorporuje základní postuláty teorie pole také pozdější kniha Gisèle Sapiro (1999). Alain Viala se o teorii literárního pole rovněž systematicky opírá, jako specialista na francouzský klasicismus však terminologii i metodologii částečně přizpůsobuje předmětu svého zkoumání; jeho kniha (1985) spadá zároveň i do kategorie 2 (pracuje totiž s časovým posunem vzniku francouzského literárního pole). Konečně práce Pascale Casanova (1999), přestože na Bourdieua neodkazuje zdaleka tak masivně jako jmenovaní autoři a její zacházení s pojmy i

rétorikou teorie polí je specificky hyperbolizované (či metaforizované), je intenzivně prodchnuta „duchem“ teorie polí (zároveň spadá i do kategorie 2, neboť koncept literárního pole aplikuje na nefrancouzský, nenárodní literární prostor). Tito badatelé a badatelky z hlediska bazálních postulátů teorie literárního pole nepřinášejí zásadnější revize. Většina z nich rovněž navazuje na Bourdieovy statistické výzkumy (kromě Pascale Casanova); inspiruje se jimi i Bernard Lahire, který však jinak do této kategorie nepatří.

2. Posuny a revize, neopouštějící rámec teorie pole

Tyto revize mají několik podob; podstatné přitom je, že nezpochybňují základní teoretické premisy teorie pole, ale jde spíše o aplikace na jiný než Bourdieuem zkoumaný materiál. Zaprvé jde o revizi časovou, s níž přichází Alain Viala: vznik „prvního francouzského literárního pole“ posouvá již do 17. století (a tento jeho názor je v současnosti mnohými sdílen), kdy se konstituují specifické instituce (akademie), systém ekonomické podpory (patronát, mecenát, zárodky trhu – autorská práva), místa sociability (akademie, salony) atd. Toto pole se nevyznačuje autonomií vůči ekonomickým, politickým a náboženským požadavkům, to však podle Vialy nebrání možnosti jako pole je chápat. Druhou revizi představuje revize prostorová, kterou bychom mohli nazvat revizí „měřítka“: Pascale Casanova uplatňuje Bourdieovy principy a opozice zakládající autonomní literární pole na nejširší možný literární prostor – prostor světové literatury, v němž se podle autorky konstituuje opozice mezi pólem světovým a nacionálním. Světové pole a jednotlivá pole nacionální mají obdobnou vnitřní strukturu. Autonomie se u Pascale Casanova v rámci jejího progresivistického (meta)narativu stává jednoznačně pozitivně konotovanou hodnotou. Třetí typ revize či posunu můžeme sledovat u Bernarda Lahira, který svůj výzkum – na rozdíl od ostatních analyzovaných autorů kromě (částečně) Jérôma Meizoze – soustředí na současné autory a stává se tak do jisté míry „etnografem“ spisovatelství (Lahire však celkově ani do druhé skupiny nespadá).

3. Inkorporace teorie pole (někdy kritická) do (částečně) nového teoretického projektu

Nejstarším ze všech pojednaných autorů – kromě samotného Bourdieua – je Jacques Dubois (nar. 1933); jeho pozice v bourdieuovském směru bádání je specifická, mohli bychom jej označit za dlouhodobého souputníka. V jeho knize (1978) je teorie literárního pole hlavní referencí, nicméně koriguje ji za pomoci pojmu ideologie a zdůrazňuje, že výzkum literárního

pole tvoří sice významnou část sociologicky zaměřeného literárněvědného bádání, není však částí jedinou. K zásadní transformaci teorie literárního pole dochází v díle Bernarda Lahira (2006). Lahire přichází s promyšlenou a komplexní kritikou pojmů sociální pole, habitus i Bourdieuovy teorie jednání jako celku. Sociální aktéři jsou podle něj vždy vícedimenzionálními bytostmi a nelze je redukovat na příslušnost k jedinému poli. Bourdieuův předpoklad „profesionalizovaného“ literárního pole je podle něj neodůvodněný, a Lahire proto literární pole nahrazuje „literární hrou“. Celkově usiluje o co nejbohatší, nereduktivní uchopení spisovatelské role, která nezbytně zahrnuje i „existenciální problematiku“, jež se transponuje do vytvářených děl. U Jérôma Meizoze (2007; 2011) není teorie literárního pole přímo zpochybňována, nicméně dostává se poněkud na okraj zájmu a v centru pozornosti se ocitá koncept postury, umožňující analyzovat autory a texty na nižší rovině obecnosti než s využitím konceptu literárního pole. Meizoz je ze všech zahrnutých badatelů patrně nejvíce empiricky zaměřen.⁸⁵

Ve druhé a třetí skupině postbourdieuovských badatelských projektů se tedy setkáváme s novými koncepty, jimiž jsou světový literární prostor, a zejména literární instituce, literární hra a postura. Jak jsem ukázal v příslušných kapitolách, jde někdy o koncepty problematické či „slabé“, nicméně představují rozvinutí teorie pole, její oživení a aktualizaci. Zejména Lahire a Meizoz inspirují v současnosti poměrně bohaté bádání;⁸⁶ je to nepochybně dáno i hladem po nových metodologických nástrojích a konceptuálních inovacích. U Lahira a Meizoze si můžeme povšimnout ještě jednoho rysu – totiž posunu od systémovosti, jíž se vyznačuje zkoumání literárního pole jakožto prostoru vztahů a diferencí, a snahy postihnout – stále v rámci sociologicky orientovaného bádání – jedinečnost autorů a částečně i literárních textů.

Rád bych ještě zdůraznil, jaká problematika se naopak – s výjimkou Duboisovy literární instituce – u jmenovaných autorů *neklade*: bourdieuovské dědictví u nich přetrvává v tom, že jejich sociologické přístupy k literatuře nemají podobu zkoumání vztahu nejširšího

⁸⁵ Tento rozdíl svého přístupu oproti metodám vedoucího své disertační práce Pierra Bourdieua i přímo tematizuje v Meizoz 2010a.

⁸⁶ Zde bych rád upozornil především na frankofonní open access revue COnTEXTES zaměřenou na sociologii literatury, která se v tematických číslech velmi intenzivně věnuje problematice literárního pole, postury, literární hry a dalších souvisejících konceptů (<http://contextes.revues.org>). Na stránkách této revue se nachází rovněž zajímavý anotovaný seznam disertací s literárněsociologickými tématy za roky 2006–2015; obsahuje téměř sto prací; <http://contextes.revues.org/5970>.

společenského prostoru a literatury, tj. nezabývají se takovými koncepty, jako jsou „ideologie“, „reprezentace“, „hegemonie“ a podobně. Je pozoruhodné, že prakticky u všech se setkáme – byť by to bylo jen formou stručné poznámky – s vymezením se vůči goldmannovskému směru zkoumání, který i pro Bourdieua reprezentuje reduktivismus „vnějšího čtení“. Goldmann se tak stává jakýmsi pars pro toto přístupů, které literaturu a společnost propojují přímo, bez zprostředkování literárním polem, hrou či autorskou posturou.

Nyní ještě podrobněji k některým problémovým okruhům, které v pracích jednotlivých autorů – silněji či slaběji – vystávají a jsou výrazem pnutí ve vztahu k „mateřské“ teorii literárního pole.

Vztah literárního pole a širšího sociálního prostoru; otázka autonomie

Literární pole se podle Bourdieua vyznačuje autonomií a jako takové může být i studováno; pouze dílčí část jeho analýzy se zaměřuje na jeho vztah k širšímu sociálnímu prostoru, resp. k poli moci. Otázka jeho vztahu k jiným polím a sociálnímu prostoru, který je přesahuje, se však u badatelů pracujících s teorií polí klade prakticky neustále. Podle Bourdieua je pro literární pole určující ekonomická autonomie, Sapiro se zaměřuje zvláště na autonomii politickou, resp. morální a Casanova na autonomii vůči nacionálním požadavkům a kritériím kladeným na literaturu. Sapiro se velmi podrobně zabývá otázkou odpovědnosti spisovatele a jeho politickou rolí; její argumentace však ústí do konstatování, že i zaujímání politických pozic autory – tedy vysoce heteronomní akty – jsou homologické s jejich pozicemi v literárním poli, což znamená, že literární pole politickou (a morální) problematiku svébytně vstřebává a přetváří. Přestože v mimořádných situacích, jako bylo období druhé světové války, zažívá literární pole tak jako celá společnost velké otřesy a jeho autonomie je narušena, autonomní logiku svého fungování si uchovává (ke kritice Bernarda Lahira srov. pozn. 74). Nejvyšší hodnotou se autonomie stává u Pascale Casanova: prostor světové literatury je prostorem nejautonomnějším, soustředěným na literární inovace. U této autorky je autonomie až reifikována, literární pole se stává místem boje o „čistý“ kulturní kapitál „modernosti“ v globálním měřítku. Na druhé straně názorového spektra stojí Bernard Lahire: představu autonomního literárního pole vylučuje podle něj už fakt, že autoři většinou vykonávají druhé povolání. Autonomii literatury chápe ve dvou významech: jakožto svébytné pole vztahů, institucí, problémů atd., a jakožto nezávislost na ekonomických, politických, náboženských a dalších vlivech. Zatímco v prvním slova smyslu je francouzské literární pole autonomní již několik století (přejímá Vialovu periodizaci), plná autonomie ve druhém smyslu je stěží

myslitelná (Lahire 2006: 47–58). Zaměřuje se především na aktéry, a vidí proto, že se pohybují ve více polích a v dalších sociálních prostorech (ne všechna společenství jsou totiž podle Lahira poli – například rodina) a logika jejich jednání podléhá vícečetným motivacím. Právě Lahire se dostává nejdále v kritice představy rozpadu společnosti do jednotlivých separovaných polí, s níž teorie polí Pierra Bourdieua pracuje (viz i dále ve II.4).

Adekvátnost reprezentace aktérů v teorii pole

Souvisejícím problémem je otázka, nakolik je možné uchopit a pochopit autory – a tím i jejich díla – výhradně jakožto aktéry literárního pole, tj. v zásadě zvážením možných pozic v poli a zaujímání pozic těmito aktéry. U Gisèle Sapiro i Pascale Casanova se s touto metodologickou „redukcí“ setkáváme: autoři jsou analyzováni *sub specie* své příslušnosti k literárnímu poli. Jsou tak především reprezentanty určitých (typických) trajektorií, jejichž logika vychází ze vztahů v samotném poli, vývoje pole a možností „sociálního stárnutí“ v poli. Zejména podle Pascale Casanova je logika jednání autorů stavem pole prakticky determinována. Toto zjednodušení kritizuje opět především Bernard Lahire: autory podle něj nelze redukovat na aktéry pole, nejen kvůli jejich „dvojímu životu“, ale také proto, že do své tvorby vnášejí řadu aspektů, které s literárním polem přímo nesouvisejí („existenciální problematika“). Rovněž Meizoz se s problémem adekvátnosti popisu jednání a motivací autorů vypořádává, a to tím, že zavádí pojem postury jakožto jedinečného, singulárního, individuálního zaujímání pozic v literárním poli, jakožto sebeprezentace (ne-li sebeutváření). Rousseau svou posturu „skromného řemeslníka“ formuje jako své veřejné „já“ na individuální bázi, tuto autorskou „masku“ si sám vytváří a nasazuje (k otázkám singularity a „systémovosti“ postury viz příslušnou kapitolu).

„Ekonomismus“ a ekonomika

Ekonomika se do Bourdieuovy teorie literárního pole dostává zejména dvěma cestami: jakožto hodnota negovaná v autonomním poli a jakožto kulturní kapitál, „trh symbolických statků“ vlastní polím kulturní produkce. S opozicemi různých typů kapitálu pracují všichni autoři navazující na Bourdieua. Klíčovou roli má u Pascale Casanova, která literární pole světové literatury otevřeně modeluje podle ekonomického vzoru, jako boje o akumulaci a udržení kulturního kapitálu. S odlišným zvýrazněním motivu ekonomiky se setkáváme u Lahira, který se zabývá naopak vztahem autorů k ekonomickému kapitálu. Literární pole je

podle něj zvláštním typem pole hlavně proto, že aktivity v něm provozované nejsou profesionální ve smyslu z nich plynoucího výdělku; literární hra vyžaduje mnoho času a poskytuje velmi málo ekonomického kapitálu. Představa čiré negace ekonomického kapitálu, s níž pracuje Bourdieu, podle Lahira není udržitelná: jen nemnoho autorů se psaním skutečně živí, většinou své literární aktivity „dotují“ ze svého druhého zaměstnání, píšou v době volna, dovolené apod., a to i ti, kteří dosahují nejvyššího uznání (jelikož ani ti se většinou literaturou nemohou po delší období žít). Vztah autorů k ekonomickým otázkám je tedy podle Lahira výrazně složitější, než jak jej prezentuje Bourdieuův model, a konstitutivní protiklad ekonomického a kulturního kapitálu se oslabuje (např. spisovatelé, pro něž literatura ani v nejmenším nepředstavuje možnost získávání ekonomického kapitálu, nemusí být vůbec „avantgardní“, jak předpokládá Bourdieu, atd.).

Nároky „nové vědy o dílech“

Je pozoruhodné, že prakticky u každého z analyzovaných autorů se setkáváme s explicitními metodologickými komentáři k tomu, že jejich práce usiluje překonat „vnější“ a „vnitřní“ čtení, propojit text a kontext apod. (viz výše v jednotlivých kapitolách). Jde jednak o zjevný ozvuk Bourdieuovy „nové vědy o dílech“, jak ji postuluje v *Pravidlech umění*, jednak o pochopitelný zájem každého širě pojatého sociologicky založeného zkoumání literatury. Je evidentní, že sociologický přístup k literatuře směřuje spíše k opomíjení samotných literárních textů, a „udržet“ analýzu textů v rámci zkoumání je tedy žádoucí cíl. „Vnější“ čtení zároveň nemá být identifikováno s přímým propojováním sociální skutečnosti a literárních textů, které je považováno za „zkrat“. V tomto rámci také většina analyzovaných autorů evokuje „prebourdieuovskou“ konfiguraci literární vědy: na jedné straně formalismus, nová kritika, německá filologická kritika, a především aktuální francouzský strukturalismus (zmiňováni jsou vícekrát například Lévi-Strauss a Genette), na druhé marxistická tradice (Lukács, a především Goldmann), dále Escarpit jakožto sociolog literatury a Sartre se svou biografickou metodou. V některých případech se však mezi „vnějšími“ přístupy ocitá také samotná Bourdieuova teorie, které je vytýkáno zanedbávání textů (tj. textový aspekt zůstává na rovině deklarace, konkrétní texty analyzovány nejsou); tento postoj zaujímá především Bernard Lahire. Jacques Dubois problém částečně obchází tím, že teorii polí považuje pouze za jeden ze sociologických přístupů k textům a ponechává si prostor i pro zkoumání ideologického aspektu děl. Tento problém je úzce spojen s deklarovanou snahou některých autorů dostat singularitě, jedinečnosti literárních děl, s níž se setkáváme hlavně u Lahira a Meizoze.

Všichni autoři každopádně buď přímo přejímají principy Bourdieuovy „nové vědy o dílech“, nebo představují vlastní postupy k propojení „vnitřního“ a „vnějšího“ čtení, textu a kontextu – tedy buď spatřují stejný problém i stejné řešení, anebo stejný problém, ale jejich řešení se liší.

Pohlédneme-li však blíže na práce analyzované v celém oddílu II.3, můžeme konstatovat, že v praktické rovině se u žádného z autorů literárním textům zvýšené pozornosti nedostává. Jejich zkoumání se soustředí na autory jakožto aktéry pole (Boschetti, Viala, Sapiro), na autory, jejich trajektorie a podmínky jejich práce (Lahire), na autory a jejich sebe prezentaci (Meizoz), a často zároveň na konkrétní literární pole jako takové (Boschetti, Viala, Sapiro, Casanova). U Meizoze se setkáváme s řadou čtení textů; vlivem jeho váhání, zda lze posturu studovat v literárních textech, anebo jen v textech nefikčních, jde však většinou právě o nefikční texty (možnost propojování literárního textu a kontextu je zde tedy omezena). Aniž by bylo možné vynášet obecné závěry (vzorek autorů není „úplný“, vybrány byly pouze některé jejich studie a monografie...), celkový pohled na analyzované literárněvědné práce naznačuje, že skutečná „nová věda o dílech“, tak jak byla postulována Bourdieuem v *Pravidlech umění* – zůstává dezideratem, jsou-li vůbec její maximalistické požadavky splnitelné. Postbourdieovský výzkum se fakticky nevydal směrem propojování textu a kontextu ve smyslu čtení textů pod zorným úhlem jejich sociálního kontextu (tj. primárně literárního pole), ale spíše směrem sociologie autorů a polí, která představuje poněkud jiný pohled na text a kontext.

V oddílu II.2 jsme se pohybovali v rámci samotné teorie literárního pole; oddíl II.3 nás někdy přenesl na její hranice, kde jsme mohli zahlédnout určitá její vnitřní pnutí a slabá místa. Tuto trajektorii nyní dokonáme a vydáme se ještě dále – položíme teorii polí některé zásadní kritické otázky.

II.4 Kritický pohled na teorii literárního pole

V tomto oddílu se z celkového pohledu naposledy vrátím k Bourdieuově teorii literárního pole. Předchozí kapitoly obsahují řadu dílčích kritických postřehů a korekcí, které přinesly především jednotlivé linie postbourdieovského výzkumu. Mnohé z těchto podnětů nyní opět připomenu. Významná je zejména systematická a koncepční kritika teorie pole z pera Bernarda Lahira. V případě dalších autorů se jedná spíše o upozornění na určité problematické stránky teorie polí, které vyplývá ze způsobu, jak s teorií polí sami pracují. K dosavadním zdrojům zde však přibude jedna zásadní kritická práce: kniha *Sur la science des oeuvres. Questions à Pierre Bourdieu (et à quelques autres)* (2011) filozofa a sociologa Geoffroye de Lagasnerieho. Hlavním momentem Lagasnerieho argumentace je přehodnocení Bourdieuovy kritiky „nestvořeného tvůrce“, „charismatu génia“ a předurčenosti tvorby stavem izolovaně pojímaného pole: podle Lagasnerieho intelektuální i umělecké inovace přinášejí naopak osobnosti, které jsou schopny omezení pole překročit, respektive si vytvářejí svůj vlastní intelektuální či umělecký sociální prostor.⁸⁷ Lagasnerie tedy vymaňuje pojem tvorby z jeho determinace úzce vymezeným polem. Jeho kniha představuje patrně nejpozoruhodnější recentní kritické přezkoumání základní postulátů Bourdieuovy teorie – tj. jeho „vědy o dílech“, kterou si Lagasnerie zvolil přímo do jejího titulu.⁸⁸

Budu postupovat po jednotlivých problémových okruzích, jejichž zvažení v Bourdieuově teorii považuji za významné. Nejprve to bude stěžejní, neustále se vracející pojem autonomie, dále otázka Bourdieuovy konceptualizace tvorby a kreativity, problém recepce, které se u Bourdieua nedostává výraznější pozornosti, a konečně se ještě jednou a naposledy vrátím k zastřešujícímu pojmu „nové vědy o dílech“, projektu určujícímu pro hlavní téma této práce, jímž jsou modely zprostředkování mezi textem a sociálním kontextem.

⁸⁷ Lagasnerie ovšem – a to je podstatné – samotnou myšlenku polí nadále považuje za inspirativní. Otázce kreativity a inovace v humanitních vědách ve vztahu k univerzitním polím se věnuje v jiné, související knize *Logique de la création. Sur l'Université, la vie intellectuelle et les conditions d'innovation* (2011a). Lagasnerie se zde mimo jiné snaží vyložit mimořádný intelektuální potenciál, který přinesly „neklasifikovatelné“ velké osobnosti francouzské teorie jako Derrida, Deleuze, Foucault, Vernant, Barthes nebo samotný Bourdieu, a zároveň na tuto linii překračování institucionální akademické *doxa* navázat.

⁸⁸ Za jednu z klíčových aktuálních reflexí – vedle Lahirovy monografie o Kafkovi a stručného pojednání v knize *L'histoire littéraire* (2010) Alaina Vaillanta – ji považuje například rovněž Anthony Glinoyer (2011).

II.4.1 Autonomie pole jako jeho izolace

Rozmanité významy, jichž „autonomie“ jakožto konstitutivní rys literárního pole nabývá u Bourdieua i jeho pokračovatelů, jsem komentoval v průběhu celého výkladu. Nebudu se tedy vracet ke všem jejím podobám a aspektům, ale omezím se na několik fundamentálních kritických bodů.

Postulát autonomie literárního pole (a dalších polí kulturní produkce) jakožto jeho soběstačnosti a specifických pravidel vnitřního uspořádání a fungování, jakož i jeho (relativní) nezávislosti na ekonomických, etických, náboženských a dalších požadavcích („lomivý efekt“ pole) je ústředním metodologickým krokem popisu pole. Právě tento předpoklad umožňuje inovativní uchopení specifického fungování literárního mikrosvěta, v němž dochází ke zprostředkování mezi texty a sociálním.

Autonomie pole znamená ovšem zároveň separaci literatury od celkového sociálního prostoru (jakož i od jiných polí) a rovněž separaci autorů jakožto aktérů pole od toho, co do problematiky pole nespadá (tj. například velká část jejich životní dráhy). Bernard Lahire správně upozorňuje na spjatost postulátu autonomie pole se specializací jako procesem typickým pro moderní společnost, který je zároveň jedním z hlavních témat sociologie 20. století. Podle Lahira je však z hlediska samotných aktérů představa autonomie pole jistým „optickým klamem“: aktéři jsou vždy „multidimenzionální“, patří často nejen do více polí současně, ale i do řady dalších sociálních prostorů, které ani není možné jako pole označit (rodina, přátelé, další zájmy...). Lahire upozorňuje na to, že pouze část sociálních aktivit lze lokalizovat do určitého pole. Většinou jde o aktivity profesní, k nimž – jak jsme viděli – však literární pole zcela nepatří, a proto navrhuje pracovat spíše s pojmem „literární hry“. Představa autonomie pole je tedy podle Lahira do značné míry abstraktním způsobem konceptualizace literatury, která je však mnoha způsoby – a právě skrze své aktéry – propojena s jinými polí i dalšími sociálními prostory. Rovněž vnitřní struktura pole (úzká/široká produkce, v rámci úzké produkce avantgarda nová a již posvěcená) i motivace jeho aktérů (akumulace kulturního kapitálu, negace ekonomického kapitálu) jsou mnohem rozmanitější, autoři jsou při „zaujímání pozic“ (tj. při rozhodování o žánru textu, na němž pracují, stylistických, narativních prostředcích atd.) vedeni výrazně širším vějířem motivací, než je zaujetí kýžené pozice v literárním poli. Z toho plyne, že literární texty není možné interpretovat výhradně *sub specie* literárního pole, neboť se na jejich genezi podílejí a jejich

kontext tvoří mnohé další faktory (otázku, nakolik je možné genezi textu vůbec rekonstruovat, teď ponechávám stranou).⁸⁹

Geoffroy de Lagasnerie dovádí myšlenku neadekvátnosti separace literárního pole a jiných polí kulturní produkce od celkového sociálního prostoru ještě dále, a to hned v několika směrech. Separaci jednotlivých polí chápe z opačného úhlu pohledu, tedy ve směru od zkoumajícího subjektu. Toto metodologické oddělení je totiž podle něj především důsledkem rozdělení univerzitních disciplín, které jednotlivá pole zkoumají (Lagasnerie 2011b: 47–54). Jde o „dělbu práce“, jež se z vědeckého zkoumání promítá na samotný objekt tohoto zkoumání. Podle Lagasnerieho bychom totiž myšlenku pole měli chápat spíše jako možnost vytyčit sociální prostor, do něhož se autor sám vepisuje (tamtéž: 57); spisovatelé tak například vedou dialog s autory z jiných literárních polí, s filozofy, vědci a teoretiky, s umělci. To je „intelektuální prostor“, do něž se situují a v němž mohou být jejich texty – i co do své inovativnosti – adekvátně pochopeny. Představa autonomních sociálních polí je tak spjata spíše s rigidností vědeckých modelů než se samotnou realitou sociálního světa (proto také teorie jako ta Bourdieuova, ale i mnohé jiné dokážou jen s obtížemi interpretovat „velkého autora“, skutečného inovátora – a vypomáhají si představou anomálie, výjimky apod.; viz níže II.4.2). Inovace jsou přitom podle Lagasnerieho spojeny typicky právě s překračováním hranic polí (tamtéž: 58).

Vědecké zkoumání polí tak paradoxně pole spíše performativně vytváří na základě své vlastní institucionální mřížky, než že by je zkoumalo (tamtéž: 62). S tím je spojen další aspekt separace polí: takto vydělené autonomní pole je zbaveno přímých vazeb s dalšími sociálními poli i sociálním prostorem jako celkem a stává se „pseudoneutrálním“, depolitizovaným prostorem, do něž může politika zasáhnout jen negativně (narušení autonomie pole) a „zvnějšku“. Lagasnerie jako příklad analyzuje výše představenou práci Gisèle Sapiro *Válka spisovatelů* a ukazuje, že stojí právě na postulátu „profesního“ oddělení literárního pole a primárního vyloučení jeho politické dimenze, takže politika na ně ve válečných letech může působit pouze jako vnější faktor.⁹⁰ Argument depolitizace ovšem primárně míří rovněž ve směru od vědy k literatuře jako zkoumanému předmětu, týká se tedy depolitizujícího dopadu

⁸⁹ V celém tomto odstavci jsem vyšel z Lahire 2001a /1999/, dále z Lahire 2006 a 2010b.

⁹⁰ Již výše jsem se zmínil o tom, že tuto stránku práce Gisèle Sapiro kritizuje i Lahire: autoři jakožto vícedimenzionální bytosti mají zcela přirozeně i svůj rozměr politický, který patrně předurčuje jejich politické volby více než jejich pozice v literárním poli, jež se však u Sapiro stává klíčem k vysvětlení jejich politických pozic (Lahire 2006: 68–72). Lagasnerieho kritika je ještě ostřejší; je ovšem třeba dodat, že argumentaci Gisèle Sapiro v tomto bodě zjednodušuje.

samotné teorie polí, která literárnímu poli politický rozměr *a priori* upírá. Lagasnerie tedy teorii literárního pole v posledku vnímá jako normativní dispozitiv.

Mohli bychom ovšem namítnout, že v postbourdieovském bádání se v neobyčejně silné míře setkáváme s otázkami hranice literárního pole a s vlivem politiky, morálky, národnosti na literaturu. Tento pohled je typický jak pro Gisèle Sapiro, tak pro Meizoze. Lagasnerieho výtky, že Sapiro za rozhodující vždy považuje autonomii pole, které veškerou „heteronomní“ problematiku vstřebává, takže tato autonomie nakonec není narušena, vychází z jeho celkově kritického náhledu na vydělení polí. Oproti Bourdieovu původnímu projektu je prozkoumávání rozhraní autonomie a heteronomie značným posunem.

Je zde však ještě jedna oblast, která autonomii literárního pole potenciálně zpochybňuje: literatura je sférou, kde se utvářejí rozmanité typy reprezentací sociální povahy. Nesouvisí například naturalistický román s dobovým pojetím vědy, subjektu, s pojmy, jako jsou dědičnost a degenerace, s konceptualizacemi společenských tříd apod.? Jak víme, Bourdieu tuto přímou souvislost odmítá (když se vyrovnává s marxistickou linií myšlení o literatuře, zejména s Goldmannem); na druhou stranu během rozpracovávání jeho teoretického projektu (tj. od druhé poloviny 60. do konce 90. let) vznikla celá řada přístupů, které se právě na tuto provázanost soustředí (nový historismus, kulturní studia, genderová studia, postkolonialismus, zkoumání „politického nevědomí“ u Fredrika Jamesona, a samozřejmě kulturní materialismus...). Situace 60. let, na niž Bourdieu kriticky reaguje svou „novou vědou o dílech“, se dramaticky změnila a teorie vzájemné provázanosti literatury, kultury a společnosti v širokém smyslu byla důkladněji promyšlena. Celou tuto problematiku nicméně Bourdieu i v *Pravidlech umění* (1992!) explicitně uzávorkovává. „Lomivý efekt“, „chránící“ literární pole před heteronomními zásahy, jej rovněž uzavírá pod sklem, jako by literatura neměla i další významy a účinky než ty, které jí přisuzují její „profesionálové“. S tím pochopitelně souvisí i otázka, kdo jsou adresáti literárních děl, v jakém okruhu díla skutečně působí (omezují se na „profesionály“?; viz další kapitoly). Viděli jsme, že Jacques Dubois si tento problém uvědomuje již na konci 70. let ve své *Literární instituci* (1978), a univerzálnost dopadu „nové vědy o dílech“ omezuje.

Z výše uvedeného rovněž plyne, že představa autonomního literárního pole je především metodologický postulát, který nám umožňuje specifickým způsobem zaostřit naše vidění a analyzovat struktury a vztahy, které bychom si jinak patně neuvědomili. „Literární pole“ je konceptuální nástroj, způsob nahlížení na literaturu, a nikoli objektivní struktura, kterou můžeme v literární realitě jednoznačně identifikovat. K tomuto chápání literárního pole se vrátím i v následujících kapitolách.

II.4.2 Kreativita – zavržený pojem

Jedním z cílů Bourdieuovy teorie je vysvětlit kreativitu na základě jejích sociálních podmínek – tj. ukázat „předurčenost“ tvorby její kontextualizací do příslušné konfigurace literárního pole. Flaubert, který je pro Bourdieua hlavním příkladem velkého „tvůrce“, je představen jako bod, v němž se sbíhají různé možnosti pole, na něž reaguje zaujímáním určitých pozic (tj. negací pozic stávajících). Jeho pozice je definována jako rezistence, podobně jako ta Baudelairova (či jinde Manetova). „Tvorba“ je tedy do značné míry podána v negativních pojmech. Těchto problémů s konceptualizací „velkého tvůrce“ v rámci teorie pole si všimá Lagasnerie a konstatuje, že (nejen) u Bourdieua je tvůrce chápán jako záhada, výjimka, anomálie, představující vybočení ze „standardní“ rozehrané partie, již je konfigurace literárního pole v určitém okamžiku jeho vývoje. Jinak řečeno, Bourdieu není schopen v rámci teorie pole kreativitu adekvátně uchopit. (Jak jsem uvedl, je to ale pochopitelné, neboť hlásá právě rozchod s myšlenkou „nestvořeného tvůrce“.) Faktem je, že vysvětluje-li Bourdieu vývojovou zákonitost především jako střídání institucionalizovaných a nových avantgard, pro individuální agenci zde nezbyvá příliš místo a velká tvůrčí osobnost se stává do značné míry záhadou. Podle Lagasnerieho však omyl spočívá v samotné celkové perspektivě a kontextualizaci: tito tvůrčí jsou naopak hlavními hybateli literárního (kulturního, intelektuálního) vývoje, právě oni jsou centrálními aktéry, což ovšem teorie pole nemůže adekvátně zachytit. Jak již bylo zmíněno, podle Lagasnerieho si tito tvůrčí sami vytvářejí své kontexty, svůj „intelektuální prostor“ (Lagasnerie to rozvádí zejména na příkladu zmiňovaných velkých teoretiků včetně samotného Bourdieua; Lagasnerie 2001b: zejm. 40–44, srov. i Lagasnerie 2011a: *passim*).

Druhý problém adekvátního uchopení autora byl již opakovaně zmíněn: jak se shodují Lahire i Lagasnerie, autory není možné převádět na pouhé aktéry pole, u nichž nezáleží na ničem jiném než právě na jejich pozici v poli. Jsou mnohodoménováni (Lahire) a sami si vytvářejí svůj prostor, přesahující dané pole (Lagasnerie). Podle Lahira nemůžeme autorům – a tím ani jejich textům – nikdy porozumět, pokud nevezmeme v úvahu rovněž jejich „existenciální problematiku“, tj. to, co si do literatury přinášejí ze svého dřívějšího i současného života, ze své životní orientace, zájmů. Lagasnerie odkazuje na Didiera Eribona, který upozorňuje na fakt, že kontextualizace aktérů do pole jaksi automaticky upozaduje jiný klíčový Bourdieuův pojem – totiž habitus, který zahrnuje nejen „literární já“ autorů, ale je (podle Bourdieuovy definice) výsledkem celé dosavadní trajektorie aktéra, z jiné stránky pak

jeho „sociálním nevědomím“ (viz výše II.2.3; Lagasnerie 2011b: 70). Biografie autorů není podle Lagasnerieho (a Eribona) nikdy nepodstatná.⁹¹

Tento okruh otázek úzce souvisí s problémem jedinečnosti, singularity autora, jak jsme se s ním v postbourdieuovském bádání už rovněž setkali. „Velcí tvůrci“ mohou být pro teorii pole problematičtí právě z důvodu své originality, jedinečnosti; ovšem jedinečný je každý autor (tak jako v obecném smyslu každý sociální aktér). To pochopitelně teorie pole nemůže ve výraznější míře zachytit. Gisèle Sapiro (1999), která shromáždila neobyčejné množství údajů z historických zdrojů, mezi nimiž hrají významnou roli egodokumenty autorů, tyto bezpochyby „singulární“ fakty vždy ihned vztahuje ke konfiguraci pozic v literárním poli. Její statistickou analýzu, byť není zdaleka jedinou metodou, již využívá, lze chápat právě jako proceduru převodu „životního kontinua“ (byť pochopitelně již sémioticky zprostředkovaného) do rozčleněné kategorizace jednotlivých „faktorů“. Rovněž Pascale Casanova (2012 /1999/) pracuje s velkým množstvím příkladů a textů, především s komentáři autorů k jejich vlastní tvorbě; i ty však – třebaže neuzívá statistické metody – slouží především jako doklady jednotlivých tezí jejího vymezení pole světové literatury. Lahirovo uvažování jsem zde již zmínil – u něj je singularita autorů (i textů, ta zejména v Lahire 2001a /1999/ a 2006 v deklarativní podobě a ve formě konkrétních analýz pak v Lahire 2010a) jedním z centrálních zřetelů. Konečně u Meizoze (2007; 2011) má singularitu postihovat koncept postury, který je každopádně méně abstraktní než pouhá pozice autora v literárním poli (k omezením ale viz výše). Lze říci, že Lahire se – v rámci všech sledovaných sociologických metod – přibližuje této neredukovatelné jedinečnosti autorů nejvíce (srov. jeho rozhovory), ovšem za tu cenu, že teorii pole v její bourdieuovské formulaci opouští.

Lagasnerie však v otázce pozice autora v teorii polí přichází ještě s jedním pozoruhodným postřehem. Jak je patrné, celkově kritizuje scientismus a domnělou „objektivitu“ Bourdieuovy teorie, normativitu jejího hlediska, performativně měnící realitu, již má popisovat. Tato absolutizace hlediska „objektivního badatele“ se podle Lagasnerieho projevuje i v pojetí toho, kdo je schopen stanovit „pravdu“ o autorovi. Vzhledem k tomu, že prostor pozic si autor nemusí zcela jasně uvědomovat, a stejně tak nemusí být plně vědomé a záměrné jeho strategické kalkuly, je to – píše Lagasnerie – právě odborník, vědec, kdo na

⁹¹ Jen na okraj poznamenávám, že jakkoli je Lagasnerie vůči Bourdieuově teorii kritický, také on se pohybuje v paradigmatu „návratu autora“ (viz zde i Dodatek 1: Návrat autora), takže palčivé otázky, jak přesně se biografie autorů vztahuje k jejich dílu a jak tento vztah interpretačně zužitkovat, resp. jak se o charakteristikách jednotlivých autorů můžeme dozvědět, si bezprostředně neklade. U Lahira je obdobná problematika rozpracována podrobněji, zejména v jeho knize o Kafkovi (Lahire 2010a).

základě analýzy pozice autora v poli dokáže i tyto nevědomé motivace popsat. Analyzuje-li tedy Bourdieu „Flaubertovo hledisko“, jako by byl schopen „vědět“ nejen to co sám Flaubert, ale i to, co si Flaubert uvědomovat nemusel nebo nemohl. Teorie polí tedy podle Lagasnerieho postuluje také absolutní epistemologickou svrchovanost vědce-sociologa nad aktérem studovaného pole (Lagasnerie 2011b: 117–120).

II.4.3 Čtenáři: recepce a interpretace

Absence ohledu na recepci literárních textů je patrně nejzjevnější lakunou teorie literárního pole. Důvody jsou vcelku zřejmé: Bourdieuova teorie je vyhraněně produkcionistická, zaměřená na analýzu literárního textu v kontextu jeho vzniku. Druhý určujícím faktorem je to, že poněkud vágní kategorie „čtenáře“ (tedy vágní oproti – ovšemže jen při prvním přiblížení – určitější kategorii autora) nenachází v literárním poli své místo. Literární pole v zásadě počítá se dvěma typy čtenářů: na pólu široké, komerčně zaměřené produkce je to publikum očekávající do značné míry „žánrové“ či formulaické výtvořky; na pólu úzké produkce jsou to sami aktéři literárního pole, „kolegové“, kteří se mění v čtenáře. Pól úzké produkce je z hlediska kapitálu oceňovaného v literárním poli – tedy z hlediska kapitálu kulturního – dominantní; tito čtenáři-kolegové se tedy do značné míry stávají čtenáři *per se*. Je tak zajištěna shoda habitů a způsobů vnímání autorů a čtenářů. Vystává pochopitelně otázka, zda literární díla nemíří na mnohem heterogennější publikum, které součástí literárního pole v základním slova smyslu není, což implikuje neobyčejně bohatou problematiku apropriací, posunu významu literárního textu mimo úzké pole kulturní produkce (jak ji tematizují různé recepční teorie, a nejen ony). Můžeme z porozumění literatuře vyloučit tento faktor – totiž že může, a dokonce musí být různými způsoby čtena? Pokud bychom předpokládali jako jediný správný způsob čtení a interpretace literárních textů jen druhou možnost, mohla by mít literatura nějaký společenský dopad? V souvislosti se třetí částí této práce jen zmiňme, že právě kulturní materialismus – aniž by sám sebe otevřeně označil za recepčně založenou teorii – s produktivním charakterem recepce, s důrazem na čtení děl, a dokonce se subverzivním či disidentním čtením výrazně pracuje.

Lagasnerie upozorňuje na zjevnou skutečnost, že recepce literatury zákonitě uniká kontextu produkce a tyto posuny jsou navíc mnohdy produktivní (Lagasnerie 2011b: 114–126). Sám pojem „posunu“ však implikuje možnost kontext produkce a jím údajně garantovaný smysl textu rekonstruovat, což je představa nepochybně problematická. „Nová věda o dílech“ tedy může pracovat s fikcí věrné rekonstrukce kontextu vzniku díla a na takto

získaném výkladu textu pak trvat. (Čímž samozřejmě nemá být řečeno, že kontext vzniku je zcela nepoznatelný či irelevantní.) Lagasnerie však oprávněně upozorňuje ještě na další, skrytější předpoklad, související s kritikou představy epistemologické privilegovanosti expertního vědění (tj. odborníků-sociologů literatury): stejně jako se může jevit, že pozici autora a „prostor možností“, který se z jeho hlediska otevírá, dokáže nejlépe popsat odborník zabývající se literárním polem, také čtení a interpretace textů jako by teorie literárního pole přisuzovala odborníkům. Jen ti jsou totiž schopni prostor možností, v němž se nalézá dílo, rekonstruovat a vyložit, v jakých aspektech text představuje „zaujímání pozic“. Jiné typy interpretací včetně těch čtenářských jsou pak nutně popisovány v pojmech „mylnosti“ či „chybnosti“ (tamtéž: 119).

II.4.4 „Nová věda o dílech“ jako nenaplnitelný postulát

Co ze všeho výše uvedeného vyplývá pro Bourdieuvu „novou vědu o dílech“? Odpověď bude mít dvě části, v rovině principiální a v rovině empirické. Je třeba ještě předeslat, že teorie literárního pole a „nová věda o dílech“ nejsou totožné: vyjádřím-li se kriticky o té druhé, neznamená to nutně zpochybnění té první. Hlavní kritická námitka v podstatě nesměruje ani tak k nemožnosti této „nové vědy“ jako k nutnosti zmírnit její univerzalizující nárok na to nahradit veškeré pohledy na literaturu (včetně jiných přístupů sociologických).

Nejprve tedy principiální rovina: „Nová věda o dílech“ jakožto kontextualizace textu k literárnímu poli skrze propojení s pozicí autora a jeho volbami, přičemž text je pak chápán jako zaujímání pozic, je ve dvou základních ohledech reduktivní. Reduktivní je zaprvé natolik, nakolik reduktivní je sama teorie literárního pole. Usouvztažněním textu ke kontextu jeho geneze v literárním poli nepochybně můžeme získat mnoho cenných poznatků, rozhodně však nezískáme úplnou interpretaci literárního díla ani skrytou „pravdu“ o něm (v duchu odhalování „sociálního nevědomí“). Dochází tak k vyloučení aspektů ideologických, reprezentačních a rovněž značné části sociální problematiky, která do díla může vstupovat. Druhá redukce tkví v samotném usouvztažnění s autorskými volbami: konceptualizovat autora výhradně jako aktéra pole, nezohledňovat jeho habitus (Bourdieu *via* Eribon/Lagasnerie), resp. „existenciální problematiku“, kterou do textu vnáší (Lahire), znamená zanedbat významnou část faktorů geneze díla. Redukcí je ovšem navíc také zanedbání momentu recepce díla s předpokladem, že „věrnému“ významu textu se přiblížíme, budeme-li studovat kontext jeho geneze. Významné je též další upozornění Geoffroye de Lagasnerieho: za důrazem na poznání autorova „hlediska“ a za odmítáním pluralitní recepce

textu může stát privilegování statusu humanitního vědce jakožto jediné autority schopné interpretovat „sociální nevědomí“.

Zadruhé pak empirická rovina, již rozumím analýzu prací Pierra Bourdieua a jeho pokračovatelů věnovaných literárnímu poli. Je všeobecně známo, že Bourdieuovy texty obsahují malé množství interpretací konkrétních literárních textů (na rozdíl od analýz literárního pole, pozic v něm atd.). Kardinálním případem je několik desítek stran dlouhá interpretace Flaubertovy *Citové výchovy*, tvořící vstupní část *Pravidel umění*. Ta nepochybně představuje mimořádný literárněsociologický interpretační výkon, třebaže se zaměřuje jen na určité aspekty Flaubertova románu.⁹² Je ovšem nutné připustit, že *Citová výchova* je textem velmi specifickým, který do určité míry jako by sám byl sociologickým zkoumáním v žánru fikce.⁹³ Žádný způsob interpretace, byť se prohlašuje za obecný, nepochybně není využitelný ve stejné míře pro všechny texty, nicméně Bourdieuova metoda se zdá být produktivní pro poměrně malou skupinu děl, zatímco u mnoha jiných nemá o jejich „singularitě“ příliš co říci.

Ani u postbourdieuovských badatelů se však s komplexnějšími interpretacemi textů příliš nesetkáme. Určité množství jich obsahuje kniha Alaina Vialy (1985) a práce Anny Boschetti (1985). Naopak minimum díla Gisèle Sapiro (1999), Pascale Casanova (2012 /1999/), ale také Bernarda Lahira (2006). Všichni tito autoři se obracejí spíše k sociologii pole, a zejména autorů. U Sapiro a Casanova se specifické rysy textů nedostávají nad úroveň obecných „labelů“ žánrových, stylových, literárněhistorických či vágněji hodnotících („akademický“ versus „avantgardní“). Jérôme Meizoz s texty pracuje velkou měrou, ovšem v převážné většině případů rovnou vylučuje ty spadající do režimu fikce.

Toto konstatování samozřejmě nepředstavuje důkaz, že „novou vědu o dílech“ v její maximalistické verzi propojování textu a kontextu prostřednictvím integrace „vnitřního“, tj. textověanalytického, a „vnějšího“, sociálně kontextového přístupu není za žádných okolností možné praktikovat. Fakt, že k tomu doposud – přes deklarace nesoucí se v tomto duchu u Bourdieua i prakticky všech ostatních zmíněných autorů – v žádném z případů nedošlo, však nepochybně poskytuje výraznou podpůrnou evidenci.

⁹² A to v podstatě na dějové prvky a konstrukci postav, nikoli na tvárné stránky díla.

⁹³ Jak o tom zajímavě píše například Jacques Dubois (2010). Dubois podobně nakládá s dalším „socioanalytickým“ románem, Proustovým *Hledáním ztraceného času* (Dubois 1997).

II.5 Závěr: Co zůstává z Bourdieuovy „vědy o dílech“?

V několika posledních odstavcích celkové hledisko obrátím a otázku postavím jinak: Nerozpadla se nám teorie literárního pole a „nová věda o dílech“ pod rukama? Mělo smysl podnikat tak dlouhou a čtenářsky únavnou cestu jen proto, abychom zjistili, že teorie literárního pole v zásadních ohledech jakožto model zprostředkování mezi textem a sociálním kontextem selhává? Domnívám se, že takové tvrzení by bylo zbytečně přehnané.

Moje odpověď zní: Bourdieuova „nová věda o dílech“ kýžený model zprostředkování mezi literárním textem a sociálním kontextem – v rozsahu, jaký sama postuluje – neposkytuje. Naproti tomu teorie literárního pole je konceptuální inovací, o kterou bychom se unáhleným odmítnutím neměli připravit. S patřičnými korekcemi je nepochybně příhodnou sociologií autorů, aspektem, který bychom – pojednáváme-li o konkrétním autorovi či období literárních dějin – neměli ztratit ze zřetele. Nelze popřít, že na autorových volbách a strategiích se podílí i aktuální konfigurace vztahů v poli, která v některých okamžicích může být velmi silná, až určující. Na druhou stranu je zde však – a o tom lze těžko pochybovat – řada dalších aspektů týkajících se jak autora, tak textu a jeho recepce, které nelze pod problematiku vztahů v poli zahrnout. Citlivost pro (kvazi)profesní chování autorů v literárním poli, pro skrytě fungující ekonomiku symbolického kapitálu je každopádně významná a právě tu nám Pierre Bourdieu propůjčuje.

Koncept literárního pole je jedním z možných pohledů na literaturu a její (mikro)svět. Jde o konceptuální nástroj, konceptuální síť, kterou můžeme nad autory, institucemi, texty a jejich vzájemnými vztahy rozprostřít a dozvíme se mnoho pozoruhodného. Prohlásíme-li jej ale objektivisticky za princip řídící realitu literatury a za konečné označující (dle Bourdieuova dikta „tout est social“), dostaneme se dříve či později do aporií nepřijatelně redukcionistického přístupu. Není-li koncept literárního pole oním univerzálním principem, za nějž jej prohlásil Bourdieu, monumentální stavba jeho „nové vědy o dílech“ dostává trhliny. Z konceptuálního hlediska však stále zbývají zisky a vhledy, které lze z této „deuniverzalizované“ teorie těžit.

Dodatek 1

Návrat autora

1. Úvodem

Jedním ze způsobů, jimiž se v posledních několika desetiletích do literární teorie „navrátil“ pojem autora, je nová sociologie literatury, která se od 70. let rozvíjí zejména ve frankofonní oblasti. V rámci tohoto přístupu k literatuře se analýza autorské figury – včetně její biografické dimenze – stává nepostradatelnou a v některých podobách tohoto zkoumání je autor dokonce ohniskem zprostředkování mezi literaturou a sociálním.

V tomto Dodatku se zaměřím specificky na to, jak je autor chápán v několika sociologicky orientovaných přístupech k literatuře, které se předmětem analýzy staly už v části II. Výchozím bodem bude Bourdieuova teorie literárního pole, která zůstane zároveň i bodem referenčním, přestože se zaměřím hlavně na postbourdieuovské přístupy. Nejprve stručně shrnu základní linie Bourdieuova uvažování o autorovi a poté budu sledovat, jak se tyto úvahy proměňují u čtyř protagonistů postbourdieuovského výzkumu – Gisèle Sapiro, Pascale Casanova, Bernarda Lahira a Jérôma Meizoze – a jaké pojetí autora tyto badatelé zastávají. Tímto postupem by se měly ozřejmit jak základní kontury pojetí autora v teorii literárního pole, tak posuny, k nimž v postbourdieuovském výzkumu dochází.

2. Nová „věda o autorech“ u Pierra Bourdieua

Podle Pierra Bourdieua je autor nejvýznamnějším aktérem literárního pole, determinovaným svým habitem, který spoluurčuje jeho zaujímání pozic a trajektorii v poli. Protějšky habitu a pole (jako subjektivní a objektivní struktura) jsou přítom doplněny třetím členem – textem. Lze říci, že role autora tak spočívá právě v tom, že stojí mezi textem a polem (tj. textem a sociálním kontextem, jak jej Bourdieu vymezuje) a prostředkuje mezi nimi. Jak sám píše, rovněž „působení děl na díla“ [...] se děje vždy pouze prostřednictvím autorů“ (Bourdieu 2010b /1992/: 264). Zčásti právě kvůli této ústřední roli a všudypřítomnosti v Bourdieuových pracích o literatuře má u něj užívání pojmu autor mnoho faset a jeho význam není vždy zcela jasný. Jako zvláště důležité se mi přitom v daném kontextu jeví dvě otázky: 1. Jakým typem entity či „bytosti“ autor je? 2. Jak se k sobě vztahují individuální autorská agence a

„předurčené“ zaujímání pozic v poli, tj. nakolik je zaujímání pozic otázkou autorského záměru, svobodné volby, nebo naopak nutnosti či nevědomých rozhodnutí?

2.1 Co je to autor?

„Autor“ u Bourdieua představuje kontinuum sahající od biografické osoby nadané konkrétní sociální historií po organizující princip a původce voleb, k nimž dochází při vzniku díla. Nesetkáme se zde s vnitřní hierarchií pojmu, jakou známe například z Ekova sémiotického přístupu (tj. s odlišením empirického a modelového autora; Eco 1997 /1994/). (Ukázal jsem ovšem, že v některých postbourdieuovských přístupech se tyto roviny znovu objevují; viz i níže.) Bourdieu se však zároveň distancuje od biografického přístupu, který hledá logiku autorské osobnosti (a následně i díla) v příběhu autorova sociálního původu a v jeho idiosynkrazích. Klíčovým příkladem tohoto pohledu je pro Bourdieua Sartrova monografie o Flaubertovi: Sartre se snaží nalézt logiku literární osobnosti tam, kde podle Bourdieua nikdy lokalizována být nemůže, tj. mimo literární pole. Bourdieuovo pojetí autora je proto omezenější a specifitější. Řeceno co nejrigorózněji, autor se stává sám sebou skrze zaujímání pozic (v prostoru děl – tj. výběr určitého žánru, básnické formy, způsobu vyprávění...) ⁹⁴ v prostoru pozic (tj. literárním poli jako takovém), které je zprostředkováváno – v mysli i těle autora – jeho dispozicemi (habitem) a zároveň prostorem možností, jímž je literární pole (Bourdieu 2010b /1992/: 337). Veškeré informace o jeho životě nabývají na významu jen v prizmatu pole.

Pasáže *Pravidel umění* explicitně věnované autorské figuře neberou ohled na významné kritické koncepce autora, jako je Wimsattův a Beardsleyho „klam záměrnosti“ či Barthesovo a Foucaultovo zpochybnění, resp. přeformulování autorské role. V kontextu Bourdieuovy teorie je však toto zanedbání pochopitelné: zcela zásadní je pro něj mít k dispozici takový koncept autorského subjektu, který zahrne jak sociální svět (byť primárně již redukováný do podoby literárního pole), tak vztah k vnitřní struktuře díla (autor jako původce voleb prostředků v textu). Takový autor pak může propojit text s kontextem a být rovněž zdrojem diachronní dynamiky pole, jelikož také „princip proměny děl spočívá v prostoru kulturní produkce, přesněji řečeno v zápasech mezi činiteli a institucemi“ (tamtéž: 307). Autora u Bourdieua tedy můžeme v zásadě chápat primárně jako aktéra literárního pole, do určité míry abstraktní bytost, která částečně zahrnuje, či spíše přetavuje i biografii reálného

⁹⁴ O formálních volbách jakožto zaujímání pozic píše Meizoz 2005.

autora s jeho habitem a sahá až ke vztahu k textu, aniž by se však autor stával autorem „textovým“, modelovým.

2.2 Intence, strategie

Bourdieu ve své koncepci autora počítá s autorskými záměry a jeho přístup je možné považovat za „intencionalistický“. Když autor vytváří dílo, provádí konkrétní volby, aby dosáhl jistých účinků či aby se vyhnul některým žánrovým, stylovým apod. vztahům ke konkurenčním pozicím v poli. Chceme-li dílo analyzovat, musíme tyto volby (stejně jako „prostor možností“, tj. pole) vzít v úvahu. Bourdieu je přesvědčen, že je možné – byť to nemusí být snadné – rekonstruovat autorův úhel pohledu v daném okamžiku (tamtéž: zvl. 122–155) a že „takto chápaný životopisný rozbor může dojít až k počátkům vývoje díla v čase“ (tamtéž: 342). Je zároveň zjevné, že autora – jakožto aktéra literárního pole – nelze od textu nikdy zcela oddělit.

Otázka ovšem zní, jaký typ intencí se zde předpokládá; nejzákladněji je můžeme rozdělit na intence vědomé a nevědomé. Bourdieu poukazuje na to, že tyto intence jsou přinejmenším zčásti nevědomé, jaksi „překryté“ zájmem o samotnou činnost, „hru“ (jak naznačuje samotný pojem habitus; tamtéž: 311, 357). Víme, že Bourdieu odmítá chápat aktéry v literárním (i jiném) poli jen jako cynické hráče, kteří záměrně využívají strategie, aby maximalizovali své symbolické zisky. Nejúspěšnější „hráči“ jsou naopak plně vedeni *illusio*, tj. motivováni hrou samou. Domnívám se, že Bourdieu předpokládá oba typy intencí, které se kombinují. Cílem (ponechávám teď stranou, zda dosažitelným) sociologické analýzy autora je pak ovšem odhalit i ty nevědomé (o absolutizaci role badatele u Bourdieua však viz výše II.4.1, II.4.3).

To nás zároveň přivádí k problému agence, tj. k otázce, zda autoři mají určitý prostor svobodného rozhodnutí, nebo jsou vedeni spíše strukturálními tlaky pole. Podle Bourdieua jsou někteří autoři (jako Flaubert, Baudelaire či Sartre) nadáni zvláštní mocí a mohou vytvářet spíše než jen zaujímat pozice (tamtéž: zvl. 283). Obecně však autor zůstává tím, kdo se vztahuje k poli jakožto prostoru možností a volí z dostupného repertoáru pozic. Otázka „tvůrčí svobody“ je tedy rozřešena dosti dvojznačně. Na jednu stranu se Bourdieu distancuje od strukturalistického pojetí striktně předurčeného zaujímání pozic (tamtéž: 337); tvrdí, že v poli je pro autora vždy „určitý objektivní prostor svobody“ (tamtéž: 314). Na druhou stranu stávat se autorem znamená nahlédnout „prostor možností“ a situovat se v něm, neboť bez kontextu možných voleb nemůže žádná pozice ani strategie existovat. Jak uvidíme dále, jak

otázka intencí a strategií, tak problém individuální agence, záměrné „sebeprezentace“, se v postbourdieuovském bádání s novou intenzitou vrací.

3. Postbourdieuovské přístupy

Rovněž v postbourdieuovském bádání zůstává autor základní entitou a hlavním objektem zájmu. I pokud Bourdieuovi pokračovatelé studují literární pole jako celek, děje se tak v mnoha ohledech a rovinách skrze autorské subjekty. Můžeme připomenout již v části II.3.1 analyzované práce Alaina Vialy a Anny Boschetti (autor jako základní hledisko, jímž se na literární pole díváme, jako aktér zaujímající určité pozice a vykonávající v poli jistou trajektorii, jako jednotka statistického výzkumu). Nejinak je tomu u Gisèle Sapiro a Pascale Casanova, o nichž podrobněji pojednám i níže. V jiných případech se literární sociologie stává skutečně „vědou o autorech“, jako u Bernarda Lahira a Jérôma Meizoze. Zaměřím se nyní na jednotlivé způsoby, jimiž je autor u těchto badatelů konstruován, a vrátím se i k otázkám naznačeným výše ve výkladu Bourdieuova náhledu na autora: problému intence a agence.

3.1 Habitus, pozice, trajektorie

Při zkoumání zaměřeném primárně na literární pole se klíčovými stávají pojmy pozice, resp. zaujímání pozic, a trajektorie. Ty se všechny vztahují na jednotlivé autory, kteří v literárním poli zaujímají pozice (jak víme, zaujímání pozic se podle Bourdieua děje především v samotných dílech, která jsou pak s autory spojována a jejich pozice definují) a procházejí v poli jistou trajektorií, například od relativní neznámosti k silné pozici, od realistického typu psaní k symbolistickému nebo od náročné, „avantgardní“ (v Bourdieuově nehistorickém smyslu) tvorby k dílům pro širší publikum. Pojem habitus jakožto individuálních, ale sociálně utvářených dispozic zde pak může představovat jakéhosi „trojského koně“: nejde totiž o sociální definici osoby jakožto aktéra pole, ale o jeho celkovou charakteristiku jako sociální bytosti, i s těmi stránkami, které se – podle Bourdieua – jedince jako aktéra v poli úzce netýkají (srov. k tomu poznámku Geoffroye de Lagasnerieho odkazující na Didiera Eribona v kapitole II.4.2). Koncept habitus by tedy mohl mít sílu propojit biografického autora s autorem jakožto aktérem pole; v poněkud jiných pojmech k tomuto propojení dochází u Bernarda Lahira a Jérôma Meizoze. Naproti tomu u Gisèle Sapiro a Pascale Casanova, které – každá

odlišným způsobem – výraznější měrou zkoumají literární pole, ustupuje pojem habitu do pozadí a ústředními se stávají právě pozice, zaujímání pozic a trajektorie.

Obě autorky tak následují Bourdieua v „metodické redukci“ (kriticky k tomu viz zejm. kapitulu II.4.2) autora na aktéra pole. U Gisèle Sapiro (1999) jsou autoři chápáni jako ústřední „jednotky“ zkoumání: Sapiro vychází na jednu stranu ze statistického výzkumu (kde je autor a jednotlivé jemu příslušející faktory opět základní jednotkou, viz výše popis její faktorové analýzy, II.3.2), na stranu druhou z egodokumentů a dalších historických pramenů (ty jsou pochopitelně pro statistickou analýzu také zpracovávány). Obraz jejich osobnosti je tedy poměrně široký a plastický, podstatné však je, že autorka všechny tyto informace interpretuje *sub specie* jejich významu pro literární pole: jaké byly pozice postupně zaujaté autorem, co určité jednání z hlediska pole znamenalo, na co v poli samotném reagovalo atd. Lze tedy legitimně říci, že obraz autorů se z biografické roviny přesouvá na rovinu jejich aktérství v poli.

Pascale Casanova (2012 /1999/) sice neusiluje o podobně systematické zkoumání a „rekonstrukci“ pole jako Sapiro ani neužívá statistické metody, nicméně autoři u ní figurují obdobným způsobem – jakou ústřední aktéři literárního pole, kteří vyznačují jednotlivé pozice v poli a skrze něž se jedině může zviditelňovat celková logika pole. Jsou to v podstatě sociální hráči sledující určité strategie a úkolem badatele je tyto strategie ozřejmit a tím zároveň odkrýt i logiku pole jako takového. Logika jejich jednání je totiž omezena logikou konfigurace literárního pole ve sledovaném momentu jeho vývoje (v případě Pascale Casanova především světového literárního prostoru). U obou autorek přitom může docházet k tomu, že logika pole do sebe „vtáhne“ veškeré jednání autorů a jejich biografii tak „pohltní“ (právě tuto redukci vytýká Bourdieuovi i adresně Gisèle Sapiro Bernard Lahire, viz i níže). Jinými slovy, logika pole se pak stává totálním interpretačním klíčem k celé biografii autorů.⁹⁵

⁹⁵ Variantní podobu autora jakožto aktéra v poli můžeme sledovat u Anny Boschetti (1985), která sice též usiluje o popis Sartrovy trajektorie v dobovém literárním a intelektuálním poli, zároveň se však také snaží přiblížit „hledisku autora“, tj. jeho individuálnímu pohledu na literární pole v určitém okamžiku jako na prostor možností, které se před ním otevírají, a to analogicky Bourdieuově rekonstrukci „hlediska autora“ a „prostoru možností“ v případě Flauberta.

3.2 Strategie, kariéry, sebeprezentace

Opět jsme narazili na problém autorské strategie, vyvolávající ihned otázku: Jakého druhu tyto strategie jsou? Jsou vědomé, tj. záměrné, anebo neuvědomělé? A jak se o těchto strategiích můžeme dozvědět?

Gisèle Sapiro věnovala otázce autorských strategií samostatnou studii, v níž celou problematiku dále nuancuje. V článku „Stratégies de l'écriture et responsabilité auctoriale“ (2013), který je provázán s problematikou její knihy *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe–XXIe siècle)* (2011), se zabývá jak strategiemi, tak obecně intencionalitou. Poukazuje na to, že převažující ekonomický koncept plně racionálních záměrů a strategií nelze v literární oblasti zcela využít a vhodnějším se jeví Bourdieuv pojem habitu jakožto souboru vtělených, nikoli plně vědomých dispozic (k pojmu habitu viz ale výše). Souvisí to i s faktem, že literární pole se konstitovalo jako pole odmítající interes (k dynamice autonomie a heteronomie viz zejm. II.2.5). I přesto ale podle ní zůstává pojem autorské strategie (v tomto rozšířeném smyslu) v mnoha ohledech relevantní, mimo jiné i proto, že autor nutně musí prezentovat sám sebe. Nejzásadnější je ovšem její rozlišení mezi „strategií psaní“ a „sociální strategií autora“; zatímco ta první je spojena se „sémantickou intenzí“, ta druhá s „psychologickou intencí“. Tyto dva typy strategií se podle Sapiro liší, i když zůstávají propojené. Proces psaní přesahuje vědomé strategie svého autora, význam díla navíc značně závisí na jeho recepci; Sapiro proto doporučuje zaměřovat se v literární sociologii na sociální strategie autora (Sapiro 2013: 181). Toto teoretické rozlišení odpovídá praxi samotné badatelky, která se zaměřuje na autory jako aktéry pole a na jejich „sociální strategie“. Vztah autorů k jejich dílům se stává součástí výzkumu do té míry, do níž lze díla redukovat na určité obecnější „labele“, jako jsou žánry, literární směry apod.; „smysl“ díla zde fixuje jeho začlenění do dané konfigurace literárního pole a Sapiro v interpretaci (ani co do vztahu textu k „autorskému záměru“) dále nezachází. Každopádně se zdá, že Sapiro 1. připouští, že ne všechny autorské strategie jsou uvědomělé, 2. že přinejmenším „sociální strategie autora“ uchopit lze, ačkoliv „strategie psaní“ mohou být mnohem méně zjevné.

Specifickou podobu strategií tvoří sebeprezentace autora v koncepci Jérôma Meizoze: postura je vědomým utvářením vlastního obrazu na rovině tělesné aparence i textu (viz II.3.5; o propojení obojího viz ještě níže), v klasifikaci Gisèle Sapiro je tedy nepochybně „sociální strategií autora“. Na druhou stranu má však svou stránku textovou, na jejíž nepřístupnost Sapiro poukazuje. Faktem je, že Meizoz poněkud objektivisticky předpokládá „spolehlivý“ přenos autorské postury v textech, a ve svých starších teoretických studiích i v převážné části

své interpretační praxe se zaměřuje na nefikční texty autorů. Problém zde však spočívá ještě jinde: jak Meizoz zdůrazňuje, postura je „interakční“ kategorií, na jejíž konstrukci se podílejí i jiní aktéři než samotný autor – média, kritika, další autoři atd. „Nezáměrnost“ zde tedy může spočívat spíše v neschopnosti autora svůj obraz plně předurčit, a to už přímo na straně jeho produkování (tím spíše, vezmeme-li v potaz jeho recepci).

3.3 Autor: aktér literárního pole, nebo osobnost?

Jak jsme viděli, u Gisèle Sapiro i Pascale Casanova je autor především aktérem v literárním poli, jehož pozice, zaujímání pozic a trajektorii můžeme sledovat. Autor je inteligibilní jen v poli; co u něj nelze z hlediska pole interpretovat, to se odsouvá na okraj a stává se nepodstatným. Nepochybně se jedná o redukci.

Do jisté míry v opozici vůči této redukci autora – přinejmenším v opozici implicitní – vzniká Meizozova teorie postury. Oproti přístupu obou autorek jde zde několikerý posun: 1. k biografické osobnosti (chování autora jako psychofyzické bytosti), 2. ke specifickému, individuálnímu, „singulárnímu“ způsobu zaujímání pozice v poli, 3. k aktu záměrné sebe prezentace, 4. k propojení více rovin autorského subjektu (biografický autor, aktér v poli, textový subjekt). Autor se zároveň explicitně dostává do popředí badatelského zájmu, zatímco literární pole získává druhotnou pozici.

Dochází zde tedy na jednu stranu k určitému „znovuscelení“ autora, k integraci všech jeho metodologicky oddělených složek. Na druhou stranu však postura sdílí některé rysy pozice v literárním poli. Meizoz sám zdůrazňuje že postura není osobní identita, naopak že napomáhá konceptu identity se *vyhnout*. Autor není „autentický“, postura je vždy „maskou“ či antickou *personou*. Singularitu autorské postury tedy není možné chápat jako „autenticitu“ (viz např. Meizoz – Martens 2011: 202–203).

O krok dále k jedinečnosti a mnohorozměrnosti autora jako sociální bytosti postoupil Bernard Lahire, který ve zkoumání individuality autorů vychází z vyjádření jich samotných, ze svého „etnografického“ výzkumu autorství, čímž se metodám ostatních postbourdieuovských badatelů vymyká. Nejenže znovu zavádí biografii do interpretace literárních textů (v podobě „existenciální problematiky“; zejm. Lahire 2010a), ale literární „já“ autorů chápe jen jako jednu stránku jejich osobnosti, již sami přisuzují nestejný význam. Nepochybně mu jde i o určité zobecnitelné poznatky, jež získává především na základě statistického vyhodnocení dotazníků, nicméně rozhovory s autory představují jakousi „existenciální biografii“ (stranou ovšem poněkud ponechává meizozovský aspekt

sebe prezentace, to, že autoři se nemohou neprezentovat, tj. nenasazovat si určitou „masku“...). U Lahira je autor každopádně především „člověkem, který mimo jiné také píše“, což oproti všem ostatním zmiňovaným badatelům představuje výrazný rozdíl.

Mnohá východiska s ním sdílí rovněž Geoffroy de Lagasnerie (2011b), z jehož kritiky Bourdieuovy teorie literárního pole se rýsuje jeho vlastní teorie tvůrce a tvorby. Singularita „velkých tvůrců“ je u něj rovněž předpokladem, zajímá jej ale také zkoumání tvůrců jakožto sociálního typu a podmínek umělecké i vědecké tvorby jakožto sociálního aktu (srov. i Lagasnerie 2011a). Lagasnerie tak podobně jak Lahire do značné míry opouští užší logiku Bourdieuovy teorie sociálních polí. Jako jediný z badatelů se pak zaměřuje rovněž na protějšek autora – na badatele, který podle něj v Bourdieuově teorii získává neobhájitelně privilegovanou epistemologickou pozici (viz II.4.2, II.4.3).

Lze shrnout, že kritika redukce autora na roli aktéra v literárním poli se nese ve dvojitým duchu: 1. redukce autora jako mnohorozměrné lidské (sociální) bytosti, 2. redukce aspektů autorského subjektu, které jsou nepostradatelné pro pochopení díla (resp. i tvorby jako takové). Toto „scelení“ autora nepochybně koriguje jednostrannosti Bourdieuovy teorie; druhou stránkou věci je, že nás znovu staví před dobře známé potíže: jak konkrétně se „promítá“ osobnost autora do jeho textů, jakými cestami se můžeme o autorovi něco „objektivně“ dozvědět apod.

4. Závěr

Jak jsme měli možnost sledovat, pro Bourdieua i postbourdieuovské badatele je autor určující entitou. Shrňme nyní stručně jednotlivé jeho podoby, a to za pomoci schématu Dominiqua Maingueneaua využívaného Meizozem (2007: 42–44). První podobou autora je *la personne* (osoba); u části badatelů existuje vůči tomuto aspektu rezistence, daná původním Bourdieuovým rozvrhem. Naopak Meizoz, Lahire i Lagasnerie tuto stránku autora znovu zdůrazňují a propojují s ostatními, třebaže rozdílnými způsoby. Druhou podobou je *l'écrivain* (spisovatel); právě toto je autor jako aktér literárního pole, který je základní podobou autora pro Gisèle Sapiro i Pascale Casanova, Meizoz jej pak začleňuje do postury. Naproti tomu u Lagasnerieho, a zejména u Lahira ustupuje do pozadí. A konečně *l'inscripteur* (pisatel), tedy autor jako textový subjekt, se zejména u Sapiro dostává na okraj bádání (viz její „strategie psaní“); pouze Meizoz jej při analýze *ethosu* vyzdvihuje a propojuje s oběma již zmíněnými podobami.

Exkurz 1

„Jsou tu v knize jistá fantastická neskutečna.“ Autorská postura v předmluvě Ladislava Fukse

Úvod

Většinu svých próz doplnil Ladislav Fuks některým typem autorského paratextu. Jsou to zpravidla motta, která se stávají jistým pokynem ke způsobu recepce textu, jenž následuje. (Někdy se jedná o citáty s morálním a/nebo náboženským akcentem, jindy o humorné až parodické citace ze snářů apod.) Ke dvěma svým dílům však připojil také předmluvy: *Oslovení z tmy* (1972) obsahuje jednostránkovou předmluvu podepsanou iniciálami „L. F.“ ve svém prvním a jediném vydání (s. 7), *Myši Natálie Mooshabrové* (1970) pak pouze ve druhém vydání z roku 1977 obsahují úvodní text nazvaný „Několik poznámek autora k Myším Natálie Mooshabrové a k literatuře a umění vůbec“ datovaný „leden 1976“ (s. 7–12). Jiné Fuksovy knihy a jejich vydání autorské předmluvy nezahrnují.⁹⁶

Obraz, který o sobě autor při komunikaci s publikem vytváří, jeho sebe prezentaci (*présentation de soi*), označuje Jérôme Meizoz pojmem autorská postura. Postura spojuje vystupování autora jakožto reálné osoby (jednající ovšem zároveň jako aktér literárního pole) a jeho textové sebe prezentace (*ethos*). Meizoz považuje možnost analyzovat posturu v samotných literárních textech za diskutabilní (viz k tomu výše II.3.5) a hlavním materiálem se tak pro něj stávají jiné typy autorských textů: předmluvy, autobiografie, paměti, příležitostné texty apod.⁹⁷ Právě z předmluv a dalších nefikčních textů (re)konstruuje autorskou posturu, někdy i sled postupně zaujímaných postur (například v případě Louise-Ferdinanda Céline). V tomto exkurzu se pokusím postupovat obdobně – v meizozovském duchu analyzovat autorskou posturu ve Fuksově předmluvě k *Myším Natálie Mooshabrové* a zároveň tak ověřovat možnosti aplikace tohoto pojmu.

Fuksova autorská postura patří v české literatuře a kultuře posledního půlstoletí k nejbarvitějším a nejmytizovanějším, a nabízí se proto k systematickému zkoumání. Její „behaviorální“ složku bychom mohli rekonstruovat například z dochovaných záznamů jeho

⁹⁶ Obsahují ovšem četné doslovy literárních kritiků a historiků, a to především v druhých a dalších vydáních.

⁹⁷ K možnosti studovat posturu ve fikčních textech viz výše II.3.5, zejm. pozn. 82.

vystoupení v rozhlase a televizi a z jeho fotografických portrétů; řada jeho veřejných vystoupení pochopitelně zaznamenána nebyla, například dobově oblíbené besedy se čtenáři. Na *ethosu* pak participují zejména jeho novinové a časopisecké články⁹⁸ či paměti *Moje zrcadlo* (1995). Postura je však podle Meizoze kategorie interakční⁹⁹ – to znamená, že se na jejím utváření podílí i prezentace jinými. V tom případě se zdrojem pro rekonstrukci Fuksovy postury stává například i reflexe jeho působení v literárních kruzích 60. let a doby normalizace či jeho homosexuality, a to v podobě obrazu utvářeného oficiálním i „soukromým“ diskurzem (od doslovů Miloše Pohorského a jiných kritiků přes texty Jiřího Tušla v knize *Moje zrcadlo* a časopisecké biografické články až po zaznamenané vzpomínky přátel a známých). Zde se nicméně zaměřím pouze na jednu vrstvu postury a jeden typ jejího zdroje – na zmíněnou předmluvu; k úvahám o škále zdrojů pro rekonstrukci Fuksovy postury a možnému dalšímu výzkumu se pak vrátím v závěru.

Argumentační a rétorické strategie

První otázka nutně zní, proč Fuks druhé vydání *Myši Natálie Mooshabrové* (1977) předmluvou uvedl, když se v prvním vydání nenachází. Kromě *Oslovení z tmy* navíc již žádné z vydání jeho próz autorskou předmluvu neobsahuje, a jedná se tedy u něj o nezvyklý postup. Nepovažoval-li za nutné v době prvního vydání (1970) knihu předmluvou opatřit, proč měl tuto potřebu nyní? Odpověď na tuto otázku pochopitelně v samotné předmluvě ani jinde v knize z roku 1977 nenajdeme: vychází z kontextu dobové politické situace a ediční praxe, jež se oproti roku 1970 změnila. Předmluvu tak můžeme chápat především jako požadovanou „směrnici“ k náležitě recepci potenciálně „problematického“ textu v rámci aktualizovaných požadavků na „ideovost“ a „realističnost“ literárního díla v období politické normalizace.¹⁰⁰

⁹⁸ V současnosti je již možné odkázat na nedocentitelnou pomůcku – bibliografii v knize Erika Gilka (2013).

⁹⁹ K interakčnosti postury viz pozn. 83.

¹⁰⁰ O problémech s druhým vydáním románu a o předmluvě jako „řešení“, k němuž Fuks přistoupil, se stručně zmiňuje Miloš Pohorský ve své nové předmluvě ke čtvrtému vydání *Myši* z roku 2004 (Pohorský 2004: 299). O genezi předmluvy však nemáme konkrétní informace; není tedy například známo, nakolik se na jejím textu podílely redakční zásahy, nedostal-li pro ni autor nějaké pokyny, případně i zda je Fuks jejím jediným autorem. Za jistý znak problémů s novým vydáním knihy snad můžeme považovat i to, že nebyla vydána ve Fuksově kmenovém Československém spisovateli, ale v Melantrichu, který vydal i *Oslovení z tmy* (1972) a později novelu *Obraz Martina Blaskowitze* (1980). Nepočítáme-li *Smrt morčete* (Mladá fronta 1969) a vydání *Pana Theodora Mundstocka* spolu s Otčenáškovou a Kozákovou prózou v roce 1987 (*Akordy života*, Mladá fronta), publikoval jinak Fuks do roku 1989 všechny své knihy v Československém spisovateli.

Předmluva je pozoruhodná specifickými rétorickými postupy, založenými na určitém rozvolnění vazby mezi argumenty, a místy poněkud groteskně vyznívajícími nenadálými tematickými přechody. Rétorická strategie předmluvy jako by spočívala v tom, jistá (požadovaná, očekávaná) témata, jména, postoje apod. do textu začlenit, a zároveň explicitně nevyjádřit, že se jedná o názor autora. To v dané situaci není nic překvapivého, jde o pochopitelnou strategii v situaci do značné míry vynuceného projevu. Otázka zní, jak v této poměrně složité diskurzivní konfiguraci interpretovat autorskou posturu: autor se sice obrací ke čtenářům a nabízí jim určitou (třebaže ne detailní) interpretaci textu, který následuje, a přibližuje svou poetiku, přičemž obojím se sebe prezentuje, zároveň však víme, že projev je zaměřen také (nebo především) na představitele oficiálních (literárních) kruhů a má obsahovat požadované myšlenky a slova. Budeme schopni tyto rozdílné intence při analýze postury zohlednit? Nejprve se na základě argumentační a rétorické analýzy Fuksovy předmluvy pokusím autorskou sebe prezentaci rekonstruovat a pak se k otázce specifické diskurzivní situace vrátím. Text má poměrně zřetelnou, byť zčásti přerývanou argumentační výstavbu, kterou se zde pokusím zrekapitulovat, a to po jednotlivých odstavcích (předmluva jich má celkem čtrnáct; na strany budu dále odkazovat pouze číslem).

1. Hned v první větě Fuks svět románu výslovně srovnává s „novodobým fašistickým státem“ (předválečné Německo a Itálie, současná „jižní [sic!] Amerika“). Dochází zde k „odbourávání občanských práv a proměňování [...] individuálních životů v neuvěřitelné způsoby bytí. [...] toto oddemokratičtění [se] promítá do života každého občana, a to i života povytce všedního a denního“. Dřívější život nebyl dokonalý, poddaní jej nedokázali „posuzovat třídně“, ale „za diktatury samozvance“ je „nepředstavitelně horší“ (7). Sledujeme zde tedy jednak důraz na to, aby nebyl román jakkoli spojován se soudobou realitou Československa, ale s fašismem (tuto rétorickou strategii podporuje i starší Fuksova tvorba do začátku 70. let).¹⁰¹ Zmínky o „oddemokratičtění“ a „diktatuře“ znějí jako obecná kritika, ovšem spojení „posuzovat třídně“ tuto kritiku zakotvuje v konkrétním politickém hledisku.

2. Následuje námitka: Jestliže tak „zrůdně groteskní, absurdní fašistický stát“ neexistuje, má autor právo si jej vymýšlet? Literatura má dávat vzor „životního kladu“, což ovšem takovéto líčení nesplňuje. Odpověď zní, že umění má poznávací funkci, spočívající v tomto případě v jeho schopnosti „odhalovat zlo“. Za tímto účelem ovšem musí zlo zobrazit. V textu se doposud neobjevilo žádné „já“, je formulován neosobně, zde se však užívá kolektivní „my“ (zvýrazňuji tučně): „Neměla by literatura, která má bojovat za lepší, radostnější svět a k níž se

¹⁰¹ Stejně Fuks ve své předmluvě interpretuje i *Oslovení z tmy* (Fuks 1972: 7).

hlásíme, psát jen o státech, prostředích a lidech krásných, pokrokových, tvůrčích? Nesouvisí snad nutně literární práce, která to nedělá, s pesimismem, s destrukcí a s tím, co **bychom nazvali** opakem snah a zájmů **našeho** humanismu?“ (tamtéž). Věty jsou natolik prostoupeny dobovými floskulami, že se stávají až jakýmsi neurčitými citacemi, což podporuje i toto významově nepřiliš jasně „my“.

3. Další varianta námitky zní, že tak absurdní svět, jaký nám představují *Myši*, nikde neexistuje, jde tedy o potenciálně destruktivní výplod fantazie: „Jsou tu v knize jistá fantastická neskutečna. A **velice pozoruhodnou by se pak jevila** i otázka: Jaký je vztah takto vytvořené historiky o paní Mooshabrové **například** k socialistickému realismu?“ (8). Problém tedy představuje fantastičnost námětu, odporující požadavku realismu. Velmi příznačný pro montážní techniku tematických přechodů je nedostatek návaznosti mezi první a druhou citovanou větou: opět zde vzniká dojem jakési koláže, umocněný až komicky vyznívajícími kvalifikacemi (zde tučně).

4. V následujícím odstavci Fuks poprvé píše v první osobě; uvedené otázky jej už dříve zajímaly, ale nikdy „se s nimi nerval“, nikdy jej „nedohňaly do umělecké krize“. Tím, na čem skutečně záleží, je totiž, „jak je to napsáno, záleží na postoji autora, záleží na tom, co tím autor sleduje“. Záměrem autora může být pomocí vyličení negativního upozornovat na pravé hodnoty: „žádná trochu hlubší analýza nemůže nepostřehnout, že mezi touto ‚nesmyslnou groteskností‘, ‚fantastickým neskutečnem‘ a snahou, aby literatura **bojovala za radostnější svět a pokrok**, není propasti a sporu stejně jako mezi literárním uplatněním postavy záporné, dejme tomu přímo zruďné, a snahou, aby literatura odkrývala krásu a lidsky člověka tříbila“ (8). I tento typ literatury může přispívat k tomu, „co je **posláním umění jmenovitě v socialistickém státě**“. Jde o variaci argumentu uvedeného již výše, že hlubší pochopení negativního přispívá k pozitivnímu. Opět se zde objevují typické propagandistické floskule (tučně), společně s obecnějšími tvrzeními, které tohoto zabarvení mohou, ale nemusí nabývat.

5. „Rád píši tento úvod ke knize,“ sděluje Fuks v následujícím odstavci, protože mu poskytuje možnosti vyjádřit se k „podstat[ě] literární tvorby, tvůrčí metod[ě], umění vůbec“, a sám připojit „výpověď“ k tomu, co již – ve výše uvedeném smyslu – napsala o jeho pracích kritika (8). Je zde tedy formulován účel celé předmluvy a zároveň hned vzniká nejistota – *musel* úvod napsat, když zdůrazňuje, že jej píše „rád“? (Víme, že ano.)

6. *Pan Theodor Mundstock* a *Spalovač mrtvol* byli kritikou označeni za „protest proti krutosti a násilí páchaném [sic!] na člověku“, ovšem protest nebyl hlavním cílem, dostal se do těchto textů na základně osobních prožitků „děsivých let“ okupace a „sondami do nitra lidí“ (9).

7. Podstatné je zvolení vhodného zorného úhlu, z nějž budeme určitou skutečnost pozorovat, abychom ji co nejlépe poznali, což je podle Fukse typické zejména pro společenské vědy (na rozdíl od věd přírodních a kriminalistiky). Opět se zde objevují ozvuky oficiální rétoriky („který z různých výkladů **objektivní reality** je ten, jímž tuto skutečnost poznáme a pochopíme co nejvíce a v **dané etapě vývoje** nejplatněji“, tamtéž).

8. Proto autor v *Myších* zvolil jako nejvhodnější úhel pohledu ten, „který byl nejbližší právě tomuto státu, jeho občanům a paní Mooshabrové“ (tamtéž). Jen tak bylo možné dospět k „optimálnímu vidění a poznání“ negativních jevů v knize zobrazených.

9. „Zlo“ tudíž bylo v knize zachyceno „nitrem několika vybraných jednajících postav“, přičemž byly nutné „hluboké sondy“ do nitra těchto postav, aby se odhalily také „motivy, podmínky, příčiny zla“ (10). Fuks zde propojuje „umělecké poznání“ s technikou fokalizace; jak víme z dějin literatury, například již z ikonického soudního procesu vedeného s Flaubertem kvůli *Paní Bovaryové* (1856), skutečnost, že jevy pokládáné za společensky negativní jsou podány z pohledu postavy, hodnotově neutrálně, a nejsou odsouzeny, budila někdy pochybnosti státních institucí o morální „vhodnosti“ této literární techniky. Otázkám stylu a literárních technik se Fuks bude věnovat i v následujících dvou odstavcích.

10. „Při literatuře jde vždycky o čtenáře, o literární dopad na ně“ (tamtéž). Čtenáři jsou ovšem různí a mohou textu různě porozumět. Autorský záměr – v tomto případě „představit zlo čtenářům“ – se nicméně v textu realizuje pomocí řady postupů, které správnému pochopení napomáhají: „výběr látky a formy“, „styl, ba dokonce i kompozice díla“, „jednající, živě napsané osoby“. V *Myších* bylo záměrem „dospět k jakési organické jednotě mnohých způsobů a prostředků“ (tamtéž). Tak jako ve vědecké definici nebo básni (zde se uplatňuje příznačné *name-dropping* v příkladu Majakovského a jeho nočních toulek po Moskvě, při nichž cizeloval své texty) záleží na souhře každého slova a postupu. Ohled na čtenáře a jich porozumění je zásadní, což Fuks vyjadřuje několika groteskně působícími větami: „Pravda však je, že umění pro umění, umění, které není pro lidi, je pro kočku. Umění, které člověku nic neříká, k ničemu není. Například báseň, která nic neříká a jen se tak hlubokomyslně tváří, nestojí za nic“ (tamtéž). Jedná se o odlišnou, „lidovou“ polohu pojmenování „správné“ koncepce umění (odsudek „umění pro umění“), aniž by byly vágní výtky vztaženy k něčemu konkrétnímu.

11. Opět se vrací myšlenka, že „negativní a nadsazené může být prostředkem k výraznějšímu poznání reality“ (11). Slouží podobně jako hyperbola či metafora v básni anebo jako patologická anatomie či psychopatologie, které studenty učí, jak lidem pomáhat: „Záporné složky epiky (života) mohou být v novele či v románu proto, aby tím spíš v kontrastu vyniklo

dobro a krása, **kladní hrdinové – skutečné vzory, místa optimistická a světlá, jak po tom spisovatelé touží a toužit mají**“ (tamtéž). Znovu se zde objevuje protiklad „záporu“ a „kladu“: sugestivní a hluboké zobrazování „záporných“ jevů může svou kritikou přispět k poznání zla a k jeho odmítnutí, a tím ke „kladu“. Tento odstavec zároveň tvoří přechod k nejpozoruhodnější, klíčové pasáži celé předmluvy, již celá argumentační stavba vrcholí, a zároveň vyznívá do (zamýšleného?) prázdna. Přípravují ji poslední dvě věty: „V úsilí tak významném, jakým je zobrazit v umění pokrok, jde o parametry zcela jiné. Kardinální otázkou tvorby a umění vůbec je, čemu slouží“ (tamtéž).

12. Tento odstavec je třeba uvést v úplnosti; následně jej okomentuji: „Odpověď na otázku, čemu slouží to které literární dílo (či dílo umělecké vůbec), může být třeba i mylná, může vzniknout i mylnou interpretací toho kterého díla, ale málo platné: není významnější otázky nad tuto. Čemu literární tvorba a umění vůbec slouží? Před touto otázkou jsou všechny spory o stylu umělecké práce, o užití záporných postav, o zobrazování neštěstí a exitů nicotné. Je to spor o něčem, co samo o sobě vůbec nerozhoduje ani o umělecké kvalitě díla, ani o jeho čtenářském dopadu. Nejsou například – abychom to doložili obzvlášť lapidárně – případy angažovaných románů kriminálních, v nichž to prostě bez zločinců a zřůdnosti jejich činů nejde, protože právě toto je nositelem děje, a nebýt toho, nevznikla by místo těchto románů selanka o krásném pohodlném a bezstarostném, ale i zbytečném a marném životě policejních příslušníků? Hlavní je vskutku otázka, čemu umění slouží, a tato otázka existovala odjakživa, co paměť historiků umění a filozofů sahá, existovala ještě dávno před Marxem a Engelsem – umění prostě vždy něčemu sloužilo, byť třeba i nevědomě. Zakladatelé marxismu tuto otázku vyzdvihli a objasnili v souvislosti s třídním charakterem umění. Tu je třeba říci, že úsilí, aby umění sloužilo pokroku a míru, je nutné. A víc než to: je mravné. Kdo se o to snaží, zasluhuje plné úcty. Je třeba říci, že se nám vskutku právem nemůže líbit umění, které by působilo destruktivně, vnucovalo – třeba mládeži – špatné typy jako vzory a zločinné činnosti jako návody, avšak o takovém ‚umění‘ nemluvíme“ (11–12). Otázka, „čemu umění slouží“, nepochybně zastřešuje celou Fuksovu argumentaci: zde se hlásí k určitému pojetí tvorby, zde může deklarovat shodu s dobově požadovanou koncepcí umění. To se zároveň děje i neděje. Zdá se totiž, jako by odpovědí bylo už samo přihlášení se k otázce – ano, umění má k něčemu sloužit. Samotná socialistická koncepce tvorby je podána jako oceněnihodná, ale neosobně a opět se do textu dostává jaksi metodou střihu. Argumentačně tedy k přihlášení se k dané koncepci přímo nedochází („je třeba říci“, „je nutné“, „je mravné“, „zasluhuje plné úcty“); nicméně samo zařazení tématu zřejmě svůj účel plní. Následuje pak pro text typická odbočka k umění, které navádí k nepravostem, ale o němž „se zde nemluví“ (v jakém smyslu – tj. jde o

naprosté odmítnutí spojovat obdobnou kritiku s vlastní tvorbou, anebo o obecný poukaz, že toto umění prostě není pravé umění a nemá smysl o něm hovořit?). Klíčovým *name-dropping* celého textu je odkaz na Marxe a Engelse v exponované pasáži o smyslu umění. Kaleidoskopická a repetitivní tematická výstavba tohoto odstavce, nekoherence témat a nejasnost některých vyjádření je pro celou předmluvu emblematická, a stejně tak poněkud groteskní dojem, který text zanechává.

13. Zvláštní distancování se a tematické rozmlžení je příznačné i pro jedinou shrnující větu předposledního odstavce: „Co jsem chtěl říci o poslání umění, mělo souviset s formami, ději a tématy, stylem, optimismem a pesimismem, s kladnými a zápornými postavami v literární tvorbě – a mělo se týkat i knihy o Natálii Mooshabrové“ (12). Zjevně se jedná o – matoucím způsobem aditivní – shrnutí témat; není ale zcela zřejmé, proč je užito slova „mělo“: nebylo tomu tak?

14. Poslední odstavec je návratem k tématu „umění a poznání“. Umělecké poznání je skutečné poznání: „Shakespeare a Dostojevskij byli větší psychologové než Wundt. Gorkij řekl o společnosti víc než mnohý tehdejší profesor sociologie“ (tamtéž; jména ruských autorů jsou posledním případem *name-dropping*). Věda a umění poznávají jinými cestami, umělci a vědci se ale musí „naprosto a beze zbytku sejít ve vůli a v cílech. Aby tvořili k prospěchu lidstva, aby nebyli zneužiti ke zkáze a aby dopomohli **vytvářet šťastný svět**. Neboť to je hlavní smysl a opodstatnění lidské existence na této zemi“ (tamtéž). Na konci textu se tedy do popředí opět dostává obecný, humanisticky formulovaný cíl umění (a vědy), jen lehce zabarvený dobovou rétorikou (tučně; záleží ovšem na způsobu čtení, celkové vyznění může být i plně v duchu požadovaných dobových postulátů).

Tento podrobnější přehled argumentů a argumentačních technik s příklady byl podle mého názoru pro přiblížení textu předmluvy a jejích charakteristických rysů nezbytný. Přesto však její ráz nezachycuje zcela: poněkud do pozadí se dostává chaotická a rozporná kompozice předmluvy, neostrost a někdy i neobratnost formulací, nápadné poruchy v návaznosti některých vět či odstavců. Celkový dojem z četby předmluvy je tedy mlhavější a zmatenější, než může tento přehled přiblížit.

Zásadní pro vyznění předmluvy jsou některé rétorické a argumentační postupy. Zaprvé je to kolísání mezi neosobním vyjádřením, „já“ a ne zcela určitým „my“, které může znamenat jak lidi obecně, tak užší „my“ těch, kdo zastávají oficiálně uznané názory na tvorbu a funkci literatury; zřídka pak je prostým majestátním plurálem („abychom to doložili“, 11). Toto „my“ má v některých případech jistý distancující efekt, například na konci klíčové pasáže v odstavci 12. Každopádně přispívá ke znejasnění a odstupňování „odpovědnosti“ za

uváděná tvrzení – pouze „já“ má zřetelný referent, zatímco „my“ má referentů několik, a to ne příliš zřetelných. Některá tvrzení jsou pak pronášena neosobně, v modu „je třeba“ (viz opět odstavec 12, citovaný výše). Ve spojení s tematickými skoky a vykloubeními tudíž někdy není jasné, kdo je v poslední instanci „garantem“ daných výroků.

Tyto tematické a argumentační skoky a inkonzistence jsou dalším příznačným aspektem textu. Autor, který ve svých literárních pracích dokázal tak precizně pracovat s kompozicí a významovými nuancemi výrazů, jako by najednou nebyl schopen (či ochoten) text logicky uspořádat. Další možný pohled je však ten, že s ním naopak zachází do jisté míry podobně jako s distribucí témat a motivů v románu samotném, pouze to má v odlišném žánru, jímž předmluva je, jiné vyznění: pracuje s určitým repertoárem témat a slov, která jako prefabrikáty umísťuje na různá místa textu (není tomu tak samozřejmě zcela, jinak by byl text naprosto nesrozumitelný). Tento přístup každopádně rozvolňuje vztah mezi slovy a větami a činí text vágním, podobně jako předchozí postup. Výsledkem je i neustálý pocit stylistického škobrtání, vzhledem k vysokým očekáváním u tak kvalitního autora o to silnější.

Obdobnému principu do jisté míry podléhá i rozmístění propagandistických floskulí v textu (většina z nich byla citována výše; jejich identifikace je pochopitelně věcí interpretace), ať už se jedná pouze o jednotlivá slova či figury („pokrok“, „posuzovat třídě“, „náš humanismus“) nebo o rozsáhlejší větné a myšlenkové konstrukce („úsilí, aby umění sloužilo pokroku a míru“). Jako účelové *name dropping* jsem pak označil zmínění Majakovského, Gorkého, Dostojevského, Marxe a Engelse. Vedle nich jsou zde – výše také zdůrazněné – pasáže vyjadřující obecně humanistické ideály, které lze vnímat jako v zásadě dobově nezabarvené, „neutrální“ vyjádření autorových názorů, anebo mohou v kontextu jasněji konotovaných pasáží prvního typu oficiálního dobového (kulturně)politického zabarvení nabývat (přikláním se k první variantě).

Na rovině celkového rozvržení textu i na rovině dílčích argumentů a tvrzení je tedy pro předmluvu typická nejasnost a kaleidoskopičnost, metoda střídavé konzistentnosti a nekonzistentnosti, posilovaná ne zcela zřetelným přiřazením tvrzení určitému subjektu. Celkovou strategii textu bychom tudíž mohli popsat jako snahu zmínit určitá témata, ale přímo se k nim nepřihlásit; uvést, co je třeba, ale přímo to netvrdit; říci dost, ale neříci příliš. Nelze z toho samozřejmě vyvozovat, že se autor textu od těchto témat distancuje – to už vzhledem k prostému faktu jejich přítomnosti a neodmítnutí není možné. Výsledkem je nicméně poměrně složitá hra tvrzení různého stupně jasnosti a autoritativnosti.

„Záleží na tom, co tím autor sleduje“

Argumentace předmluvy každopádně i za této konstelace naplňuje několik cílů. V první řadě je to distancování děje *Myši* od aktuální společenské situace jejich vztažením k fašistickému režimu („zrůdně groteskní, absurdní fašistický stát“), jakož i opakované zdůraznění toho, že takovýto režim nikde na světě nenajdeme (a proto je třeba zdůvodňovat, jakou funkci toto „fantastično“ může plnit). Zadruhé ospravedlňuje publikování textu tím, že predestiruje jeho účel: prostřednictvím vyličení záporných jevů přivést čtenáře k jejich poznání a odmítnutí, a upozornit tak na skutečné, kladné hodnoty; za tímto účelem jsou nezbytné i náročné stylové prostředky textu, sloužící tomuto cíli. Zatřetí se autor – byť, jak jsme viděli, ne zcela přímo – nominálně hlásí k určité koncepci tvorby, která není podrobně představena, nicméně klíčové náznaky stačí k tomu, aby byla identifikována jako politicky „angažovaná“, popřípadě socialistickorealistickeá (socialistický realismus je i přímo zmíněn). Vedle toho zde však nalezneme i myšlenky obecně humanistické a také do jisté míry tradiční úvahy o (literární) tvorbě (srovnání uměleckého a vědeckého poznání, poznávací funkce umění, otázka hledisek vyprávění apod.), více či méně zabarvené kontextem aktuální ideologie. Dalo by se tedy s určitým zjednodušením říci, že v textu koexistují tři diskurzy: diskurz tradičních esteticko-poetologických úvah, diskurz humanistického poslání umění (učinit svět lepším) a diskurz dobového oficiálního pojetí tvorby a funkcí umění.

Vraťme se nyní k pojmu postury. Jakou posturu, sebe prezentaci autora můžeme z Fuksovy předmluvy rekonstruovat? Fuks se v ní prezentuje jako „zodpovědný“, angažovaný autor, který sice využívá řadu postupů, jež nejsou zcela typické pro socialistický realismus, nicméně pracuje s nimi za účelem ozřejmení skutečných, s „angažovaností“ slučitelných hodnot a varování před společenským zlem. Jakkoli neznáme přesné okolnosti vzniku předmluvy, je pravděpodobné, že tato postura je určena v první řadě profesionálům literárního pole, které v daném období vykazuje výrazné rysy heteronomie, neboť se literatura opět zesílenou měrou dostává pod kontrolu politických požadavků. (V podstatě se z hlediska otázky autonomie a heteronomie jedná o situaci obdobnou té, jakou pro válečné období ve Francii zkoumá Gisèle Sapiro. V jejích stopách bychom se mohli ptát, jak literární pole heteronomní problematiku vstřebává a přetavuje; viz II.3.2.) Postura vyjádřená v předmluvě tedy má v první řadě deklarovat soulad s požadavky oficiálního literárního provozu. Na této postuře tak participují silné společenské tlaky a mohli bychom říci, že je výsledkem vyjednávání mezi autorem a literárním establishmentem. Jinými slovy, chce-li Fuks v oficiální části literárního pole nadále působit, musí pomocí explicitně vyjádřené postury

zaujmout požadovanou pozici v literárním poli. Smyslem předmluvy je tak v první řadě vyjádření požadované postury, umožňující zároveň „neutralizaci“ potenciálně „nebezpečných“ významů literárního textu, a posvěčující tak možnost jeho publikování.

Na druhou stranu zmíněné argumentační a rétorické strategie poukazují na skutečnost, že vyjadřovaná postura má více vrstev, je do určité míry vnitřně rozporná. Text celkově působí matoucím, nejistým dojmem, dobové floskule jsou do něj začleněny stříhovou technikou, občas není jasné, ke komu odkazuje daná gramatická osoba, a jaký je tedy postoj autora, jenž zde říká „já“ a text podepisuje. Výše uvedené shrnutí Fuksovy postury vyjádřené v předmluvě je tak do jisté míry zjednodušující a vyznívá příliš jednoznačně. Podle Meizoze je postura – respektive *ethos* jako její textová instance – utvářena v rámci daného textu, a zvažovat tedy „skutečné“ záměry autora není nezbytné: postura je sama o sobě „maskou“, artificiálním výtvozem, nikoli „výrazem“ osobnosti. Zde se nicméně problém s rekonstrukcí postury objevuje již na textové rovině: výše analyzované aspekty textu její přímočaré rekonstrukci zabraňují a silně vtahují do hry dobové kontexty.

Zásadním se mi tedy jeví fakt, že ačkoliv Fuksova předmluva nepochybně má vyjádřit určitou posturu a stát se specifickým zaujetím požadované pozice v literárním poli (pozice oficiálně vydávaného autora), způsob, jakým tak činí, zároveň tuto posturu do jisté míry zpochybňuje. Chci proto poukázat na to, že interpretace postury, její „rekonstrukce“ v textu, může silně záviset na širokém společenském kontextu a způsobech čtení. Faktory, na jejichž zásadní roli ve své předmluvě odkazuje sám Fuks – co textem „autor sleduje“, jaký má text „dopad na čtenáře“ a „čemu literární tvorba slouží“ – trvale podléhají rozdílným interpretacím, a to i v „nefikčních“ textech, a představu „rekonstrukce“ postury mohou výrazně komplikovat.

Autorská postura Ladislava Fukse: možnosti dalšího bádání

Výše provedená analýza postury je však fragmentární, a to hlavně ze dvou důvodů: 1. Bylo by třeba vzít do větší hloubky v úvahu dobový kontext – praxi psaní obdobných předmluv, „sebekritik“ a obhajob, konkrétní údaje o Fuksově pozici v daném období, případně získat nějaké dokumenty o druhém vydání knihy (existují-li). 2. Jak již bylo uvedeno, předmluvy k *Oslovení z tmy* a ke druhému vydání *Myši* jsou u Fukse ojedinělé, bylo by ale třeba analyzovat jeho další četné projevy – rozhovory, glosy, vystoupení v rozhlase a televizi. V nich bychom mohli alespoň částečně studovat i neverbální složku jeho postury, jakkoli by její popis patrně byl komplikovaný a kusý. V další fázi – vzhledem k definici postury jakožto nevyhnutelně

interaktivní kategorie, s níž se ztotožňuji – by bylo zapotřebí shromáždit texty o Ladislavu Fuksovi a snažit se rekonstruovat jeho prezentaci v těchto zdrojích. Teprve v tomto kontextu by patrně bylo možné plněji uchopit i posturu vyjádřenou v analyzované předmluvě.

Má předběžná hypotéza zní, že by bylo podnětné soustředit se zejména na tři tematické dominanty Fuksovy celkové postury: na jeho pohyb v oficiálním sektoru literárního pole 70. a 80. let, jeho homosexualitu a na zpětné projekce z jeho díla na jeho autorskou osobnost („divnost“, monstróznost). V prezentacích Fukse se přitom tyto tři oblasti – které zároveň představují tři velké oblasti společenské rozpravy – pozoruhodně propojují, například v rozšířeném narativu Fukse jako „autora, který pod vlivem své chorobné úzkostlivosti [projektované na osobnost z díla] a v obavě z perzekuce za svou homosexualitu přistoupil na požadavky normalizačního literárního provozu“. Je velmi náročné uspořádat a usouvztažnit různorodé typy zdrojů a reprezentací, které se na takovýchto narativech podílejí, a z pohledu teorie zde hrozí brzká konfúze. Je možné, že pojem postury by pro zkoumání tohoto typu poskytl hledaný základ. Výhodou postury je každopádně skutečnost, že – jak zdůrazňuje Meizoz – je vždy maskou, nikdy není „autentická“, a do jisté míry nás tedy zbavuje povinnosti rozlišovat mezi těžko uchopitelnou „pravdou“ a různorodými reprezentacemi: není rozhodující, jestli byl Ladislav Fuks skutečně silně neurotickou osobností (podle všeho ano), nýbrž to, zda mu byl tento rys diskurzivně připisován. Trivia a „historky“, před jejichž hromaděním při rekonstruování postury varují Saint-Amand a Vrydaghs (2013), se pak naopak stávají podstatnou součástí (sebe)prezentace autora, jak v diskurzu o spisovateli nadále obíhá i po jeho smrti. Koneckonců, řada „historek“ spojovaných s Ladislavem Fuksem si nezadá s anekdotou o tom, jak Gérard de Nerval vzal na procházku svého humra (tamtéž). Hlavní otázkou při takto širokém chápání pojmu postura pak zůstává, kde jsou hranice toho, co ještě za (sebe)prezentaci autora považovat můžeme a co už nikoli.

III. Radikální kontextualizace literatury. Kulturní materialismus

III.1 Úvod

Třetí část této práce je věnována směru literárněvědného myšlení, který stejně jako Bourdieuova teorie polí klade zásadní důraz na společenský kontext literárního textu a na zprostředkování mezi literaturou a společností, činí tak ovšem výrazně odlišným způsobem a z pozice, kterou lze do značné míry chápat jako protikladnou. Britský kulturní materialismus, jenž má své kořeny v britských kulturních studiích 50. a 60. let, první teoreticky ucelené formulace se mu dostalo v díle literárního a kulturního historika a teoretika Raymonda Williamse a posléze se u Alana Sinfielda a Jonathana Dollimora stal označením explicitně formulovaného programu studia literatury, vychází z myšlenky podstatné kontinuity všech sociálních a kulturních praxí, do nichž zahrnuje i literaturu. Ke zprostředkování tak dochází v rámci široce chápaného „společensko-materiálního pohybu“ (*social-material process*; Williams 1977: *passim*) právě mezi různými praxemi; to ovšem neznamená, že literatura zcela ztrácí svou specifčnost, třebaže není studována *sub specie* svého estetického charakteru, kritizovaného – mimo jiné – pro svou nepřipustně „specializující“ funkci a skrytou sociálně diskriminující agendu.¹⁰² Literatura je výsostným prostorem utváření společenského a kulturního pohybu a u Sinfielda se v jejím rámci navíc vyjednávají sociální pozice a identity: mj. umožňuje sebeidentifikaci minoritních či „disidentních“ skupin. Oproti Bourdieuově teorii literárního pole zde klíčovou roli hrají otázky reprezentace v širokém smyslu a u Alana Sinfielda poté i pojem interpretace a čtení (jak bylo diskutováno výše, u Bourdieua taktéž okrajový). Aniž by Sinfield ztrácel zájem o kontext produkce, přesouvá akcenty k tomu, jaké významy a hodnoty jsou literárním textům připisovány jejich čtenáři a interprety (včetně těch akademických).

V oddílu III.2 přiblížím východiska kulturního materialismu v myšlení Raymonda Williamse, základní Williamsovy pojmy (kultura, struktury zakoušení, reziduální, dominantní a emergentní ad.) a jeho pojetí literatury jako společenské praxe. Poté se ve III.3 nejprve přesunu k obecným základům Sinfieldova (a Dollimorova) kulturního materialismu a následně se budu věnovat Sinfieldovým samostatným pracím (myšlení Sinfielda a Dollimora

¹⁰² Tato kritika „estetična“ a jeho sociální reprodukce je zároveň moment explicitního překryvu Bourdieuovy teorie jednání (nikoli specificky teorie literárního pole) a kulturního materialismu; budu se mu věnovat dále, zvláště v Dodatku 2: Kulturní reprodukce.

není v mnoha aspektech totožné).¹⁰³ Specifickou pozornost věnuji Sinfieldovým pracím zaměřeným na queer teorii, a to stále v rámci otázky zprostředkování mezi textem a kontextem. Sinfield se stal dobově patrně nejvýznamnějším britským teoretikem v této oblasti bádání, kterou s Dollimore ve Spojeném království pro literární a kulturní oblast do značné míry založili. V části III.4 se pak k Sinfieldovým (a částečně i Williamsovým) tezí i jeho interpretační praxi vrátím z kritické perspektivy.

¹⁰³ Jak upozorňuje Andrew Milner (2002: 150–151; 2005 /1996/: 52), právě Sinfield se kontinuálně vrací k Williamsovým podnětům a rozvíjí je, zatímco Dollimore se postupně vydává poněkud odlišným směrem (zejména pod vlivem psychoanalýzy a poststrukturalismu). To je rovněž jedním z důvodů, proč se zde zaměřím právě na práce Alana Sinfielda. (Je nicméně třeba upozornit, že například Claire Colebrook, zdůrazňující v kulturním materialismu inspirace francouzskými teoretiky a analogie k poststrukturalismu, považuje Dollimora naopak za předního proponenta kulturněmaterialistického myšlení, a to i v 90. letech; Colebrook 1997: 175–197.)

III.2 Raymond Williams a zrod kulturního materialismu

Pojem „kulturní materialismus“ je v linii úvah o literatuře a kultuře, kterou zde sledujeme, spojen s Raymondem Williamsem. Williams jej jakožto souhrnné označení svého přístupu zavedl v pozdější fázi svého myšlení, v 70. letech (viz zejm. Williams 1977: 5–6). Jde tedy o jistý individuální projekt, který v následujícím desetiletí znovu uchopili Sinfield s Dollimorem a označili tak svůj vlastní přístup k literatuře; kontinuita byla stvrzena nejen četnými odkazy na Williamse v pracích obou badatelů¹⁰⁴ i referencemi k totožným teoretickým zdrojům (např. Gramsci), ale především hlubší myšlenkovou návazností. Williams je také autorem doslovu ke svazku *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism* (1985; viz III.3.2), čímž svůj „patronát“ do jisté míry sám potvrdil. Williams pochopitelně není jediným zdrojem Sinfieldova a Dollimorova kulturního materialismu, nicméně tato explicitně vyjádřená genealogie je určující a je třeba ji blíže ozřejmit.

Raymond Williams byl patrně nejvýznamnějším a nejvlivnějším britským literárním a kulturním teoretikem a historikem 60. a 70. let, byť jeho pozice v akademickém a intelektuálním světě Spojeného království byla specifická. Kriticky vycházel z vlivu F. R. Leavise, jehož stopy jsou u něj patrné až do závěru jeho dráhy, a zároveň z marxismu; toto spojení bylo do jisté míry paradoxní a oba tyto kriticky vnímané vlivy Williams sám opakovaně refleктоval (např. již ve Williams 2001 /1958/: 14–16; 1976 /1958/: zejm. 258–274). Jeho vzájemně provázané knihy *Culture and Society* (1958) a *The Long Revolution* (1961; míněny jsou tři dlouhodobé „revoluce“ britské společnosti: demokratická, industriální a „kulturní“ – tedy vzdělanostní, Williams 1965 /1961/: 10–11) představují interpretaci klíčových momentů společenského, intelektuálního a literárního vývoje Británie od konce 18. století po současnost s důrazem na propojenost těchto aspektů a na detailní čtení esejistických, filozofických, politických i literárních textů.

Od druhé poloviny 60. let Williams do britského prostředí jako jeden z prvních vnášel podněty aktuálního francouzského strukturalismu (Goldmann, kriticky Althusser, resp. i Barthes ad.), také však frankfurtské školy, Gramsciho, Bachtina/Vološinova a dalších, tehdy „(znovu)objevovaných“ myslitelů. V sedmdesátých letech se v návaznosti na tyto nové

¹⁰⁴ Za odkaz na Williamsovu knihu *Culture and Society, 1780–1950* (1958) lze považovat také asi nejnámější Sinfieldovu práci *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (1989), která na první titul navazuje svým názvem, časově a částečně i obsahově.

aktuální podněty silněji přiklonil ke svébytně interpretovanému marxismu.¹⁰⁵ V oblasti úže chápaných kulturních studií (*Cultural Studies*), která v 60. letech v Británii vznikla, se zabýval zejména populární kulturou a novými médii, především televizí, a jeho texty k této problematice jsou dnes považovány za klasické (např. pojem *flow* [proud] v analýze televizního vysílání; Williams 1974, viz též 1980c /1978/).¹⁰⁶

V této práci se nebudu věnovat celému Williamsovu bohatému a tematicky různorodému dílu; podstatná je zde jednak Williamsova iniciační role v kulturním

¹⁰⁵ Otázku, zda byl Raymond Williams v určitých fázích svého myšlení marxistou, zde nemůžeme rozřešit; jeho složitý a mnohvrstevnatý vztah k marxismu se stal předmětem řady interpretací a výsledný soud závisí i na pojetí marxismu jako takového. Například Müller 2014: 41–42 argumentuje, že jej tak označit nelze; srov. též Trávníček 2012: 789. Toto označení by každopádně přicházelo v úvahu až pro pozdnější období Williamsova myšlení (resp. „druhé“ a „poslední“, srov. Milner 2006), neboť v období knih *Culture and Society*, *The Long Revolution*, *Communications* (1962) až do počátku 70. let (kdy bylo Williamsovi – nar. 1921 – padesát let!) sice marxistické myšlení kriticky tematizuje, ale příznačné je, že například v rejstřících prvně zmíněných knih Marx vůbec nefiguruje, „marxismus“ pak relativně poskrovnu. Williamsova hlavní teoretická práce, *Marxism and Literature* (1977), svým názvem tuto příslušnost napovídá. Williams se zde opravdu pohybuje na území vykótovaném do značné míry marxistickým myšlením, jeho vlastní uvažování je však i nadále marxismem (byť kriticky) pouze inspirováno a nejužší konceptuální jádro jeho knihy je svébytné a příliš pojmů marxistického původu neobsahuje, jakkoli je do jisté míry založeno na demontáži opozice mezi základnou a nadstavbou. Patrně bychom tedy měli v první řadě respektovat Williamsovo vlastní označení „kulturní materialismus“. K Williamsovu vztahu k marxismu viz též Brenkman 1995; Jenks 2005 /1993/: 90–93; Higgins 2001: 151–152; O'Connor (1989: 103–119) argumentuje naopak proti představě „epistemologického zlomu“ ve Williamsově myšlení 70. let a hledá kontinuitu periody příklonu k marxismu v předchozím Williamsově díle.

¹⁰⁶ Williams byl od počátku mnoha vazbami spjat s klíčovými postavami nově se utvářejících britských kulturních studií, Richardem Hoggartem, E. P. Thompsonem (zejm. Thompson 1963) a Stuartem Hallem, a s centrem tohoto výzkumu v Birminghamu. Impulzy jeho knih byly pro další bádání určující a odborné zaměření centra se s Williamsovými vlastními tématy trvale překrývalo (kritika opozice lidová/populární kultura versus kultura vysoká; média, zejména nová; definice pojmu kultury; kultura a vzdělávání; kritika společenské dominance/hegemonie; kritická reflexe britské kulturní tradice ad.). Od konce 60. let, kdy po Hoggartovi vedení centra převzal Hall, byla patrná větší názorová diference, neboť centrum se silněji inspirovalo francouzským strukturalismem a sémiotikou; Hall (1980) tak později psal o dvojím, „kulturalistickém“ a „strukturalistickém“, paradigmatu britských kulturních studií. (Ke dvojímu proudu v rámci kulturních studií viz rovněž Dworkin 2013 /1993/: 39, 46–51.) Vliv birminghamského centra byl mimořádný a trvalý, což je o to pozoruhodnější, že se jednalo o malé badatelské pracoviště vzdělávající postgraduální studenty, přičemž počet jeho pracovníků až do 80. let nikdy nebyl vyšší než tři (k tomu Turner 2003 /1990/: 62–65). Lze tak vést určitou paralelu s Bourdieuovým časopisem *Actes de la recherche en sciences sociales* (zal. 1975): obě intelektuální ohniska byla do značné míry v opozici vůči etablovaným akademickým institucím a soustředila kolem sebe velké množství spolupracovníků, zejména mladých badatelů (doktorandů...), kteří jejich vliv následně šířili dále.

materialismu a dále s ní související skutečnost, že otázka vztahu a zprostředkování mezi (literárním) textem a sociálním kontextem tvoří samotné aktivní jádro Williamsova myšlení.

III.2.1 Williamsův kulturní materialismus: východiska a pojmy

Williamsovo myšlení o společnosti, kultuře a literatuře (tyto tři oblasti u něj nikdy nejsou odděleny) přiblížím ve dvou krocích: nejprve se soustředím na základní pojmy jeho teorie, s důrazem na „společnost a kulturu“ (III.2.1); poté se zaměřím na to, jak uchopuje otázku zprostředkování mezi literárním textem a kontextem, v jeho uvažování klíčovou (III.2.2).

Ústřední kategorií celého Williamsova díla je „kultura“.¹⁰⁷ „Kultura“ jako pojem je východiskem, ale zároveň i dezideratem, neboť Williams neustále usiluje o nové, adekvátnější vymezení tohoto širokého, potenciálně všeobjímajícího pojmu, což se projevuje jak novými definicemi kultury v jednotlivých obdobích jeho bádání, tak vtělením pojmu do velkoryse pojatých a zároveň detailních historických interpretací vývoje britské kultury a společnosti (v knihách *Culture and Society*, *Long Revolution*, *The Country and the City*, 1973, ad.).¹⁰⁸

Výchozí, relativně stručné vymezení kultury nacházíme v knize *Culture and Society*, první Williamsově práci, které se dostalo širokého ohlasu. Tento ústřední pojem zde označuje především „celkový způsob života“ (*whole way of life*) (Williams 1976 /1958/: 17–18). Jde o pojetí kriticky adaptované z esejů T. S. Eliota, vyjadřující Williamsovo hledání sjednocujícího pohledu na kulturu a společnost, který postihne celkové utváření, praxe i „naladění“ společnosti v určité fázi jejího vývoje. Kultura tedy u Williamse není chápána primárně v leavisovském (a ovšem i eliotovském) významu „vrcholných hodnot ducha“, resp. „národní tradice“. Tento význam je podle Williamse reduktivní, především tím, že vylučuje lidovou kulturu, do níž v tomto období Williams do značné míry vkládá představu o „organické tradici“ a kterou nepovažuje za inferiorní (viz zejm. tamtéž: 285–324). Jak píše ve

¹⁰⁷ Jak upozorňuje Turner (tamtéž: 43), centrálnost pojmu kultury u Williamse plyne i z toho, že mu umožnil „propojit dvě hlavní oblasti jeho zájmu – analýzy literatury a studium společnosti“. Podrobný rozbor pojmu „kultury“ u Williamse v širším kontextu tradice britského myšlení viz v Müller 2014: zejm. 19–31.

¹⁰⁸ Oblastí trvalého Williamsova zájmu jsou také dějiny slov: ve svých pracích se soustředil na etymologii a vývoj výrazů a pojmů jako právě „kultura“ (např. Williams 1976 /1958/: 324–325; 1977: 11–20; dále „determinace“, tamtéž: 84; „médiá“, tamtéž: 158–162; „venkov“, Williams 1973: 307 apod.). Tento důraz na historické propojení jazyka a společenského a kulturního vývoje do jisté míry vrcholí ve „slovníku“ *Keywords* (1976), který představuje jakousi encyklopedii hlavních konceptů Williamsovy kulturní analýzy, nicméně v každém hesle hraje ústřední roli právě vývoj slova. I z toho je patrné, nakolik je pro Williamse klíčová neustálá historizace bádání a přesvědčení o nedělitelnosti základních aspektů kultury.

stejnomením eseji z roku 1958, „kultura je obyčejná“ (Williams 2001 /1958/). V tom zcela souzní s dalším ze zakladatelů britských kulturních studií, který v téže době publikoval své stěžejní dílo o kultuře pracující třídy: s Richardem Hoggarthem a jeho prací *The Uses of Literacy* (1957). Pro Hoggartha i Williamse stojí zároveň lidová kultura (*popular culture*) v kontrastu vůči nové kultuře masové (*mass culture*), kterou oba chápou jako vyprázdňenou, komerčně orientovanou produkci, lidovým vrstvám spíše „vnucovanou“. (Tento svůj postoj nicméně Williams poměrně brzy přehodnotil a věnoval se detailní analýze nových sdělovacích a mediálních forem v *Communications* a se zesíleným teoretickým záběrem pak v *Television*.)¹⁰⁹

Propracovanější teoretické vymezení kultury i dalších pojmů přináší následující kniha *The Long Revolution*. Základní pojetí se oproti *Culture and Society* nemění: „Teorii kultury bych [...] definoval jako studium vztahů mezi prvky celkového způsobu života. Analýza kultury je pokusem odhalit podstatu uspořádání, které je komplexem těchto vztahů“ (Williams 1965 /1961/: 63). Diferenciaci pojmu kultury ovšem Williams v této práci věnuje samostatnou kapitolu „The Analysis of Culture“, zahrnující teoretickou část a aplikaci tezí na období čtyřicátých let 19. století. Rozlišuje zde tři základní možné definice kultury: 1. „ideální“ (kultura jakožto soubor „absolutních“ či „univerzálních“ hodnot), 2. „dokumentární“ (kultura jakožto soubor dochovaných uměleckých a dalších artefaktů), 3. „sociální“ („kultura jakožto popis specifického způsobu života, který vyjadřuje jisté významy a hodnoty nejen v umění a vzdělanosti, ale také v institucích a běžném jednání“) (tamtéž: 57). Souhrnná definice kultury jakožto „celkového způsobu života“ se pak vztahuje na propojení všech těchto tří aspektů – hodnotového, artefaktuálního a žitého. Studium kultury tak není „otázkou propojování umění se společností, ale zkoumání všech [...] aktivit a jejich vztahů, aniž bychom některé z nich, kterou si zvolíme, připisovali primát“ (tamtéž: 62). V této kapitole však Williams provádí ještě jednu kategorizaci možných významů slova kultura, a to do tří rovin: I. „žitá kultura“ daného místa a času, přístupná podle Williamse jen těm, kdo se na ní bezprostředně podílejí; II. „zaznamenaná“ kultura určitého období, kterou se můžeme snažit zpětně rekonstruovat;

¹⁰⁹ Jeho pozice je antimcluhannovská, tj. odmítá představu média určujícího obsah sdělení; nová média, především televize, jsou podle něj determinována svým obsahem, resp. komunikační úlohou, kterou ve společnosti mají (srov. i Williams 2014 /1977/: 158–159). Oblasti „nových médií“ a komunikace, k níž Williams tak zásadně přispěl, se zde blíže věnovat nebudu, avšak přesvědčení, že „medium není sdělení“, je v různých podobách ve Williamsově myšlení o kultuře a literatuře klíčové.

III. „selektivní tradice“, propojující zaznamenanou kulturu s kulturou živou.¹¹⁰ Stejně jako u předchozích definic je podle Williamse při studiu kultury zapotřebí brát v potaz – a zároveň rozlišovat – všechny tyto její podoby (tamtéž: 66).

Jak je patrné z diferencovanějšího vymezení v *The Long Revolution*, Williams neodmítá „vysokou“ kulturu, spojovanou s „univerzálními hodnotami“ (kultura ve významu 1; v této době má za to, že lidová kultura s kulturou vysokou tvoří jisté kontinuum bez radikálnějšího přeryvu; zahrnuje pouze kulturu konzumní, „masovou“). Cílem historika kultury je obsáhnout všechny výše uvedené významy pojmu kultury a rekonstruovat celkový kulturní obraz doby, ve Williamsově terminologii ovšem spíše dobové „struktury zakoušení“ (k pojmu viz níže), neboť „obraz“ implikuje možnost vnějšího statického popisu, zatímco podle Williamse je kultura žitá a dynamická, procesuální, přičemž ani popis „epoch“ nemůže tuto její fluidnost adekvátně zachytit (srov. Williams 1977: 121).

Ve Williamsových pracích z přelomu 50. a 60. let je tedy silně patrná zmiňovaná celostnost, odmítání oddělovat základní oblasti, jimiž jsou kultura, politika, společnost, literatura, a snaha všechny tyto sféry zahrnout pod určitý souhrnný pojem, vyjadřující jejich provázanost, a umožňující zároveň poukázat na jejich konkrétní historické konflikty a divergence. Toto negování tradičně uznávaných hranic společenských sfér a praxí, ale i takových kategorií, jako jsou literární žánry nebo pojem autora, se v různých podobách vine většinou Williamsových prací.

Později Williams vypracoval další, částečně odlišné vymezení kultury v knize *Marxism and Literature* (1977), která v mnohém představuje jeho teoreticky nejhutnější a nejambicióznější dílo.¹¹¹ V této práci se s ještě zvýšenou měrou projevuje snaha hledat jednotící pojem či hledisko pro „kulturu a společnost“ jako celek. Vrací se zde pojem

¹¹⁰ Pojem „selective tradition“ odkazuje na obecný problém vztahu přítomnosti a minulosti: minulost je vždy vnímána skrze filtr přítomnosti, který, jak Williams upozorňuje, utvářejí různé aktuální zájmy a sebechápání. Z minulosti tedy přítomnost vždy vnímá jen to, co vnímat „chce“ (ačkoliv „materiálně“ je dochováno řádově více). Tento Williamsův pojem polemicky rozvíjí Eliotovo pojetí literární tradice (srov. koncepci „přítomnosti minulosti“, Eliot 1991 /1919/) a do značné míry analogický pohled nacházíme v představě historických horizontů a literatury minulosti, která tvoří důležitou součást současnosti, u Jausse (2001 /1967/). Milner (2002: 70) poukazuje na blízkost pozdějším debatám o literárním kánonu. Celkově jde o významný okruh otázek „historismů“ v literární vědě poslední třetiny 20. století. Srov. též Müller 2014: 43. Viz dále zejm. ve III.3.2 a III.4.2.

¹¹¹ Prakticky v téže době však přišel ještě s další definicí – v *Keywords*; zde je vzhledem ke specifickému charakteru tohoto „slovníku“ kultura vymezena prostřednictvím popisu historického vývoje slova a pojmu (Williams 1983 /1976/: 87–93).

„struktury zakoušení“; dále Williams propracovává své pojetí „základny“ a „nadstavby“ a jejich vztahu „determinace“ jako komplikovaného, nejednoznačného procesu (ve svém statickém a rigidním pojetí nemají podle Williamse tyto pojmy výraznější hodnotu) a ústřední roli zde hraje z Gramsciho adaptovaný pojem hegemonie, která do jisté míry představuje paralelu „struktur zakoušení“ jako stmelující příznak jednotlivých společenských sfér a procesů (ke všem pojmům viz níže). Uvedené koncepty lze přitom chápat stále v rámci snahy vymezit kulturu jako „celkový způsob života“. V knize *Marxism and Literature* je kultura definována do značné míry na obecné rovině, pro celé Williamsovo dílo je ovšem příznačné soustředění na kulturu a literaturu britskou. Toto takřka výlučné zaměření mu zároveň umožňuje vnímat britskou „kulturu a společnost“ jako celek v pohybu, jako ohraničený „společensko-materiální pohyb“, a dává jeho zkoumání – poněkud paradoxně – jistou exemplární hodnotu v možnosti podobně „husté“ aplikace jeho přístupu na kultury jiné.

Nyní se zaměřím na další základní Williamsovy koncepty, z nichž některé už byly zmíněny. Část z nich je v jeho pracích přítomna od raných fází a postupně se redefinuje (struktury zakoušení), jiné se nejprve objevují spíše náznakově, v neterminologickém užití (reziduální, dominantní, emergentní) a poslední skupina pojmů do jeho myšlení vstupuje z děl jiných autorů a z jiných myšlenkových tradic (základna a nadstavba, hegemonie). Vývoj Williamsova myšlení je zde možné zachytit pouze zlomkovitě, pro účely této práce je však zásadní především naznačit celkový rámec jeho teoretického myšlení, který představuje bázi jeho kulturního materialismu. Přehled pojmů a jejich vztahů zdaleka nebude vyčerpávající také proto, že Williamsova záliba ve slovech a pojmech se projevuje tím, že řada jeho prací je strukturována právě kolem řady rozmanitých konceptů, ať už obecněji užívaných nebo jím nově ražených (srov. např. kapitoly ve Williams 1977).

Genealogicky nejstarší z těchto *keywords* je pojem struktury zakoušení (*structures of feeling*).¹¹² V knize *Culture and Society* je sice přítomen, ale má doposud spíše okrajovou pozici. Jedním z hlavních konceptů se stává v *The Long Revolution*; delší pasáž je mu věnována v článku „Literature and Sociology“ (1971), a zejména v knize *Marxism and Literature*. Tak jako v podstatě všechny pojmy, jimž budu následně věnovat pozornost, a ostatně jako samotný pojem „kultury“, má pojem struktury zakoušení umožnit sblížení různých – podle Williamse pouze z metodologických důvodů oddělovaných – aspektů žité skutečnosti. Z jistého pohledu jej lze chápat jako žitou „kulturu jisté doby [...] konkrétní

¹¹² Poprvé se vyskytuje už ve Williamsově knize *Preface to Film* (1954; s Michaelem Orromem); viz k tomu např. Milner 2002: 71.

živoucí (*living*) výsledek všech prvků celkového uspořádání“ (Williams 1965 /1961/: 64). Důraz přitom spočívá na slovech *živoucí* či *žity*: jde o kulturu, jak je prožívána svými nositeli. Dobovou strukturu zakoušení se tedy můžeme snažit pochopit a poznat, ale existuje v pravém slova smyslu právě jen v této době, žita svými současníky. Slovo „zakoušení“ vyjadřuje, že tato struktura působí v „nejjemnějších a nejhůře přístupných oblastech naší aktivity“; „struktura“ pak označuje systematický a „nadosobní“ charakter zkušenosti: určitá struktura zakoušení se manifestuje v mysli různých sociálních aktérů, ale v „objektivizované“ podobě také v literárních a uměleckých dílech, na jejichž základě se ji můžeme pokusit rekonstruovat (tamtéž: 64–65).¹¹³

V eseji „Literature and Sociology“, věnované úvahám nad Goldmannovým genetickým strukturalismem a jeho pojmem *vision du monde* (pohled na svět či světonázor), Williams svou definici poněkud konkretizuje: struktury zakoušení mají „naznačovat jisté charakteristiky společné určité skupině spisovatelů, ale také ostatních lidí, v konkrétní historické situaci“ (Williams 1980b /1971/: 26). Podle Williamse se v mnohém blíží právě Goldmannovu „světonázoru“. V knize *Marxism and Literature* se pak v kapitole nazvané přímo „Structures of Feeling“ (Williams 1977: 128–135) objevuje několik akcentů: opět se zdůrazňuje „žitost“, „formální nezafixovanost“ struktur zakoušení, jejich podstatná procesualita. Jako potenciální synonymum navrhuje Williams „structures of experience“, přičemž ovšem slovo „experience“ podle něj odkazuje k určité uzavřené zkušenosti, což může být v případě struktur zakoušení zavádějící (tamtéž: 132). Pojem je přiblížen rovněž pomocí protikladu roztoku a usazeniny: „[...] struktury zakoušení mohou být definovány jako sociální zkušenosti v rozpuštěném stavu (*in solution*), na rozdíl od jiných společenských sémantických formací, které se usadily (*precipitated*) a jsou zjevněji a bezprostředněji přístupné“ (jako například samotná literární díla) (tamtéž: 133–134).

Jak píše Andrew Milner (2002: 74), pojem struktury zakoušení představuje pozoruhodnou syntézu již zmíněných dvou základních vlivů, leavisismu (důraz na žitou zkušenost) a marxismu (zprostředkování mezi společností a literaturou, pojem struktury). Jde zároveň o jeden z výrazných dobových pojmů usilujících překonat propast idealismu a materialismu, resp. modelovat zprostředkování mezi textem a kontextem, z nichž některé si

¹¹³ Zda se pro pojem struktury Williams v polovině 50. let inspiroval již přímo u některého z raných francouzských strukturalistů (Lévi-Strauss, Goldmann), se mi nepodařilo zjistit. Nezdá se to ale příliš pravděpodobné. Vztah pojmu struktury zakoušení k různým verzím „struktur“ ve francouzském strukturalismu je každopádně zajímavou otázkou: Williamsova struktura je bezpochyby velmi obecně definovaná, což jí však zároveň umožňuje zůstat blízko zkušenosti; viz i dále.

Williams rovněž osvojil a adaptoval (protiklad základna/nadstavba, hegemonie; k dalším patří například diskurz, ideologie či výše zmiňovaný světonázor; tamtéž: 71). Struktury zakoušení zůstávají u Williamse stále přítomny, i když se rámec jeho myšlení proměňuje a obohacuje o nové koncepty.¹¹⁴ Pojem – přes jistou metaforičnost, kterou však lze chápat pozitivně jako snahu nezničit příliš robustním konceptuálním nástrojem „žitý“ a „cítěný“ charakter zkušenosti – měl také velký vliv na jiné autory; se značnou frekvencí s ním pracuje Fredric Jameson, například ve své knize *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991: *passim*), stejně jako s Williamsovou triádou reziduální – dominantní – emergentní (tamtéž; k těmto konceptům viz dále).

Pojmem, který Williamsovo myšlení vstřebává až v pozdějších fázích jeho díla, po jeho bližším seznámení se soudobým francouzským myšlením, je hegemonie. Tento koncept pochází ve svém specifičtějším významu od Antonia Gramsciho. Od 60. let se hegemonii dostalo velké pozornosti teoretiků a stala se jedním z nejdiskutovanějších pojmů humanitních disciplín. Williamsovo přijetí tohoto pojmu je spojeno s jeho dlouhodobým soustředěným promyšlením vztahu kultury a společnosti, literární a sociální a s jeho nespokojeností se základními variantami výkladu Marxových pojmů základy a nadstavby, které považuje za nevyhovující z několika hlavních důvodů: 1. oba pojmy, základna i nadstavba, jsou často chápány zúženě, tj. základna jen jako materiální produkce a její způsoby a nadstavba jako sekundární sféra kultury a idejí; 2. vztah mezi těmito dvěma pojmy, shrnovaný pod pojem „determinace“, je chápán jako „předurčování“, zatímco vhodnější je podle Williamse představa variabilnějšího „omezování“, „vykonávání tlaků“; 3. odtrhování těchto dvou modalit, zatímco Williams je považuje spíše za dva aspekty celkového „společensko-materiálního pohybu“ a materialitu za podstatný rys i samotné kultury a literatury, zatímco jevy „základny“ jsou podle něj zase výsledkem aktivní sociální interakce; 4. vztah základy a nadstavby vede ke statickému chápání jevů, podle Williamse je však obojí v neustálém historickém pohybu, přičemž tento pohyb nemusí být v otázce korelace základny a nadstavby rovnoměrný.¹¹⁵

¹¹⁴ Proto se mi jako ne zcela odůvodněné jeví O'Connorovo (1989: 106) tvrzení, že v knize *Marxism and Literature* dochází k nahrazení „struktur zakoušení“ pojmem hegemonie; oběma pojmům jsou věnovány samostatné kapitoly a nejsou spolu identifikovány, byť se jejich vzájemný vztah ponechává otevřený.

¹¹⁵ Viz zejm. Williams 1980a /1973/: 35–41 a v rozpracovanější podobě pak Williams 1977: 75–82; v méně teoreticky rozvinuté formě v kontextu dřívější fáze Williamsova myšlení už Williams 1976 /1958/: 258–271. Jak zdůrazňuje Müller (2014: zejm. 36–40), ústředním způsobem překlenutí této dichotomie je možná samotný pojem materiality.

Otázka vztahu mezi základnou a nadstavbou či v širším pojetí mezi sociálním a kulturním nebo literárním je v knize *Marxism and Literature* dále precizována kritikou několika pojmů dosud navržených různými tradicemi: determinace, odraz, zprostředkování, typizace, homologie (Williams 1977: 83–107). V kontextu přítomné práce jsou tyto Williamsem analyzované popisy vztahu základy a nadstavby zvláště relevantní, neboť se z jistého úhlu pohledu jedná o mody zprostředkování (v širokém slova smyslu) mezi sociálním a literárním, a to v hegelovských, marxovských, marxistických a strukturalistických směrech myšlení, kam jednotlivé tyto pojmy náležejí či z nichž vycházejí. Podstatné ovšem je, že u samotného Williamse jsou chápány jako z různých důvodů zužující a nevyhovující a jsou spíše zvažovány, než aby se stávaly součástí jeho vlastní teorie a terminologie. To platí i pro samotný pojem „zprostředkování“ (*mediation*), chápaný v tomto textu jako výrazně užší kategorie.

Williams tedy provádí důkladnou demontáž opozice základny a nadstavby. Zásadní je pro něj jednak podstatná propojenost kulturních a materiálních jevů, materiální aspekty všech sociálních praxí a výtvorů, jednak historicita, kontinuální proměna sociálního světa jako celku. Williams tak jako by směřoval k jakémusi svěbytnému monismu, v němž hlavní dynamiku představuje historický, vývojový, procesuální aspekt, nikoli protiklad typu základy a nadstavby. Zároveň však Williams není lhostejný k problematice moci a mocenských vztahů, a zejména k možnosti rezistence vůči dominantním mocenským ohniskům. V tomto bodě se pro něj stává východiskem právě zmiňovaný pojem hegemonie, který představuje jednotný princip nahlížení na společnost a zároveň i možnost konceptualizace rezistentních či opozičních pozic, vznikajících v rámci hegemonie a z její vnitřní logiky. Spojuje tedy trvalé Williamsovo chápání kultury jako „celkového způsobu života“ s důrazem na dynamiku moci, která kulturu nemenší měrou charakterizuje.¹¹⁶ I hegemonie tudíž u Williamse nese příznak žitosti, praxe, a nikoli ideologie ve smyslu souboru abstraktních předpokladů, jež praxi řídí. Hegemonie je tak podle Williamse „ústřední, účinný a dominantní systém významů a hodnot, které nejsou pouze abstraktní, nýbrž činné (*organized*) a žité“ (Williams 1980a /1973/: 43). Už z její žitosti vyplývá, že hegemonie není statickým stavem, ale kontinuálním procesem neustálého sebeobnovování (jako příklady instancí tohoto procesu uvádí Williams vzdělávání a utváření „selektivní tradice“ [k tomuto pojmu viz výše, pozn. 110], tamtéž: 43–44). Hegemonie zároveň není monolitní (přestože je ze své podstaty dominantní) a v jejím rámci

¹¹⁶ Milner (2006: 80) dokonce píše, že „Williamsova apropriace Gramsciho konečně přinesla ono rozřešení leavisovské a marxistické problematiky, které mu dosud bylo upíráno“.

mohou vznikat a vyvíjet se „anithegemonické“ popudy, alternativní či opoziční proudy. Literatura a umění mohou představovat jeden z projevů těchto kontrahegemonických tendencí, stejně tak dobře – a jak Williams zdůrazňuje, dokonce většinou – ale mohou být s hegemonií v souladu (Williams 1977: 114).

Je zjevné, že „struktury zakoušení“ i hegemonie jsou alternativními způsoby, jak modelovat vztah materiálního a kulturního aspektu, jednou více z hlediska kultury (struktury zakoušení), podruhé z hlediska politických a mocenských vztahů (hegemonie). Oba pojmy umožňují nalézt určitý jednotící princip, společný jmenovatel společensko-materiálního pohybu; pak je ovšem otázka, jak je za jejich celkové dominance možná vývojová dynamika jako taková. Částečně to naznačuje již samotný pojem hegemonie s vnitřními tenzemi a rozpory, které Williams hegemonii připisuje. Zásadní odpovědí je však zavedení dalších, souvisejících tří pojmů: reziduální, dominantní a emergentní.

Pozice dominantního, „vládnoucího“ v modu hegemonie, byla přiblížena výše. Je však nutné postihnout „vnitřní dynamické vztahy [...] reálného procesu“ (tamtéž: 121), jímž společnost jako celek v posledku je, a Williams proto zavádí další dva pojmy: reziduální a emergentní, přičemž oba přicházejí z jiného konce časové osy, nicméně v daném okamžiku vývoje společnosti – představitelné ovšem do jisté míry jen jako abstrakce, neboť společenský proces nemůžeme zastavit, abychom jej mohli zkoumat (s touto představou do značné míry pracuje myšlenka synchronie v saussurovské lingvistice) – koexistují inkorporované v rámci hegemonie nebo působí na jejích okrajích. Reziduální podle Williamse nelze chápat jako „archaické“, neboť vždy musí jít o aktivně působící prvky (jako příklady uvádí Williams náboženství nebo ideál rolnického života v soudobé Británii; tamtéž: 122–123). Reziduální je v celku společensko-materiálního pohybu většinou relativně dobře rozpoznatelné, neboť pochází z dřívějších stadií vývoje společnosti a bylo v průběhu času identifikováno. Naproti tomu emergentní jako vpravdě nové prvky se mohou projevovat nejasně a podle Williamse si často nemůžeme být jisti, zda jde jen o proměnu v rámci samotné hegemonie (tj. dominantního jako takového), nebo o alternativní či opoziční emergentní aspekt. Tento spíše tušený vpád nového tak Williams popisuje s pomocí pojmu „preemergence“ a spojuje jej těsněji se strukturami zakoušení: ty jsou nyní zčásti identifikovány právě s tímto intuitivním prožitkem nových kulturních aspektů, teprve hledajících adekvátní formu (tamtéž: 126).¹¹⁷

¹¹⁷ Na tento moment zvláště poukazuje Milner (2006): 81–82. Zatímco v *The Long Revolution* jsou struktury zakoušení chápány v zásadě jako výraz kultury určité doby, v *Marxism and Literature* jsou propojeny s preemergentním jakožto nejpravděpodobnějším nositelem kontrahegemonických impulzů.

Reziduální, dominantní a emergentní tak můžeme chápat jako určitou funkci nebo parametr kulturních jevů: emergentní – i ve své vyložené opoziční variantě – je často záhy integrováno do dominantního, reziduální se stává archaickým – ale může tomu být i naopak, apod. U obou časově „hraničních“ modů navíc Williams rozlišuje alternativní formy a formy opoziční, přičemž ty druhé mají ambici přímo zpochybňovat dominantní, resp. hegemonické. Je zjevné, že pojmy reziduální, dominantní a emergentní, jakož i struktury zakoušení jsou pojmy zvláštním způsobem „slabými“ či vágními. Je ale třeba si uvědomit, že popisují velice složité jevy zahrnující nezvykle mnoho rovin – typicky propojují literaturu a umění se sociálním – a operují na úrovni žitého, zkušenosti, tuto individuální zkušenost přesahují ke skupinovému a široce sociálnímu a navíc mají nevykořenitelně procesuální povahu. Robustnější pojmy by před tímto úkolem mohly snadno selhat.

Na základě tohoto nevyhnutelně kusého představení základů Williamsova kulturního materialismu můžeme tedy shrnout několik tezí. Williamsovo pojetí „kultury a společnosti“ je hledáním adekvátní definice a pojmu, který dokáže vyjádřit jejich bytostnou celostnost. Kulturu Williams chápe v širokém smyslu jako „celkový způsob života“; pojmy struktury zakoušení a hegemonie pak pomáhají tento celek uchopit, resp. vyznačit jeho vnitřní organizační principy. Základním principem je nepochybně historicita, resp. procesualita: kultura je procesem, a to natolik, že ji adekvátně nepostihne ani popis s pomocí pojmu „epochy“ (tamtéž: 121), neboť jde nanejvýš o jakési metodické zastavení proudu času, potlačující v celkovém obrazu reziduální a emergentní rysy. Celek kultury je ovšem vnitřně diferencovaný, a to v první řadě právě prostřednictvím časových příznaků (reziduální, dominantní a emergentní), které jsou úzce vázány na další osu vnitřní diference, hegemonii a kontrahegemonii. Zásadní je přitom propojení materiálního a „duchovního“: kultura (vykazovaná podle Williamse marxismem do pozice determinované nadstavby) je samou svou podstatou materiální. K neoddělitelnosti literatury a společnosti v rámci tohoto celkového „společensko-materiálního pohybu“ Williams souhrnně píše v eseji z roku 1973: „[...] neexistují žádné vztahy mezi literaturou a společností v abstraktním smyslu. Literatura je zde od počátku jako určitá společenská praxe. Vskutku, dokud není přítomna ona a další společenské praxe, nelze společnost považovat za zcela zformovanou. Daná společnost není plně přístupná analýze, dokud nezohledníme všechny její praxe. Zdůrazníme-li však toto, musíme zdůraznit i něco jiného: totiž že není možné oddělit literaturu a umění od jiných druhů společenské praxe tak, že bychom je podřídili zcela zvláštním a odlišným zákonitostem. Jakožto určité praxe mohou mít značně specifické rysy, ale nemůžeme je

oddělovat od celkového společenského pohybu“ (Williams 1980a /1973/: 49–50). Williamsovo specifické pojetí literatury se stane předmětem analýzy v následující kapitole.

III.2.2 Zprostředkování mezi literaturou a společností u Williamse

Je patrné, že Williamsova teorie kultury a jeho kulturní materialismus zahrnují literaturu jako jednu z ústředních kulturních praxí a vše, co bylo uvedeno v předchozí kapitole, se tak úzce váže i k otázkám literatury.¹¹⁸ Williams se však ve svých literárněteoretických úvahách dostává rovněž ke specifictějším problémům autorské role či žánrů a forem, přičemž hledisko vztahu literatury a společnosti zůstává základní osou. Děje se tak především v knize *Marxism and Literature*, jež – jak bylo uvedeno – představuje jeho nejsoustředěnější i nejnáročnější literárněteoretickou práci.¹¹⁹ Její třetí část, nazvaná „Literary Theory“, je systematickým pojednáním o literatuře z hlediska kulturněmaterialistické teorie. Zde představím pouze teze nejrelevantnější v přítomném kontextu, a to prostřednictvím tří okruhů problémů.¹²⁰

Pojem literatury

Ústřední myšlenkou třetí části Williamsovy knihy – což vzhledem k již uvedenému nebude nikterak překvapivé – je podstatná kontinuita literatury a celkového „společensko-materiálního pohybu“ (*social material process*). Zejména v prvních třech kapitolách Williams zdůrazňuje, že texty označované za literární nelze v silném slova smyslu odlišovat od jiných typů textů. Hlavní historicky vzniklé „způsoby rozlišování“ (*modes of distinction*), jimiž byla literatura vydělena z ostatních – především jazykových – praxí, jsou podle Williamse dva: samotný pojem „literatura“ a „estetično“. Jejich postavení je ambivalentní a ve svých nejvyhraněnějších formách vyjadřují právě ono problematické vydělení, separaci literatury. Pojem literatury, tak jak se konstituoval v posledních dvou stoletích, zahrnuje podle

¹¹⁸ Srov. i začátek textu, kterým se budeme dále zabývat: „Literární teorii nelze oddělit od teorie kultury, může však být rozlišena v jejím rámci“ (Williams 2014 /1977/: 162; 1977: 145). Základní otázka vztahu kulturní a literární teorie tedy zní přibližně takto: Jak literární teorii (literaturu) v kulturní teorii (kultuře) odlišit, ale neoddělit ji od ní?

¹¹⁹ K otázce Williamsova marxismu viz výše pozn. 105.

¹²⁰ Ze třetí části byl autorem této disertační práce přeložen výběr šesti kapitol z celkových deseti (Williams 2014 /1977/); budu-li odkazovat na přeložené části, uvedu vždy strany originálu i překladu, u nepřeložených částí pouze strany originálu.

Williamse zavádějící dichotomie „fakt“ × „fikce“, „diskurzivní“ × „imaginativní“, „reference“ × „emoce“, resp. „objektivní“ × „subjektivní“, zatímco adekvátnější je říci, že „věcné“ a „literární“ psaní tvoří jistou plynulou a časově proměnlivou škálu, která se takovéto polarizaci vzpírá (Williams 2014 /1977/: 163, 165–166; 1977: 146, 148). Obdobné polarizování vykazuje rovněž historický posun od zaměření reflexe literatury na produkci textů (gramatika, rétorika) k soustředění na jejich recepci (textová analýza a kritika [*criticism*], tj. recepce primárně nikoli čtenářská, ale „expertní“); to Williams považuje za nešťastné, neboť text jako výsledek společenské praxe nezbytně obsahuje oba tyto aspekty, tedy text pojímaný nikoli „zvěcněně“, ale spíše jako prostor, jímž „procházejí“ dynamické společenské a kulturní síly (2014 /1977/: 167; 1977: 149).¹²¹ Toto zaměření na recepci podle Williamse zároveň koreluje se vznikem estetiky jako teorie určitého typu percepce a se zavedením samotné kategorie „estetická“. Vztah obou těchto ústředních kategorií je pak inkluzivní: „Ve svých moderních podobách je tedy koncept ‚literatury‘ ústředním příkladem regulující a třídící specializace v oblasti ‚estetická‘“ (Williams 2014 /1977/: 168; 1977: 150).

Estetická jako kategorie se podle Williamse historicky konstituuje jako komplement utilitarismu a „praktického“ pohledu na svět, snaží se vůči němu uhájit oblast „nezajímavosti“; to však neznamená, že zároveň není problematickým výsledkem „specializace“ a společenské „dělby práce“.¹²² Chápeme-li „estetické situace“ v rámci celkového společensko-materiálního pohybu, nelze podle Williamse distinkci estetické/ne-estetické udržet, a to ani ve variantě, kterou Williams považuje za nejpřesvědčivější, totiž v Mukařovského pojetí estetické funkce, které jinak pokládá za „návrat k variabilitě, relativitě a rozrůzněnosti reálné kulturní praxe“ (Williams 2014 /1977/: 172; 1977: 153). Rovněž funkce je stále příliš „specializující“. Podle Williamse „je zapotřebí v [...] argumentaci učinit další krok. To, co Mukařovský abstraktně vymezil jakožto funkci, je třeba chápat spíše jako sled situací, v nichž se v rámci rozpoznatelných formací spojují specifické záměry a reakce, aby pak vytvořily jisté rozpětí konkrétních faktů a účinků“ (Williams 2014 /1977/: 173; 1977: 154). Přítomnost či nepřítomnost estetické funkce tedy stále představuje příliš ostrou, „specializující“ hranici mezi estetickým a ne-estetickým; estetická je disperzní, projevuje se v široké škále rozmanitých kulturních praxí. V pojmech Mukařovského teorie bychom mohli

¹²¹ Jak bylo konstatováno v části II, vyhraněně produkcionistický ráz má Bourdieuova teorie literárního pole, což také představuje jedno z jejích hlavních úskalí; touto otázkou u obou autorů se budu zabývat níže v části IV.

¹²² Jen stručně upozorním na další filiaci k Bourdieuově teorii: otázka specializace polí, resp. autorů jako specialistů jsou ústřední body jeho pojetí sociálních polí a literárního pole; rozdíly v koncepci obou autorů jsou přitom zjevné a samostatnou pozornost jim budu věnovat taktéž v části IV.

řící, že není možné stanovit, která z funkcí je v daném okamžiku a situaci dominantní – tato dominance je reverzibilní a může být přítomno i funkcí více, a to na stejné úrovni; dílo funguje esteticky, aniž by současně ztrácelo svůj komunikativní význam, a společenské kontexty produkce i recepce vždy přesahují jednotlivý akt, který je – z převažujícího esteticky recepčního hlediska – eventuálně možné vnímat jako estetický.

Williams následně věnuje pozornost třetímu pojmu – médium. Podle něj se dvěma předchozím podobá v tom, že se ve svém rozšířeném užití, které vykryštovalo v 19. století, stává součástí opozice „duchovního“ uměleckého díla (jež se především nemá proměnit ve věc, komoditu) a „materiálního“ média, „v němž“ je toto dílo provedeno.¹²³ Dochází tedy k paralelní „idealizac[i] umění a zvěčnění média“ (Williams 2014 /1977/: 179; 1977: 160). Williams však opět upozorňuje, že tato dichotomie je zavádějící, protože materialita je inherentní každému uměleckému druhu i dílu, vydělení „média“ pak tuto podstatnou materialitu odfiltrává: „[k]aždé umění [...] nutně zahrnuje [...] vědomí vlastního fyzického a hmotného charakteru“ neboť „[n]evyhnutelná materialita uměleckých děl je [...] nenahraditelnou materializací těch druhů zkušenosti, včetně zkušenosti tvorby objektů, které vycházejí z naší nejhlubší společenskosti a přesahují nejen produkci zboží, ale také naše běžné vnímání předmětů“ (Williams 2014 /1977/: 181; 1977: 162). Materialita je v uměleckém díle stále přítomná: „Každé umění, na všech rovinách svého fungování, v sobě rozptyluje nejen konkrétní společenské vztahy, které jej v dané fázi vymezují (i když se sebevíce jeví jako činnost vyžadující naprostou samotu), ale také konkrétní materiální prostředky produkce, na jejichž zvládnutí tato produkce závisí. ‚Médii‘ nejsou právě proto, že jsou v daném umění rozptýlené“ (Williams 2014 /1977/: 182; 1977: 163). Narážíme zde zároveň na zcela zásadní Williamsovu tezi, totiž na odmítnutí saussurovského pojetí znaku a z něj vycházející sémiotiky umění (odmítnutí Saussura je explicitní, odmítnutí sémiotiky spíše implicitní).¹²⁴ Mohli bychom ji – v prodloužení Williamsova komentáře k českému

¹²³ Williams ovšem zmiňuje rozsáhlejší genealogii pojmu médium, zahrnující i odlišné významy; k „médiu“ srovnej *Keywords* (Williams 1983 /1976/: 203–204) a článek Guillory 2014 /2010/.

¹²⁴ Williamsovu vztahu k francouzskému strukturalismu, v jehož základech Saussurova teorie spočívá, věnuje rozsáhlou, analyticky precizní studii Michael Moriarty (1995). Williams zaujímal kritický postoj jak k psychoanalýze, tak k saussurovské lingvistice, tedy ke dvěma fundamentálním zdrojům francouzského strukturalismu (vliv psychoanalýzy v díle jednotlivých strukturalistů je pochopitelně nestejný). To také Moriarty spatřuje v základu jeho odmítnutí Althusserovy teorie ideologie, předpokládající, že aktéři jsou determinováni nevědomými strukturami. Moriarty se však věnuje i Williamsovu vztahu k Barthesovi a jeho jisté misinterpretaci Barthes; podle Moriartyho přitom například Williamsovo pojetí formy vykazuje pozoruhodné podobnosti s

teoretikovi – formulovat například tak, že i když je v Mukařovského (či Jakobsonově) pojetí esteticky fungující znak „netransparentní“, je stále znakem, a nikoli materiální praxí či událostí, jíž se u Williamse stává především (viz i níže).

Texty, jejich kategorizace a struktury

Mohlo by se zdát, že Williams postuluje jakési bezbřehé kontinuum textů, které nemůžeme jakkoli kategorizovat, a tím „specializovat“, aniž bychom je neseparovali od celkového sociálně-materiálního pohybu, jehož jsou v každém okamžiku součástí. Není tomu tak zcela. Jak zdůrazňuje ohledně pojmů jako „poezie“, „drama“, „román“, „[n]e že by nebylo důležité tuto variabilitu rozpoznat: naopak je to nezbytné, i když ne vždy s pomocí těchto tradovaných a často reziduálních forem. Zcela zásadním omezením je však hranice vedená mezi všemi těmito variantami a jinými, tedy ‚neliterárními‘ formami psaní“ (Williams 2014 /1977/: 164; 1977: 146). Kategorizace a zřetel ke strukturním pravidelnostem textů se zde vrací především ve dvou podobách. Williams zaprvé říká, že všechny typy kategorizací musíme studovat z historického hlediska, abychom porozuměli tomu, jak byly literární kategorie konstruovány. Jak jsme měli možnost sledovat, jeho intenzivní zájem o dějiny pojmů a kategorií nepochybně vychází také z toho, že historická kontextualizace pojmů nevyhnutelně vede k jejich relativizaci a zpochybnění nutnosti užívat je tak, jak jsou aktuálně definovány.

Vedle historizace je zde však ještě jiný, zásadnější způsob kategorizace: Williams redefinuje kritéria klasifikací a „přepisuje“ hranice jednotlivých kategorií, v první řadě právě v důsledku jejich tolik zdůrazňované začleněnosti do celkového sociálního pohybu. Materiální stánku záznamu literárních textů tak označuje jako „notace“, související kategorie pak představují specificky pojímané konvence, a dále žánry a formy. Pojem „notace“ vyzdvihuje fakt, že literární texty jsou fixovány v jazyce. Jazyk ovšem podle Williamse není ani saussurovským systémem (již výše jsem upozornil, že Williams do značné míry přebírá Vološinovu/Bachtinovu kritiku Saussura), ani médiem; je „konstitutivním prvkem společensko-materiální praxe“, „zvláštním druhem materiální praxe: praxe lidské společenskosti“ (Williams 1977: 165), „společensky sdílenou a vzájemnou činností, jíž předem zakotvenou v aktivních vztazích, v jejímž rámci je každý pohyb aktivací toho, co je

Barthesovým pojmem rukopisu (*écriture*; tamtéž: 106–112). (V této souvislosti jen zmíním, že na silný sociálně kontextový aspekt Barthesových prací [zejména *Nulového stupně rukopisu*] upozorňuje i Dubois 2005 /1978/: 35–38.) Jak již ovšem bylo uvedeno, Williams se po teoretické stránce inspiroval hlavně Goldmannem a jeho „genetickým strukturalismem“.

již sdílené a vzájemné anebo se takovým může stát“ (tamtéž: 166). Představa jazykového systému existujícího mimo konkrétní historické a společenské vztahy a mimo konkrétní jazykové jednání je tak reduktivní abstrakcí. Williams samozřejmě nechce tvrdit, že jazykový systém jakožto systém konvencí neexistuje (viz i dále k literárním „konvencím“), ale že je v neustálém procesu proměny a je vždy situačně propojen s kontextem sociálních intencí, interakcí a praxí.¹²⁵

Notace jsou pak reprodukovatelnými materiálními uspořádáními psaného jazyka (v protikladu k „mluveným slovům“), jejichž recepci nelze popsat jako „dekódování“, ale jako aktivní proces (znovu)uchopování celého bohatého sociálního významu a kontextu. Příklady notací, které Williams uvádí, naznačují, že pod pojmem notace nechápe prostě ohraničený a vymezený text (nebo alespoň ne primárně), ale zápis určitých aspektů, postojů, modalit (identita spisovatele zachycená v textu; vyznačení různých typů řeči – přímá, nepřímá, dialog; žánrové rysy; notace vzájemného vztahu částí, pauzy, přechodu, důrazu...; tamtéž: 171). Projevuje se zde zmiňovaná snaha dekonstruovat celky považované za „standardní“ jednotky textů a vést osy jinými místy: text je pak souborem různých notací, které mají svébytný sociální význam, závisející do značné míry na „konvencích“: „notace jsou vztahy, vyjádřené, nabízené, testované a upravované v celém společenském procesu, v němž jsou prostředek, výraz a substance výrazu vposled nerozlišitelné“ (tamtéž: 171–172).

„Konvencemi“ Williams míní „ustavený vztah či základ určitého vztahu, jehož prostřednictvím může být uskutečňována specifická sdílená praxe – vytváření reálných děl“ (tamtéž: 173). Konvence jsou historicky proměnlivé, některé však přesahují do více období. Všechny notace tak musí mít konvenční charakter, aby byly transindividuálně uchopitelné. Konvence tedy představují velmi širokou skupinu aspektů literárních textů, do níž Williams řadí například konvence divadelní prezentace (rozlišení diváků a herců, konvenci fiktivnosti předváděného děje ad.), konvence verše či prózy, monologu či dialogu, způsob vyprávění, ale také proměnlivé konvence zobrazování jednání (zabití osoby, sexuálního aktu či práce). Konvence jsou tedy podle Williamse jakousi nejširší kategorií proměnlivých, nicméně dobově (více či méně) stabilizovaných aspektů literárních textů, mezi něž spadají jak prvky samotné notace, tak konvence žánrové a formální. Podstatné ovšem je, že užití, odmítnuté či přetvořené konvence vždy vyjadřují určitý předpoklad nebo hledisko, které má širší společenský význam: ústřední zůstává „realita konvencí jakožto způsobu protnutí společenské pozice a literární praxe“ (tamtéž: 179). Rovněž žánry a formy jakožto typy konvencí jsou

¹²⁵ K problému teorie jazyka u Williamse viz též Müller 2014: 37–38.

svou podstatou propojené s celkovým společensko-materiálním pohybem. Pojem „žánr“ se nachází na průsečíku mezi normativním vymezením ideálu a „empirickým“ sdružování textů na základě určitých vykazovaných společných rysů. Williams proto navrhuje odlišná, fundamentálnější žánrová kritéria: situace vyprávění (*stance*), typ formálního uspořádání (*mode of formal composition*), přiměřený námět (*appropriate subject-matter*) (Williams 2014 /1977/: 188; 1977: 183). Formy – chápané jako celkový „viditelný“ tvar, anebo naopak jako „vnitřní utvářející impulz“ (Williams 1977: 186), a vždy rozpjaté mezi reprodukcí existujícího a aktivní utváření nového – jsou „nevyhnutelně [sociálním] vztahem“ (tamtéž: 187), neboť závisejí stejnou měrou na tvorbě jako na recepci. Jsou tak rovněž propojeny s proměnami společenského vědomí a „struktur zakoušení“.¹²⁶

Jak je z tohoto přehledu patrné, Williams klade důraz na aktivní sociální význam všech na intersubjektivní konvenci založených aspektů literárního textu – notací, žánrů i forem. Chápe je v první řadě jako jisté společenské postoje či hlediska a opět jako součásti celkového společensko-materiálního pohybu. Konvenčnost je podmínkou sdělitelnosti a srozumitelnosti, důraz nicméně spočívá na aktivním přetváření i chápání konvencí a na jejich širší sociální signifikaci (použijeme-li newilliamsovské pojmosloví), či lépe na tom, že jsou samy společenské a jakožto součást „struktur zakoušení“ jsou propojeny s jinými, neliterárními aspekty (abychom se opět poněkud zpronevěřili základnímu Williamsovu diktu, podle nějž lze literaturu z celkové sociality vydělovat nanejvýš pracovní a z „metodických“ důvodů).

Autoři a kreativita: produkce

Třetí velký tematický okruh, prostoupený nicméně totožnými postuláty analyzovanými již výše, představuje otázka autorství, tvorby a kreativity obecně. Podle Williamse je především

¹²⁶ Není zde prostor pro samostatné rozpracování problematiky žánrů, a zejména forem ve Williamsově myšlení. Je zjevné, že klade-li takový důraz na propojení s „ne-literárním“, na zásadní nevydělitelnosti literatury z celkového sociálně-materiálního pohybu, stává se problém formy obzvláště naléhavým. Williams formy konkrétních textů – neboť o historickou konkrétnost mu vždy v první řadě jde – propojuje se „strukturami zakoušení“ jakožto výrazné nositele „cítění“ a „hledisek“ (a to pochopitelně nikoli jen těch emergentních či preemergentních). Obecně lze říci, že u materialisticky orientovaných myslitelů představuje problém formy klíčové téma, umožňující – v případě, že je rozpracováno – prohloubení kontextového přístupu. Srov. např. roli formy v myšlení Fredrika Jamesona počínaje knihou *Marxism and Form. Twentieth Century Dialectical Theories of Literature* (1971). Právě důraz na propojení formy a ideologie je u Jamesona tak inspirativní, na rozdíl od značné části jiných marxisticky orientovaných teoretiků.

nutné redefinovat samotnou postavu autora jako individuálně tvořící osobnosti: autor je bezpochyby tím, kdo dílo viditelně produkuje, nicméně sám je nespočetnými vazbami propojen s různými societami a vpleten do společensko-materiálního pohybu. Představa izolovaného tvůrčího individua je tedy zcela iluzorní, tvůrce je sociálně tvořen, právě tak jako je sociálně tvořeno jeho dílo.¹²⁷ Ve snaze tento charakter autorského subjektu teoreticky specifikovat zvažuje návrhy Luciena Goldmanna (dílo jako manifestace „kolektivního subjektu“; Williams 2014 /1977/: 194–197; 1977: 195–197 [sic!]) a dále jej vymezuje spíše jako „transindividuální subjekt“ participující na „strukturách zakoušení“ a v některých případech i vnějškově složený z více individuí (spoluautorství, divadelní či televizní inscenace apod.; srov. Williamsovu specializaci na drama a nová média; tamtéž).

Takto radikálně kontextualizovanému autorovi pochopitelně nelze připsat kreativitu ve smyslu naprosté singularity tvůrčího aktu. Williams – ve zjevné narážce na problémy zprostředkování mezi sociálním a literaturou – poněkud překvapivě přichází s velmi konkrétní představou tvorby, která se – podobně jako samotná praxe literatury v režimu „věcném“ a „estetickém“ (viz výše) – především situuje na škále od „kopie“ po tvorbu „nového“. Demonstruje ji na příkladu vytváření postavy: autor ji podle Williamse může takřkajíc „okopírovat“ ze života (jde samozřejmě o provokativní pohled, nicméně je charakteristické, že Williams *nepíše* o „sémiotické transpozici“, procesu „zřiktnění“ apod.); v tomto případě se podle něj nejedná v pravém slova smyslu o tvorbu, i když pochopitelně patrně dojde k různým transformacím. V dalším stupni může postava „začít žít vlastním životem“; to je podle Williamse v podstatě důsledkem „inherentní materiálnosti (a tudíž objektivizované společenskosti) jazyka“ (Williams 2014 /1977/: 201; 1977: 208). Nejtypičtějším případem je to, co Williams nazývá „aktivní reprodukování“ (Williams 2014 /1977/: 202; 1977: 209) postavy, kdy je postava vytvářena na základě „jiných (literárních) postav či [...] společenských typů“ (Williams 2014 /1977/: 201; 1977: 208); k tomu dochází nejčastěji v rámci dominantního hegemonického modu nebo modu reziduálního (Williams tedy propojuje literární konvence s celkovým společenským modem, v jehož rámci jsou uplatňovány a z něž vycházejí). Konečně v některých případech – v rámci společenské emergence – existuje „modalita, která reprodukuje performanci přesahuje. Mohou se objevit nové artikulace, nově utvořená ‚postava‘ a ‚vztah‘, které jsou obvykle spojeny s uvedením odlišných typů zápisů a konvencí, přesahujících tyto specifické prvky k celkovému

¹²⁷ „Sociální stvoření tvůrce“ představuje jeden z hlavních akcentů v Bourdieuvě teorii literárního pole. „Tvorbě tvůrce“ u obou teoretiků budu věnovat pozornost na příslušném místě v části IV.

uspořádání díla“ (Williams 2014 /1977/: 202; 1977: 209). Literární tvorba tak je ve vlastním slova smyslu lidským společenským sebe-tvořením, a to ve všech těchto podobách: „Každá její modalita, od reprodukování a ilustrování přes ztělesnění a performanci až k nové artikulaci a formování, je klíčovým aspektem praktického vědomí“ (Williams 2014 /1977/: 203; 1977: 210).

III.2.3 Raymond Williams jako iniciátor kulturního materialismu (shrnutí)

Kniha *Marxism a literature* je v celku Williamsova díla mimořádná nejen svým obtížným jazykem a souhrnnou, mnohdy překvapivou vizí, nově rozvrhující literárněteoretické pole, ale také absencí konkrétních příkladů a rozborů. Nepochybně šlo o autorskou strategii, snahu vytvořit ryze teoretické dílo, inspirativní svou terminologií i strukturou. (Většina ostatních Williamsových prací je naopak nesena detailním čtením textů nejrůznějšího druhu a autorovou neúnavnou „empiričností“.) Na konci tohoto oddílu tedy zrekapituluji několik jejích tezí, se zohledněním prací analyzovaných v předchozí kapitole. Pro Williamse jsou zásadními aspekty literatury její materialita, historičnost a společenskost. Odmítá ji proto vydělovat z celkového společensko-materiálního pohybu a poukazuje na to, jak participuje na strukturách zakoušení, hegemonii a modech reziduálního, dominantního a emergentního. Materialita do literárního textu vstupuje mimo jiné i faktem jeho notace, materiálního zápisu, který však nelze chápat pouze jako prosté zaznamenání textu grafickými znaky, ale spíše jako notačnost základních aspektů, které jej utvářejí. Sociálnost pak do textu vstupuje skrze konvence (k nimž patří i notačnost), žánry a formy, jakož i skrze nevyhnutelnou společenskou utvořenost svého autora a společenskost tvorby jako takové. Williams tedy rozrušuje tradiční kategorizace, nově je interpretuje a překresluje jejich hranice. Literární texty tak v důsledku vnímá spíše jako události nebo praxe, jejichž zvěcnění do podoby fixované notace, „textu“, je pouze nevyhnutelným průvodním jevem, každopádně taktéž zakořeněným v materialitě.

S Williamsovými tezemi prezentovanými v oddílu III.2 – zejména s principem podstatné kontinuity literárního a neliterárního, s radikální kontextualizací a historizací studia literatury, s problematikou „dominantního“ a hegemonie a s určující rolí historicky retrospektivního pohledu, vyjádřenou v pojmu „selektivní tradice“ – se v rozmanitých apropriacích, rozvinutích a transformacích setkáme u dvou jeho nejvýznamnějších pokračovatelů, Alana Sinfielda a Jonathana Dollimora. V následujícím textu se budu věnovat prvnímu z nich; nastíním však rovněž teze kulturního materialismu jako jejich společného

projektu v knize *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism* (1985), kterou symbolicky uzavírá Williamsův doslov.

III.3 Kulturní materialismus Alana Sinfielda

V oddílu III.3 se budu podrobně věnovat pracím Alana Sinfielda. Jak již bylo uvedeno, k Williamsovu kulturnímu materialismu se nejen nominálně přihlásil, ale toto označení se stalo trvalou součástí jeho textů, způsobem jeho literárněvědného uvažování a interpretační metodou. Sinfield ovšem Williamsovy impulzy převedl do jiné oblasti: hlavním předmětem jeho zájmu se od konce 80. let stávají otázky minoritnosti a disidence, tedy obecně řečeno to, co bývá označováno jako politika (a poetika) sociální diference. Řadí se tak po bok soudobému uvažování o otázkách genderu, rasy či třídy, jeho metodologie však zůstává specifická právě rozvíjením kulturněmaterialistického dědictví. V celkovém půdorysu svého myšlení se u Williamse inspirované hlavně „odstředivými“ tendencemi v dynamice hegemonie a kontrahegemonie: Williams na jednu stranu hledá souhrnný pojem umožňující popsat kulturu jako „celkový způsob života“ (struktury zakoušení, hegemonie), na stranu druhou upozorňuje na tenze v rámci hegemonie a dominantního, na to, že pozice dominantního musí být neustále vyjednávána, je svou povahou vratká, čehož využívají emergentní (resp. preemergentní), případně i reziduální – tj. „opozičně“ působící – síly. Právě to Sinfielda (společně s Jonathanem Dollimorem) inspirované k pojmu disidence a „disidentního čtení“ (viz níže); druhou základní williamsovskou inspirací je zkoumání toho, jak je minulá kultura nevyhnutelně apropriována současnými pohledy a tendencemi (tj. hlavně těmi dominantními). Sinfielda s Williamsem pochopitelně spojuje i celkový předpoklad materiálnosti kultury a literatury a jejich podstatného začlenění do „společensko-materiálního pohybu“.

V této části tedy představím prvotní Sinfieldův a Dollimorův projekt kulturního materialismu a poté se budu věnovat základním pojmům a postupům Sinfieldova kulturního materialismu. Následně se přesunu ke zmiňované „politice a poetice sociální diference“, a to konkrétně k oblasti queer studií, jež se stala hlavní doménou Sinfieldova bádání. Představím jeho pojetí homosexuality a aplikaci tohoto vymezení na literárněhistorický materiál. V rámci celkového tématu této práce – zprostředkování mezi literárním textem a jeho kontextem – představuje Sinfield specifickou variantu kulturněmaterialistického uvažování a svým příklonem k „minoritní“ či „disidentní“ problematice vnáší do řešení této otázky nové aspekty, jak v následujících kapitolách detailněji ukážu.

III.3.1 Sinfieldova literárněvědná trajektorie

Nejprve však stručně naznačím vývoj Sinfieldova myšlení a představím jeho základní práce. Tato dráha je pozoruhodná několika zlomy, zejména autorovým poměrně pozdním příklonem ke kontextovému pohledu a poté přesunem pozornosti k problematice „disidentního čtení“. Tyto přeryvy jsou zároveň exemplární pro vývoj kontextových přístupů v literární vědě posledních několika desetiletí, zejména pak v britském prostředí, kde 80. léta znamenala zásadní příklon k historii, materialitě a ke konci dekády též k otázkám sociální diference.¹²⁸

Sinfield svůj zájem věnoval nejprve anglické poezii 19. století, zejména viktoriánskému básníku Alfredu Tennysonovi (dvě monografie, Sinfield 1971; 1986). Podle vlastních slov se právě nad tímto materiálem postupně odklonil od analýzy literárního textu vycházející z metody pečlivého čtení (*close reading*) a některých přístupů sémiotiky a francouzského strukturalismu a začal – pod vlivem Williamse, Gramsciho a dalších teoretiků – texty chápat jako součást celkového kulturního kontextu (viz např. Sinfield 2006: 2–3;¹²⁹ 2004a: 175–176). Mezi první a druhou tennysonovskou monografií je skutečně zcela zásadní teoretický a metodologický rozdíl. Kniha *The Language of Tennyson's „In Memoriam“* (1971) představuje v podstatě *close reading* Tennysonovy básně, hledající vedle systematicky využitě tradiční poetiky textu oporu v některých novějších lingvistických teoriích (Sinfield však zároveň varuje před představou, že rigorózní lingvistikou inspirovaný rozbor básně je její adekvátní interpretací). Hledání hlubšího metodologického zakotvení textové analýzy, pro Sinfielda trvale příznačné, je zde patrné, ovšem konceptuálně se práce pohybuje mezi novou kritikou a lingvistickými a sémiotickými přístupy.¹³⁰ Například sexualitě – tak zásadní pro

¹²⁸ Institucionálně je Sinfield spojen se Sussexskou univerzitou, sídlící na okraji jihoanglického Brightonu. Toto letovisko se zejména v 80. a 90. letech minulého století stalo neoficiálním hlavním městem gay a lesbické subkultury na Britských ostrovech, včetně nově se ustavujícího a institucionalizujícího akademického bádání. Roku 1991 zde Sinfield s Dollimorem založili studijní program Sexual Dissidence, který nadále pokračuje. Sinfield byl rovněž editorem časopisu *Textual Practice* (zal. 1987). V současnosti je emeritním profesorem Sussexské univerzity.

¹²⁹ Zde Sinfield mimo jiné píše o svém novokritickém a strukturalistickém školení na University College London a věnuje se specificky i svým tennysonovským monografiím.

¹³⁰ Kapitoly knihy jsou uspořádány podle následujících témat: styl (*diction*), syntax, obraznost, zvuk a rytmus. Najdeme zde řadu vyjádření zcela v duchu tradice analýzy literárního textu jako singulárního výtvoru velkého ducha, kterou Sinfield později vehementně kritizuje: „Vnitřek chrámu imaginativního génia patrně navždy zůstane uzavřen zkoumání. Můžeme se nanejvýše pokoušet proniknout blíže k jeho ústřednímu tajemství [...]“ (Sinfield 1971: 221). Anebo více v intencích lingvisticko-literárněvědného strukturalismu: „Hlavní však [...] je,

pozdější Sinfieldovo uvažování, i ve vztahu přímo k Tennysonovi jakožto emblematické viktoriánské sexuálně ambivalentní figuře – věnuje Sinfield jen dvě zmínky, přičemž zdůrazňuje, že čtení *In Memoriam* z hlediska sexuality bylo dobovým čtenářům nedostupné (tamtéž: 113–114).¹³¹

Je nutno dodat, že tennysonovská monografie je v rámci svého metodologického zakotvení ve starších přístupech poetologicko-strukturního čtení brilantní. V přítomných souvislostech je však důležité zejména to, že kontextové vnímání literatury nebylo pro Sinfielda a jeho generaci „přirozeným“ východiskem, ale znamenalo naopak obrat a změnu původní pozice. Sinfieldovy tvrdé výpady proti tradici „Englit“ (viz níže) proto musíme vnímat na pozadí této jeho dobově exemplární intelektuální genealogie. Kulturněmaterialistický pohled začal Sinfield plně uplatňovat prakticky až v páté dekádě svého života. Druhá monografie o Tennysonovi, *Alfred Tennyson* (1986), je už skutečným „novým“ čtením Tennysona v rámci kulturněmaterialistického přístupu, inspirovaným francouzským poststrukturalismem (Barthes, Foucault, Derrida...) a zaměřeným na témata, jako jsou politika, sexualita a identita.¹³² Po tennysonovských pracích se Sinfield k problematice 19. století ještě jednou monograficky vrátil, a to v knize *The Wilde Century. Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment* (Wildeovo století. Zženštilost, Oscar Wilde a queer okamžik, 1994),¹³³ tentokrát již v rámci rozvinuté kulturněmaterialistické metodologie s queer problematikou v centru pozornosti (k této knize viz dále III.3.4).

že básnickou strukturu pochopíme, pouze pokud budeme pracovat současně se všemi [...] rovinami. [...] Tím podstatným na básni je vzájemný vztah všech těchto aspektů: klíčový je celostní přístup“ (tamtéž: 15).

¹³¹ To bychom mohli interpretovat i v kontextu foucaultovské hypotézy o zrodu homosexuála v medicínských diskurzích poloviny 19. století, převzaté do Sinfieldovy knihy *Wilde Century* (viz dále, zejm. III.3.5), zde se však ještě jedná o zásadní pochybnost o možnosti „sexuálního“ (a jak zřetelně ukazuje celá monografie, i jakéhokoli jiného kontextového) čtení Tennysonovy básně. Musíme si přitom uvědomit, že báseň *In Memoriam A. H. H.* (1849) je věnována Arthuru Hallamovi, Tennysonovu příteli a pravděpodobnému partnerovi (zemřel 1833, skladba tedy byla dokončena 17 let po jeho smrti); téma stejnopohlavního vztahu tvoří osu textu a báseň byla jako sexuálně „nebezpečná“ i recipována, což je patrné též z pozdějších úprav a apropriací (například královna Viktorie báseň svého *poety laureata* upravila tak, aby se lyrický mluvčí obracel na ženu).

¹³² S kapitolami: Proč je Tennyson důležitý; Politika poezie; „Meze smrtelného já“; Strategie jazyka a subjektivity; „Jak je důležité mítí Arthura“; Poeta laureatus a trh (názvy kapitol mají často charakter hříčky, kterou zde parafrázuji). Sinfield explicitně zdůrazňuje zcela odlišnou metodologii oproti knize z roku 1971 a ke starší práci se vyjadřuje kriticky (Sinfield 1986: 77).

¹³³ Název obsahuje do češtiny nepřeložitelnou hříčku se jménem Wilde a stejně znějícím *wild*, „divoký“.

Jak je tedy patrné, na přelomu 70. a 80. let došlo v Sinfieldově přístupu k zásadnímu obratu ke kontextovému zkoumání, iniciovanému jednak vlivem Williamsova kulturního materialismu, jednak novou, zejména frankofonní teorií i její recepcí ve Spojených státech.¹³⁴ S tímto posunem se setkáme už v monografii *Literature in Protestant England, 1560–1660* (1983), která je „studii o renesanční literatuře ve vztahu k významné součásti jejího historického kontextu“ (Sinfield 1983a: 1), přičemž „významnou součástí“ je míněn především titulní protestantismus. Kniha ještě nepracuje se soudobými teoriemi do takové míry jako o několik let pozdější texty, nicméně příklon ke kontextu je zde zřetelný.¹³⁵ Prohlubuje se v knize vydané v témže roce, již Sinfield editoval a do níž přispěl několika kapitolami, *Society and Literature, 1945–1970*, v jejíž předmluvě píše o nutnosti „radikální kontextualizace literatury“ (Sinfield 1983b: 7). Všechny zmíněné tituly (vyjma druhé tennysonovské monografie) lze chápat jako určitou „prehistorii“ Sinfieldova a Dollimorova kulturního materialismu, tedy před vydáním jejich „manifestu“ *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism* (1985, viz následující kapitolu).

Ve zbývajících odstavcích této kapitoly rozdělím Sinfieldovy práce počínaje druhou polovinou 80. let do několika základních tematických okruhů; půjde ovšem o dělení pouze pracovní, jelikož problematiky těchto knih se kříží a překrývají.

Trvalou pozornost věnuje Sinfield především Shakespearovi a některým dalším autorům anglické renesance, které od sborníku *Political Shakespeare*, resp. již od práce *Literature in Protestant England*, interpretuje v kontextu politiky, ideologie a o trochu později i sexuality. Jde zejména o knihy *Faultlines. Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading* (Linie zlomu. Kulturní materialismus a politika disidentního čtení, 1992) a *Shakespeare, Authority, Sexuality. Unfinished Business in Cultural Materialism* (Shakespeare, autorita, sexualita. Neukončený projekt kulturního materialismu, 2006). Obě – zvláště *Faultlines* – jsou významné také z hlediska teorie a metodologie kulturního materialismu (samotný „kulturní materialismus“ a jeho definice, pojmy *faultlines*, *disidence* ad.).

Možná nejznámější Sinfieldovou prací, která získala široký ohlas a dočkala se opakovaných vydání, je *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (Literatura, politika a kultura v poválečné Británii, 1989), hutná interpretace kulturního a politického života daného období, zaměřená opět zejména na „body, v nichž se literatura protíná s jinými

¹³⁴ V britském prostředí s francouzským poststrukturalismem seznamovalo několik publikací, např. Coward – Ellis 1977; Belsey 1980; Moi 1985; podrobný přehled pronikání kontinentálního poststrukturalistického myšlení do Británie ve své knize *British Post-Structuralism since 1968* (1988) podává Antony Easthope.

¹³⁵ Objevuje se zde ovšem již i pojem *disidence* (Sinfield 1983a: 3).

druhy kulturní produkce“ (Sinfield 2004b /1989/: 3) a – jak již bylo zmíněno výše – hlásící se k Williamsově práci *Culture and Society, 1780–1950* (1958). Sinfield se díky ní stal jedním z klíčových vykladačů kulturního vývoje Británie od konce války po poslední roky pravicové vlády ministerské předsedkyně Thatcherové.

Tématem, které je v kontextu přítomné práce nejvýznamnější, je ovšem (homo)sexualita. Pozoruhodné jsou Sinfieldovy komentáře týkající se jeho a Dollimorových pochybností ohledně toho, zda a jak téma (homo)sexuality do kulturněmaterialistického projektu v polovině 80. let začlenit (srov. Sinfield 2005 /1994/: viii–ix). Problémy difference, disidence a sexuality se přitom brzy staly dominantou jejich dalšího bádání. Téma (homo)sexuality více či méně prostupuje všemi zmíněnými knihami (po vydání *Political Shakespeare*). Sinfieldovy publikace věnované specificky queer tematice pak sahají od vyhraněně akademických titulů po populárnější texty. Vedle *Wilde Century* k nim patří zejména *Cultural Politics – Queer Reading* (Kulturní politika – queer čtení, 1994), která zároveň představuje zdařilý, byť mírně kaleidoskopický úvod do teorie a interpretační praxe kulturního materialismu, *Gay and After* (Gay a co dál, 1998), zkoumající vývoj a možnosti současných neheterosexuálních identit, *On Sexuality and Power* (Sexualita a moc, 2004), další teoreticky pojatá monografie, nebo *Out on Stage. Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century* (Vyoutování na jevišti. Lesbické a gay divadlo ve dvacátém století; 1999). K většině těchto prací se podrobněji vrátím v kapitolách III.3.2 a III.3.3.

Sinfieldova odborná trajektorie tedy není nikterak přímá, a jak již bylo uvedeno, je dobově příznačná. Zajímavé také je, že k příklonu ke kontextovému, resp. přímo kulturněmaterialistickému přístupu u něj dochází přibližně v téže době, kdy přesně o dvacet let starší Williams vydává své hlavní literárněteoretické dílo, knihu *Marxism and Literature* (1977). Svědčí to mimo jiné o pouze pozvolném otevírání se britského prostředí podnětům literární teorie jiných jazykových okruhů, třebaže překlady strukturalistů, poststrukturalistů či postmarxistů do angličtiny byly již v 70. letech běžné, i když mnohdy spíše v kontextu amerických univerzitních nakladatelství. Specifické je rovněž Sinfieldovo zpracovávání těchto podnětů: jeho metoda je vždy založena na interpretacích literárních textů a nikdy nepřestává být přístupem zkušeného literárního historika. Nové koncepty do svých prací začleňuje kritickým, nicméně razantním způsobem: jeho kulturněmaterialistické psaní je oproti v jistých ohledech sofistikovanějšímu Dollimorovi (těžícímu výrazně z psychoanalýzy, poststrukturalismu a z nových pojetí identity v rámci genderových studií) nebo Catherine Belsey, vycházející z Lacana a dalších poststrukturalistů, možná robustnější. Osvojené pojmy ovšem promýšlí důsledně a využívá nuancovaně, jako je tomu například v knize *Wilde*

Century, kde foucaultovsky pracuje se sociálními konstrukcemi efeminace v literárních i jiných textech (viz níže III.3.4).

III.3.2 Literatura a kultura u Sinfielda: politické čtení, disidence, *faultlines*

V této kapitole, věnované Sinfieldově verzi kulturněmaterialistické teorie, nejprve krátce shrnu programová východiska formulovaná Sinfieldem a Dollimorem ve sborníku *Political Shakespeare*; poté charakterizují základní Sinfieldovy teze a pojmy, s důrazem na otázku zprostředkování mezi textem a kontextem, která – jak je nyní již nepochybně patrné – stojí u něj podobně jakou u Williamse v centru pozornosti, s tím rozdílem, že se již tolik nevěnuje hledání možných modelů zprostředkování jako právě Williams (viz výše), ale tyto modely aplikuje a propracovává z různých hledisek a na rozmanitých historických obdobích a (nejen) literárních textech.

Východiska: Shakespeare politický

V roce 1985 vydali Sinfield s Dollimorem zmiňovaný sborník *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, který začal být vnímán jako manifest nové, metodologicky inovativní vlny shakespearovského bádání, a zároveň samotného kulturního materialismu. V následující části této kapitoly se budu podrobně věnovat postulátům a pojmům Sinfieldova kulturního materialismu, postačí tedy, když zde stručně naznačím hlavní teze sborníku. V krátkém úvodu svazku vymezují editoři kulturní materialismus jako propojení „historického kontextu, teoretické metody, politické angažovanosti a textové analýzy“ (Dollimore – Sinfield 1985b: vii).¹³⁶ Tyto čtyři okruhy krátce okomentuji a zmíním i některé další aspekty této do jisté míry přelomové knihy, zejména otázku kulturní apropriace a reprodukce.

Podle Sinfielda a Dollimora je klíčové, že „kultura nepřesahuje (a nemůže přesáhnout) materiální síly a vztahy produkce [...] není jednoduše odrazem ekonomického a politického systému, ale také na něm není nezávislá. Kulturní materialismus tedy studuje zapojení

¹³⁶ Svůj program dále upřesňují: „Historický kontext podryvá transcendentní význam, tradičně přiznávaný literárnímu textu, a umožňuje nám znovu objevovat jeho historii (*histories*); teoretická metoda text odpoutává od rozborů imanentně založené literární vědy, která jej chce jen reprodukovat svým vlastním jazykem; socialistická a feministická angažovanost se staví čelem ke konzervativním kategoriím, na něž se většina dosavadní literární vědy omezovala; textová analýza zakotvuje kritiku tradičních přístupů tam, kde ji nelze ignorovat“ (Dollimore – Sinfield 1985b: vii).

(*implication*) literárních textů do historie“ (tamtéž: viii). Kulturní materialismus spadá do vlny „historismů“, která se v anglojazyčném kontextu objevila v 80. letech minulého století a v níž se jako specifický směr prosadil zejména americký nový historismus; vztah k němu je ve sborníku *Political Shakespeare* opakovaně komentován.¹³⁷ Oba „historismy“ jsou v řadě aspektů paralelní – počínaje tím, že Greenblatt v knize *Political Shakespeare* přetiskl svou starší studii „Neviditelné střely“ (jinou práci zde publikoval i další autor blízký novému historismu Leonard Tennenhouse), přes obdobné inspirační zdroje (francouzský poststrukturalismus, hlavně Foucault) po interpretační praxi radikální kontextualizace a historizace čtení textů, zanedbání hranic doposud oddělovaných diskurzů (literárního, medicínského, právníckého, politického...) a soustředění se na dialektiku afirmace a subverze v rámci mocenských vztahů (v náhledu na ni se ale liší, k čemuž se později ještě vrátím).

Jak píše Jonathan Dollimore v úvodu k první části knihy, kulturní materialismus „vyžaduje radikální kontextualizaci literatury, která odstraňuje staré dělení na literaturu a její ‚pozadí‘, na text a kontext“ (Dollimore 1985: 4). „Radikální kontextualizace“ zde ovšem neznamená jen vztažení textů ke kontextu jejich vzniku, ale rovněž dějiny jejich recepcí a apropriací včetně reflexe aktuální pozice, z níž literární analytik píše: podle Sinfielda a Dollimora je totiž podstatné právě to, jak byly texty v průběhu svého „života“ přivlastňovány dominantními, resp. disidentními (k pojmu viz níže) – převážně, ale nejen „expertními“ – čtenářskými pozicemi a jaké jsou možnosti jejich „disidentního čtení“. Tyto pozice jsou přitom označovány v širokém smyslu slova za „politické“, neboť překračují literaturu směrem ke kultuře a společnosti a k jejím althusserovským aparátům, které zde v posledku tvoří skutečný „kontext“.

„Teorií“ je v úvodní definici kulturního materialismu míněna intelektuální genealogie, kterou tvoří fúze myšlenek marxismu, zejména Gramsciho (pojem hegemonie), francouzského (post)strukturalismu (Foucault a jeho analýza moci, Althusser a ideologické státní aparáty, Macherey, podle nějž literatura odhaluje mezery v ideologii, viz jeho knihu *Pour une théorie de la production littéraire*, 1966) a domácí tradice materialistického myšlení, reprezentované především Raymondem Williamsem. Williams představuje

¹³⁷ V Británii ovšem od počátku 80. let vyšla řada dalších publikací prosazujících kontextový, historický přístup ke studiu literatury. Mnoho se zaměřilo právě na Shakespeara, např. v témže roce jako *Political Shakespeare* vyšel sborník Drakkakis 1985 (s příspěvky Dollimora, Sinfielda, Belsey a dalších). Stručný přehled obdobných prací viz v Drakkakis 2001: 45–46. Brannigan (1998: 94–95) upozorňuje na význam časopisu *Literature and History* (1975–1988) a konferenci „Literature and Sociology“ na Essexské univerzitě (1976–1984) a sborníků z nich pro rozvoj nových kontextových přístupů k literatuře.

bezpochyby nejsilnější genealogickou vazbu: jak jsme viděli, byl to právě on, kdo začal pojem i koncepci kulturního materialismu v 70. letech razit, a jeho interpretace pojmů hegemonie či jeho kritické výhrady k althusserovskému strukturalismu přinejmenším Sinfield (a do jisté míry i Dollimore, jemuž je [post]strukutralistické myšlení bližší) rovněž sdílí.

Pro kulturní materialismus je typické levicové zaměření a myšlenka polické změny. Rovněž v tom navazuje na Williamse a jeho základní přesvědčení, že opozice vůči dominantnímu je možná, respektive že disidence nachází v rámci dominantního svůj prostor v reziduálním, a především emergentním či preemergentním. V každé dominantní formaci podle kulturních materialistů existují tlaky a je svou podstatou nestabilní. Podle Dollimora nicméně „nic nemůže být vnitřně či esenciálně subverzivní v tom smyslu, že by [...] subverzivita mohla být něčím víc než potenciálem; jinými slovy, nelze ji zaručit apriori, nezávisle na jejím vyjádření, kontextu a recepci“ (tamtéž: 13).

S předchozím citátem souvisí i čtvrtá charakteristika kulturního materialismu – Sinfield, Dollimore a další kulturní materialisté (nebližšími souputníky jsou patrně Catherine Belsey a Peter Stallybrass, kteří ovšem s „nálepkou“ samotnou příliš nepracují) nezůstávají nikdy na úrovni teoretických proklamací, ale do značné míry v duchu leavisovské „empiristické“ tradice (proti které v jiných ohledech tak bojují) a ve stopách Raymonda Williamse podávají brilantní interpretace Shakespeara a další autorů anglické renesance, literatury 19. a 20. století i současného psaní. Tato neustálá blízkost literárním textům a vedení argumentace s jejich pomocí kulturní materialismus rovněž spojuje s novým historismem. Jak ovšem bylo zmíněno, kulturní materialisté se vedle historické a kontextové analýzy literárních textů výrazně soustředí také na to, jak texty byly čteny a apropriovány v pozdějších obdobích.

Toto soustředění na přivlastňování textů vyjadřuje i struktura knihy: po prvním oddílu, věnovaném především čtením Shakespeareových her z různých marginalizovaných čtenářských pozic (v první řadě politických, ale též feministických či postkoloniálních), se ve druhém oddílu pozornost obrací ke skutečnosti, že texty „jsou dějištěm kulturního zápasu a změny“ (Sinfield 1985b: 131) a různé společenské formace – a zejména ty dominantní – se snaží převzít kontrolu nad jejich interpretací a významy. Do popředí se tedy dostává historie recepce a interpretace Shakespeareových textů v rámci literární vědy, vzdělávacího systému, ale také jejich divadelní inscenace a televizní a filmové adaptace.

Ve sborníku *Political Shakespeare* jsou přítomny hlavní rysy kulturního materialismu, které později budou Sinfield a Dollimore samostatně, nicméně v těsném vzájemném dialogu rozvíjet; je zde již akcentována dynamika dominantního a subverzivního/disidentního čtení,

doposud se však neobjevuje hledisko, které se záhy stane hlavním předmětem zájmu obou badatelů – otázky (homo)sexuality a sexuální disidence.¹³⁸

Sinfieldův kulturní materialismus

Lze říci, že přes tematickou různorodost (historický záběr od renesance po současnost), stále obohacování novými teoretickými impulzy a postupné propracovávání pojetí gay/queer problematiky zůstává jádro Sinfieldova kulturněmaterialistického myšlení poměrně stabilní a od druhé tennysonovské monografie (1986) a významné práce *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (1989) až po knihu *Shakespeare, Authority, Sexuality* (2006) je můžeme uchopit jako jeden celek. Výrazem této skutečnosti je i Sinfieldův zvyk příhodné formulace a myšlenky opakovat, takže se s obdobnými pasážemi a příklady mnohdy setkáváme ve více pracích. Při svém pokusu o ucelený popis tohoto myšlenkového jádra budu tedy vycházet právě ze zmiňovaných knih z let 1989 a 2006 a dále z *Faultlines* (1992), na něž se v charakteristikách Sinfieldova kulturního materialismu odkazuje nejčastěji, a z knih *Cultural Politics – Queer Reading* (1994, 2. vyd. 2005) a *Gay and After* (1998). Všechny tyto práce obsahují významné teoretické kapitoly či pasáže, v nichž Sinfield základní teze a pojmy svého přístupu promýšlí a blíže definuje.

Kulturní materialismus v Sinfieldově pojetí je možné charakterizovat jako historicky kontextový přístup k literatuře, vstupující ze zřetelně definované pozice do polemického dialogu s texty minulosti i s jejich jinými interpretacemi a hledající v textech a jejich interpretacích „linie zlomu“ (*faultlines*), poukazující na možnosti jejich podvratného, disidentního čtení. Historický kontext přitom tvoří ona báze „kultury a společnosti“, již je ideologie či williamsovská hegemonie se svými nevyhnutelnými vnitřními tensemi. Literatura je tedy – stejně jako u Williamse – zásadně a plně vpletena do celkového „společensko-materiálního pohybu“ (Sinfield ovšem tento pojem přímo neužívá). Polemičnost a kritičnost kulturního materialismu je nesena politickými zřeteli v širokém slova smyslu, které zahrnují (nejsilněji tematizovanou) politiku genderovou a sexuální, dále třídní, rasovou či postkoloniální, jinak řečeno „politiky identity“. Sinfield tak v jednom z pozdějších textů píše: „Kulturní materialisté zkoumají historické podmínky, v nichž jsou textové reprezentace

¹³⁸ Druhé vydání publikace z roku 1994 obsahuje navíc odstavcovou předmluvu a po jedné nové studii od Sinfielda a Dollimora, přičemž ta Dollimorova zmíněnou „lakunu“ napravuje a věnuje se otázkám sodomie, prostituce a transvestitismu u Shakespeara.

produkovány, v nich obíhají a v nichž jsou recipovány [...]. Zabývají se otázkami vztahů mezi dominantními a podřízenými kulturami, dopady (*implications*) rasismu, sexismu a homofobie, prostorem pro subalterní odpor a strategiemi, jimiž se systém může snažit přizpůsobit si či odradit různé druhy disidence“ (Sinfield 1998: 147).

Historicita je tedy bezpochyby klíčovou složkou kulturněmaterialistického přístupu. V čem se však tento přístup liší od tradiční literární historie, která i v britském kontextu tvoří velkou – ne-li převážnou – část literárněvědné produkce? „Historie“ a „historický kontext“ mají v kulturním materialismu přinejmenším trojí, stejně důležitý význam: je to historicita díla, tj. fakt jeho vzniku v určitém časovém bodě a v určitém historickém kontextu, dále historicita vývoje, tedy historicita postupných interpretací a apropriací textu, jeho vtažení do různorodých následných kontextů, a konečně historicita „současnosti“ jako okamžiku, z něž k interpretovanému textu přistupujeme.¹³⁹ Základním axiomem přitom je, že „historie“ (tj. například historický literární text) nemá stabilizovaný inherentní význam, k němuž se můžeme blížit, ale každý artefakt je třeba chápat kontextově a snažit se uchopit dobovou konstelaci tenzí a protikladů, které mu v době jeho vzniku mohly konkrétní význam propůjčovat. Význam textu je tedy – ať se zaměříme na dobu jeho vzniku, na dějiny jeho recepce nebo na jeho současné chápání – kontextově zakotven, ovšem kontext je nejednotný a rozporný; význam textů je vždy vyjednáván v konkrétním historickém procesu recepce a apropriace.

Pokud jde o text v jeho původním historickém kontextu – například o Shakespearova *Macbetha* v kontextu dobové literatury, divadelní praxe, čtenářské a divácké praxe, dobové politiky (včetně politiky genderové a sexuální), náboženství, materiálních procesů produkce atd., ani u něj kulturní materialismus nepředpokládá jakýsi na základě velmi komplexního průzkumu relevantních kontextů lokalizovatelný význam, ale chápe tento text jednak jako kolbiště dobových ideologických střetů a tenzí, jednak jako prostor dialogu pro dnešního interpreta. Pakliže tedy Sinfield v *Macbethovi* na pozadí dobových kontextů interpretačně rozliší určitou dobovou genderovou politiku (jednání Lady Macbeth se vyznačuje

¹³⁹ Jako zjednodušující lze proto vnímat tvrzení Neemy Parviniho, že „kulturní materialisty zajímá více to, jak si Shakespeara přivlastnila naše kultura, než to, jak mohl být chápán ve své době“ (Parvini 2012: 134). Sinfield sám píše, že kulturní materialisty zajímají obě stránky, dobová i aktuální; chtějí „to nejlepší z obou světů“ (Sinfield 2006: 22). V tom je implicitně zahrnuta i „prostřední“ varianta historičnosti jakožto časový sled aktualizujících pohledů. K fenoménu současného historismu a různých „historismů“, jakož i ke vztahu minulosti a přítomnosti v rámci historismu srov. Hamilton 2005 /1996/; Malpas 2006: 56–59, ke kulturnímu materialismu jako verzi historismu 63–65.

nekonzistentním, interpretačně obtížně překlenutelným protikladem prvotní ledové krutosti a pozdějších výčitek svědomí, což může být zakotveno v dobovém diskurzu femininity počítajícím u žen mimo jiné s „přirozenou“ iracionalitou a rozporností jednání, dále pak s určitou „druhořadostí“ ženských postav, jejichž vnitřní motivace nemusí „dávat smysl“ tak jako motivace postav mužských, a navíc s nejistou, emergentní subjektivitou raně novověké doby; viz Sinfield 1992: 54–56, 63–65, 77–78), může se tato politika ihned stát předmětem kritického a polemického zájmu z hlediska současných představ o genderové dynamice a rolích. To vychází ze základního axiomu kulturního materialismu, že na historii vždy už hledíme svými očima, a nejde tedy o otázku „míry aktualizace“ původního textu, ale v první řadě o nutnost sebereflexivního badatelského přístupu v této nevyhnutelné situaci. Z téhož důvodu – tj. kvůli nemožnosti jakékoli „objektivní“ interpretace vymykající se interpretově situovanosti – je zcela přijatelné i „neadekvátní“, překvapivé „čtení proti srsti“, jakým je například queer čtení Shakespearovy dramatické tvorby (komplikované pochopitelně faktem, že homosexuální identita v dané době patrně neexistovala, anebo podle jiných názorů byla též nanejvýš ve stadiu emergence).

Historicitu textu a oprávněnost takového zacházení s ním Sinfield precizuje s pomocí myšlenek Pierra Machereye (z jeho již zmiňované knihy *Pour une théorie de la production littéraire*): odmítá „tradiční formy dichotomie textu a kontextu“, neboť historie nemá k textu vnější vztah, ale je přítomna přímo „v něm“ (Sinfield 2005 /1994/: 37). S odkazem na Machereye tak pracuje s představou, že historie je nevědomím textu, které můžeme jakožto interpreti přivést k artikulacím (jež ovšem budou právě tak artikulacemi textu jako artikulacemi našimi). Zadruhé – opět s oporou v Machereyovi – podle Sinfielda čtení nemusí „respektovat údajný/zdánlivý projekt (*ostensive project*) textu“, neboť cílem je právě poukázat na to, co text (explicitně) neříká (tamtéž). „Čtení proti srsti“ je proto přijatelné.

Druhou podobou či vrstvou historicity je zkoumání recepce – interpretací a apropiací textu. Ty stejnou měrou jako o textu samotném vypovídají o interpretujících a jejich kontextech, jejich interpretačních pozicích, které nejsou zcela individuální, ale dobově sociálně zakotvené a příznačné. Sinfield tak zdůrazňuje, že své sledování interpretací máme rozšířit právě tímto směrem: „Ptáme-li se: Jaké jsou skutečné literární kvality? měli bychom se zeptat také: Kdo říká, že toto jsou literární kvality, a proč? Nejen: Co z tohoto textu činí text literární? ale: Co ve společenském uspořádání způsobuje, že někteří lidé tento text vnímají jako literární?“ (tamtéž: 29). Sama definice literatury, jak se v jednotlivých dobových (i současných) interpretacích projevuje, má rovněž – v širokém slova smyslu – politické

základy a například dekontextualizované pojetí literatury, pěstované v britském prostředí po většinu 20. století (proti němuž kulturní materialismus protestuje), je tak zároveň politickým projektem „neutralizace“ sociálně „rušivých“ významů textů: „Literatura a politika byly definovány tak, jako by se vzájemně vylučovaly. Historie se zúžila na literární historii. Cílem kulturního materialismu je navrátit literární psaní k oné bezprostřední společenské a politické angažovanosti, která byla dříve a jinde, například v raně novověkém divadle, považována za samozřejmou“ (Sinfield 2006: 29–30).

Třetí vrstvou historicity je pak samotná pozice „současnosti“, z níž píšeme. Toto zakotvení je přitom podle Sinfielda určující: jak budeme texty číst, předurčuje do značné míry právě naše vlastní pozice, od níž nemůžeme abstrahovat. Sinfield proto doporučuje opak: interpretovat z pozice „silné“, zřetelně vymezené a reflektované. Takovou pozicí je podle něj zejména některá z podob „disidentního čtení“, zakotveného v jisté „identitě“ (byť nevyhnutelně sociálně konstruované), nebo lépe v určité subkultuře (k oběma pojmům viz zejm. kapitolu III.3.3). Jen tehdy, když texty interpretujeme z určitého formulovaného aktuálního hodnotového a politického rámce, můžeme politiku čtení učinit zřetelnou, vědomou a přístupnou dalším diskusím a korekcím.

Zásadní efekt tohoto nahlédnutí vlastní situovanosti – a nevyhnutelně i relativity vlastního postoje – lze s Fredrikem Jamesonem popsat také jako „historizaci“ naší současnosti: skutečné vědomí historicity totiž spočívá právě v tom, že si díky projekci starších historických období – například v literární fikci – na naši vlastní dobu současnost uvědomujeme jako právě tak historickou (Jameson 1991: 283–285). (To ovšem neznamená, že bychom tím od současnosti automaticky získávali odstup. Může nás to však učinit k současnosti citlivějšími a kritičtějšími.) Podle Sinfielda nás tento fakt v našem úsudku o minulosti neomezuje, ale naopak posiluje: této relativizace bychom se neměli obávat, naopak se díky ní můžeme z minulosti poučit tím, že ji vědomě kriticky nahlédneme jakožto „možnou současnost“ (a současnost jakožto „možnou minulost“).

Je zřejmé, že požadavek takto radikální historizace vychází z williamsovské historické demontáže pojmů, jako jsou „kultura“, „literatura“ či „estetično“: podle Williamse jde o dobové konstrukce spojené s celkovým dominantním sociálním modem (hegemonií), fungující v jednotlivých případech do značné míry performativně (ačkoli Williams tohoto pojmu neužívá).¹⁴⁰ Sinfield v témže duchu odmítá představu univerzální „humanity“, na niž mají odkazovat velké kanonické literární texty: tato „humanita“ je právě jen dobovým,

¹⁴⁰ Srov. zejm. *Keywords* (1976) a výše III.2.2.

politicky zakotveným konstruktem, který slouží politické a kulturní reprodukci elit a předem vylučuje disidentní hlasy a identity, které součástí této univerzální vize nejsou.¹⁴¹ Podle Sinfielda tedy „[k]anonické texty mohou [...] být chápány jako vážně míněné pokusy pochopit svět a ovlivnit jej, a my s nimi můžeme polemizovat jako se spornými konstrukcemi, vytvořenými jinými lidmi v odlišných podmínkách“ (Sinfield 1992: 22). A právě tak můžeme polemizovat i s pozdějšími interpretacemi těchto textů.

Tato „smrt“ univerzálně chápaného subjektu, s nímž se podle „dominantních“ interpretací má čtenář identifikovat (foucaultovské ozvuky jsou zde jasně patrné, jakož i vliv Althussera a dalších myslitelů problematizujících koncepci svobodně jednajícího subjektu), tak podle Sinfielda zároveň znamená smrt čtenáře (nebo snad raději: Čtenáře), v aktuálním momentu významnější než barthesovská smrt autora (na niž ovšem bezpochyby navazuje): představa „správného“, „adekvátního“ čtení se demaskuje jakožto představa čtení „povoleného“, „vynucovaného“ a přepouští své místo rozmanitým nedominantním, disidentním čtením, u Sinfielda v první řadě čtením z marginalizovaných genderových a sexuálních pozic (viz zejm. Sinfield 2005 /1994/: xiii). K otázce čtenáře, disidentního čtení a „čtení proti srsti“ se podrobněji vrátím v následující kapitole, věnované Sinfieldově queer literární teorii.

Proč se však literární texty vůbec předmětem interpretačních polemik a přisvojení stávají? Podle Sinfielda je důvodem především to, že literatura je relativně privilegovaným prostorem sociálních reprezentací a vyjednávání identit, „příběhů, které si vyprávíme“ (viz zejm. Sinfield 2004b /1989/: 26–30). Jde o upřesnění toho, jak se literární texty konkrétně podílejí na ideologii či hegemonii a jejich dynamických výměnách s disidentními impulzy. (Není to však pochopitelně aspekt jediný, významná je rovněž role literatury v kulturní reprodukci či její dobová disidentní pozice jakožto protikladu ekonomické a politické hegemonie; viz dále.) Je zjevné, že jde o zásadní moment zprostředkování mezi literárními texty a společenskými kontexty: společnost (která ovšem není nikterak homogenní) si vytváří reprezentace, jež na oplátku zase působí na ni, na stabilizaci či rozrušování identit, na inteligibilitu určitých společenských problémů: „[...] tím, že vytvářejí reprezentace věrohodné reality, zasahují (*intervene*) literární texty do světa [...] psaní je sociálně konstruováno, je však také jedním z konstruujících činitelů: ovlivňuje diskurzivní procesy,

¹⁴¹ Blíže viz také v Dodatku 2: Kulturní reprodukce, kde je věnována pozornost Sinfieldovu pojmu „Englit“ a toto pojetí je i genealogicky sledováno k Pierru Bourdieuovi.

právě tak jako je jimi samo ovlivňováno“ (tamtéž: 40). Psaní tedy v historickém procesu a v rámci různorodých společenských sil realitu konstruuje a zároveň je jí samo konstruováno.

Samostatnou kapitolu, z níž jsem právě citoval, věnuje Sinfield „příběhům“ (*stories*) jakožto aktivním činitelům společenské produkce, reprodukce a změny v knize *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* („Literature and Cultural Production“, Sinfield 2004b /1989/: 26–43). Příběhy – a to jak literární a umělecké narativy, tak narativy mimoumělecké – orientují a spoluutvářejí naše životy, naše hodnoty a identity: „Právě skrze [...] příběhy či reprezentace si utváříme vlastní chápání světa a způsobů, jak v něm žijeme“ (tamtéž: 26). Příběhy však nejsou abstraktní či vůči nám „vnější“ ale (do)týkají se nás, jsou žité (připomeňme zde žitost jako podstatný rys kultury, struktur zakoušení i hegemonie u Williamse, viz III.2.1). Jejich interpretace jsou předmětem zápasu mezi různými společenskými silami: dominantními, jejichž verze a interpretace příběhů se vyznačují autoritativností, ale také podřízenými, emergentními či disidentními: „Umění a literatura jsou součástí oběhu reprezentací, skrze něž se kulturní normy stávají přijatelnými, ne-li nutnými, a tedy i součástí utvrzování či naopak zpochybňování převládajících mocenských uspořádání. Nepřesahují – a ani nemohou přesahovat – materiální síly a vztahy produkce“ (Sinfield 1998: 146). Utváření a přetváření identit skrze příběhy je pochopitelně stejně zásadní – ne-li ještě zásadnější – z hlediska subkultur; o významu literárních „příběhů“ v gay subkultuře Sinfield píše: „Vedle filmu, písní, autobiografií a podobně jsou místy, kde se ustavuje naše subkultura a její mýty a kde mohou být zpochybňovány a dále rozvíjeny“ (tamtéž: 149; k subkultuře viz dále a zejm. kapitolu III.3.3).

Literární narativy se tedy na tomto zásadním procesu podílejí nemenší měrou. Příznačné pak je, že literární texty tematizují kontroverzní, „neusmířená“ témata; společenským problémům se nevyhýbají, naopak se k nim stále vracejí (což se ovšem může dít i ve zdánlivě nekonfliktním duchu, povrchovému zahlazování rozporů): „Kulturní materialismus považuje za axiomatický fakt, že témata, k nimž se určitá kultura obsesivně vrací (v raném novověku například Bůh a manželství), jsou ta, ohledně nichž panuje největší nejistota a pochybnost“ (Sinfield 2006: 13). K tomuto mechanismu, připomínajícímu práci freudovského nevědomí (aniž by zde byla psychoanalýza přímo připomenuta), uvedu ještě jednu delší citaci, která se s určitými obměnami objevuje v několika Sinfieldových textech: „[...] texty, jimž říkáme ‚literární‘, se typicky zabývají kontroverzními aspekty naší ideologické formace. Když jistá část našeho světónázoru (*worldview*) tento světónázor ohrožuje, protože zjevně nezapadá do jeho zbytku, přeuspořádáme a přeuvyprávíme (*retell*) jeho příběh a snažíme se jej opět dostat do pevného tvaru – zpátky do starého tvaru, jsme-li

konzervativního založení, nebo do nového, pokud jsme odvážnější. Těmto příběhům říkám příběhy z linie zlomu (*'faultline' stories*). Zaměřují se na nepříjemné, nerozřešené problémy; vyžadují vytrvalé a průběžné přepracovávání; „visí“ na určité zásadní, nevyřešené ideologické komplikaci, která si chtě nechtě nachází cestu do textů. V rámci rozmanitých žánrů a institucí lidé píšou o liniích zlomu, aby se vypořádali s aspekty svého života, které obtížně zvládají. Není na tom nic tajemného: autoři i čtenáři si přejí, aby bylo psaní zajímavé, a tyto nevyřešené problémy jsou k tomuto účelu nejslibnější“ (Sinfield 2005 /1994/: 3–4; obdobně 1992: 47; 2004b /1989/: 41–42). Literatura tedy je prostorem, kde se dominantní ideologie snaží předkládat své autoritativní příběhy, v nichž se však přesto objevují „linie zlomu“, praskliny, jež poukazují na trhliny v samotné ideologii a naznačují prostor pro disidenci, jehož se může chopit i kulturněmaterialistické „disidentní čtení“.

Tím se dostáváme ke klíčovému pojmu ideologie. Sinfieldovo pojetí ideologie a moci vychází z Althussera, Foucaulta a Gramsciho, ovšem s williamsovskými interpretacemi a korekcemi. Zásadní je otázka možnosti agence: Je možné dominantní ideologii, vládnoucí prostřednictvím konsenzu či v modu hegemonie, a tedy internalizovanou subjekty a jejich skupinami, individuálními akty vzdorovat, narušit ji či zvrátit? Jsou vůbec takovéto akty možné, a pokud ano, nebudou v rámci dominantní ideologie nutně neutralizovány? Jak je patrné z výše řečeného, literatura se na ideologické dimenzi společnosti – a podle kulturního materialismu je to (při širokém pojetí ideologie) rozměr ústřední – výrazně podílí: vytváří identitotvorné příběhy a vyjednává o jejich významu, je prostorem zápasů o narativy. Participuje tedy nutně na dominantní ideologii? Vzpomeneme-li zde Williamsovo pojetí kultury a hegemonie, bude zřejmé, že ani Sinfield monolitnost ideologie nepředpokládá; jak píše, „[v]ýznam Raymonda Williamse se do značné míry odvíjí od skutečnosti, že v době, kdy se v některých okruzích četli Althusser a Foucault v tom smyslu, že postulují ideologii a/nebo moc jakožto nevyhnutelně nenarušitelné kontinuum, poukazoval Williams na současný výskyt podřízených, reziduálních, emergentních, alternativních a opozičních kulturních sil vedle sil dominantních, v proměnlivých vztazích inkorporace, vyjednávání a rezistence“ (Sinfield 1992: 8). Sinfield se tedy často odvolává právě na Williamsovo rozlišení reziduálního, dominantního a emergentního, jakož i na dvojici alternativní – opoziční (viz např. Sinfield 2006: 6–7).

Stejně jako Williams také Sinfield interpretuje pojem hegemonie či dominantní ideologie v tom duchu, že dominantní se musí neustále obnovovat, jeho pozice je v trvalém ohrožení, čímž v něm samotném vznikají trhliny, rozpory a v důsledku i prostor pro opoziční impulzy. Williams a Sinfield z toho však nevyvozují, že dominantní všechny tyto odstředivé

podněty inkorporuje a stráví; naopak, vratkost a rozpornost je dominantnímu vlastní z jeho podstaty, což v konkrétních situacích poskytuje prostor pro disidenci: „Dominantní ideologické formace jsou v praxi vždy vystaveny tlakům různých narušujících faktorů. Konflikt a rozpor totiž pramení právě z oněch strategií, s jejichž pomocí se dominantní ideologie snaží ovládnout očekávání, která potřebují vzbuzovat, aby mohly nastolit svou dominanci“ (Sinfield 1998: 149; obdobně 1992: 41–42; 2005 /1994/: 25–26). Jak Sinfield výslovně zdůrazňuje, „represe a rezistence spadají do stejné ekonomiky moci“ (Sinfield 2004b /1989/: 35). Zdá se, že tento pohled je podmíněn představou, s níž se setkáváme už u Williamse: s hledáním „jednoty“, „celkového způsobu života“, „společensko-materiálního pohybu“, který obsahuje jevy „základny“ i „nadstavby“, „materiálního“ i „nemateriálního“. Pro Williamse tuto roli plní koncepty kultury, struktur zakoušení, a zejména hegemonie. Společnost nemá žádný „vnějšek“, odkud by mohly přicházet alternativní impulzy: dominantní, reziduální i emergentní, alternativní i opoziční jsou modalitami celku či „totality“. (Mohli bychom mírně spekulativně navázat, že tento celostní přístup vychází z Williamsova soustředění na britskou kulturu jako organický, vnitřně rozvrstvený celek, třebaže ve Spojeném království nepochybně nejde o kulturu v úzkém slova smyslu národní.)

Co pak znamená Sinfieldův pojem disidence, označující opozici vůči dominantní ideologii? V základním významu jde o alternativu pojmů transgrese a subverze (Sinfield 1992: x), která zdůrazňuje především kontinuální charakter disidence a její potenciálně „zvrtný“ charakter: dynamika sil dominance a disidence způsobuje, že povahu daného aktu či postoje musíme vždy interpretovat v konkrétním kontextu, v dané konstelaci reziduálního, dominantního a emergentního. Užití jiného pojmu má též – vedle zjevné snahy zavést vlastní, „originální“ termín – odlišit disidenci od novohistorické subverze. Disidence spíše než jednotlivý akt subverze představuje „odvrácenou minci“ dominantní ideologie, trvalou možnost opozice, danou charakterem samotné dominance (byť je možné ji uchopit vždy jen v konkrétní historické situaci a mocenské konstelaci) (Sinfield 2004b /1989/: 49). Se „subverzí“ v novém historismu a částečně i s Althusserovým pojetím ideologie pak Sinfield spojuje to, co nazývá „model pastí“ (*entrapment model*). V novém historismu i subverze v posledku potvrzuje a posiluje dominantní systém, z něhož „není úniku“; kulturní materialismus sice také předpokládá „totalitu“ společenského procesu, ale totalitu vnitřně rozrůzněnou, plnou tenzí, vratkou (viz zejm. Sinfield 1992: 35–42; 2005 /1994/: 23–27).¹⁴² Disidence nejenže

¹⁴² Shody a rozdíly kulturního materialismu a nového historismu byly bohatě komentovány jak samotnými jejich protagonisty, tak v sekundární literatuře. K nejlepším přehledům patří Milner 2002: 154–158 a Brannigan 1998.

vzniká v prostoru dominantního, ale dominantní ji dokonce chtě nechtě činí viditelnou právě tím, že se jí snaží ovládnout: „[...] aby mohl být subverzivní příběh zvládnut a zkrocen, je třeba jej vyslovit, přivést k viditelnosti. Aby mohl být odpor umlčen, musí se mu nejdříve dostat hlasu; abychom jej mohli překroutit (*mispresent*), musíme jej nejprve prezentovat (*present*). A jakmile k tomu jednou došlo, nelze nijak zaručit, že zůstane bezpečně na předurčeném místě“ (Sinfield 2004b /1989/: 35). Platí proto, že „[d]ominantní systém nemůže zabránit ‚zneužití‘ svých zdrojů“ (Sinfield 1992: 48).

Pozoruhodné je, že „disidentní“ může být v určitých obdobích literatura jakožto kulturní praxe: podle Sinfielda tak „středostavovská disidentní frakce“ počínaje romantismem přes prerafaelity, dekadenci, skupinu Bloomsbury, leavisismus až po feminismus a mírová hnutí (výčet je ještě bohatší) vytvářela literaturu jakožto protiklad dominantní hegemonie téže třídy. Do opozice se tak dostaly „humánní, duchovní, osobní“ hodnoty vůči „mechanickému, městskému, průmyslovému a tržnímu řádu moderního světa“. Tato disidence je přitom od počátku konstruována jako „slabší“ pól a – což je velmi pozoruhodné – je v souvislosti s tím genderována femininně, oproti „mužnosti“ kolonialismu, průmyslu a trhu (Sinfield 2005 /1994/: 31–32). Některé z těchto směrů a hnutí tuto „efeminaci“ přijaly; jiní autoři se jí však bránili, za využití rozličných rétorických strategií.

Obdobné pnutí se ovšem podle Sinfielda objevilo i v literární vědě: počátky samostatného oboru „English“ byly spjaty s kritikou jeho „nemužnosti“ (zejména právě v důsledku disidentní a efeminované pozice literatury jako takové). Projekt F. R. Leavise pak znamenal mimo jiné i snahu zbavit se tohoto „stigmatu“: Leavis preferoval podle svého soudu „zdravě mužné“ autory (jeho kritickým sítem tak propadli Shelley a kánon autorek se ještě zúžil) (tamtéž: 34–35). Samotný kulturní materialismus zjevně chce být vnímán též jako disidence v kontextu převládající praxe studia a výuky anglické literatury („Englit“), na niž útočí.

Sinfielda zajímá v první řadě disidence sexuální: výše popsaným způsobem hledá „linie zlomu“ a přináší disidentní čtení rozmanitých textů, která obsahuje nebo je na nich přímo založena většina jeho knih od poloviny 80. let. V práci *Wilde Century* se pak obě linie – disidence literární a disidence sexuální – propojují (k sexuální disidenci viz následující kapitulu, k *Wilde Century* pak ještě III.3.4). Ze vztahu k problematice ideologie, dominantního a disidence každopádně vyplývá hlavní akcent kulturněmaterialistického zkoumání: „Kulturní materialismus se snaží rozpoznat, jaký prostor se nabízí disidentní politice třídy, rasy, genderu a sexuální orientace, a to jak v textech, tak pokud je o jejich roli v kultuře“ (Sinfield 1992: 8); hledá „[...] prostor pro disidentní čtení a kulturu“ (tamtéž: x).

Ještě je třeba stručně okomentovat pojem *faultlines*, který byl výše několikrát zmíněn. Faultline – „linie zlomu“ – je „prostor“, který vzniká pro disidentní čtení. Jde v zásadě o projev rozporu v dominantní ideologii (která je, jak bylo řečeno, ze své definice rozporů plná), o moment nejistoty či ambivalence, poskytující možnost jejího rozleptávání prostřednictvím disidentní interpretace textů. Disidentní čtení je pátráním po takovýchto historických *faultlines*, jež se nabízejí nejen v samotných textech, ale i v jejich interpretacích (viz výše o modech historicity), které se je snaží udržet v rámci dominantní ideologie (například nápadně urputně anebo s využitím nepříliš přesvědčivých argumentů trvají na „heteronormativní“ interpretaci jistého narativu či autora; Sinfield ve svých textech rozvádí příklady textů a osobností Tennysona, Walta Whitmana či Oscara Wildea). Jak vyplývá ze Sinfieldova pojetí ideologie a disidence, takovéto *faultlines* se ovšem nabízejí prakticky všude, i v nejvíce kanonizovaných (a ovšem diskutovaných) textech, jako jsou ty Shakespearovy. Zároveň čím intenzivněji je určitý autor apropriován pro ideologicky dominantní pozice, tím silnějšího polemického efektu může disidentní čtení dosáhnout, což je pochopitelně i případ „národního barda“. Typickými *faultlines* jsou však ony narativy dotýkající se kontroverzních, nevyřešených témat, zmíněné výše.

Jak je patrné z předchozích stránek, Sinfieldův kulturní materialismus se jakožto teorie literatury a kultury nachází na průsečíku několika myšlenkových proudů, s nimiž se kriticky vyrovnává. V první řadě je to marxismus a přesvědčení o neoddělitelnosti materiálního a nemateriálního v rámci společnosti a kultury a rovněž politická angažovanost kulturněmaterialistického projektu. Právě k marxismu si však Sinfield udržuje asi největší distanci; je u něj převážně zprostředkován dalšími směry a vlivy. Jedním z nich je soudobý strukturalismus a poststrukturalismus, převážně ve své francouzské, částečně i americké variantě. Výhrady k Althusserovu strukturalismu a *entrapment model* v jeho pojetí ideologie již byly zmíněny: přestože ze strukturalismu v mnohém čerpá, je pro Sinfielda nepřijatelná představa subjektu plně determinovaného historickými strukturami, bez výraznější možnosti vlastní agence a disidence. Jak u Althussera, tak zejména u Foucaulta ovšem shledává rovněž akcenty na možnost společenského odporu, které model pasti přesahují. U Foucaulta a Barthesa se částečně inspiruje rovněž „smrtí“ (autorského) subjektu a podobný osud připisuje i čtenáři jako domněle univerzální instanci. U poststrukturalismu pak Sinfieldovi vadí především omezení na textovost, neboť jej zajímá společenský pohyb jako celek, ve své inherentní materialitě, historicitě a političnosti (ke kritice poststrukturalismu viz zejm.

Sinfield 2006: 15–16; 1992: 50).¹⁴³ Většina jeho knih – v největší míře patrně *Faultlines* – je ovšem protkána odkazy na práce z okruhu soudobých „historismů“ v anglickojazyčné literární teorii a historii, jakož i na texty feministické, z oblasti genderu a queer teorie, v nichž je poststrukturalismus většinou metodologicky prominentní.

Zcela zásadní se pak jeví Sinfieldův vztah k Williamsovi: nejenže užívá některé jeho základní pojmy, princip historizace a kontextualizace a zaměření na společnost a kulturu jako (vnitřně rozrůzněnou) „totalitu“, ale do značné míry přejímá i jeho kritiku marxismu a strukturalismu. Rovněž Sinfieldův interpretační „empirismus“ – prakticky veškeré teoretické pasáže v jeho studiích jsou včleněny do interpretací literárních a jiných textů, což jim dodává značnou přesvědčivost – následuje williamsovskou tradici. Williamsovi je sice poněkud vzdálený „partikularismus“ disidence a otázky genderu a homosexuality (které v daném období navíc ještě zcela nebyly na pořadu dne), nicméně samotné pojetí dominance a opozičnosti, pojem emergence a vnitřní dynamičnost hegemonie jako by ke zkoumání „faultlines“ v jejím rámci přímo zvaly. (Kde dvěma významným konceptům zprostředkovaným taktéž Williamsem – kulturní reprodukci v rámci „selektivní tradice“ a gramsciovskému „organickému intelektuálovi“ – se ještě vrátím v Dodatku 2: Kulturní reprodukce, resp. v části III.3.3.)

III.3.3 Sinfieldova varianta literárních queer studií: subkultura a *queer reading*

Jak jsem již zmínil výše, v době vydání knihy *Political Shakespeare* Sinfield s Dollimorem váhali, zda vůbec do své kulturněmaterialistické teorie a metodologie otázky sexuální minoritnosti a disidence začlenit, a pokud ano, jakým způsobem (viz k tomu Sinfield 2005 /1994/: viii–ix). Pozoruhodné proto je, že již pro následující desetiletí jsou považováni za vůdčí autory gay a lesbických studií v Británii a v přehledových pracích je jim věnována prominentní pozornost (viz např. Clum 2006: 153–156). Přední americký badatel v oblasti queer studií Donald E. Hall pak ve svém vlivném úvodu do queer teorie vyzdvihuje Sinfieldovu knihu *Gay and After* (1998) jako jedno z nejpodnětnějších pojednání o aktuálních otázkách gay a lesbické identity a subkultury (Hal 2003: 9).¹⁴⁴ Most mezi oběma hlavními předměty Sinfieldova zájmu – literaturou a gay studií – tvoří především dva velmi odlišné

¹⁴³ Jinde ovšem sám naznačuje, že kulturní materialismus má k poststrukturalismu velmi blízko, není-li přímo jeho variantou, srov.: „[...] v kulturním materialismu, tak jako obecně v poststrukturalistické teorii [...]“ (Sinfield 2005 /1994/: 36).

¹⁴⁴ Podobně zdůrazňuje Sinfieldův přínos v této oblasti například také Brannigan 1998: 125.

tituly z roku 1994: *Cultural Politics – Queer Reading a Wilde Century*. Také ve všech pozdějších knihách je spojení těchto témat určující, přičemž někde tvoří kulturněmaterialistická interpretace literárních textů východisko (*Shakespeare, Authority, Sexuality*, 2006) a jinde spíše bohatý zdroj příkladů kulturních reprezentací (*Gay and After*, 1998; *On Sexuality and Power*, 2004). Sinfieldův přístup ke gay a lesbické problematice se v průběhu dvou desetiletí (od vydání *Literature, Politics and Culture*, 1989) zásadně neproměnil, lze nicméně sledovat určité vývojové tendence. Je to jednak postupné akcentování pojmu subkultury, vrcholící v *Gay and After*, a naopak oslabené v knize *On Sexuality and Power*, jednak rostoucí důraz na aktuální otázky tzv. intersekcionality, tj. na vztah různých aspektů identit – nejen sexuálního či genderového, ale také rasového, třídního či věkového – a jejich podíl na individuálně zakoušené identitě jedince.¹⁴⁵ Tyto dvě tendence jsou pochopitelně provázané – zatímco představa subkultury má unifikační efekt, intersekcionalita naopak upozorňuje na rozdíly mezi jejími členy. Zároveň ovšem nelze tvrdit, že by Sinfield subkulturní model opustil. Na následujících stranách nejprve nastíním Sinfieldovo pojetí gay a lesbických identit a poté se zaměřím na to, jakým způsobem otázky minoritnosti a sexuální disidence uplatňuje v oblasti studia literatury.

Sinfieldovo pojetí gay a lesbické identity a subkultury

V otázce toho, co znamená být gay nebo lesba, Sinfield zastává pozici sociálního konstruktivismu (a v tom se neliší od většiny badatelů a badatelek v oborech genderových, gay a lesbických a queer studií):¹⁴⁶ „být gay“ nebo „být queer“ není „přirozená“ (např. biologicky determinovaná) vlastnost, ale sociálně a historicky ustavovaná kategorie, s níž se

¹⁴⁵ Jen stručně zde upozorním na významnou paralelu s korekcemi, které v téže době do Bourdieuy teorie sociálního aktéra vnáší Bernard Lahire: podle Lahira je aktér konstituován celou škálou svých sociálních rolí a vztahů, takže ani autora není možné chápat pouze pod zorným úhlem jeho role v literárním poli; viz výše II.3.4. K intersekcionalitě v queer studiích krátce například Van Leer 2006: 117.

¹⁴⁶ Ze základní literatury k sociálnímu konstruktivismu v genderových a queer studiích viz například příspěvky v klasickém sborníku Abelove – Barale – Halperin 1993; dále Hall 2003 a 2006; Beasley 2005; ke konstruktivismu a narativitě (významné i pro Sinfielda) Bravman 1997; ke queer renesančním studiím a literární vědě souhrnný článek Goldberg – Mahdavi 2005 (americký kontext). Je potřeba dodat, že jakkoli Sinfield označení queer teorie sám užívá (i v titulech svých prací), chová vůči konceptu queer i určité výhrady – zejména má poněkud rezervovaný postoj k představě úplné fluidnosti sexuality, která podle něj nemusí vždy sebepochopení gayů a leseb odpovídat; radikální konstruktivismus pak také komplikuje politickou a subkulturní činnost (viz zejm. Sinfield 2005 /1994/: vii–xvi; 2004c; viz i níže).

jednotlivci mohou více či méně identifikovat a skrze niž se mohou konstituovat jako subjekty: „Být gayem není primárně či v nějak zajímavém slova smyslu vlastnost jedinců, nýbrž způsob kategorizace, který je v oběhu ve společnostech, jako je ta naše“ (Sinfield 2005 /1994/: 71). Sinfield dokonce píše, že „homosexuální nebo gay identita je jistá afiliace, srovnatelná například s tím, když je někdo baptista nebo levicového zaměření (může se zdát, že pokud jde o naši sexualitu, nemáme možnost volby, ale mnoho lidí si totéž myslí o náboženství a politice). Necítíte-li se jako gay, pak jím nejste (i když vaše chování může naznačovat, že nejste ani heterosexuál [*straight*])“ (Sinfield 1998: 193). Stejnopohlavní jednání, citění a vztahy zakládají možnost těchto identit; ale například určitá část stejnopohlavně se chovajících mužů – tzv. „muži, kteří mají sex s muži“ – z těchto aktů pro svou identitu nevyvozuje žádné důsledky, necítí se být gayem ani se tak nesocializují. Homosexuálem, gayem nebo lesbou či queer osobou se tedy jedinec stává teprve sociální a (sub)kulturní identifikací: „Nebylo tomu totiž tak, že by již existující kategorie gayů a leseb předstoupily a dožadovaly se svých práv, ale že jsme byli *jakožto gayové* konstituováni prostřednictvím diskurzu etnicity a práv. Tento diskurz byl aktivní a zjevně i účinný v jiné části politické formace a skýtal nám možnost identifikovat se – *stát se sebou samými*. Znamenalo to jak něco přidat, tak i odebrat z naší potenciální subjektivity“ (tamtéž: 19). To však na druhou stranu neznamená, že tyto subjektivity a identity jsou jaksi „volně“ dostupné – jejich škála je historicky omezená (byť proměnlivá) a proces identifikace s nimi může být – a v individuální historii zpravidla také je – nesnadný. V tomto smyslu je coming out zároveň prohlášením o tom, „čím jsme“, i performativem, který z nás gaye či lesbu „dělá“. Konstruovanost sociálních kategorií každopádně neznamená, že jde o pouhou sémiotickou hru na přijímání identit; je to naopak intenzivně prožívaný a nikdy zcela neukončený proces „stávání se sebou samým“.

Sociální konstruktivismus pochopitelně do jisté míry zkomplikoval politickou mobilizaci a aktivismus okolo sexuálních a genderových kategorií. Tvrdí-li teorie, že zde není žádná daná, pevná identita či esence, na kterou je možné se odvolávat, může to aktivismus pocitovat jako „zradu“. V tomto smyslu se gay a lesbická minorita liší od minorit rasových, kde – jak se alespoň někdy tvrdí – takováto esence existuje. O nepochopení mezi aktivismem a teorií píše například Leila J. Rupp v knize *Vytoužená minulost* (2001 /1999/) a v poněkud jiném kontextu navrhuje Gayatri Spivak zaujmout ve sféře praktické politiky pozici „strategického esencialismu“. Sinfield nicméně tuto určitou „praktickou slabost“ sociálního konstruktivismu obrací ve výhodu a navrhuje „subkulturní model“, jak uvidíme dále.

Další podstatná otázka je, jaké místo zaujímají gayové ve vztahu k většinové společnosti. Sinfield připomíná dva základní modely tohoto vztahu, jak je předestírá Eve

Kosofsky-Sedgwick v klíčové knize queer teorie *Epistemology of the Closet* (1991), tedy model minoritní (gayové jsou zřetelně vydělená minorita hlásící se o svá práva) a univerzalizující (gayové svou existencí poukazují na konstruovanost všech sexuálních identit, dichotomie je třeba opustit a hranice v rámci sexuálních identit rozvolnit). Sinfieldova cesta je však ještě trochu jiná: pracuje s pojmem hybridity, jak se s ním setkáváme zejména v postkoloniální teorii Homiho Bhabhy (viz knihu *Místa kultury*, 1994; česky 2012): gayové a lesby podle něj žijí v hybridní kultuře, protože se nikdy nemohou plně oddělit od kultury dominantní, zároveň se však neustále setkávají s projevy převažujícího „Straightgeistu“, který je z dominantní kultury vyčleňuje. Sinfield tedy píše, že „hybridita naší subkultury se odvozuje nikoli od ztráty mytické jednoty, ale od potíží, které zakoušíme, když si sami sebe představujeme mimo rámec normativní heterosexuality – Straightgeistu“ (Sinfield 1998: 30).

Skeptický je však Sinfield ohledně podvatnosti takovéto hybridní kultury, jak ji předpokládají Bhabha nebo Judith Butler. Podle něj „[h]ybridita může, ale nemusí narušovat systém“ (tamtéž: 39). To je ostatně v souladu s výše připomenutou tezí kulturního materialismu, že žádný text ani jiný kulturní výtvar není esenciálně subverzivní, ale může se takovým stát, je-li v tomto duchu čten či jinak využito. K celkové pozici hybridní gay a lesbické (sub)kultury tedy Sinfield píše: „Základní otázka zní: Je homosexualita nepřijatelná? Pokud jsou gayové a lesby v podstatě stejní jako ostatní lidé, pak je jen třeba, aby se ještě pár z nás vyoutovalo, takže ti z našich krajanů, kteří jsou z nás trochu nervózní, uvidí, že ve skutečnosti nejsme tak hrozní, a pak se každý bude řídit heslem ‚žít a nechat žít‘. Jestliže však homosexualita podrývá ortodoxní konstrukce maskulinity, femininity a rodiny, přičemž tyto konstrukce jsou pro naši současnou společnost zásadní, pak mohou lesby a gayové představovat hluboké zpochybnění takzvaných [...] západních hodnot“ (Sinfield 2005 /1994/: 58). Co z toho vyplývá pro možné politiky? Analogicky k rozlišení Kosofsky-Sedgwick staví Sinfield do protikladu dvě pozice: Podle Bruce Bawera a některých dalších konzervativně orientovaných amerických aktivistů a teoretiků se gayové mají „asimilovat“ do většinové společnosti. Nemusí být nijak odlišitelní od „běžných Američanů“, neboť tak jako tak sdílejí jejich hodnoty. Na to Sinfield namítá, že cena by byla příliš vysoká: bude to vždycky jen určitá fasáda; gayové jsou přijatelní, pokud jejich chování není vidět. Šlo by tedy podle něj spíše o dobrovolné sebeumlčení, a to v duchu sloganu „Silence is Death“. Leo Bersani naopak tvrdí, že queer je vždy subverzivní a podvrací tak základní kategorie, jako jsou racionalita a morálka. Sinfield polemizuje s Bersaniho čtením Genetových textů a ukazuje, že představuje jakýsi esencialismus naruby. Podle Sinfielda není důvod, proč by měli gayové heterosexuální

většinou apriorně obstarávat přízrak „Druhého“, a nemělo by to ani velký smysl (Sinfield 1998: 129–145).

Několikrát byl zmíněn pojem „subkultura“¹⁴⁷ a to je také model gay kulturní identity, který Sinfield prosazuje. Podle Sinfielda je nutná „subkulturní práce“, tedy politická a kulturní aktivita, rozvíjející gay společenství v jakousi částečně autonomní, přitom však hybridní a v rámci celého společenského systému fungující „společnost“, pomáhající vyjednávat pozice s většinovou společností a kulturou. (Připomínám zde Williamsovu myšlenku, že kultura nikdy není monolitní.) „Vstup“ do této subkultury není nijak automatický, jde do značné míry o vědomé přihlášení se k ní: žádné přirozeně vyčleněné místo, kam by gayové patřili, neexistuje, a proto si musí takovýto prostor sami vytvořit. Tento důraz na vlastní aktivitu svým způsobem vyplývá z politického akcentu, v Sinfieldových textech všudypřítomného: „Subkultury zakládají vědomí v podstatě stejným způsobem jako dominantní ideologie – ale částečně v disidentní formě. V tom kousku světa, který subkultura obývá, se cítíte sebejistí; jak jsme říkali, ‚Black is beautiful, gay is good‘: [...] příběhy tu fungují a vytvářejí si své vlastní typy přesvědčivosti ukotvené v interaktivitě“ (Sinfield 1992: 38).

Gayové a lesby či queer osoby tedy podle Sinfielda nejsou principiálně ani subverzivní, ani „asimilovatelní“; neustále však narážejí na „Straightgeist“, a jsou tak vylučováni z dominantní kulturní formace. Musí si proto vytvářet kulturní formaci vlastní, ačkoli ta bude v posledku úzce spjata s formací dominantní, protože – jak jsem už mnohokrát zmínil ohledně pojetí disidence v kulturním materialismu – dominantní nelze od disidentního nikdy jednoznačně oddělit: samo dominantní poskytuje možnost „faultlines“, linií zlomu, kde se může disidence usídlit. Ve vytváření této komunity hraje velkou roli také kulturní produkce; v jejím rámci se Sinfield zaměřuje na literaturu (viz následující podkapitolu).

¹⁴⁷ Sinfieldův důraz na gay a lesbickou subkulturu má dva základní zdroje. Tím prvním je zkoumání subkultur v rámci britských kulturních studií, ať už spojených s birminghamským centrem či nikoli; známou se stala například kniha Stuarta Halla a Tonyho Jeffersona *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-war Britain* (1976; viz k tomu též Drakkakis 2001: 45) nebo *Subculture. The Meaning of Style* (1979) Dicka Hebdige. Obě práce se zabývají subkulturami, jakými byli dobově skinheadi, rastafariáni, punkeři apod. Druhým zdrojem je promýšlení althusserovského pojetí ideologie: ideologické struktury není možno změnit individuálně, ale jen kolektivní akcí či budováním kolektivního (interpretačního) povědomí, které umožňuje právě subkultura. Subkultura se tak jeví jako vhodné prostředí pro pěstování aktivní disidence (viz např. Sinfield 1992: 37, 45–46). K teorii subkultury srov. souhrnně také Jenks 2005 /1993/: 133–152.

Ve vztahu k subkultuře je třeba uvést ještě jeden pojem, který Sinfield přejímá od Gramsciho a Williamse (viz např. Williams 1981: 214–217) a adaptuje pro podmínky subkultury: organický intelektuál, tedy intelektuál vědomě a záměrně spojený s určitou společenskou třídou či skupinou. Podle Sinfielda potřebuje gay a lesbická subkultura právě tento typ intelektuálů, kteří budou teoretické a filozofické otázky promýšlet s ohledem na svou příslušnost k subkultuře a „zevnitř“ tak prohlubovat mentální prostory, jež obývá (Sinfield 1998: 150–159; též 2005 /1994/: 74–75). Výtka, kterou této představě adresuje John Frow – totiž že intelektuálové vždy tvoří do značné míry autonomní frakci, která nemůže vzít za své problémy jiné sociální skupiny, podle Sinfielda v případě subkultur organizovaných okolo sexuální orientace, genderu či rasy neplatí: intelektuálové na zakládajícím znaku takové sociální skupiny či subkultury už z definice sami participují.¹⁴⁸ Sinfieldovy knihy, které se obracejí k jasně definovanému, neinkluzivnímu „my“ (tj. my, gayové [a lesby]), i jeho snaha o systematické promýšlení možností současných neheterosexuálních identit a jejich politiky – zvláště v *Gay and After* – naznačuje, že takovouto subkulturní odpovědnost intelektuála bere za svou (Sinfield 1998: 159).

Specifickým způsobem pojednává Sinfield o homosexualitě v teoreticky zaměřené knize *On Sexuality and Power* (2004). Zabývá se zde totiž nikoli tím, co primárně gaye a lesby spojuje a činí z nich subkulturu, ale naopak koexistencí a křížením různých diskurzů difference (gender, věk, rasa, třída) a tím, jak tyto mnohočetné sebeidentifikace fungují u konkrétních jedinců a jak ovlivňují jejich sexualitu. Jakýmsi základním principem je tu však *moc* manifestující se v interpersonálních vztazích, pojímaná primárně jako relace dominance a podřízenosti – ovšem relace velmi proměnlivá a zvrtná – ve spojení s touhou. Sinfield si uvědomuje to, čím se začala intenzivně zabývat queer teorie v pozdějších fázích svého vývoje (přibližně od konce 90. let): totiž že postulovaná fluidnost queer identit a zpochybnění binárních opozic jako homosexuální/heterosexuální, muž/žena smazává další diskurzy difference, v nichž je subjektivita ukotvena, a činí je neviditelnými. Sinfield dospívá k zajímavému náhledu: třebaže na politické rovině (tj. v tomto případě na úrovni politiky sexuality, resp. dalších politik difference) je žádoucí odstraňovat nerovnost a rozrušovat

¹⁴⁸ Podle Milnera (2002: 156–157) je však vztah intelektuálů k „jejich“ subkultuře přesto velmi vratký a stěží „organický“. „Třída“ zde zpravidla působí silněji než „sexualita“. K tomu můžeme dodat, že Sinfieldova kniha *Gay and After*, v níž svou koncepci subkulturně angažovaného intelektuála rozvíjí, má záměrně i jistý „performativní“ étos: Sinfield v ní zvažuje možnosti, kam by se gay a lesbická subkultura mohla v rámci většinové společnosti dále ubírat, a „organický intelektuál“ je tak do jisté míry chápán jako (pre)emergentní figura.

hierarchie dominance a podřízenosti, v oblasti sexuality a touhy je mocenská nerovnost produktivním principem fantazijních představ i reálných vztahů a sexuálních aktů.

Queer jako verze radikální kontextualizace literatury

Jakým způsobem Sinfield literaturu zapojuje do svého pojetí gay/queer studií, je do značné míry zřejmé už na základě předchozí kapitoly. „Příběhy“ (ale i postavy, postoje či hodnoty), s nimiž literatura přichází, a jejich interpretace jsou místem sociální inteligibility, reprezentace a zároveň vyjednávání a performance identit. Sinfieldovi jde právě o to, aby literatura své příběhy „vyprávěla“ způsobem, který se obrací na sexuální (a jiné) disidenty. K tomu vedou dvě hlavní strategie: jednou je disidentní či queer čtení textů, často čtení kritické a polemické, ale i hravé a podvrtné; druhou pak vytváření narativů obracejících se přímo k otázkám sexuální disidence, resp. k subkultuře.

Jak již bylo vícekrát zmíněno, prostorem, kde se může (sexuální) disidence podle Sinfielda uplatnit nejvýrazněji, není ani tak literární produkce (která až do poměrně nedávné doby homosexualitu tematizovala spíše sporadicky nebo krypticky), ale naopak recepce: texty starších období mohou být čteny z marginalizovaných čtenářských pozic a toto disidentní, minoritní, gay či queer (Sinfield situačně užívá každou z podob) čtení představuje alternativu dominantního, (nejen) heteronormativního čtení. Pokusím se nyní na základě řady Sinfieldových vymezení disidentního čtení v různých jeho pracích přiblížit, co tento pojem označuje a jaké přínosy a kritické momenty toto „čtení“ implikuje.

Základ Sinfieldova pojetí „čtení“ je zřejmý již z toho, co bylo uvedeno v předchozí kapitole: vzhledem k tomu, že každá pozice, z níž literární texty čteme a interpretujeme, je vždy historicky a společensky situovaná, je představa „nevinného“ či pouze „rekonstruujícího“ čtení nevyhnutelně nenaplnitelná. To, jakým způsobem texty chápeme, je dáno naším současným pohledem na ně. Sinfield proto namísto hledání nedosažitelné „neutrality“ strategicky doporučuje vydat se opačnou cestou a interpretovat ze silné, reflektované pozice; můžeme tak vstoupit do nekončících polemik o textech a skrze texty. (Jak jsem výše rovněž ukázal, neznamená to ale nezáměr o dobové významy textu; ty do komplexního interpretačního procesu také vstupují. Erudovaný anglista Sinfield pochopitelně nemá na mysli historicky nepoučené, „naivní“ čtení.) Touto pozicí je v Sinfieldově případě levicově zabarvené kulturněmaterialistické disidentní stanovisko a způsobem čtení, jemuž má vzdorovat, pak dominantní tradice zdánlivě apolitického, „neutralizujícího“ čtení literatury praktikovaného dominantním přístupem k literární tradici – Englit.

Englit podle Sinfielda předpokládá v zásadě jedinou „silnou“ pozici, z níž mají být literární texty recipovány, tuto pozici prosazuje a vyžaduje; je jí představa univerzálního, humanisticky chápaného lidského subjektu, který v textech dokáže ocenit právě nadčasové hodnoty a poznání, jež texty (jako jsou v britském kontextu první řadě ty Shakespearovy) údajně zprostředkovávají. Sinfield se ovšem domnívá, že se jedná o politický projekt, o hypostazi takového intendovaného čtenářského subjektu, který nevykazuje aspekty žádné podřízené pozice v rámci diskurzů difference: tj. není ženou, gayem, člověkem tmavé pleti či příslušníkem pracující třídy. Toto je pochopitelně argument, který Sinfield sdílí s řadou novějších přístupů k literárním textům soustředícím se právě na otázky difference – s feminismem a genderovými studii, postkolonialismem, různými variantami queer teorie: jak bylo řečeno, literatura a její narativy společnost nejen zobrazuje, ale také utváří; pokud je čtení kanalizováno žádaným směrem, prostor pro reprezentaci „minorit“ se neotevírá a jejich přítomnost v kulturní produkci a reprodukci – a tím ovšem i ve společnosti jako takové – je aktivně vymazávána. Sinfield proto prosazuje „smrt čtenáře“ – zánik této monolitní, sociální difference negující intendované čtenářské pozice (viz výše; srov. Sinfield 2005 /1994/: xiii).¹⁴⁹

Ne každé queer čtení určitého textu bude nutně čtením „proti srsti“: queer interpretace Shakespearových *Sonetů* a tím spíše Marlowova *Edwarda II.* se sama nabízí a „dominantní“ čtení se naopak spíše bude snažit o neutralizaci potenciálně disidentních témat (zejména v případě *Sonetů*, které podle otce Arthura Hallama, zneklidněného stejnopohlavním intimním přátelstvím svého syna s Tennysonem, „neměl Shakespeare nikdy napsat“ [viz tamtéž: 11]). I tam, kde se obdobné motivy či narativní prvky nevyskytují, je však možné text číst ze sexuálně disidentní čtenářské pozice; jak Sinfield píše, někdy půjde o čtení vědomě „partikulární“ a kontroverzní (Sinfield 2006: 15). Krajní variantou je tak „queering“, spočívající v zásadě v jakémsi homonormativním čtení textu, běžném v takovém světě, kde by *queerness* vládla (tamtéž: 20). Toto čtení gayové a lesby praktikují i tehdy, když se při četbě identifikují s postavami narativů, v nichž není po homosexuální touze explicitně ani stopy, a stejně tomu může být třeba u heterosexuálních čtenářů a čtenářek románů Alana

¹⁴⁹ Srov.: „[...] největším narušením v rámci anglických studií je smrt – nikoli autora, ale čtenáře – často redukováného na ‚my‘. Tím pochopitelně nemyslím, že už nikdo nečte (stejně jako smrt autora neznamena, že nikdo nepíše). Tím, co se smrštilo, pokud to fakticky nezemřelo, je ono uznání spočívající v tom nejpohodlnějším předpokladu tradiční literární vědy: že existuje jedna správná pozice, z níž se má číst, a ostatní pozice mohou být jednoduše kooptovány, zavrženy nebo ignorovány. ‚Čtenář‘ je nátlakový konstrukt, určený k tomu, aby ze hry vyřadil konkurenční pohledy“ (Sinfield 2005 /1994/: xiii–xiv).

Hollinghursta, v nichž postavy gayů až drtivě převládají (např. v jeho prvním románu *Swimming Pool Library*, 1988, či v próze *The Spell*, 1998).

Zde je vhodná příležitost povšimnout si určité dvojznačnosti: není totiž zcela jasné, zda „čtením“ míní Sinfield „expertní“ interpretaci v rámci praxe literární vědy, nebo alespoň literární kritiky (řada jeho knih obsahuje právě takováto disidentní čtení), anebo běžnou čtenářskou praxi. Zdá se, že pojem zahrnuje obojí, neboť kdyby vyloučil druhou podobu, odtrhl by se tak do značné míry od disidentních identit, které mu přitom dodávají opodstatnění.

Disidentní, minoritní čtení se každopádně podstatně dotýká otázky (sociální konstrukce) identit. Tento pojem předpokládá, že „příslušníci minorit čtou odlišně“ (Sinfield 2005 /1994/: 9; zde je tedy „čtení“ nepochybně chápáno ve druhém významu). Neznamená to ovšem připustit, že tu existuje jistý „esenciálně“ daný způsob čtení spojený s identitou, která je však sama sociálně konstruovaná? Tj. nepředpokládá se, všichni příslušníci například gay minority budou literární texty číst určitým způsobem, s totožnými hledisky a akcenty? Podle Sinfielda minoritní čtení neznamená čtení monolitní, ale každá subkultura nebo čtenářská formace (hovoří o „subkulturní čtenářské formaci“) je vnitřně diverzifikovaná: „gay subkultura není žádný jednoduchý monolit; je plná kontradikcí vyplývajících z její vlastní historie a z její pozice v rámci převažujícího sexuálního a genderového systému; je rozdělena třídami, věkovými, vzdělanostními, rasovými a etnickými hierarchiemi, které se vyskytují v celé společnosti. Proto gayové nečtou, nebo by neměli číst, stejně; naopak, naše čtení jsou zčásti prostorem, kde uplatňujeme svou rozdílnost“ (Sinfield 1998: 100). Nicméně představa jakéhosi elementárního pojetí ve způsobech čtení stále stačí na to, aby jeho koncepci čtení zproblematizovala. K této otázce se ještě vrátím v oddílu III.4; zde jen předejmu možný směr úvah: řešením by snad bylo prohlásit, že disidentní či queer čtení je určitou strategií a vychází ze zaujetí čtenářské pozice, která reálně nemusí být nijak pevně spojena s určitou identitou. Jinými slovy, jde o čtení s určitým zaměřením, pod určitým úhlem pohledu, který může zaujmout – přinejmenším experimentálně – každý interpret a který by bylo možné shrnout do otázky: „Jak by se čtení daného textu změnilo, kdyby jej četl queer čtenář?“ V tu chvíli ovšem potřebujeme jednoznačnější definici toho, co je to queer jakožto identita s určitými rysy, a dostáváme se tak do bludného kruhu. Tato skutečnost je tím podivuhodnější, že intuitivně se queer čtení jeví pochopitelné: připustíme-li, že na jakémkoli čtení se výrazně podílejí společenské reprezentace obsažené v textech, že čtenáři k narativu zaujímají hodnotové postoje, identifikují se se sexuálně konotovanými rolemi atd., je zjevné, že například milostné vztahy postav v románu George Eliotové *Middlemarch* (1871–1872) bude heterosexuální a

neheterosexuální čtenář vnímat odlišně. Přesto však má snaha popsat obecně, jak bude queer osoba tento román číst, výrazný normativní rozměr a vede ke zmíněnému problému (viz III.4).

Vedle disidentní recepce je zde samotná literární produkce. Sinfield ve většině svých prací věnuje pozornost současné gay a lesbické kulturní produkci, v první řadě literatuře. V poválečné době jde s rostoucí měrou o tvorbu, která se obrací výrazně – byť pochopitelně ne výlučně – na gay a lesbické publikum a z jistého pohledu ji tak lze chápat jako subkulturní. V textech dlouhého sledu autorů a autorek, jako jsou Jean Genet, James Baldwin, Edmund White, Adrienne Rich, Jeanette Winterson nebo Allan Hollinghurst (a celá řada dalších) se Sinfield zabývá rozmanitými reprezentacemi homosexuálních vztahů, aktů a identit; těmito příklady velmi často ilustruje teoretické výklady, například v *Gay and After* či *On Sexuality and Power*. Rozdíl v případě textů těchto autorů spočívá v tom, že se danými tématy – oproti velké části starší literatury, samozřejmě s mnoha významnými výjimkami – zabývají explicitně a často centrálně. Otázka homosexuální identity, jejího vývoje a variací se u nich stává bohatě rozvíjeným tématem. Žádná hranice mezi queer čtením (či dokonce *queering*) jakéhokoli literárního textu a čtením textů zde zmiňovaného typu pochopitelně neexistuje: také tyto texty – jako kterékoli jiné – mohou být a jsou rozmanitě interpretovány a apropriovány.

III.3.4 *Wilde Century: zženštilost (případová studie)*

Před závěrečným shrnutím oddílu věnovaného Sinfieldovu kulturnímu materialismu a jeho variantě gay literárních studií jako příkladu nejrozvinutější aplikace jeho pohledu na zprostředkování mezi textem a sociálním kontextem přiblížím Sinfieldovu knihu *Wildeovo století. Zženštilost, Oscar Wilde a queer moment*, v níž se „exemplárně“ propojuje Sinfieldův zájem o literaturu a kulturu (zde zejména 19. století) s oblastí gay a lesbických/queer studií a kulturněmaterialistickou metodologií. Ústřední pojem zženštilosti (*effeminacy*) v ní Sinfield sleduje od renesance po současnost, rekonstruuje jeho významy a jeho oběh v literárních i neliterárních textech a dokazuje, že ke spojení zženštilosti s homosexualitou došlo v průběhu soudních procesů vedených s Oscarem Wildem. Zženštilost se pak stala jedním z hlavních znaků, jejichž pomocí byla mužská homosexualita konceptualizována.

Jak už jsem připomněl, podle známého (být zdaleka již ne konsenzuálně přijímaného) Foucaultova tvrzení vznikla identita „homosexuála“ v medicínském diskurzu 19. století; do té

doby byly stejnopohlavní sexuální akty chápány jako více či méně tolerovaný jednotlivý exces (Foucault 1999 /1976/: 53).¹⁵⁰ V podobném duchu i zženštilost, spojovaná po velkou část 20. století s homosexuálně se identifikujícími/identifikovanými jedinci, je podle Sinfielda až produktem diskurzů cirkulujících okolo Wildeovy figury: „Wilde a jeho díla se zdají být queer proto, že naše stereotypní pojetí mužské homosexuality je z Wildea a z našich představ o něm odvozeno“ (Sinfield 1994: vii). Sinfield chce tímto způsobem jednak argumentačně narušit naturalizovaný stigmatizující obraz „mužnost postrádajícího“ homosexuála, téma je však spojeno rovněž se snahou zpochybnit stejně naturalizovanou polaritu mužskosti a ženskosti („mezipohlavní mřížku“, *cross-sex grid*). Zženštilost totiž Sinfield chápe i jako jednu z podob misogynie: „Funkcí zženštilosti jakožto konceptu je hlídat sexuální kategorie, udržovat je čisté“ (tamtéž: 26).

V prvních třech kapitolách knihy se Sinfield snaží prokázat, že ve starších obdobích, tj. do konce 19. století, žádné pevnější pouto mezi zženštilostí a stejnopohlavní touhou neexistovalo. Naopak, zženštilost byla v řadě případů interpretována jako přehnaná erotická narušivost mužů vůči ženám. Ani polarizace „mužného“ a „zženštilého“ partnera, objevující se v mnoha dokladech (proto)homosexuálního chování před 19. stoletím, mužnost diskurzivně nijak neohrožovala: podle Sinfielda byla chápána například jako vztah sociální dominance a podřízenosti, který byl z dobového hlediska přijatelný.

V ústřední kapitole, jež má název „Sladkost a světlo“ (toto spojení ve významu „harmonie krásy a inteligence“ použil k charakteristice soudobé kultury v protikladu k vládnoucímu utilitarismu Matthew Arnold), Sinfield v této argumentaci pokračuje. Zženštilost byla v 19. století spojena zprvu s představou „literární disidence“, s možností vzepít se „mužnému“ buržoaznímu světu a jeho hodnotám. Literatura tedy byla v této době (do jisté míry) femininně genderovaná. Wilde se tohoto konceptu vědomě chopil a rozvíjel jej, primárně právě v linii odporu proti převládající ideologii „utilitarismu a imperialismu“. Jak Sinfield ukazuje v důmyslné interpretaci *Obrazu Doriana Graye*, homosexualita jakožto centrální „neřest“ zde není nikde pojmenována ani zřetelně implikována (z dobového hlediska se jako pravděpodobnější výklad jevila například masturbace) (Sinfield 2014 /1994/: 583–

¹⁵⁰ Otázka, jak je možné hovořit o „homosexualitě“ v premoderních obdobích (až do 19. století), patří k nejzákladnějším problémům gay a lesbických studií a historiky dlouhodobě zaměstnává. Určitý přehled nabízí Sinfield například v knize *On Sexuality and Power* (Sinfield 2004c: 9–11). Foucaultovo pojetí je sice nadále považováno za zásadní pro sociálněkonstruktivistický pohled na homosexualitu, ale badatelé se zabývají i jejími různorodými staršími podobami a odpovídajícími „homosexuálními identitami“: Halperin (2002) tak rozlišuje čtyři základní modely, ale další badatelé jich nacházejí až několik desítek.

592). Avšak jakmile Wilde vstoupil do soukolí nařčení z homosexuálního chování a byl obžalován, diskurzivní mozaika se složila: zženštilost a homosexualita se propojily a staly se nejvýraznějším rysem připisovaným homosexuálům po většinu 20. století. Teprve poté začala být homosexualita i převládajícím interpretačním klíčem k Wildeovu románu. Vznik obrazu zženštilého homosexuála během procesů vedených s Wildem Sinfield přesvědčivě dokumentuje na spleti literárních, žurnalistických, lékařských, právnických i jiných textů. Další vývoj „homosexuální zženštilosti“ pak ve zbytku knihy sleduje přes Freudovu psychoanalýzu a medicínskou kategorii „pohlavní inverze“ po současnost, kde poukazuje na různé způsoby rozpadu tohoto spojení, považovaného kdysi za tak pevné (srov. akcentaci maskulinity, překračování genderových rolí [*gender bending*] apod.).

Wildeovo století je tedy interpretačně založená monografie, v níž probíhá několik důmyslně se proplétajících argumentačních linií, jejichž společným jmenovatelem je kritika binaristického myšlení (v podobném smyslu, jaký je příznačný pro Eve Kosofsky-Sedgwick) – kategorií mužské/ženské, heterosexualita/homosexualita atd. Samotný pojem zženštilosti poukazuje jednak na misogynii, která je (nejen) v angloamerické kultuře zakódována (ženské je vždy inferiorní, tak jako „zženštilý“ muž), dále na disidenci spočívající v záměrně femininním kódování literatury v 19. století (v opozici vůči „mužné“ imperiální politice a ekonomice; viz i výše), a konečně na to, jak spojením této literární disidence a disidence sexuální došlo v konkrétním historickém okamžiku ke vzniku obrazu „zženštilého homosexuála“ (v průběhu procesů vedených s Oscarem Wildem). Koncept efeminace a jeho historická demontáž tak mají u Sinfielda zvláštní význam a centrální postavení: svébytným způsobem propojuje literaturu, homosexualitu, binární opozici maskulinita/femininita jako jeden ze základních způsobů „čtení“ sociálního světa (ne-li způsob základní), a vztahuje se dokonce i na samotnou literární vědu (viz výše). Jakožto vždy „slabší“, podřízený člen je tak dlouhodobým průvodcem literární, sexuální i genderové disidence.¹⁵¹

III.3.5 Literatura/společnost u Sinfielda (shrnutí)

Pokusím se nyní shrnout Sinfieldovu konceptualizaci zprostředkování mezi literaturou a společností. Jde o poněkud obtížnější úkol než v případě Raymonda Williamse, neboť

¹⁵¹ Jen na okraj poznamenávám, že rok po *Wildeově století* vyšla další monografie věnovaná efeminaci v britské literatuře – *Effeminate England* dalšího významného badatele v oblasti gay studií Josepha Bristowa (Bristow 1995). Autor explicitně navazuje na Sinfieldovy výzkumy a svůj zájem částečně posouvá k sebezpímání a egodokumentům autorů.

Sinfield se tomuto problému věnuje nikoli obecně, ale vždy na konkrétnější oblasti otázek či přímo v konkrétních textech. Lze říci, že základní postuláty Sinfieldova i Williamsova kulturního materialismu jsou obdobné; největším posunem je u Sinfielda zaměření na „partikulární“ otázku sexuální disidence, kde ovšem opět vychází z Williamsova pojetí hegemonie.

Tak jako pro Williamse i pro Sinfielda je literatura vpjata do celku „kultury a společnosti“; představuje výsostně ideologický jev. Literární text nelze pochopit, nezohledníme-li všechny typy historických kontextů, jejichž je součástí (kontext vzniku, „život díla“, kontext současnosti, z níž interpretujeme). Literatura je zároveň bytostně politickým prostorem (politickým v širokém smyslu) a sférou, která produkuje a reprodukuje reprezentace, působící na společnost, která je vytváří. Je však také prostorem bojů o reprezentace a významy, jež se do značné míry odehrávají v rámci polemické a vždy aktivní recepcce. Zvláštní přitažlivost přitom mají ty narativy, které se dotýkají problematických aspektů sociálního života, „linií zlomu“; ty se potenciálně stávají místy vyjednávání mezi různými sociálními skupinami, které se snaží prosadit své interpretace.

Specifickou dichotomii do celkového „společensko-materiálního pohybu“ zavádí opozice dominance a disidence (emergentního, opozičního...), která svůj materiální výraz nachází v protikladu mezi „obecnou“ kulturou a subkulturou. Sinfield tuto dynamiku sleduje hlavně na otázkách sexuální (a genderové) disidence, tedy na problematice gay a lesbické subkultury. Se subkulturami a v jejich rámci se konstituujícími identitami je spojen specifický způsob recepcce vzdorující dominantním vzorcům – disidentní, minoritní, queer čtení.

Z hlediska konkrétní podoby Sinfieldových textů je pak typické splétání různých typů historických diskurzů – literárních, uměleckých, náboženských, medicínských a mnoha dalších; ty jsou chápány jako konfliktní, rozmanité součásti vnitřně diferencované sociální totality. „Společensko-materiální pohyb“ je u Sinfielda představen nikoli abstraktně, ale vždy ve své historické konkrétnosti a individualitě, na bohatém textovém materiálu, představujícím stopy, které interpretační aktivita oživuje, aktualizuje a činí předmětem aktuálních polemik.

III.4 Otázky (nejen) Sinfieldova kulturního materialismu

V tomto oddílu se podrobněji vrátím k některým problematickým aspektům teorie zprostředkování, kterou předkládá kulturní materialismus, a to především v Sinfieldově variantě. Viděli jsme, že u Williamse je otázka zprostředkování mezi textem a kontextem ústřední a bohatě komentovaná; u Sinfielda se pak stává součástí problematiky historické interpretace a čtení textu, resp. protikladu dominance a disidence či subkultury. Situace je zde každopádně zcela jiná než v případě Bourdieuovy teorie literárního pole: nedochází k vydělení literatury (resp. literárního pole, literárního mikrosvěta) z celku společenského pohybu, ale naopak se stále zdůrazňuje její *nevydělitelnost*. Mohli bychom říci, že sociálního kontextu zde není málo, ale možná z jistého pohledu „až příliš“. Těmto otázkám se budu věnovat na následujících stranách.¹⁵²

III.4.1 Političnost literatury a reduktivita interpretace

Kulturní materialismus v obou variantách, které jsem zde představil, přisuzuje zásadní roli ideologické, resp. politické dimenzi literatury; vychází to už z Williamsova pojetí kultury v období knihy *Marxism and Literature* (1977), kdy rozpracoval svůj kulturněmaterialistický projekt. Hegemonie (a komplementární kontrahegemonie) prostupuje kulturou a literaturou, je

¹⁵² Ke kulturnímu materialismu existuje značně rozsáhlá sekundární, větší či menší měrou kritická literatura. Na některé tituly jsem průběžně odkazoval. Za nejpozoruhodnější práce lze označit monografii Claire Colebrook (1997), která se mimo jiné soustředí na vztah kulturního materialismu a francouzského poststrukturalismu; vynikající kniha Scotta Wilsona (1995) taktéž představuje domýšlení a rozvíjení kulturního materialismu, a to v kontextu teorií Jacquesa Lacana a Georgese Bataille. Především studentům je určena přehledová monografie Johna Brannigana (1998), která se ovšem v některých kapitolách velmi podnětně vyrovnává s problémy historismu v novém historismu a kulturním materialismu (zejm. tamtéž: 202–217; stručně viz také Brannigan 2006). John Drakkakis (2001: 51–58) podává koncizní analýzu klíčových kulturněmaterialistických pojmů agence, čtení a disidence. Andrew Milner se v sérii knih (Milner 2002; 2005 /1996/; Milner – Browitt 2002) a v přehledové kapitole (Milner 2006) soustředí na základní rysy kulturního materialismu; nejpřínosnější je zejména převážně williamsovský titul z roku 2002, kde se Milner Sinfieldem a Dollimorem zabývá v kontextu dobových literárněvědných směrů s mnoha přínosnými vhledy (Milner 2002: 149–157). Parviniho kniha z roku 2012 je problematická (viz pozn. 139 a 157), obsahuje nicméně i shrnutí kritické debaty o kulturním materialismu z „vnějších“ pozic (tamtéž: zejm. 138–139). Müller (2014), jehož práce byla vícekrát zmíněna, přináší analýzu základních Williamsových kategorií a návaznosti pozdějších kulturních materialistů na jeho myšlení; soustředí se přitom na otázky materiality a materialismu, u výše uvedených často upozaděné. Kriticky ke kulturnímu materialismu a jeho údajnému většímu zájmu o teorii než o historii viz též Hadfield 2003.

základním modem celkového „společensko-materiálního pohybu“, do nějž je literatura vpjata. U Sinfielda pak tato političnost – která je už u Williamse zřetelně levicová – dostává konkrétnější výraz v soustředění na „politiku difference“, především sexuální a genderové disidence. Toto základní zaměření a étos kulturního materialismu vyvolává otázku: Není vyhraněně politický přístup k literárním textům nepřijatelně reduktivní? Neopomíjí některé jejich podstatné roviny? A může poskytovat přesvědčivé komplexní interpretace?

Kulturní materialismus v Sinfieldově variantě jedním nedostatkem zjevně trpí, a tím je minimální pozornost věnovaná tradičně chápané „formě“, tj. aspektům básnické výstavby textů či jejich narativní strukturaci.¹⁵³ Pro Sinfielda jsou v textech nejdůležitější „příběhy“ ve smyslu fabule, resp. i některé syžetové prvky (například určité aspekty hlediska [*point of view*] poukazující na různé mody autoritativnosti podání či subjektivity). Je to pochopitelné vzhledem k tomu, že právě proti antihistorickému, „pantextovému“ a „formálnímu“ přístupu k literárním textům v leavisismu, nové kritice a částečně i ve strukturalismu a poststrukturalismu se vymezuje. Podle mého názoru to nutně nemusíme považovat za fatální nedostatek, i když je zřejmé, že z hlediska kontextového přístupu k literárním textům je největší výzvou právě kontextová interpretace formy (srov. výše naznačený sociální aspekt „forem“ u Williamse a centralitu „obsahu formy“ v pracích Haydena Whitea či u Fredrika Jamesona). U Sinfielda má ohled na tvárné aspekty textu například podobu důrazu na efeminaci specificky u poezie jako literárního druhu (chápaného ovšem nepochybně jako širší diskurzivní praxe; zvl. Sinfield 1994), případně v příležitostné poznámce, že experimentální či avantgardní „formální“ aspekty textu mohou – ale také nemusí – být nositeli disidentních

¹⁵³ Na tento nedostatek se zaměřuje také Brannigan (1998: 115); odkazuje přitom na úvod k antologii *New Historicism and Cultural Materialism. A Reader* (1996), kterou uspořádal Kiernan Ryan. Jako další slabiny kulturněmaterialistické interpretace uvádí Brannigan to, že podle ní „všechny texty vyprávějí stejný příběh“ dominance a disidence a že kulturní materialisté efektivní změny kulturní reprodukce – zejména ve vzdělávacím systému – nedosáhli. První výtka je samozřejmě do jisté míry platná: kulturní materialisté skutečně přicházejí se silným metanarativem, na nějž se v textech zaměřují; na druhou stranu podobné metanarativy mají i feminismus, genderová studia či postkolonialismus ve svých různých variantách. Pokud jde o neúčinnost kulturněmaterialistické kritiky vzdělávacího systému a jím preferovaných variant čtení, soudě podle knihy Scotta Wilsona měl naopak kulturní materialismus přinejmenším na podobu a obsah akademické výuky značný dopad (Sinfield se například stal členem Rady pro vysokoškolskou výuku angličtiny [Council for University English]) (Wilson 1995: zejm. 18–22).

impulzů.¹⁵⁴ Z hlediska teorie zprostředkování mezi textem a kontextem nehraje však u Sinfielda tento aspekt zásadní roli a tuto funkci pro něj ani nikterak nedeklaruje (na rozdíl od Bourdieua a jeho „nové vědy o dílech“).

Musíme si však plně uvědomit, že samotná „textualita“ je něčím, proti čemu Sinfield protestuje, a to ve více variantách tohoto pojmu: novokritické, strukturalistické i poststrukturalistické. Vnitřní analýza textu je podle něj nejen vysoce diskutabilní, ale v posledku vlastně nemožná: text nemá ke kontextu *vztah*, nýbrž je kontextem prostoupen. Textostředné analýzy považuje Sinfield pochopitelně také za (záměrně) depolitizující. Faktem rovněž je, že tento rys – odhlédnutí od „tvaru“ textu – je typický pro velkou část soudobé literárněvědné produkce inspirované feminismem, genderovými studii či postkolonialismem (nikoli však pro celou tuto produkci). Skutečnou výzvu proto představuje možnost zapojit „formu“ do samotné kritiky „formalistického“ studia literatury, resp. do studia materiality literatury, jak to strategicky provádí například opakovaně zmiňovaný Fredric Jameson.

III.4.2 Historicita, nebo ahistoričnost?

V závěrečné kapitole své knihy věnované novému historismu a kulturnímu materialismu se John Brannigan vrací k Foucaultovu pojetí historie a historicity a v pronikavé analýze jej srovnává s tím, jakých podob nabylo v novém historismu, který se Foucaultovou archeologií, geneologií a jeho pojetím moci silně inspiroval. Svou kritickou úvahu uzavírá tím, že zatímco u Foucaulta zůstávají nerozřešené produktivní tenze mezi představou všeprostopující moci a myšlenkou jistého „vnějšku“ této moci, jakož i mezi časem chronologickým a diskontinuitním časem diskurzu, nový historismus se uzavírá do představy „totální“ moci a z hlediska historicity se vlastně navrácí k času „objektivistickému“, chronologickému. S tím je spojeno i problematické, v podstatě též objektivizující hledisko interpreta, který stojí mimo omezení vlastní tomu, co zkoumá (Brannigan 1998: 202–217). Brannigan se zde už nevrací ke kulturnímu materialismu, který s novým historismem v celé knize komparuje, a je tak otázka, zda se na kulturní materialismus tyto výtky vztahují také. Znamená Branniganovo mlčení, že kulturní materialismus do těchto rozporů neupadá, anebo je naopak v jeho případě situace „přirozeně“ stejná (nebo horší)?

¹⁵⁴ Srov.: „je omyl očekávat, že určitý stylový postup bude mít spolehlivý účinek – ať už disidentní či konformistický. [...] Nejde o to, stanovit jedinou, pravou strategii, ale být pružný a důvtipný – stejně jako dominantní síly“ (Sinfield 2005 /1994/: 53).

Je třeba přiznat, že „politizované“ čtení kulturního materialismu (viz i předchozí kapitolu) se může jevit v mnohém jako ještě „hrubší síto“, kterým subtilita a aporetičnost historicity snadno propadá. Domnívám se však, tomu tak nakonec není, anebo aspoň v menší míře než u nového historismu. Sinfield se u Foucaulta inspiruje méně než Greenblatt a další noví historikové (Williams pak prakticky vůbec); bere si z něj některé prvky jeho teorie moci, kterou však interpretuje v podstatě protikladně – ve Foucaultovi vidí někdy takřka bojovníka za disidenci (srov. Sinfield 2005 /1994/: 26–27), a dále jeho koncept homosexuality jakožto historicky konstruované diskurzivní formace (ten ovšem zároveň kritizuje a neustále zvažuje emergenci homosexuality v raném novověku, resp. různé taxonomie modelů „prefoucaultovské“ homosexuality; srov. Sinfield 2004c: zejm. 9–11), v němž se inspiruje pro své pojetí homosexuální efeminace. Dalším bodem kontaktu je Foucaultovo pojetí autora jako produktu historicky proměnlivých diskurzů. Naopak jedním ze zásadních rozdílů je předpoklad kontinuity historického procesu: Williamsovo reziduální, dominantní a emergentní – pojmy, které Sinfield velmi často využívá – vyjadřuje právě tento všudypřítomný moment kontinuity, odporující Foucaultově představě zlomu mezi jednotlivými epistémami.

Pokud jde o první Branniganovu výtku, lze poukázat na výše zmiňovanou Sinfieldovu kritiku „modelu pasti“ (*entrapment model*; např. Sinfield 2005 /1994/: 23–27) a centrální roli disidence jakožto opozičního modu vznikajícího inherentně v rámci hegemonie jako její nutný „vedlejší produkt“. Nejde sice o kýžený „vnějšek“ moci, ale moc sama je pojímána jako rozporná a vratká (viz zdůraznění tohoto aspektu ideologie či hegemonie již u Williamse). Disidence se vskutku stává ústředním prvkem Sinfieldova kulturního materialismu. To je ostatně až notoricky zdůrazňovaný základní rozdíl mezi novým historismem a kulturním materialismem.

Druhý okruh problémů – historicita inherentní v interpretační metodě kulturního materialismu – vyžaduje podrobnější rozpracování. Tři mody historicity, s nimiž Sinfield a další kulturní materialisté pracují, jakož i efekt historizace současnosti byl již analyzován v III.3.2. Problematika historie, historicity a historismu jakožto přístupu akcentujícího právě historický kontext se tím pochopitelně neřeší ani nevyčerpává; už u Nietzscheho či Benjamina jde o jednu z nejzásadnějších otázek myšlení o společnosti a kultuře. Přesto se zdá, že Sinfieldova odpověď – ač by to jistá její robustnost a až provokativní sebevědomí, s nímž je prosazována, nemusela naznačovat – není nepřesvědčivá. Historická kontextualizace v kulturním materialismu je opravdu radikální, neboť se týká všech zvažovaných časových modalit. Zásadním a výchozím bodem je přitom *přítomnost*; ta se svou historizací a

sebereflexivitou badatelské pozice nutně sama relativizuje, třebaže pozice, z níž Sinfield texty interpretuje, je vyhraněná a silná (ať už jde o obecnější levicovou interpretaci, anebo přímo o disidentní čtení z hlediska určitého diskurzu diference). Protějškem této pozice jsou pozice jiné, vyvozované z textů situovaných do jejich dobového kontextu – jak kontextu jejich vzniku, tak kontextů pozdějších. Ačkoli to možná bude znít jako poněkud přehnané či až provokativní srovnání, takto vznikající polemický dialog nemá svým základním půdorysem daleko k hermeneutickému pojetí interpretace a její historicity, jak je předkládá Jaussova (2001 /1967/) gadamerovská varianta hermeneutického kruhu a „splývání horizontů“. Poněkud experimentálně bychom Sinfieldův přístup mohli nazvat „polemickým rozuměním“, které v prostoru konkrétních textů vede spor s jinými, dobovými i pozdějšími interpretacemi a prostřednictvím těchto interpretací i s širšími diskurzy, které za těmito interpretacemi stojí. Interpretace je zde chápána jako agon, tvrdý střet s cílem porazit „protivníka“ (tzn. demaskovat odmítané čtení, resp. historizovat jej dobovou kontextualizací a zároveň jej aktualizovat aktem odmítavého hodnocení), to však neznamená, že je nutně reduktivní a plochá. Opět – může to znít paradoxně, ale ani „čtení proti srsti“ či *queering* se nutně nemusí z rámce základní hermeneutické operace vymykat. Interpretační schopnosti jsou každopádně Sinfieldovou silnou stránkou, jak dokazuje v mnoha svých knihách a studiích; opírá se v nich přitom o stejnou erudici, jakou disponovali jeho tradicionalističtí literárněhistoričtí předchůdci.¹⁵⁵

Sinfield každopádně odmítá poststrukturalistický pantextualismus (do značné míry vlastní i novému historismu) s odkazem na roli materiality, ukotvenost v určitém politickém postoji (nepochybně marxistické dědictví zprostředkované Williamsem) a odlišitelnost dominantních a disidentních čtení. Významný je v tomto ohledu rovněž zásadní aspekt dialektiky disidence a dominance, totiž vratkost a zvratnost jejich vztahu: Sinfield často konstatuje „možnost“ disidence v určitém textu, „příležitost“ (*scope*) pro ni, texty z tohoto hlediska otevírá a zvažuje, zda mohla být tato disidence přístupná, či nikoli: Byla disidentní sexualita ve Wildeovu *Obrazu Doriana Graye* (1891) čtenářům v době vydání knihy diskurzivně přístupná, anebo se takovou stala až postupně v kontextu dalších událostí (zejm. Wildeových procesů; viz výše III.3.4)? Bylo možné Tennysonovo *In Memoriam*, žalozpěv za zemřelého přítele, přepsaný královnou Viktorií a zakončený oslavou heterosexuálního sňatku, číst disidentně? Kdy to být možné začalo? Jde o přesvědčivou interpretaci dnes, natolik přesvědčivou, že dokáže vzdorovat sexuálně neutralizujícímu čtení? Jaký prostor pro

¹⁵⁵ V tomto ohledu nepochybně „stojí na ramenu obrů“ (Tillyarda, Leavise a dalších), které sám zpochybňuje.

disidentní čtení poskytují Shakespearovy *Sonety* se svým nedvojsmyslným – jistě však rozmanitě interpretovatelným – dvořením se lyrického hrdiny oslovovanému adresátovi, jímž je jinoch? A není kompulzivně neutralizující, desexualizující či možnost disidentní sexuality vylučující čtení těchto textů nevyhnutelně dominantním projektem? Ačkoli je Sinfieldův tón často obžalobný a usvědčující, jde hlavně o otevírání prostoru možností „disidentních“ interpretací.¹⁵⁶

Sinfield píše: „kritikové (*critics*) tradičně čtou kvůli (*read for*) koherenci; kulturní materialisté čtou kvůli nekoherenci“ (Sinfield 2005 /1994/: 38). Tento agonický charakter interpretace zaručuje prohlubování kulturněmaterialistického interpretování a ani kritika podmínek možnosti určitých konzervativních interpretací nepředstavuje „nedovolený tah“, neboť Sinfield vlastní pozici neskrývá. S odkazem na Machereye Sinfield v literárních textech přivádí k artikulaci jejich „nevědomí“; disidentní „čtení proti srsti“ či *queering* poukazuje na to, co texty na „první pohled“ neříkají (resp. to nevnímáme, protože se pohybujeme v prostoru navyklého dominantního čtení). Již vícekrát zmiňovaná „robustnost“ Sinfieldova přístupu ovšem spočívá někdy také v jisté „dořečenosti“, tj. ve (zdánlivě) úplném přivedení textu k disidentní artikulaci, potenciálně ústící v „nápravu“, tj. v upevňování disidentních pozic a subkultur. V tomto ohledu je příznačná Sinfieldova historka o sporu s jeho kolegou ze Sussexské univerzity, předčasně zemřelým Allonem Whitem, který na jeho neustálé výtky adresované pro něj zbytečně kryptickému pojmu nevědomí nakonec opáčil, že „někteří lidé prostě nevědomí nemají“ (Sinfield 2004c: 2–3; Sinfield dává Whiteovi s odstupem času za pravdu). (Disidentně) politické čtení textů by potenciálně mohlo vzbuzovat dojem, že význam textů se – alespoň pro přítomnou chvíli – vyčerpává, že jsme odhalili, pokud ne „o čem texty skutečně jsou“ (tj. o útlaku disidentních minorit a jejich možnosti odporu), tedy jak texty ve společnosti fungují, resp. jaké funkce mají. Korektivem je pak zmiňovaný agonický charakter

¹⁵⁶ Tento moment jistě „singularity“ – tedy nutnost ve zcela konkrétním případě a kontextu posoudit, zda se zde prostor pro disidenci nabízí, či nikoli – vyzdvihuje u Sinfielda a Dollimora ve své monografii o kulturně materialistických přístupech Claire Colebrook. Ukazuje, že Sinfield a Dollimore svým trváním na lokálnosti a vratkosti disidence a explicitním politickým ukotvením své interpretační pozice rezonují s některými poststrukturalistickými postuláty historické lokálnosti významu (u Derridy či Foucaulta), zatímco silněji poststrukturalisticky orientovaná Catherine Belsey se s nimi podle Colebrook částečně mívá (například když pevně situuje politickou subverzi do experimentálních textů, které vzdorují významové jednoznačnosti, a naopak konzervativnost do textů tradičních anebo když v rámci historicistního metanarativu zcela relativizuje i svou vlastní interpretační pozici) (Colebrook 1997: 175–197).

interpretace: kulturní materialisté musí přece jen přijít s interpretací textu *přesvědčivější*, než je ta konzervativní, proti níž se obracejí.

III.4.3 „Telling stories“: *dissident / minority / subcultural / queer reading* a koho příběh reprezentuje

Nejproblematictější bodem Sinfieldova přístupu – a zároveň bodem zásadním pro jeho pojetí zprostředkování mezi textem a kontextem – zůstává výše již analyzovaný koncept disidentního čtení. Teze, že „příslušníci menšin čtou odlišně“, implikuje jakýsi sjednocující „základ“, společný úhel pohledu; to je však vzhledem k Sinfieldem zastávané sociálněkonstruktivistické pozici problematické: Identifikuji-li se jako gay (viz výše pojetí „afiliace“), získám tím určitý vyhraněný úhel pohledu na „příběhy“? Nebo jsem jej snad už měl dříve, jen jsem o tom nevěděl? Každopádně to může naznačovat esencialistickou představu, že každý gay musí číst text určitým daným způsobem, že všichni gayové jsou v jistém smyslu stejní, a proto také z identického úhlu chápou literární texty (například tím, že neuplatňují heteronormativní matici). A proti takovému esencialismu se Sinfield silně vymezuje. Viděli jsme, že Sinfield chápe gay identitu jako konstrukci, a dokonce něco, k čemu se jednotlivec musí vědomě přihlásit, kam tedy každopádně „přirozeně“ nepatří, a dále prohlašuje, že queer identity ani queer čtení nejsou monolitní, nýbrž diverzifikované.¹⁵⁷

Je tudíž otázka, zda queer čtení není spíše literárněteoretickým nástrojem, resp. jestli se neuplatňuje hlavně v samotných literárněvědných a literárněkritických textech. Do jisté

¹⁵⁷ Tato otázka byla v literatuře věnované Sinfieldovu kulturnímu materialismu vícekrát diskutována. Za hlavní problém ji považuje především Neema Parvini: upozorňuje právě na rozpor mezi kulturněmaterialistickou politikou identity a předpokladem, že příslušníci minorit praktikují „minoritní čtení“. Jeho výhrady však pokračují dále: podle něj je „disidentní čtení“ nepochopitelným a neobhajitelným partikularismem, kdy badatel promítá svou identitu do interpretovaného textu a prosazuje svou parciální politiku identity. V tomto bodě se však ukazuje, že Parvini nebere v potaz kontext zpochybnění esencialistických pojetí sexuality a genderu, s nímž přicházejí dobové teoretické směry, mezi které patří také kulturní materialismus, a jež umožňuje tyto kategorie nově myslet. Partikulární/disidentní má zde na obecné/dominantní zásadní dopad. V tomto ohledu je Parviniho pojednání o kulturním materialismu silně reduktivní (Parvini 2012: 130–134). V ostré výměně názorů mezi Parvinim a Dollimorem, vyvolané právě Parviniho knihou (a jeho druhým shakespearovským titulem), Dollimore na tuto reduktivitu v mnoha podobách upozorňuje. Vrací se i k problému „minoritního čtení“, avšak tuto otázku nerozřešuje (alespoň já jsem v jeho rozsáhlé recenzi Parviniho knihy odpověď nenalezl) (Dollimore 2013a; 2013b; odpověď: Parvini 2013). Výstižně a nuancovaně je problém vztahu disidentního čtení a disidentní identity diskutován už u Wilsona (1995).

míry by to bylo pochopitelné – Sinfield prohlašuje, že gay subkultura potřebuje své intelektuály, kteří by mohli právě takováto (subkulturně) „kanonická“ čtení poskytovat (viz výše). „Expertní“ disidentní čtení má poukazovat na *faultlines*, otevírat prostor disidence, a tím i reprezentace minorit v literatuře a kultuře. To, že příslušník určité minority bude literární text číst právě z hlediska své minoritní identity, však nemusí být vůbec jisté.

Lze ještě dodat, že v současnosti je stále více patrné, že identita není jednodimenzionální (založená například na dichotomii heterosexuality/homosexuality), ale „skládá se“ vždy z více aspektů, mezi nimiž hrají podstatnou roli gender a sexualita, rasa, třída, etnicita, ale také náboženské vyznání apod. K identitě – která je podle Sinfielda podkladem i produktem minoritního čtení – je tedy třeba přistupovat intersekcionalně a je otázka, jak se tento fakt bude do minoritního čtení promítat. Jako politický koncept si však disidentní čtení udržuje svou platnost a interpretace, které poskytuje, jsou často komplexní a přesvědčivé. Zároveň je zřejmé, že číst texty disidentně znamená především číst je kontextově, prostřednictvím kategorií sociální diference (a dominance). Každé disidentní čtení je tedy praktickou ukázkou toho, jak můžeme texty interpretovat *sub specie* problému zprostředkování mezi textem a kontextem.

Otázka vztahu literatury a identity je neobyčejně komplikovaná a není překvapivé, že Sinfieldovo řešení vzbuzuje pochybnosti a otazníky. Můžeme ji chápat jako paralelu problému vztahu základy a nadstavby v marxistické teorii: V jakém smyslu determinuje základna nadstavbu (tj. zde: v jakém smyslu předurčuje identita, jak bude text čten)? Podle Williamse jde v případě základy a nadstavby o vztah uplatňování omezení, vykonávání tlaků (srov. Williams 1980a /1973/), nikoli o determinaci ve smyslu přísného předurčení; ani toto „rozvolnění“ však podle něj nepostačuje, a přichází proto s pojmem „struktur zakoušení“, zahrnujících jak jevy „základny“, tak „nadstavby“; a poté s ještě komplexnějším pojmem hegemonie. Zároveň však zdůrazňuje materialitu samotné kultury: to, co bylo považováno za nadstavbu, se podílí na celkovém „společensko-materiálním pohybu“. Sinfield píše, že společnost produkuje texty, které na ni zpětně působí – jde o neustálý proces (sebe)utváření a přetváření. Narativy nám pomáhají pochopit samy sebe, ale také ovládnout jiné (či se snažit nadvládnout unikat v disidentním čtení). Pojem disidentního, minoritního, gay či queer čtení podléhá tomuto mnohosměrnému procesu, participuje na něm, a pohybuje se tak nevyhnutelně v nejednoznačném prostoru mezi dominancí a disidencí, reprezentací a performancí, interpretací a intervencí.

III.5 Závěrem: Kulturněmaterialistické myšlení jako neukončený projekt?

Podtitul prozatím poslední Sinfieldovy knihy zní „Unfinished Business in Cultural Materialism“ (Sinfield 2006). Můžeme na základě dosavadních úvah konstatovat, že kulturní materialismus takovýmto projektem zůstává?

Je zřejmé, že Sinfieldův a Dollimorův kulturní materialismus je dobově příznačným směrem zkoumání literatury, který souzní s „historismy“ 80. let v angloamerickém literárněvědném myšlení a postupně stále silněji rezonuje i s feminismem, genderovými studii, postkolonialismem či queer studii, tedy s bádáním organizujícím se okolo nových předmětů zkoumání, jejichž spojujícím článkem je koncept difference a často i obdobná intelektuální genealogie (zejména vliv „francouzské teorie“). V tomto kontextu je třeba kulturní materialismus vnímat.

Druhým, v předchozím textu nezdůrazňovaným faktorem je to, že označení „kulturní materialismus“ má svůj specifitější význam (Williams, Dollimore, Sinfield a několik dalších britských badatelů) a význam širší (pokrývající řadu dalších autorů zabývajících se historií a materialitou – materialistický feminismus, studium materiálních aspektů, jako je oběh knih a jejich produkce, a koneckonců i samotný nový historismus). V obou těchto významech je každopádně do jisté míry už jevem dobovým, což zároveň neznamená, že nemůže současnost v mnohém inspirovat a korigovat (koneckonců ani francouzští autoři, kteří zásadně ovlivnili právě jej, doposud z intelektuálního oběhu nikterak nevyšli).

Williamsova ucelená koncepce vztahu literatury, kultury a společnosti (Williams 1977) je jedním z nejvýraznějších a nejosobitějších výkonů poválečné britské literární teorie, a možná i nejvýraznějším teoretickým přínosem kulturního materialismu jako takového. Otázka zprostředkování mezi textem a kontextem je tu zodpovězena pozoruhodným postupem: popřením tradičních dichotomií ve „společensko-materiálním pohybu“ a následně pochopením samotného tohoto pohybu jako bytostně rozporuplného, dynamického a nevykořenitelně historického.

Sinfieldův kulturní materialismus z této báze vychází, ovšem přesouvá se na pole politiky identity a sociální difference. Lze jej do značné míry vnímat jako *pars pro toto* zmiňovaných kontextových přístupů posledních desetiletí. Problém zprostředkování se zde rozřešuje na parciální rovině disidence, konceptu, který navazuje na Williamsovo pojetí vratkosti hegemonie. Jedná se patrně o vůbec nejvýznamnější teorii spadající zároveň do literární vědy a queer studií (vedle poněkud odlišného myšlení Dollimorova, které zde z

důvodů uvedených na začátku této části zůstalo stranou pozornosti). Texty se v ní ocitají v kontextech radikálně, jako jejich neoddělitelná součást.

Dodatek 2

Kulturní reprodukce

1. Úvodem

Otázku, jak se přítomnost vztahuje k minulosti (tj. nikoli pouze jak přítomnost minulost „rekonstruuje“ či „reprezentuje“), je možné položit také jako otázku minulosti *jakožto* přítomnosti: proč a jakým způsobem se „my“ (lépe řečeno, různé společnosti, kultury a subkultury) na minulost odvoláváme, jak ji „užíváme“ jakožto součást současné kulturní reality.¹⁵⁸ Této otázce jsem se do značné míry věnoval už při analýze „historismu“ v Sinfieldově kulturním materialismu (viz III.3.2), nezabýval jsem se však specificky tím, jak se podle něj minulost v současnosti reprodukuje, resp. jak se reprodukují výklady minulosti, které pak představují právě prezenci minulého v současném. Jinak řečeno, nezabýval jsem se problémem kulturní reprodukce. Kulturní reprodukce je přitom pojítkem, které kulturní materialismus nejsilněji a nejexplicitněji poutá ke druhé velké teorii, jíž v této práci věnuji pozornost – k teorii jednání Pierra Bourdieua. Zatímco teorií literárního pole a sociálních polí vůbec se kulturní materialismus prakticky nezabýval, otázky kulturní reprodukce jak Williamse, tak o něco později také Sinfielda inspirovaly.¹⁵⁹ Bourdieuovo uvažování o kulturní

¹⁵⁸ Klasickou variantu otázky „minulosti *jakožto* přítomnosti“ – variantu, která ovšem není v souladu s přístupy, jimiž se budu zabývat v Dodatku 2, ale představuje spíše jejich prehistorii – v literárněvědné oblasti nacházíme například ve slavné Eliotově esejí „Tradice a individuální talent“ (1911 /1919/). Jinou podobu později předkládá soudobá německá hermeneutika, kupř. Jauss (2001 /1967/). V přítomném kontextu pak John Brannigan (1998: 106) píše: „Veškerá historiografie (*history*) je studiem doby, v níž je provozována, do stejné míry – ne-li více – jako studiem času, který si volí za předmět svého zkoumání [...]“.

¹⁵⁹ Lze se domýšlet, že vedle částečné nedostupnosti Bourdieuových článků k teorii literárního pole před vydáním *Pravidel umění* (1992), resp. před publikováním svazku *The Field of Cultural Production* (1993) pro anglickojazyčného čtenáře za tím může být i rozdílnost těchto dvou přístupů v otázce zprostředkování mezi literaturou a společností (viz dále část IV). K recepci Bourdieua u Williamse viz i pozn. 170. Zásadním příspěvkem v ní je Garhnam – Williams 2000 /1980/. Autoři se zde zabývají dosavadní, podle nich nedostatečnou anglofonní recepcí Bourdieua a věnují se (zejména na základě tehdy právě vydané knihy *Distinction*) Bourdieuově teorii kulturní recepce a spotřeby, pojmu habitus a částečně i pojmu pole (nikoli však se zaměřením na pole literární). Ke kritickému srovnání Williamse a Bourdieua viz též Robbins 1997: Robbins zde v rámci williamsovsky osobního příběhu své (bourdieuovské) sociální trajektorie poukazuje na to, že

reprodukcí, které představuje patrně vůbec nejvlivnější konceptualizaci tohoto fenoménu, jsem naznačil již v kapitole II.2.6;¹⁶⁰ v Dodatku 2 se tedy budu zabývat pojetím kulturní reprodukce u Alana Sinfielda a poté je srovnám s Bourdieuovou koncepcí. Sinfield sice z Bourdieua v některých rysech vychází, nicméně jeho uvažování se vydává poněkud jiným směrem, a najdeme tedy i jisté rozdíly. Podstatné je, že právě v mechanismech kulturní reprodukce spatřují jak Bourdieu, tak Sinfield nejsilnější nástroj kulturní dominance i prostor, kde je možné se pokusit tento stav narušit (zvláště u Sinfielda).

2. Alan Sinfield: Umění a literatura jako kulturní reprodukce¹⁶¹

Kulturní reprodukce jako taková je ve své podstatě pozitivním jevem, nutným prostředkem toho, aby určitá kultura a společnost nezanikla, ale také nestagnovala, rozvíjela se a obohacovala. Jak ovšem píše Chris Jenks (2005 /1993/: 116–117) ve své knize *Culture*, v tradici britského materialisticky orientovaného myšlení byla kulturní reprodukce vždy nahlížena s velkým podezřením – jako nástroj nerovné dělby kulturního kapitálu a zachování politického statu quo. Kulturní kritikové poukazovali na mechanismy, skrze něž se reprodukuje dominantní a marginalizují podřízené či opoziční prvky kultury. Tyto mechanismy se přitom uplatňují na mnoha úrovních a mají řadu rozdílných forem, z nichž některé jsou skryté, ale o to účinnější. K osvětlení tohoto procesu byl využit Althusserův pojem „ideologických státních aparátů“, Gramsciho „hegemonie“ i Foucaultův koncept moci (srov. tamtéž: 115–121). Na empiričtější úrovni pak analýzy ukázaly, že proces kulturní reprodukce spočívá především na dvou faktorech: rodině a škole (od nejnižších stupňů po univerzitní vzdělání). Studována tak byla korespondence mezi sociálními skupinami a třídami, kulturními habitusy a vkusy. Tento vztah byl většinou shledán relativně petrifikovaným a stabilním (jako v Bourdieuově modelu; viz zvl. Bourdieu 1979), někdy ovšem i dosti

Williamsův přístup ke kultuře a „organické tradici“ vychází z retrospektivní „romantizace“ jeho rané zkušenosti, filtrované ovšem již jeho novou socializací do akademického prostředí a („vysoké“) kultury; naproti tomu Bourdieu podle Robbinse neustále činí předmětem zkoumání i své vlastní „podmínky možnosti zkušenosti“, což mu umožňuje jednostrannému vidění uniknout. Milner (2002: 166–169) klade při srovnávání obou osobností shodně důraz na jejich politickou angažovanost (u Bourdieua v pozdní fázi jeho díla) a představu „intelektuála-aktivisty“. K anglofonní recepci Bourdieua srov. též Müller 2014: 56–57.

¹⁶⁰ Srov. Jenks 2005 /1993/: 115.

¹⁶¹ Srov. názvy kapitol „Art as Cultural Production“ v Sinfield 2005 /1994/: 21–39 a „Theory of Cultural Production“ v Sinfield 1998: 146–159.

volným a nepevným (viz např. Petersonův koncept „kulturního všezrouta“; Peterson – Kern 1996).¹⁶²

Podle mnohých teoretiků se na tomto procesu výrazně podílejí umělecká díla včetně děl literárních, jejich produkce a zejména recepce (či „kulturní spotřeba“). Teze, že tvorba i recepce umění participují na takto chápané kulturní reprodukci a napomáhají tak utvrzování sociálních nerovností, výraznou měrou přispěla k „aniestetickému“ proudu, který byl v anglojazyčném a frankofonním kontextu silný obzvláště v 80. letech. Kritiky se dostalo především kantovskému pojetí „nezainteresované“ percepce a konceptu „estetické autonomie“, které byly chápány jako hlavní konceptuální překážky zvažování vztahu estetická a společnosti, praxe či politiky. V nejsilnějších variantách tohoto přístupu byla estetika „usvědčována“ jakožto projekt dominující elity, který její nadvládu zajišťuje tím, že diskurzivně udržuje rozestup mezi „kultivovanými“ a „nekultivovanými“.¹⁶³

Viděli jsme, že významným akcentem Sinfieldova a Dollimoreova „manifestu“ *Political Shakespeare* (1985) je snaha odkrývat, jak se texty minulosti stávají součástí aktuálních zápasů: „Shakespeareovy hry jsou v naší společnosti místem kulturní produkce – jedním z míst, kde je vypracovááno a vybojovááno to, jak sami sebe chápeme“ (Sinfield 1985b: 130). Jinými slovy, otázka minulosti *jakožto* přítomnosti se dostává do středu pozornosti. V důsledku toho Sinfield s Dollimorem odmítají předpoklad, že literární texty mohou mít jakýkoli „transhistorický“ význam a obracet se na obdobně „univerzálně“ chápaný lidský subjekt (Sinfield 1985a: zvl. 138–142). Podle obou autorů tvoří ovšem právě tato pojetí osu tradice britské literární vědy i vzdělávacího systému; pravou funkcí těchto předpokladů je zamezit nežádoucím interpretacím literárních textů a dostat literaturu z dosahu společenských a politických otázek. Významné kulturní symboly (*cultural tokens*) jako romány a hry jsou interpretovány tak, aby to vyhovovalo dominantnímu společenskému řádu, a žáci a studenti jsou vychovááni v souladu s tímto požadavkem. Sinfield s Dollimorem nicméně zároveň tvrdí, že tuto praxi je možné změnit tak, aby mechanismy kulturní reprodukce – za jistých podmínek – získaly pozitivní smysl. Ve zbytku této kapitoly se tedy obrátím k ústředním tezím Sinfieldova pojetí kulturní reprodukce: k jeho analýze dominantního pojetí literatury a mechanismů kulturní reprodukce ve vzdělávacím systému, k teorii minoritního čtení a k subkultuře jako k prostoru „alternativní“, pozitivně pojímané kulturní reprodukce.

¹⁶² Záleží pochopitelně na konkrétní společnosti, která je zkoumána.

¹⁶³ Viz např. Bourdieu 1979; Wolff 1981; Eagleton 1990; Bennett 1990.

Englit

Dominantní formaci, která ovládá diskurz o anglické literatuře, tedy anglickou literaturu, jak je interpretována, tradována a „oslavována“ státními institucemi, jako jsou především univerzity i nižší stupně vzdělávacího systému, pojmenovává Sinfield novotvarem „Englit“. Poukazuje na to, že „Englit“ prosazuje iluzi, že existuje „jediná správná pozice, z níž se má číst“: „Předpokládané ‚my‘ [tj. univerzální čtenářská pozice] je pro praxi literární vědy nezbytné, neboť ztělesňuje přesvědčení, že text (správnému) čtenáři jednoduše vydává svůj význam“ (Sinfield 2005 /1994/: xiv). Toto univerzální „my“ však zahrnuje skrytou politickou agendu a podává neadekvátní obraz o procesu čtení jako takovém. Způsoby čtení a hodnoty, které „Englit“ prosazuje, podle Sinfielda záměrně nepočítají s příslušníky minorit. „Englit“ je sice v podstatě sama „subkulturou“ a svým postavením se nemůže rovnat politické moci, nicméně neproblematicky užívané „my“, na něž se literární vědci v jejím rámci obracejí, má silný sociálně vylučující efekt. Cílem je podle Sinfielda především reprodukce samotné kulturní formace: „kultury vytvářejí lidé v historickém rámci“ a na „vysokou kulturu“ je třeba „hledět s určitou podezíravostí, protože skrze prohlášení o své obecné platnosti takřka nepochybně propaguje partikulární zájmy. Pojmy ‚umění‘ a ‚literatura‘ totiž nejsou spontánní ani nevinné. Jsou udělovány strážci bran (*gatekeepers*) kulturního aparátu a je třeba je chápat jako taktiku, jak jistým dílům propůjčit autoritu“ (Sinfield 1998: 146–147).

Střední školy a univerzity jsou nejsilnějšími nástroji reprodukce „Englit“. Literatura chápána a vyučovaná jako národně reprezentativní a zároveň univerzálně lidská hodnota pomáhá udržovat nerovnost mezi společenskými třídami právě tak jako podřízenost žen či etnických a sexuálních minorit. Už v knize *Political Shakespeare* Sinfield upozornil, že výuka a testování jsou založeny na dvou „mystifikacích“: „Hlavním tahem je projekce lokálních podmínek [tj. současného společenského uspořádání] jakožto věčných a neměnných“ a druhým pak „konstruování individuální subjektivity jako danosti, která je nepodmíněná a neustavovaná, a je tudíž zdrojem významu a koherence“ (Sinfield 1985a: 138, 140). Jinými slovy, Shakespeare a další kanonické literární autority jako by hovořili přímo a jednoznačně ke každému individu, nehledě na konkrétní prostor a čas; není-li tomu tak, nemůže být nic v nepořádku se Shakespearem či s prosazovaným dominantním čtením, ale problém je na straně toho, kdo mu nedokáže adekvátně porozumět.

Texty a jiné artefakty jsou však svou podstatou otevřené i odlišným interpretacím a skýtají možnost subverze „Englit“. Sinfield a další literární vědci z okruhu kulturního materialismu tedy chtějí tento reprodukční mechanismus rozrušit a podněcovat takové čtení,

kteří umožní takovouto (sebe)reprezentaci i marginalizovaným skupinám. Sinfield popisuje dvě základní strategie, jak dosavadní řetězec negativně chápané kulturní reprodukce narušit: disidentní čtení a subkulturní činnost.¹⁶⁴

Čtení

Podle Sinfielda je každé čtení vždy situované, nejen ve smyslu individuální zkušenosti a dispozic čtenáře, ale také historicky, sociálně a politicky. Za alternativu dominantního čtení prosazovaného „Englit“ považuje čtení z nedominantních čtenářských pozic – disidentní, minoritní či queer čtení (viz např. Sinfield 2005 /1994/: passim), podřízené či opoziční čtení (Sinfield 2006: 16) nebo někdy prostě „čtení proti srsti“ (tamtéž: 15, 18, 19). Například v případě gay čtení jde v zásadě o čtení mimo heteronormativní matici. Disidentní či minoritní čtení může pozitivně změnit směr kulturní reprodukce: může pomoci podrýt a demontovat „Englit“ a nabídnout menšinám prostor pro reprezentace.

Pojmu čtení u Sinfielda jsem se již věnoval výše, včetně jistého nesouladu mezi Sinfieldovým anitiesencialismem a představou identitárního ukotvení „minoritního čtení“. V kontextu kulturní reprodukce se ještě silněji ukazuje, že koncept „minoritního čtení“ může být produktivně chápán jako jistá strategie, činící toto čtení zaprvé vůbec možným a přijatelným a zadruhé nabízející prostor pro sebeidentifikaci minorit. Když se feministická, gay či postkoloniální čtení studentům předvedou jakožto zajímavá a možná – což se v posledních desetiletích v rámci vzdělávacích kurikul na středním i vyšším stupni, přinejmenším v některých zemích Západu, opravdu děje – stane se pro ně tato interpretace jednou z možností, o nichž lze dále diskutovat a srovnávat je se čteními jinými; v další rovině pak tato čtení umožní případnou sebeidentifikaci a reprezentaci těm, kdo se jakožto minoritně sebedefinované subjekty mohou s těmito interpretacemi více či méně ztotožnit. Zásadní je každopádně především tyto typy interpretací „pustit do oběhu“. Jsou-li tato čtení komplexní a přesvědčivá, mohou navíc výrazně obohatit naše chápání toho, co je například na alžbětinské kultuře podstatné, a zaměřit naši pozornost na takové doposud opomíjené (či spíše odmítané) aspekty, jako jsou sexualita či rasa. Klíčovým momentem zde každopádně je důraz na čtení (a obecněji kulturní spotřebu) jako na *aktivní sílu*.

¹⁶⁴ Oba koncepty byly již přiblíženy výše (III.3.2, III.3.3, III.4.3); zde se zaměřím na ty jejich aspekty, které jsou relevantní pro Sinfieldovo pojetí kulturní reprodukce.

Subkultura

Druhou strategií, jak vzdorovat „Englit“, je u Sinfielda koncept subkultury, primárně opět v kontextu gay politiky identity.¹⁶⁵ Tento obrat byl anticipován již u Williamse (protiklad hegemonie a kontrahegemonie, pojem emergentního; viz zejm. III.2.1) a v britských kulturních studiích (viz výše pozn. 147). Gay a lesbická subkultura je pro Sinfielda alternativou vůči kultuře dominantní – rezervoárem reprezentací a prostorem, kde se vyjednávají neheterosexuální identity. V pracích jako *Gay and After* (1998) píše ze strategické pozice „my“ (tj. my, gayové, resp. LGBT lidé) a jeho úvahy jsou podloženy zvažováním gay/queer (kulturní) politiky, kterou by tato subkultura měla sledovat.

Koncept subkultury nabízí alternativní, pozitivně chápaný model kulturní reprodukce: stejně jako společnost jako celek také subkultura má své narativy minulosti (a tyto narativy produkuje a reprodukuje), své (kulturní) reprezentace a je založena na „disidenci“ sdílené jejími příslušníky ve vztahu k dominantní kultuře. Disidentní se zde v jistém smyslu stává dominantním, avšak bez negativního důsledku potlačování podřízených hlasů. Jak jsme viděli výše, subkultura je podle Sinfielda také schopna – přinejmenším do určité míry – překonávat třídní, rasové a etnické rozdíly. Potřebuje své intelektuály – včetně literárních a kulturních teoretiků – kteří jí poskytnou propracovaná subkulturní čtení. Je zjevné, že takovéto pojetí subkultury odráží širší levicovou představu soudržné a rovnostářské společnosti.

3. Kulturní reprodukce: Bourdieu a Sinfield

Bourdieuova teorie kulturní reprodukce byla do jisté míry předmětem druhé části této práce (viz zejm. II.2.6). Než Sinfieldovo uvažování o kulturní reprodukci srovnám s Bourdieuovým, proto jen velmi stručně shrnu základní Bourdieuovy teze.

Podle Bourdieua jsou hlavními místy kulturní reprodukce rodina a vzdělávací systém: zajišťují transmisi kulturního kapitálu ve všech jeho formách – inkorporované (včetně vzdělání a kultivovanosti), objektivizované (vlastnictví kulturních statků) a institucionalizované (vysokoškolské tituly apod., viz zejm. Bourdieu 2014 /1986/). Škola – od základní po univerzitu – je zdánlivě místem rovných příležitostí, kde může každý, bez ohledu na svůj společenský status, získávat znalosti a nabýt jistého množství kulturního kapitálu.

¹⁶⁵ Viz zvl. Sinfield 1994: 176–212; 1998; 2004c; 2005 /1994/. Jak již bylo uvedeno, myšlenka subkultury se objevuje již v Sinfieldových textech ze druhé poloviny 80. let.

Úspěšní jsou však hlavně ti žáci a studenti, kteří jsou již z rodiny značným množstvím kulturního kapitálu vybaveni; studenti dále také potřebují *scholé*, dostatek volného času na studium, který zajišťuje ekonomický kapitál téhož původu.¹⁶⁶

Obdobné, možná ještě komplikovanější mechanismy fungují v oblasti kulturní spotřeby: sankcionovaná „nezainteresovaná percepce“ uměleckých děl je dostupná pouze těm, kdo tuto schopnost již získali díky předchozímu přenosu kulturního kapitálu (opět v rodině); tato kompetence je však následně vnímána jako „dar“, „přirozený“ rozdíl mezi kultivovanými a nekultivovanými.¹⁶⁷

Politika

Obecně vzato jak Bourdieu, tak Sinfield sympatizují s levicí. Sinfieldova politická angažovanost je explicitní a aktivní: žádná teorie podle něj nemůže být politicky neutrální, a je proto poctivé a strategicky potřebné svou pozici deklarovat. Bourdieu, přestože své politické názory později vyjadřoval zřetelněji, svůj kritický projekt nezakládá na protikladu mezi levicí a pravicí.¹⁶⁸ Vyzdvihuje spíše opozici „dominantní versus podřízený“ v poli moci a s využitím pojmu „kapitál“ jako základního konceptuálního nástroje popisuje kulturní habitus sociálních skupin.¹⁶⁹ Jeho kritika reprodukce společenské nerovnosti ve vzdělávacím systému a kulturní spotřebě ukazuje, hranice neprobíhá ani tak mezi levicí a pravicí, ale spíše mezi elitami a zbytkem společnosti.

Vzdělávání

Pro Sinfielda i Bourdieua je vzdělávání určujícím prostorem kulturní reprodukce; zásadní měrou přispívá k nerovné distribuci kulturního kapitálu. Tato vazba je zcela zjevná, neboť

¹⁶⁶ „[V]zdělávací systém, který považuje všechny žáky za navzájem si rovné co do práv a povinností, nejčastěji nedělá nic jiného, než že posiluje a oceňuje původní nerovnosti ve věcech kultury“, Bourdieu – Darbel 1966: 91; srov. Bourdieu 2014 /1986/: zvl. 219–220.

¹⁶⁷ „[K]ultura se nenaplnuje jinak než svým vlastním popřením coby umělé a uměle nabyté“, Bourdieu – Darbel 1966: 146; „[č]istý pohled [tj. nezainteresovaná percepce] implikuje rozchod s běžným postojem ke světu, který je za daných podmínek, v nichž k němu dochází, rovněž společenskou roztržkou“, Bourdieu 1979: 5, viz též 52–67, 565–585.

¹⁶⁸ Politiky se samozřejmě mnoha způsoby dotýká, například v *Distinction* jí věnuje celou kapitolu (tamtéž: 463–541), jeho výzkum však není přímo veden žádným politickým postojem.

¹⁶⁹ Tedy vyšší, střední a nižší třídu; viz tamtéž: 289–461.

Sinfield v knize *Political Shakespeare* odkazuje na Bourdieua a proces reprodukce popisuje podobným způsobem jako on.¹⁷⁰ Oba navíc ohlašují radikální obrat v metodologii věd o kultuře, který umožní odhalit skryté kulturní, sociální a politické procesy a zákonitosti: v Sinfieldově případě pomocí radikální kontextualizace literatury a disidentního čtení, u Bourdieua nejen kritikou kulturní spotřeby, ale také kontextualizací kulturního výtvaru – například literárního díla – do příslušného pole kulturní produkce a zápasů jeho aktérů.

Kulturní spotřeba

Oba zdůrazňují význam kulturní spotřeby v procesu reprodukce sociální nerovnosti. Je zde však jeden podstatný rozdíl: zatímco Sinfield má za to, že spotřeba – disidentní čtení – může přispět k sociálním změnám,¹⁷¹ Bourdieu kulturní spotřebu jako takovou aktivní sílu nechápe a poukazuje na nevyhnutelnou homologii mezi sociálními třídami a vkusem.¹⁷² Jde mu v první řadě o detailní empirický popis francouzské společnosti a její kulturní spotřeby a odhalení skrytých mechanismů sociálního odlišení (*distinction*). V jistém smyslu je zde však spotřeba také aktivní: posiluje sociální status quo, upevňuje vkusové preference a pomáhá uchovat společnost v její současné formě. Oba tedy spotřebu chápou jako aktivní činitel, podle Bourdieua však tato aktivita jen udržuje současné uspořádání, zatímco Sinfield předpokládá, že může být využita k podryvání dominantního a k posílení opozičních skupin a identit. Rozcházejí se tedy především v otázce agence (ve smyslu možností aktivního měnění statu quo).

¹⁷⁰ Viz Sinfield 1985a: 136 a pozn. na s. 155. Bourdieuův vliv na pojetí mechanismu kulturní reprodukce u Sinfielda je zjevný. Je nicméně třeba dodat, že Bourdieu figuruje pouze v některých Sinfieldových pracích, a to obvykle v podobě stručné zmínky či jen bibliografického odkazu (např. v Sinfield 2005 /1989/; 1992: 92, 186; 2006: 49 (ve všech případech jde ovšem především o odkaz na Bourdieuovo pojetí „symbolické moci“). U Williamse se s odkazy na Bourdieuovu koncepci kulturní reprodukce setkáváme například ve Williams 1981: 186, 226; taktéž jde spíše o stručné zmínky, což je ovšem pro Williamsovo nakládání s pracemi jiných autorů typické. Zásadním textem věnovaným plně Bourdieuově sociologii kultury je ovšem Garnham – Williams 2000 /1980/ (viz pozn. 159).

¹⁷¹ Ponechávám zde stranou otázku, zda má být „čtení“ vnímáno jako běžná čtenářská praxe, anebo spíše „expertní“ výkon (viz výše III.3.3 a III.4.3).

¹⁷² Viz zejm. Bourdieu 1979: 289–461.

„Subkulturní reprodukce“

Na rozdíl od Bourdieua se Sinfield zajímá o menšiny, jako jsou gayové a lesby či lidé jiné než bílé barvy pleti (a tedy o *diferenci*, ovšem v jiném slova smyslu, než jaký naznačuje Bourdieuova *distinkce*). Zde se Bourdieuův model tří tříd (a jim odpovídajících režimů kulturní spotřeby) jeví příliš hrubý. Ani v rámci menšiny jej není možné bez potíží využít, neboť například označení „gay“ prochází napříč dalšími kategoriemi, jako jsou třída či rasa. Bourdieu předpokládá, že kultura je strukturována pomocí binárních opozic, jako je vysoký/populární apod. Sinfield postuluje relativně nezávislou (či hybridní) subkulturu a očekává v jejím rámci jistou solidaritu a kohezi, která není zcela typická pro společnost jako celek (následkem třídních rozdílů atd.). Jinými slovy, Sinfieldovo vnímání kulturní spotřeby není založeno na třídě (jako u Bourdieua), ale spíše na kritériu menšinovosti či subkulturní příslušnosti. Můžeme zde znovu rozeznat williamsovskou myšlenku opozičních prvků zakódovaných v dominantní společenské a kulturní formaci a z toho vycházející kulturní dynamiku: Bourdieuova teorie byla někdy kritizována za to, že není schopna se vyrovnat se společenskou změnou, zatímco Williamsovo pojetí kultury je na inherentní dynamičnosti založeno.

„Vysoká“ a „nízká“ kultura

Podle mnoha autorů, zejména těch působících v rámci kulturních studií,¹⁷³ Bourdieu značně přecenil protiklad vysoké a nízké kultury. Třebaže zdůrazňuje, že kulturní distinkce elit není „přirozená“, ale stále znovu produkovaná (a zakrývaná) a primárně jde o společenské schizma, je u něj patrná snaha umožnit přístup k vysoké kultuře rovněž těm, kteří distinkci postrádají: jinými slovy, „vysoká“ a „nízká“ kultura jsou pro něj reálným faktem. Pro Sinfielda – alespoň z hlediska „subkulturní reprodukce“ – není žádný zásadní hodnotový rozdíl mezi Shakespearovou *Bouří* a písní *Go West* od Village People v aranži Pet Shop Boys z 90. let (viz Sinfield 1998: 2–6); jakožto kulturní výtvořiny nabízejí prostor „příběhů“, reprezentací a identit. Pro „subkulturní práci“ jsou „vysoké“ i „populární“ kulturní produkty stejně významné a ceněné dílo – jako Shakespearův *Kupec benátský* – může být legitimně kritizováno na etnickém či sexuálním – nebo „subkulturním“ – základě (viz Sinfield 2005 /1994/: 1–20).

¹⁷³ Srov. Fowler 1999: zvl. 114; Frow 1995: zvl. 31.

4. Závěr

Alan Sinfield a Pierre Bourdieu chápou proces kulturní reprodukce v principu obdobně: jde o reprodukci sociálních nerovností, zakrývanou diskurzem univerzálních hodnot (u Sinfielda) či „přirozené“ vnímavosti a nadání (u Bourdieua). Oba se tudíž zaměřují na negativní aspekty kulturní reprodukce, třebaže – jak bylo uvedeno výše – je tento proces v obecném smyslu pro kulturu a společnost nezbytný. Tento náhled ovšem sdílejí s řadou autorů, kteří se kulturní reprodukcí v posledním půlstoletí zabývali. Jak Bourdieu, tak především Sinfield zároveň svou kritiku zaměřují na potenciální změnu. Sinfield ji zřetelně spatřuje v možnosti „subkulturní reprodukce“ v pozitivním významu slova.

Exkurz 2

Výjimečný stav. Násilí a válka v prózách Ladislava Fukse

Úvod

Autorské jméno Ladislava Fukse je výrazně spojeno s tématy druhé světové války a holocaustu, která dominují většině jeho textů vydaných v šedesátých letech, resp. na počátku let sedmdesátých a ojediněle se vracejí i později, zejména v novele *Obraz Martina Blaskowitze* z roku 1980. Válku lze v těchto prózách interpretovat jako rámec postupně rušící dosavadní společensko-politické vztahy, zavádějící nové kategorizace a předěly a radikálně ovlivňující identitu postav. Historická ukotvenost v daném období tak u Fukse přerůstá k obecnější výpovědi na téma strachu, násilí a biopolitické manipulace. V tomto exkurzu se zaměřím na několik známých Fuksových textů z uvedeného období – *Pan Theodor Mundstock* (1963), *Spalovač mrtvol* (1967) a *Cesta do zaslíbené země* (1969) – a pokusím se v nich zmíněná témata uchopit, zejména v kontextu filozoficko-politologického uvažování Giorgia Agambena, především jeho pojmů výjimečného stavu, pouhého života a *homo sacer*. Zaměřím se tedy převážně na aspekty literární reprezentace v širokém slova smyslu. Nepůjde mi přitom jen o konstatování faktu, že Fuks v rámci literárního a Agamben v rámci filozofického diskurzu míří na obdobné fenomény, případně historická období, a jejich texty se mnohde protínají, ale především o to, zda lze s využitím Agambenových konceptů interpretaci Fuksových próz prohloubit.¹⁷⁴

Giorgio Agamben: výjimečný stav, *homo sacer* a pouhý život

Není možné se zde systematicky zabývat komplexním a terminologicky subtilním Agambenovým uvažováním o povaze vlády v moderních společnostech či východisky jeho myšlení v některých antických pojmech a politických praktikách. Zmíním proto jen několik klíčových konceptů, vypracovaných zejména v knihách *Prostředky bez účelu* (1996, čes. 2003), *Homo sacer* (1995, čes. 2011) a *Výjimečný stav* (2003), které se budou objevovat v

¹⁷⁴ A to v kontextu novějších interpretací těchto Fuksových textů, viz zejména: Janoušek 2008: 341–345; Holý 2011; Málek 2011; Gilk 2013.

následných interpretacích. Je přitom třeba mít na paměti, že Agambenovo filozoficko-politologické myšlení výrazně vychází z Foucaultova pojetí biopolitiky, ale navazuje rovněž na teorii suverénní vlády Carla Schmitta a v některých ohledech i na úvahy o holocaustu a totalitarismu Hannah Arendtové.

Nacistická diktatura a holocaust jsou pro Agambena paradigmatickými případy širšího jevu, který nazývá výjimečný stav; jde o suspenzi, potlačení platnosti práva z rozhodnutí držitele suverénní moci, během níž stávající zákony pozbývají platnosti. Pojem nepochybně navazuje na způsob, jakým byl tento instrument historicky využíván, nicméně podstatný je jeho mnohem větší dosah a skutečnost, že v režimech 20. století se podle Agambena výjimečný stav stává nikoli výjimkou, nýbrž stavem základním. Nejkrajnějším projevem výjimečného stavu je v tomto období koncentrační tábor jako prostor nerozlišitelnosti mezi faktem, tj. tím, co se skutečně děje, a právní normou (Agamben 2003 /1996/: 35–41; 2011 /1995/: 162–174; 2005 /2003/: *passim*). Člověk v koncentračním táboře je zároveň ve specifickém slova smyslu „zasvěcený“, je *homo sacer*, jež římské právo definovalo tak, že nemůže být obětován (protože již není v pravém slova smyslu občanem), ale může být kýmkoli beztrestně zabit (Agamben 2011 /1995/: 75–77). Sférou *homo sacer* se stává to, co Agamben nazývá „pouhý život“, slučující v sobě nedělitelně život biologický a politický. V moderních společnostech se právě tento pouhý život poprvé stává předmětem politiky (Agamben 2003 /1996/: 11–18; 2011 /1995/: 9–19), tj. ruší se protiklad mezi *zóé* jakožto vlastním faktem života, odehrávajícího se v prostředí domova, a *bios* jako životem majícím již jistou společenskou formu a patřícím do prostředí obce. Politika tak přechází v biopolitiku, která samotný biologický život činí předmětem politického ovládnutí a spravování.

Výjimečný stav v agambenovském smyslu, tedy suspenze dosavadní platnosti práva, produkující pouhý život, je ve Fuksových prózách, jimiž se zde budu zabývat, pro postavy výchozím faktem, na který reagují (*Pan Theodor Mundstock, Cesta do zaslíbené země*), anebo který se teprve postupně ustavuje (*Spalovač mrtvol*). Židé, kteří jsou zpravidla hlavními postavami, se dostávají do pozice *homo sacer*; podstatné je, jakých rozmanitých podob a odstínů tato transformace nabývá.

Pan Theodor Mundstock: strach v podmínkách výjimečného stavu

Strach, spojený často se znejistěním, zastřením mysli nebo šílenstvím, je modem prožívání a sebeprožívání mnoha Fuksových postav. První jeho publikované dílo, *Pan Theodor Mundstock*, je jakousi anatomíí strachu v extrémní situaci, studii jeho individuální i kolektivní

dynamiky a možností jeho překonávání. Agambenovo uvažování záměrně postrádá psychologický rámec a prožíváním toho, kdo se proměňuje v *homo sacer*, se primárně nezabývá. Fuksův román tak lze chápat jako komplementární pohled na obdobnou základní situaci.

„Obyčejný člověk“ pan Mundstock žije – Agambenovými slovy – „v podmínkách výjimečného stavu, kdy i nejnevinnější skutek či nejmenší opomenutí může mít ty nejextrémnější následky“ (Agamben 2011 /1995/: 59). Spolu s ostatními židovskými obyvateli protektorátu čelí rasovým nařízením a násilným sankcím (možnost náhlého propuknutí násilí je konstitutivní vlastností výjimečného stavu). Jeho dosavadní skromný svět, tvořený souborem stereotypů, se rozpadl a představa budoucnosti se vedle základních životních potřeb redukuje na obavu z „předvolánky“, útrap koncentračního tábora a fyzické likvidace. Vize „budoucnosti [...] plné hrůz“ (Fuks 1963: 61) jeho život paralyzuje a zachvacuje všudypřítomným strachem.

Fuksův text tak klade otázku, zda je v dané situaci možné strach zvládnout, což je nezbytný předpoklad alespoň omezeného nakládání s vlastním životem. V prvních kapitolách obavy Mundstocka zcela ovládají a běžné situace se mu mění v zážitky na pomezí noční můry. Pouze před Šternovými vždy vystupuje jako onen praktický „minulý pan Mundstock“ (tamtéž: 46), vyvrací „pověry“ o táborech a čeká brzký konec války; tato přetvářka jej pochopitelně stojí obrovské sebezpřemáhání. Neuvědoměle však už nyní uplatňuje princip, podle něž je v kontextu výjimečného stavu snaha zachovat si jakýmkoli způsobem duševní rovnováhu, která umožní jakžtakž žít přítomnou chvílí – a to i za cenu lži či iluze –, mnohem smysluplnější než „realistické“ propadnutí úzkostem. Jediným, co v této situaci člověk ještě stále má ve své moci, je totiž jeho vlastní mysl.

Spásnou myšlenkou, která má panu Mundstockovi pomoci strach zpracovat, se stává důkladná a systematická příprava na nástrahy koncentračního tábora. Jde o jakousi paradoxní kognitivně-behaviorální autoterapii, spočívající v redukci úzkosti „nácvikem“, prožitím situací, které ji vzbuzují. Zatímco však jindy v této formě terapie společně s úzkostí mizí i její objekt (protože se stává bezvýznamným), zůstává zde koncentrační tábor naopak pevným, byť imaginárním bodem. Terapie také často pracuje se zvědomováním, nebo i „přehráváním“ traumatické minulosti; pan Mundstock si ovšem „předehrává“ očekávanou budoucnost v táboře včetně své vlastní smrti. Ve vztahu k budoucnosti se tedy pan Mundstock osvobozuje tím, že si ji už nyní fiktivně navozuje. Hlavním cílem jeho metody je naučit se přežít v extrémních podmínkách tábora, ovšem jejím nejpodstatnějším (a jediným možným) efektem

je právě zvládnutí úzkosti v přítomném okamžiku, v duchu myšlenky, že „to nejhorší, co na světě je, je ztratit naději a tušit konec“ (tamtéž: 56).

Pan Mundstock tak nakonec už nemusí předstírat vyrovnanost nebo si brát uklidňující prášky předtím, než se vydá na poslední z návštěv u Sternových: jeho klid je nyní skutečný. Tedy skutečný do té míry, nakolik „skutečná“ je realita, v níž žije; realitu totiž ve Fuksově románu zpochybňuje nejen přítomnost dvojníka Mona či halucinatorní prožívání některých situací, ale také základní otázka, co to vlastně realita je, může-li být tak radikálně určována postojem toho, kdo ji prožívá. To, že v závěru pan Mundstock po všech přípravách ještě před transportem umírá, není už rozhodující (a tím spíše si to má uvědomit čtenář, s jehož historicky retrospektivním pohledem text pochopitelně počítá): nakonec se mu totiž povedlo se z pekla úzkostí „vykoupit“. Konání, za běžných podmínek nesmyslné, se může stát reakcí dávající smysl životu v podmínkách výjimečného stavu.

Spalovač mrtvol jako odhalení biopolitického diskurzu

Ve Fuksově novele *Spalovač mrtvol* vystupuje do popředí fenomén řeči a diskurzů, z nichž je utkána. Místem mísení diskurzů je především postava pana Kopfrkingla, který se postupně stává v plném slova smyslu hororovým monstrem a v tomto duchu se také mění jeho projev i myšlení. Giorgio Agamben sleduje v knize *Homo sacer* biopolitickou argumentaci nacismu, usilujícího o vydělení života, „který si nezaslouží žít“ (srov. Agamben 2011 /1995/: 135–141), z biologického těla německého národa na několika rovinách a v několika dominantních diskurzech. Některé z nich je možné identifikovat také v řeči pana Kopfrkingla, resp. i jeho inspirátora Williho Reinckeho. Na téma diskurzů, které se v Kopfrkinglově přímé i vnitřní řeči postupně prosazují a slévají, a na celkový charakter jeho řeči se v následující interpretaci *Spalovače mrtvol* zaměřím.

Agamben pojednává zvláště nacistický rasově-genetický diskurz a diskurz eugenický, mimo jiné z toho důvodu, že zatímco diskurz rasy je v době nacionálního socialismu zaměřen na oddělení německého a neněmeckého (tj. Židů, Romů, popřípadě dalších skupin), týká se eugenický diskurz i samotného „těla německého národa“ – jde o selekci těch jedinců, kteří se nemohou podílet na jeho „zdraví“ (šlo především o mentálně postižené a psychicky nemocné osoby) (tamtéž: 138–141). V případě postavy pana Kopfrkingla jsou tyto dva diskurzy silně provázány a shodně zaměřeny na antisemitskou argumentaci, resp. na komplementární rétoriku „vyvolené rasy“.

Genetika, která „se stává osudem“ (jak konstatuje Agambenem citovaný Otmar von Verschuer, tamtéž: 146), je přítomna například v motivu „kapky německé krve“, která v průběhu Kopfrkinglova přerodu získává stále větší váhu. Dědičnost se týká také stereotypně připisovaných anatomických rysů, a tak když pan Kopfrkingl prochází groteskní zkouškou věrnosti, kdy se má převléct za židovského žebráka (Fuks 1967: 90–101), musí si nalepit i „charakteristický“ nos. Téma dědičnosti je však přítomno rovněž v motivu explicitně odkazujícím na genetiku jakožto vědu: je jím „*Drosophila funebris* a mušk[y] banánov[é], na nichž se zaživa zkouší dědičnost“ (tamtéž: 133; srov. 48, 51), které pan Kopfrkingl dostane ve vitrínce od vrátného Fenka. *Drosophila* je emblémem rané genetiky 20. století a v tomto kontextu na ni odkazuje také Agamben (2011 /1995/: 144).

Jak Agamben upozorňuje, eugenický diskurz je často navázán na rétoriku degenerace a „zabití z milosti“, záchrany před utrpením (v dobových pojednáních zaznívají doslova termíny jako „osvobození“ či nábožensky konotované „vykoupení“, tamtéž: 137). Tato rétorika je u pana Kopfrkingla od počátku napojena právě na pseudoduchovní diskurz, o kterém se zmíním dále. Prohlašuje tak, že „[p]ředčasná smrt je velké dobro [...] když člověka ušetří velkého strádání“ (Fuks 1967: 55). Zdrojem rétoriky „osvobození“ se později stává hlavně Willi; o Židech například říká, že jsou „slabí a méněcenní“ (tamtéž: 109); „je to ubohý národ, který nic nechápe. Je už tak starý, že má sklerózu... Ale můžeš jim pomoci.“ (tamtéž: 97). Kopfrkingl se nakonec s tímto hlediskem identifikuje a veden svou extrémní echolálií o Židech prohlašuje: „Slabí a méněcenní jsou přítěží, k boji o zítřek nepřispějí“ (tamtéž: 120). A po vraždě syna Milivoje konstatuje sám k sobě: „Chudák chlapec [...] jak by byl jinak v životě trpěl, čeho jsem to dobré dítě ušetřil“ (tamtéž: 130).

Právě postava Kopfrkinglova syna je utvářena s využitím protikladu síly a strachu, či implicitně zdraví a degenerace: genderově je hoch konotován spíše femininně, resp. v režimu efeminace. Oproti tomu nacismus a německví jsou genderovány maskulinně, zejména v řadě atributů postavy Williho a později i v řeči samotného Kopfrkingla. Na základě tohoto protikladu je pak možné jednorázové, parodicky působící „přepólování“, když se Willi sice skamarádí s boxerem, ovšem ukáže se, že boxer ho zve do cukrárny, a především chce svou sílu propůjčit boji proti Němcům (tamtéž: 122). (Postavy úzkostných, více či méně zženštilých hochů prostupují celým Fuksovým dílem, mnohokrát dokonce nesou stejné jméno, Michal, a pozoruhodné též je, jak systematicky jsou konfrontovány s despotickými otci a v širším sociálním prostoru pak s althusserovskými ideologickými státními aparáty v podobě školy, policie, polepšovny, vězení apod.)

Se dvěma doposud sledovanými, v románu navzájem propletenými diskurzy, rasově-genetickým a eugenickým, se propojuje druhá dvojice: diskurz pseudoduchovnosti a na něj poněkud paradoxně navázaný diskurz profesionality. Pseudoduchovní diskurz smrti jako osvobození a převtělování duší, živený především Kopfrkinglovou četbou knihy o Tibetu od David Neelové, je od počátku spojen s étosem jeho zaměstnání v krematoriu. Postupně se však transformuje v představu vyvolení spojenou s „vyvoleností“ německého národa, kterou v něm posiluje Reincke: „Jsi jeden z nás. [...] Čistá germánská duše. [...] To si nemůžeš vzít, i kdybys stokrát chtěl, *ani ty sám*. Protože to máš shůry. Je to i tvůj dar. Tvé *předurčení*. Jsi vyvolený“ (tamtéž: 85). Motiv vyvolenosti vrcholí halucinaturní návštěvou buddhistického mnicha, který mu sděluje, že je novou reinkarnací dalajlamy. Kopfrkingl poté nadobro podléhá svému spasitelskému bludu: „Necht' jsou všechny bytosti šťastny. Ve jménu šťastného příštího lidstva není žádná oběť pro mne dost velká“ (tamtéž: 137).

Na pseudoduchovní diskurz je pak vázán diskurz profesionality. Agamben upozorňuje na to, jak se v nacistickém výkonu biopolitiky, přecházející zde už v tanatopolitiku, uplatňovaly odborné profese – například právníci, ale především lékaři, kteří se podíleli na likvidaci vězňů a prováděli testy na takzvaných „pokusných osobách“ (Agamben 2011 /1995/: 152–156). Ve *Spalovači mrtvol* takovýto diskurz profesionality reprezentuje povolání pana Kopfrkingla, technologa smrti. Smrt se v krematoriu propojuje s technikou a podléhá dokonalému „jízdniému řádu“, který má Kopfrkingl pověšený i doma v obývacím pokoji. K tématu smrti se tak na jednu stranu vyjadřuje vzletnými frázemi z knihy o Tibetu, na straně druhé si neopomene vzít do kapsy praktické kleštičky, když se chystá zavraždit Miliho (Fuks 1967: 127).

Řeč pana Kopfrigla – přímá i vnitřní – je pozoruhodná v řadě dalších ohledů: vyznačuje se především určitou neosobností, jež vychází mimo jiné právě z faktu mísení různých již existujících diskurzů. Jeho echoalálie vede k tomu, že doslovně opakuje celá spojení nebo bloky promluv – z knihy o Tibetu, z novin, po doktoru Bettelheimovi, později hlavně po Willim. Tento princip znovu a znovu produkuje paradoxní kombinace, spojení nespojitelného, čímž vyniká prázdnota a monstróznost jeho osobnosti: „Svatba je posvátný obřad [...] tak posvátný obřad se má konat jen jednou v životě. Je to něco podobného jako prohlášení za mrtvého“ (tamtéž: 62). (Tuto vyprázdňenost řeči postav Fuks později poněkud jiným způsobem rozvíjí v *Myších Natálie Mooshabrové*.) Dalším principem je významové rozštěpení a podvojnost řeči: Kopfrkingl nenazývá věci jejich pravými jmény, sám si nechá říkat Roman, ačkoliv se jmenuje Karel, jeho manželka Marie je Lakmé, rovněž prostitutce dává „vznešenější“ jméno. Jde o všudypřítomnou práci eufemizace, ústící ve dvojici

ekvivalentů „vražda – osvobození“. Tyto aspekty se sbíhají v principu opakování, které je ústředním rysem vrcholných Fuksových próz, jehož interpretace však přesahuje rámec tohoto exkurzu. Kopfrkinglova řeč je tak variací pohřebního proslovu, který rovněž bývá založen na eufemizaci, vznešených floskulích a přes vyzdvihování jedinečnosti zemřelého se vyznačuje zvláštní konvenčností a stereotypností. Rovněž zde, tak jako v řeči pana Kopfrkingla, je konečným označováním smrt.

Uprchlíci v *Cestě do zaslíbené země*

Paradigmatickým případem *homo sacer* jsou podle Agambena ve 20. století uprchlíci. Postava uprchlíka zneklidňujícím způsobem zpochybňuje samy základy národního státu, utvářeného na spojení pojmů „narození či rod – národ“. Uprchlíkovi nejsou přiznávána občanská práva a je redukován na „pouhý život“. To, že si národní státy nevědí s uprchlíky rady, není v první řadě problém populismu vlád nebo ekonomické náročnosti, nýbrž důsledek této trhliny, kterou uprchlík v národním státě rozevívá. Uprchlícké tábory jsou tak svou politickou strukturou ekvivalentem koncentračních táborů: v obou typech táborů vzniká zóna suspenze práva, produkující holý život (zejm. Agamben 2003 /1996/: 19–28; 2011 /1995/: 131–133).

Zatímco Theodor Mundstock zůstává ve svém původním, byť výjimečným stavem transformovaném prostředí a čeká, že bude „přemístěn“, skupinka osob, která se v novele *Cesta do zaslíbené země* ze souboru *Smrt morčete* na chatrné loďce vydává na cestu po Dunaji do Černého moře, jsou židovští utečenci. Změna místa je zde tedy konotována pozitivně, až v rámci jakési světské eschatologie (záchrana a budoucí život na jiných místech světa). Uprchlíci musí plout pod vlajkou s hákovým křížem, což jejich identitě dodává ještě silnější paradoxnost a ambivalentnost. *Cesta do zaslíbené země* je tak příběhem o zbavení se identity, jak sociální, tak nacionální, a klesnutí na úroveň pouhého života. Je zároveň příběhem o rozpoznání toho stavu samotnými postavami: přestože od počátku nepochybně spadají do kategorie *homo sacer* (což vyjadřuje skutečnost, že za možnost absurdní cesty byli nuceni směnit prakticky celou svou bývalou existenci), odmítají si to připustit a teprve extrémní okolnosti a následné útrapy je vedou k plnému přijetí tohoto stavu, a dokonce k identifikaci vlastního života s biblickým vyprávěním o exodu (tak např. v první kapitole říká továrník Kerstorff: „My nemusíme vůbec nic. My jsme svobodný lidi!“; Fuks 1969: 93).¹⁷⁵ Je tak zároveň možné říci, že postavy se paradoxně až v závěru plně stávají Židy, respektive že

¹⁷⁵ Komplexní intertextovou interpretaci na pozadí Exodu a tradice judaismu podává Málek (2011: 119–128).

jejich židovská identita – nyní explicitně v historickém a nábožensko-mytologickém rámci – zůstává nakonec jejich jediným tragickým přívlastkem a opěrným bodem.

Toto znejistění identity se v textu stupňuje a nabývá řady podob. Nástup na vratkou bárku se stává limitním okamžikem, vyjádřeným mnohoznačným slovesem „jít“: „S čelem svráštělým se sehnul pro dva kufry a šel. [...] Ale šla i ona“ (tamtéž: 86). Jakmile se loď ocitne na řece, nesmí už nikde přistát (přistání se ovšem později – s fatálními následky – odehraje). Loď proplová městy, vesnicemi a volnou krajinou a všude na ni lidé z břehů hledí s údivem a podezřením. Když je kvůli opravě porouchaného motoru nutně zapotřebí přirazit ke břehu, zjeví se na něm ozbrojení muži a loď musí pokračovat dále. Vizuální podoba bárky, bizarní osazenstvo, její oddělenost od pevniny, a tím metaforicky od lidské společnosti jako takové tak zřetelně odkazují na „lodě bláznů“.

Neméně podstatné je pojmenovávání jako reflexe odcizení lodi a břehu: osazenstvo lodi postupně konstatuje, že se musí jevit jako „cikáni“ (tamtéž: 85, 102), „vandráci“ (tamtéž: 92), „malomocní“ (tamtéž: 98) (tj. paradigmatické případy vydědenců a *homo sacer*), až se z nich nakonec podle vypravěče stávají „přízraky“, „lidské trosky“, a z pohledu rybáře, který na ně náhodně narazí, „bytostí“. K největší změně úhlu pohledu dochází na konci páté kapitoly, kdy jsou lidé zbaveni svých jmen a popsáni pomocí několika přívlastků, což se opakuje na začátku kapitoly sedmé (srov. Gilk 2013: 91). Jde o využití u Fukse poměrně častého postupu označování navracejících se postav pomocí epitet, mnohdy ve spojení s neurčitým zájmenem *nějaký, jakýsi*; tento způsob pojmenování rozděluje figury v jeho textech na postavy a jakési „ne-postavy“ (i když hranice mezi nimi někdy není zřetelná). V dané situaci jde o konečné vysvětlečení postav z jejich dosavadní identity: v tuto chvíli přišly o všechny atributy svého sociálního zařazení a poklesly na úroveň pouhého života, resp. se spíše tento jejich status stal zcela zjevným.

Závěrem

Podle Agambena je koncentrační tábor *nomos* dnešní doby a utečenci jsou avantgardou současné společnosti. Žijeme totiž neustále v podmínkách výjimečného stavu a koncentrační tábory jsou pouze nejzjevnějším zviditelněním této všudypřítomné struktury. Tyto radikální teze pochopitelně nemusíme přijmout, nicméně Agambenova argumentace zůstává i tak inspirativním rozbořem biopolitických forem vládnutí v soudobých společnostech. Také Fuksovy texty, přestože se obracejí ke konkrétnímu historickému období, můžeme velmi produktivně číst v obecnějších souvislostech, jako analýzy určitých společensko-politických

stavů a situací, v nichž jedinec čelí výzvam výjimečného stavu. Je zřejmé, že se otázky, jichž se Fuks a Agamben dotýkají, v různých historických momentech aktualizují, jako je tomu třeba právě dnes v případě uprchlíků – *hominum sacrorum* současného světa.

IV. Závěr. Teorie literárního pole a kulturní materialismus jako modely zprostředkování

Bližší vymezení vztahu mezi literárním textem a společenským kontextem je hlavním problémem, o jehož řešení usilují oba přístupy, kterým jsem se věnoval v předchozích dvou částech této práce – teorie literárního pole i kulturní materialismus. Oba jsou především teoriemi toho, co zde označuji jako zprostředkování mezi textem a kontextem, a uvažování jejich protagonistů se odvíjí od kritiky textostředných a částečně i příliš přímočaře kontextových, zejména marxistických přístupů k literatuře; je přitom zřejmé, že Bourdieu i Williams a jejich pokračovatelé jak z textově, tak kontextově orientovaných teorií do značné míry kriticky vycházejí. V této závěrečné kapitole se pokusím o srovnání obou přístupů, které by zároveň mělo blíže nasvětlit složité předivo problematiky zprostředkování. Jako argumentačně strategická se přitom jeví průběžně zdůrazňovaná komplementarita obou teorií. Nejprve koncepci zprostředkování v obou přístupech shrnu a následně se zaměřím na jejich jednotlivé kontradikce i překryvy.

Jak jsem již vícekrát vyzdvihl, základní opozice teorie literárního pole a kulturního materialismu spočívá v tom, že zatímco u Bourdieua se literatura vyděluje, separuje od celkového společenského pohybu, pro kulturní materialisty je naopak do tohoto celkového pohybu vpjata, spoluutváří jej a je jím spoluutvářena. V obou případech je nicméně literatura „sociálním“ prostoupena: můžeme jí adekvátně porozumět právě jen jako určité sociální praxi mezi praxemi jinými.

U Bourdieua sociální do literatury vstupuje ve specificky modifikované podobě, jakožto mikrosvět „profesionálů“ literatury. Mezi autorem, textem a polem dochází k mnohosemým mediacím: pole není myslitelné bez individuálního aktéra – v první řadě autora – a naopak, ale stejně tak ani bez textu jakožto ústředního případu zaujetí pozice. Teprve tento sociální mikrosvět je jako celek situován v rámci pole moci a celkového sociálního prostoru. (Jak jsem ovšem zdůraznil, zejména ve II.4, sociální pole musíme vnímat jako konceptuální nástroj, a nikoli jako objektivní danost: dostatečné argumenty pro to přinášejí postbourdieuovští badatelé jako Lahire či Lagasnerie.) Bourdieua primárně nezajímají literární reprezentace, a pokud ano, pak opět jako reprezentace pole (jako v případě *Citové výchovy*, chápané coby literární socioanalýza pole). Významným posunem je pak kritika separacionismu polí, který je politicky suspektní (Lagasnerie) a empiricky se nepotvrzuje (Lahire). V postbourdieuovských přístupech se tak setkáváme jak s respektováním tohoto vydělení (Boschetti, Viala, Sapiro, Casanova), tak s jeho výraznými

modifikacemi (Lahire, částečně Meizoz), či přímo s jeho odmítnutím (Lagasnerie). Na druhou stranu je ovšem i v těchto případech (snad kromě Lagasnerieho, resp. Duboise) zřejmé, že zprostředkování probíhá primárně skrze sociální aktéry – autory. Ať už má rozšíření či přepracování teorie polí podobu postury (Meizoz) sjednocující (ontologicky, či epistemologicky?) různé „vrstvy“ autorské osobnosti nebo podobu „existenciální problematiky“ (Lahire), jde tak vždy převážně o produkcionistický, recepční – i samotné literární texty – upozadující přístup (viz i níže).

V kulturním materialismu se setkáváme se dvěma variantami či fázemi teorie zprostředkování. U Williamse je zprostředkování dosahováno v zásadě skrze hegemonii, resp. v ranějších formulacích skrze kulturu coby „celkový způsob života“ a struktury zakoušení; ve všech případech jde o alternativy k nevyhovujícím marxistickým pojmům základny a nadstavby. Tento celek v sobě ovšem obsahuje tenze, vyjádřené pojmy reziduálního a emergentního (v alternativní a opoziční variantě). Literatura je součástí celkového „společensko-materiálního pohybu“, chápaného právě jako jistá vnitřně rozrůzněná „totalita“; důraz spočívá na procesualitě, historicitě a nutnosti posuzovat vždy konkrétní událost, jíž je i každý – jen zdánlivě statický – artefakt. V pozdějším kulturním materialismu Sinfielda (a Dollimora) jsou tyto premisy v zásadě podrženy, ale zprostředkování se dostává poněkud jiné, částečně konkrétnější formulace: klíčový je pojem reprezentace, neboť „příběhy“, které texty vyprávějí, jsou prostorem vyjednávání hodnot a identit, společnost utvářejí a jsou jí samy utvářeny. V polemických zápasech o významy textů se bez ustání vytvářejí a přetvářejí širší sociální kategorie. Marginalita, disidence přispívá k demontáži dominantního jakožto právě tak konstruovaného, takže ten, kdo interpretuje kanonické „příběhy“ literatury, může modifikovat pohled na určující kategorie sociální, jako jsou gender, sexualita, rasa či třída. Literatura se – snad i díky sobě vlastnímu režimu fikčnosti – obrací na *faultlines*, neusmířené společenské rozpory.¹⁷⁶ Literatura tak vstupuje přímo do středu „žitého“ (*lived*) a sociální zkušenosti. V obou těchto verzích je separace od celkového sociálního kontextu vyloučena, s čímž je spojena role literatury v diskurzích politiky, sexuality atd. a zároveň silné zaměření kulturního materialismu na recepci a interpretaci (zejména v pozdější fázi; viz níže).

¹⁷⁶ V kulturním materialismu je pochopitelně fikčnost literárních textů jakožto „odstup“ od modu reality poněkud upozaděna – srov. i výklad o škále mezistupňů mezi reálným a fiktivním u Williamse (2014 /1977/: 165–166; 1977: 147–148). Přesto však by bylo možné uvažovat o tom, že literární texty poskytují prostor propátrávání společenských rozporů a *faultlines* právě proto, že dopad takového konání na skutečnost není *zcela* bezprostřední. Je ovšem otázka, zda by toto tvrzení Williams i Sinfield nepovažovali za počátek nežádoucí „specializace“ literatury (srov. Williams 2014 /1977/: 162–168; 1977: 145–150); patrně by tomu tak bylo.

To je půdorys obou teorií zprostředkování, z něž zřetelně vysvítá jejich rozdílné založení; na základě výše provedené hlubší kritické analýzy se ovšem začíná vyjevovat jemnější síť rozdílů, ale také styčných bodů či filiací, jíž budu na závěrečných stranách této práce věnovat pozornost. Mým cílem pochopitelně není násilné sblížení těchto značně odlišných přístupů: je ovšem jasné, že problémy, na něž obě teorie reagují, jsou obdobné, ne-li totožné, a srovnávací přístup tak může problematiku zprostředkování mezi textem a kontextem zpřesnit a blíže lokalizovat.

Bourdieuovu teorii i myšlení kulturních materialistů spojuje zásadní důraz na historicitu zkoumaných jevů; požadavek „historizace“ bychom mohli prohlásit za základní imperativ obou přístupů.¹⁷⁷ Význam tohoto dikta je však v případě každého z nich poněkud odlišný a rovněž genealogické důvody, které je k tomuto požadavku historizace dovádějí, se částečně liší. U Bourdieua znamená historizace v první řadě rozchod s iluzí nadčasového estetického a „nestvořeného tvůrce“: každý kulturní jev je podle něj nutno sledovat ke kořenům jeho sociální utvořenosti, což umožňuje v první řadě kontextualizaci k příslušnému sociálnímu poli, resp. ke konkrétnímu historickému momentu tohoto pole. Nepochopíme-li „prostor možností“, který se před tvůrcem v daném okamžiku vývoje pole rozprostírá, mineme se podle Bourdieua s nejvlastnějším významem literárního textu, jenž je produktem voleb v tomto prostoru možností. Interpretace textu tedy v Bourdieuově pojetí znamená vztahování textu ke kontextu jeho vzniku, jež tvoří stav pole a pozici tvůrce textu v něm. Jinými slovy, dílo je vždy odpovědí na otázky kladené v daném okamžiku polem a zároveň (strategickým) tahem svého autora, jenž v poli jeho prostřednictvím zaujímá pozici. (K variacím a korekcím v rámci postbourdieuovských přístupů viz oddíly II.3 a II.4.)

Historicita, o níž zde jde, je v první řadě historicitou příslušného pole v daném okamžiku jeho vývoje. Historicitou textu je pak uchopení textu jako (autorova) jednání, které je situačně obdařeno smyslem, jež chceme rekonstruovat. „Pravda“ textu je tedy dána touto kontextualizací k jeho produkci. Následný „život“ textu (tj. jeho recepce, interpretace a apropriace) již není tak podstatný – nanejvýš jako práce interpretačního zakrývání a „eufemizace“ tohoto faktu (tj. reduktivní „vnitřní“ i „vnější“ čtení, proti němuž se Bourdieu vymezuje). Jakkoli je badatelská činnost u Bourdieua podrobována (sebe)reflexi (viz níže), při rekonstrukci stavů literárního pole se tento aspekt příliš neuplatňuje. Lagasnerie tak může Bourdieua oprávněně kritizovat za sporný předpoklad epistemologické svrchovanosti zkoumajícího subjektu nad autory jakožto objekty jeho zájmu (Lagasnerie 2011b: 117–120).

¹⁷⁷ Srov. i Jamesonův (2003 /1981/: ix) slogan: „Always historicize!“

Historizace je spjata s konkrétností, se snahou uchopit zkoumaný jev v předivě významů a záměrů, jež ho v momentě jeho vzniku obklopovaly (či spíše utvářely). Podle Bourdieua je právě toto cílem „vědy o dílech“, kterou postuluje: interpretujeme-li literární text z hlediska voleb, které se na jeho vzniku podílely, a jako autorovo zaujímání pozic, nepochybně je naším cílem uchopit jeho konkrétní sociální význam (sociální ve smyslu daného mikrosvěta). Viděli jsme ovšem, že v tomto aktu historizace se paradoxně vytrácí jak řada aspektů textu (a text se tak často redukuje na soubor žánrových apod. charakteristik, vyložitelných jako dobově dostupné pozice), tak některé dimenze sociálního aktéra, omezeného na figuru činitele literárního pole (jak upozorňuje zejména Lahire). Cena za tuto historizaci, která má postihnout sociálněkontextovou povahu textu, považovanou u Bourdieua za jeho „konečné označující“, je tedy velká, a jak jsme mohli sledovat, Bourdieuovu „vědu o dílech“ do značné míry podrývá.

Logika historizace v kulturním materialismu je v jistém ohledu nuancovanější a komplikovanější, zároveň však ve výsledku přesvědčivější. Rovněž snaha postihnout kulturní jev v jeho singularitě zde přináší bohatší výsledky. Výchozím bodem uvažování o historii je zde jednak vědomí, že izolujeme-li text jako autonomní útvar, k jeho jedinečnosti tím nepronikneme, neboť jeho význam je kontextově ukotvený, a zadruhé související přesvědčení, že vždy, když přistupujeme k textu, přistupujeme k dějinám.¹⁷⁸ Situačnost a událostní charakter textu zde vystupuje ještě výrazněji než u Bourdieua, jenž pracuje s představou ukotvenosti textu v daném kontextu literárního pole, kterou je třeba rekonstruovat. V kulturním materialismu kontexty nejenže jsou proměnlivé, ale jsou také vnitřně kontradiktorní, nepevné a nejasné. Hranice literárního textu dále – zejména podle Williamse – není možné stanovit, je spíše souborem či svazkem notací, forem a konvencí (alespoň v pojetí Williams 1977). Jak jsme viděli, Williams vede hranice jednotlivých kategorií, tradičně využívaných i jako analytické a interpretační nástroje (formy, žánry apod.), jinudy a „nástrojovost“ těchto pojmů tak výrazně komplikuje. Samotné pojmy „společensko-materiální pohyb“, „struktury zakoušení“ či „reziduální, dominantní a emergentní“ vyjadřují podstatnou časovost kulturních jevů a pouze metodicky ospravedlnitelnou možnost jejich „zastavení“ v čase (srov. Williamsovy výhrady k pojmu „epochy“ probírané výše). Z filozofického hlediska je tak každý jev jednak bytostně singulární (historicky ukotvený), jednak do jisté míry neuchopitelný, neboť jeho vydělení, „specializace“ od jeho kontextu bude vždy představovat

¹⁷⁸ Opět se zde nabízí – jen zdánlivě překvapivé – srovnání s hermeneutickým pojetím interpretace, srov. Figal 1994: 13.

jeho „umrtvení“ v rámci „žitého“. Williams pochopitelně provádí řadu konkrétních interpretací literárních textů a dalších kulturních jevů, kde se musí k tomuto metodickému ústupku uchýlit, nicméně z teoretického hlediska jde právě o praktický ústupek.

Historicitě v Sinfieldově variantě kulturního materialismu jsem se podrobněji věnoval v příslušné kapitole (III.3.2, resp. i III.4.2). Výchozím bodem je u něj vždy současnost, z níž texty interpretujeme, což však neznamená, že se nemáme zabývat podrobným studiem historických kontextů. Minulost k nám přichází vždy již apropriovaná současností, resp. i williamsovskou „selektivní tradicí“ – a proto se jako nejlepší cesta jeví z této situovanosti přiznaně vyjít. Pokud jde o texty chápané jako události či akty (spíše než jako statické útvary) a s tím spojenou singularitu, tato představa se váže především na „čtení“ textu a jeho „aktualizaci“, jejíž vyznění nelze nikdy předvídat: jak shodně tvrdí Sinfield i Dollimore, disidence (jejich varianta pojmu subverze, viz výše) je vždy radikálně kontextová, týž text může být jednou apropriován dominantním a jindy disidentním. V tom pak spočívá i singularita textu jakožto aktu.

Důraz na historickou kontextualizaci, případně „událostnost“ či singularitu kulturních jevů u obou sledovaných přístupů vychází do jisté míry z obdobné konstelace kriticky přetavovaných vlivů. Bourdieu a Williams sice působili ve zcela rozdílném kontextu – v době, kdy ještě panovala relativně značná autonomie jednotlivých jazykově-intelektuálních sfér, anebo přinejmenším protiklad anglosaského a kontinentálního myšlení – ovšem pozice mezi textostřednými a kontextovými (v první řadě marxistickými) směry byla u nich obdobná. Williams se v celém svém díle kriticky vyrovnává s leavisismem a marxismem, ve druhé polovině 60. jej pak silně inspirují některé varianty francouzského (převážně marxismem ovlivněného) strukturalismu (Goldmann, Althusser ad.). Bourdieu sám explicitně shrnuje prakticky veškeré dosavadní přístupy pod kontrastní hlavičky „vnitřního a vnějšího čtení“ (zejm. Bourdieu 2010b /1992/: 256–272; eklektičtější obraz nicméně skýtá jeho zásadní raná studie, Bourdieu 1966, viz výše); jeho vlastní myšlení ovšem vykazuje se soudobým strukturalismem zásadní paralely, takže je příležitostně sám označuje jako „genetický strukturalismus“ (srov. Jurt 2004: 270; třebaže běžně se toto označení vztahuje převážně na Luciena Goldmanna). Ilustrativním příkladem je právě Goldmann, jemuž Williams i Bourdieu věnují značnou pozornost; bylo by zajímavé se na tento bod zaměřit podrobně, zde však jen naznačím možnou cestu srovnání: pro Bourdieua je Goldmannova představa „světového názoru“ jisté společenské třídy, vyjádřeného v určitém literárním textu, nepřiměřeně vágním vztahováním textu k příliš širokému kontextu (adekvátním kontextem je podle něj vždy jen literární pole; Bourdieu 2010b /1992/: 268–269). Naproti tomu pro Williamse je Goldmann

mnohem inspirativnější a jeho teorii sociálně reprezentativního díla věnuje vícekrát pozornost (např. ve Williams 1980b /1971/; 1977: 195–197). To, co Bourdieuovi připadá vlivem jeho „scientismu“ příliš vágní, podle Williamse naopak poskytuje vhodný popis jevů, jež jsou svou povahou obtížně uchopitelné, „žité“ (jak je z předchozích výkladů zřejmé, Williams sám zavádí pojmy právě takového charakteru – struktury zakoušení, reziduální, dominantní a emergentní ad.).

Výtky, které Bourdieu i Williams adresují francouzskému strukturalismu, rovněž často míří obdobným směrem: především vůči představě nemožnosti skutečné aktérské agence a vůči předurčenosti subjektu strukturami. Viděli jsme, že sama Bourdieuova teorie literárního pole není vůči takovéto kritice imunní: redukce autorů na aktéry literárního pole neposkytuje adekvátní popis mnohodimenzionálního charakteru jejich jednání (jak tvrdí Lahire, Lagasnerie a částečně Meizoz). Autor-aktér však každopádně zůstává ve středu jeho pozornosti. U Williamse a v kulturním materialismu obecně ustupuje autorská role do pozadí ve prospěch – ovšem v zásadě nesémioticky – pojatého dialogu všech typů sociálních aktérů v rámci kulturních a sociálních praxí.

Tím se dostáváme k další komparativní ose: k otázce produkce a produkcionistického přístupu (zejména u Bourdieua). Literární pole je polem produkce a ke zprostředkování mezi texty a sociálním dochází právě v tomto poli. Problematičnost omezování (sociálních) významů textů na pole produkce jsem již komentoval v příslušné kapitole. Pole neprodukuje jen texty, ale také samotné producenty, v první řadě autory, a je jimi na oplátku produkováno (reprodukováno, restrukturováno). (V tomto ohledu zde máme jistou analogii kulturněmaterialistického vzájemného produkování a reprodukování textu a kontextu.) Na tuto historickou „stvořenost“ tvůrce klade Bourdieu značný důraz (viz zejm. Bourdieu 1966; 2010b /1992/) a jeho myšlení se v tom do značné míry překrývá s Williamsovým: rovněž u něj je autor historicky proměnlivým diskurzivním produktem spíše než autonomním původce literárních děl (zejm. Williams 1977: 192–198). Zatímco však u Bourdieua tvoří tvůrce literární pole, u Williamse je to celkový kontext, společensko-materiální pohyb. „Autor“ je další „specializující“ kategorií, kterou je třeba demontovat, respektive sledovat z hlediska jejího historického vzniku a významů.

Sinfield zachází s pojmem autora zdánlivě relativně konvenčně, zásadně problematická mu nepřipadá ani možnost přisuzovat mu autorské záměry (ta nepochybně není radikálněji zpochybněna ani u Bourdieua, ani u Williamse, je pouze reinterpetována; viz výše). Základním předpokladem u Sinfielda ovšem je, že vstupem textů do oběhu započíná historický proces vyjednávání jejich významu, který se odehrává spíše mezi textem a jeho

recipienty a interprety. Autor v tu chvíli nad textem ztrácí jakoukoli kontrolu, i když je nepochybně možné a podnětné zabývat se vztahem autora a jeho textu k některým sociálním diskurzům, například k diskurzu genderu či sexuality (jako to exemplárně činí ve *Wilde Century*, viz III.3.4). Kontext produkce je zde každopádně pouze jedním z historických kontextů a autor vstupuje do širšího pole dobových i pozdějších diskurzů, v němž jeho individuální pozice ztrácí jakoukoli privilegovanost.

Hledisko sinfieldovského kulturního materialismu je tedy v širokém slova smyslu recepční, soustředěné na pojem „čtení“. Zakotveno je to už u Williamse v jeho chápání společensko-materiálního pohybu a hegemonie, a především v jeho pojmu „selektivní tradice“ jakožto zjevné apropriace minulosti současností (nevylučující pochopitelně působení minulosti na současnost). Už u Williamse je tedy recepce sama v širším slova smyslu produkci: produkcí rozumění a významů. Sinfield tento aspekt posouvá na klíčovou pozici: v recepci jsou vyjednávány významy „příběhů“, které si „o sobě“ jako společnost (kultura; subkultura) vyprávíme. U Sinfielda pak vystupuje do popředí fakt, že nejen produkce, ale i recepce je kontextualizována v rámci rozmanitých diskurzů, a proto ani čtení není „nevinné“, ale vždy s sebou nese jistou politickou (tj. i genderově či sexuálně politickou atd.) agendu. „Disidentní čtení“ pak v zásadě představuje záměrné uchopení tohoto politického potenciálu umožňující dotknout se *faultlines* a argumentačně narušit doposud převládající čtení dominantní. Jak už ale bylo zdůrazněno výše, akcent na recepci a čtení v kulturním materialismu neznamená rezignaci na studium kontextu vzniku díla: už proto ne, že i tento kontext vstupuje do interpretačního dialogu dneška s dílem a interpretační akt obohacuje.

Jak jsem upozornil, není zcela zřejmé, zda Sinfield „čtením“ míní čtenářský recepční akt, nebo „expertní“ interpretaci. Zdá se, že tento pojem musí zahrnovat oba mody vnímání textu, už z toho důvodu, že Sinfield oslabuje hranice mezi vědou jako expertním diskurzem a čtenářským životem textu: nesdílí Bourdieuvu představu epistemologické výlučnosti odborníka. Sinfield si pochopitelně uvědomuje, že činnost literárních vědců je do značné míry specifická, nicméně jeho představa „organického intelektuála“ i jeho zájem o výuku literatury jako výsostné místo kulturní reprodukce, a zejména jeho politická angažovanost (ať už ji chápeme jako specifickou politiku subkulturní disidence, anebo v širším smyslu jako politiku levicovou) jej přivádějí k nutnosti neustálé badatelské sebereflexe: badatelské „já“ je v jeho textech vždy silně přítomno. Návaznost na výše zmíněnou problematiku historicity a důrazu na pozici současnosti, z níž interpretujeme, v jakémkoli interpretačním aktu je zjevná. Toto silné, sebereflexivní badatelské „já“ je však přítomno již u Williamse a nese s sebou bohatou škálu důrazů a významů: Williams odmítá jakékoli dekontextualizované, zdánlivě

„univerzální“ uvažování o literatuře a kultuře, a své myšlení proto lokalizuje v konkrétním místě, čase a osobní historii. Jde mu – podobně jako Sinfieldovi – vždy rovněž o určitou širší orientaci (ideologickou, politickou) v daném okamžiku života poválečné Británie a právě „já“ tento rys zakotvuje v morálně inteligibilním individuu. Je zde pochopitelně rovněž výrazný aspekt jeho sociální trajektorie a reflexe vztahu jeho dělnického původu k jeho pozdějšímu intelektuálnímu prostředí a působení (též spojené s kulturně-politickými úvahami). To vše bychom mohli označit jako jistou autobiografičnost Williamsova bádání a lze konstatovat, že tyto charakteristiky se prakticky bez výjimky vztahují i na Sinfielda. Sinfieldova „politika identity“ se může tak silně uplatnit mimo jiné i proto, že se Sinfield v řadě svých knih pohybuje – byť velmi reflektovaně a mnohdy s kritickým odstupem – v rámci emancipačního narativu neheterosexuálních menšin. Jak pro Sinfielda, tak pro Williamse je ovšem příznačné časté „odkrytí karet“, tj. značně otevřené uvažování nad kriticky hodnocenými možnostmi, v němž badatelský subjekt odhaluje (či spíše nevyhnutelně textově inscenuje) své intelektuální váhání. U Williamse je tomu tak opakovaně v otázce jeho vztahu k marxismu (srov. Williams 2001 /1958/: 14–16; 1976 /1958/: zejm. 258–274), u Sinfielda pak například v knize *Gay and After*, kde zvažuje možnosti současných neheterosexuálních identit a politik (Sinfield 1998).

Zaměřím se nyní ještě na dva vzájemně související aspekty, které jsou u Bourdieua i v kulturním materialismu klíčové a zároveň otevřené kritice: na otázku „formy“¹⁷⁹ a na kritiku „estetična“. Otázka „formy“ je obecně neuralgickým bodem patrně všech sociálněkontextově zaměřených přístupů k literatuře: Jak zachovat ohled na tvárné stránky textu, když se do popředí dostávají otázky (sociálních) reprezentací, vztah literárního textu ke společenským formacím, jeho „ideologie“ nebo jeho konstruovanost jakožto sociálního aktu? Tato otázka je spojena s faktem, že v kontextově orientovaných přístupech literární vědy 20. století jsou „formalistické“ přístupy často nahlíženy kriticky. Výtka, kterou je pak možné kontextovému bádání adresovat, by zněla asi takto: Prohlašuje-li se daný přístup za komplexní metodu interpretace literárního textu, lze obhájit, že velmi podstatné aspekty textu zůstávají stranou jeho pozornosti?

Jak jsme viděli, situace není zcela odlišná ani v případě Bourdieuovy „vědy o dílech“ a kulturního materialismu. Bourdieu tento problém mnohokrát explicitně tematizuje a požadavek zahrnutí „formy“ do každého typu literárněvědného bádání přijímá za svůj. Jeho

¹⁷⁹ Pojem „forma“ je mimořádně historicky zatížený a do jisté míry vágní; zde však tuto problematiku nemohu dále rozpracovávat, a proto se s ním spokojuji. Například u Jamesona se nicméně velmi často objevuje jako regulérní pojem, srov. již Jameson 1971.

postup v otázce studia literatury má vždy dvě roviny: zaprvé reflexe literárních textů a vytváření nového interpretačního aparátu, zadruhé reflexe dosavadního uvažování o literatuře a situování vlastního projektu do tohoto „pole možností“. „Nová věda o dílech“ má tedy v programu přemostění textových a kontextových přístupů, které lze chápat také jako proces vzájemného interpretování „formy“ a „kontextu“, resp. odhalení sociální motivovanosti „formy“. U samotného Bourdieua ani u postbourdieuovských badatelů ovšem na zkoumání textu příliš často nedochází (viz výše). V případě Bourdieua to představuje velký problém; u jeho pokračovatelů jde spíše o „podpurný“ doklad pro kritiku teorie pole, jelikož jeho projekt „vědy o dílech“ žádný z nich nestaví do čela svého vlastního bádání, na rozdíl od Bourdieuovy „nové vědy“ jako takové. Přesto však Lagasnerie svou kritiku, která se týká i postbourdieuovských badatelů, velmi pochopitelně zaměřuje právě na „vědu o dílech“ (viz už titul jeho knihy – Lagasnerie 2011b). Obecně lze říci, že Bourdieu se v literárních textech zaměřuje buď na aspekty reprezentace v tematickém smyslu (tj. v daleko menší míře například na způsob vyprávění v prozaickém textu, na konstrukci postav apod.; o výjimkách viz ve II.3), nebo na určité obecné kategorie a „labele“ (formy, žánry, literární směry apod.). U většiny postbourdieuovských badatelů se pak teorie literárního pole mění v sociologii autorů (podrobněji viz výše).

Kulturní materialismus v Sinfieldově variantě se slibem zahrnutí „formy“ do interpretace nepřichází; tyto aspekty textů zůstávají skutečně na okraji jeho zájmu. Sinfield se dramatem nebo poezií zabývá spíše jakožto do jisté míry specifickými kulturními praxemi, s nimiž jsou diskurzivně spojeny jisté možnosti a očekávání (srov. např. výše připomínanou „literární disidenci“, „efeminaci“ poezie atd.), resp. určitá materiální praxe prezentace textů (například shakespearovské či současné divadlo). Jak jsem již naznačil při diskusi tohoto problému ve III.4.1, zajímavá cesta myšlení o formě se však nabízí u Williamsa (1977), kde je „forma“ chápána jako sociální konvence, jako kulturně sdílený útvar nesoucí potenciálně jisté společenské významy (znovu však upozorňuji na Williamsův odstup od saussurovské lingvistiky a pozdější sémiotiky a jeho inspiraci u Bachtina/Vološinova).

S určitou lhostejností k „formě“ je u obou studovaných přístupů spojena kritika „estetická“: „estetické“ přístupy k literatuře a umění se historicky často zaměřovaly právě na tvárné či „formální“ aspekty děl. Způsoby, jimiž se tomuto problému věnují Bourdieu a Williams, mají výrazné styčné body. Bourdieuova kritika „estetická“ probíhá po dvou základních liniích: jednak zdůrazňuje, že jde o historicky konstituovanou kategorii, jejíž genealogii musíme hledat v rámci logiky vývoje samotného literárního pole. „Estetická“ je kategorií, která je spojena s vydělením autonomního literárního pole a se základními

opozicemi v jeho rámci (široká × úzká produkce). Zadruhé je „estetično“ kategorií společenské polarizace, jelikož určitým vrstvám společnosti přístupné je, charakterizuje jejich způsob recepce literatury a umění, zatímco jiným nikoli. S tím je spojena Bourdieuova kritika mechanismů kulturní reprodukce (viz výše Dodatek 2: Kulturní reprodukce). Musíme si ovšem zároveň uvědomit, že „estetično“ má u Bourdieua stále klíčové postavení: je definujícím rysem sankcionované produkce v literárním poli i způsobem recepce literárních a uměleckých děl, jenž by se měl demokraticky „univerzalizovat“ (a nikoli nahradit „kontinuitou života a umění“, typickou pro „lidový“ způsob vnímání; viz Bourdieu 1979: 33). Estetično tedy u Bourdieua zůstává stěžejní – byť kritizovanou – „specializující“ kategorií.

Williams „estetično“ sleduje rovněž historicky, právě jako „specializující“ kategorii společenské praxe. Tuto kategorii i její specializaci ovšem odmítá a zdůrazňuje kontinuitu všech společenských praxí v rámci – dynamického a vnitřně rozrůzněného – společensko-materiálního pohybu. Kategorii tedy chápe jako historickou a ideologickou. Podobně je tomu též u Sinfielda, který se navíc obdobně jako Bourdieu zaměřuje na kulturní reprodukci, chápanou nejen negativně, ale – na rozdíl od Bourdieua – též pozitivně (opět viz Dodatek 2: Kulturní reprodukce). Negace „estetična“ v přesvědčení o bytostné kontinuitě literatury (jakožto prostoru „příběhů“ a reprezentací) a společnosti, které se vzájemně utvářejí a přetvářejí, byla již podrobněji diskutována výše (zejm. v III.3.2).

Bližší analýza a srovnání teorie literárního pole a kulturního materialismu, dvou prominentních přístupů reagujících na problém zprostředkování mezi textem a jeho sociálním kontextem, umožnily jemnější vhled do této problematiky. Nuancovanější vnímání problému bylo hlavním cílem této práce. Teorie literárního pole i kulturní materialismus jsou dnes součástí dějin literární teorie poslední třetiny 20. století a jsem přesvědčen, že součástí inspirativní a živou, jak ukazují i nová aktuální rozvinutí těchto přístupů, jež se zde rovněž stala předmětem analýzy, i současné polemiky o jejich tezích a metodách interpretace textů. Ty zároveň poukazují na možnosti rozšíření tohoto typu tázání, resp. jeho přenesení na další pole. Osobně spatřuji přinejmenším tři možná produktivní prodloužení výzkumu.

Zaprvé by bylo vhodné sledovat problematiku zprostředkování k jejím filozofickým kořenům; bylo by samozřejmě možné se zabývat zakladatelským Platónovým pojetím role literatury a umění ve společnosti a dalšími formulacemi těchto otázek až po novověk. Aby se ale aktuální otázka zprostředkování udržela v přiměřeně rozsáhlém rámci, stačilo by patrně bádání prodloužit k Hegelovi a jeho širě pojatému pojmu zprostředkování, s kontrastním pozadím vykrystalizovaného chápání estetična, jak je traktováno od Kantovy třetí kritiky.

Genealogie tohoto typu myšlení by pak vedla k frankfurtské škole, marxismu, Sartrovi a k některým variantám strukturalismu, v současnosti by pak patrně pokračovala k posthumanismu a objektové ontologii (v širokém kontextu „materialismu“).

Druhým rozšířením by bylo zahrnutí dalších (literárně)teoretických pozic v otázce zprostředkování mezi textem a kontextem. V úvodu i dalším textu jsem několikrát odkázal na práce Fredrika Jamesona, pro tuto problematiku klíčového myslitele, nabízejícího v pojetí „politického nevědomí“ a „političnosti formy“ zásadní konceptuální nástroje pro precizování dané problematiky. Je zjevné, že Jameson je v mnohém blízký kulturnímu materialismu, zejména v jeho williamsovské variantě, ale má blízko též k otázkám historicity v kulturním materialismu Sinfielda (a Dollimora). Dalším zásadním prodloužením by bylo zahrnutí teorií mediality jakožto aktuálního alternativního projektu *obecné* teorie zprostředkování, zejména v pracích Niklase Luhmanna a Friedricha Kittlera.

Třetím směrem je pak související důraz – spojený právě i s Jamesonem – na „formu“ jakožto nositele sociálněkontextových významů; jak již bylo výše zmíněno, právě to je patrně největší výzva stojící před kontextově orientovanými přístupy k literatuře, před níž – a to je nutno připustit – Bourdieuova teorie polí nepřiznaně a kulturní materialismus v sinfieldovské (ne však zcela ve williamsovské) variantě otevřeně kapituluje. Williamsovský důraz na formy (zejména ve Williams 1977: 186–191) jakožto nositele sociálního významu a součást společensko-materiálního pohybu by bylo velmi žádoucí promýšlet právě v kontextu jamesonovského důrazu na „obsah formy“.

K těmto směrům možného dalšího zkoumání připojím ještě jeden dílčí, nicméně podle mého názoru prvořadý problém, který se váže k otázce mediality literárního textu: williamsovský akcent na antimculahannovské (a můžeme doplnit: antikittlerovské) pojetí média, v duchu parafráze známého dikta „*médium není zpráva*“. Toto přesvědčení, domnívám se, tkví v jádře kulturního materialismu a je možné je vyjádřit také jako hledání neredukovatelného základu sociality a zároveň individuality, jakési paradoxní sociálně založené singularity zprostředkování realizovaného literárním textem.

Bibliografická poznámka

Oddíl II.2 obsahuje publikované texty: „K Pierru Bourdieuovi“, in: Richard Müller, Josef Šebek (eds.), *Texty v oběhu. Antologie z kulturně materialistického myšlení o literatuře*, Praha: Academia, 2014, s. 208–213; „Habitus“, „Kulturní kapitál“, „Literární pole“, in: Jan Matonoha, *Za (de)konstruktivismem. Kritické koncepty (post)poststrukturální literární teorie*, Praha: Academia (v edičním plánu na rok 2016).

Kapitoly III.3.1 a III.3.4 obsahují publikovaný text: „K Alanu Sinfieldovi“, in: Richard Müller, Josef Šebek (eds.), *Texty v oběhu. Antologie z kulturně materialistického myšlení o literatuře*, Praha: Academia, 2014, s. 558–565.

Exkurz 2 byl publikován jako: „Výjimečný stav. Násilí a válka v prózách Ladislava Fukse“, in: Vít Schmarc (ed.), *Obraz válek a konfliktů. V. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Válka a konflikt v české literatuře*, Praha: Akropolis, 2015, s. 315–323.

Dodatek 1 byl přednesen jako: „The Author as Agent in the Field: (Post-)Bourdiesian Approaches to the Author Today“, mezinárodní sympozium doktorandů HERMES 2015 Author, Authorship, and Authority in the Age of Cultural Studies and New Media, 14.–16. 6. 2015, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze.

Dodatek 2 byl přednesen jako: „Alan Sinfield’s *Englit*: Strategies of Cultural Reproduction and Dissidence“, mezinárodní konference Uses, Abuses and Inventions: Where is History Today?, 13.–15. 3. 2014, Univerzita Palackého v Olomouci.

Seznam literatury

- Abelove, Henry – Barale, Michèle Aina – Halperin, David (eds.) (1993). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York – London: Routledge.
- Agamben, Giorgio (2003 /1996/). *Prostředky bez účelu*. Přeložila Naděžda Bonaventurová. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Agamben, Giorgio (2005 /2003/). *State of Exception*. Přeložil Kevin Attell. Chicago: University of Chicago Press.
- Agamben, Giorgio (2011 /1995/). *Homo sacer. Suverénní moc a pouhý život*. Přeložila Naděžda Bonaventurová. Praha: OIKOYMENH.
- Amossy, Ruth (2001). „Ethos at the Crossroads of Disciplines. Rhetoric, Pragmatics, Sociology.“ *Poetics Today* 22, č. 1, s. 1–23.
- Amossy, Ruth (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: PUF.
- Asholt, Wolfgang (2005). „La notion d’avant-garde dans *Les Règles de l’art*.“ In: Jacques Dubois, Pascal Durand, Yves Winkin (eds.), *Le symbolique et le social. La réception internationale de Pierre Bourdieu*. Liège: Université de Liège, s. 165–173.
- Beasley, Chris (2005). *Gender and Sexuality. Critical Theories, Critical Thinkers*. London: Sage.
- Beasley-Murray, Jon (2000). „Value and Capital in Bourdieu and Marx.“ In: Nicholas Brown, Imre Szeman (eds.), *Pierre Bourdieu. Fieldwork in Culture*. Lanham, MD – Oxford: Rowman and Littlefield, s. 100–119.
- Becker, Howard S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Belsey, Catherine (1980). *Critical Practice*. London: Routledge.
- Bennett, Tony (1990). *Outside Literature*. London: Routledge.
- Bennett, Tony – Savage, Mike – Silva, Elizabeth et al. (2009). *Culture, Class, Distinction*. New York: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (2012 /1994/). *Místa kultury*. Přeložil Martin Ritter. Praha: Tranzit.
- Biaisi, Pierre-Marc de (2010). „Le sociologue et le généticien (suivi d’en entretien avec Pierre Bourdieu).“ In: Jean-Pierre Martin (ed.), *Bourdieu et la littérature*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, s. 245–290.
- Boschetti, Anna (1985). *Sartre et les Temps modernes. Une entreprise intellectuelle*. Paris: Minuit.

- Boschetti, Anna (2010). „L'explication du changement.“ In: Jean-Pierre Martin (ed.), *Bourdieu et la littérature*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, s. 93–111.
- Bourdieu, Pierre (1966). „Champ intellectuel et projet créateur.“ *Les Temps modernes*, č. 246, s. 865–906.
- Bourdieu, Pierre (1968). „Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique.“ *Revue internationale des sciences sociales* 20, č. 4, s. 640–664.
- Bourdieu, Pierre (1971). „Le marché des biens symboliques.“ *L'année sociologique* 22, s. 49–126.
- Bourdieu, Pierre (1977a). „La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques.“ *Actes de la recherche en sciences sociales*, č. 13, s. 3–43.
- Bourdieu, Pierre (1977b /1972/). *Outline of a Theory of Practice*. Přeložil Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1980). *Le sens pratique*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge – Oxford: Polity Press – Blackwell.
- Bourdieu, Pierre (1998 /1994/). *Teorie jednaní*. Přeložila Věra Dvořáková. Praha: Karolinum.
- Bourdieu, Pierre (2002 /1996/). *O televizi*. Přeložila Nora Obrtelová. Brno: Doplněk.
- Bourdieu, Pierre (2010a /1987/). „Historický původ čistého estetična.“ In: Tomáš Kulka, Denis Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Přeložil Josef Šebek. Červený Kostelec: Pavel Mervart, s. 325–341.
- Bourdieu, Pierre (2010b /1992/). *Pravidla umění*. Přeložili Petr Kysloušek a Petr Dytrt. Brno: Host.
- Bourdieu, Pierre (2014 /1986/). „Formy kapitálu.“ In: Richard Müller, Josef Šebek (eds.), *Texty v oběhu. Antologie z kulturně materialistického myšlení o literatuře*. Přeložil Richard Müller. Praha: Academia, s. 214–238.
- Bourdieu, Pierre et al. (1965). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, Pierre – Darbel, Alain (1966). *L'amour de l'art. Les musées et leur public*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, Pierre – Haacke, Hans (1994). *Libre-échange*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre – Passeron, Jean-Claude (1964). *Les héritiers. Les étudiants et la culture*. Paris: Minuit.

- Bourdieu, Pierre – Passeron, Jean-Claude (1970). *La reproduction. Éléments d'une théorie du système d'enseignement*. Paris: Minit.
- Brannigan, John (1998). *New Historicism and Cultural Materialism*. London: Macmillan.
- Brannigan, John (2006). „Cultural Materialism.“ In: Julian Wolfreys (ed.), *Modern British and Irish Criticism and Theory. A Critical Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 135–142.
- Bravman, Scott (1997). *Queer Fictions of the Past. History, Culture, and Difference*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brenkman, John (1995). „Raymond Williams and Marxism.“ In: Christopher Prendergast (ed.), *Cultural Materialism. On Raymond Williams*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, s. 237–267.
- Bristow, Joseph (1995). *Effeminate England. Homoerotic Writing after 1885*. New York: Columbia University Press.
- Brown, Nicholas – Szeman, Imre (2000). „Introduction: Fieldwork in Culture.“ In: Nicholas Brown, Imre Szeman (eds.), *Pierre Bourdieu. Fieldwork in Culture*. Lanham, MD – Oxford: Rowman & Littlefield, s. 1–16.
- Casanova, Pascale (2005). „Literature as a World.“ *New Left Review* 31, s. 71–90.
- Casanova, Pascale (2009). „La littérature européenne: juste un degré supérieur de l'universalité?“ In: Gisèle Sapiro (ed.), *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation, XIXe–XXIe siècle*. Paris: Découverte, s. 233–247.
- Casanova, Pascale (2011). *Kafka en colère*. Paris. Seuil.
- Casanova, Pascale (2012 /1999/). *Světová republika literatury*. Přeložil Čestmír Pelikán. Praha: Karolinum.
- Clum, John M. (2006). „Gay/Queer and Lesbian Studies, Criticism and Theory.“ In: Julian Wolfreys (ed.), *Modern British and Irish Criticism and Theory. A Critical Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 151–157.
- Colebrook, Claire (1997). *New Literary Histories. New Historicism and Contemporary Criticism*. Manchester: Manchester University Press.
- Coward, Rosalind – Ellis, John (1977). *Language and Materialism. Developments in Semiology and the Theory of the Subject*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Danto, Arthur (1999). „Bourdieu on Art. Field and Individual.“ In: Richard Shusterman (ed.), *Bourdieu. A Critical Reader*. Oxford – Malden, MA: Blackwell, s. 214–219.

- Danto, Arthur (2010 /1964/). „Svět umění.“ In: Tomáš Kulka, Denis Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Přeložil Tomáš Kulka. Červený Kostelec: Pavel Mervart, s. 95–111.
- Détrez, Christine (2006). „Distinction.“ In: Jean-Philippe Cazier (ed.), *Abécédaire de Pierre Bourdieu*. Mons – Paris: Sils Maria – Vrin, s. 44–45.
- Dhondt, Reindert – Vanacker, Beatrijs (2013). „Ethos: pour une mise au point conceptuelle et méthodologique.“ *COntEXTES. Revue de la sociologie littéraire*, č. 13, on-line, <https://contextes.revues.org/5685> (přístup 26. 1. 2016).
- Dickie, George (2010 /1974/). „Co je umění? Institucionální analýza.“ In: Tomáš Kulka, Denis Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Přeložil Ota Gál. Červený Kostelec: Pavel Mervart, s. 113–132.
- Dirkx, Paul (2005). „Réception et récepteurs des Règles de l'art.“ In: Jacques Dubois, Pascal Durand, Yves Winkin (eds.), *Le symbolique et le social. La réception internationale de Pierre Bourdieu*. Liège: Université de Liège, s. 195–206.
- Dollimore, Jonathan (1985). „Introduction: Shakespeare, Cultural Materialism and the New Historicism.“ In: Jonathan Dollimore, Alan Sinfield (eds.), *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press, s. 2–17.
- Dollimore, Jonathan (2013a). „A Response to Neema Parvivi.“ *Textual Practice* 27, č. 4, s. 733–735.
- Dollimore, Jonathan (2013b). „The Legacy of Cultural Materialism.“ *Textual Practice* 27, č. 4, s. 715–724.
- Dollimore, Jonathan – Sinfield, Alan (eds.) (1985a). *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press.
- Dollimore, Jonathan – Sinfield, Alan (1985b). „Foreword: Cultural Materialism.“ In: Jonathan Dollimore, Alan Sinfield (eds.), *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press, s. vii–viii.
- Dopita, Miroslav (2007). *Pierre Bourdieu o umění, výchově a společnosti*. Olomouc: Palackého univerzita.
- Dorleijn, Gillis J. – Grüttemeier, Ralf – Korthals Altes, Liesbeth (eds.) (2010). *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*. Leuven: Peeters.
- Drakkakis, John (ed.) (1985). *Alternative Shakespeares*. London: Methuen.
- Drakakis, John (2001). „Cultural Materialism.“ In: Christa Knellwolf, Christopher Norris (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism*. 9. *Twentieth-Century Historical*,

- Philosophical and Psychological Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 43–58.
- Dubois, Jacques (1997). *Pour Albertine. Proust et le sens du social*. Paris: Seuil.
- Dubois, Jacques (2000). „Pierre Bourdieu and Literature.“ *SubStance* 29, č. 3, s. 84–102.
- Dubois, Jacques (2005 /1978/). *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*. Paris – Bruxelles: Nathan – Éditions Labor.
- Dubois, Jacques (2010). „Flaubert analyste de Bourdieu.“ In: Jean Pierre Martin (ed.), *Bourdieu et la littérature*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, s. 77–91.
- Dubois, Jacques – Durand, Pascal – Winkin, Yves (eds.) (2005). *Le symbolique et le social. La réception internationale de Pierre Bourdieu*. Liège: Université de Liège.
- During, Simon (2005). *Cultural Studies. A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Dworkin, Dennis L. (2013 /1993/). „Cultural Studies and the Crisis in British Radical Thought.“ In: Dennis L. Dworkin, Leslie G. Roman (eds.), *Views Beyond the Border Country. Raymond Williams and Cultural Politics*. London: Routledge, s. 38–54.
- Eagleton, Terry (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell.
- Easthope, Antony (1991 /1988/). *British Post-Structuralism since 1968*. London: Routledge.
- Easthope, Antony (2001). *Privileging Difference*. Ed. Catherine Belsey. New York: Palgrave.
- Eco, Umberto (1997 /1994/). *Šest procházek literárními lesy*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia.
- Eliot, Thomas Stearns (1991 /1919/). „Tradice a individuální talent.“ In: Thomas Stearns Eliot, *O básnictví a básnících*. Přeložil Martin Hilský. Praha: Odeon, s. 9–17.
- Favre, Pierre (1982). „Christophe Charle, La crise littéraire a l'époque du naturalisme. Roman, théâtre, politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires“ (recenze), *Revue française de sociologie* 23, č. 1, s. 142–146.
- Fernández de Jesús, Eva (2012). *Autorská póza Michela Houellebecqa*. Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav románských studií.
- Figal, Günter (1994). „O mlčení textů. K heremeutickému pojmu interpretace.“ In: Günter Figal, *Hermeneutická svoboda*. Přeložila Věra Koubová. Praha: Filosofia, s. 5–13.
- Foucault, Michel (1999 /1976/). *Dějiny sexuality*. I. *Vůle k vědění*. Přeložil Čestmír Pelikán. Praha: Herrmann a synové.
- Fowler, Bridget (1999). „Some Critical Issues in Bourdieu's Sociology of Culture.“ In: Michael Grenfell, Michael Kelly (eds.), *Pierre Bourdieu. Language, Culture and Education*. Berne: Peter Lang, s. 111–120.

- Frow, John (1995). *Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford – New York: Clarendon Press.
- Fuks, Ladislav (1963). *Pan Theodor Mundstock*. Praha: Československý spisovatel.
- Fuks, Ladislav (1967). *Spalovač mrtvol*. Praha: Československý spisovatel.
- Fuks, Ladislav (1969). „Cesta do zaslíbené země.“ In: Ladislav Fuks, *Smrt morčete*. Praha: Československý spisovatel, s. 84–153.
- Fuks, Ladislav (1970). *Myši Natálie Mooshabrové*. Praha: Československý spisovatel.
- Fuks, Ladislav (1972). *Oslovení z tmy*. Praha: Melantrich.
- Fuks, Ladislav (1977). *Myši Natálie Mooshabrové*. Praha: Odeon.
- Garnham, Nicholas – Williams, Raymond (2000 /1980/). „Pierre Bourdieu and the Sociology of Culture.“ In: Derek Robbins (ed.), *Pierre Bourdieu*. III. London: Sage, s. 200–218.
- Gilk, Erik (2013). *Vítěz i poražený. Prozaik Ladislav Fuks*. Brno: Host.
- Glinoe, Anthony (2011). „De quelques critiques récentes adressées à la science des œuvres de Pierre Bourdieu.“ *CONTEXTES. Revue de la sociologie littéraire*, č. 6, on-line, <http://contextes.revues.org/4881> (přístup 29. 5. 2015).
- Goldberg, Jonathan – Mahdavi, Menon (2005). „Queering History.“ *Proceedings of the Modern Language Association* 120, č. 5, s. 1608–1617.
- Grenfell, Michael (2008). „Introduction to Part II.“ In: Michael Grenfell (ed.), *Pierre Bourdieu. Key Concepts*. Durham: Acumen, s. 43–47.
- Grenfell, Michael – Hardy, Sheryl (2007). *Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts*. Oxford – New York: Berg.
- Guillory, John (1993). *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago – London: University of Chicago Press. Český překlad části první kapitoly: Guillory, John (2007). „Kanonické a nekanonické: současná diskuse.“ Přeložil Richard Müller. *Česká literatura* 55, č. 2, s. 179–218.
- Guillory, John (2000). „Bourdieu’s Refusal.“ In: Nicholas Brown, Imre Szeman (eds.), *Pierre Bourdieu. Fieldwork in Culture*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, s. 19–43.
- Guillory, John (2014 /2010/). „Zrod pojmu médií.“ In: Richard Müller – Josef Šebek (eds.), *Texty v oběhu. Antologie z kulturně materialistického myšlení o literatuře*. Přeložil Josef Šebek. Praha: Academia, s. 462–519.
- Hadfield, Andrew (2003). „Shakespeare and Republicanism. History and Cultural Materialism.“ *Textual Practice* 17, č. 3, s. 461–483.
- Hall, Donald E. (2003). *Queer Theories*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan.

- Hall, Donald E. (2006). „Gender and Queer Theory.“ In: Simon Malpas, Paul Wake (eds.), *The Routledge Companion to Critical Theory*. London: Routledge, s. 102–114.
- Hall, Stuart (1980). „Cultural Studies. Two Paradigms.“ *Media, Culture and Society* 2, s. 57–72.
- Hall, Stuart – Jefferson, Tony (1976). *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-war Britain*. London: Hutchinson.
- Halperin, David (2002). *How To Do the History of Homosexuality*. Chicago – London: University of Chicago Press.
- Hamilton, Paul (2005 /1996/). *Historicisim*. London: Routledge.
- Hebdige, Dick (1979). *Subculture. The Meaning of Style*. London: Methuen.
- Heilbron, Johan (2005). „Innovation institutionelle et transmission artistique.“ In: Jacques Dubois, Pascal Durand, Yves Winkin (eds.), *Le symbolique et le social. La réception internationale de Pierre Bourdieu*. Liège: Université de Liège, s. 207–214.
- Heinich, Nathalie (2007). *Pourquoi Bourdieu*. Paris: Gallimard.
- Higgins, John (2001). „Part III: Introduction.“ In: John Higgins (ed.), *The Raymond Williams Reader*. Oxford – Malden, MA: Blackwell, s. 151–157.
- Hoggart, Richard (1957). *The Uses of Literacy. Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Holý, Jiří (2011). „Židé a šoa v české a slovenské literatuře pod druhé světové válce.“ In: Jiří Holý, Petr Málek, Michael Špirit, Filip Tomáš, *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*. Praha: Akropolis, s. 7–65.
- Charle, Christophe (1979). *La crise littéraire a l'époque du naturalisme. Roman, théâtre, politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*. Paris: École normale supérieure.
- Jameson, Fredric (1971). *Marxism and Form. Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Jameson, Fredric (2003 /1981/). *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. London – New York: Routledge.
- Janáček, Pavel (2005). „Co to znamená, když se řekne ‚literary culture‘? (Na okraj jednoho výskytu pojmu v anglofonním myšlení o literatuře).“ *Česká literatura* 53, č. 4, s. 556–569.

- Janoušek, Pavel (ed.) et al. (2008). *Dějiny české literatury 1945–1989*. III, 1958–1969. Praha: Academia.
- Jauss, Hans-Robert (2001 /1967/). „Dějiny literatury jako výzva literární vědě.“ In: Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka, Ivana Vízdalová (eds.), *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Přeložila Ivana Vízdalová. Brno: Host, s. 7–38.
- Jenks, Chris (2005 /1993/). *Culture*. London: Routledge.
- Jurt, Joseph (2004). „L’apport de la théorie du champ aux études littéraires.“ In: Louis Pinto, Gisèle Sapiro, Patrick Champagne (eds.). *Pierre Bourdieu, sociologue*. Paris: Fayard, s. 255–277.
- Kohler, Gun-Brit (2010). „National Disposition and the Author’s Trajectory. Reflections on Polish and Croatian Literature.“ In: Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier, Liesbeth Korthals Altes (eds.), *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*. Leuven: Peeters, s. 11–38.
- Korthals Altes, Liesbeth (2010). „Slippery Author Figures, Ethos and Value Regimes. Houellebecq, a Case.“ In: Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier, Liesbeth Korthals Altes (eds.), *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*. Leuven: Peeters, s. 95–117.
- Korthals Altes, Liesbeth (2014). *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*. Nebraska: Nebraska University Press.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (1991). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Lagasnerie, Geoffroy de (2011a). *Logique de la création. Sur l’Université, la vie intellectuelle et les conditions d’innovation*. Paris: Fayard.
- Lagasnerie, Geoffroy de (2011b). *Sur la science des oeuvres. Questions à Pierre Bourdieu (et à quelques autres)*. Paris: Éditions Cartouche.
- Lahire, Bernard (1998). *L’homme pluriel. Les ressorts de l’action*. Paris: Nathan.
- Lahire, Bernard (2001a /1999/). „Champ, hors-champ, contrechamp.“ In: Bernard Lahire (ed.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et Critiques*. Paris: Découverte, s. 23–57.
- Lahire, Bernard (ed.) (2001b /1999/). *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et Critiques*. Paris: Découverte.
- Lahire, Bernard (2006). *La condition littéraire. La double vie des écrivains*. Paris: Découverte.

- Lahire, Bernard (2010a). *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*. Paris: Découverte.
- Lahire, Bernard (2010b). „Le champ et le jeu. La spécificité de l'univers littéraire en question.“ In: Jean Pierre Martin (ed.), *Bourdieu et la littérature*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, s. 143–154.
- Macherey, Pierre (1966). *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: Maspero.
- Maingueneau, Dominique (1993). *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris: Dumont.
- Maingueneau, Dominique (2013). „L'èthos: un articulateur.“ *CONTEXTES. Revue de la sociologie littéraire*, č. 13, on-line, <https://contextes.revues.org/5772> (přístup 26. 1. 2016).
- Málek, Petr (2011). „Holocaust a kulturní paměť: obrazy – figury – jazyk.“ In: Jiří Holý, Petr Málek, Michael Špirit, Filip Tomáš, *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*. Praha: Akropolis, s. 67–134.
- Malpas, Simon (2006). „Historicism.“ In: Simon Malpas, Paul Wake (eds.), *The Routledge Companion to Critical Theory*. London: Routledge, s. 55–65.
- Martin, Jean-Pierre (ed.) (2010). *Bourdieu et la littérature*. Nantes: Éditions Cécile Defaut.
- Maton, Karl (2008). „Habitus.“ In: Michael Grenfell (ed.), *Pierre Bourdieu. Key Concepts*. Durham: Acumen, s. 49–65.
- Matonti, Frédérique (2000). „Sapiro (Gisèle), La Guerre des écrivains. 1940–1953“ (recenze), *Politix* 13, č. 50, s. 180–186.
- Mauger, Gérard (2006a). „Capital.“ In: Jean-Philippe Cazier (ed.), *Abécédaire de Pierre Bourdieu*. Mons – Paris: Sils Maria – Vrin, s. 23–25.
- Mauger, Gérard (2006b). „Habitus.“ In: Jean-Philippe Cazier (ed.), *Abécédaire de Pierre Bourdieu*. Mons – Paris: Sils Maria – Vrin, s. 77–79.
- Meizoz, Jérôme (2005). „Pierre Bourdieu et la question de la forme. Vers une sociologie du style.“ In: Jacques Dubois, Pascal Durand, Yves Winkin (eds.), *Le symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*. Liège: Université Liège, s. 185–194.
- Meizoz, Jérôme (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine 1997.
- Meizoz, Jérôme (2010a). „Ce que préfacier veut dire.“ In: Jean Pierre Martin (ed.), *Bourdieu et la littérature*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, s. 195–205.

- Meizoz, Jérôme (2010b). „Modern Posterities of Posture. Jean-Jacques Rousseau.“ In: Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier, Liesbeth Korthals Altes (eds.), *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*. Leuven: Peeters, s. 81–93.
- Meizoz, Jérôme (2011). *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève: Slatkine 2011.
- Meizoz, Jérôme (online). „Postures‘ d’autoer et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq).“ *Vox-Poetica*, on-line, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html> (přístup 10. 4. 2015).
- Meizoz, Jérôme – Martens, David (2011). „La fabrique d’une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de la ‚posture‘.“ *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, č. 6, 2011, s. 199–212.
- Milner, Andrew (2002). *Re-Imagining Cultural Studies. The Promise of Cultural Materialism*. London: Sage.
- Milner, Andrew (2005 /1996/). *Literature, Culture, and Society*. London: Routledge.
- Milner, Andrew (2006). „Raymond Williams.“ In: Julian Wolfreys (ed.), *Modern British and Irish Criticism and Theory. A Critical Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 75–83.
- Milner, Andrew – Browitt, Jeff (2002). *Contemporary Cultural Theory*. London: Routledge.
- Moi, Toril (1985). *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. Londo: Methuen.
- Moore, Robert (2008). „Capital.“ In: Michael Grenfell (ed.), *Pierre Bourdieu. Key Concepts*. Durham: Acumen, s. 101–117.
- Moriarty, Michael (1995). „The Longest Cultural Journey.‘ Williams and French Theory.“ In: Christopher Prendergast (ed.), *Cultural Materialism. On Raymond Williams*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, s. 91–116.
- Müller, Richard (2014). „Obměny kultur, ohyby materiality. K myšlení kulturního materialismu a nového historismu.“ In: Richard Müller, Josef Šebek (eds.), *Texty v oběhu. Antologie z kulturněmaterialistického myšlení o literatuře*. Praha: Academia, s. 17–108.
- Müller, Richard – Šebek, Josef (eds.) (2014). *Texty v oběhu. Antologie z kulturně materialistického myšlení o literatuře*. Praha: Academia.
- Nekula, Marek (2000). „Metafora a poznání.“ *Estetika* 36, č. 3, s. 15–42.
- O’Conor, Alan (1989). *Raymond Williams. Writing, Culture, Politics*. Oxford: Blackwell.
- Parvini, Neema (2012). *Shakespeare and Contemporary Theory*. London: Bloomsbury Academic.

- Parvini, Neema (2013). „Reply to Jonathan Dollimore.“ *Textual Practice* 27, č. 4, s. 724–733.
- Peterson, Richard A. – Kern, Roger M. (1996). „Changing Highbrow Taste. From Snob to Omnivore.“ *American Sociological Review* 61, 1996, s. 900–907.
- Pinto, Louis – Sapiro, Gisèle – Champagne, Patrick (eds.) (2004). *Pierre Bourdieu, sociologue*. Paris: Fayard.
- Pinto, Louis (2002 /1998/). *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*. Paris: Albin Michel.
- Pohorský, Miloš (2004). „Doslov.“ In: Ladislav Fuks, *Myši Natálie Mooshabrové*. Praha: Odeon, s. 295–300.
- Robbins, Derek (1997). „Ways of Knowing Cultures. Williams and Bourdieu.“ In: Jeff Wallace, Rod Jones, Sophie Nield (eds.), *Raymond Williams Now. Knowledge, Limits and the Future*. London: Palgrave Macmillan, s. 40–55.
- Rupp, Leila J. (2001 /1999/). *Vytoužená minulost. Dějiny lásky a sexuality mezi osobami stejného pohlaví v Americe od příchodu Evropanů po současnost*. Přeložila Věra Sokolová. Praha: One Woman Press.
- Saint-Amand, Denis – Vrydaghs, David (2013). „Retours sur la posture.“ *COntEXTES. Revue de la sociologie littéraire*, č. 13, on-line, <https://contextes.revues.org/4712> (přístup 26. 1. 2016).
- Saint-Jacques, Denis – Viala, Alain (2001 /1999/). „À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire.“ In: Bernard Lahire (ed.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et Critiques*. Paris: Découverte, s. 59–75.
- Sapiro, Gisèle (1999). *La guerre des écrivains 1940–1953*. Paris: Fayard 1999.
- Sapiro, Gisèle (ed.) (2009). *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation, XIXe–XXIe siècle*. Paris: Découverte.
- Sapiro, Gisèle (2010). „Authorship and Responsibility. The Case of Emile Zola's Commitment in the Dreyfus Affair.“ In: Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier, Liesbeth Korthals Altes (eds.), *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*. Leuven: Peeters, s. 1–10.
- Sapiro, Gisèle (2011). *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe–XXIe siècle)*. Paris: Seuil.
- Sapiro, Gisèle (2013). „Stratégies de l'écriture et responsabilité auctoriale.“ In: Dinah Ribard, Nicolas Schapira (eds.), *On ne peut pas tout réduire à des strategies*. Paris: PUF, s. 163–181.
- Sapiro, Gisèle (2014). *La sociologie de la littérature*. Paris: Découverte 2014.
- Sinfield, Alan (1971). *The Language of Tennyson's „In Memoriam“*. Oxford: Blackwell.

- Sinfield, Alan (1983a). *Literature in Protestant England, 1560–1660*. London: Croom Helm.
- Sinfield, Alan (1983b). *Society and Literature, 1945–1970*. London: Methuen.
- Sinfield, Alan (1985a). „Give an account of Shakespeare and Education, showing why you think they are effective and what you have appreciated about them. Support your comments with precise references.“ In: Jonathan Dollimore, Alan Sinfield (eds.), *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press, s. 134–157.
- Sinfield, Alan (1985b). „Introduction: Reproductions, Interventions.“ In: Jonathan Dollimore, Alan Sinfield (eds.), *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press, s. 130–133.
- Sinfield, Alan (1986). *Alfred Tennyson*. Oxford: Blackwell.
- Sinfield, Alan (1992). *Faultlines. Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford: Oxford University Press.
- Sinfield, Alan (1994). *The Wilde Century. Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. New York: Columbia University Press.
- Sinfield, Alan (1998). *Gay and After*. London: Serpent’s Tail.
- Sinfield, Alan (1999). *Out on Stage. Lesbian and Gay Theater in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press.
- Sinfield, Alan (2004a). „Interview with Alan Sinfield.“ *The AnaChronisT* 10, s. 175–181.
- Sinfield, Alan (2004b /1989/). *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Sinfield, Alan (2004c). *On Sexuality and Power*. New York: Columbia University Press.
- Sinfield, Alan (2005 /1994/). *Cultural Politics – Queer Reading*. Abingdon – New York: Routledge.
- Sinfield, Alan (2006). *Shakespeare, Authority, Sexuality. Unfinished Business in Cultural Materialism*. Abingdon – New York: Routledge.
- Sinfield, Alan (2014 /1994/). „Estétství a dekadence.“ In: Richard Müller, Josef Šebek (eds.), *Texty v oběhu. Antologie z kulturně materialistického myšlení o literatuře*. Přeložil Josef Šebek. Praha: Academia, s. 566–596.
- Stallabras, Julian (2006). *Contemporary Art. A Very Short Introduction*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Storchová, Lucie (2011). *Paupertate styloque connecti. Utváření humanistické učenecké komunity v českých zemích*. Praha: Scriptorium.

- Šafr, Jiří (2008). *Životní styl a sociální třídy. Vytváření symbolické kulturní hranice diferenciací vkusu a spotřeby*. Praha: Sociologický ústav.
- Thelen, Lionel (2006). „Illusio et libido.“ In: Jean-Philippe Cazier (ed.), *Abécédaire de Pierre Bourdieu*. Mons – Paris: Sils Maria – Vrin, s. 91–94.
- Thompson, E. P. (1963). *The Making of the English Working Class*. London: Victor Gollancz.
- Trávníček, Jiří (2012). „Raymond Williams: Klíčová slova. Slovník kultury a společnosti.“ In: Vladimír Macura, Alice Jedličková (eds.), *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno: Host, s. 785–791.
- Turner, Graeme (2003 /1990/). *British Cultural Studies. An Introduction*. London: Routledge.
- Van Leer, David (2006). „Lesbian and Gay Studies/Queer Theory.“ In: Julian Wolfreys (ed.), *Modern North American Criticism and Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 110–118.
- Viala, Alain (1985). *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Minuit 1985.
- Williams, Raymond (1962). *Communications*. London: Chatto and Windus.
- Williams, Raymond (1965 /1961/). *The Long Revolution*. London: Chatto & Windus.
- Williams, Raymond (1973). *The Country and the City*. London: Chatto & Windus.
- Williams, Raymond (1974). *Television. Technology and Cultural Form*. London: Fontana.
- Williams, Raymond (1976 /1958/). *Culture and Society, 1780–1950*. Harmondsworth: Penguin.
- Williams, Raymond (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, Raymond (1980a /1973/). „Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory.“ In: Raymond Williams, *Culture and Materialism. Selected Essays*. London: Verso, s. 35–55.
- Williams, Raymond (1980b /1971/). „Literature and Sociology.“ In: Raymond Williams, *Culture and Materialism. Selected Essays*. London: Verso, s. 13–34.
- Williams, Raymond (1980c /1978/). „Means of Communication as Means of Production.“ In: Raymond Williams, *Culture and Materialism. Selected Essays*. London: Verso, s. 57–70.
- Williams, Raymond (1981). *Culture*. London: Fontana Paperbacks.
- Williams, Raymond (1983 /1976/). *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.
- Williams, Raymond (2001 /1958/). „Culture Is Ordinary.“ In: John Higgins (ed.), *The Raymond Williams Reader*. Oxford – Malden, MA: Blackwell, s. 10–24.

- Williams, Raymond (2014 /1977/). „Literární teorie.“ In: Richard Müller, Josef Šebek (eds.), *Texty v oběhu. Antologie z kulturně materialistického myšlení o literatuře*. Přeložil Josef Šebek. Praha: Academia, s. 162–207.
- Williams, Raymond – Orrom, Michael (1954). *Preface to Film*. London: Film Drama Limited.
- Wilson, Scott (1995). *Cultural Materialism. Theory and Practice*. Oxford: Blackwell.
- Wolff, Janet (1981). *The Social Production of Art*. Basingstoke: Macmillan.
- Zahrádka, Pavel (2009). *Vysoké versus populární umění*. Olomouc: Periplum.