

ISKM03 Literatura, knihovní procesy a trh

Témata literárně kulturní (prof. Petr Kyloušek)

- 1) Krása, estetično
- 2) Autorství (F. Villon, C. Marot)
- 3) Vznik časopiseckého a knižního trhu
- 4) Proměna postavení spisovatele
- 5-6) Proměna a vývoj od moderny k postmoderně

1) Krása a estetično

Krása a estetično jsou produktem společenského vývoje, ve kterém lze jen stěží rozlišit, co je dáno přirozeně (viz „antropologickou konstantu“ Olega Suse) a co je důsledkem kultury. Už Michel de Montaigne konstatuje v 16. století, že kultura je naše druhá přirozenost.

V každém případě je třeba vzít v úvahu, že kategorie krásna souvisí s estetickou hodnotou a ta zase s estetickou normou a soudem. Viz přednášky Jana Mukařovského „Problém estetické hodnoty“, „Problémy estetické normy“ a „Problémy individua v umění“ (Jan Mukařovský, *Cestami poetiky a estetiky*, Praha, Československý spisovatel, 1971, s. 11-34, 35-48 a 49-84). Ukazuje zde, že estetická hodnota nespočívá ani v artefaktu (viz Mukařovského rozlišení mezi artefaktem a estetickým objektem), ani nevychází z individuálního posouzení, nýbrž vzniká interakcí mezi jednotlivcem, předmětem a normou. Jinak řečeno krásu vnímáme podobně jako mluvíme a myslíme, používáme jazyk a respektujeme jazykovou normu“ naše promluva je zároveň individualizovaná i zasazená do normativního rámce.

V literatuře a kultuře souvisí krásno s estetickou funkcí, která je součástí funkčního modelu komunikace jazykových znaků a umělecké řeči.

Tak jako jsou u hudby tóny, u malířství barvy, atd. je stavebním materiálem literatury lidská řeč. Je proto literatura specifickým (a to estetickým) užitím jazykové komunikace. Literární dílo je pak **specifický znak** svého druhu, tzn. něco, co **má význam**, co je nositelem významu. (V hegelovské a marxistické teorii je pak **význam** dialekticky protikladnou kategorií k **odrazu**.) Logik a sémiotik Charles Sanders Peirce definoval tři situace, kdy se prvky skutečnosti stávají znaky, tedy nositeli významu. Rozlišil tak 1. index (vzniká přirozeně, „metonymickou souvislostí; např. kouř odkazuje k ohni); 2. ikonu (vzniká analogií; schéma chodce - přechod); 3. symbol (vzniká dohodou, konvencí). Tohoto posledního typu se pak především týká pojetí Ferdinanda de Saussure, jakožto spojení označujícího (*signifiant*) a označovaného (*signifié*).

O povaze jazykového znaku se od starověku vede spor, do jaké míry je znakovost dána „fysei“ (kratylismus) a do jaké společenskou konvencí „nomó“ (Hermogenés v Platónově *Kratylovi*). Navzdory obecně přijímané saussurovské koncepci arbitrárnosti jazykového znaku je zvláště v literatuře patrné, že se zde uplatňují postupy, které jazykový znak „motivují“.

I na literaturu se vztahují **zákonitosti řeči (lois du discours)**, formulovaná pragmatikou, vymezující základní znaky konvence v mezilidské komunikaci (H. P. Grice, *Logic and Conversation*)

1. Princip kooperace
2. Princip pertinence
3. Princip upřímnosti
4. Princip informativnosti
5. Princip vyčerpávajícíchosti
6. Zákon modalit, tj. stylové přiměřenosti sdělení.

Na literaturu lze aplikovat základní model jazykové komunikace. Poprvé tak učinil **Jan Mukařovský**, když použil model **Karla Bühlera** (*Sprachtheorie*, 1930) a k funkci zobrazovací (repräsentation), apelativní (appel) a expresivní (expression) přidal ještě **funkci estetickou**.

Tento model pak byl **Romanem Jakobsonem** později rozšířen na dnes obecně uznávaný komunikativní model beroucí úvahu pět činitelů: autora sdělení, sdělení, kód, referenční skutečnost, příjemce:

- referenční funkce usouvztažňuje sdělení s referenční skutečností
- emotivní funkce je projevem autora uvnitř sdělení
- konativní funkce zdůrazňuje snahu autora sdělení o ovlivnění příjemce
- fatická funkce ošetřuje kontakt mezi autorem sdělení a příjemcem
- funkce metalingvistická se týká odkazu sdělení ke kódu nebo komunikačnímu procesu
- funkce estetická je autotelickou funkcí, jíž sdělení odkazuje k sobě samému

Specifičnost literární a umělecké komunikace není jen ve **zdůraznění funkce estetické**, ale ve zvláštních vlastnostech jak jednotlivých prvků (autor, masa individualizovaných čtenářů; vzdálenost autor-čtenář, časový odstup; absence bezprostřednosti; specifický literární kód s výraznou překódovaností a zároveň i výraznou entropií, tj. mnohoznačností a neurčitostí apod.).

Především pak v literární komunikaci dochází k **funkční polarizaci**, dochází k přehodnocení důležitosti pořadí jednotlivých funkcí. Viz příklad kuchyňského nože a téhož nože v malířském rámu na výstavě.

Estetická funkce vyvazuje z bezprostřednosti, vytváří nadčasovou platnost. Je to dáno tím, co ukazuje Milan Jankovič, totiž, že estetická funkce je „prázdná“ (Milan Jankovič, *Cesty za smyslem literárního díla*, Praha, Karolinum 2005, viz „Estetická funkce a významové sjednocení“, 141-149). Nemá totiž vlastní nástroje, a proto může využít všech možných nástrojů. Jinak řečeno: krásu lze vyrobit ze všeho či promítnout do všeho – pohledu do krajiny, automobilové karoserie, tváře člověka, šatů, židle, kroje, taláru. Jankovič pak rozlišuje tři účinky estetické funkce: ozvláštňení, integraci, transcendenci.

Pro nás z toho plynou některé důsledky a úvahy. Ta první se týká hranice mezi literaturou a neliteraturou (umění a neuměním). Je to hranice propustná, jak ukazuje Gérard Genette (*Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991). Záleží, zda textu je přisouzena jako dominantní funkce estetická, nebo zda text tuto funkci ztratí a promění se v pouhý dokument a sdělení. Dobrý příklad nabízí geneze Vaculíkova *Českého snáře* (Ludvík Vaculík, *Český snář*. Brno: Atlantis, 1990. s. 270-271; Vladimír Karfik, „S Ludvíkem Vaculíkem o Českém snáři“, *Literární noviny*, 1991, 14, 4. dubna). Jsou zde jasně vymezeny podmínky, za jakých se z deníku, jenž by mohl posloužit jako zdroj informací pro policii, stane román.

Druhá úvaha souvisí autonomie umění jako zvláštní, autonomní, autopoietické činnosti, tedy toho, co Pierre Bourdieu v *Pravidlech umění* označuje za literární pole. (*Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole (Les Règles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire)* Brno: Host, 2011). Jeho genezi ukazuje s odkazem na práci kunsthistorika Michaela Baxandalla (*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford“ Oxford University Press, 1972). Baxandall zkoumal smlouvy mezi objednateli uměleckých děl a malíři v renesanční Florencii. Na kontraktech lze postupně vysledovat, jak původně čistě řemeslnická kritéria ustupují zásadám, které si umělci postupně prosazují pro hodnocení vlastní kvality a rozlišení umění od neumění a vyššího umění od nižšího. Tak postupně vniká autonomní axiologické pole se strukturací hodnot, které, byť uvnitř ekonomického a politického pole, je na ekonomických a politických hodnotách a faktorech nezávislá. Podobně se to děje v literatuře, kde se tato situace zřetelně profiluje ve spojitosti s pojmem autorství, souvisejícím s rozšířením knihtisku, a se vznikem časopiseckého a knižního trhu v 18. a 19. století.

2) Autor, autorství

Pojem autor a autorství souvisí s *autoritou*, latinsky *auctoritas*, které jedinec požívá ve vztahu ke svému dílu a ke společnosti. Jejich důležitost vystupuje tam, kde se objevuje rozmnožování textů, ať už opisem, nebo tiskem, a jsou výraznější tam, kde se ono rozmnožování děje ve velkém měřítku, jako v případě starověkých písářských dílen produkujících opisy pro veřejné knihovny. Vlastně teprve se vznikem knihoven od Alexandrie, přes Pergamon až po systematické zakládání a výstavbu knihoven Římany, se upevňují reference k autorům děl a přechod od kultury orální, k psané a knižní.

Pro moderní Evropu byl oním zlomem přechodu od převážně orální tvorby k psané tvorbě vynález knihtisku. Proměna se týká statutu tvůrce (básníka), jeho sebeobrazu a sebe prezentace, práva na text, prezentace díla. Tento fakt si osvětlíme na příkladech, které dobře znám a které jsou vhodně doložené ve francouzské literatuře.

První konstatace míří k faktu, že tvůrce některých děl středověku neznáme, nebo přesně o jejich životě mnoho nevíme. *Píseň o Rolandovi* zmiňuje na konci jistého Turola, jenž nevíme, zda to byl písař či autor. O Marie de France tušíme, že možná patřila k plantagenúetovskému dvoru. U Chrétiena de Troyes, plodného básníka dvora hraběnky Marie de Champagne, dcer Aliénory Akvitánské, nevíme, co přesně jeho jméno znamená (Kristián, protože byl pokřtěný konvertita?). Životopisy celé řady trubadúrů představují spíš fiktivní žánr, tzv. vida, než realitu (viz Jaufré Rudel, Amor de lonh a legendu o jeho lásce ke kněžně tripolské). Teprve postupně vystupují kontury básníků a projevují se v textech, i prostřednictvím stylizací: Rutebeuf, Christine de Pisan, Charles d'Orléans, François Villon.

Podívejme se na změnu mezi otcem Jehanem Marotem, dvorským básníkem krále Ludvíka XII. a jeho synem Clémentem, který sloužil Františkovi I. Otec se ještě považuje za řemeslníka veršotepce: „*Clerc ne suis, mais seulement ai l'art/ De rimoyer*“; báseň *Voyage de Venise*). Zato syn se vidí již jinak:

Quant au surnom, aussi vrai qu'Évangile,
Il tire à cil du Poète Virgile,
Jadis chéri de Mécénas à Rome »
Maro s'appelle et Marot je me nomme,
Marot je suis et Maro ne suis pas,
Il n'en fut onc depuis le sien trépas.
(Clément Marot, „Enfer“)

Příklon k antické referenci (Maecennas, Publius Vergilius Maro), vidění vlastní velikosti a výjimečnosti jsou sice laděny do humorného tónu, jsou však reálné. Tyto postoje se pak promítají do předmluv a komentářů, tedy do paratextů. Clément Marot je také jeden z autorů, který pečuje o stopu, kterou zanechá, a proto vydává své souborné dílo s patřičnými komentáři:

Je ne sais (mes très chères Frères) qui m'a plus incité à mettre ces miennes petites jeunesses en lumière, ou vos continuelles prières ou le déplaisir que j'ai eu d'en ouïr crier et publier par les rues une grande partie toute incorrecte, mal imprimée et plus au profit du libraire qu'à l'honneur de l'auteur. (Marot, Préface de *l'Adolescence clémentine*)

Le tort que vous m'avez fait, vous autres qui par ci-devant avez imprimé mes *Œuvres*, est ci grand et si outrageux qu'il a touché mon honneur et mis en danger ma personne; car par avarice convoitise de vendre plus cher et plus tôt ce qui se vendait assez, avez ajouté à icelles miennes œuvres plusieurs autres qui ne me sont rien. (Marot, Préface des *Œuvres complètes*)

Zde například naplno projevu nárok mít autoritu nad svým dílem a obrazu sebe. A z toho titulu se také domáhá výjimečného postavení a nároku na svobodu vyjadřování, neboť by měl být posuzován jinak než jiní lidé:

Ô juge sacrilège,
Qui t'a donné ni loi ni privilège
D'aller toucher et faire tes massacres
Au cabinet des saintes Muses sacres?
Bien il est vrai que livres de défense
On y trouva; mais cela n'est offense
À un Poète à qui on doit lâcher
La bride longue et rien ne lui cacher,
Soit d'Art magic, nigromance ou caballe.
Et n'est doctrine écrite ni verbale,
Qu'un vrai Poète au chef ne dût avoir,
Pour faire bien d'écrire son devoir.

(Marot, *Épître au Roi, du temps de son exil à Ferrare*)

Stejně se ale Clément Marot chová ke svému předchůdci Françoisi Villonovi, kterého si vážil a jehož souborné dílo v Lyonu vydal roku 1533. Villonovo dílo tehdy kolovalo v opisech a pokoutních vydáních nerespektujících původní texty. V podstatě zde pokračovala ona pozdně středověká situace, kdy básník obklopený svými druhy (*sodalitas*) se obrací k tomuto publiku vymezenému bezprostředním kontaktem a oralitou a jeho texty jsou pak tímto prostředím „rozmnožovány“ jako součást poloorální tradice s variacemi textů.

V předmluvě k soubornému vydání Villona Marot konstatuje, že básník, má-li patřit „večnosti“, se musí obracet již nikoli ke svému bezprostřednímu publiku, a musí proto dbát nejen na výraz, ale také na tematiku:

„Pour cette cause, qui voudra faire une œuvre de longue durée, ne prenne son sujet sur telles choses basses et particulières“

Tím se ostatně řídí i Marotova edice Villonových textů a úprav, které do nich vnáší.

Veřejná tvář básníka se napříště stylizuje do jisté sebe prezentace pro čtenářskou veřejnost. Viz sebe prezentace Ronsarda a Cassandry Salviati na vydání sonetů. Toto autorství se také projevuje v typografii, předmluvách a v zajištění zárodků autorských práv ve smyslu oficiality textu potvrzené „královským privilegiem“.

K novému sebeobrazu básníka a tvůrce patří také učenost, znalost latiny a řečtiny a připodobnění k tvůrci-mágovi, veleknězi, věštci:

Car comme dit le grand Platon, ce sage,
Quatre fureurs brulent nostre courage:
Bacchus, Amour, les Muses, Apollon,
Qui dans nos cœurs laissent un aiguillon
Comme freslons, et d'une ardeur secrète
Font soudain l'homme et Poète et Prophète.

(Ronsard, *la Lyre*)

„Je suis le trafiqueur des Muses
Et de leurs biens, maîtres du temps...“

(Ronsard, *Ode à Bertrand Bergier*)

„Cérès n'a pas esté Deesse renommée
Pour avoir de son bled nostre terre semée,
Ny Pallas pour avoir monsté l'art de filer,
Escarder les toisons, ou l'huile distiller:
Les livres seulement, de mortelles Princesses,
Et non pas leurs mestiers, les ont faites Deesses.“

(Ronsard, *Ode à la Reine Régente*)

Ale je zde také argumentace k potvrzení vlastní originality a nenapodobitelnosti.

L'imitation des nôtres [poètes] m'est tant odieuse [...] que pour cette raison je me suis éloigné d'eux, prenant style à part, sens à part, œuvre à part, ne désirant avoir rien de commun avec une si monstrueuse erreur. [...] Donc désirant m'approprier quelque louange, [...] et ne voyant en nos Poètes François chose qui fût suffisante d'imiter, j'allai voir les étrangers, et me rendis familier d'Horace, contrefaisant sa naïve douceur [...]. Et osai le premier des nôtres enrichir ma langue. [...] Je puis bien dire (et certes sans vanterie) ce que lui-même modestement témoigne de lui : *Libera per vacuum posui vestigia princeps, / Non aliena meo pressi pede.*
(Ronsard, Préface des *Odes*, 1550)

To ostatně souvisí i se zárodky budoucího kulturního trhu. Knihtisk vytvořil novou kulturu. Odtrhl tištěnou literaturu od orální (napříště odsouzené k folklóru), zrychlil literární vývoj, protože jej omezil na elitu a zároveň zvýšil konkurenci. Proto v renesanci se již vytvářejí zárodky básnických škol: lyonská skupina a Plejáda a také první zárodky poetik, obran jazyka a literárních manifestů, jako je *Défense et illustration de la langue française* Plejády z roku 1549, která reaguje na *Art poétique* Thomase Sebilleta z roku 1548.

3) Vznik časopiseckého a knižního trhu

Otázka trhu nás vrací ke zcela zásadní otázce živobytí. Kdo byli autoři a z čeho žili? Umění, a tedy i literatura se jako by vymykají běžným pravidlům a normám. Není tu žádné měřítko výkonnosti, neplatí zde běžný poměr mezi výkonností, penězi a uznáním. Neplatí, že čím více napíšu, tím víc peněz dostanu. Zvláštní je i sociální postavení umělců. Stojí jako by mimo společnost, přiznáváme jim jinou morálku, případně právo na jinou morálku apod. Řada umělců také odděluje občanské jméno a život od uměleckých aktivit a uměleckého jména.

Přesto zde jistá pravidla. Stačí se podívat na změny, které přinesly dějiny v postavení a živobytí umělců a spisovatelů. Pod dlouhou dobu vesměs platilo, že literatura svého člověka neživí. Spisovatel byl buď aristokrat jako Gaius Iulius Caesar, úspěšný advokát a politik jako Marcus Tullius Cicero, státní úředník jako Gaius Suetonius Tranquillus, případně měl svého Maecennata jako Quintus Horatius Flaccus.

Středověcí autoři byli často zaštitěni a živeni církevní institucí, pokud nebyli sami aristokraty jako někteří trubadúři, nebo nežili na dvoře nějakého velmože. Ještě v době renesance, baroka a klasicismu to platilo: François Rabelais byl mnich, Pierre de Ronsard byl vysvěcen na kněze, a i když žil na královském dvoře, živobytí získával z farních prebend. Jean Racine, ač dramatik, byl králem Ludvíkem XIV. placen jako dvorní dějepisec, Jean de La Fontaine upadl do chudoby po uvěznění svého ochránce intendanta Nicolase Fouqueta. První, kdo se patrně dokázali sami uživit kulturou, byli divadelníci – Shakespeare a Molière. Většinou ale byla literatura „závislou činností“.

Situace se začíná měnit koncem 17. století. Vzrůstá vzdělanost, vzrůstají i majetné měšťanské vrstvy, které pak v 18. století ještě zbohatnou koloniálním obchodem a začínající průmyslovou revolucí. Jen jeden příklad za všechny: přístav v Marseille více než ztrojnásobí obrat zboží z 20 milionů na 75 milionů livrů jen za období 1728-1746. I francouzský vývoz se mezi roky 1720 a 1780 ztrojnásobí.

Nová měšťanská vrstva a aristokracie přijímají nové kulturní návyky, k nimž patří četba. Vznikají první pravidelné časopisy, jako je *Mercure Galant* (1678), nebo anglický *The Spectator* (1711), po něm *Le Spectateur français* (1721) apod.

Zároveň se kultura a vzdělání stěhuje do nových míst. Původní literární salony aristokracie se v době osvícenství mění ve filozofické salony, kde se setkávají osvícenší filozofové a umělci. Zde stále ještě vládnou ženy: vévodkyně z Maine (1700-1753; Fontenelle, La Motte), Mme de Lambert (1710-1733; Fontenelle, La Motte, Fénelon, Montesquieu, Marivaux, d'Argenson), Mme de Tencin (1726-1749; Marmontel, Helvétius, abbé Prévost, Piron), Mme du Deffand (1740-1780;

Fontenelle, Marivaux, Montesquieu, encyclopedisté), Mme de Geoffrin (1749-1777; Marivaux, Marmontel, Grimm, d'Holbach, encyclopedisté), Mlle de Lespinasse (1764-1776; d'Alembert, Condillac, Marmontel, Condorcet, Turgot).

K této staronové tradici při stupuje anglická móda klubů, tedy míst již nikoli soukromých, nýbrž veřejných, kam ovšem mají přístup jen schválení členové. Viz club de l'Entresol (1720-1731; Montesquieu, abbé de Saint-Pierre)

Nejradikálněji je v novém veřejném prostoru angažována kavárna café de la Régence, café Procope (Fontenelle, Voltaire, Diderot, Marmontelle), café Gradot, café Laurent. Právě kavárny se stanou místem, kde se až do konce 20. století budou setkávat intelektuální elity v dotyku s veřejností. Zde budou vznikat nové umělecké proudy a směry od romantismu po současnost.

V 18. století se definitivně, alespoň ve Francii přenáší těžiště literatury a kultury obecně z královského dvora a z literárních salonů do veřejného prostoru města. Vzrůstá úloha veřejného mínění, roste jeho síla. Myšlenky se šíří časopisy a literaturou. Začíná se formovat knižní trh. V 18. století jsou to ve Francii dosud jen zárodky, ale přesto jsou zde již první spisovatelé, kteří se dokážou uživit převážně svým perem: Antoine François Prévost překládal novinářil a psal sériové romány, z nichž dnes čteme jen Manon Lescaut; Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, opět novinář, komediograf a autor osmidílného mravoučného Marianina života; příkladem mohou být i osudy Denise Diderota, který se věnoval nejen Encyklopedii, ale také umělecké kritice, divadlu a próze. Podobně jako Voltaire, či Rousseau, anebo výše jmenovaní autoři nemusel už Diderot být na nikom závislý.

Knižní trh je ještě v počátcích, kupní síla 3.000 čtenářů, jak se odhaduje, není dosud dostatečně obživná. Nicméně se již objevuje reglementace autorských a vydavatelských práv. S Anglii je to Licensing Act (1662) po sdružení vydavatelů, později Statute of Anne (1709), který chrání autorské právo na 21 let. Podobná myšlenka Lengleta du Fresnoy je podpořena Diderotem (*Lettre dur le commerce du livre*, 1763), ale až 1777 se podaří Beaumachaisemu prosadit autorská práva pro oblast divadla. Teprve legislativa Francouzské revoluce a legislativa pozdější vnese do knižního trhu řád.

Vznik knižního trhu, zvláště pak jeho rozvoj v 19. století, vytváří nové podmínky pro literaturu a literární život. Na jedné straně skýtá tvůrčí svobodu, protože tvůrce již není vázán ani institucí, ani vazbou k panovníkovi či mecenáši. Může jít svou cestou. Nicméně vystavuje se na druhé straně trhu, to jest anonymní přízni/nepřízni čtenářů. Není tajemstvím, že jedním z popudů Honoré de Balzaka, byla nutnost splatit své obrovské dluhy, které nahromadila jako neúspěšný vydavatel. Rovněž Walter Scott, autor jinak veleúspěšný, uměl zadlužen a dluh byl splacen až následnými vydáními jeho románů. Zejména Balzakův případ ukazuje, že se rodí nový typ spisovatele-podnikatele (viz epizodu z Balzakova podnikání s divadelní hrou).

Nárůst čtenářského trhu má několik příčin. Na prvním místě je jistě hospodářský vzestup. Ale ten je úzce provázán s nutností budovat moderní národní stát se sjednoceným trhem, jednotným zákonodárstvím, jednotnou administrativou, daňovým systémem, jednotným jazykem. K tomu je třeba zajistit všeobecnou alfabetizaci, a tedy školství. Možnost a schopnost číst se tak z nejvyšších vrstev šíří k širokým masám. Jedna ze tří revolucí, které vytvořily moderní Evropu začala právě školskými reformami Marie Terezie ve střední Evropě a odtud se tato revoluce šířila na Západ i Východ, aby zde doplnila revoluci v kontrole porodnosti mající počátek ve Francii a průmyslovou revoluci, která započala v Británii.

Právě alfabetizace zajistila rozmach nejprve časopiseckého trhu (ve Francii zejména Emile de Girardin v 19. století, později ve 20. století Pierre Lazareff). Právě pro časopisy píše Alexandre Dumas své úspěšné romány na pokračování, totéž Balzac, Eugène Sue, později Maupassant i Zola se svými povídkami.

K tomu se později přidali nakladatelé: Larousse, Gallimard, Grasset, Seuil, Flammarion aj.).

Tato situace vede ke dvěma jevům. K velikému nárůstu počtu novinářů a spisovatelů a k jejich konkurenci.

Právě ona konkurence utváří nový sociální modus literatury, totiž vznik skupinové strategie, často pod vedením výrazných individualit (Victor Hugo, André Breton, Vítězslav Nezval, Jindřich Chaloupecký apod.). Vzдор individuální konkurenci je totiž výhodné vytvořit nátlakovou skupinu, která se shodne na literárním programu-poetice, manifestu, ve kterém zhodnotí dosavadní vývoj, zkritizuje konkurenty a proponuje novou, lepší literaturu. Lepší, protože modernější a lépe odpovídající potřebám doby. Manifest obvykle také vyjmenuje předchůdce, soupevníky a definuje hlavní zásady umění. Obvykle je manifest uveřejněn v nějakém, pokud možno vlastním časopise. Skupina se také snaží ovládnout časopisecký prostor prostřednictvím jednoho či několika titulů, tak aby mohla účinně propagovat vlastní díla a kritizovat konkurenty. Když se to podaří, je vhodné získat i vydavatele příznivce. To je způsob, jak proniknout do středu literárního pole a opanovat je, určovat literární hodnoty.

Tato taktika souvisí s ideou modernosti, jakožto reklamně nabízeného nového, lepšího produktu, a ústí na přelomu 19. a 20. století v myšlenky avantgardy, tedy umění, které předjímá budoucnost a je předvojem vývoje, často předvojem ztotožňujícím se s revolucí a pokrokem.

Literární vývoj se působením tohoto faktoru neobyčejně zrychluje. Jestliže pro dlouhá předchozí období zůstávají v platnosti tytéž estetické principy, počínaje romantismem se v literatuře a umění objevují stále nové a nové -ismy: romantismus, realismus, parnasismus, naturalismus, symbolismus, impresionismus, atd. Před první světovou válkou dosahuje situace krizového napětí. Viz Pierre Bourdieu, *Pravidla umění*, s. 168-170:

„Po období naturalismu se v románě a s příchodem režisérské revoluce také v divadle začínají konečně prosazovat jevové struktury a podoby změn, které platily v poezii. Ta totiž už delší dobu pulzovala rytmem revolucí — od romantické k parnasistní a symbolistické. A sled revolucí, přinejmenším těch zamýšlených, pokud neuspěly, vrcholí na počátku dvacátého století v „literární anarchii“, jak ji někteří označují. „Básnický kongres“, svolaný na 27. květen 1901 do Paříže na École des hautes études sociales, měl sice podpořit kolegiální bratření, avšak skončil rámusením a strkanicemi. Dochází k rozkolům a řetězovému štěpení, množí se nové básnické školy: v roce 1901 vzniká syntetismus Jeana de la Hire a integralismus Adolpha Lacuzona, roku 1904 Impulsionismus Floriana Parmentiera, v roce 1906 aristokratismus Lacaze-Duthierse, 1909 unanimismus Julese Romainse, sincerismus Louise Nazze, subjektivismus Hana Rvnera, druidismus Maxe Jacoba a Marinettiho futurismus, 1910 intensismus Charlese de Saint-Cyr, 1911 floralismus Luciena Rolmera, 1912 simultaneismus Henriho-Martina Barzuna a Fernanda Divoira, 1913 dynamismus Henriho Guilbeauxe a nato efreneismus, totalismus atd. Někteří se k této logice permanentní revoluce hlásí, uvědomují si, že se stala zákonem chodu literárního pole, a protože netrpělivě touží po nástupnictví, bez váhání vyhlásují, že pětadvacet let je pro přežití jedné literární generace až příliš dlouhá doba. Sektářské běsnění připomíná avantgardní skupinky v politice. Důsledkem jsou rozkoly vyvolávané samozvanými vůdci: z dekadence se rodí symbolismus a z něho magnificismus, magismus, socialismus, anarchismus a románská škola. Jen zřídka se některé hnutí prosadí. Většina vůdců ostatně rychle upadá v zapomnění, neboť nemají následovníky. Onen prvopočáteční rozchod avantgardy s tradicí se opakuje a vede k dalším, novým rozhodům.“

Tato situace se postupně mění a příčinou je proměna knižního trhu. Počínaje polovinou 20. století vzrůstá úloha vydavatelů a jejich sepeť s politikou literárních cen. Obvyklý náklad francouzského románu je v průměru 9.000 výtisků. Avšak jestliže kniha získá některou z prestižních literárních cen – Goncourt, Renaudot, Femina, Médicis, Interallié, Académie française - náklady se zvyšují mnohonásobně. Pro Goncourtovu cenu je to asi 300.000 výtisků, pro Renaudot 200.000, pro Feminu 170.000. Román *Noces barbares* de Yanna Quefféleka v roce

1985 dosáhl 1.332.000 výtisků, *Vie devant soi* Émila Ajara v roce 1975 1.190.000 výtisků. A jsou zde další případy *Amant* Marguerite Durrasové 700.000 (1984, Éditions de Minuit), *Champs d'honneur* Jeana Rouada 600.000 (1990, Éditions de Minuit), *Bienveillante* Jonathana Littela 500.000 (2006, Gallimard).

Co z toho plyne pro nakladatele je zřejmé. Je nutno investovat nikoli do hnutí, a skupin, ale do jednotlivců, pokusit se získat spolupráci literátů a kritiků, kteří jsou členy porot (příkladem je Michel Tournier, který získal cenu Académie française za *Vendredi ou le Limbes du Pacifique* v roce 1967 a Goncourtovu cenu za román *Le Roi des Aulnes* v roce 1970; stal se pak spolupracovníkem nakladatelství Gallimard a od roku 1972 členem Goncourtovy akademie). Zároveň inestují do reklamy, zejména rozhlasové a televizní a snaží se umístit své spisovatele do prestižních kulturních pořadů, jako je „Lecture pour tous“ Pierra Dumayeta v 60. letech 20. století, nebo „Apostrophes“ a „Bouillon de culture“ Bernarda Pivota od 70. let dvacátého století. Výsledek je zřejmý: úspěch prestižních nakladatelství: v období 1949-1962 získal Gallimard Goncourtovu cenu devětkrát, a v součtu cen Goncourt, Renaudot, Interallié Fémina, a Académie française zabodoval dvacet sedmkrát. V roce 1966 získal čtyři ceny, v roce 1969 tři a v období 1970-1990 obdržel Gallimard opět dvacet sedm cen, Grasset čtyřicet šest a Seuil dvacet tři.

Nelze si nevsimnout, že v období mezi roky 1945 a 1970 dochází k postupné proměně strategií průniku do literárního pole. Od avantgardní skupinové strategie (skupina, manifest, časopis, nakladatelství) se postupně přechází k postmoderní individualizované strategii fragmentovaného literárního pole postmodernismu. Ve francouzské literatuře lze tuto proměnu dobře sledovat na několika „hnutích“, která již nejsou skutečnými hnutími ve smyslu avantgardy: jedná se o *nový román*, o *absurdní divadlo*, o *existencialisty*. Dobrým příkladem je i *hnutí husarů*, jež poslouží k rozboru.

Je zajímavé i tím, že průnik autorů spojených s touto „skupinou“ probíhá v období, kdy je autonomie literárního pole silně narušena politikou. Zároveň analýza může ukázat i odklon od skupinové strategie, problém s pojmenováním, přechod na nové strategie průniku a v neposlední řadě i proměny estetiky ve smyslu antiavantgardním.

Jádro této skupiny tvoří čtyři autoři Roger Nimier (1925-1962), Jacques Laurent (1919-2000), Michel Déon (1919-2016) a Antoine Blondin (1922-1991). To co mají společného, je jejich mládí a možnost vstoupit po roce 1945 do literatury jako nová generace nezkompromitovaná kolaborací v době německé okupace. Jejich strategie přitom paradoxní. Druhá světová válka znamenala totiž pro Francii i jakousi občanskou válku mezi vichystickým státem, který vznikl zcela legitimně, a hnutím odboje Charlese de Gaulla. Osvobození Francie znamenalo tak převzetí moci novou vládní garniturou, očistu státní správy, soudnictví, policie. Tato situace se přenesla do kultury a literatury, kde silně obsadila levice, která se v hnutí odporu angažovala a z toho titulu Národní výbor spisovatelů (Comité National des Écrivains) prostřednictvím původně ilegálních a po osvobození legálních *Les Lettres Françaises*, řízených komunistou Louise Aragonem. Tento časopis sestavil seznam kolaborantských spisovatelů, z původních 12 (9.9. 1944), pak 94 (16.9. 1944), se seznam rozšířil na 158 (21.10. 1944). Znamenalo to, že na pět a deset let byli tito autoři nepublikovatelní. Vedle antisemitů (Céline) a kolaborantů (Brasillach) zde často byli autoři jen nepohodlní (Jean Cocteau, Jean Giono). Konzervativní a pravicový pól kultury byl na dlouhou dobu vyloučen a celé intelektuální pole se na několik dvě desetiletí posunulo doleva.

Strategie skupiny, jež bude nazvána husary, spočívala v tom, že si vybrala tento uprázdněný prostor. Stačilo k tomu, aby se deklarovala jako nelevicová, neangažovaná, nehumanistická, čistě literární. I to stačilo, aby byli autoři označeni za pravici a fašisty.

To, co u těchto autorů představuje kontinuitu, je to, že ještě tvoří skupinu, která o sobě ví a na dálku se vzájemně podporuje recenzemi, předmluvami, kritikami. Přitom tito autoři odmítají být vzájemně spojováni a odmítají i nálepky, které je jim nutí literární kritika zvnějšku.

Pochopitelně tu není ani manifest, ani společná platforma, ani společný časopis. Jak řečeno, název jim byl s konečnou platností přilepen zevně a jaksi ex-post. Jméno „husaři“ jim vynašel mladý polemik v Sartrových *Les Temps modernes* (č. 86, prosinec 1952, „Grognards et Hussards“) Bernard Frank: „[...] un groupe de jeunes écrivains que, par commodité, je nommerai fasciste.“ Je to podobné jako u „nového románu“ nebo u „absurdního divadla“.

Přitom si husaři uvnitř literárního pole počínají, jak to vyžadují nové podmínky literárního pole. To, že opouštějí skupinovou strategii pod společným názvem, manifestem, znamená to, že soustřeďují na vztahy s nakladateli, na literární ceny, na propagaci v rozhlase a v televizi. Příkladem může být Déonovo úsilí prosadit nakonec úspěšnou autorku Françoise Sagan, tehdy osmnáctiletou, jejíž *Bonjour tristesse*, získává v roce 1954 Cenu kritiky. Podobně efektivní je Nimierova snaha v nakladatelství Gallimard o návrat ostrakizovaného Céline do literatury: po reedicích *Cesty do hlubin noci* a *Smrti na úvěr* (1956 a 1957) připraví Roger Nimier velkolepou kampaň při vydání *Od zámku k zámku* (1957): prezentace ve francouzské televizi, ve švýcarském rozhlase, rozhovory v magazínech, za jediný měsíc na konci prázdnin je uveřejněno na třicet recenzí, aby se maximalizoval podzimní prodej.

Nejen to je svědectvím přechodu k individualizované, fragmentované situaci literárního pole, tedy od jeho podoby moderní k postmoderní. Je zde ještě aspekt estetický. Na jedné straně se jednotliví husaři, každý ovšem jinak, vyslovují pro návrat k řádu, ke klasicismu, k dominanci estetiky nad morálkou (jsou to dandyové), odmítají hegelianismus a ideu pokroku (a tím samozřejmě i marxismus a existencialistickou angažovanost), staví se za kantovskou koncepci estetická. Zároveň ale pojmají literaturu jako prostor hry dle daných pravidel, obhajují fikci (oproti novému románu) a v souladu s Gidovou tradicí povyšují fikci na jinou možnou realitu a způsob zkoumání skutečnosti. V rámci hry pak jejich subversivní poetika narušuje hierarchie stylu a žánrů. Literární kritiky jsou psány třeba v podobě matematických vzorečků či receptů na prázdninové koktejly, případně jako fikce příběhu v příběhu. Blondinovy reportáže z Tour de France jsou stylizovány do mýtických či pohádkových příběhů apod. Estetické hodnoty jsou tak juxtaponovány a hybridizovány. Je tak předjímana postmoderní axiologie.

Příklady: pdf. kulturního týdeníku *Opera* z roku 1952. Prezentace nobelisty Françoise Mauriaka apod.

4) Literární pole a proměna axiologické struktury

Východisko: četba a komentář *Pravidel umění* od Pierra Bourdieua

Bourdieu 1

Bourdieu 2 – Trh symbolických statků

5) Problematika axiologické struktury – moderna a postmoderna

Modernismus Axiologie	Postmodernismus Axiologie
hodnotová koncentrace	hodnotová rozptýlenost
axiologická nasycenost (v prostředí národních literatur)	relativní axiologická nenasycenost (daná vnější otevřeností jazykovou a kulturní)
výrazně hierarchizovaná axiologie s vertikální strukturací a hodnotovou vrstevnatostí (superpozice hodnot)	nehierarchizovaná axiologie s horizontální strukturací hodnot (juxtapozice hodnot)
procesy exkluze, striktní ohraničenost	procesy inkluze (mísení, hybridace), oslabená ohraničenost

Výklad bude zaměřen na exemplifikaci a diskusi s využitím četby Bourdieua a čtenářské zkušenosti frekventantů s jednotlivými literaturami a obdobími. Sám mohu využít příkladů z rozborů některých literárních děl, ovšem ponejvíce z quebecké literatury. To mám připraveno i v powerpointu.