

DRUHÁ ČÁST ZÁKLADY VĚDY O DÍLECH

Až si lidé časem zvyknou nakládat s lidskou duší tak objektivně jako ve fyzice s hmotou, když studujeme její zákony, bude to velký pokrok. Jedině takto se může lidstvo trochu povznést nad sebe. Potom se posoudí pravdivě, výlučně jen v zrcadle svých výtvorů; připodobní se Bohu, bude se na sebe dívat z výšky. Myslím, že se to dá uskutečnit; je to možná jako v matematice, jen najít metodu.

GUSTAVE FLAUBERT

1/ METODOLOGICKÉ PROBLÉMY

Forschung ist die Kunst, den nächsten Schritt zu tun.

KURT LEWIN

Nikdy jsem neměl zálibu ve „velké teorii“, a když si čtu díla, která by do této kategorie mohla spadat, nemohu se ubránit určitému podráždění z této typicky školní kombinace klamně odvahy a opravdové obezřetnosti. Mohl bych tu citovat desítky nabubřelých a téměř prázdných vět, které často končí nesourodým výřevem vlastních jmen, za nimiž následuje datum, skromné procesí etnologů, sociologů či historiků, kteří „velkému teoretikovi“ poskytli materii k přemýšlení a kteří mu přinášejí jako daň osvědčení o „pozitivnosti“, bez nichž se neobejde nová akademická vážnost. Uvedu jen jeden, zcela obyčejný příklad, přičemž jméno autora ze shovívavosti vynechám: „Jak vyplývá z celé řady etnologických zpráv, v tomto druhu společností existuje jistý druh institucionalizované povinnosti vyměňovat si dary, která nedovoluje hromadit kapitál použitelný k čistě ekonomickým účelům. Hospodářský nadbytek v podobě darů, oslav, pomoci v nouzi je proměněn v nespécifikované povinnosti, politickou moc, uznání a společenský status (Goodfellow, 1954; Schott, 1956; Belshaw, 1965, zvl. s. 46 n; Sigrist, 1967, s. 176 n).“

A když se stane, že mne neúprosná univerzitní mašinerie donutí uvažovat o sepsání nějakého z těchto textů o určitém aspektu svého předchozího díla, kterým se říká syntéza, najednou si připadám jako v dobách těch nejtemnějších večerů školní docházky, kdy jsem byl nucen v kruhu svých spolužáků připoutaných ke stejné práci pojednávat o tématech

vnucených školskou rutinou a kdy jsem míval pocit, že jsem připoután řetězy k lavici na nekonečných galejích, kde přepisovači a kompilátoři donekonečna přepisují nástroje školního opakování — přednášky, disertace a učebnice.

NOVÝ DUCH VĚDY

Tak jako se mi protiví tato domyšlivá vyznání uchazečů o místo u stolu „otců zakladatelů“, tak se také kochám díly, v nichž je teorie všude a nikde, neboť je jako vzduch, který dýcháme, v záhybu poznámky, v komentáři ke starému textu, v samotné struktuře interpretačního diskursu. Zcela nacházím sám sebe v autorech, kteří dokážou vložit ty nejdůležitější teoretické otázky do zevrubné empirické studie a kteří skromně a zároveň aristokraticky nakládají s koncepty. Často se jim podaří i ukrýt vlastní přispění do tvůrčí reinterpretace teorií, jež jsou imanentní předmětu jejich zájmu.

Požadovat od případových studií¹⁾ rozřešení toho či onoho kanonického problému — jak jsem to učinil například já, když jsem se pokoušel pochopit fetišismus a vyzbrojil se nikoli klasickými texty od Marxe či Lévi-Strausse, nýbrž analýzou módních salonů a krejčovských „značek“²⁾ — znamená změnit nevyslovenou hierarchii druhů a předmětů, podobně jako to dle Ericha Auerbacha provedli původci moderního románu. Zejména u Virginie Woolfové „velkým vnějším zvratům a osudovým nárazům se přičítá menší význam, nepřisuzuje se jim už taková schopnost povědět něco rozhodujícího o předmětu; naopak se důvěruje spíše tomu, že ve věcech libovolně v kteroukoli chvíli vyjmutých z životního běhu je obsažena celistvost osudu, potenciálně zobrazitelná“.³⁾ Jde o podobnou proměnu, jaká je nezbytná, pokud chceme ve společenských vědách prosadit nového ducha vědy. Je tedy třeba teorií, které ani tak nečerpají z čistě

1) Francouzsky „étude des cas“, anglicky „case study“ — pozn. překl.

2) P. Bourdieu: „Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, č. 1, 1975, s. 7–36.

3) E. Auerbach: *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západních literaturách*, přel. M. Žilina, R. Presiner a V. Kafka (Praha: Mladá fronta, 1998), s. 462.

teoretického střetu s ostatními teoriemi jako ze srovnání se stále novými empirickými předměty, a konceptů, které mají na úkol především stenograficky označovat soubory schémat plodících epistemologicky prověřené vědecké praktiky.

Pojem habitus například vyjadřuje především odmítnutí celé řady alternativ, do nichž se uzavřela věda o společnosti (a v širším slova smyslu celá teorie antropologie), ať už jako věda o vědomí (nebo o subjektu) či o nevědomí, věda o finalismu, mechanismu atd. Pojem jsem zavedl díky francouzskému vydání dvou článků od Panofského, které ještě nikdy nebyly vydány současně — jeden je o gotické architektuře, kde byl tento pojem použit jako „domácí“ koncept pro vysvětlení scholastického myšlení na poli architektury, druhý o abběm Sugerovi, kde bylo možné jej také použít.⁴⁾ Tento pojem mi tehdy umožnil opustit strukturalistické paradigma, aniž bych upadl do oné staré filozofie subjektu či vědomí, filozofie klasické ekonomie a jejího *homo economicus*, jež se dnes vrací v podobě „metodologického individualismu“. Vypůjčil jsem si aristotelovský pojem *hexis*, který scholastická tradice přejmenovala na *habitus*. Touto cestou jsem se chtěl postavit strukturalismu a jeho podivné filozofii jednání, která je mlčky zahrnuta v lévi-straussovském pojmu nevědomí a je otevřeně deklarována u althusserovců: opomíjejí totiž činitele a činí z něho pouhého nositele (*Träger*) struktury. Přitom jsem těžil, možná až příliš, z toho, jak Panofsky používal — v rámci svého díla zcela jedinečným způsobem — pojem habitus, abych se tak vyhnul tomu, že znovu zavedu poznávající ryzí subjekt známý z neokantovské filozofie „symbolických forem“, z níž se autor *Perspektivy jako symbolické formy* nedokázal vymanit. Přiblížil jsem se tak Chomskému a jeho pojmu *generative grammar*, který ve stejné době navrhoval. Tím jsem chtěl podtrhnout aktivní, invenční a „kreativní“ schopnosti habitu i činitele (což nevyjadřuje slovo návyk⁵⁾).⁶⁾

4) Srov. E. Panofsky: *Architecture gothique et Pensée scolastique*, článku předchází studie *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, přeložil a doslov napsal P. Bourdieu (Paris: Minuit, 1970), s. 133–167.

5) Francouzsky „habitude“ — pozn. překl.

6) V tom jsem se jednoznačně postavil proti „strukturalistické“ filozofii činitele a jednání. Toho, kdo by o tom chtěl zapochybovat, odkazuji na článek, který se mi ještě dnes zdá být dosti oprávněnou objektivací stavu filozofie a společenských

Já jsem však chtěl zdůraznit, že tato plodivá moc není mocí přírody nebo univerzálního rozumu, jako je tomu u Chomského, ani mocí transcendentálního subjektu v idealistické tradici. Habitus, a to slovo to vyjadřuje, je nabytá vědomost a také jmění, které za jistých okolností může fungovat jako kapitál.

Abych si mohl, jak to Marx navrhuje v *Tezích o Feuerbachovi*, z idealismu vzít „aktivní stránku“ praktického poznání, jež mu materialistická tradice a zejména teorie „odrazu“ přiznaly, musel jsem prolomit kanonický rozpor mezi teorií a praxí, která je hluboce vryta do struktur dělby práce (skrže samotnou existenci odborníků na intelektuální práci) i do struktur dělby intelektuální práce, tedy do myšlenkových a intelektuálních struktur, a to natolik, že zabránuje pochopit praktické poznání či poznávací praxi. Bylo tedy třeba odhalit a popsat kognitivní činnost konstruující společenskou realitu, jež není ani v jejích nástrojích, ani v jejích postupech (mám na mysli především její počiny v oblasti klasifikace), tedy popsat ryzí a čistě intelektuální postup zkoumajícího a uvažujícího vědomí.

Zdálo se mi, že koncept habitu, jenž je již dlouho mrtvý, a to i navzdory mnohým příležitostným použitím,⁷⁾ se nejlépe hodí pro označení potřeby vymanit se z filozofie vědomí, a přitom nevynechat činitele v jeho pravdivé roli praktické-

věd v šedesátých letech a který vzhledem k tomu, že byl v *one době* napsán (srov. P. Bourdieu — J.-C. Passeron: „Sociology and Philosophy in France since 1945. Death and Resurrection of a Philosophy without Subject“, *Social Research*, č. 34, 1967, s. 162–212), svědčí o daleko větší míře svobody vzhledem k omezením pole, kterou mi ve svém sociologismu nepřiznávají ti, kdo si za cenu řady nesprávných výkladů, několika okleštěných či zfalšovaných citací a směsice hodné těch nejhorších úderů politické debaty myslí, že mohou hovořit o „ideologii roku 1968“.

7) Je jasné, že pramenný výzkum, který ostatně nikdy není nejlepší hermeneutickou strategií, alespoň pokud je aplikován na současníky, to znamená konkurenty, není veden ani tak snahou pochopit smysl toho či onoho myšlenkového příspěvku, jako potřebou zničit jeho původnost (ve smyslu teorie informace). Přitom „objevitel“ neznámých pramenů umožňuje vyniknout, neboť se nenechal nachytat jako ti, kdo pro nedostatek kultury podlehnou zdání nevidaného. Lsti polemického rozumu jsou nesčetné a ten, kdo by podobně jako tolik „genealogů“ nikdy nevěnoval ani nejmenší pozornost pojmu habitu či jeho užití, jak to činí Husserl, pokud bych jej nepoužil já, bude exhumovat husserlovské úzy, aby mi jakoby mimochodem vytýkal, že jsem zradil mistrovo myšlení, v němž hodlá ostatně odhalit destruktivní myšlenkové předjímání.

ho budovatele skutečnosti. Tento záměr spočívá v reaktivaci tradičního slova a vychází z přesvědčení, že práce s koncepty může být také kumulativní. Tento postup je v diametrálním protikladu ke strategii spojovat svou osobu s nějakým neologismem anebo po příkladu přírodních věd s určitým, byť sebenepatrnějším „jevem“. Pachtění se po originalitě za každou cenu, kterou mnohdy usnadní i pouhá neznalost, a náboženská věrnost tomu či onomu kanonickému autorovi, náchylná k rituálnímu opakování, mají společné, že nedovolují to, co se mi zdá být jediným možným postojem k teoretické tradici — potvrdit neoddělitelnost kontinuity a diskontinuity kritické systematizace poznatků všeho druhu.

Pro zavedení takového realistického vztahu vůči odkazu teorie jsou společenské vědy v nevýhodné pozici, protože hodnoty spojené s původností, jež jsou vlastní poli literatury, umění či filozofie, podmiňují náš úsudek. Tím, jak diskreditují jako servilní či nohslednou jakoukoli snahu o získání specifických výrobních nástrojů přidružením se k určité tradici, a tedy i k určitému kolektivnímu dílu, společenské vědy jen podporují bezperspektivní blufování, podobně jako se malí podnikatelé bez kapitálu snaží spojit své jméno s určitou výrobní značkou. To lze spatřit v oblasti literatury, kde dnes neexistuje kritika, jež by si nedala válečný název končící na -ismus, -ický nebo -logie. Místo, které společenské vědy zaujímají, je na půl cesty mezi vědeckými a literárními disciplínami a nepropůjčuje se zavádění forem výroby a předávání vědění upřednostňujících kumulativnost. Jakkoli je aktivní osvojování a završené ovládnutí formy vědeckého myšlení značně nesnadné (a je každopádně složitější a cennější než klamné inovace, které inovacemi nejsou, nebo jen zápornými, a které jdou ruku v ruce s honbou za počtami za každou cenu), stávají se mnohdy terčem posměchu a očerňování jako servilní napodobování hodné epigona nebo jako mechanické umění objevovat již objevené. Ovšem podobně jako hudba, která by sloužila nikoli k víceméně pasivnímu poslechu či hraní, ale ke komponování, tak také vědecké práce na rozdíl od teoretických textů nevolají po hloubání a pojednávání, nýbrž po praktické konfrontaci se skutečností. Skutečně jim porozumět znamená u odlišného objektu uplatnit způsob myšlení, který se v něm projevuje, reaktivovat jej v novém aktu produkce, který bude stejně vynalézavý a originální jako akt původní a který ve všem bude v protikladu k odreálnujícímu *komentáři lectora*, neboť ten není ničím jiným než bezmocným a zneplodňujícím metadiskursem.

to

Na tomtéž přístupu se zakládá koncept pole. Zde také pojem nejprve posloužil k pojmenování teoretického postoje vytvářejícího možnosti volby metodologie. Ty byly negativní stejně jako pozitivní při definici objektu zkoumání. Mám na mysli například práce o vysokoškolských zařízeních a především o takzvaných „grandes écoles“, kde každá z těchto institucí může paradoxně vydat svou vlastní pravdu pouze za předpokladu, že tato pravda bude situována do systému objektivních vztahů, jenž je základním prvkem konkurenčního prostoru, který tento pojem utváří se všemi ostatními.⁸⁾ Díky tomuto pojmu bylo možné uniknout nutnosti rozhodnout mezi vnitřní interpretací a vnějším výkladem. Před takovým rozhodnutím stály dosud všechny vědy o kultuře, dějinách společnosti a sociologie náboženství, práva, vědy, umění či literatury. Nový pojem totiž připomněl existenci sociálních mikrovsvětů, což jsou oddělené a nezávislé prostory, v nichž díla vznikají. V těchto oblastech protiklad mezi formalismem vzešlým z kodifikace uměleckých praktik dosáhnuvších vysokého stupně samostatnosti a redukcionismem přímo spojujícím umělecké formy se společenskými útvary dosud zakrýval skutečnost, že ani jeden proud nerozpoznal v *poli produkce* prostor objektivních vztahů. Z toho vyplývá, že práce genealoga, jež by nás zavedla k autorům vzájemně tak vzdáleným jako Trier a Lewin, by tu měla smysl pouze tehdy, jestliže by umožnila lépe charakterizovat tento teoretický postoj (a topiku, kam spadá, abychom použili stejné označení jako Joëlle Proustová⁹⁾) a jasněji jej situovat v prostoru pozic, vůči nimž se vymezuje.

Jak ukázal Cassirer,¹⁰⁾ vztahový způsob uvažování (spíše než strukturalistický) je vlastní celé moderní vědě a zejména

8) To by stačilo k odlišení pojmu, se kterým se zde pracuje, od nejasných a vágních použití („pole psané“, „teoretické pole“ atd.). Ta z něho činí vznešenou dubletu ke zcela banálním pojmům, jako je oblast či řád.

9) Srov. J. Proust: *Questions de forme, logique et proposition analytique de Kant à Carnap* (Paris: Fayard, 1986).

10) E. Cassirer: *Substance et Fonction* (Paris: Minuit, 1977). Lze však jmenovat rovněž Bachelarda (zejména jeho *Le Rationalisme appliqué* /Paris: PUF, 1949/, s. 132–133, a *La Philosophie du non* /Paris: PUF, 1940/, s. 133–134), který navrhuje „strukturální epistemologii“ (Georges Canguilhem: *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences* /Paris: Vrin, 1968/, s. 202), přičemž klade důraz na formální, operativní a strukturální charakter moderní matematiky. Kdysi jsem se v jednom článku sepsaném ve vrcholné fázi strukturalismu pokusil formulovat podmínky

díky ruským formalistům¹¹⁾ nalezl i jisté možnosti použití při rozboru systémů symbolů, mýtů a literárních děl. Avšak tato společenská skutečnost jej lze aplikovat pouze za cenu radikálního ustoupení od obvyklé představy o společnosti. Cassirer hovoří o „substancialistické“ formě myšlení, která vede k tomu, že jsou upřednostňovány různé společenské skutečnosti. Ty jsou uznávány a nahlíženy jako takové v neprospěch objektivních, mnohdy neviditelných vztahů, které je spojují dohromady. Náchylnost k této formě myšlení je silná pouze tehdy, prosadí-li se tyto skutečnosti — jednotlivci, skupiny či instituce — v celé síle společenského uznání.

Můj první pokus o analýzu „intelektuálního pole“¹²⁾ se zastavil u bezprostředně viditelných vztahů mezi činiteli angažovanými v intelektuálním životě. Vzájemná působení mezi autory a kritiky, popřípadě mezi autory a vydavateli před mými očima zakryla objektivní vztahy mezi relativními pozicemi, které jedni i druzí zastávají v rámci pole, tedy strukturu určující formu vzájemných působení. První přesnější definice pojmu se zrodila až při čtení kapitoly o náboženské sociologii v díle *Wirtschaft und Gesellschaft*, která je plná odkazů k problémům vyplývajícím ze studia literárního pole v devatenáctém století, avšak nemá nic společného se školským komentářem. Za cenu kritiky interakcionistického vidění vztahů mezi náboženskými činiteli tak, jak to navrhuje Weber, tedy kritiky, která v sobě zahrnuje i retrospektivní kritiku mé původní představy o intelektuálním poli, jsem navrhoval rekonstrukci náboženského pole jako *struktury objektivních vztahů* tak, aby se vytvořil obraz o konkrétním tvaru *vzájemných působení*, která se Max Weber marně pokoušel zahrnout do *realistické typologie* prolehlé nesčetnými výjimkami.¹³⁾

aplikace relační formy myšlení na společenské vědy. Tato forma se uchytila ve vědách o přírodě (srov. P. Bourdieu: „Structuralism and Theory of Sociological Knowledge“, *Social Research*, sv. XXV, č. 4, 1968, s. 681–706).

11) O vztahu mezi ruskými formalisty a Cassirerem lze citovat P. Steiner: *Ruský formalismus. Metaestetika*, přel. F. A. Podhajský (Brno: Host, 2010), s. 99–102.

12) Srov. P. Bourdieu: „Une interprétation de la sociologie religieuse de Max Weber“, *Archives européennes de sociologie*, sv. XII, č. 1, 1971, s. 3–21.

13) P. Bourdieu: „Champ intellectuel et projet créateur“, *Les Temps modernes*, č. 246, 1966, s. 865–906.

Zbývalo jen vypracovat systém obecných otázek a pomocí jeho aplikace na různé oblasti stanovit jednak specifické vlastnosti každého pole, jednak určit neměnné hodnoty srovnáním různých světů, traktovaných jako „zvláštní případy možného“. Metodické transfery obecných problémů a konceptů přitom nikterak nepůsobí jako obyčejné metafory motivované rétorickou přesvědčivostí, nýbrž jsou pokaždé specifikovány vlastní aplikací a vycházejí z hypotézy, že existují strukturální a funkční homologie mezi všemi poli. Tato hypotéza se potvrdila u heuristických účinků, které tyto transfery přinášejí, a byla poopravena na základě nesnází, které přitom vyvstaly. Trpělivost při opakovaném uplatňování je jednou z možných cest „sémantického vzestupu“ (ve smyslu Quina), jež umožňuje pozvednout na vyšší stupeň obecnosti a formalizace teoretické zásady použité při empirickém studiu různých světů i neměnné zákonitosti struktury a dějin různých polí. Vzhledem ke zvláštnostem funkcí a fungování pole (či jednodušeji informačních pramenů, které se ho týkají) každé pole víceméně jasně vykazuje vlastnosti, které má společné se všemi ostatními. Tak jsem se analýzou pole módních salonů dostal přímější cestou než v jakékoli jiné oblasti k jedné z nejpodstatnějších vlastností všech polí kulturní produkce — čistě magické logice produkce produkujícího a produktu jakožto fetišů —, a to nepochybně proto, že „ekonomická“ stránka praktik tu je méně cenzurována a také vzhledem k menší kulturní legitimitě méně chráněna proti objektivaci, jež s sebou vždy nese určitou formu desakralizace.

Teorie polí, která tímto způsobem pomalu¹⁴⁾ vznikala, však navzdory zdání není v ničem závislá na přenosu ekonomické formy myšlení, i když jsem se zpočátku propracoval k obecným vlastnostem platným v různých polích, které osvětlila ekonomická teorie, aniž uchopila správný teoretický základ. Ještě předtím jsem ovšem znovu zvážil ze struk-

14) Pokusil jsem se odvodit obecné vlastnosti polí tím, že jsem posunul uskutečněné analýzy na vyšší rovinu formalizace. Učinil jsem tak v přednáškách, které jsem měl na Collège de France v letech 1983 až 1986 a které budu později publikovat. (Jde nepochybně o knihu P. Bourdieu: *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action* /Paris: Seuil, 1994/; česky vyšlo jako *Teorie jednání*, přel. V. Dvořáková /Praha: Karolinum, 1998/ — pozn. překl.)

analistického pohledu Weberovu analýzu, která na náboženskosti uplatnila několik konceptů převzatých z ekonomie (jako konkurence, monopol, nabídka, poptávka atd.). Transfer se zdaleka netýká základu konstrukce objektu, jako když se z jiného prostředí, nejlépe prestižního jako etnologie, lingvistiky nebo ekonomie, čerpá dekontextualizovaný pojem, aby se změnil v pouhou metaforu s čistě symbolickou funkcí. Teprve konstrukce objektu totiž přivolává transfer a odůvodňuje jej.¹⁵⁾ A jak snad jednoho dne budu moci ukázat,¹⁶⁾ lze předpokládat, že i když teorie ekonomického pole není základním modelem, je zvláštním případem, který se považovat lze za určitou empiricky potvrzenou teoretickou indukci. Tento model nás také nutí vracet se k předpokladům ekonomické teorie a znovu ji promyšlet hlavně ve světle poznatků odvozených z analýzy polí kulturní produkce, přičemž umožňuje pochopit možnosti i omezení platnosti transferů, s nimiž pracuje také Weber.

Obecná teorie ekonomie společenských praktik, jež se považovala za vyvozující z analýzy různých polí, by se tímto způsobem měla vyhnout všem formám redukcionismu, počínaje touto nejrozšířenější a nejnámější — ekonomismem. Analyzovat odlišná pole (náboženské pole, pole vědy atd.), různé uspořádané v závislosti na různých dobách a národních tradicích, a přitom s každým z nich nakládat jako se *zvláštním případem* v pravém slova smyslu, tedy jako s hypotézou jiných možných uspořádání, znamená vložit veškerou energii do srovnávací metody. Vede to vlastně k chápání každého případu v jeho co nejkonkrétnější jedinečnosti, aniž se člověk nechá svést k úslužné rezignaci idiografického popisu (daného stavu daného pole) či k pokusům o současné postižení neměnných vlastností všech polí a specifického

15) Poněvadž jde o analýzu společenského užívání jazyka, je to rozchod s abstraktním pojmem „situační“, který sám o sobě znamenal rozchod se Saussurovým či Chomského modelem. Tento rozchod mne dovedl k tomu, abych uvažoval o jazykových výměnných vztazích jako o trzích vymezených v každém z případů strukturou vztahů mezi jazykovými či kulturními kapitály jednotlivých mluvčích a skupin, k nimž mluvčí náleží.

16) Pokusil jsem se učinit první krok v tomto směru analýzou trhu s rodinnými domy (srov. P. Bourdieu a kol.: „L'économie de la maison“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, č. 81–82, 1990, s. 2–96).

tvaru, který na sebe v každém poli berou obecné mechanismy i systém konceptů jako kapitál, investice, zisk atd., jichž je použito pro jeho popis. Jinými slovy, postavit jednotlivý případ jako takový nutí k praktickému překonání jedné z oněch alternativ, kterou rutina způsobená myšlenkovou leností a rozdílnost v „povahách intelektuálů“ donekonečna opakují. Mám na mysli alternativu, kdy se proti sobě staví nejisté a prázdné obecnosti diskursu vycházejícího z nekontrolovaného a nevědomého zevšeobecnování jednotlivého případu a nekonečných maličností klamně zevrubného studia jednotlivin: případ, který není chápán sám o sobě, ze sebe nemůže vydat ani to, co je v něm zvláštní, ani to, co je v něm obecné.

Lze tu vidět, v čem je takový program přehnaný. Abychom u každého z případů mohli proniknout do jednotlivosti historického uspořádání, je třeba pokaždé zvládnout literaturu věnovanou určitému prostoru uměle oddělenému předčasnou specializací. Je rovněž nutné pustit se do empirické analýzy metodicky zpracovaného případu, přičemž je nutné vědět, že požadavky teoretických konstrukcí přimějí empirické postupy, aby měly také nejrůznější dodatečné požadavky. Dokonce to někdy povede k tomu, že bude třeba zvolit metodologii či technické úkony, kterým vzhledem k pozitivistické fotografičnosti stále hrozí, že budou vinou jakési podivné inverze vypadat jako bezdůvodná nevázanost či neodůvodnitelná úleva.¹⁷⁾ Dojem heuristické síly, kterou mnohdy přináší aplikace teoretických schémat vyjadřujících pohyb samotné skutečnosti, je vyvážen pocitem trvalé neuspokojenosti vyvolaným nezměrností práce nezbytné k tomu, aby byla teorie v každém z dotčených

17) Mohl bych si tu vzít příklad ze studie o univerzitním poli, kde absolutní nutnost situovat toto pole v mocenském poli nezbytně znamenala uchýlit se k hrubým a viditelně nedostačujícím ukazatelům. Mohl bych se také poučit ze studie o episkopátu, kde bylo možno strukturující vztah mezi biskupy a teology (a v širším slova smyslu mezi biskupy a duchovními osobami) postihnout jen v hrubých rysech a kvalitativně. Jiné poučení skýtají paradigmatické studie pole vysokoškolských institucí, kde snaha o celkové uchopení pole vede k nezměrným, namnoze nepřekonatelným těžkostem, na rozdíl od teoretické a empirické důkladnosti monografií věnovaných jediné instituci, ač ty lze označit za absurdní, stejně jako jim nelze nic vytknout.

případů plně účinná, což vysvětluje nesčetné nové začátky a přepracovávání. Tato práce je rovněž nezbytná, pokud se chce člověk pokusit teorii přenést co možná nejdále od jejího původního místa, aby ji zevšeobecnil zahrnutím pozorovaných vlastností do co nejrozmanitějších případů. Taková práce by se mohla nekonečně protahovat, pokud by ji člověk tak trochu libovolně neukončil v naději, že tyto první, dočasné a revidovatelné výsledky dostatečně určí směr, jímž by se měla ubírat společenská věda, které jde o to, aby oprávněnou touhu po systematickosti, již v sobě zahrnují totalizující nároky „velké teorie“, proměnila v program empirického, reálně integrovaného a kumulativního výzkumu.

LITERÁRNÍ DOXA A ODOLNOST VŮČI OBJEKTIVACI

Nepochybně díky ochraně a uctívání všemi, kdo od raného dětství museli vykonávat obřadné rituály kulturní oddanosti (sociology nevyjímaje), klade pole literatury, umění a filozofie ohromné objektivní i subjektivní překážky vědecké objektivaci. Vedení výzkumu a uvádění jeho výsledků není nikdy, jako v tomto případě, tolik vystaveno pasti buď okouzleného uctívání, nebo rozčarovaného hanobení, neboť obě možnosti jsou v různých podobách vnitřní součástí každého z uvedených polí. Samo pokušení vědecky bádát o posvátném je svým způsobem hříšné a pocit *prohřešení*, jež je obzvlášť skandální pro ty, kdo mají v ústech jen toto slovo, může přimět ty, kteří se toho odváží, aby ještě znásobili rány, jež nevyhnutelně uštedří (i sobě) zbytečným přeháněním, vyvolaným ani ne tak potřebou trápit čtenáře (jak by se mohlo zdát), jako spíše pokušením „bít obráceným koncem hole“ k překonání odporu.¹⁸⁾

K položení základů k nové přesné vědě o dílech kulturní produkce je tedy třeba víc a něco jiného než pouhý

18) Ti, které jsem takto nejspíš zranil, si měli přečíst to, co jsem napsal na konci *La Distinction* (Rozeznávání. Společenská kritika úsudku) o zvrácených pozitích „jasného vidění“ (srov. P. Bourdieu: *La Distinction. Critique sociale du jugement* /Paris: Minuit, 1979/, s. 565–566).

metodologický obrat.¹⁹⁾ Zahrnuje v sobě opravdovou *konverzi* v tom nejprostším způsobu uvažování i v intelektuální životě. Jde o jistý druh *epoché* ve věře obecně připisované kulturním záležitostem i oprávněným způsobům, jak k nim přistupovat.²⁰⁾ Nepřipadalo mi nutné upřesňovat, že toto znejistění doxického souhlasu je metodickou *epoché*, která ovšem nikterak neznamená vylití vaničky s kulturními hodnotami a už vůbec ne praktický obrat k antikultuře či dokonce, jak někteří předstírají, ke kultu nekultury. To alespoň do chvíle, než si noví farizeové udělí osvědčení o kulturní poctivosti a nezačnou — v naší zpátečnické době — halasně pranýřovat údajné nebezpečí, hrozící umění (či filozofii) od analýz, jejichž ikonologický záměr jim připadá jako obrazoborecké násilí.

Je jisté, že vědeckou analýzu téměř experimentálně ověřily živelné pokusy, jako jsou obrazoborecké činy, ať už byly koncipovány jako umělecké počiny (to znamená uskutečněné umělci či pouhými diletanty) či nikoli. Jakožto praktické znejistění obyčejné víry v umělecké dílo či v nezištné intelektuální hodnoty tyto skutky

19) První dočasnou představu o metodologických zásadách výzkumu v oblasti literárního, uměleckého a filozofického pole jsem podal v rámci semináře konaného na École normale supérieure od šedesátých do osmdesátých let a v doplňujících článcích: „Champ intellectuel et projet créateur“, *Les temps modernes*, č. 246, 1966, s. 865–906, „Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe“, *Scolies*, č. 1, 1971, s. 7–26, a „Le marché des biens symboliques“, *Année sociologique*, č. 22, 1971, s. 49–126. Těm, kdo tyto práce popřípadě používají, musím říci, že první ze zmiňovaných textů mi připadá zásadní i zastaralý. Předkládá ústřední návrhy co do geneze a struktury pole a nejnověji se v něm rozpracovávají i některé části této práce, například se tu předjímá vše, co se týká protikladných dvojic, jež fungují jako matrice *loci comunes*, gnómických pouček. Obsahuje však také dvě chyby, které se druhý článek snaží napravit. Má sklon redukovat objektivní vztahy mezi pozicemi se vzájemným působením mezi činiteli a opomíjí situovat pole kulturní produkce v rámci mocenského pole, čímž opomíjí skutečný princip některých z jeho vlastností. Pokud jde o třetí text, ten popisuje někdy až stroze zásady, jež posloužily jako základ prací představených zde a v souboru výzkumů vedených jinými vědci.

20) Vrátil jsem se ještě k analýze víry, nedílné součásti scholastického pohledu, která je kulturním dílům přisuzována a která stojí u základu zcela zvláštní víry v obsah těchto děl. „Toto dobrovolné a dočasné přerušení nevíry, na niž spočívá poetická víra,“ podle Coleridge vede k přijetí těch nejneobvyklejších zkušeností (srov. Coleridge: *Biographia Literaria*, č. 2, s. 6, cit. in M. H. Abrams: *Doing Things with Texts, Essays in Criticism and Critical Theory* /New York — London: W. W. Norton & Co, 1989/, s. 108).

sně odhalují kolektivní víru, která stojí u základu uměleckého intelektuálního řádu a kterou i ty zdánlivě nejradiálnější kritiky nechávají nedotčenou.²¹⁾

Toto metodické zpochybnění je o to obtížnější, že přijetí kulturního posvátna nemůže být až na výjimky vysloveno formou explicitních tvrzení a tím méně se zakládat na rozumu. Není nic jistějšího — pro ty, kdo se na něm podílejí — než kulturní řád. Kultivovaní lidé se pohybují v kultuře, stejně jako ve vzduchu, který dýchají, a musí přijít velká krize (a kritika, která s ní jde ruku v ruce), aby cítili potřebu změnit *doxu* v *ortodoxii* nebo v *dogma* a ospravedlnovat posvátno i způsoby určené k jeho pěstování. Z toho vyplývá, že není snadné nalézt systematický výraz kulturní *doxy*, která ovšem tu a tam vyplouvá na povrch. Ve své dnes již klasické *Teorii literatury* tak například René Wellek s Austinem Warrenem hlásají velice otřepaný „výklad z hlediska osobnosti a života spisovatele“.²²⁾ V tichosti tak připouštějí jakoby samo sebou víru v „literárního génia“ a bezpochyby to s nimi připouští většina jejich čtenářů, čímž se dle vlastních slov autorů zasvěcují „jedné z nejstarších a nejzavedenějších metod zkoumání literatury“. Tato metoda spočívá v hledání výkladového principu díla v osobě autora zachyceného v izolovaném stavu (jedinečnost a výjimečnost jsou součástí vlastností „tvůrce“). Stejně tak když si Sartre vytyčuje za cíl postihnout mediace, skrze něž společenské determinismy ovlivňovaly jedinečnou individualitu Gustava Flauberta, sám sebe odsuzuje k tomu, aby se zaměřil jen k faktorům uchopitelným z jím zvoleného pohledu, to znamená k původní společenské třídě odrážející se v rodinné struktuře. Avšak projevy generujících faktorů se týkají každého autora, protože je součástí uměleckého pole a zastává pozici ovládaného v rámci mocenského pole. Týká se to také projevů specifických faktorů, které působí na všechny autory zastávající stejnou pozici v uměleckém poli.

21) Srov. D. Gamboni: „Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'ictonoclasme contemporain“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, č. 49, 1983, s. 2–28.

22) R. Wellek — A. Warren: *Teorie literatury*, přel. Miloš Calda (Olomouc: Votobia, 1996), s. 102.

Statistická analýza, o níž se mnohdy opírá vnější analýza, je obecně vnímána zastánci „personalistické“ vize „tvorby“ jako průkazná ukázka „redukujícího sociologismu“. Tato analýza se však nikterak nevyvíjí převládajícímu názoru. Vzhledem k tomu, že má sklon redukovat každého autora na soubor vlastností, jež lze postihnout na úrovni jedince zachyceného v izolovaném stavu, stává se jí, že z nepozornosti opomine nebo vypustí *strukturální vlastnosti* vztahující se k pozici zastávané v poli. Přitom platí, že například ke strukturální podřadnosti vaudevillisty nebo ilustrátora se dostáváme pouze přes druhovou charakteristiku, jako je příslušnost k určitým skupinám či institucím, revuím, hnutím, slohům atd., které tradiční historiografie nechává bez povšimnutí, nebo je přijímá jako něco, co se samo sebou rozumí, aniž to zahrne do vysvětlujícího modelu. K tomu se přidává skutečnost, že většina analytiků uplatňuje na *předem vykonstruované populace zásady třídění*, které jsou samy *předem vykonstruované*, podobně jako v případě většiny korpusů, s nimiž pracují strukturalističtí vykladači. Nejčastěji se ani nesnaží analyzovat proces vzniku těchto korpusů, s nimiž pracují a které představují jakési seznamy vyvolených. To znamená, že se snaží obejít historii procesu kanonizace a hierarchizace vymezující soubor kanonických autorů. Jsou s to obejít se také bez rekonstrukce vzniku třídících systémů, systémů názvů skupin, škol, žánrů, hnutí atd., což jsou nástroje i důvod střetů při vzniku skupin. Pokud se tato historická kritika nástrojů historické analýzy vynechá, badatel se vystavuje nebezpečí, že nepoučeně rozhodne o zásadní skutečnosti, jako například o definici a vymezení souboru spisovatelů, to znamená těch a jenom těch, kdo mají v rámci „píšících“ právo si říkat spisovatel.

„PRVOTNÍ PROJEKT“, MÝTUS PRVOPOČÁTKU

Svou teorií o „prvotním projektu“ Sartre poukazuje na jeden ze základních předpokladů kterékoliv literární analýzy. Tento předpoklad je vepsán do výrazů každodenní mluvy, zvláště pak do slov „již“, „od té doby“, „už od raného dětství“, která životopisci mají tak rádi.²³⁾ Má se

23) Pro všední mluvu je život nedělitelnou množinou událostí v životě jednotlivce chápaném jako dějiny a příběh těchto dějin. Popisuje život jako cestu, kariéru se všemi křížovatkami a nástrahami, nebo jako putování, tedy jako cestu, po níž člověk jde a kterou má před sebou: jako běh, jako kurikulum, jako jízdu, jako dráhu, jako lineární a jednosměrné přemísťování, které v sobě nese začátek („počátek v životě“), etapy a konec, konec ve dvojím slova smyslu — zakončení a cíl („půjde si svou cestou“ znamená „uspěje v životě“), konec příběhu.

za to, že každý život je celek, soudržná a zaměřená množina, kterou lze uchopit pouze jako jednotný výraz určitého subjektivního i objektivního záměru, postřehnutelného ve všech životních zkušenostech, především pak v těch nejstarších. Mlčky přijímáme, že život uspořádaný jako příběh se odehrává od nějakého počátku chápaného jako výchozí bod, ale také jako prvotní příčina, anebo ještě lépe jako plodný zárodek, a odvíjí se až do konce, představujícího cíl.²⁴⁾ To vše je způsobeno jednak retrospektivní iluzí, která z posledních událostí v životě dělá cíl zkušeností či prvotních postojů, jednak ideologií o nadání či předurčenosti. Ta se podle všeho projevuje především u výjimečných postav, jimž je připisována věšdecká jasnozřivost. Tuto nevyslovenou filozofii ozřejmuje Sartre, když do základu každé existence, včetně „prvotního projektu“, přidává jasné povědomí o předurčenostech zahrnutých ve společenské pozici.

Sartre píše o kritické chvíli ve Flaubertově životě v letech 1837 až 1840. Dlouze ji rozebírá jako jeden z prvních začátků obsahujících zárodek všeho, co bude později následovat, nebo jako určité sociologické *cogito* („myslím měšťácky, jsem tedy měšťák“): „Od roku 1837 a ve čtyřicátých letech devatenáctého století udělá Gustav zásadní zkušenost pro další směřování svého života a smysl svého díla. *Zakouší* totiž v sobě i mimo sebe měšťáctví jako třídu, z níž vzešel [...]. Proto nyní musíme znovu načrtnout pohyb tohoto tak závažného *zjištění*.“²⁵⁾ Samotný postup bádání tímto dvojím pohybem charakterizuje filozofii životopisectví. Ta život přetváří ve sled událostí, jednou provždy patrný, protože je potenciálně obsažený v krizi, která Sartrovi slouží jako výchozí bod: „Je třeba, abychom si ještě jednou objasnili a prošli tento život od dospívání po smrt. Poté se vrátíme ke krizovým rokům 1838–1844, které v sobě potenciálně mají všechny siločáry Flaubertova údělu.“²⁶⁾

24) Jeden příklad této filozofie životopisectví, s níž jsem se nedávno setkal: „Pokusím se [...] představit jeho život (část, pro začátek) jako *srozumitelný celek*, jako množinu, v níž lze rozeznat *jednotu*, nebo jako *vývoj Daimona*, tak jak jej popisuje Goethe v básních, které měl Wittgenstein v oblibě...“ (B. McGuinness: *Wittgenstein. Les Années de jeunesse, 1889–1921*, sv. I; přel. Y. Tenenbaum/Paris: Seuil, 1991/, s. 11 — zdůr. P. B.).

25) J.-P. Sartre: „La conscience de classe chez Flaubert“, *Les Temps modernes*, č. 240, 1966, s. 1921 — zvýrazňuji já.

26) *Tamtéž*, s. 1935.

Při rozboru esencialistické filozofie, za jejíž příkladnou realizaci považuje Leibnizovu monadologii, Sartre v *Bytí a nicotě* poznamenává, že tato filozofie ničí chronologický řád tím, že jej mění v pouhý logický řád. Jeho filozofie životopisectví se paradoxně projevuje stejně, avšak počínaje absolutním začátkem, který v tomto případě spočívá v „odhalení“ při aktu uvědomění si původu: „Tyto různé koncepce nejsou chronologicky uspořádány. Od chvíle, kdy se v něm pojem měšťák objevil, se neustále rozpadá a všechny podoby flaubertovského měšťáka jsou dány naráz. Díky okolnostem postupně vystupují na povrch, na chvíli a na nejasném pozadí této rozporuplné neurčitosti. V sedmnácti letech, stejně jako v padesáti, je proti celému lidstvu [...]. Ve čtyřiařiceti, stejně jako v pětácti, vytýká měšťákovi, že neutvořil privilegovaný stav.“²⁷⁾

V *Bytí a nicotě* je třeba si znovu pročíst stránky, které Sartre věnuje „psychologii“ Flauberta“ a kde se pokouší, navzdory Freudovi a Marxovi dohromady, zachránit „osobu“ tvůrce ze spárů veškerého zevšeobecňování, veškeré redukce na žánr, třídu. Snaží se dokázat transcendenci ega a bránit ji proti útokům genetického myšlení ztělesňovaného psychologií nebo sociologií, v závislosti na epoše, a proti „tomu, co Comte nazval *materialismem*, čímž mínil výklad vyššího pomocí nižšího“.²⁸⁾ Tímto dlouhým dokazováním se Sartre snaží především ukázat, že je připraven použít všechny prostředky, aby uchránil své nejniternější přesvědčení. Až na samém konci představuje onu konceptuální nestvůru: „prvotní projekt“. Je to svobodný a vědomý akt samostvoření, jímž si tvůrce stanovuje životní projekt. Tímto mýtem, jímž se zakládá víra v nestvořeného „tvůrce“ (který se má k pojmu habitus stejně jako stvoření světa k evoluční teorii), Sartre vepisuje do základu každé lidské existence jakýsi svobodný a vědomý akt sebeurčení, prvotní ničím nepodmíněný projekt, který obsahuje všechny pozdější akty v úvodní volbě čisté svobody tím, že je s konečnou platností vytrhne ze spárů vědy tímto transcendentálním zapřením.

27) *Tamtéž*, s. 1945–50.

28) J.-P. Sartre: *Bytí a nicota*, přel. O. Kuba (Praha: OIKOYMENH, 2006), s. 635–643, zvl. s. 639.

Tento mýtus prvopočátku, který usiluje o popření výkladu pomocí původu, má zásluhu na tom, že dal explicitní podobu i zdání systematického důkazu víře v neredukovatelnost vědomí na jakýkoli z vnějších determinismů, což je základ odporu proti společenským vědám a jejich potřebě „reduktivní“ „objektivace“. „Deterministické“ nebezpečí, jímž neustále hrozí, je nejnaléhavější ve chvíli, kdy scientistickou aroganci dovádějí do krajnosti a míří na samotné intelektuály.

Pokud tvrzení o neredukovatelnosti vědomí je jedním z nejstálejších rysů filozofie profesorů filozofie, pak je tomu tak proto, že je to způsob, jak určit i bránit hranici mezi tím, co je ve vlastnictví filozofie, a tím, co lze ponechat vědám o přírodě a společnosti. Caro²⁹⁾ tak mohl v úvodní přednášce přednesené na Sorbonně v roce 1864 přenechat pozitivním vědám *vnější* jevy, ovšem s tím, že mu za to bude odsouhlaseno, že jevy spojené s vědomím jsou součástí „vyššího řádu skutků, skutečností a příčin, jež se vymykají nejen současnému uchopení, ale i možnému uchopení vědeckým determinismem“.³⁰⁾ Je to jasnozřivý text, který ukazuje, že pod sluncem filozofie není nic nového a že naši moderní obhájci svobody, jednotlivce a „subjektu“ se bojem proti materialismu či determinismu stále nevědomky snaží bránit určitou hierarchii a rozdíl v povaze či podstatě mezi filozofy a všemi ostatními mysliteli, často označovanými za „scientisty“ nebo „pozitivisty“. Ti se pak nespokojují s tím, že se hlásí ke „snížení vyššího“ a že svůj objekt bádání přebírají vyšší disciplíně. Nestoudnost dovršuje sociologie filozofie, neboť si za objekt zkoumání bere tu nejvyšší disciplínu a nepřipustně převrací zavedený intelektuální řád.

Bůh je mrtev a jeho místo zabral nestvořený tvůrce. Tentýž, co hlásá smrt Boha, se zmocňuje všech jeho vlastností.³¹⁾ Pokud je pravda, že moderní romanopisec, tak jak jej sám Sartre viděl, Joyce, Faulkner nebo Virginia Woolfová, opustil

29) Francouzský filozof (1826–1887) bránil křesťanství proti pozitivismu — pozn. překl.

30) Srov. C. Becker: „L'offensive naturaliste“, in C. Duchet (ed.): *Histoire littéraire de la France*, sv. V, 1848–1917 (Paris: Éditions Sociales, 1977), s. 252.

31) Nejspíš jsme si dostatečně pečlivě nepřečetli onu knížku z mládí, v níž Sartre navrhuje nový výklad či spíše radikalizaci descartovské teorie svobody. Jde pouze a jen o to, aby byla Člověku navrácena základní svoboda tvořit věčné pravdy a hodnoty, jež Descartes přiznává Bohu (J.-P. Sartre: *Descartes* /Genève — Paris: Traits, 1946/, s. 9–52).

vševědoucí Boží hledisko, pak ovšem myslitel se tak snadno nevzdává své svrchované pozice. Sartre rozehrává v jiné rovině husserlovské odmítnutí vzniku absolutního, logického subjektu v náhodných, historických subjektech, čímž „tvůrce“ zosobněného Flaubertem podrobuje zdánlivě radikálnímu tazání, jen aby jednou provždy vyznačil hranice veškeré objektivace. Místo toho, aby Sartre objektivizoval Flauberta pomocí objektivace společenského prostředí, které skrze něj promlouvalo a jehož objektivaci sám Flaubert načrtl (zejména v *Citové výchově*), spokojí se s promítnutím představy „chápající“ úzkosti druhově provázané s pozicí spisovatele do Flauberta v neanalyzovaném stavu. Tím si přisvojil onu zástupnou formu narcismu, kterou obvykle považujeme za nejvyšší druh „porozumění“.

Jak mu jen mohlo uniknout, že ten, koho jakožto mladíka popisuje jako idiota rodiny Flaubertových, je také, jakožto spisovatel, idiot měšťácké rodiny? V pochopení mu paradoxně brání to, v čem je Flaubert součástí toho, co Sartre hodlá pochopit. Je to nemyšlení spočívající v jeho spisovatelské pozici, před níž jaksí prchá do sebeanalýzy coby do nejvyšší formy *popření*. Jinými slovy překážkou, jež mu brání vidět a vědět, oč v jeho analýze vskutku jde, je paradoxní pozice spisovatele ve společenském světě a ještě lépe v mocenském poli i na intelektuálním poli jako prostoru víry, kde se postupně rodí fetišismus „tvůrce“. Právě to ho *poutá* k této spisovatelské pozici, stejně jako Flauberta a všechny ostatní spisovatele, velké i malé, minulé i současné, právě tak jako většinu jeho čtenářů. Ti jsou předem připraveni, aby mu poskytli to, co on poskytuje sám sobě i jim, nebo to tak alespoň vypadá.

Iluze všemohoucnosti myšlení schopného být samo sobě jediným základem má bezpochyby stejnou povahu jako touha po bezvýhradné nadvládě nad intelektuálním polem. Uskutečnění této touhy po všemohoucnosti a všudypřítomnosti definující úplného intelektuála schopného vítězit ve všech žánrech a především v žánru nejvyšším, kterým je filozofická kritika ostatních žánrů, jen podporuje rozvoj *hybris absolutního myslitele*, postrádajícího jakákoliv omezení s výjimkou těch, která si jeho svoboda sama svobodně přidělí, a vybaveného k tomu, aby byl příkladným zosobněním mýtu

poskvrněného početí.³²⁾ Absolutní myslitel, který je obětí vlastního vítězství, se pak nemůže smířit s tím, že by měl zohlednit vztahové závislosti obecného údělu a ještě méně specifické faktory, pomocí nichž lze vysvětlit zvláštnosti jeho zkušenosti s tímto společným osudem, a zde hledat opravdový základ své zkušenosti (praxe) a zvláště pak základ té veškeré neobvyklé síly, s níž zažívá a vyslovuje, veden oním snem o nadvládě, společné iluze.

Sartre je jedním z těch, kdo podle Lutherových slov „statečně hřeší“. Můžeme mu být vděční za to, že jasnou formulací objasnil (nevyslovený) předpoklad týkající se literárního *mínění* (*doxy*), na němž stojí rozličné metodologie počínající monografiemi univerzitních profesorů à la *Laanson* („člověk a dílo“), přes textové rozborů uplatněné na pouhý zlomek celého díla (Baudelairovy „Kočky“ rozebírané Jakobsonem a Lévi-Straussem) až po díla jediného autora, či dokonce pokusy společenských dějin umění nebo literatury, které tím, jak se pokoušejí vyložit dílo na základě psychologických a společenských proměnných spojených s jedním autorem, nejsou s to postihnout to hlavní. Jak dobře ukazuje příklad životopisu pojatého jako retrospektivní zahrnutí veškeré osobní minulosti „tvůrce“ do čistě estetického záměru, vše, co je potřeba udělat pro to, aby byly odstraněny překážky pro odpovídající sestavení objektu zkoumání — to znamená pro rekonstrukci vzniku podvědomých kategorií vnímání, jimiž získává prvotní zkušenosti —, jde ruku v ruce s tím, co je nutné vykonat pro rekonstrukci vzniku pole kulturní produkce, v němž se tato představa ukazuje. Je vskutku jasné, že zájem o osobu spisovatele a umělce roste úměrně autonomizaci pole kulturní produkce i úměrně souvztažnému nárůstu statusu výrobců.

Charismatické zobrazování spisovatele jako „tvůrce“ vede k uzávorkování všeho, co je vepsáno v pozici autora v rámci pole kulturní produkce i ve společenské trajektorii, která ho k této pozici dovedla. Na jedné straně je to vznik i struktura

32) V dodatku (srov. str. 277) lze nalézt analýzu pozice i trajektorie J.-P. Sartra, jež se snaží osvětlit, v čem a proč byl předem vybaven k tomu, aby vzorově formuloval obranu mýtu o nestvořeném tvůrci (jež byla v dějinách filozofie vyjádřena ještě mnohokrát).

zcela specifického společenského prostoru, do něhož je „tvůrce“ vřazen, v němž se jako takový utváří a kde se formuje jeho „tvůrčí záměr“. Na straně druhé to je vznik druhových i zvláštních dispozic, jež mohou být společně i vlastní jednotlivci a které si s sebou do této pozice přinesl. Položit základy vědy o kulturních dílech a jejich autorech lze pouze za předpokladu, že studovaný autor i jeho dílo budou podrobeni takovéto objektivaci, a to bez jakékoli úslužnosti (stejně jako autor objektivace) a že všechny zbytky narcismu omezující dosah analýzy budou zapuzeny.

THERSÍTOVO HLEDISKO A NEPRÁVÝ ROZCHOD

Ovšem intelektuální svět vytváří sám o sobě a o svém povolání i méně okouzující obrázky. Abychom vyvážili nereálný rozměr ve svrchovaném obraze, do něž úplný intelektuál promítá jak iluzi, tak skutečnost své svrchovanosti, mohli bychom být v pokušení dát slovo všem obyčejným občanům intelektuální obce, i těm bezvýznamným a bez hodnoty, kteří odhalují skryté neřesti velkých jako Thersités, obyčejný hádavý voják z *Íliady*, známý i ze Shakespearovy hry. Touto cestou by bezpochyby šel i novinář, jemuž by během pátrání po intelektuálech s cílem ukázat „konec intelektuálů“, jak se to dnes často dělá, šlo o „objektivitu“. Bylo by pro něho otázkou profesionální cti nezaujatě se zeptat těch prvních i těch posledních, těch, které „je bezpodmínečně nutné mít“, i těch, kteří jimi za každou cenu chtějí být.

Není velkého intelektuála v očích malých a možná už vůbec ne v očích těch, kteří jakkoli ve světě zastávají ovládanou pozici, jsou vedeni k tomu, aby v ní vykonávali moc jiného řádu. Vzhledem k tomu, že musí částí své moci nad výrobci, kteří se věnují svému umění, udržovat a oživovat konkurenci, která je staví proti sobě, a protože se pohybují v jejich blízkosti, pozorují je a mnohdy jsou i oprávněni a povinni je soudit (především ve výborech a komisích k tomuto účelu ustavených), nacházejí se na vhodném místě, aby odhalili rozpory, slabosti nebo podlosti, jež vzdálenější úctě

zastávají skryté. Znamená to, že ovládanými oblastmi pole kulturní produkce trvale prolíná jakýsi přízemní antiintelektualismus. Toto potlačované násilí se obvykle vyvalí na povrch během velkých krizí pole (jako byla revoluce v roce 1848, kterou tak trefně vylíčil Flaubert), anebo jakmile jsou nastoleny režimy, jež se rozhodly ukázat svobodné myšlení (nacismus a stalinismus představují krajní případ). Stává se však také, že se objeví v úspěšných pamfletech, kde se zátrpklost ze zmařených ambicí a ztracených iluzí či šplhavá nedočkavost vyzbrojí tím nejbrutálněji omezujícím sociologismem, aby byly zničeny nebo alespoň umenšeny ty nejnečekanější výboje svobodného myšlení.

Ovšem objektivace intelektuální hry, jež tyto intelektuální vášně vnukají, jsou nutně neúplné a vůči sobě slepé. Pocit krivdy ze zklamané lásky vede k převrácení převládajícího obrazu a z předmětu zbožňování činí cosi ďábelského. Vzhledem k tomu, že autoři takových odsudků nejsou s to chápat ani hru jako takovou, ani pozici, kterou v ní zaujímají, samo „odhalení“ a obvinění obsahuje slepý bod, jímž není nic jiného než úhel pohledu, odkud tito autoři na vše nahlízejí. Poněvadž nemohou odhalit nic o důvodech ani o oprávněnosti pozorovaných postojů, které jsou viditelné pouze z celkového pohledu na hru, pouze tím prozrazují své vlastní důvody.

Tudíž je možno ukázat, jak lze různé kategorie „kritiků“ intelektuálního světa, jež vznikají uvnitř tohoto mikrokosmu, snadno vztáhnout k velkým třídám pozic a trajektorií v rámci tohoto světa. Povýšená a kouzla zbavená kritika antiintelektualismu dobré společnosti (jejímž paradigma je bezpochyby *Opium intelektuálů* Raymonda Arona) se staví proti hašteřivé polemice populistického antiintelektualismu v jeho různých obměnách. Například aristokratický odstup konzervativních intelektuálů, kteří vzešli z vysoké buržoazie, jež je uznává, a kteří jsou svým způsobem i vnitřně posvěceni, je staví proti okrajovým maloměstanským „proletaroidním intelektuálům“.³³⁾

33) V dodatku ke druhé části (srov. s. 365) se nachází analýza etického a politického rozvržení obou velkých kategorií konzervativního diskursu, která jsou vztažena k pozicím a trajektoriím těch, kteří je produkuje.

Částečné objektivace polemiky či pamfletu jsou stejně obávanou překážkou jako narcistní zalíbení projektivní kritiky. Ti, kteří vyrábějí tyto bojové nástroje zamaskované nástroji analýzy, zapomínají, že by je nejprve měli uplatnit na tu část jich samých, která je součástí objektivované kategorie. To by předpokládalo, že by byli schopni situovat sebe i svého protivníka do herního prostoru, kde vzniká předmet jejich bádání, a tak odhalit hledisko, jež stojí v základu jejich pohledu i mýlek, jejich jasnozřivosti i jejich slepoty. „Omyl je ztráta“ a k získání opravdového nástroje k rozchození s veškerou částečnou objektivací, nebo ještě lépe nástroje k objektivaci všech samovolných objektivací, včetně slepých bodů v nich obsažených i zájmů, které se na ně vážou, z toho nevyjímá ani „počáteční znalost“, jíž je badatel vydán naspas tak dlouho, dokud je součástí pole jako empirický subjekt, k tomu všemu je třeba sestavit toto místo koexistence všech bodů, odkud se definují ostatní odlišné a konkurenční pohledy. Tímto místem je (umělecké, literární, filozofické atd.) pole.

PROSTOR HLEDISEK

Nelze tedy spoléhat, že se vymaníme z kruhu relativizací, které se vzájemně relativizují jako donekonečna se zrcadlící odrazy, aniž by byla uvedena do praxe poučka o reflexivitě a aniž by byl učiněn pokus o metodické sestavení prostoru možných náhledů na literární (či uměleckou) skutečnost, protože vzhledem k němu se definuje analytická metoda, kterou hodláme navrhnout.³⁴⁾ Účelem dějin kritiky, jejichž první náčrt zde hodlám podat, je pouze snaha o to, aby si ti, kdo je píší a kdo je budou číst, uvědomili zásady vidění a dělení, jež se nacházejí v základu

34) Metoda počítá s existencí čitelného vztahu mezi zaujímáním pozic a pozicemi v poli. Pro její dokončení by bylo potřeba nashromáždit sociologické informace nutné pro pochopení toho, jak se v daném stavu určitého pole různí analytici rozčleňují v souvislosti s různými přístupy a proč si v rámci skupiny různých metod osvojují právě tuto a ne jinou. Několik základních poznatků pro takové usouvztažnění nalezne čtenář v mé analýze polemiky mezi Rolandem Barthesem a Raymondem Picardem (srov. P. Bourdieu: *Homo academicus* /Paris: Minuit, 1984/, a zvláště doslov ke druhému vydání z roku 1992).

zásek, které si kladou, i v základu řešení, která přinášejí. Díky těmto dějinám je nám ihned umožněno zjistit, že pozice zaujímané vůči umění i literatuře, stejně jako pozice, kterých vznikají, jsou uspořádány jako protilehlé dvojice, často zděděné z polemické minulosti, a jsou koncipovány jako nepřekonatelné protiklady, jako absolutní alternativy formulované jako všechno, nebo nic. Ty pak strukturují výsledek a zároveň je uzavírají do zajetí mnoha nepravých hledisek. První rozdělení proti sobě staví vnitřní čtení (podobně jako Saussure hovořil o „vnitřní lingvistice“), to znamená formální či formalistní, a vnější čtení, která se dovozuje z výkladových a interpretačních zásad vně samotného díla, jako jsou například hospodářské a společenské faktory.

Když hovořím o prostoru zaujímání pozic v literatuře, prosím o shovívavost. Dávám si pozor, abych se držel pouze toho, co je podstatné, to znamená základních explicitních či implicitních principů, a abych nerozvíjel celou výzbroj citací a odkazů, jež by mé argumentaci dodaly plnou sílu. Ale především jsem na to, co považuji za podstatu, zredukoval „teorie“, které podobně jako teorie francouzských sémiologů nejsou příliš koherentní ani logické. Tak se může kdykoli stát, bude-li člověk dobře hledat, že se najde něco, co mi bude možné vytknout. Mimoto moje metoda analýzy děl vznikala společně pro literární i umělecké pole (a také pro právní pole i pro pole vědy). Aby tedy moje „tabulka“ možných metodologií byla úplná, musela by zahrnovat i tradice platné při studiu malířství, to znamená Erwina Panofského, Frédérica Antala, Ernsta Gombricha, stejně jako Romana Jakobsona, Luciena Goldmanna a Lea Spitzera.

První z tradic není ve své nejrozšířenější formě ničím jiným než literárním *miněním* (*doxou*), o němž už byla řeč. Vyrostá z profesionální pozice a étosu profesionálního komentátora textů (literárních nebo filozofických a kdysi i náboženských), které jistá středověká systematika stavěla proti sobě: na jedné straně *lector* a na druhé ten, kdo texty produkuje — *auctor*. „Filozofie“ čtení, která je nedílnou součástí čtenářské praxe, se nepotřebuje ustavovat jako doktrína, protože jí dodávaly odvahu jak autority, tak rutina školní instituce, již se dokonale přizpůsobila. A až na vzácné výjimky (jako *New Criticism* v americké tradici nebo

„hermeneutika“ v německé tradici) nejčastěji zůstává v implicitním stavu a udržuje se při životě skrytě, a to navzdory veškerým zjevným obnovám akademické liturgie, jako jsou „strukturální“ či „dekonstruktivistické“ čtení textů, považovaná za dokonale soběstačná.³⁵⁾ Může se však také opírat o výklad kánonů „čistého“ čtení. Uvnitř literárního pole tyto kánony formuloval například T. S. Eliot v *Posvátném háji* (kde popisuje literární dílo jako „autotelické“) nebo spisovatelé *Nouvelle Revue française* a obzvláště Paul Valéry. Je tu i tvárná eklektická kombinace diskursů o umění od Kanta, Romana Ingardena, ruských formalistů a strukturalistů Pražské školy, jako je například *Teorie literatury* Reného Welleka a Austina Warrena, kteří si činí nárok odvodit podstatu literárního jazyka (konotativního, expresivního atd.) a definovat podmínky nezbytné pro estetickou zkušenost.

Tyto přístupy k literatuře vděčí za svou zjevnou univerzalitu pouze skutečnosti, že jsou téměř všude podporovány školní institucí výuky literatury, jinými slovy mají zapuštěné své kořeny v učebnicích a čítankách (jako výbor Cleantha Brookse a Roberta Penn Warrena nazvaný *Understanding Poetry*, který vládl v amerických *colleges* dlouho po roce 1938, kdy kniha vyšla), ale také ve zvykovém myšlení učitelů, kteří v něm shledávají ospravedlnění svého navykého způsobu čtení dekontextualizovaných textů. Důkaz o tomto příčinně-následném vztahu lze shledat v podobnostech pozorovatelných mezi praxí a „teoriemi“, jež se objevují jako paralelní inovace ve školních institucích různých národů. Mám na mysli podrobný „výklad“ nebo „pečlivé čtení“ (*close reading*) básní chápaných jako „logická struktura“ a „lokální textura“ prosazované Johnem Crowem

35) Obranu *New Criticismu* proti kritikám, jichž byl předmětem (zejména pro jeho esoterický estetismus, jeho aristokratičnost, jeho neznalost dějin i snahu vypadat vědecky), lze nalézt in R. Wellek: „The New Criticism: Pro and Contra“, *Critical Inquiry*, sv. IV, č. 4, 1978, s. 611–624. Je třeba si také přečíst zoufalou, a povolnou obhajovací řeč, kterou starý teoretik literatury pronáší proti těm, kteří podle něho ohlašují „konec umění“ a „smrt literatury“ nebo „kultury“, jinými slovy proti změní marxistů, sémiologů (Rolandu Barthesovi, který říkal, že „literatura je ve své podstatě reakcionářská“...), dekonstruktivistů atd. atd. (srov. R. Wellek: „The Attack on Literature“, *The American Scholar*, sv. XLII, č. 1, 1972–1973, s. 27–42). Podává tu pravdivý obraz o „velkém strachu“, který mohl verbální terorismus („jazyk je fašistický“ atd.) konzervativních revolucí sedmdesátých let vzbudit v chráněném a výsadami obdařeném světě časopisu *American Scholar*, čímž zpětně probudil snahy o obnovu kultury (zejména s Alanem Bloomem), jimž jsme dnes vystaveni.

Ransomem.³⁶⁾ V širší míře mám pak na mysli nesčetné a vzájemně splývající literární vyznání viry, která tvrdí, že jediným smyslem básně je báseň sama jakožto soběstačná struktura významů. Na tomto místě je třeba citovat bez ladu a skladu zastávce *New Criticismu* — shora jmenovaného Johna Crowa Ransom, Cleantha Brookse, Allena Tatea ad., „Chicago Critics“, kteří na báseň pohlížejí jako na „uměleckou sumu“ obdařenou určitou „mocí“, jejíž příčiny má kritik hledat ve vzájemných vztazích a struktuře básně nezávisle na jakémkoli odkazu k vnějším faktorům, jakými jsou autorův životopis, zacílené publikum atd. Mám na mysli také anglického kritika F. R. Leavise, který se svými postupy a svými domněnkami, ale také ohromným vlivem v britských *colleges* značně blíží svým vrstevníkům. Bylo by třeba také citovat německou tradici a celý dlouhý výčet výkladů hermeneutické „metody“ (o níž si můžeme udělat určitou představu při četbě jejich dějin, které předložil Peter Szondi³⁷⁾). A konečně by bylo dobré zmínit i francouzskou tradici a všechna profesorská (a další) vyznání věrná formalismu (nebo internalismu), včetně modernizovaných verzí slavného „výkladu textů“ *přizpůsobených* strukturalismu. Nic však nepřesvědčí lépe, že všechny tyto praktiky a diskursy určené k jejich ustanovení a odůvodnění mají rituální povahu, než to, že mimořádným způsobem tolerují veškeré opakování, rozvláčnost a monotónnost liturgického výčtu, projevující se u všech vykladačů, kteří se ostatně naprosto oddávají kultu původnosti.

Chceme-li hledat teoretický základ této tradice, zdá se mi, že lze postupovat dvěma směry. Na jedné straně je možné vydat se cestou novokantovské filozofie symbolických forem a v širším měřítku všech tradic, které hlásají existenci obecných antropologických struktur, jako je například srovnávací mytologie podle Mircey Eliada nebo jungovská psychologie (popř. ve Francii její bachelardovská verze), a na straně druhé cestou strukturalistické tradice. V prvním případě, kdy je literatura pojímána jako „forma vědění“ (W. K. Wimsatt) odlišná od vědecké formy, se od vnitřního a formálního čtení žádá, aby se zabývalo univerzálními formami literární příčinnosti, jinými slovy aby uchopilo „literárnost“ v její rozmanitosti, zejména poetické, to znamená jako ahistorické strukturující struktury, které stojí v základu literární či

36) J. C. Ransom: *The World's Body* (Scribner's Sons: New York — London, 1938).

37) P. Szondi: *Úvod do literární hermeneutiky*, přel. Zuzana Adamová (Brno: Host, 2003).

poetické výstavby světa, anebo, jednodušeji řečeno, aby čtení zachytilo něco jako „podstatu“ „literárna“, „poetična“, nebo figury jako metafora.

Strukturalistické řešení je intelektuálně i společensky mnohem mocnější. Ze společenského hlediska proto, že čas-to vystřídalo internalistickou *doxu* a dodalo auru vědeckosti profesorskému výkladu jakožto formální demontáží dekontextualizovaných a časovosti zbavených textů. Tím, že saussurovská teorie skoncovala s univerzalismem, chápe kulturní díla (jazyky, mýty, strukturované struktury bez strukturujícího subjektu a v širším smyslu umělecká díla) jako historické produkty, jejichž rozbor má ukázat zvláštní strukturu, aniž by však odkazoval ke společenským a hospodářským podmínkám produkce díla a jeho autora. Ale jakkoli se strukturalistická sémiologie odvolává na strukturalní lingvistiku, drží se jen druhého předpokladu, to znamená, že má sklon dávat do závorky historicitu kulturních děl a od Jakobsona po Genetta zachází s literárním objektem jako s nezávislou entitou podrobenou svým vlastním zákonům. Ta pak vděčí za svou „literárnost“ či „poetičnost“ zvláštnímu zacházení, jemuž podléhá její jazykový materiál, to znamená technikám a postupům zaručujícím převahu estetické funkce jazyka, mezi něž patří paralely, protiklady a ekvivalence mezi fonetickou, morfologickou, syntaktickou a dokonce i sémantickou rovinou básně.

Ve stejném duchu vytvářejí ruští formalisté zásadní protiklad mezi literárním (nebo poetickým) a obvyklým jazykem. Zatímco „praktický“, „referenční“ jazyk odkazuje k vnějšímu světu, literární jazyk využívá různých postupů k tomu, aby do popředí vynesl samu výpověď, aby ji vzdálil obyčejné promluvě a aby obrátil pozornost od vnější reference k „formálním“ strukturám. Stejným způsobem přistupovali francouzští strukturalisté k uměleckému dílu jako ke způsobu psaní. To je podobně jako jím používaný jazykový systém autoreferenční strukturou vzájemných vztahů, které vznikly díky souhře specifických literárních konvencí a „kódů“. Tyto rozborů *podstaty*, které u Jakobsona pocházejí z dvojího vlivu *zásadních odpůrců* genetického přístupu — Saussura a Husserla, zahrnuje Genette do postulátu, že vše zásadní

pro promluvu se projevuje v jazykových vlastnostech textu a že dílo samo podává informaci o tom, jak má být čteno. *Absolutizaci* textu už nelze dovést do větší krajnosti.

Zvláštním zvratem situace dnes „tvůrčí“ kritika hledá východisko z krize hluboce antigenetického formalismu strukturalní sémiologie a vrací se k pozitivismu té nejtradičnější literární historiografie, včetně kritiky, jíž se jazykově poněkud nepřesně říká „literární genetika“.³⁸⁾ Jde o „vědecký postup, který má vlastní techniku (rozbor rukopisů) a svůj vlastní plán k ozřejmování textů (geneze díla)“.³⁹⁾ Tato „metodologie“, která vyvozuje závěry, aniž postoupí od *post hoc* k *propter hoc*, hledá v tom, čemu Gérard Genette říká „před-text“, genezi textu. Koncept, črta, plán, zkratka vše, co do sebe pojmu zápisníky a sešity, se stává jedinečným a nejdůležitějším předmětem bádání a vědeckého výkladu.⁴⁰⁾ A my jen stěží dokážeme rozlišit mezi autory podrobných rozborů Flaubertových osnov, plánů či scénářů, jako jsou Durryová, Bruneau, Gothot-Mersch či Sherrington. Totéž dělají i „genetičtí kritikové“, když si se vši vážností kladou otázku, zda „Flaubert začal připravovat *Citovou výchovu* ve roce 1862, nebo 1863“. Přesto mají pocit, že dělají „určitou revoluci ve studiu literatury“.⁴¹⁾ Vzdálenost mezi programem opravdového genetického rozboru autora a díla, tak jak tu byl definován (a částečně uplatněn v této knize), a rozbohem založeným na srovnávání postupných stadií vývoje díla, způsobů, jimiž je dílo vytvářeno, by měl vypovídat lépe, domnívám se, než všechny ostatní kritické diskursy, o *mezích textové genetiky*, která sama o sobě má své oprávnění, avšak hrozí jí, že vytvoří novou překážku pro vznik přesné vědy o literatuře. (I za cenu, že to ode mě vyzní nespravedlivě, bych mohl zmínit také nepoměr mezi nezměrností erudované práce a skrovností získaných výsledků.) Ve skutečnosti lze ovšem v přesném a metodickém vydávání přípravných textů shledávat cenný materiál pro analýzu *procesu psaní* (jejím pojmenováním „redakční

38) V české tradici se této literárněkritické disciplíně říká textová kritika — pozn. překl.

39) P.-M. de Biasi: „Předmluva“, in G. Flaubert: *Carnets de travail*, kritické a genetické vydání P.-M. de Biasi (Paris: Balland, 1988), s. 7.

40) R. Debray-Genette: *Flaubert à l'œuvre* (Paris: Flammarion, 1980).

41) P.-M. de Biasi: „La critique génétique“, in *Introduction aux critiques pour l'analyse littéraire* (Paris: Bordas, 1990), s. 5–40; R. Debray-Genette: „Esquisse de méthode“, in *Essais de critique génétique* (Paris: Flammarion, 1979), s. 23–67; C. Duchet: „La différence génétique dans l'édition du texte flaubertien“, in *Gustave Flaubert*, sv. II (Paris, 1986), s. 193–206; T. Williams: *Flaubert, L'Éducation sentimentale, Les Scénarios* (Paris: José Corti, 1992); a především dva svazky: L. Hay (ed.): *Essais de critique génétique* (Paris: Flammarion, 1979) a A. Grésillon (ed.): *De la genèse du texte littéraire* (Tusson: Du Lérot, 1988).

geneze“ nezískáme, kromě dalšího matení, zhola nic), pokud se ten, to plán dovede do důsledku. A právě tímto způsobem nakládá P. de Biasi s Flaubertovými sešity poznámek k *Citové výchově* a rozebírá, jak si Flaubert zapsal zcela neutrální poznámku do sečnými a bodnými zbraněmi v ulicích Paříže nedlouho po červnových dny roku 1848, aby pak využil účinku náznaku u naznačil tajemství znamení o celospolečensky rozšířeném spiknutí, jež udržuje Dambreuse a Martinona ve stavu úzkosti.⁴²⁾

Nicméně analýza postupných verzí daného textu rozvine svou plnou výkladovou schopnost pouze tehdy, bude-li se snažit rekonstruovat (nepochybně trochu uměle) logiku spisovatelovy práce, chápané jako hledání dovršené pod strukturálním tlakem pole a prostoru možností, které vytváří. Váhání, změny, kroky zpět, to vše by šlo lépe pochopit, pokud by člověk věděl, že psaní, tato nebezpečná plavba ve světě hrozeb a nebezpečí, je také vedena ve svém záporném rozměru anticipovaným povědomím o možné recepci, vepsané ve stavu potenciality do pole. Podoben *pirátu, peiratés*, který zkouší štěstí, který se pokouší (*peirao*), spisovatel, tak jak jej chápe Flaubert, je ten, kdo se odvažuje pustit mimo cesty vyznačené navyklym používáním a kdo je znalcem v umění nalézat průchod mezi nebezpečnostmi, jimiž jsou otrápané fráze, přijaté myšlenky, konvenční formule.

Nepochybně nejpřesněji formuloval základy strukturální analýzy kulturních děl vlastně až Michel Foucault. Byl si vědom, že žádné kulturní dílo neexistuje samo o sobě, to znamená mimo vztahy vzájemné závislosti, které je pojí s ostatními díly, a navrhuje označovat „pole strategických možností“ jako „řízený systém odlišností a rozptylů“, v rámci něhož se každé jedinečné dílo definuje.⁴³⁾ Ale protože má blízko k sémiologům a k jejich užívání pojmů, jako je „sémiotické pole“, například u Triera, výslovně odmítá hledat jinde než v „poli diskursu“ princip osvětlování každého z diskursů, které jsou v něm zahrnuty: „Jestliže analýza fyziokratů pochází ze stejných diskursů jako analýza utilitaristů, není to proto, že žili ve stejné době, ani proto, že se utkávali uvnitř stejné společnosti, ani proto, že se jejich zájmy prolínaly uvnitř téhož ekonomického systému, nýbrž je

42) P.-M. de Biasi, in Gustave Flaubert: *Carnets de travail*, cit. dílo, s. 83–84.

43) M. Foucault: „Réponse au cercle d'épistémologie“, *Cahiers pour l'analyse*, č. 9, 1968, s. 9–40 (cit. stránky: 40, 29, 37).

proto, že obě jejich volby byly součástí jediného rozvržení bodů výběru, jednoho strategického pole.“

Foucault, který byl věrný saussurovské tradici a jejímu důslednému rozlišování mezi vnitřní a vnější lingvistikou, tomuto „poli strategických možností“ přiznává naprostou autonomii a odmítá jako „doxologickou iluzi“ snahu nalézt v tom, čemu říká „pole polemiky“, a v „rozdílnostech zájmů či myšlenkových zvyklostí u jedinců“ (vše, co jsem zhruba ve stejné chvíli vkládal do pojmů pole a habitus...), interpretační princip toho, co se děje v „poli strategických možností“ a co mu připadá, že je dáno pouhými „strategickými možnostmi pojmových her“. Tyto možnosti jsou podle něho jediná realita, kterou může věda o dílech poznat. Tím odkazuje do nebes idejí rozpory a protiklady, jež mají svůj základ (aniž by se na něj omezovaly) ve vztazích mezi výrobci. Odmítá tak veškeré spojení mezi díly a společenskými podmínkami jejich produkce (a bude v tom pak pokračovat i v kritickém diskursu o vědění a moci, který zůstává abstraktní a idealistický, protože nebere v potaz činitele ani jejich zájmy a především nereflexuje násilí v jeho symbolickém rozměru).

Nejde samozřejmě o to popřít určenost pole možností a zvláštní logiku posloupností, v nichž a skrze něž vzniká něco nového (v umění, literatuře či vědě), poněvadž jednou z poměrně nezávislých funkcí pojmu pole, který má vlastní minulost, je o tom vypovídat. Ovšem není možné, a to ani v případě pole vědy, nakládat s kulturním řádem (*epistémé*) jako s něčím naprosto nezávislým na činitelích a institucích, které jej přivádějí ve skutek a k životu. Stejně tak není možné ignorovat sociologické vazby, které doprovázejí, popřípadě stojí na pozadí logických posloupností, už proto, že by se tím zamezilo možnosti informovat o změnách, které se dějí v tomto arbitrárně odděleném, dehistorizovaném a odrealněném světě. Pokud se mu ovšem nepřízná imanentní náchylnost k proměně pomocí jakési zvláštní formy *Selbstbewegung*, jež má svůj základ pouze ve vnitřních protikladech jako u Hegela (ten je také přítomen ve druhém předpokladu pojmu *epistémé* — ve víře v kulturní jednotu epochy a společnosti).

Je třeba se smířit s tím, že principem dějin rozumu není jen rozum. Pokud chceme vysvětlit skutečnost, že umění — nebo věda — nejspíš samo v sobě nachází zdroj i normu vlastní proměny a že vše probíhá tak, jako kdyby byly dějiny vnitřní součástí systému a vývoj forem znázornění nebo výrazu jen vyjadřoval vnitřní logiku systému, pak není třeba, jak se to často dělo, zvěčňovat zákony tohoto vývoje. „Přes sobení děl na díla“, o němž hovořil Brunetiére, se děje vždy pouze prostřednictvím autorů, jejichž strategie vděčí za svou orientaci zájmům spojeným s jejich pozicí ve struktuře poli

Uvažovat o každém z prostorů kulturní produkce jako o poli znamená zapovídat si všechny druhy redukcionismu — zplošťující projekce jednoho prostoru do druhého, jež vedou k tomu, že různá pole a jejich produkty jsou promyšleny podle cizích kategorií (jako ti, kdo z filozofie dělají „odraz“ vědy, když například odvozují metafyziku z fyziky atd.)⁴⁴⁾ Stejně tak je potřeba podrobit vědecké zkoušce „kulturní jednotu“ epochy a společnosti, kterou dějiny umění i dějiny literatury mlčky přijímají jako postulát vlivem jakéhosi změkklého hegelianismu⁴⁵⁾ nebo (ale není to snad totéž?) ve jménu určité víceméně obnovené formy kulturalismu, i kdyby to mělo být v podobě, jejíž teoretický základ shledal Foucault v pojmu *epistémé*, neboť tu lze považovat za určitý druh *Wissenschaftswollen*, velice blízkého starému pojmu *Kunstwollen*.⁴⁶⁾ U každého ze

44) Pouze historické pozorování může v každém z případů určit, zda existuje výsadní směřování transferů mezi poli a proč. Ale vše nasvědčuje tomu, že nejde ani o vztahy čistého historického zpracování, jejichž obraz chtěl Burekhardt načrtnout v *Úvahách o dějinách světa* (s islámem jako kulturou podmíněnou náboženstvím, s Athénami, s Francouzskou revolucí atd. jako státem podmíněným kulturou), ani o vztahy čistě logického určení. V každém případě se logické důvody a společenské příčiny mísí dohromady a vytvářejí onen komplex nezbytností různého řádu, stojící v základu symbolických směn mezi různými poli.

45) O hegelianismu, který chce být dějinami umění viz E. H. Gombrich: *In Search of Cultural History* (Oxford: Clarendon Press, 1969), a také o rozporu mezi hegelianstvím a pozitivismem. Ten pak má být překonán. Viz tent.: „From the Revival of Letters to the Reform of the Arts“, in *The Heritage of Apelles. Studies in the Arts of the Renaissance I* (Oxford: Phaidon Press, 1976), s. 93–110.

46) *Kunstwollen* — tato „umělecká vůle“ je vlastní celku děl jednoho národa a jednoho období. Je transcendentní, jak ukazuje Panofsky, vzhledem k jednotlivým vůlím historicky definovatelného subjektu, nikdy není příliš vzdálená, dokonce ani u Aloise Riegla, jakési nezávislé síle, kterou z ní nejspíš udělaly jisté mystické dějiny umění (srov. E. Panofsky: „Le concept du *Kunstwollen*“, in tent.: *La Perspective comme forme symbolique*, přel. G. Ballangé /Paris: Minuit, 1975/, s. 197–221, a P. Bourdieu: „Postface“, in E. Panofsky: *Architecture gothique et*

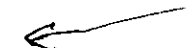
važovaných historických uspořádání by bylo potřeba prozkoumat jednak strukturální homologie mezi různými poli, jež mohou být základem střetů nebo shod, nikterak nevyvolaných transferem, jednak přímé směny, které ve svém tvaru i samotné existenci závisají na pozicích zastávaných v jednotlivých polích činiteli nebo institucemi. To znamená, že závisají na struktuře těchto polí a také na relativních pozicích těchto polí v hierarchii, které se mezi nimi utváří v momentě pozorování. Tím se blíže určují všechny možné projevy symbolické nadvlády.⁴⁷⁾

Pokud vezmeme za základ členění a konstrukce objektu zeměpisnou (Basilej, Berlín, Paříž či Vídeň) nebo politickou jednotku, vystavujeme se nebezpečí, že se vrátíme k definici jednotky jako *Zeitgeist*. Mlčky se má za to, že členové stejného „intelektuálního společenství“ sdílejí společné problémy spojené se společnou situací — například tázání se po vztazích mezi zdáním a skutečností — a také že se vzájemně ovlivňují“. Jestliže víme, že každé pole — hudba, malířství, poezie, nebo v jiném řádu ekonomie, lingvistika, k apod. — má svou vlastní historii, jež určuje jeho p a jeho zvláštní problémy, je zřejmé, že interpretace láním na vlastní dějiny pole (a disciplíny) je předpol k interpretaci současného kontextu, ať už jde o ostatní pole kulturní produkce nebo o pole politiky a ekonomie. Zásadní otázkou tedy je, zda *společenské důsledky chronologické současnosti, nebo dokonce prostorové jednoty*, jako je sdílení stejných zvláštních míst k setkávání, literárních kaváren, revuí, kulturních sdružení, salonů apod., nebo sdílený vliv stejných kulturních poselství, společných děl, k nimž všichni odkazují, závazných otázek, významných událostí atd., zda tedy toto vše je dostatečně silné proto, aby určilo přes veškerou

Pensée scolastique, cit. dílo). Ve skutečnosti je však vždy pouze úhrnem provedeným na základě vědcovy retrospekce nespočetných *Künstler-Wollen* (anebo, pokud bychom chtěli vypadat nietzschovskými, *Künstler-Wille*), kde dostávají slovo zájmy a vlohy jednotlivých umělců.

47) Je nasnadě, že v tomto směru by mohla být velice zajímavá studie o postavách, které se více či méně „tvůrčí“ způsobem podílely na několika polích (jako například Galileo Galilei, kterého z tohoto pohledu studoval Panofsky) a které jsou v souladu s typicky leibnizovským modelem možných světů autory hned několika realizací stejného habitu (tak jako v řádu spotřeby zavádají různá umění podnět k určitým objektivně systematickým výrazům stejného vkusu jakožto „proti-hodnotám“ ve smyslu Lewise).

Důležitě



nezávislost různých polí společnou problematiku, jež nebude chápána jako jakýsi *Zeitgeist*, duchovní společenství nebo životní styl, ale jako prostor možností, systém zaujímání různých pozic, vůči kterému se musí každý vymezit. To vede k jasnému položení otázky národních tradic, jež jsou provázány se strukturami státu (zejména školními). Ty mají víceméně tendenci udržovat převahu jednoho kulturního centra, hlavního města kultury, a podporovat větší či menší specializaci (na žánry, obory atd.) nebo na druhé straně vzájemnou součinnost mezi členy různých polí, anebo posvěcovat zvláštní uspořádání hierarchické struktury umění (s dlouhodobou nebo konjunkturální převahou jednoho z nich — hudby, malířství či literatury) či vědeckých disciplín.

Tyto posuny mezi hierarchiemi mohou stát v základu neshod, jež se mnohdy připisují „národní povaze“, a pomáhají ozřejmit podoby, které na sebe — při svém světáběhu — berou intelektuální trendy či vzory. Tak například prvenství ve Francii zaujímá, alespoň do poloviny dvacátého století, literatura a osoba spisovatele (jehož protikladem je kritik a vzdělanec, často považovaný za pedanta). Toto prvenství se nachází i v samém jádru školského systému ve formě řady opozic mezi literaturou (*agrégation*⁴⁸) *de lettres*) a filologií (*agrégation de grammaire*), mezi diskursem a učností, mezi tím, co je „oslnivé“ a co je „spolehlivé“, mezi měšťanstvem a maloměšťanstvem. Toto prvenství také řídí vztah k německému modelu a ovlivňovalo jednotlivé činitele po celé devatenácté století. Hierarchie mezi disciplínami (literatura/filologie) je tak silně ztotožněna s hierarchií mezi národy (Francie/Německo), že ti, kdo by chtěli zvrátit tento politicky predeterminovaný vztah, jsou podezřelí z určité zrady (podívejme se na nacionalistické polemiky Agathona⁴⁹) proti Nové Sorbonně).

Stejná kritika se vztahuje i na ruské formalisty.⁵⁰ Vzhledem k tomu, že neberou v potaz nic jiného než systém děl,

48) Zkouška prokazující způsobilost vyučovat na středních školách a tradičních univerzitách — pozn. překl.

49) Agathon je společný pseudonym dvojice Henri Massis a Alfred de Tarde, viz výše na s. 172 — pozn. překl.

50) Srov. zejména J. Tyňanov — R. Jakobson: „Le problème des études littéraires et linguistiques“, in *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, úvod a překlad T. Todorov (Paris: Seuil, 1965), s. 138–139; V. Erlich: *Russian Formalism* (Haag: Mouton, 1965); P. Steiner: *Ruský formalismus. Metaestetika*, cit. dílo;

to znamená „síť vztahů, které mezi texty vznikají“ (a až na druhém místě si všímají vztahů, ostatně velice abstraktně definovaných, které tento systém udržuje s ostatními „systémy“, jež fungují v „systému systémů“, na němž stojí společnost — nejsme daleko od Talcotta Parsonse), tito teoretici se také odsuzují k tomu, že nacházejí v samotném „literárním systému“ princip jeho dynamičnosti. A tak i když jim neuniklo, že tento „literární systém“, na hony vzdálený vyváženosti a harmoničnosti struktury saussurovského jazyka, je každou chvíli místem napětí mezi proti sobě stojícími literárními školami, kanonizovanými i nekanonizovanými, a sám se projevuje jako nestabilní rovnováha mezi protichůdnými tendencemi, nadále věří (zejména Tyňanov) v rozvoj immanentní tomuto systému a stejně jako Michel Foucault mají velice blízko k saussurovské filozofii dějin, když tvrdí, že vše, co je literární (u Foucaulta vědecké), může být určeno pouze podmínkami, jež tomuto „literárnímu systému“ (nebo vědeckému) předchází.⁵¹)

Protože nehledají, jako Weber, zárodek změny v bojích mezi „rutinizující“ pravověrností a „od všednosti osvobozujícím“ kacírstvím, odsuzují se k tomu, že proces „automatizace“ a „dezautomatizace“ (anebo „debanalizace“, ozvláštňení — *ostranění*) povýší na jakýsi přirozený zákon poetické změny a v širším měřítku veškeré kulturní změny, jako kdyby „dezautomatizace“ automaticky vyplývala z „automatizace“, jež sama vzniká z opotřebovanosti spojené s opakovaným používáním literárních výrazových prostředků (odsouzených k tomu, aby se staly „také tak nepostřehnutelnými jako gramatické tvary jazyka“). Jak píše Tyňanov, „požadavek nestálé dynamiky vede k evoluci, neboť každý dynamický

F. W. Galán: *Historic Structures, The Prague School Project, 1928–1946* (Austin: University of Texas Press, 1984); P. Steiner (ed.): *The Prague School. Selected Writings, 1929–1946* (Austin: University of Texas Press, 1982); a konečně I. Even-Zohar: „Polysystem Theory“, *Poetics Today*, sv. I, č. 1–2, 1979, s. 287–310.

51) Srov. P. Steiner: *Ruský formalismus. Metaestetika*, cit. dílo, zvláště s. 106–108, a také Fredric Jameson, který ukazuje, že „Tyňanov si ponechal saussurovský model změny, kde základní mechanismy jsou nejvyššími abstrakcemi — totožnost a odlišnost“ (F. Jameson: *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* /Princeton: Princeton University Press, 1982/, s. 96).

system se nutně automatizuje a dialekticky se začíná vynořovat protichůdný konstruktivní princip“.⁵²⁾ Takřka tautologická povaha těchto tvrzení má uspávací účinek. Nevyhnutelně vyplývá ze směřování mezi dvěma rovinami — rovinou děla, která vlivem všeobecného rozšíření teorie parodie popisuje mě, jako kdyby se vztahovala jedno k druhému (což je jedna z vlastností děl vyprodukovaných v jednom poli), a rovinou objektivních pozic v poli produkce a protichůdných zájmů, jichž jsou tato díla původcem. (Tato záměna, která je naprosto totožná s tím, co se stalo M. Foucaultovi, když hovořil o poli děl jako o „strategickém poli“, je symbolizována a zhuštěna ve dvojsmyslnosti konceptu *ustanovka*, který by mohl označovat jak pozici, tak zaujímání pozice a který lze chápat jako akt „zaujímání postoje ve vztahu k určité danosti“.)⁵³⁾

Jestliže není pochyb o tom, že směřování a forma změny závisí na „stavu systému“, to znamená na souboru skutečných i virtuálních možností, které v určitou chvíli nabízejí prostor kulturních pozic (díla, školy, příkladné osobnosti, dostupné druhy a formy atd.), závisí také a především na symbolicky silových vztazích mezi činiteli a institucemi, které vzhledem k tomu, že mají zcela vitální zájmy v možnostech, jež se nabízejí jako nástroj i předmět boje, usilují se vši silou, jíž disponují, o zahájení činnosti těch institucí, které jim připadají nejvíce ve shodě s jejich specifickými úmysly a zájmy.

Pokud jde o vnější analýzu, ať už promýšlí kulturní díla jako pouhý odraz nebo „symbolický výraz“ společnosti (podle formulace, kterou použil Engels, když hovořil o právu), ta vztahuje tato díla přímo ke společenským charakteristikám autorů či skupin, které byly jejich zjevným nebo předpokládaným příjemcem a jejichž výrazem mají být. Zpětně sem zavést pole kulturní produkce jako nezávislý společenský prostor znamená uniknout *redukci*, již provedly všechny více či méně vytríbené formy teorie „odrazu“. Ta stojí na pozadí marxistických analýz kulturních děl, především Lukáčsových a Goldmannových. Tato teorie ovšem nebyla nikdy

52) J. Tyňanov: „Literární fakt“, cit. podle P. Steiner: *Ruský formalismus. Meta-poetika*, cit. dílo, s. 105.

53) O dvojsmyslnosti pojmu *ustanovka* viz P. Steiner, *tamtéž*, zejména s. 121–122.

že zbytku formulována, možná proto, že by neobstála při základném ozřejmení.

Předpokládá se, že porozumět uměleckému dílu znamená porozumět vidění světa určité společenské skupiny, z jednoho pohledu či pro kterou umělec své dílo vytváří. Tato skupina — ať tichý společník⁵⁴⁾ či příjemce, důvod či účel, nebo obě dohromady — jako by se vyjadřovala skrze umělcem schopného bez vlastního vědomí jasně vyjádřit pravdy či hodnoty, jichž si dotčená skupina nutně nemusí být vědoma. Ale o jakou skupinu se jedná? O tu, z níž umělec sám vzal a která se nemusí překrývat se skupinou, kde hledá své publikum? Anebo o tu, která představuje hlavního a upřednostňovaného příjemce díla, což znamená předpokládat, že taková skupina existuje? Není zde nic, co by nám dovolovalo předpokládat, že zjevný příjemce, pokud existuje, tichý společník, osoba, jíž je dílo věnováno, je opravdovým příjemcem díla a že v každém případě působí jako důvod nebo jako účel na produkci díla. Může být nanejvýš příležitostným důvodem práce, jež má základ v celé struktuře a minulosti pole kulturní produkce a — skrze ně — i v celé struktuře a minulosti uvažovaného společenského pole.

Uzávorkovat tak specifickou logiku a minulost pole za účelem přímého vztahování díla ke skupině, jíž je objektivně určeno, a považovat umělce za podvědomého mluvčího určité společenské skupiny, jíž umělecké dílo odhalí to, co si nevědomky myslí nebo cítí, znamená odsoudit se k tvrzení, která by metafyzika nezamítala: „Není snad mezi takovým uměním a takovou společenskou situací jen náhodilé setkání? Fauré to tak samozřejmě nezamýšlel, ale jeho *Madrigal* způsobil rozbroje v roce, kdy se legalizuje odborové hnutí a kdy se v Anzin pouští 42 000 dělníků do čtyřicetšestidenní stávk. Navrhuje individuální lásku, jako by chtěl zastavit třídní válku. Konečně, člověk by řekl, že se velká buržoazie obrací na hu-debníky, aby jí jejich továrny na sny dodaly sny, jejichž politickou a společenskou potřebu vycítila.“⁵⁵⁾ Pochopit společenský význam té či oné Faurého skladby nebo Mallarméovy básně, aniž by byl jejich význam omezen na funkci kompenzačního úniku, popření

54) Ve významu osoby, která se nepřímo podílí na financování určitého podniku — pozn. překl.

55) M. Fauré: „L'époque 1900 et la résurgence du mythe de Cythère“, *Le Mouvement social*, č. 109, 1979, s. 15–34 (cit. strana 25).

společenské reality, útěku do ztraceného ráje, což sdílí s celou řadou dalších výrazových forem, by znamenalo nejdříve určit vše, je vepsáno do pozice, z níž jako produkty vycházejí, to znamená poezie, tak jak se definuje okolo roku 1880, tedy na konci souvislého čistého a zušlechťujícího (sublimačního) procesu započatého v roce 1830 Théophilem Gautierem a jeho předmluvou ke *Slečně de Maupin*, procesu, který pokračoval Baudelairem, Parnasem a který rý Mallarmé dovedl ke krajní prchavosti. Znamenalo by to také určit, co má tato pozice ze záporného vztahu, jenž ji staví do protikladu k naturalistickému románu a naopak ji přibližuje ke všem projevům reakce proti naturalismu, scientismu a pozitivismu: tedy k psychologickému románu na hrotu útoku, k odsudku pozitivismu ve filozofii v čele s Fouilléem, Lachelierem a Boutrouxem, k objevení ruského románu a jeho mysticismu s Melchiorem de Vogüé, ke konverzi ke katolicismu atd. Konečně by to znamenalo zjistit v Mallarméově či Faurého rodinné a osobní trajektorii, tak jak to činí Rémy Ponton, co je předurčovalo k tomu, aby zaujali toto společenské místo pozvolna utvářené těmi, kteří je postupně zaujímali před nimi, a především vztah mezi sestupnou společenskou trajektorií, jež básníka odsuzuje k „ohavné práci pedagoga“⁵⁶ a pesimismu, anebo k hermetickému, a tedy antipedagogickému používání jazyka, což je způsob, jak přerušit styk s odmítanou společenskou realitou. Zbývalo by už jen vysvětlit „shodu“ mezi produktem tohoto souboru zvláštních faktorů a tím, co ustupující aristokracie a ohrožené měšťanstvo očekávaly: zvláště pak jejich stesk po někdejší okázalosti, jež lze také vycítit ze záliby v osmnáctém století, a také únik do mysticismu a iracionality. Střet mezi nezávislými kauzálními řadami a zdáním předzjednané harmonie mezi vlastnostmi díla a společenskou zkušeností privilegovaných spotřebitelů se každopádně jeví jako past na ty, kdo ve snaze opustit vnitřní čtení díla či vnitřní příběh umělcova života přistupují k přímému usouvzažnění mezi dobou a dílem, obou scvrklých na několik účelově vybraných schematických vlastností.

Výlučné soustředění na funkce (kterých si internalistická tradice a zejména strukturalismus ke své škodě nevšímalý) má sklon opomíjet otázku vnitřní logiky kulturních objektů, jejich struktury jakožto jazyka. Té zase strukturalistická tradice věnovala výlučnou pozornost. Hluběji pak vede k opomíjení činitelů a institucí, které tyto objekty produkují, jako jsou kněží, právníci, spisovatelé či umělci, a pro které

56) R. Ponton: *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, cit. dílo, s. 223–228.

plní určité funkce definované z valné části uvnitř světa výrobců. Max Weber se zasloužil o objasnění úlohy odborníků a jejich vlastních zájmů v tak zvláštním případě, jakým je náboženství. Bohužel se mu nepodařilo vymanit ze sevřené marxistické logiky pojetí funkcí, které i když jsou přesně formulovány, o samotné struktuře náboženského poselství mnoho nevypovídají. Ale především nevidí, že světy odborníků fungují jako relativně samostatné mikrokosmy, strukturované prostory podléhající strukturální analýze, ovšem jiného typu, a určující objektivní vztahy mezi pozicemi — pozicí věštců a pozicí kněze, pozicí posvěceného umělce a pozicí avantgardního umělce například. Tyto vztahy jsou skutečným základem zaujímání pozic různých výrobců, jsou i základem konkurence stávící je proti sobě, spojenectví, jež mezi sebou uzavírají, děl, která tvoří nebo obhájí.

Vnější faktory, hospodářské krize, technické změny, politické revoluce nebo prostě společenský požadavek zvláštní kategorie tichých společníků, jejichž přímé projevy v dílech zkoumá tradiční sociální historie, to vše se může projevat pouze prostřednictvím přetváření struktury pole, kterou tyto faktory mohou určovat.

Jako paralelu k lepšímu objasnění lze jmenovat pojem „Republika literátů“. V Baylově popise tohoto pojmu můžeme rozpoznat několik podstatných vlastností literárního pole (válka všech proti všem, uzavřenost pole do sebe atd.): „V Republice literátů vládne svoboda. Tato Republika je nanejvýš svobodným státem. Uznává se tu jen vliv pravdy a rozumu. A pod jejich ochranou se nevině vede válka proti komukoli. Přátelé se tu musí mít na pozoru před vlastními přáteli, otcové před vlastními dětmi, tchánové před zeti. Je to jako v železném věku [...]. Každý tu je svým pánem a zároveň podléhá všem ostatním.“⁵⁷ Jak jasně naznačuje polopozitivní a polonormativní tón této literární evokace z literárního prostředí, pojem přirozené sociologie nemá nic z konstruovaného konceptu a nikdy nesloužil jako základ k přesné analýze chodu literárního světa ani k metodické interpretaci tvorby a oběhu děl (jak nás o tom chtěli přesvědčit ti, kteří ji dnes znovu objevili). Nadto obraz, jehož hodnota tkví pouze v tom, že odhaluje opravdovou strukturální

57) P. Bayle: „Catus“, in tent.: *Dictionnaire historique et critique* (Rotterdam, 3. vyd., 1720), s. 812 a, b; cit. in R. Koselleck: *Le Règne de la critique* (Paris: Minuit, 1979), s. 92.

homologii — jak se to často povede i obyčejné intuici —, se může stát nebezpečný, pokud vede k opomíjení všeho, co i přes rovnocennosti v rozdílnosti odděluje literární pole od pole politického (podobnou dvojnácností je zatížen i pojem avantgarda). Pokud totiž v literárním poli nalézáme všechny rysy typické pro fungování politického i ekonomického pole, jako jsou silové, kapitálové, strategické, zájmové vztahy, pak všechny jevy označené těmito pojmy mají zcela specifický tvar, který naprosto nelze srovnávat například s odpovídajícími rysy v politickém poli.

Ještě vzdálenější pojem *art world* (svět umění), používaný ve Spojených státech na poli sociologie a filozofie, čerpá ze společenské filozofie stojící v naprostém protikladu k filozofii, kterou je prodechnuta myšlenka Republiky literátů, jak o ní mluví Bayle. Tento pojem je ve vztahu k teorii pole, jak jsem jej formuloval, krokem vzad. Howard S. Becker předpokládá, že „umělecká díla mohou být chápána jako výsledek koordinovaných činností všech činitelů, jejichž vzájemná součinnost je nezbytná, aby umělecké dílo bylo tím, čím je“. Z toho vyvozuje, že výzkum musí zahrnout všechny, kdo se na tomto výsledku podílejí, to znamená ty, kteří „počínají myšlenku díla (například skladatelé nebo autoři divadelních her), ty, kteří ji provádějí (hudebníci či herci), ty, kteří dodávají nezbytné materiální vybavení (například výrobci hudebních nástrojů), a ty, kteří dílo přijímají jako publikum (návštěvníci divadel, kritikové atd.)“⁵⁸) Aniž bych tu chtěl provést metodický výklad o všem, co dělá takové vidění „světa umění“ od teorie literárního či uměleckého pole, spokojím se s poznámkou, že posledně zmiňovaný pojem nelze zredukovat na *populaci*, to znamená na souhrn individuálních činitelů provázaných pouhými vztahy *vzájemného působení*, přesněji řečeno *vzájemné součinnosti*. V tomto popisném výčtu mimo jiné chybějí *objektivní vztahy*, které jsou základní stavební jednotkou struktury a které určují směr zápasů s cílem ji zachovat nebo přetvořit.

PŘEKONÁNÍ ALTERNATIV

Pojem pole umožňuje překonat rozpor mezi vnitřním čtením a vnějším rozborem, aniž by se ztratilo cokoli přínosného či potřebného z oněch dvou přístupů tradičně považovaných za nesmiřitelné. Pokud zachováme, co je obsaženo v pojmu intertextuality, to znamená skutečnost, že prostor děl stále působí jako pole zaujímání pozic,

58) Srov. H. S. Becker: „Art as Collective Action“, *American Sociological Review*, sv. XXXIX, č. 6, 1974, s. 767–776; „Art Worlds and Social Types“, *American Behavioral Scientist*, sv. XIX, č. 6, 1976, s. 703–719.

jež lze chápat pouze vztahově jakožto systém diferenciálních odchylek, pak lze vyslovit domněnku (potvrzenou empirickou analýzou), že tu je jistá homologie mezi prostorem děl definovaných v jejich čistě symbolickém obsahu a především v jejich formě, a prostorem pozic v poli produkce: například volný verš se vymezuje vůči alexandrinu⁵⁹) a z toho vyplývá mnohé z estetického, ale také společenského a dokonce i politického hlediska. Vzhledem k celé řadě homologií mezi literárním polem a mocenským polem či společenským polem v jeho celku je většina literárních strategií předeterminována a množství provedených „výběrů“ jsou *dvojí tahy* — estetické i politické, vnitřní i vnější.

Tím je překonán protiklad mezi synchronicky chápanou strukturou a dějinami, který je často brán za nepřekonatelný. Hybatel změny, přesněji řečeno čistě literárního procesu automatizace a dezautomatizace popisovaného ruskými formalisty, není vepsán v samotných dílech, nýbrž v protikladu, jež tvoří základ všech polí kulturní produkce, jehož paradigmatickou podobu představuje v náboženském poli protiklad mezi pravověrností a kacířstvím. Stojí za povšimnutí, že Weber, když hovoří o stavu kněžském a o prorocích, používá termín *Veralltäglichsung* a *Ausseralltäglichsung*, to znamená zevšednění a odvěšednění. Proces, jemuž díla podléhají, je výsledkem zápasu mezi dvěma tábory: těmi, kteří vzhledem k (dočasně) převládající pozici, jakou v poli zaujali (na základě svého specifického kapitálu), jsou vedeni k tomu, aby zachovávali rutinu, to znamená aby se zastávali rutinizace, všedního a zevšednění, zkrátka aby bránili zavedený symbolický řád; a těmi, kteří mají sklon ke kacířskému rozkolu, ke kritice zavedených forem, k rozvracení platných modelů a k návratu k původní čistotě. Jedině znalost struktury může ve skutečnosti propůjčit nástroje k opravdovému poznání procesů, které povedou k obnově struktury, a které proto také zahrnují podmínky pro porozumění této nové struktuře.

Jak připomíná symbolický strukturalismus (tak jak jej vymezuje Michel Foucault v případě vědy), je jisté, že směřování změny závisí na stavu systému možností (koncepčních,

59) Dvanáctislabičný verš typický pro francouzskou premoderní poezii. — pozn. překl.

stylistických atd.) zděděných z minulosti. Právě ony totiž vymezují, co je a co není možné promyšlet či dělat v dané chvíli v určitém poli. Je ovšem neméně jisté, že také závisel jí na zájmech (často zcela nezištných dle pravidel běžného života), které směřují činitele v závislosti na jejich pozici ve společenské struktuře pole kulturní produkce k té či oné navrhované možnosti, nebo přesněji k určité oblasti v prostoru možností, která je rovnocenná s tou, již zaujímají v prostoru vědeckých pozic.

Zkrátka strategie činitelů a institucí, jež se účastní literárních či uměleckých zápasů, se nedefinují čistým srovnáváním čistých možností. Závisí totiž na pozici zaujímané těmito činiteli ve struktuře pole, to znamená ve struktuře rozdělování specifického kapitálu — uznání, ať už institucionálního či nikoli, jehož se jim dostává od jim rovných, kteří jsou zároveň jejich konkurenty, i od širokého obecního stavu. Tato dělba pak určuje směr jejich vnímání možností, jež jim jsou nabízeny polem, i jejich „výběr“ takových možností, které se snaží realizovat nebo vytvářet. Ovšem na druhou stranu předmět bojů mezi vládoucími a uchazeči, tedy otázky, o něž se přou, samotné teze a antiteze, které si proti sobě vzájemně stavějí, závisí na samotném stavu oprávněné problematiky, to znamená na prostoru možností, vytvořených předchozími střety. Tento prostor má sklon určovat směr hledání řešení, a tudíž i přítomnost a budoucnost tvorby.

OBJEKTIVIZOVAT SUBJEKT OBJEKTIVACE

Pokusili jsme se uplatnit zásadu reflexivity tak, že jsme (retrospektivně) objektivizovali prostor možností, vzhledem k němuž se ustavila metoda pro rozbor kulturních děl. Tato analytická metoda má za úkol objasnit rozhodující úlohu prostoru možností při koncipování veškeré kulturní výroby. Uvítali bychom, kdyby zavládlo přesvědčení, že myšlenka pole je nástrojem, jak se rozejít se všemi částečnými pohledy. Tato myšlenka, nebo přesněji konstrukce objektu zkoumání a strategie, která je tím podmíněna, skýtá reálnou možnost zaujmout určitý pohled na celek

konstituovaných hledisek. Jakmile je tato objektivace, jako například zde, uplatněna na samo pole, v němž se nachází subjekt této objektivace, umožňuje zaujmout vědecký pohled na empirický pohled vědce, který se vzhledem k tomu, že je takto objektivizován ze stejného důvodu jako ostatní hlediska, vystavuje metodické kritice.

Tím, jak si vědecký subjekt opatřuje vědecké prostředky k tomu, aby se objektem stal jeho vlastní naivní pohled na objekt, se razantně odděluje od empirického subjektu a zároveň i od ostatních činitelů, odborníků či laiků, kteří zůstávají uvězněni v hledisku, jehož si jako takového nejsou vědomi. A pokud někdy je tak těžké objasnit výsledky skutečně reflexivního výzkumu, je to proto, že je třeba přinutit každého čtenáře, aby v tom, co má být analýzou, přestal vidět „útok“ či „kritiku“ v obvyklém slova smyslu. Jinými slovy dovést ho k tomu, aby vzal za svůj výše zmíněný objektivující pohled, jenž stojí v základu analýzy, a aby se připojil k osvobozující snaze o objektivaci všech objektivací, a to především tak, že ji podrobí kritice založené na přijetí jejích premis, místo aby tuto snahu odmítal v jejím základě tím, že ji bude snižovat na pokus dát jednotlivému hledisku podobu vědecké univerzality.

Osvojit si hledisko reflexivity neznámá upustit od objektivity, ale znovu diskutovat o výsadě poznávajícího subjektu, jež antivývojové vidění svévolně, považující je za čisté noetické, zbavuje povinnosti objektivace. Znamená to také informovat o empirickém „subjektu“ pomocí nástrojů objektivivity konstruované vědeckým subjektem (zejména situováním empirického subjektu do určitého místa společenského časoprostoru), a tak se vybavit vědomím o omezeních i (možnou) schopností ovládat tato omezení, která mohou působit na vědecký subjekt skrze všechny svazky pojící jej s empirickým „subjektem“, s jeho zájmy, motivy, předpoklady, přesvědčeními, vžitými názory, s nimiž musí skoncovat, pokud se chce ustanovit jako vědecký subjekt. Jak nás učí klasické filozofie poznání, stačí v subjektu nalézt podmínky možnosti, stejně jako meze objektivního poznání, které nastoluje. V objektu sestaveném vědou je také potřeba nalézat společenské podmínky vědoucího „subjektu“ (jako je

scholé a veškeré dědictví problémů, konceptů, metod atd. umožňujících jeho činnost) a možné hranice jeho objektivních počinů.

Tato zcela neobvyklá forma úvah umožňuje zapudit absolutistické nároky klasické objektivnosti, aniž bychom se odsoudili k relativismu. Možnostní podmínky vědeckého subjektu a jeho objektu jsou totiž jedno a totéž. Veškerému pokroku v poznání společenských podmínek produkce vědeckých subjektů odpovídá pokrok v poznání vědeckého objektu a naopak. Není to nikdy tak zřejmé, jako když si věda vezme za objekt samo pole vědy, to znamená skutečný *subjekt* vědeckého poznání.

DODATEK/ ÚPLNÝ INTELKTUÁL A ILUZE VŠEMOHOUCNOSTI MYŠLENÍ

Iluze neomezenosti myšlení není nikdy tak patrná jako v Sartrově analýze Flaubertova díla, neboť zde Sartre odhaluje hranice chápání jiného intelektuála, to znamená i sebe sama jakožto intelektuála. Tento sen o všemohoucnosti má svůj základ v bezprecedentní společenské pozici, kterou si Sartre vybudoval tím, že ve své osobě soustředil soubor intelektuálních a společenských pravomocí, jež byly až doposud rozdělené.¹⁾ Překročil tak neviditelnou, avšak téměř nepřekročitelnou hranici mezi profesory, filozofy či kritiky a spisovateli, mezi maloměšťanskými „stipendisty“ a měšťanskými „dědici“, mezi akademickou opatrností a uměleckou smělostí, mezi učeností a tvůrčím nadšením, mezi tíhou konceptu a elegancí literárního rukopisu, ale také mezi reflexivitou a naivitou. Sartre skutečně vynalezl a ztělesnil osobu *úplného intelektuála*, spisovatele myslitele, romanopisce metafyzika a umělce filozofa, který investuje do dobových politických sporů veškerou svou autoritu a pravomoc. To má za následek mimo jiné to, že je oprávněn nastolit nesouměrný vztah jak s filozofy, tak se spisovateli, současnými i minulými, a má jasno v tom, že o nich přemýšlí lépe než oni sami o sobě, když ze zkušenosti intelektuála a jeho společenského statusu činí předmět rozboru, o němž si myslí, že je dokonale jasný.

Filozofická „revoluce“ proti filozofiím poznání (které symbolizuje Léon Brunschwicg) jde ruku v ruce s „revolucí“ v literárním zpracování filozofie. Husserlovská teorie intencionality vede k nahrazení

1) Přebírám zde témata a někdy i termíny z článku sepsaného již před několika lety (srov. P. Bourdieu: „Sartre“, *London Review of Books*, sv. II, č. 12, 20. 11.–2. 12. 1980, s. 11–12), aniž zde uvádím všechny odkazy k textům, na něž narážím. Odkazuji k dílu Anny Boschettiové: *Sartre et „Les Temps modernes“* (Paris: Minuit, 1985), které systematickým rozbohem jak pole, tak díla upřesňuje a prohlubuje analýzu, již jsem pouze načrtl.

uzavřeného světa sebepoznávajícího se vědomí otevřeným světem vědomí, jež „rozpuká“ k věcem, ke světu, k ostatním a do filozofického diskursu vnáší celý vesmír nových objektů (jako slavného číšníka), doposud byly z poněkud uzavřené atmosféry „akademické“ filozofie vyloučeny a až do této chvíle vyhrazeny spisovatelům. Zavádí rovněž nový, otevřeně literární způsob, jak mluvit o neobvyklých věcech. A také nový životní styl — filozof píše po kavárnách, po způsobu spisovatelské tradice. Sartre zrušil hranici mezi literární filozofií a filozofickou literaturou, mezi účinky „literarity“ schválněnými fenomenologickou analýzou a hlubinnou účinností existenciální analýzy v metafyzickém románě *Nevolnost* či v souboru povídek *Zedř*. Svědčí o tom fakt, že si za vydavatele zvolil baštu čisté literatury, nakladatelství Gallimard, kde vydává své filozofické spisy, které až doposud vycházely v Alcanu, předchůdci Presses Universitaires. Divadelní hry, kde jsou divadelně zpracována a popularizována filozofická témata, jako *S vyloučením veřejnosti* nebo *Dábel a pánbůh*, pak předurčují, aby tato témata pronikla do rozhovorů měšťáků i do hodin filozofie.

Kritika, tradičně prisuzovaná univerzitním profesorům, nutně doprovází tuto hlubkovou proměnu struktury dělení intelektuální práce. Během učednických let Sartre našel v analýze svých vybraných autorů, z nichž ani jeden nefiguroval ve školním pantheonu, příležitost, aby nashromáždil a spíše akademicky si osvojil techniky, na nichž stojí „řemeslo“ avantgardního spisovatele, zahrnující přínos Céline, Joyce, Kafky a Faulknera, a to v literární formě, jež je obecně, a po právu, přijímána jako značně „klasická“. V oblasti dramatu má stále blíž k Giraudouxovi, dalšímu ze spisovatelů, kteří prošli École normale supérieure, popřípadě k Brechtovi (zejména ve *Vězních z Altony*), než k Ionescovi a Beckettovi. A nejinak je tomu v románové oblasti, kde neuskutečnil žádnou revoluci, po níž volal on sám jako kritik v *Situacích*. Nicméně kritickým diskursem si Sartre dodal zdání konstatujícího analytika a prosadil novou definici spisovatele a románové techniky. Jestliže v případě Faulknera píše, že součástí románové techniky je metafyzika, pasuje se tím na držitele monopolu na to, co je v oblasti románu oprávněné či nikoli, oproti všem Gidům, Mauriakům a Malrauxům, protože jako jediný má licenci na metafyzično. Autolegitimizační role kritiky, jež nemá daleko k polemice, je dobře patrná, jakmile je uplatněna na bezprostřední konkurenty, jako jsou Camus, Blanchot či Bataille, ucházející se o dominantní postavení tam, kde je místo jen pro jednoho, a na související symboly a atributy, jako je právo hlásit se k dědictví Franze Kafky, metafyzického romanopisce par excellence.

Strategie jak vyniknout, které umožňuje kritika, jsou obzvlášť účinné tam, kde se opírají o „úplné“ dílo skýtající svému autorovi možnost vložit do každé z oblastí všechn technický i symbolický

kapitál nabytý v jiných oblastech — metafyziku do románu, filozofii do dramatu. Tím spisovatel zároveň definuje své konkurenty jako neúplné intelektuály, či dokonce mrzáky. Merleau-Ponty je přes několik exkursů do oblasti kritiky jen filozof, Camus, protože v *Mýtu o Sisypovi* nebo v *Člověku revoltujícím* naivně prozradil, že z profesionálního filozofa toho má pramálo, zůstal jen romanopisec, Blanchot jen kritikem, Bataille esejistou, nemluvě o Aroinovi. Ten byl každopádně diskvalifikován, poněvadž si neosvojil druhou povinnou součást osobnosti úplného intelektuála, a sice politickou angažovanost (na leviči).

Všechny druhy intelektuálního kapitálu se připravovaly již v předválečných kritických esejích a filozofických manifestech a přispěl k nim také velký úspěch *Nevolnosti*, jež byla bezprostředně přijata jako „mistrovská“ syntéza literatury a filozofie. Sběr tohoto intelektuálního kapitálu, na kterém stojí osobnost úplného intelektuála, je završen bezprostředně po válce, kdy Sartre zakládá *Les Temps modernes*. Tato „intelektuální revue“, jak dokládá složení redakční rady, sdružovala pod Sartrovými křídly živoucí představitele všech intelektuálních tradic smírně sdružených kolem díla i osobnosti zakladatele. Dovolila také ustavit kolektivní program řídicí se Sartrovým záměrem promyšlet všechny aspekty existence („nesmíme nic z naší doby zameškat“, jak se praví v „představení“), a určovat tak směr veškeré intelektuální produkci co do formy i co do témat.

Ovšem smírné sdružení všech druhů produkce, o něž se Sartre pokouší, je jen zvláštní formou filozofické ctizádosti, která vzešla z protnutí dvou fenomenologií — Hegela čteného Kojěvem a Husserla revidovaného Heideggerem. Filozofie se zejména Kantovým přičiněním zatvrdila proti „světským“ ústupkům, než v postavě filozofa-spisovatele získala v celém intelektuálním poli dominantní pozici, o kterou jí vždycky šlo a kterou si opravdu vydobyla jen na univerzitním poli. Je tedy pochopitelné, že snaha o totalizaci, což je forma touhy po absolutní moci v intelektuálním poli, se projevuje tak jasně jen ve filozofických dílech a na prvním místě v *Bytí a nicotě*. Tato kniha je prvním projevem nároku na nepřekonatelné myšlení (které nalezne svou absolutní zbraň v podobě všežravé dialektiky v *Kritice dialektického rozumu*, což je poslední pokus o udržení ohrožené intelektuální moci). Rozsahem dílo samo pojednává o pojednání, šíří zorného pole a univerzem pojednávaných objektů, jež lze zdánlivě vztáhnout na sám život, je vskutku klasické a blíží se jen širěji pojaté školní tradici. Svrchovaná povýšenost (která se mimo jiné projevuje nepřítomností odkazů), konfrontace s nejdříve postavenými autory jako Hegel, Husserl či Heidegger a hlavně snaha vše překonat a vše si ponechat, počínaje předmětem konkurenčních systémů myšlení, jako je psychoanalýza či společenské vědy — to vše

v tomto díle vypovídá o snaze učinit z filozofie ustavující instancí založenou k tomu, aby bezvýhradně vládla nad všemi oblastmi existence a myšlení a aby byla nastolena jako transcendentní instancí schopná podat osobám, institucím či myšlení, na něž je uplatňována, pravdu o nich samých, neboť ony samy k ní nemají přístup.

Sartre se stal ztělesněním úplného intelektuála. Proto se nemohl nesetkat s požadavkem politické angažovanosti, jež byla od Zolových dob součástí postavy intelektuála. A musel se rovněž utkat s posláním svrchované morální autority, neboť to bylo základem prvkem postavy dominantního intelektuála, takže jí na určitou dobu podlehl i André Gide. V době, kdy Sartre musel čelit politice, to znamená Komunistické straně Francie v onom téměř revolučním období po skončení druhé světové války, se mu opět podařilo získat prostředek, jak ošetřit z teoretického hlediska přijatelnou formou vztah vzájemného uznání (po způsobu předválečného surrealismu, ovšem ve zcela odlišné intelektuální atmosféře a s jinou komunistickou stranou). Nalezl jej v typicky filozofické strategii radikálního překonávání pomocí kritického zpochybnění základů (tu použije také proti marxismu a vědách o člověku). Svobodný souhlas elitního „společníka na cestách“ nemá nic společného s bezpodmínečnou odevzdaností (dobrou tak pro proletariát na základě rovnice „Strana, to je proletariát“...), kterou v tom mnozí rádi viděli. Je tím, co intelektuálovi umožňuje ze sebe učinit základní stranické povědomí, situovat se vůči straně a „lidu“ ve vztahu Pro-sebe a O-sobě, a zajistit si tak patent na revolučnost. Přitom si ponechává svobodné právo na nevázané přidružení, a toto právo je prožíváno jako jediné rozumově zdůvodnitelné. Tato odtažitost ve vztahu ke všem ostatním zavedeným pozicím i k těm, kteří je zastávají, ať už jde o komunisty z *Nouvelle Critique*, nebo o katolíky z časopisu *Esprit*, definuje „svobodného intelektuála“ a jeho ontologickou proměnu, ono Pro-sebe.

Bylo by vlastně možné ukázat, že základní sartrovské kategorie Pro-sebe a O-sobě jsou vytříbenou antitezí prostupující celým Sartrovým dílem a odrážející protiklad mezi „intelektuálem“ a „měšťákem“ či lidem. Sartre byl neospravedlně nemanželské dítě, slupka z nicoty a svobody mezi měšťáky, „ničemy“ z *Nevolnosti*, a lidem, jimž je společné to, že jsou plně tím, čím jsou, a nic víc. Naopak intelektuál je vždy sám sobě vzdálený, oddělený od svého bytí, a tedy i od všech bytí, jež jsou jen tím, čím jsou. Je nepatrnou a nepřekonatelnou odchylkou, v níž spočívá jeho bída i jeho velikost.²⁾ Jeho bída, a tedy i velikost, tento zvrát leží v samém středu

2) Tento sklon ke směšování mezi „měšťákem“ a „lidem“ v rámci jedné logické skupiny představuje neměnnou veličinu ve vidění společenského světa u spisovatelů i umělců, a obecně všech intelektuálů. Lze si toho všimnout zejména u Flauberta.

ontologické proměny, která intelektuálovi od Flauberta po Sartra (a ještě dále) dovoluje vystavět svou duchovní věc cti na proměně dočasného vyloučení z moci a z výsad ve svobodnou volbu. „Touha být bohem“, imaginární spojení O-sobě se Pro-sebe, v němž Sartre vidí součást všestrannosti lidského údělu, by s konečnou platností mohla být jen proměněnou formou snahy o usmíření uspokojeného naplnění měšťáka s kritickým neklidem intelektuála, sen man-larinů, který byl v ještě naivnější podobě patrný u Flauberta: „Žít jako měšťák a myslet jako polobůh.“

Společenskou zkušenost intelektuála — privilegovaného párii, odsouzeného ke (shovívavému) prokletí svědomím, které mu zakazuje, aby žil v blažené shodě se sebou samým, i svobodou, která ho vzdaluje jeho údělu i jeho podmíněnostem — Sartre proměňuje v ontologickou strukturu, na níž je vystavěna lidská existence ve své všestrannosti. Vnitřní nepokoj, který zmiňuje, je nesnáze z bytí intelektuálem, a nikoli nevolnost z bytí v intelektuálním světě, kde se konečkonců pohybuje jako ryba ve vodě.³⁾

3) Úplnější pochopení „jevu Sartre“ by znamenalo rozebrat společenské podmínky pro vznik společenské poptávky po proroctví u intelektuálů. Jde o konjunkturální podmínky jako zkušenost s násilným přerušením, tragédií a úzkostí, jež se obvykle pojí s kolektivními i individuálními krizemi zrozenými z války, okupace, hnutí odporu a osvobození. Jde ale i o strukturální podmínky, jako je existence nezávislého intelektuálního pole vybaveného vlastními reprodukčními (*École normale supérieure*) a legitimáčními (časopisy, kroužky, vydavatelé, akademie atd.) institucemi, jež mu umožňují podporovat nezávislou existenci určité „inteligentní aristokracie“, oddělené od moci, nebo dokonce vychované proti moci, a prosadit i posvětit zvláštní definici intelektuálního naplnění.

2/ HLEDISKO AUTORA

Několik obecných vlastností polí
kulturní produkce

Skutečný kritik by se měl snažit odhalit, jaký problém si autor vytyčil (aniž by to věděl, ale vědět to může), a hledat, zda se mu jej podařilo vyřešit či nikoli.

PAUL VALÉRY

Věda o kulturních výtvorech počítá se třemi stejně nezbytnými a nutně provázanými operacemi, jako jsou tři roviny společenské reality, které se tyto operace snaží uchopit. Zaprvé je to analýza pozice literárního pole (atd.) v rámci mocenského pole a analýza jejího vývoje v čase. Zadruhé je to rozbor vnitřní struktury literárního pole (atd.), což je prostor, který se řídí svými vlastními zákony fungování a transformace, jinými slovy jde o strukturu objektivních vztahů mezi pozicemi, které v něm zaujímají jednotlivci či skupiny konkurující si v úsilí o legitimitu. A konečně je to analýza vzniku habitů těch, kteří tyto pozice zastávají, to znamená analýza systémů dispozic, které jsou produktem společenské dráhy a pozice uvnitř literárního pole (atd.) a nacházejí v této pozici více či méně příznivou příležitost ke svému uskutečnění (sestavení pole je logickým předpokladem pro sestavení společenské trajektorie jako řady pozic postupně zastávaných v každém poli).¹⁾

Čtenář bude moci při četbě tohoto textu nahradit slovo *spisovatel* slovem *malíř*, *filozof*, *vědec* atd. a slovo *literární* slovem *umělecký*, *filozofický*, *vědecký* atd. (Připomínám, že pokaždé, kdy to bude

1) Tento text, jenž se pokouší odvodit z výše zmíněných historických rozborů literárního pole poučky platné pro celek polí kulturní produkce, má sklon uzávorkovat specifickou logiku každého specializovaného pole (náboženského, politického, právního, filozofického, vědeckého), kterou jsem rozebral jinde a která bude předmětem další knihy.

nezbytné, to znamená vždy, když nebude možné použít generické označení *kulturní výrobce*, které jsem bez nějakého zvláštního po-
pření zvolil, abych poukázal na rozchod s charismatickou ideologií „tvůrce“, uvedu za slovem *spisovatel* ještě *atd.*) Neznamená to však, že si nejsem vědom rozdílů mezi poli. Například intenzita činnosti zcela určitě mění podle druhů činností a podle toho, nakolik je vzácná zvláštní kompetence, kterou jednotlivá pole vyžadují v určité době, jinými slovy podle pravděpodobnosti „nepoctivé konkurence“ nebo „nezákonného počínání“ (což také zajisté vysvětluje, proč je intelektuální pole, které je neustále vystavené hrozbě heteronomie a heteronomních výrobců, jedním z výsadních míst k pochopení logiky bojů, které se vyskytují i v jiných polích).

Skutečná hierarchie vysvětlujících faktorů velí obrátit postup, který analytici obvykle používají. Nesmíme se ptát, jak se ten či onen spisovatel stal tím, čím byl (a vystavovat se tak riziku, že upadneme do retrospektivní iluze obnovené soudržnosti), nýbrž se musíme ptát, jak mohl — vzhledem ke svému společenskému původu a společensky vytvořeným vlastnostem, za něž vděčil literárnímu poli — zastávat či v některých případech dokonce produkovat pozice, které byly již hotové nebo které měly být teprve vytvořeny a které nabízel určitý stav literárního pole (atd.), a jak mohl více či méně koherentně a více či méně úplně uskutečnit ono zaujímání pozic, tak jak to bylo do těchto pozic potenciálně vepsáno (ve Flaubertově případě to byly například rozpor uvnitř l'art-pour-l'artismu a v širší míře i uvnitř údělu umělce).

LITERÁRNÍ POLE V MOCENSKÉM POLI

Celou řadu uměleckých a spisovatel-
ských praktik a představ o nich (například ambivalentní postoj jak vůči „lidu“, tak vůči „měšťákům“) lze vysvětlit pouze s odkazem na mocenské pole, uvnitř kterého zaujímá literární pole (atd.) pozici ovládaného. Mocenské pole je prostorem silových vztahů mezi činiteli či institucemi, jimž je společné vlastnictví kapitálu nezbytného k zaujímání vládnoucích pozic v různých polích (zejména ekonomickém či kulturním). Je místem bojů mezi různými držiteli

↑ pokus
↓ tohle

moci (nebo držiteli různých druhů kapitálu), v nichž jde podobně jako při symbolických zápasech mezi umělci a „měšťáky“ v devatenáctém století o přeměnu či zachování relativní hodnoty různých druhů kapitálu, která neustále sama určuje síly použitelné během těchto bojů.²⁾

Literární řád (atd.), jenž představuje opravdovou výzvu pro všechny formy ekonomismu, se postupně zaváděl během zdoluhavého procesu autonomizace a ukazuje se jako ekonomický svět naruby, neboť ti, kdo do něj vstupují, mají zájem na nezištnosti. Podobně jako *prorokování* a zvláště prorokování neštěstí, které podle Webera dokládá svou hodnověrnost tím, že nenabízí žádnou odměnu,³⁾ tak také kacířské zpřetrhání vazeb s platnými uměleckými tradicemi má své kritérium hodnověrnosti v nezištnosti. To však neznamená, že neexistuje ekonomická logika tohoto charismatického hospodářství založeného na zvláštním společenském zázraku, jakým je počin prostý veškerého jiného určení, než je čistě estetický záměr. Dále uvidíme, že existují ekonomické podmínky ekonomické motivace, která vede k orientaci na ty nejriskantnější pozice intelektuální a umělecké avantgardy a určuje způsobilost udržet se v nich natrvalo bez jakékoli peněžní kompenzace. Uvidíme také, že tu jsou podmínky umožňující přístup k symbolickému zisku, jenž může být víceméně dlouhodobě proměněn v ekonomický zisk.

V rámci této logiky bude tedy třeba rozebrat vztahy mezi spisovatelem či umělcem a vydavatelem či galeristou. Tyto postavy — *dvoujníci* (jejichž paradigmatický obraz vykreslil Flaubert v postavě Arnoux) — jsou osoby, skrze něž logika „ekonomie“ proniká až do samého středu světa výroby pro výrobce. Proto se v nich musí spojit dvě naprosto protichůdné dispozice. Na jedné straně jsou to ekonomické dispozice, které jsou v určitých sektorech pole výrobcům

2) Pojem mocenské pole byl zaveden (srov. P. Bourdieu: „Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe“, *Scolies*, č. 1, 1971, s. 7–26) k tomu, aby podal vysvětlení k *jevíum*, jež bylo možné pozorovat v rámci samotného literárního či uměleckého pole. Tyto jevy se s různou intenzitou projevovaly v celé množině spisovatelů a umělců. Obsah pojmu se postupně zpřesňoval, zejména díky výzkumům elitních Grandes écoles a souboru vládnoucích pozic, k nimž tyto školy vedou (srov. P. Bourdieu: *La Noblesse d'État Grandes écoles et esprit de corps*, cit. dílo, s. 375n.).

3) Srov. M. Weber: *Le Judaïsme antique* (Paris: Plon, 1971), s. 499.

naprosto cizí, a na straně druhé intelektuální dispozice, které jsou blízké dispozicím výrobců, z jejichž práce mohou tito *dvoujníci* těžit pouze za předpokladu, že ji dokáží docenit a zhodnotit. Logika strukturálních homologií mezi polem vydavatelů či galeristů a polem odpovídajících umělců či spisovatelů způsobuje, že každý z „chrámových obchodníků“ s uměním vykazuje vlastnosti blízké vlastnostem „jeho“ umělců či „jeho“ spisovatelů, což přispívá k vzájemné důvěře, na níž je založeno podnikání (obchodníci se mohou spokojit s tím, že spisovatele nebo umělce vtáhnou do jeho vlastní hry, hry na *statutární nezištnost*, aby od něho získali zřeknutí se zištnosti, jež umožňuje jejich zisky).

Vzhledem k hierarchii, která se vytváří ve vztazích mezi různými druhy kapitálu i mezi jeho držiteli, jsou pole kulturní produkce ve společenské pozici ovládaných v rámci mocenského pole. A ať už jsou v rámci možností vyvázáni ze všech vnějších nátlaků a požadavků, prochází jimi potřeba okolních polí, tedy nutnost hospodářského i politického zisku. To má za následek, že jsou neustále místem zápasu mezi dvěma hierarchizačními principy — heteronomním, který je výhodný pro ty, kdo ekonomicky a politicky pole ovládají (například „měšťanské umění“), a autonomním principem (například „l'art pour l'art“ — umění pro umění), který nutí své nejzarytější zastánce, aby z dočasného neúspěchu činili znak vyvolenosti a z úspěchu znak ústupku době.⁴⁾ Poměr sil v tomto zápase závisí na autonomii, již má pole *celkové* k dispozici, tedy na stupni, jak se jeho vlastní normy a sankce umějí prosadit v rámci skupiny výrobců kulturních statků i těch, kteří společensky (i dočasně) zaujímají vládnoucí pozici v poli kulturní produkce (úspěšní autoři her či románů) nebo se o ni pokoušejí (ovládání výrobci přístupní námezdní práci). Ti mají nejbližší k držitelům shodné pozice v mocenském poli, to znamená k těm, kdo jsou nejvíce nakloněni vnější, nejheteronomnější poptávce.

Stupeň nezávislosti pole kulturní produkce je úměrný stupni podřízenosti principu vnější hierarchizace vůči

4) Status „společenského umění“ je v tomto vztahu zcela nejednoznačný. I když vztahuje uměleckou či literární produkci k vnějším funkcím (což mu zastánci „l'art pour l'art“ — umění pro umění — vytykají), podobně jako „l'art pour l'art“ radikálně odmítá společenský úspěch i „měšťanské umění“, které je uznává, navzdory hodnotám „nezištnosti“.

principu vnitřní hierarchizace. Čím větší je nezávislost, tím víc je poměr symbolických sil nakloněn výrobcům, kteří jsou nejméně závislí na poptávce, a čím více se projevuje zloin mezi oběma póly pole, to znamená mezi *podpozem zúžené produkce*, kde jsou zákazníci výrobců ostatní výrobci, kteří jsou také jejich přímými konkurenty, a *podpozem velké produkce*, jež je symbolicky vyloučeno a zbaveno důvěry. V prvním případě, kde je základním zákonem nezávislost na vnější poptávce, je obvyklá praxe — podobně jako ve hře na „kdo prohrává, vyhraje“ — založena na převrácení základních principů mocenského pole a ekonomického pole. Tato praxe vylučuje snahu vydělat a nezaručuje žádný druh úměrnosti mezi peněžními investicemi a výdělkem. Odsuzuje vyhledávání poct a světské slávy.⁵⁾

Na základě *principu vnější hierarchizace*, který platí v oblastech, kde dočasně převládne mocenské pole (a také ekonomické pole), to znamená, že podle kritéria *společenského úspěchu* měřeného na základě ukazatelů komerčního úspěchu (jako je knižní náklad, počet repríz divadelního představení atd.) nebo společenského věhlasu (jako vyznamenání, hodnosti atd.) mají přednost známí či „širokou veřejností“ uznávaní umělci (atd.). *Princip vnitřní hierarchizace*, to znamená stupeň zvláštního posvěcení, zvýhodňuje umělce (atd.), kteří jsou známí a uznávaní pouze mezi sobě rovnými (alespoň v počáteční fázi jejich snažení) a kteří za svou prestiž, částečně záporně, vděčí své neústupnosti poptávce „široké veřejnosti“.

Podle publika můžeme dobře posoudit stupeň nezávislosti („čisté umění“, „čistý výzkum“ atd.), nebo podřízenosti („tržní umění“, „aplikovaný výzkum“ atd.) vůči poptávce „široké veřejnosti“ a požadavkům trhu, a tedy i stupeň domnělého přilnutí k hodnotám nezištnosti. Velikost publika (a tedy i jeho společenská kvalita) bezpochyby představuje nejjistější a nejjasnější ukazatel, pokud jde o pozici v rámci pole. Heteronomie přichází skrze poptávku, která na sebe může vzít podobu individualizované objednávky od

5) Je pochopitelné, že neexistence jakéhokoliv školního vzdělání a posvěcení školou se může, alespoň v některých sektorech pole malířství, v určitých chvílích zdát jako určitý důvod ke slávě.

„zaměstnavatele“, mecenáše nebo zákazníka, anebo podobu anonymního očekávání či sankce trhu. Vyplyvá z toho, že *nic* nerozděluje kulturní výrobce tak jasně jako vztah mezi *nic* a *obchodním* či světským *úspěchem* (a prostředky, jak jej dosáhnout, jako například dnešní podřízenost tisku nebo moderním komunikačním prostředkům). Zatímco jedni jej uznávají a přijímají, ba dokonce přímo vyhledávají, zastánci principu nezávislé hierarchizace jej odmítají jako potvrzení úplatnosti za ekonomický a politický zisk. A ti nejdohlednější zastánci nezávislosti považují protiklad mezi díly zhotovenými pro veřejnost a díly, která si své publikum musí teprve najít, za hlavní hodnotící kritérium.

Tyto protikladné pohledy na světský úspěch a ekonomickou sankci způsobují, že s výjimkou samotného mocenského pole je jen málo polí, kde by existoval tak úplný protiklad (v mezích zájmů spojených s příslušností k určitému poli) mezi zastánci pozic různých pólů. Spisovatelům či umělcům z protichůdných pólů může být společná nanejvýš jejich účast v boji za prosazení protichůdných definic literární či umělecké produkce. Ty jsou dokonalou ukázkou rozlišování mezi vztahy vzájemného působení a strukturálními vztahy, na nichž stojí pole. Protichůdně zaměřením umělci se nemusejí nikdy setkat, a dokonce ani metodicky poznat, přesto jsou ve svém postoji hluboce předurčení protikladným vztahem, který je sjednocuje.

Ve druhé polovině devatenáctého století, tedy ve chvíli, kdy nezávislost literárního pole dosáhla stupně, který potom už nikdy nepřekonal, vznikla první hierarchie podle stupně skutečné či domnělé závislosti na publiku, úspěchu a ekonomii. Tato hlavní hierarchie se protíná s jinou, která se utváří (v druhém vertikálním rozměru prostoru) podle *společenské* a „*kulturní*“ *jakosti* dotčeného publika (měřitelné podle předvídatelné vzdálenosti od ohniska specifických hodnot) a podle symbolického kapitálu, jež zajišťuje výrobcům tím, že jim poskytuje své uznání. *Podpozem zúžené produkce*, které slouží výhradně k výrobě pro výrobce, uznává pouze princip zvláštní legitimacy. V rámci tohoto pole se ti, kdo jsou sobě rovnými ujišťování o vlastním uznání jako o domnělém ukazateli trvalého potvrzení (posvěcená avantgarda), stavějí

proti těm, kdo se ke srovnatelnému stupni uznání z pohledu specifických kritérií nedopracovali. Na této podřadné pozici aždují umělci a spisovatelé v různém věku a z různých generací, kteří mohou popírat posvěcenou lu buď ve jménu nového principu legitimity v současném model, anebo ve jménu návratu ke staršímu legitimizačnímu principu (srov. *diagram* na straně 173).

Neúspěch je sám o sobě ambivalentní, poněvadž může být vnímán buď jako chtěný, anebo jako utrpený. A také ukazatelé uznání od sobě rovných, které oddělují „prokleté umělce“ od „umělců zkrachovalých“, jsou vždy nestálé a nejasné, a to jak z pohledu pozorovatelů, tak z pohledu umělců samých. *Nejméně úspěšní* autoři mohou v této objektivní neurčitosti shledávat prostředek k udržení nejistoty nad svým vlastním údělem, v čemž jim napomáhají všechny institucionální opory, vytvářené kolektivní neupřímností. Kromě toho institucionalizace permanentní revoluce jako způsob legitimní transformace polí kulturní produkce způsobuje, že literární a umělecká avantgarda od konce devatenáctého století těží z příznivého předsudku spočívajícího ve vzpomínce na „chyby“ ve vnímání a posuzování kritiků a veřejnosti v minulosti. Neúspěch tak může být vždy zdůvodněn institucemi vzešlymi z historického vývoje, jako je tomu například u pojmu „prokletý básník“, který uznává existenci skutečného či domnělého odstupu mezi světským úspěchem a uměleckou hodnotou. A navíc je tu i skutečnost, že činitelé či instance, které byly určeny nebo se samy určily k tomu, aby soudily a posvěcovaly, samy bojují za potvrzení své role, tudíž jsou samy stále relativizovatelné a zpochybňované. Tato skutečnost je objektivní oporou pro neupřímnost, díky níž mohou malíři bez zákazníků, herci bez rolí a spisovatelé bez vydavatele či čtenářů skrýt svůj neúspěch tím, že hrají hru s dvojnázností kritérií pro úspěch, v níž chtěný a dočasný neúspěch „prokletého umělce“ nelze vždy odlišit od bezprostředního neúspěchu „zkrachovalce“. Taková hra je však čím dál nesnadnější, neboť s postupujícím časem a stárnutím se zužují možnosti, tak jak se opakují záporné sankce. A další umíněné prodlužování mladistvé nezakotvenosti je čím dál méně udržitelné.

I když zákonitosti konkurence při znovuobjevování, rehabilitování či kanonizaci děl minulosti nakonec zajistí určitou formu „literárního přežití“ celé řadě spisovatelů, které by jejich současníci bez váhání zařadili do kategorie „zkrachovalců“, přece jen se zřídka-kdy vidí tak mimořádný případ, jako byl autor nedávno vydaného *Pesimistova alba* Alphonse Rabbe, jehož podobiznu vykreslil Pascal Casanova: „Zkrachovalý a zapomenutý umělec, všemi svými současníky opomíjený průměrný básník, se narodil v roce 1788 v Provence a vše, co kdy udělá, skončí nezdarem. Zklamaný malíř, umělecký kritik bez valného nadání, milovník hudby a herec, jehož jižanský přízvuk odsoudil do rolí v komediích, podřadný historik, provinční politik, anonymní pamfletista, bezvýznamný novinář, který zemřel roku 1829, za sebou zanechal dojemně posmrtně vydané dílo, které je oslavou sebevraždy a nese logicky titul *Pesimistovo album*. O století později ho André Breton povýšil na „surrealistu ve smrti.“⁶⁾

Stejně tak na druhém pólu pole, uvnitř podpole masové produkce zasvěceného a zaslíbeného trhu a zisku, vzniká shodný protiklad mezi měšťanským uměním opatřeným všemi právy měšťanstva a „komerčním“ uměním v surovém stavu, které jakožto kupecké a „lidové“ ztrácí dvojnásob na ceně. Tento protiklad se shoduje s protikladem, který odděluje posvěcenou avantgardu od avantgardy. I zde rozhoduje velikost a společenská kvalita publika (které je částečně zodpovědné za objem zisků), a tedy i hodnota posvěcení, kterou svými hlasy veřejnost přináší. Autoři, kterým se daří zajistit si společenský úspěch a měšťanské posvěcení (zejména Akademií), se odlišují jak svým společenským původem a trajektorií, tak svým životním stylem a literární spřízněností od těch, kdo jsou odsouzeni k takzvanému lidovému úspěchu, jako jsou venkovští autoři, vaudevillisté nebo šansoniéři.

Stupeň autonomie pole je měřitelný velikostí účinku přetlumočení či *refrakce*, který jeho specifická logika vnucuje vlivům či vnějším objednávkám, a podle změn, ba předpovědnosti, které toto pole prosazuje do náboženských nebo politických představ a tlaků světské moci (mechanická metafora refrakce, samozřejmě značně nedokonalá, tu platí pouze záporně, aby v myslích zapudila ještě nevhodnější model,

6) P. Casanova: *Liber*, č. 9, březen 1992, s. 15.

kterým je odraz). Lze jej přinejhorším také měřit strohostí záporných sankcí (ztráta důvěryhodnosti, vyobcování atd.), jež postihují heteronomní postupy, jako je přímé podrobení se politickým nařízením nebo dokonce estetickým či etickým požadavkům. Hlavním měřítkem jsou však výzvy k odporu, či dokonce k otevřenému boji proti moci (příčemž stejná vůle po dosažení nezávislosti může vést k zaujetí opačných pozic podle povahy moci, proti níž odpor míří).

Stupeň autonomie pole (a tedy i poměr sil, které tu vznikají) se značně mění v závislosti na době a národních tradicích.⁷⁾ Je srovnatelný se symbolickým kapitálem, který se časem nashromáždil činností po sobě následujících generací (patří sem hodnota přisuzovaná slovu spisovatel či filozof, statutární a takřka institucionalizované oprávnění zpochybňovat moc atd.). Ve jménu tohoto kolektivního kapitálu se kulturní výrobci cítí být oprávněni i povinováni ignorovat požadavky světské moci, ba dokonce proti nim bojovat s odvoláním na vlastní principy a normy. Jakmile se svoboda a smělost, jež by byly nerozumné nebo jednoduše nemyslitelné v jiném stavu pole nebo v jiném poli, stávají součástí *zvláštní pravdy* pole ve stavu objektivní potenciality či dokonce nároku, jsou rázem normální, ba dokonce banální.⁸⁾

Symbolická moc, jejíž nabytí vyžaduje podřízenost pravidlům fungování pole, stojí proti všem formám heteronomní

7) Forma závislosti pole kulturní produkce na hospodářské a politické moci je bezpochyby úměrná skutečné vzdálenosti mezi prostory (kterou lze měřit na základě objektivních ukazatelů, jako je výskyt mezi-, ale především vnitrogeneračních průchodů z jednoho prostoru do druhého, nebo na základě společenské vzdálenosti mezi dvěma populacemi z hlediska společenského původu, místa vzdělání, manželských svazků atd.) a také vzdálenosti v představách jednoho o druhém (ta může sahát od antiintelektualismu v anglosaských zemích až k intelektuální domýšlivosti francouzského měšťanstva, jež může být v určitém smyslu také hrozivá).

8) Jak vidno, autonomie není jen nezávislost na moci. Vysoký stupeň svobody ponechaný světu umění se neprojevuje automaticky tvrzením o autonomii (mám například na mysli anglické malíře devatenáctého století, kteří nemuseli tak rázně vystupovat jako jejich francouzští soupeřníci jenom proto, že se na rozdíl od nich nemuseli podrobovat tyranskému nátlaku všemocné Akademie). Na druhé straně vysoký stupeň nátlaku a dohledu, například velmi přísnou cenzurou, nemá nutně za následek, že se přestane hovořit o nezávislosti, pokud je kolektivní kapitál tvořený zvláštními tradicemi, původními institucemi (kluby, noviny atd.), čistými vzory dostatečně významnými.

moci, která může být udělena některým umělcům, spisovatelům a v širší míře i všem držitelům kulturního kapitálu, jako jsou znalci, lidé ve vedoucích pozicích, inženýři a novináři, a to jako protihodnota za technické či symbolické služby vykonané pro ty, kdo vládou (zejména při obnově zavedeného symbolického řádu). Tato heteronomní moc může být přítomna uvnitř samotného pole a výrobci, kteří se nejvíce přimykají k vnitřním pravdám a hodnotám, jsou značně oslabeni jakýmsi „trojským koněm“ — právě spisovateli a umělci, kteří se ochotně podřizují vnějším požadavkům.

To znamená, že podřízenost není nikdy tak úplná, jak by to vyhovovalo polemickému názoru, který označuje všechny konzervativní autory za pouhé *mluvčí*. Nic nedokládá lépe — poněvadž umožňuje argumentovat *a fortiori* — účinek refrakce pole, jako případ spisovatelů, kteří jsou tím nejviditelnějším způsobem přístupni vnějším tlakům politické, konzervativní či ekonomické moci, ať už na ně působí přímo nebo prostřednictvím úspěchu u veřejnosti nebo v tisku (atd.): je totiž zřejmé, že logika politické polemiky, která stále ulpívá na celé řadě analýz s vědeckými ambicemi, vede k přehlížení rozdílu mezi představami konzervativních autorů a představami, které šíří sami vládnoucí, jinými slovy bankéři, ředitelé podniků, obchodníci nebo jejich političtí zástupci, ve chvíli, kdy jednají jako příležitostní výrobci kulturního zboží.

Na příkladu konzervativních „filozofií“, které se objevují v Německu v první polovině devatenáctého století, tedy v době, kdy jsou tradiční základy aristokracie a její důvěra ve vlastní legitimitu otřeseny (zejména kvůli reformám směřujícím ke zrušení privilegií a nevolnictví), lze ukázat, jak se díla produkovaná profesionálními ideology vzápětí vyznačují četnými znaky poukazujícími na autorovu příslušnost k intelektuálnímu poli. Adam Müller, autor článků a esejů psaných nabubřelým a takřka filozofickým stylem, tak například dává i přes četné odkazy na aristokraty, kteří jsou poli cizí, najevo svou příslušnost k poli tím, jak se cítí být povinován pouštět se se vši vervou do Fichteho a do převládajících intelektuálních tradic (Kanta a přírodního zákona, fyziokratů a racionálního zemědělství, Adama Smithe a ideologie trhu). To vše ještě dříve, než vůbec představí opravdovou „teorii“ založenou na „myšlence“ (kterou odlišuje od „konceptu“) „přírodního bohatství“. V tom se rozchází s obyčejnými amatéry, jako jsou politici nebo vysoká šlechta, které tyto

„teoretické“ starosti neobtěžují. Příkladem budiž Friedrich August von der Marwitz, autor nevinné nevědoucí a sebevědomý: ve svých dopisech a esejích adresovaných příbuzným opěvuje zemi, zrození přírodu a tradici, odsuzuje reformy, centralizaci administrativy, šířící se tržní hospodářství a obrací se přímo na šlechtu, která zajišťuje vlastní rekonverzi vstupem do armády či přistoupením na pravidla hry hospodářské modernizace.⁹⁾

Stejný protiklad lze nalézt i v technokratické literatuře, která ve Francii vzkvétala mezi padesátými a sedmdesátými lety dvacátého století. Tato literatura oddělovala autory, kteří jakkoli rozvíjeli tematicky takřka zaměnitelné myšlenky (což umožňuje analyzovat je jako celek), se od sebe dosti významně liší svými diskursivními strategiemi a obzvláště směřováním svých odkazů.¹⁰⁾ Profesionálové totiž odkazují, alespoň v záporném smyslu, k intelektuálnímu poli, k jeho debatám a problémům, k jeho konvencím a předpokladům tím více, čím silněji v něm jsou uznáváni a čím silněji sami uznávají jeho normy (jsou členěny podle určité hierarchie, která — aby chom zmínili alespoň některé orientační body — jde od Jeana Fourastié po Bertranda Jouvenela a Raymonda Arona). Amatéri, politici (Michel Poniatowski, Valéry Giscard d'Estaing), průmyslníci (François Dalle) a vysocí úředníci (François Bloch-Lainé nebo Pierre Massé) se často spokojí s pouhou reprodukcí školních pojednání pocházejících víceméně nezprostředkovaně z děl či přednášek profesionálů, aniž by si lámali hlavu otázkami, které tíží intelektuály a o jejichž existenci mnohdy ani nevědí.

Vzhledem k tomu, že výrobci, které můžeme na základě podobnosti s polem malířství nazvat *naivní*, jsou objektivně i subjektivně poli kulturní produkce cizí, mohou vyjádřit svá přesvědčení doslovně, aniž musejí brát ohled na ostatní výrobce (nebo v případě politiků na ty, kteří jsou jako oni sami také součástí politického pole), jak o tom svědčí prostota jejich stylu, zdravá sebejistota jejich argumentace a především naivita v tom, na co se odvolávají.

9) O tomto velice studovaném problému se lze mnohé dočíst v knize H. Rosenberga: *Bureaucracy and Aristocracy, The Prussian Experience, 1660–1815* (Cambridge: Harvard University Press, 1958), obzvláště s. 24. Dále pak J. R. Gillis: *The Prussian Bureaucracy in Crisis, 1810–1860: Origins of an Administrative Ethos* (Stanford: Stanford University Press, 1971), a především R. Berdahl: *The Politics of the Prussian Nobility. The Development of a Conservative Ideology, 1770–1848* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

10) Srov. P. Bourdieu — L. Boltanski: „La production de l'idéologie dominante“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, č. 2–3, 1975, s. 4–31.

Naopak ti, které domácí taxonomie řadí mezi „pravcové intelektuály“, už pod hrozbou vyloučení z pole na takovou nenapadnutelnou nevinnost právo nemají. Starost o vlastní statutární výsady intelektuálů je nutí k tomu, aby zaujali určitý odstup od výchozích pravd primitivního konzervatismu, ač k nim ovšem vždy dospějí v závěrech polemiky s „levicovými intelektuály“. Jednoduchost a jasnost, již předstírají, má být záměrným odmítnutím plané složitosti těch, na něž *zvnějšku* ukazují jako na „intelektuály“, to znamená „levicové intelektuály“. Generující formule jejich diskursu je cele obsažena ve slavném názvu knihy Raymonda Arona *Opium intelektuálů*, který je slovní hříčkou převracující marxistický slogan o náboženství jako „opiu lidu“ proti intelektuálům oddaným marxistické víře v „lid“ i proti jejich nároku na status buditelů.¹¹⁾

NOMOS A OTÁZKA HRANIC

Vnitřní boje a především ty, které proti sobě staví zastánce „čistého umění“ a zastánce „měšťanského“ či „komerčního umění“ a které vedou prvně zmiňované k tomu, aby těm druhým upírali samotné právo na označení spisovatel, na sebe nevyhnutelně berou podobu konfliktů o *definice* v původním slova smyslu. Každý si hledí toho, aby ve svém zájmu prosadil ty nejvýhodnější *hranice* pole, anebo, což však vyjde nastejno, aby prosadil definici podmínek skutečné příslušnosti k poli (anebo oprávnění udělující právo na status spisovatele, umělce či vědce), která nejlépe ospravedlní jeho existenci takovou, jaká je. Ve chvíli, kdy obhájci té „nejčistší“, mravně nejprísrnější a nejužší definice příslušnosti tvrdí o jistých umělcích (atd.), že nejsou *skuteční* umělci nebo že nejsou *opravdoví* umělci, upírají jim právo na existenci *jakožto* umělců, to znamená, že jednají z *pohledu* těch, kteří jakožto „opravdoví“ umělci chtějí prosadit v poli jako legitimní úhel pohledu na pole a jako základní zákon pole základ vidění a dělení (*nomos*), jenž vymezuje umělecké pole (atd.) *jako takové*, jinými slovy jako místo umění jakožto umění.

11) Viz dodatek na straně 365.

Toto „vidět jakožto“ (podle Wittgensteinova výrazu), které se „čistí“ umělci snaží prosadit proti obvyklému vidění, není ničím jiným, alespoň v tomto případě, než zakládající pohled, kterým se pole ustavuje jako takové a který z tohoto titulu vymezuje přístupové právo k poli: „nechť sem nevstupuje ten“, kdo nemá pohled souhlasný nebo shodný se zakládajícím pohledem pole. Kdo odmítá hrát hru na umění jakožto umění, které se vymezuje vůči obvyklému vidění a vůči zištnosti a námezdnosti těch, kteří se dávají do jeho služeb, ten snižuje věc umění na věc peněz (podle základního principu ekonomického pole „obchod je obchod“). Nejpresnější a nejužší definice spisovatele (atd.), již dnes přijímáme jako něco, co se rozumí samo sebou, je produktem dlouhé řady vyloučení a vyobcování, jejichž cílem bylo upření existence jakožto existence spisovatelů hodných tohoto jména všem možným výrobcům, kteří se mohli považovat za spisovatele na základě širší a bohatší definice této profese.

Jeden z hlavních důvodů literárního (atd.) soupeření je monopol na literární legitimitu, to znamená mimo jiné monopol na zmocnění k svrchovanému prohlašování, komu je povoleno, aby o sobě říkal, že je spisovatel, a kdo má pravomoc říci, kdo je spisovatel. Anebo, chceme-li, monopol na *posvěcující moc* použitelnou na výrobce či výrobky. Přesněji řečeno, předmětem boje mezi zastánci opačných pólů pole kulturní produkce je monopol na prosazení právoplatné definice spisovatele. Je tedy pochopitelné, že střet se odehrává okolo protikladu mezi nezávislostí (autonomií) a její absencí (heteronomií). Z toho plyne, že je-li literární (atd.) pole obecně místem boje o definici spisovatele (atd.), je jisté, že obecná definice spisovatele neexistuje a že analýza se bude utkávat vždy jen s definicemi, které odpovídají určitému stavu boje za prosazení právoplatné definice spisovatele.

Znamená to, že otázky spojené se sběrem vzorků, které řeší každý odborník, nemohou být vyřešeny jedním z oněch arbitrárních rozhodnutí z neznalosti, kterým se říká operativní definice (a které mají všechny velkou naději, že budou jen nevědomým použitím historické, a tedy v případě vzdálenějších období i anachronické definice). Sémantická nejasnost obestírající pojmy jako spisovatel nebo umělec je

výsledkem a zároveň předpokladem bojů o prosazení definice. Z toho důvodu je součástí samotné skutečnosti, která má být interpretována. Rozhodnout na papíře a víceméně arbitrárně debaty stojící mimo realitu, jako je otázka, zda ten či onen uchazeč o titul spisovatele (atd.) je součástí populace spisovatelů, znamená opomíjet skutečnost, že pole kulturní produkce je místem zápasů, které se skrze prosazování převládající definice spisovatele snaží vymezit populaci těch, kdo mají právo zúčastnit se bojů o definici spisovatele.

Tento boj, jehož předmětem jsou hranice množiny i podmiček členství, není nikterak abstraktní. Realnost celého pole kulturní produkce a sama myšlenka spisovatele mohou být od základu proměněny jen na základě skutečnosti, že se rozrostla skupina lidí, kteří mají co říci ve věcech literatury. To má za následek, že veškeré zkoumání, snažící se například v určité chvíli stanovit vlastnosti spisovatelů nebo umělců, předem určuje své výsledky v rámci úvodního rozhodnutí, kterým vymezuje populaci podrobenou statistické analýze.¹²⁾

Z kruhu se nelze dostat jinak než tím, že se mu jako takovému bude čelit. Samotný výzkum musí shromáždit přítomné definice, včetně nejasností vyplývajících z jejich společenského použití, a dodat nástroje k popisu jejich společenského základu například tím, že bude statisticky analyzovat, jak se distribuují mezi knižními výrobci (kteří jsou společensky vyhranění) různá spisovatelská uznání (místa na seznamech významovaných), udělovaná různými posvěcujícími instancemi (akademii, školním systémem, autory seznamů atd.). Zkoumáním toho, jak se v takto vybudovaném prostoru situují sami autoři seznamů významovaných a jak jsou definováni spisovatelé, bychom měli určit faktory podmiňující přístup k různým formám statusu spisovatele, tedy k implicitnímu a explicitnímu obsahu přítomných definic.

Lze ovšem také přerušit kruh a postavit model *procesu kanonizace vedoucího k instituci spisovatele*, a to analýzou různých podob, které na sebe vzal literární pantheon v různých dobách v různých

12) Nejinak je tomu samozřejmě i v případě výzkumů, jejichž cílem je stanovení seznamů významovaných spisovatelů či umělců. Tyto výzkumy totiž předem určují pořadí tím, jak determinují populaci hodnou účasti na tomto podniku. (Srov. P. Bourdieu: *Homo academicus* /Paris: Minuit, 1984/, příloha č. 3, „Le hit-parade des intellectuels français ou qui sera juge de la légitimité des juges“.)

seznamech vyznamenaných obsažených v dokumentech — učebnicích, vybraných spisech atd. —, stejně tak jako v památkách — portrétech, sochách, bustách či medailonech „velkých“ (máme zde na mysli vše, co Francis Haskell odvozuje z Delarochého obrazu namalovaného roku 1837 v polokruhové aule École des beaux-arts¹³), kde je představen pantheon dobových posvěcených umělců).¹⁴ Pomocí kumulace různých metod bychom se mohli pokusit sledovat proces posvěcování v různosti jeho forem a projevů (odhalování soch nebo pamětních desek, pojmenování ulic, zakládání vzpomínkových společností, zařazení do školních programů atd.), pozorovat kolísání hodnoty různých autorů (ve statistických grafech vydávaných knih a článků o nich), popisovat logiku bojů o rehabilitaci atd. Jedním z přínosů takové práce, a zdaleka ne tím nejmenším, by bylo ozřejmení procesu vědomého či nevědomého vštěpování hodnot, který nás nutí přijímat zavedenou hierarchii jako něco samozřejmého.¹⁵

Předmětem bojů o definici (nebo o klasifikaci) jsou *hranice* (mezi žánry či disciplínami nebo mezi způsoby produkce uvnitř jednoho žánru), a tudíž i hierarchie. Vymezit hranice, bránit je, hlídat vstupy znamená bránit zavedený řád v poli. Nárůst počtu výrobců je jednou z hlavních cest, jimiž vnější změny ovlivňují poměry sil uvnitř pole. Velké zvraty se rodí z vpádů nových členů, kteří jen na základě svého počtu a společenské jakosti zavádějí inovace v oblasti produktů i výrobních technik a mají sklon nebo snahu prosadit ve výrobním poli, které je samo sobě vlastním trhem, nový způsob oceňování výrobků.

Mít ohlas v poli, byť by to byly pouhé odbojné reakce nebo vyloučení, znamená v něm existovat. To má za následek, že vládnoucí se jen obtížně brání hrozbě, kterou obsahuje veškerá redefinice explicitního či implicitního přístupového práva, pokud už jen tím, že bojují proti těm, které chtějí vyloučit, neumožní jejich existenci. Théâtre-Libre začal

13) Obdoba naší Akademie výtvarných umění — pozn. překl.

14) F. Haskell: *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion, and Collecting in England and France* (London: Phaeton Press, 1976).

15) Příklad takové analýzy v oblasti amerického pantheonu filozofů lze nalézt ve studii B. Kuklicka: „Seven Thinkers and How they Grew: Descartes, Spinoza, Leibniz; Locke, Berkeley, Hume; Kant“, in R. Rorty — J. B. Schneewind — Q. Skinner (eds.): *Philosophy in History Essays on the Historiography of Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), s. 125–139.

opravdu existovat v divadelním podpolí až ve chvíli, kdy se stal předmětem útoků uznávaných zastánců měšťanského divadla, kteří tím přispěli k uspišení jeho uznání. A daly by se donekonečna vyjmenovávat příklady situací, kdy je plnoprávným členům souzeno váhat, například v otázkách cti a ve všech symbolických bojích, mezi pohrdáním, které by v případě nepochopení mohlo vypadat jako opovržením hodná neschopnost nebo zbabělost, a odsudkem nebo nařčením, obsahujícím přese vše určitou formu uznání.

Jednou z nejtýpčtějších vlastností pole je míra fixace, kdy jsou jeho dynamické meze, měnící svůj dosah podle síly účinku, přeměněny na právní hranici chráněnou výslovně kodifikovaným přístupovým právem, jako je dosažení akademických titulů, úspěch v soutěži atd., nebo výlučnými a diskriminačními opatřeními, jako jsou zákony, jejichž úkolem je střežit určitý *numerus clausus*. Vysoký stupeň kodifikace přístupového práva jde ruku v ruce s jasně formulovanými pravidly hry i s minimálním konsenzem, pokud jde o tato pravidla. Naopak nízkému stupni kodifikace odpovídají stavby pole, kdy pravidla hry jsou předmětem této hry. Literární či umělecké pole se na rozdíl od pole univerzitního vyznačuje velmi nízkým stupněm kodifikace, a tudíž i extrémní propustností svých hranic. Jejich typickým rysem je i krajní rozmanitost definic *postů*, které nabízejí, a stejně tak i rozmanitost principů legitimacy, které se tu čelně střetávají. Analýza vlastností činitelů dokládá, že nevyžadují ani takové vybavení ekonomickým kapitálem, jako je tomu v ekonomickém poli, ani takový školní kapitál jako v univerzitním poli, ani příslušnost k sektorům mocenského pole, jako je vysoká funkce ve veřejném sektoru.¹⁶

Literární a umělecké pole je jedním z oněch *nejistých míst* společenského prostoru nabízejících jak špatně definovaná a nanejvýš pružná místa, která se spíš musejí teprve vytvořit, než že by již existovala, tak i velmi nejistou a krajně

16) To je jeden z důvodů, proč má stěží více než třetina spisovatelů ze zorku zkoumaného Rémy Pontonem vysokoškolské vzdělání, ať už dokončené či nikoli (srov. R. Ponton: *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, cit. dílo, s. 43). Z tohoto úhlu porovnává literární pole s ostatními poli C. Charle: „Situation du champ littéraire“, *Littérature*, č. 44, 1981, s. 8–20.

neuspořádanou budoucnost (na rozdíl například od míst ve veřejném sektoru nebo na univerzitě). To je důvod, proč toto pole přitahuje i přijímá činitele, kteří se mezi sebou velmi liší ve svých vlastnostech i vlohách, a tedy i ve svých ambicích, a kteří jsou často natolik sebevědomí i zajištěni, že se nemusejí spokojit s kariérou univerzitního učitele nebo státního zaměstnance a mohou čelit nejednomu nebezpečí svého povolání.

„Profese“ spisovatele nebo umělce je ve skutečnosti jednou z nejméně kodifikovaných. Hůře než jiná dovede beze zbytku definovat (a uživit) ty, kdo se jí dovolávají a mohou zastávat funkci, kterou považují za důležitější, často jen za předpokladu, že mají vedlejší profesi, odkud jim plyne hlavní příjem. Vidíme však i subjektivní výhody tohoto dvojího statusu a proklamované identity. Umožňuje například spokojit se se všemi těmi malými řemesly takřkajíc k obživě, které nabízí sama profese, jako je lektor nebo korektor v nakladatelství, anebo spřízněné instituce, jako noviny, televize, rozhlas atd. Tato zaměstnání, jejichž protějšky znají i umělecké profese, nemluvě o filmu, mají tu přednost, že své nositele situují do středu „prostředí“, kde se šíří informace, které jsou součástí zvláštních pravomocí spisovatele a umělce, kde se navazují kontakty, získávají užitečné přímluvy pro přístup k publikování a kde se někdy získávají pozice se zvláštní pravomocí, jako je status editora, šéfredaktora časopisu nebo vedoucího kolektivního díla. Tyto pozice mohou posloužit k navýšení zvláštního kapitálu projevenou úctou a uznáním od nováčků jako protislužba za publikaci, ochranu, rady atd.

Ze stejného důvodu je literární pole tak přitažlivé a pohostinné pro všechny, kterým *něco schází*, aby měli všechny vlastnosti vládnoucích: pro „chudé příbuzné“ velkých měšťanských dynastií,¹⁷⁾ pro aristokraty zruinované nebo v úpadku, pro členy stigmatizovaných menšin, jimž jsou odepřeny vládnoucí pozice, zejména pak vysoké funkce ve státním sektoru, pro ty, které jejich špatně zajištěná a rozporuplná společenská totožnost v jistém smyslu předurčuje k obývání rozporuplné pozice ovládaného mezi vládnoucími. Pokud například pomineme „měšťanské“ divadlo, které vyžaduje jisté

17) Srov. S. Miceli: „Division du travail entre les sexes et division du travail de domination: une étude clinique des Anatoliens au Brésil“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, č. 5–6, 1975, s. 162–182.

bezprostřední spřeženectví mezi autorem a publikem, rasová diskriminace je obecně menší v intelektuálním a uměleckém poli než v ostatních polích, neboť hodnota spisovatele nebo umělce se mnohem více určuje na základě stylu nebo způsobu života. Proto je zde diskriminace rozhodně méně výrazná než čistě společenská diskriminace (namířená zejména proti mimoparižským obyvatelům), o níž svědčí nesčetné projevy třídního opovržení v různých polemikách.

ILLUSIO A UMĚLECKÉ DÍLO JAKO FETIŠ

Zápasy o monopol na definici legitimního způsobu kulturní výroby přispívají k nepřetržité obnově důvěry v hru, zájmu o hru a předmět hry, *illusio*, jejímž jsou také produktem. Každé pole produkuje svou zvláštní formu *illusio* ve smyslu investice do hry, která vytrhuje činitele z netečnosti, pobízí je a připravuje na to, že budou náležitě, v souladu s logikou pole, rozlišovat, co je důležité („to, co je pro mne důležité“, *interest*, v protikladu k „tomu, co mi je jedno“, *in-diferentní*) a co není. Je ale také pravda, že základem fungování hry je jistá forma přistoupení na hru, důvěra ve hru a v hodnotu toho, o co se hraje, která způsobuje, že hra stojí za to, aby byla hrána; dále platí, že (*nevyslovená*) *domluva* činitelů o *illusio* tvoří základ konkurence, která je staví proti sobě a na níž stojí hra samotná. Zkratka *illusio* je předpokladem fungování hry, jejímž produktem, alespoň částečně, také je.

Tato zistňná účast na hře vstupuje do konjunkturálního vztahu mezi habitem a polem, tedy mezi dvěma historickými institucemi, pro něž platí stejný (až na drobné neshody) základní zákon. Tímto zákonem je sám tento vztah. Nemá tedy nic společného s onou emanací *lidství*, kterou obvykle vkládáme do pojmu zájem.

Jak ukazuje historie i srovnávací sociologie a zejména analýza předkapitalistických společností — nebo polí kulturní produkce našich společností —, zvláštní forma *illusio*, kterou předpokládá ekonomické pole, to znamená ekonomický zájem ve smyslu utilitarismu

a ekonomie, je jen zvláštním případem ve světě reálné vypořádávání forem zájmu. Je jak předpokladem, tak produktem vyústění ekonomického pole, které vzniká tím, že na základní zákon povyšuje potřebu maximalizace peněžního výdělku. Jakkoli je ekonomická *illusio* historickou institucí právě tak jako *illusio* umělecká, jakožto zájem o hru založený na ekonomickém zájmu v užším smyslu nabývá veškeré zdání logické univerzálnosti. Za jasné prokázání iluze univerzálnosti, jež stojí na pozadí veškeré ekonomické teorie, vdčíme Vilfredu Paretovi, který je proti sobě postavil na jedné straně chování „určené území“, jako je smeknutí klobouku při vstupu do místnosti, a na straně druhé chování, která představují završení „logických rozumových pochodů“ opírajících se o zkušenost, například zakoupení velkého množství obilí.¹⁸⁾

Každé pole (náboženské, umělecké, vědecké, ekonomické atd.) prostřednictvím zvláštní formy regulace prosazovaných praktik a představ nabízí činitelům určitou legitimní formu realizace jejich přání na základě zvláštní formy *illusio*. Ve vztahu mezi systémem dispozic, cele nebo jen částečně vyprodukovaným strukturou a fungováním pole na jedné straně, a systémem objektivních potencialit skýtaných polem na straně druhé se definuje v každém případě systém (reálně) žádoucích satisfakcí a vytvářejí se přiměřené strategie vyvolané bezprostřední logikou hry (jež mohou, ale nemusejí být doprovázeny explicitní představou hry).¹⁹⁾

Tím, kdo produkuje *hodnotu uměleckého díla*, není umělec, ale pole produkce jakožto svět víry, produkující hodnotu uměleckého díla *jako fetiše*, a to tím, že produkuje víru v tvůrčí moc umělce. Umělecké dílo existuje jako symbolický objekt obdařený hodnotou, jen pokud je známé a uznávané, to znamená společensky ustavené jako umělecké dílo veřejností obdařené estetickými dispozicemi a estetickou kompetencí. Tyto vlastnosti jsou totiž nutné pro poznání a uznání díla jako takového. Vzhledem k těmto okolnostem je předmětem vědy o dílech nejen materiální produk-

18) V. Pareto: *Manuel d'économie politique* (Genève: Droz, 1964), s. 41.

19) Výjimečně se stává, zvláště v okamžicích krize, že jistí činitelé rozvinou vědomé a explicitní znázornění hry jakožto hry, které ničí úsilí vložené do hry, *illusio*, tím, že ukážou, čím vždy objektivně je (pro pozorovatele nezapojeného do hry, kterému je lhostejná), totiž historicky podloženou fikci, nebo, řečeno s Durkheimem, „dobře založenou iluzi“.

ce díla, ale i produkce hodnoty díla anebo — což je ovšem totéž — víry v hodnotu díla.

Je tedy třeba brát v potaz nejen ty, kdo přímo vytvářejí dílo v jeho materiálnosti (umělce, spisovatele atd.), ale také skupinu činitelů a institucí, které se podílejí na produkci hodnoty díla prostřednictvím produkce víry v hodnotu uměnní obecně a zejména víry v rozlišovací hodnotu toho či onoho uměleckého díla. Jde o kritiky, historiky umění, vydavatele, ředitele galerií, obchodníky, kustody, mecenáše, sběratele, členy různých posvěcujících instancí, jako jsou akademie, salony, poroty atd., a celek politických a správních instancí povoláných v oblasti umění (různá ministerstva — podle historických období, ředitelství státních muzeí, ředitelství galerií výtvarného umění atd.), jež mohou zasahovat do trhu s uměním jednak posvěcujícími výroky, případně doprovázenými ekonomickými výhodami (zakoupení, finanční podpory, ceny, stipendia atd.), anebo prostřednictvím různých předpisů (daňová zvýhodnění pro mecenáše či sběratele atd.). Nesmíme zapomínat ani na členy institucí, které napomáhají produkci výrobců (výtvarné školy atd.) i produkci spotřebitelů schopných rozpoznat umělecké dílo jako takové, to znamená jako hodnotu, počínaje učiteli a rodiči, kteří jsou zodpovědní za prvotní vštěpování uměleckých vloh.²⁰⁾

Znamená to, že vědě o umění lze dát její vlastní předmět pouze za předpokladu, že se odpoutá nejen od tradičních dějin umění, které bez odporu podléhají „fetišismu mistrova jména“, o němž hovořil Benjamin, ale také od společenských dějin umění, které se jen zdánlivě rozešly s předpoklady té nejtradičnější konstrukce předmětu zkoumání. I když se totiž věda o umění zaměřila na analýzu společenských podmínek produkce umělce v jeho jedinečnosti (uchopených zejména prostřednictvím jeho společenského původu a vzdělání), přesto si nechává vnutit to hlavní z tradičního modelu

20) Robert Hughes vysvětluje astronomický nárůst cen obrazů od konce devatenáctého století nejen čistě ekonomickými faktory, jako je větší oběh bohatství, ale i početním nárůstem všech profesí zapojených do uměleckého pole a s tím související diferenciací operací, které přetvářejí umělecké dílo v posvátné bohatství (srov. R. Hughes: „On Art and Money“, *The New York Review of Books*, sv. XXI, č. 19, 6. prosince 1984, s. 20–27).

umělecké „tvorby“. Ta činí z umělce výhradní osobu produkující umělecké dílo i jeho hodnotu, a to i v případě, že se zaobírá příjemci nebo objednavateli díla, protože se neptá po jejich přispění k tvorbě hodnoty díla a jeho tvůrce.

Kolektivní víra v hru (*illusio*) a v posvátnou hodnotu toho, co je předmětem této hry, je jak předpokladem, tak produktem samotného průběhu hry. To na ní se zakládá posvěcující moc, jež posvěceným umělcům dovoluje díky zázraku v podobě podpisu (nebo razítka) proměnit některé produkty v *posvátné* objekty. K vytvoření určitého ponětí o kolektivní práci, jejímž je produktem, by bylo potřeba rekonstruovat oběh bezpočetných úvěrových kroků, které probíhají mezi všemi činiteli zaangażovanými v uměleckém poli. Týká se to samozřejmě umělců a všech skupinových výstav, předmluv, prostřednictvím nichž posvěcení autoři posvěcují ty nejmladší, kteří je na oplátku posvěcují jako učitele či hlavní představitele školy, týká se to mecenášů a sběratelů, umělců a kritiků, především avantgardních. Ti jsou potvrzováni tak, že získávají posvěcení od umělců, jichž se zastávají, nebo když objeví či ocení dosud nevýznamné umělce, do nichž investují svoji posvěcující moc.

Je jisté, že by bylo zcela bezpředmětné hledat nejvyššího ručitele nebo záruku papírové měny, jakou je posvěcující moc vně sítě komunikačních vztahů, v nichž se tato moc projevuje a zároveň obíhá. Lze vůbec hledat jakousi centrální banku, která by představovala nejvyšší záruku veškerých úvěrových kroků? Takovou roli centrální banky sehrála až do poloviny devatenáctého století Akademie, která držela monopol na právoplatnou definici umění a umělce, definovala *nomos*, princip legitimního vidění a třídění. Ten umožňoval oddělit umění od neumění, „opravdové“ umělce hodné toho, aby byli veřejně a oficiálně vystavováni, od ostatních, kteří byli uvrženi do nicoty zamítavým postojem poroty. Vznik pole obsahujícího vzájemně si konkurující instituce usilující o uměleckou legitimitu způsobil, že se institucionalizovala absence normy, čímž zanikla možnost vyřknout ortel v poslední instanci. A umělce tato skutečnost pohroužila do nekonečného boje o posvěcující moc, již nelze dosáhnout jinak než bojem samotným.

Z toho vyplývá, že položit základy opravdové vědy o uměleckém díle lze pouze za předpokladu, že se odtrhneme od *illusio* a přerušíme vztah založený na spoluúčasti a spolčení, který svazuje každého kultivovaného člověka s kulturní hrou, abychom mohli tuto hru konstituovat jako objekt. Nesmíme však zapomínat, že *illusio* je součástí samotné skutečnosti, kterou chceme pochopit. Je nutné ji pojmut do vysvětlujícího modelu, stejně jako vše, co napomáhá k jejímu utváření a udržování, jako jsou kritické diskursy přispívající k produkci hodnoty uměleckého díla, o němž pojednávají. Jestliže je nutné skoncovat s oslavným diskursem, který sám sebe považuje za akt „znovu-tvoření“ opakující prvotní „tvoření“,²¹⁾ pak se nesmí zapomínat na to, že tento diskurs i představa o kulturní produkci, kterou napomáhá akreditovat, jsou součástí úplné definice onoho velmi zvláštního procesu produkce podmiňující společenskou tvorbu „tvůrce“ jako fetiše.

POZICE, DISPOZICE A ZAUJÍMÁNÍ POZICE

Pole je síť objektivních vztahů (nadvlády a podřízenosti, vzájemného doplňování nebo protivenství atd.) mezi pozicemi — jde například o pozici odpovídající žánru jako román nebo subkategorii jako společenský román anebo, viděno z jiné perspektivy, pozici, kterou určuje určitý časopis, salon či klub jako shromaždiště skupiny výrobců. Každá pozice je objektivně definována svým objektivním vztahem vůči ostatním pozicím, čili jinými slovy systémem relevantních, tedy výkonných vztahů, dovolujících ji situovat vůči všem ostatním pozicím ve struktuře celkového rozvržení vlastností. Všechny pozice — samou svou existencí

21) Uvidíme, že ustavování estetického pohledu, který je „čistý“ a který je s to dívat se na dílo samo O-sobě a samo Pro-sebe, to znamená jako na „finalitu bez konce“, je provázáno s institucí uměleckého díla jako předmětu pozorování a že souvisí se zakládáním soukromých a poté veřejných galerií, ale také muzeí včetně souběžného rozvoje sboru profesionálů pověřených materiálním i symbolickým uchováváním děl. Estetický pohled je také spojen s postupným vynalézáním „umělce“ a představy o umělecké produkci jako „tvorbě“ očištěné od vsí určenosti i společenské role.

i omezeními, která kladou svým držitelům — závisejí na své současné i potenciální situaci ve struktuře pole, to znamená ve struktuře přidělování různých druhů kapitálu (nebo moci), jehož vlastnictví ovlivňuje nabývání specifických zisků (jako literární věhlas), o něž se v poli hraje. Různým *pozicím* (které lze v prostoru tak málo institucionalizovaném, jako je literární či umělecké pole,²²⁾ chápat jen skrze vlastnosti těch, kteří je zastávají) odpovídají shodná *zaujímání pozic*, tedy literární či umělecká díla, ale také politické činy a proslovy, manifesty a polemiky atd. To nás nutí zamítnout alternativu mezi vnitřním čtením díla a výkladem pomocí společenských podmínek jeho produkce, popřípadě konzumace.

Ve fázi rovnováhy má *prostor pozic* sklon ovládat *prostor zaujímání pozic*. A princip zaujímání literárních pozic (atd.), nebo dokonce i politických pozic vně pole je třeba hledat ve specifických „zájmech“ spojených s různými pozicemi v literárním poli. Historici, kteří byli zvyklí jít opačnou cestou, nakonec s Robertem Darntonem odhalili, do jaké míry může politická revoluce záviset na rozporech a konfliktech uvnitř „Republiky literátů“.²³⁾ Umělci skutečně *prožívají* vztah k „měšťanstvu“ jen skrze poměr k „měšťanskému umění“, nebo v širší míře k činitelům či institucím, které vyjadřují, popřípadě ztělesňují „měšťanskou“ nutnost uvnitř samotného pole, například v podobě „měšťáckého umělce“. Zkrátka vnější determinace se vždy uplatňují jen prostřednictvím zvláštních sil a ve zvláštním tvaru v rámci pole, to znamená poté, co podstoupily jistou *restrukturaci*, která je tím větší,

22) Nahrazením pojmu literární pole pojmem „institute“ nezískáme nic. Nejenže může svými durkheimovskými konotacemi vsugerovat konsenzuální představu o světě, který je velmi konfliktní, navíc tento pojem postrádá jednu z nejvýznamnějších vlastností literárního pole, totiž *jeho nízký stupeň institucionalizace*. Je to vidět mimo jiné i v naprosté absenci smířícího řízení a právních či institucionálních záruk v prioritních či mocenských sporech a obecněji i v bojích na obranu nebo při dobývání vůdčích pozic. V konfliktech s Tzarou tak Breton během „Kongresu za přijetí směrnic a na obranu moderního ducha“, který sám uspořádal, jen počítá s policejním zásahem v případě nepořádku. Během posledního útoku proti Tzarovi u příležitosti posledního večírku spolku Vousaté srdce se utíká k urážkám a fyzickému napadání (Pierru de Massot zlomí Breton ruku ranou holí), zatímco Tzara volá policii (srov. J.-P. Bertrand — J. Dubois — P. Durand: „Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919–1924“, *Pratiques*, č. 38, 1983, s. 27–53).

23) Srov. zejména R. Darnton: „Policing Writers in Paris circa 1750“, *Representations*, č. 5, 1984, s. 1–32.

čím je pole nezávislejší a schopnější vnucovat vlastní specifickou logiku. Ta není ničím jiným než objektivací veškeré své minulosti v rámci institucí a mechanismů.²⁴⁾

Pouze za předpokladu, že bude brána v potaz specifická logika pole jako prostoru skutečných i možných pozic a zaujímání pozic (prostor možností či prostor problematický), je možné přiměřeně pochopit formu, kterou mohou mít vnější síly po svém přetlumočení (refrakci) dle specifické logiky pole, ať už jde o společenskou determinace projevené habity výrobců, které trvale formovaly, anebo o ty, jež se uplatňují v poli ve chvíli samotné produkce díla, jako je hospodářská krize nebo konjunktura, revoluce nebo epidemie.²⁵⁾ Jinými slovy, ekonomické či morfologické determinace se uplatňují jen skrze specifickou strukturu pole a mohou nebrat zcela neočekávaný směr. Například hospodářský rozvoj může mít největší účinek díky zprostředkovatelům, jako je objemový nárůst výrobců nebo publika v podobě čtenářů či diváků.

Literární pole (atd.) je pole sil, které působí na všechny, kdo do něho vstupují, a to rozdílně podle pozice, jakou v něm zaujímají (abychom získali dva velmi vzdálené body, je to řekneme pozice autora úspěšných divadelních her a pozice avantgardního básníka), zatímco pole konkurenčních zápasů má sklon toto silové pole zachovávat či transformovat. Zaujímání pozic (díla, manifesty či politické demonstrace), které můžeme a musíme pro účely analýzy brát jako „systém“ opozic, nejsou výsledkem určité formy objektivní shody, nýbrž produktem a předmětem trvalého sporu. Jinak

24) Jak jsme viděli, sociologie, která přímo propojuje charakteristiky děl se společenským původem autorů (srov. například R. Escarpit: *Sociologie de la littérature* /Paris: PUF, 1958/) nebo se skupinami, kterým byla adresována buď reálně (objednavatelé), nebo ideálně (srov. například F. Antal: *Florentine Painting and its Social Background* /Cambridge: Harvard University Press, 1986/, nebo L. Goldmann: *Le Dieu caché* /Paris: Gallimard, 1956/, promýšlí vztah mezi společenským světem a kulturními díly v logice *odrazu* a nebere v potaz účinek *refrakce*, k němuž dochází v poli kulturní produkce.

25) Jestliže taková událost, jako byl černý mor v létě 1348, určila obecná směřování celkové změny témat v malířství (obraz Krista, vztahy mezi postavami, oslavování církve atd.), pak byla tato směřování reinterpretoována a znovu převedena v závislosti na zvláštních tradicích spojovaných s místními zvláštnostmi pole, které se právě utvářelo. Svědčí o tom skutečnost, že ve Florencii mají jiný tvar než v Sienně (srov. M. Meiss: *Painting in Florence and Siena after the Black Death* /Princeton: Princeton University Press, 1951/).

← pře
Mo
zajř

řečeno, utvářejícím a sjednocujícím principem tohoto „systému“ je sám boj.

Určitá pozice se nepropojí s takovým či onakým zaujetím pozice přímo, ale pouze prostřednictvím dvou systémů odlišností, rozdílových odchylek, patřičných protikladů, do nichž jsou vřazeny (uvidíme tak, že různé žánry, styly, formy, způsoby jsou si navzájem tím, čím jsou si navzájem odpovídající autoři). Každé zaujetí pozice (tematické, stylistické atd.) se (objektivně a někdy i záměrně) vymezuje vzhledem k prostoru zaujímání pozic i vůči *problematice* jakožto *prostoru možností*, které zde jsou naznačeny či navrženy. Získává svou *rozlišovací* hodnotu ze záporného vztahu, který jí pojí s koexistujícím zaujetím pozic, k němuž je vztažena a které ji determinuje tím, že ji vymezuje. Z toho například vyplývá, že smysl i hodnota jednoho zaujetí pozice (umělecký žánr, zvláštní dílo atd.) se automaticky mění, byť samo zaujetí pozice je stále stejné, i když se mění prostor zaměnitelných voleb, které se současně nabízejí výrobcům i konzumentům.

Tento účinek se přednostně projevuje u takzvaných klasických děl, která se neustále mění, tak jak se mění prostor koexistujících děl. Je to dobře vidět, jakmile pouhé *opakování* díla z minulosti v hloubkově proměněném poli má zcela automaticky *účinek parodie* (například v divadle může tento účinek donutit k zaujetí lehkého odstupu vůči textu, který už nelze hájit jako takový). Proto je pochopitelné, že snahy spisovatelů dohlížet na recepci jejich vlastního díla jsou vždy částečně odsouzeny k nezdaru, protože samotný účinek jejich díla mohl proměnit podmínky jeho recepce a také proto, že by byli nemuseli napsat množství věcí, které napsali, ani je napsat tak, jak je napsali — například únikem k rétorickým strategiím ve snaze „celkově změnit kurz“ —, kdyby jim bylo hned zkraje přiznáno to, co jim je přiznáváno zpětně.

Unikáme tak zvěčňování a absolutizaci, které provádí literární teorie, když ze všech vlastností určitého *žánru*, za něž žánr vděčí své historické pozici v (hierarchizované) struktuře rozdílností, vyvozuje dějinnou podstatu. Přesto se přitom neodsuzujeme k historizujícímu ponoru do jedinečnosti zvláštní situace. Pouze srovnávací rozbor proměn vztahových vlastností příslušejících různým žánrům v různých polích může dovést ke skutečným invariantům, tak jako skutečnost, že hierarchie žánrů (nebo oborů v jiném prostoru) se vždy a všude zdá být jedním z hlavních určujících faktorů pro postupy při produkci i recepci děl.

Vlastním předmětem vědy o uměleckém díle je tedy *vztah mezi dvěma strukturami*, strukturou objektivních vztahů mezi pozicemi v poli produkce (mezi výrobci, kteří je zastávají) a strukturou objektivních vztahů mezi zaujímáním pozic v prostoru děl. Pomocí neustálého pohybu mezi oběma prostory a identickými informacemi, které v nich jsou představeny v různých podobách, může výzkum vyzbrojený domněnkou o rovnocennosti obou struktur shromažďovat informace dodávané jak díly čtenými v jejich vzájemných vztazích, tak vlastnostmi činitelů nebo jejich pozic *zároveň*. Určitá stylistická strategie tak může poskytnout výchozí bod pro zkoumání trajektorie jejího autora, stejně tak může určitá životopisná informace podněcovat k jinému čtení určité formální zvláštnosti díla nebo určité vlastnosti jeho struktury.

Princip proměny děl spočívá v poli kulturní produkce, přesněji řečeno v zápasech mezi činiteli a institucemi. V závislosti na pozici při rozdělování specifického kapitálu (institucionalizovaného či nikoli) se utváří strategie těchto institucí dle toho, jak jsou zainteresované na zachování či transformaci struktury rozdělování, a tedy i na dalším udržení platných konvencí nebo na jejich rozvrácení. Ovšem předmět zápasů mezi vládnoucími a uchazeči, mezi pravověrnými a heretiky, i sám obsah strategií, které mohou použít k uskutečnění vlastních zájmů, závisí na prostoru již zaujatých pozic, jenž se chová jako problematizující, a proto má sklon definovat prostor zaujímání jako prostor možností, a tím i určovat směr hledání východisek a následně i vývoj produkce. Na druhé straně jakkoli je pole autonomní, šance na úspěch strategií k zachování či rozvrácení vždy částečně závisí na posilách přicházejících zvnějšku (například od nových zákazníků).

Radikální proměny prostoru zaujímání pozic (literární či umělecké revoluce) vyplývají jen a pouze ze změn v poměrech sil, na nichž je vystavěn prostor pozic. Ty jsou samy o sobě možné tam, kde se setkají rozvratné úmysly určité frakce výrobců a očekávání určité části publika (vnitřního nebo vnějšího), tj. tam, kde se promění vztah mezi intelektuálním polem a mocenským polem. Ve chvíli, kdy se v poli prosazuje nová literární či umělecká skupina, celý prostor

pozic i prostor odpovídajících možností, to znamená celá problematika, doznávají změn. Prostor volitelných možností se cele promění, jakmile se může projevit svou existencí, a tedy i odlišností. Produkce, které až doposud dominovaly, tak například mohou být deklasovány, popřípadě stát se klasickými.

PROSTOR MOŽNOSTÍ

Vztah mezi pozicemi a zaujímáním pozic v ničem nepřipomíná mechanicky determinační poměr. Mezi jedny a druhé se jaksí vkládá prostor možností, to znamená prostor zaujímání pozic reálně uskutečněných, tak jak se jeví, když je nahlížen skrze percepční kategorie, na nichž je vystaven určitý habitus. Jinými slovy je to nasměrovaný prostor naplněný zaujímanými pozicemi, které se v něm ohlašují jako objektivní potenciality: věci, které „mají být udělány“, „hnuti“, která je třeba založit, časopisy, které mají být vydávány, protivníci, proti kterým je třeba bojovat, zavedené zaujaté pozice, které mají být „překonány“, atd.

K pochopení účinku prostoru možností, kde se projevují dispozice, si stačí představit, čím by asi byli Barcos, Flaubert nebo Zola, kdyby byli našli v jiném stavu pole odlišnou příležitost k rozvinutí svých vloh.²⁶⁾ Postačí jen postupovat jako logik, který připouští, že každý jedinec má své „protihodnoty“ v jiných možných světech v podobě množin lidí, kterými by byl, kdyby byl svět jiný. Děláme to bezděky, jakmile si klademe otázku týkající se díla staré hudby, zda je logičtější použít cembalo, pro něž byla skladba zkomponována, anebo je nahradit klavírem, protože autor, který byl skládal v jiném světě, kde by existoval klavír, by tento nástroj použil. A víme dobře, že tento možný skladatel píšící pro tento nástroj by bezpochyby své úmysly, jež by samy o sobě byly jiné, neuskutečnil stejným způsobem.

Dědictví nashromážděné kolektivní prací se tak jeví každému z činitelů jako prostor možností, to znamená

26) Srov. D. Lewis: „Counterpart Theory and Quantified Modal Logic“, *Journal of Philosophy*, č. 5, 1968, s. 114–115, a J. C. Pariente: „Le nom propre et la prédication dans les langues naturelles“, *Langages*, č. 66, 1982, s. 37–65.

jako celek pravděpodobných omezení, jež jsou podmínkou a protiváhou celku možných zvyklostí. Těm, kteří uvažují v prostých alternativách, se patří připomenout, že naprostá svoboda v těchto věcech, vychvalovaná zastánci tvůrčí spontánnosti, je vlastní pouze naivním nebo neznalým jedincům. Vstupovat do pole kulturní produkce a přitom zaplatit vstupní poplatek spočívající zcela ve zvláštním kódu chování a výrazu, anebo odhalit omezený svět svobod pod nátlakem a objektivních potencialit, které skýtá, problémy, které je třeba řešit, stylistické nebo tematické možnosti, které je třeba prozkoumat, rozpory, které je třeba překonat, nebo dokonce revoluční rozchody, které je třeba provést, to vše je jedna a tatáž věc.²⁷⁾

Aby měly odvážné kousky novátorské či revoluční vědy alespoň nějakou šanci na úspěch, musí existovat v potenciálním stavu v rámci systému již uskutečněných možností jako *strukturní mezery*, které jako by čekaly a volaly po naplnění jakožto potenciální směry rozvoje a možné cesty zkoumání. Navíc je třeba, aby měly nějakou naději na přijetí,²⁸⁾ to znamená, aby byly přijaty a uznány jako „rozumné“ alespoň malým počtem lidí, alespoň těmi, kteří by je bezpochyby mohli pochopit.²⁹⁾ Podobně jako je vkus konzumentů (a jeho realizace) zčásti určen stavem nabídky (takovým způsobem, jak to ukázal Haskell, že veškerá velká změna povahy a počtu nabízených děl přispívá k určení změny v projevených zálibách), stejně tak závisí

27) To platí o všech polích kulturní produkce a především o vědeckém poli, kde styk „programů vědeckého výzkumu“, jak říká Lakatos, má silně strukturující účinek na vědecké představy a praxe.

28) Příklad hnutí „Incohérents“ (Nesouvislí) dokonale osvětluje tento mechanismus. Vynalezli totiž celou řadu věcí, které po nich znovu objevili konceptualisté, ale protože je nikdo nebral vážně, nemohli ani oni sami sebe brát vážně, protože si jejich vynálezy nikdo nevěšiml, ani oni sami. Srov. D. Grojnowski: „Une avant-garde sans avancée: les Arts incohérents“, 1882–1889“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, č. 40, 1981, s. 73–86.

29) Abychom „pocítili“, co představují tyto historické vynálezy, které se staly běžnými — například „salon odmítnutých“, „vermisáž“, „petice“ atd. —, je potřeba se na ně dívat analogicky, podobně jako na zavedení termínu *jogging* a odpovídající činnosti spočívající v tom, že osoba v šortkách, tričku a křiklavé kšiltovce běhá po chodnicích mezi chodci. Před deseti lety by se na takovou činnost nahlíželo jako na něco výstředního, nebo dokonce bláznivého, ale dnes se nad ní nikdo nepozastavuje.

každý akt produkce zčásti na stavu prostoru možných produkcí, který lze konkrétně vnímat ve formě praktických alternativ mezi vzájemně si konkurujícími a víceméně naprosto neslučitelnými projekty (viz názvy či koncepty končící na -ismus), přičemž každý z těchto projektů je z tohoto důvodu pro své zastánce určitým zpochybněním všech ostatních.

Tento prostor možností se vnucuje všem, kdo zvnitřnili logiku a nutnost pole jako jakési *historické transcendentálno*, systém (společenských) kategorií vnímání a hodnocení, společenských podmínek možnosti a legitimacy, které jako koncepty žánrů, škol, způsobů chování a forem definují a vymezují prostor myslitelného a nemyslitelného, to znamená jak ohraničený prostor potencialit, které je možné promýšlet i realizovat v určité chvíli — svoboda —, tak systém omezení, uvnitř kterých se determinuje to, co má být provedeno i promyšleno — nutnost. Je to, jak říkala scholastika, opravdová *ars obligatoria*. Po způsobu gramatiky definuje prostor toho, co je možné, myslitelné v mezích určitého pole, čímž činí z každého z provedených „výběrů“ (například v oblasti režie) gramaticky odpovídající *volbu* (v protikladu k volbám, které by svému autorovi vysloužily odsudek, že „jeho tvorba stojí za starou belu“). Existuje však i *ars inveniendi* umožňující vynalézat různá přijatelná řešení v mezích gramatické správnosti (ještě jsme nevyčerpali možnosti vepsané do gramatiky režie zavedené Antoinem). Prostor možností bezpochyby způsobuje, že každý kulturní výrobce je neodvolatelně situován a datován tou měrou, že se podílí na *těže problematice* jako celek jeho současníků (v sociologickém smyslu slova). Pro Diderota neexistuje „nový román“, i když Robbe-Grillet může anachronickou projekcí svého vlastního prostoru možností shledat jisté předjímání tohoto hnutí v *Jakubu fatalistovi*.

Systém schémat myšlení je zčásti produktem zvnitřnění konstitutivních opozic struktury pole, a protože je společný celku zúčastněných a také víceméně široké části publika (zejména formou opozic, které fungují jako principy vidění a členění, označování, vizuálního střihu a záběru), přináší určitou formu objektivitu opatřenou transcendentní

nutností sdílených samozřejmostí, tedy všeobecně přijímaných (v mezích pole) jako samozřejmé.³⁰⁾

Je jisté, že alespoň pokud jde o sektor výroby pro výrobce a nepochybně i mimo něj, čistě stylistický či tematický zájem o tu či onu volbu a všechny čistě, tj. čistě vnitřní předměty čistě estetického (nebo vědeckého) snažení, *zakrývají* před zraky těch, kdo činí tyto volby, materiální nebo symbolický zisk s nimi spojovaný (alespoň krátkodobě), který se jen výjimečně ukazuje jako takový, tedy v logice cynického kalkulu. Specifická schémata vnímání a hodnocení, která strukturují vnímání hry i toho, oč v ní jde, a která ve své vnitřní logice přebírají základní dělení prostoru pozic (například „čisté“ umění / umění „komerční“, „bohém“ / „měšťák“, „levý břeh Seiny“ / „pravý břeh Seiny“ atd.) nebo dělení na žánry,³¹⁾ determinují pozice, které se zdají být přijatelné, popřípadě přitažlivé (v logice povolání), anebo naopak nemožné, nepřístupné a nepřijatelné (podobně je tomu s univerzitními „disciplínami“ či vědeckými „specializacemi“).

Vysvětlit úplně onu překvapivě úzkou souvislost, která v určité chvíli vzniká mezi prostorem pozic a prostorem dispozic těch, kdo je zastávají, lze pouze za předpokladu, že bereme v potaz nejen společensky vystavěné kategorie vnímání i hodnocení, které na danou pozici různí činitelé nebo třídy činitelů uplatňují, ale také to, co v dané chvíli, jakož i během kritických zvrátů v uměleckých (atd.) kariérách představuje prostor nabízejících se možností — tedy různých žánrů, škol, stylů, forem, způsobů, témat atd. Ty jsou nahlíženy jak ve své vnitřní logice, tak ve společenské hodnotě, která je s každou z nich spojena vzhledem k její pozici v odpovídajícím prostoru.

30) Když ve snaze o snazší pochopení mluvím o záběru (*cadrage*), hrozí, že ve čtenářovi vyvolám goffmanovský pojem zarámování (*frame*), což je ahistorický koncept, od něž se hodlám distancovat. Tam, kde Goffman vidí základní strukturující alternativy, je třeba vidět historické struktury, které vzešly ze situovaného a datovaného společenského světa.

31) Na základě sdílených presupozic je postavena smlouva o čtení mezi vysílajícím a přijímajícím. Vůdci velkých kulturních revolucí, kteří tuto smlouvu odmítají, znejišťují obyčejné čtenáře v jejich *duševní integritě*, v životních zásadách jejich vidění přirozeného a společenského světa.

Poezie, tak jak se jevila mladému zájemci v osmdesátých letech devatenáctého století, nemohla být stejná jako poezie v roce 1830, dokonce ani jako poezie v roce 1848 a už vůbec ne jako to, čím bude poezie v roce 1980. Nejprve měla vysoké postavení v hierarchii literárních povolání a skýtala básníkům díky jakémusi *kastovnímu účinku* alespoň subjektivní jistotu z podstaty plynoucí nadřazeností nad všemi ostatními spisovateli. I ten poslední z básníků (zejména symbolistických) si tak mohl myslet, že stojí výš než první z romanopisců (naturalistických).³²⁾ Také skupina exemplárních osobností jako Lamartine, Hugo, Gautier ad. přispěla k vytvoření a prosazení postavy i role. Jejich díla a presupoze (například romantické ztotožnění poezie s lyrikou) definují *orientační body*, vůči nimž budou muset všichni zaujmout postoj. Jde o normativní představy — představa „čistého“ umělce lhostejného k úspěchu a verdiktům trhu — a o mechanismy, které je svými sankcemi buď posilují, nebo jim doávají opravdový účinek. Hledání nových forem je tak podmíněno stavem stylistických možností, oslabením pozice alexandrinu, odvažnými pokusy v oblasti metra, které provedla generace romantiků, ale které už zevšedněly, atd.

Bylo by zcela nesprávné a zbytečné pokoušet se odmítat požadavek takové rekonstrukce pod neoddiskutovatelnou záminkou, že ji lze prakticky jen těžko uspokojit. Vědecký pokrok může v některých případech spočívat i v určování presupozic a vadných důkazů (*petitio principii*), které implicitně obsahují práce, jimž nelze nic vytknout jen proto, že o nich „normální věda“ zatím nepřemýšlela. Může také spočívat v navrhování programů pokoušejících se vyřešit otázky, které obyčejný výzkum považuje za vyřešené jen proto, že si tyto otázky neklade. Lze nalézt mnohá svědectví o představách o prostoru možností, pokud jsme k nim pozorní. Je to například

32) To jasně říká i jeden ze symbolistních básníků, kterých se Huret dotazoval: „V každém případě je pro mne i ten nejhorší symbolistní básník o mnoho výše než kterýkoli ze spisovatelů naverbovaných pro naturalismus“ (J. Huret: *Enquête sur l'évolution littéraire*, cit. dílo, s. 329). A další, Charles Moréas, prohlašuje: „Taková báseň od Ronsarda nebo Huga je čisté umění. Román, ať už je od Stendhala či Balzaka, je umění mělké. Mám moc rád naše psychology [autoři Anatole France, Paul Bourget nebo Maurice Barrès, kteří se hlásí k proudu zvanému „psychologický román“ — pozn. P. B.], musí ovšem zůstat na svém místě, to znamená níž než básníci“ (*tamtéž*, s. 92). Jiný příklad, který je méně zjevný, zato je bližší zkušenosti, která reálně ovlivňuje volbu: „V patnácti letech mladému muži příroda říká, jestli je básník, anebo jestli se má spokojit s prostou prózou“ (*tamtéž*, s. 299, zdůr. P. B.). Vidíme, co pro někoho, kdo si hluboce osvojil tyto hierarchie, znamená přechod od poezie k románu. (Rozdělení do kast vzájemně oddělených absolutními hranicemi, které opomíjejí skutečné souvislosti a přesahy, má všude — například ve vztazích mezi disciplínami, filozofií a společenskými vědami, vědami čistými a aplikovanými atd. — stejné účinky: *certitudo sui* a odmítání porušit pravidlo, automatické povýšení i ztráta postavení, atd.)

obraz velkých předchůdců, vůči nimž se vymezujeme a skrze něž sami sebe promýšlíme, jako byly vzájemně se doplňující postavy Taine a Renan pro určitou generaci romanopisců a vědců, anebo protichůdné postavy Mallarméa a Verlaina v očích celé jedné generace básníků. Anebo zcela prostě, aspirace celé jedné epochy mohou být nasměrovány exaltovanou představou o spisovatelském či uměleckém řemesle: „Nová literární generace vyrůstala prodchnuta duchem roku 1830. Hugovy a Lamartinovy verše, hry Alexandra Dumase a Alfreda de Vigny se šířily po školách vzdor nevraživosti univerzity. A pod lavicí vznikala nespočet středověkých románů, lyrických vyznání a zoufalých veršů.“³³⁾ A musím zde ocitovat i pasáž z *Manetty Salomonové*, kde bratři Goncourtové říkají, že na profesi umělce nepřitahuje a neoslňuje ani tak samo umění jako spíše život umělce (podle stejné logiky, kterou lze pozorovat i dnes v šíření představy o odlišnosti intelektuála): „Anatola vlastně ani tak nezajímalo umění, jako ho přitahoval život umělce. Snil o ateliéru. Směřoval tam svými představami, které si přinesl z koleje, i touhami plynoucími z jeho přirozenosti. Viděl tam bohémské obzory, které zpovzdálí lákají. Román o bídě, oprostění od pout a řádu, svoboda, neposlušnost, nedbalost, náhoda, dobrodružství, každodenní nepředvídatelnosti, úniky z urovnaného a spořádaného domova, panický útěk před rodinou a nedělní nudou, maloměšťáckými tlachy, všechny ty neznámé slasti při pohledu na ženský model, práce, která nebolí, právo na převleky po celý rok, jakýsi celoroční karneval — to jsou představy a svody, které si spojoval s přísnou a neoblomnou kariérou umělce.“³⁴⁾ Pokud tyto informace a mnohé další, jim podobné, jichž jsou texty plné, nejsou čteny jako takové, znamená to, že *literární dispoze* má snahu zbavovat reálného a historického základu vše, co evokuje společenskou realitu. Toto neutralizující zacházení redukuje autentická svědectví o zkušenosti s určitým prostředím a určitou epochou anebo s určitými historickými institucemi — salony, kroužky, bohémou (atd.) — na pouhý status povinných literárních historek z dětství a doby dospívání. Tím tlumí údiv, který by tato svědectví měla vyvolávat.

Pole zaujímání možných pozic se tak nabízí ve *smyslu investice* (s dvojím významem) jako určitá struktura pravděpodobností, možných zisků či ztrát, a to jak po stránce materiální, tak symbolické. Ale tato struktura v sobě vždy nese

33) A. Cassagne: *La Théorie de l'art pour l'art*, cit. dílo, s. 75 n. Bylo by třeba ocitovat v celku stránky, kde A. Cassagne hovoří o mladistvém nadšení Maxima Du Campa a Renana, Flauberta a Baudelaira či Fromentina.

34) E. a J. de Goncourt: *Manette Salomon* (Paris: UGE, řada 10/18, 1979), s. 32.

určitý podíl neurčitosti, vyplývající zejména ze skutečnosti, že především v poli, které je tak málo institucionalizováno, mají činitelé k dispozici vždy určitý objektivní prostor svobody (jíž mohou, ale nemusí využít dle vlastního „subjektivního“ nastavení), jakkoli jsou povinnosti související s jejich pozicí sebestriktnější. A tyto svobody se sčítají v rámci v kulturníkové hry strukturovaných interakcí, čímž se především v kritických obdobích otevírá prostor, v rozsahu přípustných možností, pro strategie schopné rozvrátit zavedené rozvržení možností a zisků.

Znamená to, že strukturální mezery systému možností, který v rámci subjektivní zkušenosti činitelů není bezpochyby nikdy dán jako takový (oproti tomu, jak by se mohlo jevit na základě rekonstrukce *ex post*), se nemohou zaplnit magickou silou jakési samovypňující tendence systému. Výzvu, již tyto mezery obsahují, vyslyší pouze ti, kdo z důvodu své pozice v poli, svého habitu a jejich vzájemného vztahu (který je málokdy souzvučný) mají i přes omezení vepsaná do struktury značnou svobodu, aby byli schopni chápat jako svou vlastní věc virtualitu, která v určitém směru existuje jen pro ně. Což pak zpětně dává jejich jednání nádech predestinace.

STRUKTURA A ZMĚNA: VNITŘNÍ BOJE A PERMANENTNÍ REVOLUCE

Změny, které se v poli užší produkce neustále dějí, vzešly ze samotné struktury pole, tedy ze synchronních opozic mezi protichůdnými pozicemi (vládnoucí / ovládaný, posvěcený / nováček, pravověrný / heretik, starý / mladý atd.), a ve svém základu jsou značně nezávislé na vnějších změnách. Ty je mohou určovat jen zdánlivě, byť je časově doprovázejí (a to platí dokonce i tehdy, když změny částečně vděčí za svůj pozdější úspěch tomuto „záračnému“ setkání mezi vysoce nezávislými kauzálními řadami).

Jakákoli změna odehrávající se v prostoru pozic objektivně definovaných diferencí odchylnou vyvolává změnu celku. Z toho vyplývá, že nelze hledat místa, která tato změna upřednostňuje. Počáteční krok ke změně náleží sice takřka

definice nově vstoupivším, to znamená těm nejmladším, kteří jsou zároveň ti nejhudší co do specifického kapitálu. Ti také v prostoru, kde existovat znamená lišit se, jinými slovy zaujímat odlišnou a distinktivní pozici, existují jen do té míry, jak se jim daří — ať úmyslně či neúmyslně — stvrdit vlastní identitu čili svoji odlišnost a nechat ji vstoupit ve známost a v obecné uznání („udělat si jméno“) prosazováním nových způsobů myšlení a vyjadřování, jež matou svou „nejasností“ a „neopodstatněností“ už proto, že jsou v rozporu s platnými způsoby myšlení.

Vzhledem k tomu, že zaujímání pozic se z velké části definuje záporně, ve vztahu k ostatním zůstávají často téměř prázdná, zredukovaná na určitý postoj — provokaci, zamítnutí či roztržku. Strukturálně „nejmladší“ spisovatelé (kteří ovšem mohou být biologicky přibližně stejného věku jako ti „staří“, které se snaží překonat) — tedy ti nejméně pokročilí v procesu legitimace — odmítají to, čím jsou a co dělají jejich více posvěcení předchůdci. Odsuzují vše, co v jejich očích definuje poetickou či jakoukoli jinou „otřepanost“ (a mnohdy ji *parodují*), a také předstírají, že odvrhují veškeré známky *společenského stárnutí* počínaje znaky vnitřního (akademie atd.) či vnějšího (úspěch) posvěcení. Na druhé straně posvěcení autoři vidí ve voluntarismu a přehnaných pokusech je překonat nesporné známky „obrovské a prázdné domýšlivosti“, jak pravil Zola. A vskutku, čím dále postupujeme v dějinách, to znamená v procesu autonomizace pole, tím mají manifesty (stačí si připomenout *Manifest surrealismu*) větší sklon se redukovat na pouhé projevy odlišnosti (aniž by přesto bylo možné vyvodit závěr, že jejich jedinou motivací je cynické hledání rozdílnosti).³⁵⁾

Jak nevidět potřebu se distancovat, která je pro existenci nezbytná, v tom, jak se Breton — lze ale jmenovat spousta dalších příkladů — raději rozejde s Gidovou a Valéryho *Nouvelle Revue française*, než aby se k ní připojil, což by bylo vyváženo sponzorstvím a ochranou, anebo jak neúprosně trvá na vlastní odlišnosti ve vztazích s konkurenčními

35) Na tomto místě je třeba připomenout analýzu (srov. 1. část, kap. 2) logiky, podle které se umělecká hnutí temporalizují. Tato logika skýtá *model změny*, tak jak jej lze vypořovovat také v jiných polích.

← to je
výs

skupinami, jako byla skupina Tzarova, Gollova či Derméesho? Ti přitom také pro svá hnutí požadovali označení *surrealismu*.³⁶⁾ Díla koexistují, čímž si konkurují a svými vzájemnými vztahy rýsují prostor zaujímání možných pozic, pokračování, překonávání a rozkolů. Jakmile se známému a uznávanému dílu podaří zaujmout zřetelnou pozici a lze ji rozpoznat v tomto historicky utvářeném prostoru koexistujících děl, situuje se tím i pozice ostatních prostřednictvím evaluace určující vývoj jejich *distinktivní hodnoty*.

Z tohoto pohledu by bylo potřeba přepsat dějiny básnických hnutí, jež se postupně postavila proti jednotlivým vtělením Básníka — Lamartina, Huga, Baudelaira či Mallarméa —, a pokusit se pomocí velkých ustavujících a legislativních textů, předmluv, programů a manifestů znovu odhalit objektivní konfiguraci prostoru možných i nemožných forem a figur, tak jak ji viděl každý z velkých novátorů, i představu, kterou si každý z nich utvořil o vlastním revolučním poslání, o formách, jež je třeba rozrušit (sonety, alexandríny, báseň a „poetická rutina“), o rétorických figurách, které je třeba rozbít (přirovnání, metafora), o obsahu a pocitech, které je třeba zapudit (lyrismus, výlevy, psychologie). Vše se jeví, jako kdyby každá z těchto revolucí — tím, jak vytlačuje mimo svět legitimní poezie postupy, jejichž konvenčnost se ukazuje v jejich opotřebení — přispívala k určité historické analýze básnického jazyka, jenž má sklon izolovat ty nejspecifičtější postupy a efekty, jako je narušení fonosémantického paralelismu.³⁷⁾

Dějiny románu, alespoň od dob Flaubertových, lze také popsat jako dlouhou snahu o „zabití románovosti“,³⁸⁾ jak

36) Srov. J.-P. Bertrand — J. Dubois — P. Durand: „Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919–1924“, *cit. dílo*.

37) Srov. J. Cohen: *Structure du langage poétique* (Paris: Flammarion, 1966). Mimo jiné vidíme, že zde popsaná logika odsuzuje všechny falešné rozborů podstaty, které se snaží odvodit transhistorické definice žánrů, přitom konstantnost jejich pojmenování jen zakrývá skutečnost, že jsou nepřetržitě stavěny na porušování své vlastní definice a předchozím stadiu.

38) „Já si i navzdory historicky nejvyššímu počtu prodaných románů myslím, že román je žánr opotřebovaný a vyčpělý, který již řekl vše, co mohl říci, žánr, s nímž jsem udělal vše, abych zabil jeho románovost a udělal z něj jakési autobiografie lidí, kteří nemají minulost“ (E. de Goncourt, in J. Huret: *Enquête sur l'évolution littéraire*, *cit. dílo*, s. 155).

pravil Edmond de Goncourt, tedy snahu o očištění románu od všeho, co jej definuje — od zápletky, děje, hrdiny. Je možno to pozorovat již od Flauberta a jeho snu o „knize o ničem“ anebo od bratrů Goncourtových a jejich ambicí napsat „román bez peripetií, bez zápletky a laciných hříček“³⁹⁾ až po „nový román“ a rozpuštění lineární zápletky, anebo u Clauda Simona i hledání takřka obrazové (či hudební) kompozice založené na periodických návratech a vnitřních propojeních omezeného počtu narativních prvků, situací, postav, míst, činů, ke kterým se autor několikrát vrací, modifikuje je a moduluje.

Tento „čistý“ román očividně vyžaduje nové čtení, jež bylo až doposud vyhrazeno poezii. Jeho „ideální“ hranicí je scholastické cvičení v dešifrování či přetváření, které je založeno na opakovaném čtení. Literatura může očekávat takto náročné čtení jen proto, že vzniká na poli, kde jsou splněny podmínky k uspokojení takového požadavku — „čistý“ román je totiž produktem pole, v němž se pomalu stírá hranice mezi kritikem a spisovatelem. Ten je tak dobrým teoretikem svých románů jen proto, že jeho romány obsahují úvahy a kritické přemýšlení o románu a jeho dějinách, čímž neustále připomínají svůj fikční status.⁴⁰⁾ Nebudeme donekonečna vyjmenovávat příklady tohoto reflexivního zdvojení, mohli bychom se však poněkud vrátit v čase a rozkrýt je v samém jádru *Manifestu dada*, který je paradoxním diskursem, neboť chce být tím, čím je, to znamená manifestem,

39) Tato pasáž z předmluvy k románu *Miláček* připomíná, že nelze oddělovat odmítání románovosti od snahy o zušlechtnění žánru, jež lze pochopit v souvislosti s pozicí románu a romanopisců v poli (a zejména ve vztahu k poezii) a s poutem mezi tímto nízkým žánrem a jeho dvojnásobně nízkým publikem, alespoň v představách spisovatelů, protože toto publikum je „ženské“ a „lidové“ a/nebo „provinční“. A nelze v tom samozřejmě shledávat pouhou snahu o zušlechtnění, která ostatně může romanopisce odvést na naprosto odlišnou cestu, například u Bourgeta a psychologického románu to znamená zušlechťování zejména v úsilí o kompozici (srov. P. Bourget: „Note sur le roman français en 1921“, in *Nouvelles Pages de critique et de doctrine*, sv. 1 /Paris: Plon, 1922/, s. 126 n), charakterizaci místa, prostředí, postav či společensky ušlechtilého citění.

40) Ve chvíli, kdy jsou dějiny a teorie literatury tak úzce provázány s literární produkcí, je pochopitelné, že výměny rolí mezi kritikou a spisovatelem, mezi teoretikou (či historií) literatury a literáty (a také, alespoň ve Francii, mezi filmaři a filmovými kritiky) jsou tak časté.

a zároveň kritickou úvahou o tom, čím je, antimanifestem, to jest manifestem autodestruktivním.⁴¹⁾

René Leibowitz podobně popisuje Schönbergovo, Bergovo a Weberovo revoluční dílo jako výsledek systematického a — jak sám říká — „ultradůsledného“ uvědomování si a uvádění v činnost zásad vepsaných v implicitním tvaru do veškeré hudební tradice ještě cele přítomné v dílech, která ji překonala jejím završením v jiném modu. Podotýká, že když se Schönberg chopil nóvového akordu, jež romantičtí hudebníci užívali jen velmi zřídka a v hlavní pozici, on „se vědomě rozhodne, že z toho vyvodí všechny důsledky“ a že jej využije ke všem možným obrátům. A dokonce poznamenává: „Nyní si úplně uvědomujeme základní kompoziční princip, který je v dosavadním vývoji polyfonie implicitní a poprvé se stává explicitním v Schönbergově díle — je to princip *trvalého rozvoje*.“⁴²⁾ Konečně když shrnuje Schönbergovy hlavní poznatky, uzavírá: „Koneckonců to vše jen otevřeněji a systematictěji stvrzuje stav věcí, který v méně otevřené a méně systematické podobě existoval již v posledních tonálních dílech samotného Schönberga a do určité míry i ve Wagnerových dílech.“⁴³⁾ Jak v tom nerozpoznat logiku, která je nejprůběžněji vyjádřena v matematice? Tedy logiku, která, jak ukázali Daval a Guilbaud, zejména pokud jde o důkaz indukci (*raisonnement par récurrence*) představující „jakýsi důkaz o důkazu či důkaz druhého stupně“,⁴⁴⁾ vede matematika k tomu, aby neustále pracoval na výsledku práce předchozích matematiků, čímž objektivizuje operace, které jsou již součástí jejich děl, ovšem v implicitním stavu.

41) Srov. R. Lourau: „Le manifeste Dada du 22 mars 1918: essai d'analyse institutionnelle“, *Le Siècle éclaté*, 1. 1. 1974, s. 9–30. Jiným, obecnějším následkem tohoto uzavření se do sebe je jakýsi kolektivní narcismus, často popisovaný zejména v četných dílech, kde umělci líčí vlastní existenci. Tento narcismus žene intelektuální skupiny ze Saint-Germain-des-Prés, stejně jako v Greenwich Village, k tomu, aby na sebe vrhaly samolibý pohled, a to až po zdání autokritické jasnozřivosti. Ta je však jednou z hlavních překážek vědecké objektivace.

42) R. Leibowitz: *Schoenberg et son École* (Paris: J.-B. Janin, 1947), s. 78.

43) *Tamtéž*, s. 87–88.

44) R. Daval — G.-T. Guilbaud: *Le Raisonement mathématique* (Paris: PUF, 1945), s. 18.

REFLEXIVITA A „NAIVITA“

Vývoj pole kulturní produkce směrem k vyšší autonomii tak jde ruku v ruce s postupem k vyšší *reflexivitě*, která vede každý z „žánrů“ k jakémusi obrátu k sobě, k vlastní podstatě a vlastním předpokladům. Stává se čím dál častěji, že umělecké dílo, *vanitas*, jež se takto ohlašuje, v sobě má určitý druh sebevýměchu. S tím, jak se pole uzavírá do sebe, se součástí přístupových podmínek k poli zúžené produkce stává i praktické zvládání specifických zkušeností veškerých dějin žánru. Ty jsou objektivovány v dílech minulých, jak je zaznamenal, kodifikoval a kanonizoval celý sbor odborníků na uchovávání a oslavování, historiků umění a literatury, vykladačů, analytiků. Dějiny pole jsou reálně nezvratné. A produkty těchto relativně autonomních dějin vykazují jistou formu *kumulativnosti*.

Přítomnost specifické minulosti paradoxně není nikdy tak viditelná jako u avantgardních tvůrců, kteří jsou determinováni minulostí včetně vlastní snahy tuto minulost překonat, neboť i tato snaha je provázána s určitým stavem dějin pole. Pokud jsou totiž dějiny pole kumulativní a orientované určitým směrem, znamená to, že úsilí o *překonání*, jež samo v původním významu definuje avantgardu, je samo završením celého příběhu a je nevyhnutelně srovnáváno se všemi aktivitami, které se snaží překonat, tedy se všemi aktivitami usilujícími o překonání, které se dostaly do samotné struktury pole a do prostoru možností vnucovaných nově přichozím. To znamená, že to, co se děje v poli, je stále více provázáno se specifickými dějinami pole, a je tedy čím dál obtížněji přímo *odvoditelné* od společenského stavu světa v okamžiku pozorování. Logika pole má snahu vybírat a posvěcovat všechny legitimní rozchody s dějinami objektivovanými ve struktuře pole. Jinými slovy tyto rozchody jsou produktem dispozice vytvořené dějinami pole a informované těmito dějinami, a tedy i vepsané do kontinuity pole.

Dějiny pole jsou tak imanentní každému z jeho stavů. K tomu, aby dostál úrovni objektivních nároků dějin, musí každý jedinec — jakožto výrobce, ale také spotřebitel — prakticky a teoreticky *ovládnout* tyto dějiny i prostor možností,

v němž přežívají. Vstupní poplatek, který musí uhradit každý nově příchozí, je ovládnutí celku poznatků, na nichž stojí *platná problematika*. Každé tázání má svůj původ v tradici, praktickém nebo teoretickém zvládnutí *dědictví*, které je vepsáno do samotné struktury pole, jako *stav věcí* skrytý ve své očividnosti. Ten vymezuje myslitelné a nemyslitelné a otevírá prostor možných otázek a odpovědí. Je to obzvlášť dobře vidět v případech nepokročilejších věd, kde je zvládnutí teorií, metod a technik podmínkou pro vstup do světa problémů, u nichž se odborníci shodují, že jsou zajímavé či důležité.

Komunikace mezi odborníky a laiky není paradoxně nikdy tak složitá jako v případě společenských věd, kde je vstupní hranice méně viditelná. Neznalost specifické problematiky, která se v poli historicky utvořila a vůči níž specialistou navrhovaná řešení teprve nabývají smyslu, vede k tomu, že se s vědeckými rozbory nakládá jako s odpověďmi na otázky obecné povahy nebo na praktické, etické či politické dotazy, tedy jako s *názory* či nejčastěji jako s „útoky“ (neboť mohou přinést odhalení, pocitovaná jako hrozby). Tuto strukturální *alldoxii* podporuje skutečnost, že v rámci samotného pole se vždy vyskytují „naivní“ jedinci (ti ovšem nemusí nutně být prostoduší), kteří nevlastní teoretické a technické prostředky k tomu, aby ovládli aktuální problematiku, a vnášejí do pole společenské problémy v surovém stavu, aniž je podrobí nezbytné proměně, umožňující je nastolit jako sociologické problémy. Tím zdánlivě legitimují endoxickou problematiku, nejčastěji politickou, kterou laici promítají do vědeckých produkcí.

V uměleckém poli, které dospělo do pokročilého stadia vývoje, není místo pro ty, kdo neznají dějiny pole a vše, co tyto dějiny zplodily, počínaje zcela paradoxním vztahem k *dědictví* minulosti. Právě pole vytváří a označuje za naivní ty, kdo logiku hry neznají. Pro větší průkaznost stačí metodicky porovnat „malíře-předmět“, jakým byl Celník Rousseau, malíř zcela „vytvořený“ polem, kde byl předmětem hry, s malířem, který by jej byl mohl „objevit“ (byl objevitelem Brisseta, jemuž říkal „Celník Rousseau filologie“), Marcellem Duchampem, jenž vytvořil umění „malovat“, nesoucí v sobě nejen umění produkovat dílo, ale také umění *produkovat sebe sama* jakožto umělce. A nezapomínejme, že tyto

dvě postavy, které by žádného životopisce ani nenapadlo pro jejich protichůdné vlastnosti srovnávat, mají společné alespoň to, že pro následující generace jsou malíři jen z principu zcela zvláštní logiky pole, které dospělo do vyššího stupně nezávislosti a jehož hlavní charakteristikou je neustálá potřeba násilné rozluky s estetickou tradicí.

Celník Rousseau nemá „životopis“ ve smyslu životního příběhu, který by byl hoden vyprávění a přepisu⁴⁵): mezi zákazníkы spouštědaného úředníčka, zamilovaného do Eugenie Léonie V., prodavačky v „Rodinném hospodářství“, patřili jen „skromní lidé, kteří jeho obrazům nepřisuzovali příliš velkou hodnotu“. Tolik parodických rysů dělá z této postavy z Courtelinových či Labichových her obětí krutých scén fraškovitého posvěcení v režii jeho „přátel“ malířů — jako Picasso — či básníků — jako Apollinaire. Bezpochyby ani jemu samému nebyl tento parodický rozměr zcela neznámý.⁴⁶) Je zbaven příběhu a schází mu i kulturní a řemeslná průprava: začíná ve dvaadvaceti letech a za své estetické vzdělání vděčí výhradně Světové výstavě z roku 1889. Veškeré volby, které kdy učiní jak v tématu, tak způsobu provedení, se jeví jako realizace lidové či maloměstácké „estetiky“. Té, co se projevuje i v obyčejné fotografické produkci, ovšem s tím rozdílem, že u Celníka je řízena hluboce *alldoxním* záměrem obdivovatele akademických malířů jako Clément, Bonnat, Jérôme, jejichž mytologické a alegorické scény

- 45) Totéž platí o „naivním“ filozofovi Brissetovi, kterého se jeho dva objevitelé — André Breton a Marcel Duchamp — pokusili vybavit životopisem: „Není nám známo nic z jeho života, kromě data přenášky (1891 v Angers), proslovu před Společnostmi nauk (3. června 1906) a sedmi dalších bodů: sedmi knih podepsaných jistým Jeanem-Pierrem Brissetem. Žádní známí předkové ani dědicové, a to i přes aktivní hledání surrealistů (zejména Marcela Duchampa). Data narození a úmrtí nejistá. Žádná stopa po něm nezůstala ani u jeho vydavatelů...“ (Knižní anonce v *La Grammaire logique*, cit. podle *La Science de Dieu* /Paris: Tchou, 1970/).
- 46) O mnohdy krutém zacházení, jemuž povolání umělci a spisovatelé často podrobili Celníka Rousseaua, se můžeme dočíst u R. Shattucka: *Les Primitifs de l'avant-garde* (Paris: Flammarion, 1974), s. 66–93, a obzvlášť pak na stránkách věnovaných „hostině u Rousseaua“ (s. 80–85), kde lze vidět, jak se malíř-předmět, proměněný v mystifikační hračku, cele podrobuje hře (dokonce na sebe nechá notnou chvíli kapat horký vosk z jedné z lamp nad sebou). Avšak s žerty a posměchem se nesmiřuje tak „naivně“, jak si ostatní mohli myslet. Svědčí o tom některé poznámky Fernanda Oliviera: „Jeho obličej snadno znachověl, jakmile *byl rozmrzlý nebo se ostýchal*. Obvykle souhlasil se vším, co mu kdo říkal, ale dalo se vycítit, že si *vyhrazoval právo, jakkoli se k tomu nikdy neodhodlal říci, co si myslí*“ (s. 74). Pokud jde o další zprávy o „hostině“, viz J. Seigel: *Bohemian Pans, Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830–1930* (New York: Viking Penguin, 1986), s. 354.

podle svého přesvědčení napodobuje: *Lvice potkávající se s jagudrem, Láska v kleci se šelmami, Svätý Jeroným spící na lvovi*. (Ten to obdiv k akademikům má bezpochyby souvislost s Celníkovými středoškolskými studii, která započal a záhy přerušil.)⁴⁷⁾

Často se říkalo, že Rousseau svá díla „kopíruje“ nebo že ke kreslení obrázků používá pantograf, aby je pak mohl „vybarvovat“ technikou dětských omalováněk. Byly nalezeny i mnohé „originály“ jeho „kopií“ v lidových vydáních, obrázkových časopisech, románech na pokračování (zejména *Válka*), obrázkových knihách pro děti, na fotografiích (zejména *Dělostřelci* v Guggenheimově muzeu, *Venkoušská svatba, Kára otce Junieta*).⁴⁸⁾ Bylo však méně patrné, že všechny nejcharakterističtější tematické a stylistické rysy jeho díla jsou „estetikou“, jež se projevuje ve fotografické praxi lidových mas nebo maloměšťanstva. Postavy jsou mnohdy v souladu s přísnou a častokrát surovou frontální orientací uprostřed obrazu (*Dívka v růžovém*, Philadelphia), jsou vybaveny všemi emblémy a symboly svého stavu, které spolu s téměř vždy přítomnou legendou mají dát obrazu smysl. A tak podobně jako na lidové fotografii, která umožňuje setkání mezi emblematickým místem a postavou, se malíř na obraze „naivně“ pojmenovaném *Já sám* vybavil všemi atributy svého povolání — paletou, štětci, baretem. Podobně je i Paříž označena všemi symboly, které mají umožnit její identifikaci — mosty na Seině, Eiffelovu věž. Jsou zde zvěčněny neděle, tak jak je trávili maloměšťáci. Postavy se všemi nezbytnými svátečními doplňky, dokonalými připínacími límci, napomádanými kníry, černými redingoty se řadí před fotografem, který má za úkol dát slavnostní ráz slavnostním chvílím, během nichž se stvrzují či vytvářejí společenské vztahy. Tyto vztahy mají být zviditelněny pomocí symbolů; na obraze *Venkoušská svatba* nejsou vidět ruce (co s nimi?) kromě ruky nevěsty, která svírá ženichovu. A i když Celník kopíruje

47) Lidoví autoři se ve svých dílech — veřejných či soukromých (mám na mysli milostnou korespondenci) — konstantně podrobují těm nejakademičtějším normám a konvencím, a to bez ohledu na to, zda byla tato díla vydána či nikoli. A tak jakkoli se poezie od konce devatenáctého století téměř zcela oddělila od širokého publika — jde o jednu z mála oblastí, kde mnoho děl vychází vlastním nákladem —, je poezie dodnes zosobněním představ, jež si o literatuře dělají ti nejméně vzdělání konzumenti (nepochybně pod vlivem základní školy, která má tendenci klást rovnítko mezi obeznamováním se s literaturou a učením se poezii). Rozborem slovníku autorů (např. *L'Annuaire national des lettres [Národní ročenka literatur]*) si lze také ověřit, že lidoví autoři a maloměšťanstvo, které se pokouší psát, mají až na výjimky značně vysoké mínění o literatuře, než aby psali „realistické romány“. Proto jejich produkce sestává zcela výhradně z poezie, která je ve své formě značně konvenční, a na druhém místě pak z historických studií.

48) K tomu viz D. Vallier: *Tout l'œuvre peint du Douanier Rousseau* (Paris: Flammarion, 1970).

model, který si vypůjčil od poučené tradice, vrhá na něj „funkcionalistický“ pohled. Na obraze *Šťastné kvarteto* podrobil Rousseau muže, ženu, andílka a zvíře, které si, jak ukazuje Dora Vallierová, vypůjčil z Jeronýmovy *Nevinnosti*, změně funkčního statusu. Andílka je součástí scény a z ovce se stal pes, symbol věrnosti, která se do tohoto podobenství lásky přímo vnucovala.⁴⁹⁾ Takové kradmé výpůjčky dělá plagiátorský kutil, který nemá nejmenší potuchy o zdrženlivě parodickém a subtilně odtažitěm přivlastňování, do něž se ochotně pouštějí ti nejrafinovanější z jeho současníků.

To znamená, že tyto produkty s uměleckými ambicemi typickými pro „lidovou“ estetiku zavádějí svou „naivitou“ určitou odchylku vhodnou k tomu, aby zlákala i ty nejpokročilejší umělce: „Měl jsem rád blbé malby,“ říká Rimbaud, „římasy, dekorace, komediantské plachty, vývěsní štíty, lidové barvotisky [...], pošetilé refrény, naivní rytmy.“⁵⁰⁾ A vskutku, v souladu s logikou, jejíž hraniční bod představují produkce shromážděné pod názvem *art brut* (surové umění), což je určité *přírodní umění*, o němž rozhodovali ti nejvýtříbenější jen na základě *arbitrárního* rozhodnutí, byl Celník Rousseau doslova *stvořen* uměleckým polem jako všichni „naivní umělci“, sváteční malíři, kteří se zrodili jen díky výslužnému a placenému volnu. Rousseau je tvůrce i stvoření a je třeba ho předkládat jako legitimního tvůrce v podobě postavy Celníka Rousseaua, aby bylo možné legitimizovat jeho produkt.⁵¹⁾ Aniž o tom věděl, umožnil tak polí realizovat určité možnosti, které v něm byly objektivně vepsané: „Kdyby žil o dvacet pět let dříve, to znamená kdyby nezemřel roku 1910, nýbrž už roku 1884, tedy před založením Salonu nezávislých, nic bychom o něm nevěděli.“⁵²⁾ Tomuto „malíři“, jenž dějinám malířství nevděčí za nic a který, jak říká Dora Vallierová, „těžko z estetické revolty, kterou ani sám nevidí“, kritikové a umělci umožní, aby dostal malířské existenci a to tak, že na něho vrnou historický pohled situující ho do prostoru uměleckých možností a při té příležitosti zmíní díla a autory, které on sám určitě ani neznal a kteří byli každopádně na hony vzdáleni jeho intencím: jarmareční obrázky, tapiserii z Bayeux, Paola Uccella nebo holandské mistry. Stejně tak pomocí jakéhosi absolutního protismyslu mohou „teoretikové“ *art brut* povýšit dětskou uměleckou tvorbu či tvorbu schizofreniků na hraniční formu *l'art-pour-l'art* jen proto, že nevědí,

49) Jsou tu dobře vidět všechny rysy „lidové estetiky“, tak jak se uplatňuje ve fotografii (srov. P. Bourdieu: *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* /Paris: Minuit, 1964/, s. 116–121).

50) A. Rimbaud: „Alchymie slova“, přel. V. Nezval, in tent.: *Já je někdo jiný*, ed. L. Čivrný (Praha: Československý spisovatel, 1962), s. 111.

51) Skutečnost, že v *art brut* na rozdíl od naivního umění nelze z výrobců udělat umělce, se stala hranicí kanonizace tohoto umění.

52) D. Malher: *Tout l'œuvre peint du Douanier Rousseau*, cit. dílo, s. 5.

že takto se tato tvorba může jevit jen oku, jež bylo vyprodukováno uměleckým polem podobně jako to jejich a které je posedlé dějinami pole.⁵³) Celé dějiny uměleckého pole stanovují (nebo umožňují) naprosto protichůdný a k nezdaru nutně odsouzený postup, kterým se tyto teoretikové pokoušejí vyrobiť umělce v rozporu s historickou definicí umělce. Toto *art brut* neboli přírodní, nekultivované umění vzbuzuje takový údiv jen proto, že tvůrčí počin vysoce kultivovaného „objevitele“, skrze nějž existuje, je zapomenut (i když se nadále považuje za jednu z nejvyšších forem „tvůrčí“ svobody). Přírodní umění povýšené na umění bez umělce, které vzešlo z darů přírody, vyvolává podobně jako *Ílias* sepsaná opicí na psacím stroji pocit zázračné nutnosti, která má schopnost svrchovaně legitimizovat charismatickou ideologii nestvořeného tvůrce. Není bez významu, že ti nejdůslednější, tzn. ti nejnedůslednější z těchto teoretiků přírodní kultury (například Roger Cardinal), činí z absence veškerého vztahu s polem umění a především absence veškerého vzdělání nejdůležitější kritérium pro přináležitost k *art brut* (tomuto kritériu zcela vyhovují jen schizofrenní malíři a někteří mimořádné osobnosti jako Scottie Wilson — narozený v roce 1890 —, podomní obchodník, který v sobě objevil vlohy kreslíře až v pozdním věku. Jeho obrazy visí v galeriích a muzeích moderního umění v New Yorku, Londýně a Paříži a znalci ho pronásledují, on však chce zůstat na okraji a vyrazí do ulic prodávat obrazy, které galerie pak prodávají za dvěstěnásobnou cenu).

Není náhoda, že dějiny uměleckého pole téměř současně nabízejí jak paradigma „naivního“ malíře, tak jeho naprostého opaku — také paradigmatického — malíře „chytráka“, kterým je Marcel Duchamp. Ten je v poli umění jako ryba ve vodě, neboť vzešel z umělecké rodiny — jeho dědeček z matčiny strany Émile-Frédéric Nicolle byl malíř a rytec, jeho starší bratr Jacques Villon byl malíř, druhý bratr Raymond Duchamp-Villon kubistický sochař a starší ze sester byla malířka. Poté co obstál u maturitní zkoušky, což bylo u malířů v té době ojedinělé, odjíždí v roce 1904 za bratrem Jacquesem do Paříže, navštěvuje Julianovu akademii, pravidelně se účastní schůzek avantgardních malířů a spisovatelů v bytě bratra Raymonda a ve svých dvaceti letech již vyzkoušel všechny styly. Postupně se rozchází se všemi konvencemi, byť avantgardními, jako je odmítnutí nahoty u kubistů (například na obraze *Akt scházející po schodech*), a stále více dává najevo svou odhodlanost „jít dál“, překonávat všechny minulé i současné pokusy v jakési permanentní revoluci.

53) Srov. M. Thevoz: *L'Art brut* (Paris: Skira, 1980); R. Cardinal: *Outsider Art* (New York: Praeger Publishers, 1972).

V jeho případě se ovšem jedná o vědomý a poučený záměr, poněvadž je založen na přímé znalosti všech minulých i přítomných pokusů. Duchamp míní rehabilitovat malířství tím, že se zbavuje „fyzického vzhledu“, který je „striktně sítnicový“, chce „přetvářet myšlenku“ (odtud důležitost titulů). Říkával: „Mám plné zuby přirovnání ‚hloupý jako malíř‘. A často se dovolával čtyřrozměrného prostoru, nikoli eukleidovské geometrie, aby tak unikl ‚plochosti kavárny a ateliéru‘. A protože má tuto hru v malíčku, vytváří objekty, jejichž produkce jakožto uměleckých děl předpokládá produkci výrobce jakožto umělce. Vynalézá *ready-made*, tedy rukodělný předmět povýšený na umělecký předmět symbolickým uměleckým převrácením, který v názvu často zvýrazňuje slovní hříčkou. Člověku obeznámenému s Brissetem a Rousselem odhaluje kalambúr — svého druhu slovní *ready-made* — nečekané významové vztahy mezi obyčejnými slovy, podobně jako *ready-made* odhaluje skryté aspekty předmětů, které vyděluje z dobře známého kontextu, odkud plyne jejich obvyklý význam a funkce.

Je příznačné, že ve chvíli, kdy Duchamp učiní ze slovní hříčky uměleckou volbu typickou pro kulturu bohémy (filozof Colline to tak v *Obrazech ze života bohémy* praktikuje neustále), se z ní stává základ *kabaretního* umění, které vzkvétá na Montmartru, u Mrštného králíka (Lapin agile, což je kalambúr ze jména Andrého Gila, který namaloval vývěsní štít) a u Černé kočky (Chat noir). S postavami jako Willy, Maurice Donnay či Alphonse Allais toto umění těží z lehce sirnatého věhlasu uměleckého prostředí tím, jak masově šíří vtípky z ateliérů a tradici parodie a karikatury, jež jsou vlastní uměleckému duchu (tak trochu jako v jiném období nabídly hry Julese Romainse měšťáckému publiku svého času velice věhlasné rituály „ducha École normale supérieure“). (V nedávné době deník *Libération*, který vzešel ze studentského hnutí v roce 1968, takto zpopularizoval mezi širokým vrstvami s intelektuálními sklony módu intelektuálních slovních hříček. Ta se prosadila i u nejpřednějších soudobých autorů, jako byl Jacques Lacan, a přitom ukazovala uvolněnost životního stylu intelektuála.)

Ready-made svou tak trochu provokativní volností, stejně jako odstupem, který výrobce klade mezi sebe a své dílo, potvrzuje výrobcovu pravomoc jednat podle vlastního svobodného uvážení. Tím se z *ready-made* stává opak „dopomožených“, stydlivých „*ready-made*“ Celníka Rousseaua, který nepřiznává své zdroje. Ale především jako správný šachový hráč, který ví, co je pro hru nezbytné, a každým svým tahem dokáže předjímat tahy následující, Duchamp předvídá interpretace, aby je mohl popřít či zmařit. Ve chvíli, kdy jako v případě obrazu *Nevěsta svlékaná svými mládenci* do hry zatahuje mytické či sexuální symboly, vědomě se

odvolává na esoterickou, alchymistickou, mytologickou či psychoanalytickou kulturu. A jelikož dokonale ovládá umění využít všech možností, jež hra skýtá, předstírá, že se pouze vrací ke zdravému rozumu, aby mohl pranýřovat vyumělkované interpretace, kterými jeho díla opatřili ti nejhrošlivější komentátoři. Anebo pomocí ironie a humoru nechává nad smyslem *záměrně polysémického* díla vznášet pochybnosti. Tím, jak zesiluje dvojnáčnost, a tedy i transcenci díla vzhledem ke všem interpretacím, včetně autorových, Duchamp metodicky těží z možnosti záměrné polysémie, jež se tak stala součástí samotného pole, a tím i tvůrčího záměru výrobců, to vše souběžně se vznikem sboru profesionálních vykladačů, tedy vykladačů profesionálně určených k tomu, aby hledali smysl a nutnost i za cenu interpretace či nadinterpretace. Není tedy divu, že se o Duchampovi mohlo říkat, že je „jediným malířem, který si své místo v uměleckém světě vytvořil jak tím, co neudělal, tak tím, co udělal.“⁵⁴ Z toho, že odmítl malovat (roku 1923 odešel do ústraní a nechal své *Velké sklo* nedokončené), se tak podle principu aktualizace dadaistického odmítnutí oddělovat umění od života stává umělecký počín, či dokonce vrcholný umělecký počín, podobající se kontemplativnímu mlčení Heideggerova pastýře bytí.

Relativní autonomie pole se tak stále více projevuje v dílech, která za své formální vlastnosti a hodnotu vděčí pouze struktuře, a tedy i dějinám pole. Ty stále více zapovídají „zkrat“, to znamená možnost přejít od toho, co se děje ve společnosti, k tomu, co se děje v poli. Dílo vyprodukované v logice pole volá po distinktivním, *rozdílovém* vnímání, které do vnímání každého jednotlivého díla zahrnuje prostor děl souměrných. Takové vnímání je citlivé na *odchylky* vzhledem k dalším současným, ale i minulým dílům. Divák, který nemá tuto historickou kompetenci, je odsouzen k lhostejnosti toho, kdo nemá prostředky k tomu, aby rozlišoval. Paradoxně to má za následek, že odpovídající vnímání a hodnocení tohoto umění, jelikož je produktem neustálého rozchodu s minulostí, mají sklon stát se veskrze historickými. Stává se pravidlem, že požitek z díla je podmíněn uvědomováním si a znalostí historických her i toho, co je či bylo v sázce a co tvoří toto dílo, a také uvědoměním si „přínosu“, jak se rádo říkává, který

54) W. S. Rubin: *Art Dada et surréaliste*, do fr. přeložil R. Revault d'Allones (Paris: Seghers, s. d.), s. 22.

dílo představuje a který samozřejmě může být pochopen pouze na základě historického srovnání a usouvztažení.⁵⁵)

Základ nezávislosti na historických podmínkách spočívá v historickém procesu, jenž *vyústil* ve společenskou hru relativně oproštěnou od determinací a omezení historického stavu věcí. Vzhledem k tomu, že vše, co se tu děje, pochází a čerpá smysl převážně ze specifické logiky samotné hry a jejích dějin, tato hra se udržuje při životě jen vlastní *konzistencí*, tedy specifickými pravidelnostmi, jimiž se definuje, a mechanismy, které jí — podobně jako dialektika pozic, dispozic a zaujímání pozic — udělují její vlastní *conatus*.

To platí rovněž o společenské vědě samotné. Ta se může osvědčit jako taková, to znamená oproštěná (pokud je to v dané chvíli možné) od společenských determinací, jen pokud jsou zavedeny společenské podmínky pro autonomii ve vztahu ke společenské poptávce. Kruh relativismu, jež svou existencí odhaluje, může rozbit jen za předpokladu, že vynese na světlo společenské podmínky umožňující myšlení oproštěné od společenských požadavků a že bude bojovat za nastolení těchto podmínek, a přitom se vybaví zejména teoretickými prostředky, kterými bude v sobě potírat epistemologické následky epistemologických rozkolů, majících vždy za následek rozkoly společenské.

Jen společenské dějiny procesu autonomizace mohou objasnit svobodu ve vztahu ke „společenskému kontextu“. Ten totiž ve snaze jej osvětlit zneplatňujeme přímým usouvztažením se společenskými podmínkami dané chvíle. Princip volnosti ve vztahu k dějinám tkví v dějinách. To ovšem neznamená, že ty „nejčistší“ produkty, „ryzí“ umění nebo „čistá“ věda, nemohou naplňovat zcela „nečisté“ společenské úlohy, jako je funkce společenského rozlišování a diskriminace. Případně lze tuto funkci formulovat subtilněji jako popírání společenského světa, které je v podobě důvtipně potlačovaného odříkání vepsáno ve volnostech a rozchodech omezujících se přísně na čisté formy.

55) Existují práce upozorňující na stále výraznější historizaci estetického soudu (srov. R. Klein: *La Forme et l'Intelligible* /Paris: Gallimard, 1970), s. 378–379 a 408–409), aniž by ji vztahovaly k logice fungování pole, jež dospělo do vysokého stupně autonomie a své specifické historičnosti.

NABÍDKA A POPTÁVKA

Homologie mezi prostorem výrobců a prostorem spotřebitelů, to znamená mezi literárním polem (atd.) a mocenským polem podmiňuje nechtěné přizpůsobení mezi nabídkou a poptávkou (na společensky ovládaném a symbolicky vládnoucím pólu pole jsou spisovatelé, kteří produkují pro sobě rovné, jinými slovy pro samotné pole, a na opačném konci ti, kteří produkují pro vládnoucí oblasti mocenského pole, jako například „měšťanské divadlo“). Oproti tomu, co říká Max Weber o zcela specifickém případě náboženství, přizpůsobení se poptávce nikdy není úplně výsledkem *vědomé shody* mezi výrobcí a spotřebiteli a ještě méně výsledkem chtěného úsilí se přizpůsobit, snad až na velmi heteronomní počiny kulturní produkce (kterým z tohoto důvodu právem říkáme „komerční“).

V závislosti na potřebách vepsaných v jejich pozici uvnitř výrobního pole jakožto prostoru objektivně odlišených pozic (různá divadla, různí vydavatelé, časopisy, módní salony, galerie atd.), s nimiž jsou spojeny různé zájmy, jsou jednotlivé podniky kulturní výroby vedeny k tomu, aby nabízely objektivně rozruzněné výrobky, které svůj charakteristický smysl a hodnotu nabývají v závislosti na pozici v systému diferenčních odchylek. Tyto výrobky jsou rovněž přizpůsobeny, aniž toto přizpůsobení opravdu vyhledávají, očekáváním těch, kdo zauímají rovnocenné pozice v mocenském poli (odkud pochází většina spotřebitelů). Jakmile dílo, jak se říká, „nachází“ své publikum, které je chápe a oceňuje, je to téměř vždy výsledek *shody okolností*, důsledek setkání částečně nezávislých kauzálních řad, a téměř nikdy — každopádně nikdy ne úplně — výsledek vědomé snahy přizpůsobit se očekávání klientely nebo důsledek tlaku objednavatele či poptávky.

Homologie, která dnes vzniká mezi prostorem výroby a prostorem spotřeby, zakládá dialektický pohyb, který způsobuje, že nejrozličnější formy vkusu nacházejí podmínky svého uspokojení v dílech, která jsou jakoby jejich objektivací. Na druhé straně výrobní pole nachází podmínky svého fungování ve formách vkusu, které zajišťují — ihned nebo do určité doby — odbytiště pro jeho rozličné výrobky.

Jestliže shoda mezi poptávkou a nabídkou vykazuje všechny známky předem stanoveného souladu, je to proto, že vztah mezi polem kulturní výroby a mocenským polem má tvar takřka dokonalé homologie mezi dvěma chiasticky zkříženými strukturami. Tak jako ekonomický kapitál roste v mocenském poli ve chvíli, kdy se přesunuje z pozic společensky ovládaných do pozic společensky vládnoucích, tak se kulturní kapitál mění v opačném směru; stejně tak v poli kulturní výroby ekonomický výtěžek roste, jakmile se přesune od „autonomního“ pólu k pólu „heteronomnímu“ anebo od umění „čistého“ k umění „měšťanskému“ či „komerčnímu“, zatímco specifický výtěžek se mění v opačném směru.

Automatický účinek homologie podporuje také činnost všech institucí, které si kladou za cíl podporovat kontakt, vzájemné působení či dokonce výměny mezi různými kategoriemi spisovatelů či umělců a různými kategoriemi jejich měšťanských zákazníků, to znamená zejména akademii, kluby a patrně především salony, které jsou nepochybně nejdůležitějším z institucionálních prostředníků mezi mocenským polem a intelektuálním polem. Salony jsou totiž samy konkurenčním polem pro hromadění společenského a symbolického kapitálu. Počet a kvalita pravidelných návštěvníků — politiků, umělců, spisovatelů, novinářů apod. — je dobrým měřítkem přitažlivosti každého z těchto společenských míst, kde se setkávají příslušníci rozličných skupin, tedy i mocenských. Moc tak může toto prostředí ovlivňovat a díky homologii může ovlivňovat i pole kulturní výroby a posvěcující instance jako Akademie (dobře to ukázala analýza Christopa Charla o úloze, již sehrály Madame de Loynes a Madame Caillavet v soupeření mezi Julesem Lemaitrem a Anatolem Francem⁵⁶). Ženy z řad aristokracie a měšťanstva jsou v důsledku opozice mezi prací a volnem, penězi a uměním, užitečným a zbytečným, předurčeny k činnosti spojeným s uměním a vkusem, k domácímu kultu morální a estetické vytříbenosti (která byla jinak hlavní podmínkou úspěchu na manželském trhu), stejně tak jako k udržování společenských vazeb v rámci rodiny (jakožto „paní domu“). Tyto ženy zauímají v poli domácí moci stejnou pozici jako spisovatelé a umělci, ovládaní mezi vládnoucími, v rámci mocenského pole. To je bezpochyby předurčuje k tomu, aby hrály roli prostředníků mezi světem umění a světem peněz, mezi umělcem a „měšťákem“

56) Srov. C. Charle: *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, cit. dílo, s. 181–182.

(tak je také třeba interpretovat existenci a účinky *vztahů*, jež jsou navazovány mezi ženami z řad aristokracie nebo vysokého pařížského měšťanstva a spisovateli či umělci vzešlymi z ovládaných společenských vrstev).

Zdá se, že z historického hlediska utváření relativně autonomního pole umělecké výroby přinášející *stylisticky rozrůzněné* výrobky postupovalo souběžně se vznikem dvou či vícero skupin ochránců umění majících různá umělecká očekávání.⁵⁷⁾ Lze obecně připustit, že počáteční diverzifikace stojící v základu fungování výrobního prostoru jakožto pole je možná jen díky rozmanitosti publika, na jehož utváření se podílí. Podobně jako si dnes nedokážeme představit film pro náročného diváka bez studentského a intelektuálního či uměleckého publika, stejně tak si lze jen stěží představit, v průběhu devatenáctého století, vznik a rozvoj umělecké a literární avantgardy bez publika, jež představovala literární a umělecká bohéma soustředěná v Paříži a které, byť bylo příliš chudé a s malou kupní silou, umožnilo rozvoj specifických instancí pro šíření a posvěcování, skýtajících novátorům určitou formu symbolické ochrany, a to i za cenu polemiky a skandálu.

Mezi pozicemi v literárním poli (atd.) a pozicemi v globálním společenském poli není nikdy tak dokonalá shoda jako mezi literárním polem a mocenským polem, odkud se většinou rekrutuje převážná část zákazníků. Spisovatelé a umělci, kteří se nacházejí na ekonomicky ovládaném (a symbolicky vládnoucím) pólu společensky ovládaného literárního pole, mohou pociťovat jistou vzájemnou solidaritu (alespoň ve svém odmítání a revoltách) s těmi, kdo zastávají kulturně a ekonomicky ovládané pozice ve společenském prostoru. Poněvadž však shody v pozicích, na nichž spočívají tato spojení v činech i v myšlení, jsou spojené s hlubokými rozdíly v postavení, jsou plné nedorozumění či dokonce strukturálních špatných úmyslů. Strukturální podobnost mezi literární a politickou avantgardou zakládá sblížení a zjevné shody —

57) Srov. E. B. Henning: „Patronage and Style in the Arts: a Suggestion concerning Their Relations“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. XVIII, č. 4, s. 464–471.

například mezi intelektuálním anarchismem a hnutím symbolistů (Mallarmé hovoří o knize jako „atentátu“). Vždy je tu však vidět opatrný odstup.⁵⁸⁾

Posun a nedorozumění jsou mnohem zřejmější mezi vládnoucími v mocenském poli a jejich protějšky v poli kulturní výroby. Pokud mohou vládnoucí ve chvíli, kdy se srovnávají s kulturními výrobci a především s „čistými“ umělci, pociťovat, že jsou na straně přírody, instinktu, života, činů, mužnosti, ale také selského rozumu, řádu, rozumu (v protikladu ke kultuře, inteligenci, myšlení, ženskosti atd.), už nadále nemohou využít některé protiklady k tomu, aby mohli promyšlet svůj vztah k ovládaným třídám, k nimž se mají stejně jako teorie k praxi, myšlení k činům, kultura k přírodě, rozum k instinktu, inteligence k životu. A potřebují některé vlastnosti, které jim nabízejí spisovatelé a především umělci, aby o sobě mohli uvažovat a zdůvodňovat na prvním místě sami sobě to, že existují tak, jak existují. Kult umění má stále větší tendenci figurovat mezi nezbytnými součástmi měšťanského umění žít. Přitom je nutné, aby „čistá“ konzumace byla „nezištná“ jako „duševní návdavek“, protože je potřeba zdůraznit odstup vůči prvotním potřebám „přirozenosti“ i vůči těm, které ovládá.

Je jisté, že kulturní výrobci mohou používat moc, kterou jim především v období krize dává jejich schopnost vytvářet systematický kritický obraz společenského světa, aby mobilizovali virtuální síly ovládaných a napomáhali rozvracet

58) Samozřejmě se nesnažím pojem, který je jako pojem *avantgarda* esenciálně vztahový (stejně jako pojem konzervativismus či pokrokovost) a definovatelný pouze na úrovni určitého pole v určité chvíli, povýšit na transhistorickou podstatu (jako tolik autorů, kteří házejí do jednoho pytle Prousta, Marinettiho, Joyce, Tzaru, Woolfovou, Bretona a Becketta). Znamená to tedy, že sen o usmíření politického avantgardismu a avantgardismu v oblasti umění a umění žít a jakési završení všech možných revolucí — společenské, sexuální, umělecké — je sice stálou hodnotou všech literárních a uměleckých avantgard, avšak tato stále znovu se objevující utopie, která měla svůj zlatý věk před první světovou válkou, se neustále potýká se zřejmou praktickou neschází, jak překonat — jinak než pomocí ostentativního klamu v podobě *radical chic* — strukturální odstup mezi „předními“ pozicemi v politickém a uměleckém poli navzdory homologii. A zároveň řeší problém, jak překonat posun či dokonce rozpor mezi estetickou vytříbeností a politickým pokrokářstvím (srov. například dějiny newyorské avantgardy, které jsou načrtnuty v souvislosti s *Partisan Review* v knize Jamese Burkharta Gilberta: *Writers and Partisans. A History of Literary Radicalism in America* /New York: John Wiley and Sons, 1968/, nebo zuřivé líčení *radical chic* v knize Toma Wolfeho: *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers* /New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970/).

pořádek zavedený v mocenském poli. Zvláštní role, kterou zastávali „proletaroidní intelektuálové“ v řadě náboženských či politických podvrtných hnutí, vyplývá z jisté skutečnosti, že účinek shody v pozici, jež vede tyto ovládané intelektuály k pocitu solidarosti s ovládanými, jde častěji ruku v ruce (zejména v případě vůdců Velké francouzské revoluce, které studoval Robert Darnton) s totožným či alespoň podobným údělem. A vše je tedy pobízí k tomu, aby svůj um vysvětlovat a systematizovat dali do služeb lidové nevole a vzpoury.

VNITŘNÍ STŘETY A VNĚJŠÍ SANKCE

O vnitřních střetech svým způsobem rozhodují vnější sankce. Jakkoli jsou na nich *ve svém základu* (to znamená v příčinách a důvodech, které je determinují) značně nezávislé, střety odehrávající se uvnitř literárního (atd.) pole vždy vyústěním závisejí — ať už dopadnou dobře či nikoli — na spojitosti s vnějšími střety (jež se odehrávají uvnitř mocenského nebo společenského pole) a podporou, kterou tu jedni nebo druzí mohou nalézt. Znamená to, že rozhodující změny, jako je rozvrácení vnitřní hierarchie různých žánrů nebo změny v samotné hierarchii žánrů dotýkající se struktury pole jako celku, jsou umožněny díky *spojitosti mezi změnami vnitřními* (které jsou samy přímo určeny transformací možností přístupu do literárního pole) a *vnějšími*. Ty nabízejí novým kategoriím výrobců (postupně romantikům, naturalistům, symbolistům atd.) a jejich produktům spotřebitele, kteří ve společenském prostoru zaujímají pozice srovnatelné s jejich pozicí v poli, tedy pozice vybavené vkusem a vlohami, jež jsou uzpůsobeny produktům, které jim nabízejí.

Úspěšná revoluce v literatuře či malířství (uvidíme to na příkladu Édouarda Maneta) je produktem střetu mezi dvěma relativně nezávislými procesy, které se odehrávají jak v poli, tak mimo ně. Nově přichozím heretikům, kteří se odmítají stát součástí cyklu jednoduché reprodukce založeného na vzájemné znalosti „starších“ a „nováčků“, čímž se rozcházejí s platnými normami produkce a nenaplnují

čekávání pole, se nejčastěji podaří prosadit uznání vlastních produktů jen díky vnějším změnám. Mezi nejvýznamnější změny patří politické převraty, které podobně jako revoluční krize mění silové vztahy v rámci pole (revoluce v roce 1848 posílila ovládaný pól tím, že vyvolala dočasný přechod umělců k „sociálnímu umění“). Patří sem i vznik nových kategorií spotřebitelů, kteří na základě své příbuznosti s novými výrobci zajišťují úspěch jejich produktům. Subverzivní aktivita avantgardy diskreditující platné konvence — normy týkající se produkce a hodnocení estetické pravověrnosti — činí z produktů realizovaných dle těchto norem něco překonaného a vyšlého z módy. Tato aktivita má objektivní oporu v *oslabení vlivu* posvěcených děl. V oslabení není nic mechanického. Na prvním místě vyplývá z rutinizace produkce vlivem epigonů a akademismu, čemuž neuniknou ani avantgardy. Tento akademismus vzniká stálým opakováním vyzkoušených postupů a nenápaditým uměním vynalézat to, co již bylo vynalezeno. Kromě toho mají nejinovativnější díla *časem* snahu vytvářet si vlastní publikum tím, že na základě účinku přízpůsobování prosazují vlastní struktury jako legitimní kategorie vnímání každého možného díla (takže nakonec pohlížíme na umělecká díla minulosti a, jak poznamenal Proust, i na sám přirozený svět prostřednictvím kategorií vypůjčených od umění minulosti, které se stalo přirozeným). Rozšíření norem vnímání a hodnocení, které se tato díla snažila prosadit, je doprovázeno určitým *zevšedněním* těchto děl či přesněji zevšedněním účinku odvědnění (ozvláštnění), který z nich může vyzařovat. Toto *opotřeбенí účinku rozhodou* se může lišit podle příjemců a především podle délky trvání jejich otevřenosti vůči novátorskému dílu a zároveň podle blízkosti těchto děl k ohnisku hodnot avantgardy. Zároveň platí, že nejpoučenější spotřebitelé (a především konkurenti a mezi nimi nejčastěji přírodní žáci) jsou přirozeně nejvíce náchylní k tomu, aby pociťovali únavu a odhalovali postupy, triky, ba dokonce zvláštní návyky, které hnutí původně propůjčovaly svébytný ráz. Je zřejmé, že zevšednění může být vystupňováno nebo urychleno snobismem. Ten není ničím jiným než záměrným hledáním odlišnosti

oproti obecnému vkusu, který v oblasti konzumace zavádí obdobnou logiku, jakou je snaha avantgardy o ještě větší odlišování (čímž podává další příklad shody mezi výrobou a spotřebou).⁵⁹⁾

Je patrné, že relativní vzácnost, a tedy hodnota kulturních produktů má snahu se zmenšovat podle toho, jak postupuje proces posvěcování, který jde téměř nevyhnutelně ruku v ruce se zevšedněním, jež ovšem napomáhá šíření díla. A toto šíření má na svědomí zase ztrátu hodnoty, způsobenou jak samotnou konzumací, tak nárůstem počtu spotřebitelů a s ním spojeným oslabením distinktivní vzácnosti kulturních statků a také skutečností, že jsou konzumovány. Ztráta hodnoty produktů, které nabízí avantgarda na cestě k uznání, je o to rychlejší, že nově přichází se mohou dovolávat počáteční čistoty a charismaticky jasného oddělení umění a peněz (nebo úspěchu), aby tím lépe odhalili ústupky světskosti, o níž svědčí šíření produktů kanonizovaných u čím dál rozsáhlejší klientely, tedy té, která přesahuje posvěcené hranice pole kulturní výroby až po prosté nezasvěcence. Ti jsou vždy podezřelí, že posvátné dílo znesvěťí svým obdivem.

Případ Andrého Gida je typickým příkladem toho, jak si avantgarda (zde „mladá literatura“) představuje jak avantgardu na cestě k posvěcení, tak morální zavržení, jímž zatěžuje své úspěchy, považované za ústupky: „Gida nermoutí úspěch výrobců literatury, kterými opovrhne, ani zavedených spisovatelů jako Anatole France, Paul Bourget či Pierre Loti, kteří se pohybují v příliš odlišných zónách, než je ta jeho, nýbrž srovnání s některými jemu podobnými ze stejné společenské vrstvy, jakkoli jsou starší než on, kteří přešli hranici ghetta za cenu něčeho, co on sám považuje za neomluvitelné ústupky: Maeterlinck, z nějž se stal mudréc pro běžnou konzumaci, Barrès, jemuž usnadnila postup politika, Henri de Régnier, kterému kniha *Dvojí milenka* vynesla cejch romanopisce a který píše líbivé články do novin, a brzy i Francis Jammes, jenž svou ušlechtilostí získal čtenáře, kteří do té doby pohrdali jeho dobrou poezií;

59) Mezi faktory určující transformaci poptávky je třeba také počítat celkové navýšení úrovně vzdělanosti (a prodloužení délky školní docházky), která působí nezávisle na předchozích faktorech, zejména působením statutárního určení. Držitel určitého titulu — „šlechtický titul si to žádá“ — je zavázán k tomu, aby vykonával praktiky popsané v jeho společenském vymezení (statusu), jež mu tento titul předepisuje.

nemluvě o stotisícovém nákladu knihy *Afrodita* od bývalého Gidova *alter ega* Pierra Louýse.⁶⁰⁾

Společenské stárnutí uměleckého díla je nepostřehnutelná transformace, která dílo společensky snižuje a posouvá do kategorie klasických děl. Toto stárnutí je výsledkem střetu mezi vnitřním hnutím provázaným s boji uvnitř pole, které podněcuje k produkování odlišných děl, a vnějším hnutím souvisejícím se společenskou proměnou publika, která úbytek vzácnosti sankcionuje a zároveň násobí tím, jak ji zviditelňuje. Stejným způsobem velké značky parfémů, které neúměrně rozšířily svoji klientelu, ztratily část svých původních zákazníků, tak jak postupně získávaly klienty nové (rozšíření levných produktů je vždy doprovázeno snížením obrátu). Podobně jako Carven v šedesátých letech minulého století si pak tyto značky musely postupně vybudovat různorodou klientelu, kde byly zastoupeny jak stárnoucí ženy mající stále v oblíbě elegantní parfémů svého mládí, tak neméně bohaté mladší ženy, které tyto deklasované produkty objevily ve chvíli, kdy vyšly z módy.⁶¹⁾ Stejně jako dochází k časovým posunům v přístupu k vzácným statkům, způsobeným rozdíly v ekonomickém a kulturním kapitálu, tak i do jisté doby vysoce odlišující produkt, který se šíří, a tedy deklasuje, ztrácí automaticky nové zákazníky, jimž velmi záleží na odlišnosti, a jeho původní klientela stárne a společenská kvalita jeho publika slábne. Nedávno uskutečněný výzkum ukázal, že skladatelé jako Albinoni, Vivaldi či Chopin, které všeobecné rozšíření znehodnotilo, jsou tím oblíbenější, čím vyšší je věk a nižší úroveň vzdělanosti.

V literárním či uměleckém poli mohou ti, kdo do kruhu avantgardy přibyli jako poslední, těžit ze vztahu, který jsme náhylní samovolně vytvářet mezi kvalitou díla a společenskou kvalitou jeho publika. Na jeho základě se mohou pokusit zdiskreditovat dílo již uznávané avantgardy tím, že snížení společenské kvality jejího publika budou přičítat

60) A. Anglès: *André Gide et le Premier Groupe de la «Nouvelle Revue française» La formation d'un groupe et les années d'apprentissage, 1890-1910* (Paris: Galimard, 1978), s. 18 — zdroj. P. B.

61) F. Bourdon: *La Haute Parfumerie française*, cyklostyl (Paris, 1970), s. 95.

zřeknutí se nebo oslabení subverzivních intencí. Nový kacířský rozchod s kanonickými formami se může opírat o *potenciální publikum*, které očekává od nového produktu to, co od již posvěceného produktu očekávalo publikum původní. Nová avantgarda zaujímá snáze pozici (nebo, řečeno jazykem marketingu, „mezeru“), kterou opustila posvěcená avantgarda už proto, že k ospravedlnění svých násilných obrazoboreckých rozchodů musí hlásat návrat k původnímu (a ideálnímu) vymezení, tedy k čistotě, anonymitě a chudobě počátků. Literární či umělecké kacířství vystupuje proti pravověrnosti a zároveň se s ní ztotožňuje, neboť vystupuje ve jménu toho, co byla.

Zdá se, že tu jde o *značně rozšířený model*, který platí pro všechna hnutí založená na odmítání dočasného zisku a popírání ekonomie. Rozpor vlastní hnutím, která tak jako náboženství nebo umění odmítají materiální zisk a přitom zajišťují *víceméně dlouhodobě* zisky všeho druhu těm, kdo je horoucně odmítali, tvoří *zajisté základ životního cyklu*, který je pro ně charakteristický. Po prvotní fázi plné asketismu a odříkání, kdy se hromadí symbolický kapitál, následuje fáze, kdy se z tohoto kapitálu těží. Ten zajišťuje hmotné zisky a skrze ně transformaci životního způsobu. Odtud pak plyne ztráta symbolického kapitálu nahrávající úspěšnějším konkurenčním herezím. V literárním či uměleckém poli takový cyklus probíhá jen neúplně, neboť ve chvíli, kdy zakladatel slaví úspěch, což je mnohdy dost pozdě, už tento zakladatel nemůže, byť jen z důvodu setrvačnosti habitu, zcela porušit původní závazky. Jeho podnik každopádně umírá s ním. Zato v některých náboženských podnicích se tento cyklus může plně rozvinout: dědicové a následníci tu mohou nashromáždit zisky původně asketického podniku, aniž by museli prokázat ctnosti, které jim je zajistily.

PRŮNIK DVOJÍCH DĚJIN

V řádu spotřeby jsou kulturní praktiky a konzumace, které lze pozorovat v určité chvíli, výsledkem průniku dvojích dějin: dějin výrobních polí, která mají vlastní zákonitosti, a dějin společenského prostoru jako

celku, který determinuje vkus prostřednictvím vlastností vepsaných do určité pozice a zejména prostřednictvím společenských úprav spojovaných se zvláštními materiálními podmínkami existence a se zvláštním postavením ve společenské struktuře. Stejně tak v řádu výroby jsou praktiky spisovatelů a umělců, počínaje jejich díly, produktem průniku dvojích dějin — dějin výroby zastávané pozice a dějin výroby dispozic těch, kteří tyto pozice zastávají. I když pozice přispívá k vytváření dispozic, tyto dispozice mají nezávislou existenci a účinnost, neboť jsou částečně produktem nezávislých podmínek vně pole a mohou se podílet na *vytváření* pozic.

Neexistuje pole, kde by střet mezi pozicemi a dispozicemi byl konstantnější a nejistější než v poli literárním a uměleckém. Pokud platí, že prostor nabízených pozic se podílí na determinaci vlastností očekávaných, ba dokonce vyžadovaných od možných uchazečů, a tedy i na bližším určení kategorií činitelů, které mohou přitahovat a především *udržet*, je jisté, že vnímání prostoru možných pozic a trajektorií a ocenění hodnoty, kterou každá z nich ze svého místa získává v tomto prostoru, závisí na dispozicích činitelů. Na druhé straně platí, že pozice, které pole kulturní produkce nabízí, nejsou příliš institucionalizovány ani právně zaručeny, a jsou tudíž značně citlivé na symbolické popření. Tyto pozice nejsou nikdy dědičné, i když existují specifické formy přenosu. Vzhledem k těmto všem skutečnostem představuje pole kulturní produkce výtečný prostor pro boje za znovu-vymezení „postu“.

I když je působení pole sebevětší, nikdy se neuplatňuje mechanicky. Vztah mezi pozicemi a zaujímáním pozic (zejména díly) je vždy zprostředkován dispozicemi činitelů i prostorem možností, který tyto dispozice utvářejí skrze vnímání prostoru zaujímání pozic, jež strukturují. Společenský původ není, jak se mnohdy myslí, základem lineární řady mechanických determinací, kdy profese otce determinuje zastávanou pozici, která bude zase determinovat zaujímání pozice. Nelze přehlížet efekty, které působí v celé struktuře pole a především v prostoru nabízených možností, neboť závisejí především na síle konkurence provázané

s kvantitativními a kvalitativními charakteristikami příli-
vu nově příchozích.

Post (je třeba nebát se to slovo použít...) „čistého“ spi-
sovatele nebo umělce podobně jako post „intelektuála“ jsou
svobodné instituce, které se vytvořily proti „měšťanstvu“
(ve smyslu umělců) a konkrétně proti státní byrokracii
(akademie, salony atd.) řadou násilných, částečně kumu-
lativních roztržek, jež se často uskutečnily pouze zneuži-
tím (podvrtným využitím) zdrojů trhu — tedy „měšťan-
stva“ — nebo i státní byrokracie.⁶²⁾ Jsou završením veškeré
kolektivní práce, jež vedla ke vzniku pole kulturní produkce
jakožto nezávislého ekonomického a politického prostoru.
Ovšem na druhou stranu tato emancipační aktivita může
být završena a pokračovat dále jedině tehdy, pokud post na-
lezně činitele vybaveného požadovanými dispozicemi, jako
jsou lhostejnost vůči zisku a sklon k riskantním investicím,
a vlastnostmi, které podobně jako renta představují (vněj-
ší) podmínky těchto dispozic. V tomto smyslu se kolektiv-
ní vynalézavost, jejímž produktem je povolání spisovatele
a umělce, vrací stále na začátek.

Nicméně institucionalizované uznání, jehož se dostává
v čím dál širší míře kulturní produkci, a také institucionali-
zace minulých nápadů, mající sebe samu za vlastní cíl, i sna-

62) Jestliže pomalý proces, díky kterému mohla vzniknout různá pole kulturní pro-
dukce a díky němuž mohlo dojít k plnému společenskému uznání odpovídajících
společenských postav jako spisovatel, malíř, učenec atd., se završil až na konci
devatenáctého století, pak není pochyb o tom, že lze posunout prvopočátky toho-
to procesu libovolně zpět do minulosti, to znamená až do chvíle, kdy se objevují
první kulturní výrobci, kteří bojují za uznání své nezávislosti a zvláštní důstojnos-
ti. V rámci nespočetných prací, jež přispěly k popisu a rozboru tohoto pomalého
procesu nabývání autonomie zejména ve vztahu k aristokracii a církvi, je nutné
vyčlenit zvláštní místo článkům shromážděným v knize *Storia dell'arte italiana*
(Torino: Einaudi, 1979) a velmi pěkné knize Francise Haskella: *Mécènes et Pein-
tres. L'art et la société au temps du baroque italien* (Paris: Gallimard, 1991). Aniž
by si takový cíl vytyčil, Francis Haskell tu naprosto precizně zkoumá postupné bu-
dování uměleckého pole podřízeného svým vlastním normám a vznik společensky
odlišené kategorie profesionálních umělců. Ti mají čím dál větší sklon neuznávat
jiná pravidla než ta, která jim dala specifická tradice, již získali od svých předchůd-
ců. Tito umělci jsou čím dál více schopni oprostít vlastní produkci od veškerých
vnějších závazků, ať už jde o morální cenzuru a estetické programy církve, již jde
jen o proselytismus nebo o akademický dohled a politickou moc. Především jsou
ale s to vyhlásit specifická kritéria hodnocení vlastních produktů a prosadit jejich
uznání.

ha o získání nezávislosti, kterou v sobě tato produkce zahr-
nuje, vyvolává neustálé snižování nákladů procesu obnovy
invence. Čím pokročilejší je proces nabývání nezávislosti, tím
je snazší zastávat pozici „čistého“ výrobce, aniž by bylo nut-
né být vybaven vlastnostmi — nebo přinejmenším ve stejné
míře —, jichž bylo třeba k *vytvoření* pozice. Jinými slovy to
znamená, že nově příchozí, kteří se orientují na ty „nejnezá-
vislejší“ pozice, si napříště mohou ušetřit oběti a víceméně
hrdinské násilné rozchody, kterých bylo třeba v minulosti
(neboť symbolické zisky si zajišťují úctou k předchůdcům).

Pokoušet se dát do přímého vztahu výrobce se společen-
skou skupinou, z níž jim plyne ekonomická podpora (sběra-
telé, diváci, mecenáši atd.), znamená zapomínat, že logika
pole umožňuje využít zdrojů nabízených určitou skupinou
nebo institucí k výrobě produktů víceméně nezávislých na
zájmech a hodnotách této skupiny či instituce. Zcela neob-
vyklé posty, které skýtá literární (atd.) pole, jež dospělo do
vysokého stupně nezávislosti, vděčí své objektivní, objektiv-
ně rozporuplné intenci za to, že existují pouze na nejnižším
stupni institucionalizace: nejprve ve formě pojmenování jako
například avantgarda anebo příkladných postav jako pro-
kletý umělec a jeho hrdinská legenda, stojící v základu tra-
dice svobody a kritiky. Poté existují především ve formě *anti-
institucionálních institucí*, jejichž paradigmatem by mohl
být „Salon odmítnutých“ či malá avantgardní revue, a kon-
kurenční mechanismy schopné emancipačním a subverziv-
ním snahám zajistit podporu a jistou odměnu, aby tyto sna-
hy byly vůbec myslitelné. Například prorocké počiny, jejichž
paradigmatem je Zolovo „Žaluji“, se stávají po Zolovi a pře-
devším po Sartrovi tak zásadní složkou intelektuála, že se
prosazují u všech, kteří usilují o určitou — především vlád-
noucí — pozici v intelektuálním poli. Je to paradoxní svět,
kde svoboda vůči institucím je součástí institucí samých.

UTVÁŘENÁ TRAJEKTORIE

Je pochopitelné, proč sestavit životopis
je poslední tečkou vědecké práce. *Společenská trajektorie*,
kterou se snaží zrekonstruovat, je totiž vymezena jako řada

pozic postupně zastávaných jedním činitelem nebo jednou skupinou činitelů v jednotlivých za sebou následujících prostorech. (Totéž by platilo i pro kteroukoli instituci, neboť o dějinách zde lze uvažovat pouze strukturně. Zdání neměnnosti pojmenování se zakládá na neznalosti skutečnosti, že společenská hodnota *pozic*, které nezměnily jméno, se může měnit v různých chvílích dějin pole.) *Smysl* a společenská hodnota životopisných událostí se určují vždy právě ve vztahu k odpovídajícím stavům ve struktuře pole. Tento *smysl* a hodnota jsou chápány jako *zařazování* a *přerazování* v tomto prostoru či přesněji v následných stavech struktury rozdělování různých druhů kapitálu, o něž se v poli hraje, jako je ekonomický a symbolický kapitál, jakož i specifický posvěcující kapitál. Chápat kariéru nebo život jako jednotnou a soběstačnou řadu následných událostí, jejichž jediným pojítkem je propojení se „subjektem“, přičemž pevnost tohoto subjektu se možná zakládá pouze na společensky uznávaném vlastním jménu, je téměř stejně absurdní jako vysvětlovat cestu metrem, aniž by přitom byla brána v potaz struktura sítě, tedy matrice objektivních vztahů mezi různými stanicemi.

Veškerá společenská trajektorie musí být chápána jako jedinečný způsob průchodu společenským prostorem, kde se projevují dispozice habitu. Každé přemístění do nové pozice, pokud v sobě zahrnuje vyloučení víceméně široké množiny nahraditelných *pozic*, a tudíž i nevratné zúžení škály původně slučitelných možností, znamená jednu etapu v procesu *společenského stárnutí*, měřitelného podle počtu těchto rozhodujících alternativ, včetně rozvětvení na bezpočet mrtvých větví, které znázorňuje příběh jednoho života.

Roztříštěnost jednotlivých příběhů by tak šlo nahradit *skupinami vnitrogeneračních trajektorií* v rámci pole kulturní produkce (nebo, chceme-li, typickými formami specifického stárnutí). Na jedné straně by stála přemísťování lokalizovaná pouze v jednom sektoru pole kulturní produkce a odpovídající tu vyšší, tu nižší míře akumulace kapitálu. Tím se myslí kapitál v podobě uznání pro umělce situované v symbolicky převažujícím sektoru a kapitál ekonomický pro ty, kdo se nacházejí v heteronomním sektoru. Na druhé

straně by to byla přemísťování, která znamenají změnu sektoru a převedení jednoho druhu specifického kapitálu na jiný — jako například u symbolistických básníků, kteří se orientují na psychologický román — nebo dokonce symbolického kapitálu na ekonomický, jako v případě přechodu poezie na mravoličný román nebo na drama anebo ještě jasněji na kabaret či román na pokračování.

Stejným způsobem lze uvnitř pole kulturní produkce rozlišit několik velkých skupin *mezigeneračních* trajektorií. Na jedné straně jsou to *vzestupné* trajektorie, a ty mohou být *přímé* (trajektorie spisovatelů pocházejících z lidových vrstev nebo z řad zaměstnanecských frakcí střední vrstvy) nebo *zkřížené* (trajektorie spisovatelů pocházejících z nižšího měšťanského — obchodnického či řemeslnického — prostředí, popřípadě z prostředí zemědělského, obvykle po kritickém přerušení kolektivní trajektorie v rámci rodu například po bankrotu nebo úmrtí otce). Na druhé straně to jsou *transverzální* trajektorie — horizontální, avšak do jisté míry i sestupné —, které vedou z mocenského pole do pole kulturní výroby, a to buď ze společensky vládnoucích, zato kulturně ovládaných *pozic* (vysoká obchodnická buržoazie), nebo ze středových *pozic* přibližně stejně bohatých na ekonomický a kulturní kapitál („kapacity“: lékaři, advokáti atd.). K tomu je ještě třeba připočíst *nulová přemístění*. (Pokud mám být úplně přesný, bylo by třeba ještě rozlišovat trajektorie podle místa, kam v rámci pole kulturní výroby dospěly, to znamená do pozice společensky vládnoucí a kulturně ovládané či naopak, anebo do neutrální pozice. Jde o zdánlivě bezvýznamná hnutí druhé generace, jež mohou obsahovat přemístění v poli kulturní výroby z jednoho pólu na druhý.)

Teprve potom by bylo lze oddělit, v rámci úplného přehledu možných návazností mezi vnitrogeneračními a mezigeneračními trajektoriemi, ta nejpravděpodobnější přemístění, jako je to, které vede mezigenerační vzestupné a především zkřížené trajektorie k tomu, aby pokračovaly do vnitrogeneračních trajektorií vedoucích od symbolicky vládnoucího pólu k pólu symbolicky ovládanému, to znamená k nižším žánrům nebo nižším formám žánrů velkých (regionální román, lidový román atd.).

Takto chápaný životopisný rozbor může dojít až k počátkům vývoje díla v čase. Skrze pozitivní či negativní sankce, úspěchy či neúspěchy, povzbuzení či výstrahy se každý spisovatel (atd.), ale i skupina jeho konkurentů dozvídají objektivní pravdu o pozici, kterou zastává, a o jeho možném vývoji. Tyto sankce, úspěchy, povzbuzení a jejich opaky jsou nepochybně prostředky, jimiž se prosazuje neustálé znovuvymezování „tvůrčího záměru“, kdy neúspěch povzbuzuje k přeměrování nebo k úplnému stažení se z pole, zatímco posvěcení posiluje a uvolňuje původní ambice.

Společenská totožnost v sobě zahrnuje a určuje právo na dané možnosti. Podle symbolického kapitálu, který je každému spisovateli (atd.) přiznán v závislosti na jeho pozici, mu je také přidělen předem určený soubor legitimních možností. To znamená v určitém poli mu je v určitém čase objektivně dána k užívání předem určená část možností. Společenská definice toho, co někdo smí, co si může rozumně dovolit, aniž bude považován za domýšlivce nebo nerozumného člověka, se stvrzuje skrze všechna možná povolení a požadavky, záporná či kladná volání k pořádku (šlechtický titul si to žádá), jež mohou být veřejné, oficiální povahy, podobně jako všechny formy státem zaručených *jmenování* a rozhodnutí, anebo naopak mají polouřední povahu či jsou dokonce nevyslovená a téměř nepostřehnutelná. Víme dobře, že prostřednictvím čistě magického účinku posvěcení nebo veřejného odsudku mají rozhodnutí úřední povahy tendenci vytvářet si vlastní způsob prověřování.

Princip aspirací vnímaných jako přirozené, protože jsou bezprostředně uznány za legitimní, představuje právo na možné. Zakládá se na něm takřka tělesný pocit *důležitosti*, který předurčuje *místo*, jež si může člověk dovolit v rámci skupiny, jinými slovy v rámci míst — ve středu nebo na okraji, nahoře nebo dole, viditelných či nejasných atd. —, na něž má člověk právo, a pak také šíře prostoru, který může ve vsí slušnosti zastávat, a času, který může (ostatním) zabírat. Neustálý subjektivní poměr mezi spisovatelem (atd.) a prostorem možností velice silně závisí na možnostech, které mu jsou statutárně přiznány v určité chvíli, ale také na jeho habitu, který se původně vytvořil v pozici již

obsahující jisté právo na možnosti. Všechny formy společenského posvěcení a statutárního určení jsou založeny na vysokém společenském původu, výrazných školních úspěších nebo, jako v případě spisovatelů, na uznání sobě rovných. Jejich důsledkem je zvyšující se právo na ty nejvíce ceněné a vzácné možnosti a skrze tyto *záruky* i narůstající subjektivní schopnost je prakticky uskutečnit.

HABITUS A MOŽNOSTI

Zdá se, že sklon směřovat k nejriskantnějším pozicím a především schopnost dlouhodobě se v nich udržet i při nedostatku veškerého krátkodobého ekonomického zisku závisí z velké části na vlastnictví značného ekonomického a symbolického kapitálu. Především proto, že ekonomický kapitál zajišťuje podmínky svobody vůči ekonomickým potřebám, přičemž jedním z nejlepších prostředků, jak nahradit prodej, je renta. Proto ti, kterým se daří udržet dostatečně dlouho v těch nejodvážnějších pozicích, aby se dostali k symbolickým ziskům, jež tyto pozice mohou zajistit, se rekrutují převážně z hmotně nejlépe zajištěných vrstev, neboť mají tu výhodu, že nejsou nuceni se věnovat podružným úkolům, aby přežili. Značný počet básníků, kteří vzešli z maloměšťanstva, musel víceméně rychle zanechat poezie kvůli lépe placeným literárním aktivitám jako mravoličný román, anebo ihned převážila potřeba zasvětit část vlastního času divadlu nebo románu (jako u Françoise Coppéa, Catulla Mendèse nebo Jeana Aicarda).⁶³⁾ Stejně tak jakmile stárnutí, které rozkrývá dvojznačnosti, bez milosti promění zvolené a prozatímní odmítání bohémského jinošského života v neúspěch, spisovatelé s nízkým původem se mnohem snáze přikloní k „industriální literatuře“, která ze psaní dělá činnost jako každou jinou; pokud ovšem antiintelektuální revolta nedožene ty nejzahořklejší z nich k náhlému obratu a k popření, která je vedou k těm nejnižším aktivitám v politické polemice.

Ale především existenční podmínky spojované s urozeností podporují dispozice jako odvahy a nezájem o hmotný

63) R. Ponton: *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, cit. dílo, s. 69–70.

zisk nebo smysl pro společenskou orientaci a umění vycítit nové hierarchie. Tyto dispozice tíhnou k nejexponovanějším postům avantgardy a k investicím, které jsou sice nejriskantnější, protože předcházejí poptávku, ale dost často také symbolicky a dlouhodobě nejvýnosnější, alespoň z hlediska prvních investorů. *Smysl pro investici* se zdá být jednou z dispozic, které jsou úzce spjaty se společenským i zeměpisným původem. Následně se společenský kapitál, který s původem souvisí, zdá být i jedním z prostředků, skrze něž se projevy rozporu mezi společenským původem a především mezi pařížským a venkovským původem promítají do logiky pole.⁶⁴ Obecně lze říci, že právě ti nejbohatší co do ekonomického, kulturního a společenského kapitálu jsou první, kdo se vrhají do nových pozic (tato skutečnost, jak se zdá, se potvrzuje ve všech polích, v ekonomii, stejně jako ve vědě). Je to případ spisovatelů, kteří v okruhu Paula Bourgeta opouštějí symbolistickou poezii a věnují se románu, jehož nová forma — po rozchodu s naturalistickou tradicí — je lépe přizpůsobena očekáváním kultivovaného publika. Naopak špatný smysl pro investici spojený se společenskou a zeměpisnou vzdáleností vede spisovatele s nízkým nebo maloměšťanským, venkovským, případně cizím původem k tomu, aby se ucházeli o vládnoucí pozice ve chvíli, kdy zisk spojovaný s těmito pozicemi má klesající tendenci v závislosti na přitažlivosti (například z důvodu ekonomických zisků, které skýtají v případě naturalistického románu, nebo symbolických zisků, které slibují v případě symbolistické poezie) a zvýšené konkurenci, jež se na ně váže. Navíc tento špatný smysl pro investici vede ke snaze setrvat i v upadajících nebo ohrožených pozicích ve chvíli, kdy je ti nejuvědomější opouštějí, nebo se nechat unést přitažlivostí vládnoucích míst k pozicím, které jsou na opačné straně spektra vzhledem k dispozicím, které sem člověk vnáší. Někdy je pak příliš pozdě znovu najít své „přirozené místo“, občas až po dlouhém ztraceném čase a po vyhoštění vyvolaném silami pole.

64) Takový příklad lze vidět i u Anatola France. Ten vděčí zvláštní pozici svého otce, pařížského knihkuppece, za společenský kapitál a důvěrné styky se členy literární obce, jež kompenzovaly jeho slabý ekonomický a kulturní kapitál.

Typickým příkladem je Léon Cladel (1835–1892), syn sedlářského mistra z Montaubanu, „řemeslníka povýšeného do měšťanského stavu“, cechovního mistra a rovněž vlastníka pozemků, který hleděl, „aby z jeho jediného dědice byl pán“, pročež jej dal už v devíti letech do semináře v Montaubanu. Po studiích práv v Toulouse se z Cladela stal právní zástupce v Montaubanu, kde poznává venkovany a je zhrzen jejich hmotnou ziskuchtivostí. Odjíždí do Paříže, kde žije bohémským životem, a poté se navrácí do Quercy „znaven bojem, podivínský a osamocený, vyčerpaný věčným zápasem“. Ovšem „na Paříž zanevřít nemůže“. Znovu se sem přestěhuje, spojí se s parnasistním hnutím, napíše román, s pomocí matky a tří set franků, které mu dala, si najde vydavatele a Baudelaire mu napíše předmluvu. Po sedmi letech dosti bídného bohémského života se vrací do svého rodného Quercy a plně se věnuje regionálnímu románu.⁶⁵ Veškeré dílo tohoto věčného *uprchlíka* nese známky rozporu mezi dispozicemi spojenými s výchozím, ale i cílovým bodem a pozicemi, o které usiluje a které dočasně zastává. „Sázkou do loterie byla otázka, jak vylíčit jeho Quercy, území latinské kultury a vlast venkovských Herkulů, po způsobu antických a barských hdinských zpěvů. Cladel doufal, že když v zarputilých rvačkách sedláků barvitě vylíčí arogantní pózy vesnických přeborníků, bude čítán mezi skrovné soky Victora Huga a Leconta de Lisle. Tak se zrodila roztodivná vyprávění, pastiše *Íliady* a *Odyssey* v nabubřelém rabelaisovském jazyce *Ompdrailles*, *Posvícení v Bartholomé-Porte-Glaive*.“⁶⁶

Ti, kterým se podařilo dostat do pozic, kde by jejich přítomnost nikdo neočekával, se podrobují *dvojímu strukturálnímu provázání*,⁶⁷ které podobně jako v Cladelově případě může následovat po jejich víceméně rychlém vyloučení mimo nepřipustný post. Tato dvě navzájem si odporující omezení mnohdy odsoudí postavy, jež jsou chvilkově „zázrakem poznamenané“, k pateticky nesourodým projektům. Ty pak vypadají jako autodestruktivní počty hodnotám světa, který jim odmítá připsat jakoukoli hodnotu, jako tomu bylo i v případě snahy promluvit o venkovanech z Quercy v jazyce Leconta de Lisle, oscilujícím mezi parodií a nezvládnutým přílnutím. A Léon Cladel v předmluvě ke svému románu *Ten od Býčeho kříže* (1871) sám mluví o rozporu, který jej drásá, s jasnozřivostí plnou beznaděje a bez jakéhokoli praktického účinku — jak už

65) R. Ponton: *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, cit. dílo, s. 57; a J. Cladel: *La Vie de Léon Cladel, suivi de Léon Cladel en Belgique*, ed. E. Picard (Paris: Lemerre, 1905).

66) P. Vernois: „La fin de la pastorale“, in *Histoire littéraire de la France*, cit. dílo, s. 272.

67) Autor zde používá anglický termín „double bind structural“ — pozn. překl.

bývá výsadou obětí podobných rozporů: „Protože instinktivně tíhl k pozorování plebejských typů a prostředí a na druhé straně vroucně miloval krásy stylu, soubor mezi surovostí a vytříbeným stylem se stal dříve či později osudovým.“⁶⁸⁾ Cladel nikam nezapadá; pro parnasisty byl venkovan (proto ho odkazovali k lidu, k jeho příteli Courbetovi) a v prostředí svého rodného venkova byl za maloměšťáka. Není divu, že forma a sám obsah venkovského románu, který přijal za svůj a kde záměr vyniknout ustoupil samolibému líčení krutosti a proradnosti venkovanů, vyjadřuje rozporuplnou pravdu o nesourodé trajektorii: „Tento nuzný snílek, potomek žebráků, měl vrozenou lásku k lidovému hrdinství, jakož i vesnickému dění. Ovšem pokud se je pokoušel od začátku bez sebemenšího zaváhání otevřeně vylíčit s onou posvátnou hrubostí tahů štětcem, která provází počátky malířských mistrů, pak se mu možná podařilo vydobýt místo mezi těmi nejiskrnějšími z mladé generace, kam patřil.“⁶⁹⁾ Lépe už by to vyjádřit nešlo...

Při konfrontaci s pařížskými a měšťanskými umělci a spisovateli, která spisovatele a umělce s lidovým či maloměstským, popřípadě venkovským původem vytlačuje směrem k lidu, jsou tito posledně zmiňovaní nuceni odhalit to, co je záporně odlišuje. Jen výjimečně se se svou situací ztotožní a tak jako Courbet se k ní hlásí. Ten dokázal ze svého venkovského přízvuku a místního nářečí včetně „lidového“ stylu patřičně těžit. „Podle Champfleuryho popisu [realistický spisovatel a přítel Courbeta i Cladela] byla Německá pivnice v Paříži, kde se zrodil realismus jako hnutí, protestantskou vesnicí, kde vládly venkovské způsoby a upřímné veselí. Jakožto vůdčí osobnost byl Courbet ‚druhem‘, tiskl ruce, hodně mluvil a jedl jako umíněný venkovan, zkrátka byl pravým opakem dandyho třicátých a čtyřicátých let. Jeho chování bylo v Paříži *záměrně lidové, neskrývaně používal nářečí, kouřil, zpíval a vtipkoval jako člověk z lidu. Pozorovatelé byli*

68) L. Cladel, cit. podle Paul Vernois, *cit. dílo*.

69) L. Cladel, cit. podle R. Ponton: *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, cit. dílo, s. 98. Abychom náležitě pochopili vše, co populistický román, jakožto jedna z forem populistického záměru, dluží negativní motivaci, odmítnutí a rozčarování, bylo by třeba srovnat ty produkty, které na konci takové cesty dospěly k populistickému románu a ty, které tvoří výjimku. To je případ úředníka z kraje Périgord Eugèna Le Roy, který se dostal až do Paříže, kde napsal *Mlýn ve Frau* (1895) a *Křupana Kubu* (1899). Je to i případ bourbonského nájemce statku Emila Guillaumina, autora románu *Život prostáčka* (1904).

okouzlení jeho plebejskou a venkovskou nespoutaností [...]. Du Camp dokonce napsal, že své obrazy maluje, jako když se krémují boty.“⁷⁰⁾

Tito nepřizpůsobiví povýšenci se usilovně snaží odlišit s o to větším přesvědčením, oč méně úspěšné byly jejich prvotní pokusy o *přizpůsobení se*. Tak byl Champfleury, který sám pocházel z venkovského maloměšťanstva, dlouho „rozpolcen mezi dvěma tendencemi: na jedné straně realismem à la Monnier, na straně druhé německou, romantickou a sentimentální poezií“.⁷¹⁾ Neúspěch prvních pokusů a především asi odhalení vlastní rozdílnosti, která ho vrátila zpět do oblasti „lidového“, tedy k námětům vyloučeným z legitimního umění té doby a ke ztvárnění považovanému za „realistické“, to vše Champfleuryho posunulo směrem k bojovnému realismu. Tento nucený návrat k „lidu“ je stejně dvojnásobný a pochybný jako návrat regionálních spisovatelů do rodného „kraje“. Nepřátelství vůči anarchistickým troufalostem a volnímu populismu měšťanských intelektuálů tu pak může nabádat k víceméně konzervativnímu antiintelektuálnímu populismu, který je pouhou fantazijní projekcí vnitřních vztahů v intelektuálním poli.

Typický příklad tohoto projevu pole lze shledat v trajektorii téhož Champfleuryho, který byl poté, co se stal vůdčí osobností mladých realistů roku 1850 a „teoretikem“ realistického hnutí v literatuře a umění, postupně zastíněn nejdříve Flaubertem a poté bratry Goncourtovými a Zolou. Jakmile se stal úředníkem ve státní manufaktuře v Sèvres, přeměnil se v historika výroby lidových obrázků a lidové literatury. Jeho kariéra skončila po řadě přesunů a zvratů za druhého císařství, kdy se prosazuje jako oficiální teoretik konzervatismu (roku 1867 dostal vyznamenání Čestné legie) zdůrazňující lidovou moudrost a především trpně

70) M. Schapiro: „Courbet et l'imagerie populaire“, in *Style, Artiste et Société* (Paris: Gallimard, 1982), s. 293 — zdůr. P. B.

71) *Tamtéž*, s. 299. „Jen si představ,“ psal Champfleury své matce v roce 1850, „že s přirozeným duchem, který ze mne mohl udělat šprýmovného vaudevillistu, jsem se chtěl dostat výš.“ (Cit. podle P. Martino: *Le Roman réaliste sous le second Empire*, cit. dílo, s. 129). Vím, že po nuceně oklice se Champfleury nakonec dopracovává ke komice ve stylu Paula de Kock (například *Děti profesora Turcka* nebo *Tajemství pana Ladureaua*).

se podrobující společenskému řádu. To se projevilo zejména v kultu lidového umění a tradic.⁷²⁾

DIALEKTIKA POZIC A DISPOZIC

K završení dispozic spojovaných s určitým společenským původem dochází jen tehdy, pokud se tyto dispozice specifikují na jedné straně v závislosti na struktuře možností postřehnutelných skrze různé pozice a zaujímání pozic těch, kdo je okupují, a na druhé straně v závislosti na zastávané pozici v poli, která (skrze poměr k této pozici, jako je pocit úspěchu či propadu, který je také provázán s dispozicemi, a tedy i s trajektorií) usměrňuje vnímání a hodnocení těchto možností. Stejně dispozice tak mohou vést k zaujímání velmi odlišných estetických nebo politických pozic podle stavu pole, vůči němuž se mají vymezit.⁷³⁾ Odtud plyne marnost snah o přímé propojení realismu v literatuře nebo malířství s rysy společenských vrstev — zejména venkovského stavu —, odkud vzešli tvůrci nebo zastánci tohoto směru jako například Champfleury a Courbet. Dispozice realistických malířů a spisovatelů se blíže vymezily pouze v rámci určitého stavu uměleckého pole a ve spojení s ostatními uměleckými pozicemi a jejich držiteli, kteří jsou sami společensky jasně vyhranění. Tyto dispozice, které by se mohly jinde a v jiné době projevovat jinak, se zobrazily v umělecké formě, která se v této struktuře projevila jako nejdokonalejší způsob, jak vyjádřit nerozlučně spjatou estetickou a politickou vzpouru proti „měšťanskému umění i umělcům“ (anebo „spiritualistické“ kritice, která je podporovala) a skrze ně proti „měšťákům“.⁷⁴⁾ Spojení mezi pozicemi a dispozicemi je samozřejmě obousměrné. Habity

72) Srov. M. Schapiro: „Courbet et l'imagerie populaire“, cit. dílo, s. 315 n. Hussonnet z *Citové výchovy* jde po zcela podobné dráze.

73) Mezi určující prvky dispozic je třeba kromě synchronicky a diachronicky vymezené pozice (náklonnosti) rodiny počítat i pozici v samotné rodině — mladší/starší potomek — jako pole.

74) Realismus se s Courbetem v zásadě definuje jako snaha o vykreslení „lidového i moderního“. Champfleury požaduje pro umělce právo na pravdivě zobrazování současného světa (srov. P. Martino: *Le Roman réaliste sous le second Empire*, cit. dílo, s. 72–78).

jakožto systémy dispozic se totiž realizují pouze ve spojení s jasně danou strukturou společensky vyhraněných pozic (mimo jiné i společenskými vlastnostmi těch, kdo je zastávají a v nichž se projevují). Skrze dispozice, které jsou samy víceméně zcela přizpůsobené pozicím, se zase naopak realizují takové či onaké možnosti, které byly již součástí samotných pozic. Pokud se například zdá nemožné pochopit rozdíly mezi divadly Théâtre de l'Œuvre a Théâtre-Libre pouze na základě rozdílů v habitech jejich zakladatelů — Lugné-Poe, relativně vzdělaný syn pařížských měšťanů, a Antoine, samouk a příslušník venkovského maloměšťanstva —, jeví se jako neméně nemožné o nich podat zprávu pouze na základě strukturálních pozic obou institucí. Jestliže se zdá, alespoň na počátku, že tyto pozice reprodukují protiklad mezi dispozicemi zakladatelů, pak je to proto, že jsou jejich realizací ve stavu pole vyznačujícím se protikladem mezi symbolismem, který je více měšťanský — vzhledem ke shodě příznaků jeho zastánců —, a naturalismem, který je více maloměšťanský. Antoine, který se stejně jako naturalisté a s jejich teoretickou podporou vymezuje proti měšťanskému divadlu, navrhuje systematickou změnu režie jako *specifickou* revoluci založenou na uceleném postoji. Antoine totiž dává přednost prostředí před postavami, neboť je považuje za určující kontext ve vztahu k určitému textu. Tím divadlo přetváří v „soudržný a úplný svět sám o sobě, v němž vládne pouze režisér“.⁷⁵⁾ Naproti tomu „ztřeštěné a plodné“ režírování Lugné-Poea, jenž se vymezuje jak proti měšťanskému divadlu, tak proti Antoinovi, vede k představením popisovaným jako „směs vytříbené invence a nenucenosti“. Tato představení, vzešlá „jednou z demagogického, jindy elitářského“ záměru, pak k sobě přitahují publikum, kde vedle sebe stojí anarchisté a mystici.⁷⁶⁾

Zkrátka rozpor mezi dispozicemi získává své úplné vymezení, tedy svou plnou dějinnou jedinečnost teprve ve zvláštním prostoru. Nabývá v ní podobu systému opozic, které se vyskytují všude, mezi časopisy či kritiky, kteří jsou nakloněni

75) B. Dort: *Histoire littéraire de la France*, cit. dílo, s. 617.

76) *Tamtéž*, s. 621. Je vidět, jak tato označení prisuzovaná aktivitám Lugné-Poea vystihují i relativně „neměnné“ sklony habitu jedince těšícího se vysadnému postavení.

jednomu či druhému, mezi hranými autory a mezi obsahy děl, kdy na jedné straně stojí „výsek života“, jenž se některými svými rysy blíží vaudevillu, a na straně druhé jsou jemná hledání inspirovaná myšlenkou několikastupňovitosti díla, jak ji formuloval Mallarmé. Podle všeho lze předpokládat, jak ukazuje tento případ, že závažnost dispozic — tudíž i explikativní moc „společenského původu“ — je obzvláště silná, jakmile máme co činit s *rodící se pozicí*, která teprve vzniká a není ještě ustavená, pročez je s to vnutit vlastní normy svým držitelům. A obecně platí, že volnost ponechaná dispozicím se mění podle stavu pole (a zejména podle jeho autonomie), podle pozice zastávané v poli a podle stupně institucionalizace odpovídajícího postu.

Pokud z dispozic nemůžeme odvodit zaujímání pozic, pak je nelze ani přímo vztáhnout k pozicím. *Totožnost pozice*, především negativní, k založení literární nebo umělecké skupiny nestačí, i když tíhne ke sblížení a výměně. Na případech zastánců umění pro umění je to dobře vidět. Jak ukazuje Cassagne,⁷⁷⁾ tito umělci jsou propojeni vztahy založenými na vzájemné úctě a náklonnosti. Ke Gautierovi chodí každý čtvrtek na večeri Flaubert, Théodore de Banville, bratři Goncourtové i Baudelaire. Blízkost mezi Flaubertem a Baudelairem vyplývá z jejich téměř současných debutů a soudních procesů. Goncourtové a Flaubert si sebe navzájem vážili a právě u Flauberta poznali bratři Bouilheta. Théodore de Banville a Baudelaire byli starí přátelé. Louis Ménard, důvěrný přítel Baudelaira, Banvilla a Leonta de Lisle se stává i jedním z Renanových důvěrných přátel. Barbey d'Aureville je jedním z nejhrošlivějších zastánců Baudelaira. Vliv pole má sklon vytvářet podmínky vhodné pro sblížení těch, kteří zastávají totožné nebo blízké pozice v objektivním prostoru. Ty ovšem nestačí k tomu, aby došlo k seskupení v celek, což je podmínka pro vznik *korporativního účinku*, z něž měly nejslavnější literární a umělecké skupiny značné symbolické zisky týkající se i více či méně hlučných rozchodů v jejich závěru.

77) A. Cassagne: *La Théorie de l'art pour l'art*, cit. dílo, s. 103–134.

UTVÁŘENÍ A ROZPAD SKUPIN

Zatímco držitelé především ekonomicky dominantních pozic, jako je měšťanské divadlo, jsou značně jednotní, pozice avantgardy vymezené především záporně, v protikladu k vládnoucím pozicím, přijímají na určitou dobu ve fázi *prvotního hromadění symbolického kapitálu* spisovatele a umělce, kteří se mezi sebou značně liší co do původu a dispozic a jejichž dočasně sblížené zájmy se budou posléze rozcházet.⁷⁸⁾ Negativní soudržnost malých izolovaných sekt se zdvojnásobuje silnou citovou solidaritou, která se často soustřeďuje v silné vazbě na vůdčí osobnost. Je zdánlivě paradoxní, že tyto ovládané skupiny mají sklon upadat do krize, jakmile se jim podaří získat uznání, jež symbolické zisky jsou často jen malé, a mnohdy patří jen jednomu z nich. Přesto právě úspěch oslabuje záporné soudržné síly. Rozdíly v pozici uvnitř skupiny a především společenské a vzdělanostní rozdíly, které počáteční opoziční jednota umožňovala překonat a vytříbit, se posléze projevují v nerovném podílu na zisku z nahromaděného symbolického kapitálu. Pro zakladatele, kteří stáli v počátcích a jsou neznámí, je to zkušenost o to bolestivější, že posvěcení a úspěch přitahuje ještě druhou generaci přívrženců, kteří se svými dispozicemi od prvních značně odlišují a kteří získávají, často mnohem více než první akcionáři, při vyplácení dividend.

Tento model procesu utváření a rozpadu avantgardních skupin, jež dospěly k posvěcení, je příkladně doložen dějinami impresionistického hnutí⁷⁹⁾ a také postupnou rozlukou mezi symbolisty a dekadenty. Jejich vůdcové vyšli ze stejné, nepřilíš vyhraněné pozice v poli a vymezili se stejnou opozicí vůči naturalismu a vůči Parnasu, odkud byli

78) Vztahy založené na solidaritě, které se vytvářejí uvnitř uměleckých skupin mezi těmi nejnadanějšími a těmi nejchudšími, jsou jedním z prostředků, které umožňují některým chudým umělcům přežít navzdory tomu, že se jim nedostává zdrojů, které skýtá trh.

79) Mezi jinými případovými studii viz M. Rogers: „The Batignolles Group Creators of Impressionism“, *Autonomous Groups*, sv. XIV, č. 3–4, 1959, in M. C. Albrecht — J. H. Barnett — M. Griff (eds.): *The Sociology of Art and Literature* (New York: Praeger Publishers, 1970), s. 194–220.

čelní představitelé hnutí, Verlaine a Mallarmé, jeden po druhém vyloučení. Dekadenti a symbolisté se rozcházejí postupně, jak získávají plnou společenskou existenci. Symbolisté vzešli ze štědřejšího prostředí (to znamená ze středního nebo vyššího měšťanstva a šlechty) a byli vybaveni důležitým vzdělanostním kapitálem. Stavěli se proti dekadentům vzešlým z rodin řemeslníků, takřka bez vzdělanostního kapitálu, podobně jako se staví salon (Mallarméovy úterky) do protikladu ke kavárně, pravý břeh Seiny k levému a k bohémě, ale především jako se v estetické oblasti staví hermetismus opírající se o zřejmou teorii a rozhodný rozchod se všemi starými formami do protikladu k „jasnotě“ a „jednoduchosti“, které jsou založeny na „zdravém rozumu“ a „naivitě“. V politice předstírají symbolisté lhostejnost a pesimismus, ovšem objevují se i určité záblesky anarchistického radikalismu, zatímco dekadenti jsou pokrokaři a spíše reformisté.⁸⁰⁾

Opozice mezi oběma školami se zesiluje s postupujícím procesem institucionalizace nezbytné pro vytvoření opravdové literární skupiny, tzn. opravdového nástroje pro hromadění a soustředování symbolického kapitálu (včetně přijetí názvu, tvorby manifestů a programů a zavedení přijímacích rituálů, stejně jako pravidelných schůzek). Je jasné, že projev této opozice má snahu zvětšovat prvotní rozdíly tím, jak je posvěcuje. Verlaine tak oslavuje naivitu (jako Champfleury kdysi stavěl „upřímnost v umění“ proti umění pro umění) a verlainovské zalíbení v upřímnosti a prostotě nepochybně odradilo Mallarméa, který se přiklání k hermetismu „záhady v poezii“. A jako by chtěli podat zásadní důkaz o tom,

80) „Dekadentům nešlo o zúčtování s minulostí. Propagovali nezbytné reformy prováděné *metodicky a opatrně*. Naopak symbolisté si z našich starých zvyklostí nechtěli *ponechat nic* a činili si nároky na vytvoření naprosto nového způsobu vyjádření.“ (E. Raynaud: *La Mêle symboliste I*, /Paris: La Renaissance du livre, 1918/, s. 118, cit. podle J. Jurt: *Symbolistes et Décadents, deux groupes littéraires parallèles*, cyklostyl, 1982, s. 12. — zdůr. P. B.) Víme o spřízněnosti, která spojovala představitele mladé poezie, v případě dekadentů mnohem víc než u symbolistů, s anarchisty, od nichž čerpali podporu ve svém boji proti pravidlům i proti mistrům, proti trhu i proti komerční literatuře. Verlaine publikoval v časopise *Le Décadent* „Baladu na počest Louise Michelové“ a Laurent Tailhade jí zasvětil studii s názvem „Velká sestra chudých“ (srov. J. Jurt: „Décadence et poésie. A propos d'un poème de Laurent Tailhade“, *Französisch heute*, č. 4, 1984, s. 371–382).

jak se projevují dispozice, ti z dekadentů, kteří jsou společensky nejlépe vybaveni, se přidávají k symbolistům (Albert Aurier) nebo se k nim přibližují (Ernest Raynaud), zatímco ti ze symbolistů, kteří mají svým společenským původem k dekadentům nejbližší, jako René Ghil a Ajalbert, jsou ze symbolistické skupiny vyloučení: první z nich pro svoji víru v pokrok a druhý, z něhož se nakonec stane realistický romanopisec, protože jeho díla nejsou považována za dostatečně obskurní.⁸¹⁾

Protiklad mezi Stéphanem Mallarméem a Paulem Verlainem je paradigmatickou formou štěpení, tak jak se postupně ustálilo a potvrdilo během devatenáctého století. Jde o spor mezi profesionálním spisovatelem, který je svou činností nucen vést pravidelný a spořádaný, takřka měšťanský život, a amatérským spisovatelem, měšťanským diletantem, pro kterého psaní představuje kratochvíli nebo koníček, anebo zas ztřeštěným a mrzkým bohémem, který se živí všemi malými řemesly, jako je novinářina, vydávání knih nebo učení. Protiklad v dílech se zakládá na protikladu v životních stylech, které symbolicky vyjadřuje a zdvojnásobuje. Profesionální spisovatelé, kteří se rozešli s měšťanským světem a jeho hodnotami a mezi které v první řadě patří zastánci umění pro umění, jsou rovněž tisíci způsoby odříznuti od bohémy, od jejích nároků, její neuspořádanosti a nevázanosti, neboť je neslučitelná s pravidelnou produkcí. Nechť promluví bratři Goncourtové: „Nejlépe se člověku uvažuje v tichosti, jako kdyby věci a skutky okolo něho spaly. Duševní pohnutí jsou nepříznivá pro imaginativní tvorbu. Je třeba, aby dny byly pravidelné, klidné, aby celá bytost spočívala v měšťanském stavu bytí, v duševní soustředěnosti obchodníka s koloniálním zbožím. Jen tak vzniknou velké, bouřlivé, pronikavé, patetické věci... Lidé, kteří ve vášních, v nervovém hnutí nešetří silami, nikdy

81) Srov. R. Ponton: *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, cit. dílo, s. 248–249. Vývoj surrealistické skupiny směrem k větší společenské stejnorodosti (vyloučením nebo odvrácením krajností) se podvoluje stejné logice (srov. J.-P. Bertrand — J. Dubois — P. Durand: „Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919–1924“, *cit. dílo*). Další neměnnou hodnotou je zvýšení náročnosti společenských kritérií při vstupu, jakmile se skupině dostává posvěcení.

nenapíší vášnivou knihu.⁸²⁾ Tento protiklad mezi oběma kategoriemi spisovatelů stojí bezpochyby v základu čistě politických rozporů (*a nikoli naopak*), jež se projeví zejména v období Pařížské komuny.⁸³⁾

Celoživotní konfrontace mezi pozicemi a dispozicemi, mezi snahou být „postem“ a potřebou přizpůsobit se „postu“ postupnými korekcemi umožňujícími za pomoci celé řady sankcí dovést nezapadající jednotlivce na jejich „přirozené místo“, vysvětluje souvztažnost, kterou lze vypozařovat mezi pozicemi a vlastnostmi jejich držitelů, a to do té míry, kam až může být dovedena analýza. Například v rámci samotného lidového románu, který je mnohem víc než kterákoli jiná románová kategorie ponecháván spisovatelům vzešlým z ovládaných společenských tříd a spisovatelům ženského pohlaví, existují různé, navzájem víceméně vzdálené způsoby, jak přistupovat k tomuto žánru, jinými slovy jsou to pozice uvnitř pozic a jsou provázané se společenskými a vzdělanostními rozdíly. Ty nejvzdálenější, polo-parodické přístupy (příkladem par excellence je *Fantomas* vynášený samým Apollinaiem) jsou výsadou vyvolených spisovatelů.⁸⁴⁾ Ve stejném smyslu Rémy Ponton poznamenává, že spisovatelé z lidového nebo maloměstského prostředí jsou mnohem méně zastoupeni mezi bulvárními autory, kteří se přímo podrobují finanční sankci měšťáckého vkusu. Na druhé straně jsou zase hojně zastoupeni ve vaudevillu, který jakožto komický žánr nabízí mnohem více prostoru jak pro snadné efekty humorných i pohoršlivých scének, tak i pro svého druhu polokritickou volnost. Autoři pěstující bulvár a vaudeville zároveň představují střed mezi charakteristikami autorů těchto dvou žánrů.⁸⁵⁾ Krátce řečeno, ona shoda, která se zdá překvapivá ve světě, jenž se chce oprostít od vši determinace a všeho omezení, se stává pravidlem řídícím snahy činitelů a požadavky vepsané do pozic,

82) E. a J. de Goncourt: *Journal*, cit. podle J. Cassagne: *La Théorie de l'art pour l'art*, cit. dílo, s. 308.

83) Srov. P. Lidsky: *Les Écrivains contre la Commune* (Paris: Maspero, 1970), s. 26–27.

84) A. M. Thiesse: „Les infortunes littéraire. Carrières des romanciers populaires à la Belle Époque“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, č. 60, 1985, s. 31–46.

85) Srov. R. Ponton: *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, cit. dílo, s. 80–82.

jež zastávají. Přičemž tento společensky nastavený soulad vytváří zdání absence veškeré společenské determinace.

INSTITUCIONÁLNÍ TRANSCENDENCE

Dějiny umění nebo literatury, stejně jako dějiny filozofie a v určitém smyslu i samotné dějiny věd, na sebe mohou brát podobu přísně vnitřního vývoje. Zdá se, že každý z těchto systémů nezávislého zobrazování se rozvíjí v souladu s vlastní dynamikou, nezávislou na činnosti umělců, spisovatelů, filozofů či učenců. A jestliže je tomu tak, pak je to proto, že každý nový příchozí musí počítat s pořádkem zavedeným v tomto poli pravidly hry vlastními každé hře, jejichž znalost a dodržování (*illusio*) jsou mlčky vnuceny všem, kdo vstupují do hry. Výrazný podnět nebo popud, který výzkumu poskytne záměr a udá směr (mnohdy záporný), musí brát v potaz prostor možností tvořící svého druhu právní a zároveň komunikativní *specifický kód*, jehož znalost a dodržování jsou opravdovým vstupním poplatkem do pole. Podobně jako jazyk představuje i tento kód jednak *cenzuru*, tím jak skutkově i právně vylučuje možnosti, jednak *výrazový prostředek*, který svými hranicemi vymezuje možnosti nekonečné invence, již umožňuje. Funguje jako historicky situovaný a datovaný systém percepčních, hodnotících a výrazových schémat vymezujících společenské podmínky možnosti, a tedy i hranice výroby a oběhu kulturních děl. Tato schémata existují jak ve *zpředmětněném stavu* v základních strukturách pole, tak ve *vtěleném stavu* v základních myšlenkových strukturách a dispozicích habitů.

Specifické zájmy (čistě hudební, filozofické, vědecké atd.) se definují právě ve vztahu mezi výrazovým podnětem, v němž se vyjadřují dispozice a zájmy vnitřně obsažené v pozici, a oním specifickým kódem, a především světem věcí, jež mají být vyřčeny a vykonány, tedy nastolenými problémy, na něž je jakoby vypsán konkurz. To, co je mnohdy přičítáno působení „módy“, to znamená záměrné snaze být její součástí — *interesse*⁸⁶⁾ —, není ve skutečnosti ničím jiným

86) Lat. „být mezi“ — pozn. překl.

než produktem konkurenční logiky, která vede ty, kdo „tam patří“, i ty, kdo „tam patřit“ chtějí, aby soutěžili — vědomě či nevědomky — o tytéž cíle.

Tento řád, který se ustavil jak ve věcech (dokumentech, nástrojích, partiturách, obrazech atd.), tak i v tělech (vědě, technikách, tricích atd.), se projevuje jako skutečnost *transcendentní* všem soukromým a příležitostným počínům, které o něj usilují. Tím jako by dával zdání odůvodnění zjevnému nebo skrytému platonismu těch, kdo se jako Husserl nebo Meinong snaží založit čistě filozofickou činnost na neredukovatelnosti obsahů vědomí (*noémy*) na akty vědomí (*noese*), a na neredukovatelnosti čísla na výpočetní (psychologické) operace, anebo jako ti, kdo jako Popper a celá řada dalších hlásají autonomii světa myšlení, jeho fungování a jeho vývoje na poznávajících subjektech.⁸⁷⁾ Kulturní dědictví má své vlastní, vědomí a individuálním vůlím transcendentní zákonitosti, a přesto se toto dědictví, jež existuje ve zhmotnělém a vtěleném stavu (ve formě habitu fungujícího jako jakési historické transcendentální), ve skutečnosti (to znamená jako *aktivní*) vyskytuje a přežívá jen ve střetech a prostřednictvím bojů odehrávajících se na poli kulturní produkce (uměleckém poli atd.). Jinými slovy existuje a přežívá skrze a pro činitele vybavené a schopné zajistit jeho souvislé znovuožívání.

Tento „třetí svět“, který není ani fyzický, ani psychický a v němž Husserl a mnozí další spatřovali vlastní předmět filozofie, vděčí za svoji existenci a přežití mimo všechna individuální přisvojení samotné konkurenci, která toto úsilí o přisvojení provází. *Činitelé* se mohou na tomto kolektivním kapitálu podílet, jedině pokud (více méně úplně) tento kapitál do sebe pojali formou kognitivních a evaluativních dispozic specifického habitu (toho, který používají ve své výrobě a při hodnocení výroby ostatních činitelů). V konkurenci a konkurenci mezi *činiteli* je tento produkt kolektivních dějin — každému transcendentní, neboť všem imanentní — povýšen na normu veškerých praktik, jež mu jsou připisovány.

87) Mimo jiné viz K. Popper: *Objective Knowledge: an Evolutionary Approach* (Oxford: Oxford University Press, 1972), zvláště kap. 3.

Všichni ti, kdo si osvojili toto *opus operatum*, vyvíjejí tlak na všechny ostatní skrze omezení a křížové kontroly. A zmiňované *opus operatum*, jež by bylo za jiných okolností odsouzeno k bezvýznamnosti mrtvého díla, se trvale prosazuje jako kolektivní *modus operandi*, jako způsob kulturní produkce, jejíž norma se ustavičně vnucuje všem výrobcům.

Transcendentní svět kulturních děl v sobě nezahrnuje princip své vlastní transcendence a neobsahuje ani zásadu vlastního vývoje, i když se podílí na *strukturování* myšlenek a činů stojících v základu jeho transformace. Tyto (logické, estetické atd.) struktury se mohou prosadit u všech, kdo vstupují do hry, jejímž je produktem, nástrojem a předmětem, aniž ovšem tyto struktury uniknou transformaci, kterou samotné činy a myšlenky jí řízené nemohou neprodukovat, byť by to bylo jen účinkem *uvedení v činnost*, které nelze nikdy redukovat na pouhé provedení.

To znamená, že pokud jde o pochopení toho, jak funguje pole kulturní produkce, i toho, co se tu produkuje, nelze oddělovat podnět vyjádření (který má základ v samotném fungování pole a v základní *illusio*, která jej dovoluje) od specifické logiky pole s jejími objektivními možnostmi obsaženými v poli a vším, co vyvolá a donutí podnět vyjádření, aby se proměnil ve *specifické řešení*. V tomto střetnutí mezi „problematickou situací“ (*problem-situation*), jak říká Popper, a činitelem vybaveným k tomu, aby tento „objektivní“ problém *rozpoznal* a učinil z něho svoji věc (nelze nevpomenout na příklad rozebíraný Panofským, týkající se problému růžice na západní fasádě, který Suger ponechal architektům; ti později vynaleznou gotické umění), se blíže určuje specifické řešení vyprodukované na základě umění vynalézat již vynalezené, anebo díky nacházení nového umění vynalézat. Pravděpodobná budoucnost pole je neustále vpišována do struktury pole, ale každý z činitelů tvoří svoji vlastní budoucnost, čímž přispívá k vytváření budoucnosti pole. Tito činitelé uskutečňují objektivní potenciality určené vztahem mezi tou či onou mocí a možnostmi objektivně vepsanými v poli.

Zbývá ještě poslední otázka, kterou je třeba položit: jaký je podíl vědomé kalkulace v objektivních strategiích, jež

pozorování odhaluje? Stačí si přečíst literární svědectví, korespondenci, deníky a především jasná zaujímání pozic týkajících se literárního světa jako takového (tedy svědectví, jaká sbírá Huret), abychom se přesvědčili, že neexistuje jednoduchá odpověď a že jasnozřivost, vždy pouze částečná, je opět záležitostí pozice a trajektorie v poli, a mění se tedy v závislosti na činitelích a na momentu. Pokud je ovšem potřeba ji dokonce zmínit, je to proto, aby byla odčarována alternativa nevinnosti a cynismu, neboť hrozí, že se do analýzy, ale především do chápání každodenního zápasu vloudí protichůdné vize tohoto zápasu v rámci intelektuálního pole. Jde především o výklad fanatických celebrantů, kteří jej aplikují na velikány minulosti, a čtení Thersitů, kteří se vyzbrojili všemi nástroji jisté krátkozraké „sociologie“, aby připravili své konkurenty o vážnost tím, že umenší jejich záměry na domnělé zájmy.

Veškerá snaha, kterou jsem tu vyvinul, se pokoušela rozbořit tyto zrcadlové vize v jejich základu. „Nesmát se, neoplakávat, neošklivit si,“ říkával Spinoza, „ale pochopit“, anebo ještě lépe vyžadovat, podat vysvětlení. Znalost *moderu* dovoluje pochopit, jak je možné, že činitelé (tedy autor a čtenář tohoto textu) jsou tím, čím jsou, a dělají to, co dělají. Když jsem toto připomněl, mohu nyní například odpovědět na položenou otázku, ovšem tak, že čtenáře požádám, aby zmobilizoval všechny zdroje analytické metody, kterou jsem se zde pokusil představit, aby byl schopen uvést v praxi spinozovskou zásadu a aby vyměnil vždy dvojsmyslné, často se střídající a zvrácené požitky z oslavování anebo očerňování za často posmutnělé radosti náročného vidění.

André Gide založil roku 1909 *La Nouvelle Revue française*, která pak, jak víme, sehrála vůdčí úlohu v intelektuálním poli. Tento spisovatel, o němž jeho životopisec říká, že byl „vybaven tykadly, aby odkrýval ony řetězce, ony sítě, anebo aby lépe popsal ony zóny, kde vládne tolik „mikroklimat“, musí ve chvíli, kdy revue zakládá, „uplatnit veškerou svoji diplomacii“ a uvážlivě „dávkovat“, aby „z *NRF* vytvořil středobod zájmu okolo spolehlivého jádra s rozličnými, zato nepopiratelnými a slibnými hodnotami“, „místo dotyku zón, které o sobě nevěděly nebo se neznaly“. Obsah časopisu byl jednak výstavní ukázkou symbolického kapitá-

lu, jímž podnik disponoval, jednak vyjadřoval politicko-náboženské zaujetí pozice. Bylo tedy třeba „mít“ několik velkých akcionářů (Paul Claudel, Henri de Régnier, Francis Carco, dokonce i Paul Valéry) a zároveň škálu účastníků co možná nejšíře zastoupených na „politicko-literární šachovnici“ (stále hovoří životopisec), jinak hrozilo zabřednutí do takové či onaké, příliš vyhraněné, a tudíž kompromitující orientace. Proto Claudelovy tři hymny „přišly právě vhod“ a byly přijaty s „potěšením“, neboť *Revue* „hrozilo, že se překotí na stranu kriticizmu, normalizmu a intelektualizmu“. A protože Michel Arnaud o Charlesi Péguym podal „mírně ‚doleva‘ orientovaný obraz“, byla nutná určitá protiváha v podobě Francise Jammese, a tak podobně.⁸⁸⁾

Seskupování autorů, potažmo textů tvořících literární revue, se, jak vidno, zakládá na společenských strategiích blízkých těm, které řídí vznik salonu nebo hnutí, i když ty časopisecké berou v potaz mezi jinými kritérii i čistě literární kapitál shromážděných spisovatelů. Jednotlicím a utvářejícím principem těchto strategií není cynický výpočet symbolického kapitálu nějakým bankérem (jakkoli André Gide jím objektivně také je...), nýbrž společný habitus, nebo spíš étos, který je jedním z jeho rozměrů a který spojuje členy takzvaného „jádra“. Tato již vytvořená skupina či síť kooptuje více či méně pravidelné spolupracovníky a určuje především obsah prvních čísel. A i tento obsah je určen k tomu, aby „tím, co představuje“ — to znamená určitou čistě literární prestiž a také jistou politicko-náboženskou linii — fungoval jako prostor, kde se určití lidé k něčemu hlásí, nebo naopak jiní jsou jím odrazováni. Každopádně funguje jako *orientační bod* v zápasech o zařazení, které se odehrávají uvnitř každého pole. V případě *NRF* není tímto jednotlicím principem nic jiného než dispozice, které vytvářejí vhodné podmínky pro zastávání středové — a ústřední — pozice mezi „salony“ a univerzitou, tedy na jedné straně mezi „počestností“, která jednotlivce vyděluje jak z „mentality salonu“, tak ze skupiny „úspěšných autorů“, a na druhé straně

88) Srov. A. Anglès: *André Gide et le Premier Groupe de la „Nouvelle Revue française“*, cit. dílo, s. 163–165.

smyslem pro měšťanskou odlišnost, jenž jednotlivce vzdaluje jak intelektualismu, tak humanismu s nádechem „obecné školy“, který je typický pro spisovatele příliš poznamenané školou (absolventi École normale supérieure).⁸⁹⁾

Nebudu zde na základě tohoto příběhu formulovat poučení, které v něm ani není. Poznamenanám pouze ještě jednou, jak nepřirozené, neplodné, ba dokonce klamné jsou všechny pokusy o vyvození jednotícího principu pro soubory děl a autorů pouze a jen na základě textů sestavených k tomuto účelu, nebo, což je ještě horší, veškeré pokusy o teoretickou soudržnost intencí vepsaných do společenské nálepky, tedy do pojmu s koncovkou -ismus, který těmto intencím přisoudily dějiny.

„ROUHAVÁ DEMONTÁŽ FIKCE“

Dlouho jsem si myslel, že ozřejmení logiky hry jako takové, včetně *illutio*, jež stojí v jejím základu, je jaksi z definice vyloučeno, protože taková jasnozřivost by literární či uměleckou činnost změnila v cynickou mystifikaci nebo vědomý podvod. To jsem se domníval až do chvíle, než jsem si opravdu přečetl jeden Mallarméův text. Ten dobře, i když dost nejasným způsobem vyjadřuje jak objektivní pravdu o literatuře jako fikci založené na kolektivní víře, tak naše právo uchránit potěšení z literatury vůči a proti veškeré snaze o objektivaci:

Víme, jsouce zajatci absolutní formulace, že je jen to, co je. Avšak bezodkladně zaplašit vějičku, pod jakoukoli záminkou, by svědčilo jen o naší nerozváženosti a popřel by se tím požitek, který si chceme vzít. Neb tento *presah* je jeho činitelem i jeho hybatelem, řekl bych, kdybych neměl odpor k veřejnému provádění rouhavé demontáže fikce a následně i literárního mechanismu, abych ukázal hlavní součástku anebo nic. Ctím ale, jak se díky podvodu promítá, v zapovězeném povýšení, vědomý nedostatek toho, co se tam nahoře třpytí.

Nač to všechno je —

Na hraní.⁹⁰⁾

89) *Tamtéž*, s. 334–339.

90) S. Mallarmé: „La musique et les lettres“, *Œuvres complètes*, ed. H. Mondor a G. Jean-Aubry (Paris: Gallimard, řada „Bibliothèque de la Pléiade“, 1970), s. 647.

Krása by pak byla jen fikcí odsouzenou k tomu, aby přebrala zodpovědnost za sebe jako takovou oproti platónské víře v krásno jakožto věčné esenci, čistému fetišismu, jehož prostřednictvím se tvůrce klaní projekci — do iluzorní transcendence toho, co zde na zemi, v literárním životě, a možná i životě jako takovém, chybí. V případě poezie, která dospěla k vlastnímu sebevědomí, se tato fikce nespokojí s reprodukcí přírody a střídajících se ročních období po způsobu (wagnerovské) hudby, která střídáním světla a tmy napodobuje svým střídavým dechem záhadu prvotní tragédie smrti a vzkříšení přírody.⁹¹⁾ Poezie, která se rozešla s hudební *mimesis*, jež byla ještě příliš blízko mýtu nebo rituálu, opouští to, co je přirozené, a vědomě se staví na čistě lidskou rovinu konvence, „arbitrárnosti znaku“, jak by řekl Saussure, „lidské nápaditosti“, jak by řekl Mallarmé.⁹²⁾

Zřeknutí se hudební magie je rozhodujícím momentem tohoto mnohokrát odkládaného posledního pokusu, kterým se básník „v pozdním věku“, ovšem se zcela karteziánskou odvahou, pouští do „důkladného uvědomování (si) myšlenkové, a stejně jako kterékoli jiné, i sociální krize“, která jej „zkouší“⁹³⁾ a svoji víru v existenci literatury podrobuje radikálnímu pochybování: „Existuje něco jako literatura?“⁹⁴⁾ Po „tomto pátrání, [jež] bylo možná klidně obcházeno jako nebezpečné,“ i onom radikálním „zbavení se“ veškerých literárních přesvědčení, co zbývá? „Úcta ke dvaceti čtyřem písmenům“, kterou tu zanechaly donekonečna opakované „náhodné zvraty“ zvláštních dějin a „řemeslo“, *mysl pro hru s písmeny* a jejich souměrnostmi, který netřeba směřovat se *smyslem pro literární hru* („Ani postava nemá příliš velké pochopení pro zavedené pocty typické pro literaturu“⁹⁵⁾). Pokud jde o samotného básníka, nemá smysl se ptát, zda je

91) „[...] nejasná vzpomínka orchestru; kde následuje po vstupech do stínu, po úzkostlivém vření, náhle vyvřelý několikanásobný výskok jasu, jako blízké záření úsvitu [...]“ (S. Mallarmé: *Œuvres complètes*, cit. dílo, s. 648; a také „Grands faits divers“, *tamtéž*, s. 402).

92) *Tamtéž*, s. 400.

93) *Tamtéž*, s. 645.

94) S. Mallarmé: *Œuvres complètes*, cit. dílo, s. 648; a také „Grands faits divers“, *tamtéž*, s. 646.

95) *Tamtéž*, s. 405.

činitel, nebo činěný („čin, odraz“) a zda „nadpřirozený cíl“, poetický *telos*, završení mimo přirozenost⁹⁶⁾ nebo proti přirozenosti (na rozdíl od hudby), jakým je verš, je produktem „jeho iniciativy nebo virtuální síly božských vlastností“, „prostředek, co víc!, základ“.

Reflexivní kritika, která je opravdovou negativní teologií, již si básník připisuje vlastní doktrínu a pole působení, boří poetické posvátno a sebemystifikační mýtus o stvoření transcendentního „unikajícího“⁹⁷⁾ objektu po způsobu přírody. Ale potlačený *přesah* zůstává nadále „činitelem a hybatelem“ „požitku, který si *chceme* vzít“ pomocí rozhodujícího fetišismu (pokud se takové slovní spojení povoluje). Ve jménu literárního požitku, onoho „ideálního veselí“⁹⁸⁾, vrcholného produktu zušlechtění, máme *právo* spasit hru písmen a dokonce, jak uvidíme, i samu literární hru: „Na dohled coby vrcholná přitažlivost jako prázdnota [prázdnota záhrobí, která dále působí ve formě nedostatku, ve formě ‚ničeho‘], máme právo ozřejmit ji soužením z věcí, pokud se ustanoví jako pevné a převládající⁹⁹⁾ — vášnivě je odtrhává, až se jimi naplní¹⁰⁰⁾ a také je obdaří třpytem, napříč prázdným prostorem, při osamělých oslavách dle libosti.“ Mallarmé sám podává vysvětlení v připojené poznámce: „Pyrotechnika stejně jako metafyzika, tento pohled na věc; ale ohňostroj na výši a po příkladu myšlení rozprostírá ideální veselí.“¹⁰¹⁾

Mallarmé četl Maxe Mullera a věděl, že bohové se často zrodili ze zapomenutého omylu v řeči. Nemínil obnovit básníka z božího úradku ani jeho věšteckou autoritu v podobě lidské řeči ustavené jako základ nové transcendence. Za požadavek (použil toto slovo) nové poetické doktríny stavi skutečnost, že „vrh kostkou nikdy nepotlačí náhodu“, a „odmítáním titulů spojovaných s obecně známou funkcí“¹⁰²⁾ se

96) *Tamtéž*, s. 573–574.

97) *Tamtéž*, s. 641.

98) *Tamtéž*, s. 655.

99) Jako „ten nejbližší západ slunce“ (*tamtéž*, s. 574).

100) Abstrakcí či přesněji extrakcí jejich esence — srov. „Le Ten O’Clock de M. Whistler“ (*tamtéž*, s. 574–575).

101) S. Mallarmé: *Œuvres complètes*, cit. dílo, s. 648; a také „Grands faits divers“, *tamtéž*, s. 655.

102) *Tamtéž*, s. 646.

zdráhá „opentlovat oltář“ kultu básnictví a udržovat tak metafyzické sny velké estetické tradice. I přes tuto skutečnost se nemůže úplně vzdát pyrrhonických her s jazykovou pyrotechnikou, byť jen pro vlastní potěšení produkovat iluminace ze slovních ohňostrojů, umožňující zakrýt vlastní září prázdnotu nebes, kde tyto ohňostroje vybuchují. Ze spárů „tohoto subtilního náporu nedefinovatelné nedůvěry“, jež ho vedla k tomu, aby zpochybnil existenci literatury i spisovatele, včetně samotného smyslu jeho „poslání“, se tak může vymanit pouze tehdy, když postaví do protikladu k „této neobyčejné výzvě“ bezprostřední samozřejmost estetického ekvivalentu cogita: Ano, literatura existuje, protože z ní mám *požitek*. Avšak můžeme se úplně uspokojit tímto důkazem a argumentem potěšení, *požitku* (*aisthesis*), když slyšíme, že poezie si dodává smysl tím, že dává určitý, byť pomyslný, smysl světu?¹⁰³⁾ A není snad *požitek* vyvolaný voluntaristickou fikcí o „samotářských oslavách“ odsouzen k tomu, aby vypadal jako smyšlený, je-li jasné, že je spojen s vůlí nechat se zlákat slovy „platit sám sobě falešnou měnou vlastního snu“?

Dovolávání se slavné věty Marcela Mause není tak nemístné, jak by se mohlo zdát. Mallarmé totiž na rozdíl od svých vykladačů nezapomíná, jak sám od počátku říká, že krize je také „společenská“. Ví totiž, že samotářský a lehce narcisistní *požitek*, který chce za každou cenu uchránit, je předem odsouzený k tomu, aby vypadal jako klam, pokud nemá svůj základ v *illusio*, kolektivní víře v hru a hodnotu toho, oč se hraje, jež jsou jak podmínkou, tak produktem fungování „literárního mechanismu“. Z toho vyvozuje, že pokud chceme zachránit tento *požitek*, který si bereme jen proto, že si „jej chceme vzít“, i platónskou iluzi, která je jeho „činitelem“, můžeme pouze zaujmout postoj toho, kdo jinou rozhodovací fikcí „uctívá“ podvod bez autora, jímž se křehký fetiš dostává ze spárů kritické jasnozřivosti. Odmítnutím „veřejného provádění rouhavé demontáže fikce a následně

103) „Vpravdě, co je Písemnictví jiného, než toto myšlenkové pronásledování vedené jako promluva k tomu, abychom vymezili anebo sami sobě ukázali, že představení odpovídá určitému imaginativnímu chápání, byť v naději, že se v něm sami užijeme“ (*tamtéž*, s. 648).

to je i
obraz

i literárního mechanismu, aby ukázal hlavní součástku anebo nic“, si volí cestu vyslovení principiální nicoty pouze prostřednictvím negace, to znamená tak, že ji nevyjevuje, protože nemá téměř žádnou šanci být skutečně vyslyšen.¹⁰⁴⁾

Mallarméovo řešení otázky, zda je třeba vyjádřit — což v tomto případě znamená popřít — základní mechanismy společenských her, jež jsou nejvíce obklopovány věhlasem a záhadami, jako je umění, literatura, věda, právo či filozofie, a které jsou držiteli hodnot obecně považovaných za ty nejposvátnější a nejuniverzálnější, je méně uspokojivé než způsob, jakým tuto otázku klade. Zaujmout postoj toho, kdo neprozradí tajemství o „literárním mechanismu“ anebo je poodhalí jen přísně zastřeným způsobem, to je jako myslet si, že jen velcí zasvěcenci jsou schopni hrdinské jasnozřivosti a rozhodné velkodušnosti nezbytné k tomu, aby svou pravdou čelili „legitimním klamům“, jak říká Austin, a navzdory planému očekávání transcendentní záruky aby udržovali víru v hodnoty, kterým velké humanistické podvody alespoň vzdávají hold svého pokrytectví.

104) Nejenže takový nebyl, ale navíc nikdo jiný nevynášel „tvorbu“, „tvůrce“ a heideggerovskou mystiku o poezii jako „zjevení“ více než on.

DODATEK/ ÚČINEK POLE A FORMY KONZERVATIVISMU

Veškerá produkce konzervativních intelektuálů nese stopy objektivního vztahu, který je propojuje s ostatními pozicemi v poli. Tento vztah jim je vnucen *specifickou problematikou*, která je součástí samotné struktury pole, v níž jsou pasivním (nebo slovy fyziky rezistentním) momentem. Nikdy totiž z vlastního popudu nezaujmají postoj k problémům ve světě, o němž by neměli co říci, protože mu nemají co vytknout, pokud by neexistovala ona zpochybnění kritickým myšlením, která oni sami bez ustání kritizují. Jejich nejtypičtější diskursivní strategie spočívá v přímém znovupřetlumočení rozporné pozice s dvojnásobným vyloučením, která je ve většině případů propojena se *zkríženými trajektoriemi*. Vzhledem k tomu, že „pravcoví intelektuálové“ jako Joseph Schumpeter a Raymond Aron, kteří jsou uznáváni „levicovými intelektuály“ jako „intelektuálové“, vzešli mnohdy z vládnoucích pozic mocenského pole, mohli vstoupit do pole kulturní produkce či přesněji na společensky vládnoucí místa pole, které, jak dobře víme, představuje ovládanou pozici v rámci mocenského pole pouze za cenu dvojího zvratu. Tito intelektuálové jsou vystavováni neustálému odmítání jak ze strany vládnoucích, neboť jsou příliš „intelektuálští“, tak ze strany „intelektuálů“, neboť se příliš poddávají „měšťanskému“ řádu. Proto jsou nuceni ustavičně bojovat na dvou frontách a každému z polí vytýkat to, co je poji s opačným polem. Před vládnoucí se stavějí jako „intelektuálové“, a protože se snaží odlišit od všech forem konzervativismu, namísto tvrzení či rázného prosazování musí argumentovat. Tak ovšem hrozí, že k bezprostřednímu a nepopíratelnému přijetí zavedeného pořádku zaujmou podezřele odtažitý vztah. A stává se dokonce, že svého důvěrného vztahu k intelektuální kritice využívají, aby mohli kritizovat prekritickou ideologii samovolného