

Boj, v němž proti sobě stojí akteři nebo instituce vlastnické dostatečně množství určitého (blauvé ekonomického nebo kulturního) kapitálu, aby mohli na svých polích zaujmout dominantní postavení, je mimo jiné právě i bojem za uchování nebo změnu „kursu“ mezi různými druhy kapitálu, neboli bojem o moc nad určitémi instancemi, jež bo mohou administrativní cestou – například omezením množství školních titulů, které obtahují přístup k vysokým postům, a tím i ovlivněním relativní hodnoty jak těchto titulů tak odpovídajících pozic – modifikovat. Kolik a jakých sil se do těchto bojů zapojuje, a budou-li směřovat k uchování nebo zvrátu, závisí na „kursu“ mezi druhy kapitálu, to jest právě na tom, co má být oněmi boji uchováno nebo změněno.

Ovládnutí není přímý a prostý účinek aktivity určité skupiny akterů („vládnoucí třídy“) obdarených mocí, ale nepřímý účinek celého komplexu aktivit vznikajících v předtihu křížících se tlaků, jimiž je každý z ovládačích – ovládnán tak strukturou pole, skrze něž se ovládnutí uplatňuje – vystaven ze strany všech ostatních.

### KAPITOLA 3

## ZA VĚDU O DÍLECH

Na polích kulturní produkce se jejich účastníkům nabízí prostor

možností, který udává jejich práci směr<sup>1</sup>. Stanovi totiž určitý okruh problémů, souvislostí, intelektuálních operných bodů (jimiž jsou často jména významných osobností) a různých -ismů, prostě určitý systém dat, která ten, kdo chce být ve hře, musí mít v hlavě – což ovšem neznamená, že za ně odpovídá. V tom je právě rozdíl například mezi profesionály a amatéry nebo, jak se říká v malířství, „navisy“ (jako je třeba Celník Rousseau). Právě díky tomuto prostoru

možností mohou být autoři určitého období situováni a datováni, ale zároveň být relativně nezávislí na bezprostředních determinacích svého ekonomického a sociálního prostředí: jestliže chceme například pochopit způsoby práce současných divadelních režisérů, nestačí vzít v úvahu ekonomické podmínky, stav subvencí či příjmů, dokonce ani očekávání publika; musíme se obrátit k celým dějinám režie od osmdesátých let minulého století, kdy se pozvolna ustavila specifická problematika divadelního představení jako určitý soubor *diskutovaných bodů* a konstitutivních prvků, k němuž musí režisér hodiny toho jména zaujmout postoje.

Tento prostor možností, přesahující jednotlivé aktéry, představuje jakýsi společný systém dat, fungující tak, že aniž se tvůrci jednoho období vědomě vztahují jedni k druhým, jsou vzájemně jedněm k druhým objektivně situováni.

Táž logika platí i pro úvahu o literatuře a já se chci pokusit dobrat se zde toho, co se mi jeví jako prostor možných způsobů

<sup>1</sup> Přednáška pronesená v r. 1989 na Princeton University v rámci *Christian Gauss Seminars in Criticism*.

analýzy kulturních děl. Budu se přitom vždycky snažit vytvořit teoretické předpoklady. Předvést dopodrobně celou metodu, nastolit její zřetelnou vazbu mezi postojem (výběrem z možností) a postavením v sociálním poli, by ovšem vyžadovalo uvést v každém jednotlivém případě všechny nutné sociologické prvky, aby bylo zřejmé, jak jsou různé postoje mezi různými odborníky rozloženy, proč ti a ti volí z různých možných metod právě ty a ty spíše než jiné. Tím se však zabývat nebudu, i když to není na věci to nejtěžší (analyzoval jsem takovýmto způsobem například debatu mezi Barthesem a Picardem ve své knize *Homo academicus*).

## DÍLO JAKO TEXT

Existuje za prvé dobře známé dělení na *vykládky vnější* a *interpretace vnitřní* (v Saussurově smyslu „vnitřní lingvistiky“) či formální. Vnitřní výklad v té nejběžnější formě podávají *lectores*, to jest profesori literatury ve všech zemích. Protože takový výklad má oporu v celé logice univerzitní instituce – ve filozofii je situace ještě jasnější –, může zůstat ve stavu názoru (doxa) a nemusí se ustavovat v doktrínu. *New Criticism*, který mu dal explicitní výraz, vlastně jen teoreticky zformuloval předpoklady „čiré“ literatury. Mýšlenku historicky ustavených předpokladů, jež jsou – zvláště v případě poezie – inherentní dílu, lze najít i přímo na půdě literatury, například v Anglii u T. S. Eliota v jeho *Povstáním lese* (*The Sacred Wood*) a ve Francii v oblasti  *NRF*  a speciálně u Paula Valéryho: kulturní díla jsou chápána jako mimočasové signifikanty a čiré formy, které si žádají historický, čistě vnitřní výklad a jakýkoli odkaz k historickým determinacím či sociálním funkcím odmítají jako „redukující“ a „povrchní“.

Kdybychom tuto formalistickou tradici, jež nepotřebuje teoretické podložení, protože je jí oporou institucionální doxa, za každou cenu chtěli převést v teorii, mohli bychom se podle mě obávat dvojnásobně. Budť k novokantovské teorii symbolických forem, případně širěji, ke všem tradicím směřujícím k odhalování univerzálních antropologických struktur (jako je třeba srovnávací mytologie) nebo k zachycení univerzálních forem principu poezie či literatury, to jest a historických struktur, jež jsou podstatou bás-

nického vidění světa (například „essence“ poetického, symbolu, metafory atd.).  
Nebo k teorii strukturalistické, intelektuálně i sociálně daleko účinnější. Po stránce sociální převzala myšlenku výkladu z vnitřku a jakožto formální demontáží mimočasových textů mu dodala auru vědeckosti. Strukturalistická hermeneutika pojednává kulturní díla (jazyk, mýtý, umělecká díla) jako struktury strukturované bez strukturujícího subjektu, jež jsou podobné jako saussurovský jazyk historickými realizacemi svého druhu (například školský systém) a jako takové – ale bez jakéhokoli vztahu k ekonomickému či sociálním podmínkám jak vznikla díla, tak jeho tvůrců – mají být i dešifrovány.

Podle mého soudu tím jediným, kdo (spolu s ruskými formalisty) přesně zformuloval strukturalistický projekt v oblasti analýzy kulturních děl, je Michel Foucault. Symbolický strukturalismus v jeho pojetí přejímá od Saussura nepochybně to podstatné, totiž primát vztahů: „Jazyk“, říká Saussure velice podobně jako Cassirer v *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*, „je forma, a ne substance.“ Foucault, vědomý si toho, že žádné dílo neexistuje samo od sebe, to jest vně vztahů vzájemně závislosti, jimiž je spojeno s díly jinými, navrhuje pro „pravdělný systém diferencí a disperzí“, v jehož rámci se definuje každé jednotlivé dílo, označení „pole strategických možností“. Princip výkladu pro něj však spočívá výhradně jen v řádu diskurzu, jehož jsou jednotlivé diskurzy součástí, čímž se značně přibližuje sémiologům a způsobu, jímž užívají – jako třeba Trier – pojmu „sémantické pole“. „Jestliže je analýza fyzikálních součástí téhož diskurzu jako analýza utilitaristů, není to proto, že žili v téže době, ani proto, že se střetali na půdě jedné a téže společnosti, ani proto, že se jejich zájmy prolínaly v jedné a téže ekonomii, ale proto, že jejich dvojí volba vycházela z jednoho a téhož rozložení volitelných bodů z jednoho a téhož strategického pole“.

Tím, co je kulturním tvůrcům společné, je tedy systém společných referencí, společných opětných bodů, zkrátka cosi takové-

<sup>2</sup> Vycházím zde z Foucaultova textu „Odpověď epistemologickému kroužku“ (*Cahiers pour l'analyse*, 9, Léto 1968, str. 9 – 40 a speciálně str. 40), který patrně nejnásilněji vyjadřuje teoretické předpoklady jeho díla té doby.

<sup>3</sup> *Ibid.*, str. 29.



umělec jako vědčím

(když zkoumá genezi mechanistického myšlení), Antal (ve věci florentského malířství) nebo Adorno (ve věci Heideggera) – se snaží vztahovat díla k určité vizi světa nebo k sociálním zájmům určité společenské třídy. Umělec je v tomto případě považován za jakési médium, které vyjadřuje vizi světa určité společenské třídy, takže pochopit dílo znamená pochopit tuto vizi. Na jakých – vesměs krajně nainvazních – předpokladech takoveto přičítání duchovního otcovství spočívá, by vyžadovalo širší studii, podstatou je však ve všech případech myšlenka, že nějaká skupina může *držmo*, jako determinující nebo konečná příčina, působit na vznik díla. Vzato však hlouběji, i kdybychom připustili, že je možné přesně určit sociální funkci díla, to jest skupiny a „zájmy“, jimž dílo „slouží“ nebo jejichž je výrazem, pokročili bychom tím být jen o půl v pochopení jeho struktury? Řekne-li se, že náboženství je „opium lidu“, o *strukturu* náboženského poselství to mnoho nevyprovádá a mohu rovnou říci už teď, ještě než k tomu logicky dojdou, že podmínkou plnění funkce, pokud jaká existuje, je právě struktura poselství.

Právě proti těmto redukujícím *zkracím* jsem rozvinul svou teorii pole. Pozornost upřená výhradně k funkcím vede totiž k tomu, že se pomíjí otázka vnitřní logiky kulturních předmetů, jejich struktura jakožto *řeč*, a v hlubším smyslu k tomu, že se pomíjí skupiny těch, kdo je produkují (kněží, právníci, intelektuálové, spisovatelé, básníci, výtvarní umělci, matematici atd.) a pro něž tato díla rovněž plní určité funkce. Velkou pomocí je tady Max Weber, který vrátil na scénu specialisty s jejich vlastními zájmy, totiž s funkcemi, které jejich aktivity a jejich produkty, náboženské doktríny, sbírky zákonů atd., plní pro ně. V tom je jeho zásluha, na druhou stranu však Weber *nepostřehuje*, že světy úředníků jsou sociální *mikrosvětly*, že to jsou pole, jež mají svou vlastní strukturu a své vlastní zákony.

### LITERÁRNÍ MIKROSVĚT

Sociální prostor produkujících je skutečně nutné pojímat vztahově: pole literatury, výtvarných umění, vědy atd., prostě sociální mikrosvět, v němž vznikají kulturní díla, je prostor objektivních vztahů mezi různými pozicemi – například mezi postavením umělce puncovaného a umělce zneuznávaného – a nelze ho pochopit jinak,

než když každého aktéra či instituci nahlížíme v jejich objektivních vztazích ke všem ostatním. Tady, na půdě těchto specifických silových vztahů a bojů za jejich uchování nebo změny se prostrřednictvím specifických zájmů, daných právě touto půdou, rodí různé strategie produkujících, různé jimi obhajované umělecké formy, různé jimi navazovaná spojení, různé jimi zakládané školy.

Sociální }  
Mikrosvět }  
} boji, bojem - místo zkracím se. světem

### POZICE A POSTOJE

Jak je tomu ale v tom všem s díly, řekne někdo, a neztratilo se nám cestou to, co bylo ze strany těch nejvyšších obhájců vnitřního výkladu přinosem? Logikou fungování pole je dáno, že se různé možnosti, z nichž v určitém časovém momentu sestává prostor možnosti, mohou akterům a analytikům jevit jako logicky neslučitelné, ačkoli jsou neslučitelné pouze sociologicky: tak je tomu i s různými metodami analýzy děl, jak jsem o nich hovořil. Vyplyvá to z logiky boje a z rozdělení na antagonistická pole, zaujmající vůči objektivně daným možnostem protichůdné postoje – proti- chůdné natolik, že každé vidí nebo chce vidět z oněch možností jen malý úsek: volby, jež by v jiném případě logicky nic nerozdělovalo, mohou pak vypadat jako nesmířitelné. Protože každé pole pojímá samo sebe jako opoziční, nemůže vidět hranice, jež si aktem sebestavení klade. Jasným příkladem je Foucault, který se domnívá, že chce-li ustavit to, co nazývá *prostorem* možností, musí vyloučit sociální prostor (umělecký, literární či vědecký mikrosvět), jehož je prostor možností výrazem. Jí dál a dosáhnout syntézy mu brání pouze a právě to, co je v podtextu teoretických opo-

zic, totiž antagonismy sociální a zájmy s nimi spjaté. Ale to se děje velmi často.

Všechny výdobytky i požadavky zastánců jak výkladu vnitřního, formalistického, tak výkladu vnějšího, sociologického, lze však zachovat, jestliže prostor děl (forem, stylů atd.), chápaný jako pole postojů pojatečně jediné vztahové, jako určitý systém fonemat, to jest systém diferencujících odchylek, uvedeme do vztahu k prostoru škol či autorů, chápanému jako systém diferencujících pozic v poli produkce. Kdybychom to chtěli hodně zjednodušit, mohli bychom, možná trochu šokujícím způsobem, říci, že autoři, školy, revue atd. existují ve svých vzájemných diferencích a skrze ně. A znovu k tomu opakovat Benvenistovu větu: „Být odlišný a být signifikantní je jedno a totéž.“

Tím se rázem řeší celá řada problémů a v první řadě problém změny. Například hybná síla procesu „zevšednění“ a „ozvláštnění“, o němž hovoří ruští formalisté, nespočívá v dílech jako takových, ale v opozici – jež je konstitutivní pro všechna pole kulturní produkce a své paradigmatické formy nabývá v poli náboženském – mezi *ortodoxností* a *herezí*; že i Weber, když ve své studii o náboženství hovoří o funkci kněžství a funkci proroků, užívá pojmutí „zevšednění“ či „zrutinování“ a „ozvláštnění“ či „odrutinování“, je příznačné. Proces, jímž jsou díla nesená, je plodem boje mezi akterry, kteří mají podle své pozice v poli, závislé na jejich specifickém kapitálu, buď zájem na jeho uchování, to jest na rutině a zrutinování, nebo na jeho zvrácení – jež má často formu návratu k pramenům, k čístele počátkům a k heretické kritice.

Že orientace změny závisí na stavu systému možností (například stylistických), jež se nabízejí z minulosti a stanovy, co je v určitém časovém momentu v určitém poli proveditelné či nyslitelné a co ne, je jisté; ale právě tak je jisté, že to závisí i na zájmech akterů (zájmech v ekonomickém smyslu slova většinou zcela „neziškových“), které je – podle jejich postavení buď na dominantním nebo podřízeném pólu pole – orientují buď k možnostem nejjistějším, nejzavazděnějším, nebo k těm nejnovějším z možností už ustavených, anebo k možnostem, které je třeba teprve vytvořit.

Předmětem analýzy kulturních děl je *korespondující vztah mezi dvěma homologickými strukturami*, strukturou děl (to jest žánry, ale také *forem*, stylů, témat atd.) a strukturou literárního (nebo výtvarného, vědeckého, právníckého apod.) slovesného pole, které je zároveň a neoddělitelně i polem bojí. Hybnou silou změny

kulturních děl, jazyka, výtvarného umění, literatury, vědy atd., jsou boje probíhající na odpovídajících polích produkce: právě v důsledku těchto bojí za uchování nebo změnu slovesných vztahů panujících v poli produkce se uchovává nebo mění struktura pole forem, jež jsou oněch bojí nástrojem a předmětem.

Strategie akterů a institucí zapojených do literárních bojí, to jest jejich *postoje* (specifické, tj. například stylistické, i nespécifické, tj. politické, etické apod.), závisí na jejich *postavení* ve strukturně pole, neboli v rozdělení specifického symbolického kapitálu, ať už institucionalizovaného či ne (vnitřní uznání nebo vnější proslulost), postavení, které je prostřednictvím základních (a na postavení relativně nezávislých) dispozic jejich *habitusu* vede buď k uchovávání struktury onoho rozdělení, nebo ke snaze ji změnit, to znamená buď k pokračování v zavedených pravidlech hry, nebo k jejich zvrácení. Protože je však boj mezi akterry v dominantním postavení a těmi, kdo o toto postavení usilují, veden vždycky o něco, protože se střetají nad určitými otázkami, závisí jejich strategie také na stavu uzákoněné problematiky, to jest na prostoru možností zděděných z bojí předchozích, který do určité míry prostor možných postojů definuje a tím ovlivňuje snahy o řešení, čili i vývoj produkce.

Vztah mezi pozicemi a postojí není, jak je zřejmé, nijak mechanicky determinován: každý tvůrce, spisovatel, výtvarník či vědec buduje svými vlastní tvůrčí projekty jednak podle toho, jaké použité možnosti na základě sobě vlastních kategorií vnímání a hodnocení vidí, a jednak podle svého sklonu – daného zájmy spojenými s jeho postavením ve hře – chopit se té či oné z možností nebo ji odmítnout. Kdybych měl celou tuto složitou teorii shrnout do několika vět, řekl bych, že každý autor, jakožto zaujímající určité postavení v určitém prostoru, to jest v určitém slovesném poli (neredukovatelném na prosný souhrn hmotných bodů), které je zároveň i polem bojí za uchování slovesného pole nebo jeho změnu, existuje a trvá pouze tak, že je vystaven strukturovaným tlakům pole (například tlakům objektivních vztahů mezi žánry); ale že zároveň – tím, že zaujímá některý z estetických postojů momentálně nebo virtuálně se nabízejících v poli možností (a tím i postojí k postojům ostatním) – vykazuje diferencující odchylku, jež je pro jeho postoj, pro jeho hledisko, chápané jako pohled z určitého bodu, konstitutivní. Je situován a zároveň nucen se situovat, odlišit se, a to *bez jakékoliv snahy o odlišnost*: tím, že vstoupil do hry, přijal mlčky

tlaky a možnosti, které s sebou hra nese a které se mu, tak jako všem ostatním účastníkům hry, jeví jako „to, co je třeba udělat“, jako formy, jež je třeba vytvořit, postupy, jež je třeba objevit, zkrátka jako možnosti vyznačující se větší nebo menší „ambicí existovat“.

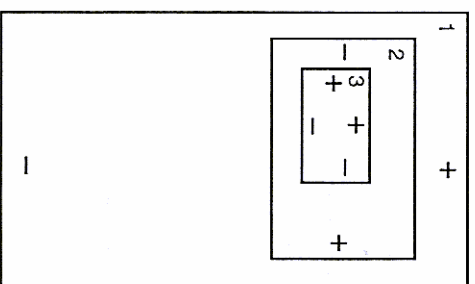
Napětí mezi pozicemi, na něžž spočívá struktura pole, je také - prostřednictvím bojů, jejichž předměty jsou zároven boji produktovány - hybatelem její změny: ať je však pole jakkoli autonomní, výsledek těchto bojů nikdy není zcela nezávislý na vnějších faktorech. Například silové vztahy mezi „konzervativci“ a „novátory“, tvůrci ortodoxními a heretiky, „starými“ a „novými“ (či „moderními“), jsou silně podmíněny stavem bojů vně pole a posilou, již se jedním nebo druhým případně zvenčí dostává - když se třeba, v případě heretiků, vynoří nová klientela, což se často stává v souvislosti se změnami ve školském systému. Například úspěch impresionistické revoluce nepochybně umožnilo jediné to, že se v souvislosti s „nadprodukcí“ diplomů, vzešlou z tehdejších transformací školského systému, objevilo nové publikum mladých umělců (adeptů malířství) a mladých spisovatelů.

## POLE KONCE STOLETÍ

Protože zde nemohu tento badatelský program konkrétně ilustrovat hlubším popisem literárního pole v nějakém jeho přesně daném stavu, rád bych alespoň, i za cenu toho, že se to bude zdát zjednodušující nebo dogmatické, v hrubých rysech ukázal literární pole francouzské, jak se jeví v 80. letech minulého století, to jest ve chvíli, kdy se ustavuje jeho struktura, tak jak ji dnes známe. Opozice mezi uměním a penězi, jež strukturuje pole moci, se na poli literárním odráží ve formě opozice mezi uměním „čistým“, symbolicky dominantním, ale ekonomicky podřízeným - poezie, ztělesnění „čistého“ umění par excellence, se špatně prodává -, a uměním komerčním v jeho dvou formách, to jest jednak ve formě značně výnosného a buržoazní (Akademii) posvěceného bulvárního divadla a jednak ve formě umění průmyslového, vau-

<sup>4</sup> Pokud jde o hlubší analýzu, viz: P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paříž, Ed. du Seuil 1992, str. 165 - 200.

Diagram uměleckého pole/3/ ležícího na podřízeném pólu pole mocenského/2/, které samo leží na dominantním pólu sociálního prostoru/1/.  
 + = pol pozitivní,  
 - = pol negativní, postavení podřízené



devillu, lidového románu (románu na pokračování), žurnalistmu, kabaretu.

Máme tu tedy chiasmatickou, homologickou strukturu mocenského pole, v němž, jak víme, stojí intelektuálové - bohatí na kapitál kulturní a (relativně) chudí na kapitál ekonomický - proti velkým průmyslníkům a obchodníkům - bohatým na kapitál ekonomický a (relativně) chudým na kapitál kulturní. Na jedné straně maximální nezávislost na tržní poplávce a kult neziskových hodnot a na druhé přímá a okamžitým úspěchem odměňovaná závislost na poplávce buržoazní v případě divadla a poplávce maloburžoazní, případně lidové, v případě vaudevillu nebo lidového románu. Jsou tu tedy všechny známé charakteristické rysy opozice mezi dvěma sub-poli, sub-polem produkce úzké, jež je sama sobě tthem, a sub-polem velkoprodukce.

V rámci této hlavní opozice a kolmo k ní se rýsuje opozice druhá, jež se týká povahy děl a sociální skladby jejich publika. Na tom nejautonomnějším pólu, to jest na straně tvůrců umění pro umění, se jeví jako opozice mezi avantgardou posvěcenou (což jsou v osmdesátých letech parnasisté a v menší míře symbolisté) a avantgardou nastupující (mladý) nebo stárnoucí, ale neposvěcenou; opozice na pólu nejheteronomnějším je méně vyhraněná a týká se hlavně sociální povahy publika - stojí tu například bulvární divadlo proti vaudevillu a všem formám umění průmyslového.

Přibližně až do r. 1880 se hlavní opozice, jak vidíme, částečně kryje s opozicí mezi žánry, to jest mezi poezií a divadlem, zatímco román je rozptýlenější a zaujímá postavení někde uprostřed. Divadlo, původně celé v sub-poli velkoprodukce (je známo, jaká faska zažívali na divadle představitelé umění pro umění), se však dělí, když se objeví nové postavy, totiž režiséři, a zvláště Antoine a Lugné-Poe, jejichž protichůdnost otevře celý prostor možnosti, s nímž pak musí divadelní sub-pole v budoucnu už vždycky počítat.

Máme tedy prostor o dvou dimenzích a dvě formy bojů a historického vývoje: na jedné straně boje mezi umělci angažovanými v sub-polích umění „čistého“ a umění komerčního, v nichž běží o samu definici spisovatele a statutu umění a umělce (právě tyto boje mezi spisovatelem či umělcem „čistým“, jehož jedinými „zákazníky“ jsou jeho vlastní konkurenti, od nichž čeká uznání, a spisovatelem či umělcem „buržoazním“, jemuž jde o *proslulost* a komerční úspěch, jsou jednou z hlavních forem boje za prosazení dominantního principu nadvlády na poli moci, kde proti sobě stojí intelektuálně a „měšáckí“ ztělesňování „měšáckými“ intelektuály). A na druhé straně, na tom nejautonomnějším pólu, to jest v sub-poli produkce úzké, boje mezi avantgardou posvěcenou a avantgardou novou.

Jestliže literární a výtvarní historikové nevědomky přejímají pohled tvůrců umění pro umění, osobujících si (s úspěchem) monopol na označení umělec či spisovatel, a znají a uznávají jen sub-pole produkce úzké, obraz celého pole a jeho dějin se tím zkresluje. Změny, k nimž neustále dochází na poli produkce, jsou plodem jeho struktury, totiž synchronických opozic mezi antagonistickými pozicemi v globálním poli, jejichž podstatou je míra posvěcení uvnitř pole (uznání) nebo vně pole (proslulost), a - v případě sub-pole tvorby úzce omezené - postavení ve struktuře rozdělení kapitálu uznání (příčinně toto postavení výrazně souvisí s věkem: opozice mezi aktéry dominantními a podřízenými ortodoxními a heretiky, stále víc nabývá formy permanentní revoluce mladých proti starým a nového proti starému).

## SMYSL PRO DĚJINY

Právě proto, že změny v poli úzce omezené tvorby vycházejí z jeho vlastní struktury, jsou značně nezávislé na *chronologicky* součas-

ných změnách vnějších (například politických, jako byly třeba stávkery v Anzin, nebo i jiných, jako byl například mor ve Florencii a šieně v létě 1348) -, a to i přesto, že z nich zdánlivě jakoby vyplývají a že se jim třeba později dostane posvěcení tak trochu i díky právě onomu setkání relativně nezávislých kauzálních řád. Dějiny pole vytváří boje mezi obhájci pozic a jejich dobyvateli, mezi držiteli titulu (spisovatele, filozofa, vědce apod.) a jejich vyzývatelem, *challengery*, jak se říká v boxu: stárnutí autorů, škol a děl je výsledkem boje mezi těmi, kdo *vytvorili mezník* (tím, že v poli nastolili nový postoj) a chtějí trvat (stát se „klasiky“), a těmi, kdo nemohou vytvořit nový mezník jinak, než když ty první s jejich snahou *zrušit* současný stav a zastavit dějiny odkáží do minulosti.

Nová avantgarda, bojující na půdě každého žánru s avantgardou posvěcenou, má vždycky sklon dovolávat se návratu k dramatičtému, k čistotě počátků, neboli tázat se po samotných základech žánru; dějiny poezie, románu a divadla se proto jeví jako proces očisty, v jehož průběhu se každý žánr neustálou kritikou sebe sama, svých principů a předpokladů, víc a víc redukuje na svou nejjednodušší kvintesenci. Například řadou básnických revolucí proti zavedené formě poezie, jimiž jsou dějiny francouzské poezie rytmovány od dob romantismu, je z poezie postupně vytloučováno všechno „poetické“: ty nejvýraznější formy, alexandritin, sonet, vůbec básně jako taková, prostě to všechno, co jeden básník nazval poetickým „bzukotem“, a rovněž tak řečnické figury, přirovnání, metafora, konvence citové, lyriismus, jakékoli výlevy, psychologické. A francouzský pobalzakovský román se zase snaží zbavit všeho „romaneskního“: k programu bratří Goncourtů „zabít romanesknost“ značně přispěla jak Flaubertova představa „knihy o ničem“, tak snaha samotných Goncourtů o „román bez peripetii, bez zápletky a nízké zábavnosti“. A další cestou přes Joycea, Faulknera a Clauda Simona vznikl román už docela zba-vený lineárního příběhu a prohlášený sama sebe za fikci. A totéž probíhá v dějinách režie: stále víc je vytloučována „divadelnost“ a před-vádí se komická, záměrně iluzionistická iluze.

Avantgardní tvůrci na těchto polích *permanentní revoluce* jsou přitom, paradoxně, determinováni minulostí dokonce i v novátorských krocích, jež ji mají přesáhnout - jež jsou ale vepsány, jako do základní matrice, do imanentního prostoru možnosti pole. Všechno, co v poli vzniká, je čím dál tím víc závislé na jeho vlastních dějinách a odvodit to zpětně nebo dopředu ze znalosti stavu sociálního světa (z ekonomické situace, politické atd.) v tom a tom

daném okamžiku je čím dál tím těžší. Formální vlastnosti děl i jejich hodnota jsou čirým plodem struktury neboli dějin pole, relativní autonomie pole se v nich prosazuje stále víc a interpretace, jež se domnívají, že mohou od dění světa přejít „krátkým spojením“ rovnou k dění v poli, stále víc ztrácí opodstatněnost.

Tak jako už není na straně tvorby místo pro naivní umělce, leda v případě, že se z nich stanou objekty, není už místo ani pro naivní, prvoplánové vnímání: dílo vzniklé podle logiky silně autonomního pole vyžaduje vnímání, které *différencuje*, odlišuje, které je pozorné k *odechytkám* díla od jiných současných či minulých děl. Z toho paradoxně plyne, že adekvátní přístup k tomuto umění, které je plodem permanentního rozchodu s dějinami, s tradicí, se víc a víc blíží pohledu historika: má-li je dotyčný vychutnat, musí si uvědomovat a znát prostor možností, jehož je dílo produktem, umět rozpoznat, v čem je, jak se říká, jeho „přínos“, a to nelze jinak než historickým srovnáním.

Tím je pro vědu rozřešen epistemologický problém „čistého“ umění (a „formalistických“ teorií vykládajících jeho principy): princip svobody vůči dějinám spočívá v dějinách samotných a svobodu vůči „sociálnímu kontextu“ – kterou vykládá škrtá, jestliže klade dílo do přímého vztahu k momentálním sociálním podmínkám – lze vyloužit ze sociálních dějin procesy autonomizace (jak jsem ho právě nastínil). Formalističtí estetikové, uznávající jak v tvorbě, tak v jejím vnímání jen formu, se ve svém pohrání sociologií očividně mylí: jestliže formalistická snaha odmítá jakýkoli historizující pohled, pak si prostě neuvědomuje svou vlastní sociální podmíněnost, přesněji řečeno zapomíná, že sociální podmínky svobody vůči vnějším determinizacím – to jest pole relativně autonomní produkce a estetika čistého umění, kterou toto pole umožňuje – se ustavily určitým historickým procesem. Nezávislost na historických podmínkách, jež se prosazuje v dílech vzniklých z čirého zřetele k formě, je plodem historického procesu, jímž se vytvořil vesmír schopný tém, kdo ho obývají, takovou nezávislost zajistit.

## DISPOZICE A DRÁHY

Po tomto stručném nastílnu struktury pole, logiky jeho fungování a jeho proměn (v níž hraje podstatnou roli také námi zde nezmi-

něný vztah k publiku) zbývá popsat vztah mezi jednotlivými aktéry – jejich *habitusy* – a silami pole, který se objektivizuje v určité dráze a určitém díle. *Dráha* na rozdíl od běžných biografií popisuje řadu pozic, jež určitý autor postupně zaujímá v postupných stavech literárního pole, přičemž se rozumí, že smysl těchto postupných pozic – publikování v té a té revui či u toho a toho nakladatele, účast v té a té skupině atd. – je definován pouze strukturou pole; to jest vztahově, jak už bylo řečeno.

Když spisovatel volí ty či ony z nabízejících se možností, děje se to vřadycky – a většinou zcela neuvědoměle – v rámci určitého stavu pole definovaného určitým stavem možností a podle více nebo méně výsadního postavení, jež v něm dotyčný zaujímá a jež na základě dispozic daných jeho sociálním původem různé hodnotí: nemohu zde dialektiku mezi pozicemi a dispozicemi, z níž toto vyvozuji, rozvést dopodrobna, a řeknu tedy jen tolik, že mezi hierarchií pozic (to jest žánrů a v jejich rámci pak postupů) a hierarchií danou sociálním původem, čili jím danými dispozicemi, se jeví neobyčejná souvztažnost. Vezmeme-li například lidový román, je pozoruhodné, že je častěji než kterýkoli jiný románový druh přecházen spisovatelem s podřízených tříd a ženského pohlaví a že nejdotažnější a napůl parodický postoj k němu zaujímají spisovatelé relativně nejfavorizovanější – příkladem *par excellence* je Apollinairne obdivovaný *Fantomas*.

K čemu ale, řekne někdo, takovýto zvláštní způsob pojetí uměleckého díla vlastně je? Stojí za to podobným výkladem děl riskovat, že se zruší kouzlo? Co jiného získáme takovou historickou analýzou něčeho, co chce být žito jako absolutní, na náhodách procesu geneze zcela nezávislá zkušenost, než tak trochu mrzutské potěšení, že „do toho vidíme“?

Rezolutně historizující pohled, který umožňuje přesně poznat, z jakých historických podmínek se rodí transhistorická logika, jakou je logika umění nebo vědy, především zbavuje kritický diskurz platonského svodu uctívání esencí – essence literárního, poetického nebo, v jiné oblasti, matematického atd. *Analýzy* esencí, vyznávané tolika „teoretiky“ – a to zvláště, ve věci „literárního“, ruskými formalisty a fenomenologem a odborníkem na eideickou analýzu Jakobsonem, ale ve věci „čisté poezie“ nebo „divadelnosti“ i mnoha jinými (od abbého Brémonda až po Antonina Artauda) – prostě jen nevědomky přejímají historický produkt pomalého a dlouhého kolektivního abstrahování kvintesence, které v každém žánru,



v poezii, románu i divadle, provázelo autonomizaci pole produkce: revoluce probíhající na poli produkce způsobily, že se specifický princip básnického, divadelního či románového účinku pozvolna izoloval, až zbyl (jako například v poezii u Pongeho) jen jakýsi výsokce koncentrovaný sublimát vlastností schopných vyvolat účinek pro dotčený žánr nejcharakterističtější - v případě poezie účinek ozvláštnění známé *ostranenie* formalistů - , a to bez použití uznavaných, takzvaně básnických, divadelních či románových technik.

Nezbývá než připustit, že „působení jedné části na druhá“, o němž hovořil Brunetière, probíhá vždy prostřednictvím autorů - jejichž nejlépejší estetické či vědecké puzení se vyhraníje pod tlakem a v mezích postavení, jež dotčení zaujmají ve struktuře určitého zcela speciálního stavu historicky situovaného a datovaného literárního či uměleckého mikrosvěta./Dějiny nemohou produkovat transhistorickou univerzálnost jinak, než ustavením sociálních světů, které svými specifickými zákony fungování a svou sociální alchymii extrahují z časté nesmířitelných střetů jednotlivých hledisek sublimovanou esenci univerzálního. Takový realistický pohled, chápající univerzální jako plod kolektivní činnosti podřízené určitým pravidlům, mi připadá nakonec uspokojivější a, mohu-li to tak říci, lidsější než víra v zázračné vlastnosti tvůrčího génia a čiré vášně pro čistou formu.

#### DODATEK 1 BIOGRAFICKÁ POUZE

Spolu s jinými obecně užitými pojmy se do světa vědy vloudili i pojem životního příběhu. Nejprve poetickou mezi etnologové a nedávno blasiťěji mezi sociology. Mluví o životním příběhu znamená přinejmenším předpokládat - a to není málo -, že život takovým příběhem je a život každého jedince že vždycky sestává z událostí, jež se dají jako příběh chápat a jako příběh vyprávět. Tak to ostatně říká i obecně čtení, totiž běžná řeč, když popisuje život jako cestu, trasu, dráhu, která má své křížovky (Herkules mezi meřestí a chostí), nebo jako pouť ve smyslu putování, chůze, běhu, cusu, cesty odněkud nekam, přimocáného jednosměrného pohybu („mobility“), který má svůj začátek („ustup do života“), své etapy a svůj závěr ve smyslu konce i cíle („ten si prorazí svou cestu“ znamená ten uspěje, ten udělá krás-

nou kariéru), prostě uzavření příběhu. Znamená to přijmout tím filozofii dějin tak, jak ji implikuje historický příběh, nebo zkrátka teorie vyprávění, a to vyprávění nerozlišně historikova i romanopiscova, jímž je zvláště biografie a autobiografie.

Anž si budeme číst nárok na vyčerpávající rozbor této teorie, pokusme se probrat některé její předpoklady. Především ten, že „život“ představuje kobercení a orientovaný celek, který se může a má chápat jako jednotlivý výraz určité subjektivní i objektivní „intence“, určitého projektu sartrouský „první projekt“ ve skutečnosti jen explicitně formuluje to, co běžné biografie implikují svými „už tehdy“, „od té doby“, „už od nejranějšího mládí“ atd., nebo „životní příběhy“ svými „odjakživa“ („odjakživa jsem miloval budbu“). Život uspořádaný jako příběh se odvíjí podle určitého chronologického a zároveň logického řádku ale začátku - prvopočátku ve smyslu zabájení, prvního vykročení, ale také principu, záluodnění, prvního příčiny - ke konci, který je i cílem, dovršením (telos). Příběh, ať už biografický nebo autobiografický - například když se někdo nechá někým „zpořádat“ - nabízí události, které, anž se vždy odvíjejí přesně chronologicky (každý, kdo někdy sbíral životní příběhy, ví, že nit přesně kalendářního sledu se zpořádaným soustavně ztrácí), mají sklon či snahu skládat se v sekvence uspořádané podle srozumitelných vztahů. Subjekt i objekt biografie (zpořádati i zpořádaný) mají tak říkajíc stejný zájem přijmouti postulat, že život (ten vyprávěný, to jest implicitně každý) má smysl.

Můžeme myslím práven předpokládat, že takovouto snahou nastolit mezi sledem stavů srozumitelné vztahy typu vztahu od účinku k příčině, a tím z nich zpěmně i dopředu odvodit určitou logiku, jež jim dodá smysl, záluodnění, určitou soudržnost a stálost jakožto etapám nutného vývoje, je vedeno každé autobiografické vyprávění. (A je pravděpodobné, že takto získaná koherence a nutnost je i tím hlavním důvodem zájmu zpořádaných - zájmu podle posavení a povahy dráhy většího či menšího - na vlastní biografii.) Tento sklon stát se ideologem vlastního života tím, že se z něho vyberou události příznačné pro určitou globální intenci a propojí se vazbami, které je ukáží jako příčiny nebo ještě častěji jako cíle a dodají jim tak zdu-

<sup>1</sup> Cf. F. Muel-Dreyfus, *Le Méier de l'educateur*, Páříž, Ed. de Minuit 1983.