

TEORETICKÁ
KNIHOVNA

Pierre
Bourdieu

PIERRE BOURDIEU
PRAVIDLA UMĚNÍ

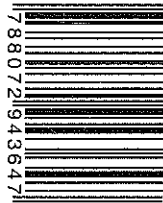
TEORETICKÁ
KNIHOVNA

**PRAVIDLA
UMĚNÍ**

*Vznik a struktura
literárního pole*

Cena 349 Kč

ISBN 978-80-7294-364-7



H O S T



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⁾

Mallarmého řešení otázky, zda je třeba vyjádřit — což v tomto případě znamená popřít — základní mechanismy společenských her, jež jsou nejvíce obkloповány 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. Zaujímout postoj toho, kdo neprozradí tajemství o „literárním mechanismu“ anebo je poodhalí jen přísně zastřeným způsobem, to je jako myslít si, že jen velcí zasvěcení jsou schopni hrdinské jasnozřivosti a rozhodné velkodušnosti nezbytné k tomu, aby svou pravdou čehli „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 nevyužíval „ivorbu“, „vrhce“ a heideggerovskou myslku o pozici 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 nezaujímají postoj k problémům ve světě, o němž by neměli co říci, protože mu nemají co vytknout, pokud by neexistovala ona zpochybnutí kritickým myšlením, která oni sami bez ustání kritizují. Jejich nejtýpičtější diskursivní strategie spočívá v přímém znovupřelumočení rozporné pozice s dvojnásobným vyloučením, která je ve většině případů propojena se *zkrácenými tržektoriami*. Vzhledem k tomu, že „pravcovi 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 ovládnoucí pozici v rámci mocenského pole pouze za cenu dvojnásobného zvrátání. Tito intelektuálové jsou vystavováni neustálému odmítání jak ze strany vládnoucích, neboť jsou příliš „intelektuální“, tak ze strany „intelektuálů“, neboť se příliš poddávají „měšťanskému“ řádu. Proto jsou nuceni ustavičně bojovat na dvou frontách a každému z polí vytkat to, co je poji s opačným polem. Před vládnoucí se stavějí jako „intelektuálové“, a protože se snaží odlišit od všech forem konzervativismu, namísto tvzení či rázného prosazování musí argumentovat. Tak ovšem hrozí, že k bezprostřednímu a nepopiratelnému přijetí zavedeného pořádku zaujmou podezřele odtahitý vztah. A stává se dokonce, že svého důvěrného vztahu k intelektuální kritice vyukávají, aby mohli kritizovat prekritickou ideologii samovolného

konzervatismu a aby politikům mohli dávat lecke politiky ve jménu politické vědy.¹⁾

Ovšem na druhé straně, pokud chtějí přesvědčit měšťanské, již předem na víru obrácené publikum o tom, že držitelům kulturní legitimity nemají co závidět a že bez potíží mohou zviždit nad těmito jednookými, alespoň v oblastech, které jim vládnoucí (v mezenském poli) a jejich protějšky v intelektuálním poli shodně upírají, například v ekonomii a politice, musejí se mimo jiné utíkat ke strategům, které téměř vždy spočívají v obrácení jejich vlastních zbraní proti „intelektuálům“ samým, například pokud jde o logiku a společenskou kritiku: zaujmají pozici těch, kdo říkají, co třeba říci, a to místo těch druhých — kdyby věděli, co skutečně znamená promluvit, a agresivně důsledným výkladem konečných důsledků mění potírané teze v absurditu. Mají tak sklon v závěrečném myšlenkovém zvratu ospravedlňovat návrat k intelektuálně a stylisticky prostým pravdám, a tak rozdávat lecke politického realismu a zdravého rozumu.²⁾

A protože se vymezují dvojnásobně odmítnutím, musejí se současně nebo postupně uchýlovat ke dvěma protichůdným strategiím. Jednak musejí bojovat proti „intelektuální“ kritice tím, že jí dovádějí k jejímu nejprostšímu výrazu, což je neustále vystavuje nebezpečí zjednodušující průzračnosti popularizátora, jednak pod hrozbou ziráty veškeré specifické síly musejí také ukazovat, že jsou schopni různě odpovědět jako „intelektuálové“ na „kritiky“, „intelektuály“ a že jejich smysl pro jasnost a jednoduchoost, byť by čerpala z určité formy antiintelektualismu, je projevem svobodné volby intelektuála. Vzhledem k tomu, že jsou sami díky své pozici i trajektorii místem, kde se setkávají protichůdné a vzájemně si odporující politické intence, mohou zaujmout pozici ke každému zaujetí politické pozice z pozice jiné. Levici tak mohou vytýkat nedostatek myšlenkově kázně a pravici nedostatek myšlenkového bohatství.

Vzhledem k jejich sklonu a schopnosti měnit úhel pohledu podle nahlíženého objektu a *postupně a odděleně* si osvojit všechny úhly pohledu, přičemž každý z reálné vyjádřených pohledů může být objektivován, a tedy chápán sám o sobě (roztržičnost vlastního hlediska přitom ovšem nevidí), vynikají tyto intelektuálové v polemickém využívání zdání objektivity. Tato je ztotožňována s určitou neutralitou, která se snaží postavit proti sobě pravici a levici tím, že každé z nich nastavuje obraz, který si o ní dělá nebo by si o ní

1) Stejně účinky nevyrovnané pozice lze pozorovat, jak jsme viděli (srov. první část třetí kapitoly), i u divadelních kritiků z „měšťanského tisku“.

2) Měšťanské divadlo, které je typickým příkladem nemenné hodnoty, se v polovině devatenáctého století označilo za školu „zdravého rozumu“ (srov. A. Cassagne: *La Théorie de l'art pour l'art*, cit. dílo, s. 33–34).

měla dělat druhá strana.³⁾ Vyčerpávají se tak snahou o sjednocení intelektuála a muže činu, učence a politika i za cenu toho, že nikdy nebudou ani jedno, ani druhé a že se budou cítit a budou vnímání jako cizinci a podezřelí v očích jedněch i druhých.

Jakkoli v sobě pozice politického esejisty obsahuje tytéž protichůdné požadavky, je mnohem těžší ji udržet než pozici literárního a uměleckého kritika. V oblasti ekonomie a politiky si totiž vládnoucí činí nárok na to, aby byli bráni za znalce, což v umění a literatuře není možné. A dnes tyto nároky prosazují tím spíše, že v důsledku proměn ve způsobu vzdělávání a výběru je škola utvrzuje v ujistění o jejich schopnosti být svými vlastními mluvčími, a to i na poli „teorie“.

Noví mandarini vysoké státní byrokracie jsou často přesvědčeni o tom, že pozici jim vynesla pouze jejich hodnota daná školou, jejich technická kompetence, a tím i schopnost stavět se nad skupinové zájmy a konflikty v mocenském poli. Proto mají pocit, že jsou oprávněni rozsoudit v jejich očích zdanlivé konflikty mezi jednotlivými skupinami, když se budou opírat o vizi celku zajišťovanou celkovou znalostí hospodářských mechanismů. Proti zbytečně sofistikovaným rozborům „pravicového intelektuála“, který má ještě příliš blízko k intelektuálům, a proti naivním a archaickým vyznáním viry soukromých podnikatelů tak stojí státní slechta, byrokratická, školou vybraná a zaručená „elita“, která se bere za *mehodčítého* schopného vést dialog jak s intelektuály, tak s podnikateli a vyjednávat s ovládanými vrstvami obyvatel nebo jejich představiteli. Tato státní slechta, která si myslí, že je schopná držet se dostatečně vzdálenosti jako od vládnoucího, tak ovládaného pólu mocenského pole, se tím dal energičtěji snaží prosadit bezpříznakový diskurs, jehož mohlutná plytkost se podobá nárokům politického a novinářského pole.

Významní zastánci vstřícného konzervatismu nemají téměř nic společného, snad kromě příslušnosti ke stejnému politickému táboru, s přívrženci populistického konzervatismu na bázi antiintelektualismu, který se v endemickém stavu vyskytuje v nižší kategorii inteligence, u „konzervativních revolucionářů“ přednacistického a nacistického Německa, u ouvréristických⁴⁾ ždanovců v Rusku, Číně a vůbec ve všech komunistických stranách všech

3) Přestože schopnost osvojit si veškeré možné úhly pohledu pro praktické účely polemiky dovoluje napodobovat „axiologickou neutralitu“ a objektivitu, nemá tato schopnost nic společného se znalostí perspektiv jako takových. Ta totiž počítá se schopností chopit se každého z úhlů pohledu (a především svého vlastního) v jejich základech, to znamená v jejich nutnosti.

4) Ouvréristismus (z fr. slova „ouvrter“ — dělník) označuje učení, podle kterého má být dělnické hnutí vedeno výhradně dělníky — pozn. překl.

dob a všech zemí, u amerických maccarthovců z padesátých let, nemluvě o všech malých hanopiscích, kteří si obviňováním intelektuálů vydobýli skandální úspěch. Tento vnitřní antiintelektualismus často vychází z prostředí ovládaných intelektuálů a intelektuálů první generace, které jejich etické dispozice a *styl života* (přízrak, způsob, vystupování atd.) vede k tomu, aby se cítili nesví a jakoby nemístně, zejména v konfrontaci s měšťanskými svobodami a elegancí rozených intelektuálů. Jakmile relativní neúspěch odsoudí jejich prvotní aspirace v kultuře, do níž vkládali všechna svá očekávání, ihned podléhají zatrpklosti a morálnímu rozhořčení (s odsudkem zejména toho, čemu Pareto říkal „pornokracie“) při pohledu na rozpor mezi kosmopolitním, uvolněným, estétským či dokonce odtazičtým a cynickým životním stylem intelektuálů z vysokých kruhů a jejich exponovaným zaujímáním pozic zejména v politice.

Vládcí vždy nacházeli své nejlepší, každopádně ty nejpevnější, hlídací psy mezi zklamany intelektuály, často pohoršenými nenuceností dědiců, kteří si mohou dovolit odmítnout rodinný odkaz. Maloměšťáka, který jen s velikou námahou dosáhl do nižších okrajových sfér značně idealizované inteligence, vrhá odpor k hrátkám konzervativního či revolučního buržoazního intelektuála do antiintelektualismu plného násilí typického pro zhrzenou lásku.⁵⁾ Jakožto horlivý odpadlík vyrazí „měšťákům“ tajemství o světě, jehož zákulisí zná lépe než kdokoli jiný, neboť jeho vize společenského světa ho k tomu předurčuje. Stává se tak často, že naplní očekávání vládnoucích a uspokojí jejich potřebu chránit se před znepokojivými, byť jen symbolickými troufalostmi, které u některých vládnoucích intelektuálů podporuje jejich pozice ovládaných v mocenském poli.

Zajímání *pozic* „proletaroidních intelektuálů“, kteří dali směr a zabarvení tak odlišným politickým formacím, jako byl fašistický a stalinský režim, lze zcela popsat jedině za předpokladu, že mimo projevy dispozic spojených s jejich trajektorii budeme brát v potaz i méně viditelné projevy umenšeného postavení v intelektuálním poli. Můžeme tak formulovat obecný zákon, podle kterého jsou kulturní výrobci ochotni podvolit se požadavkům zvnějšíku (ať už jde o stát, strany, hospodářskou moc anebo o novinářinu, jak je tomu dnes) a využívat zdrojů importovaných zvnějšíku k řešení vnitřních konfliktů už proto, že zaujmají nižší pozice v rámci vnitřních hierarchií pole a nejsou tak bohatí na specifický kapitál. Heteronomie přichází skrze ovládané (podle specifických kritérií).

5) U Huberta Bourgina lze sledovat typický příklad takového postoje: H. Bourgin: *De Jaurès à Léon Blum, l'École normale et la politique*, úvod Daniel Lindenberg (Paris — London — New York: Gordon and Breach, 1970).

Pokus ovládaných intelektuálů o převrácení poměru sil tím, že se vyzbrojí nespecifickou mocí (podobně jako členové literární bohény během Francouzské revoluce), nachází bezpochyby své paradigma ve ždanovismu. Ten v SSSR, ale také v Číně a ve všech dějinných situacích, kdy se zaměna vnitřních zájmů za vnější „poslání“ ukazuje jako výnosná, vede druhoradé spisovatele a umělce k tomu, aby se odvolávali na „lid“ a dovolávali požadavků „sociálního“ nebo „lidového umění“, a tím vnutili svou vládu držitelům specifické moci v poli (zejména když protestují, jak se tomu stalo v Číně, proti rozporu mezi revolučním ideálem a skutečností, to znamená proti vládě státních úředníků oddaných Straně).⁶⁾

Teroristické násilí, které nachází v těchto mimořádných situacích příležitost se plně prosadit, je jen vrcholným projevem obyčejného násilí z nenaplněných ambicí, jaké se projevuje každý den ukryté pod slupkou náladové kritiky, již nelze nic vytýkat, nebo pranyřováním skandálů a spiknutí, anebo způsobem, ještě potulnějšími prostřednictvím nepostihnutelných kolektivních usnesení komisí a výborů, vědeckých či uměleckých správ a správců.

Aby kritika mírných forem tyranie projevujících se v literárním světě byla účinná, je nutné pokročit dále, než je ono příliš snadné obviňování krajních forem ždanovismu, a shromáždit důkazy o nešťastných projevech represivního násilí vyvíjeného všemi činiteli, kteří se starají o udržení symbolického pořádku. Jejich podobiznu vykreslil Flaubert v postavě starého kavárenského revolucionáře Hussonneta, z něhož se stal byrokratický funkcionář dohlížející na literaturu. Z vědeckého a politického hlediska je to tím nálehavějším úkolem, že situacní zvraty, které jsou víceméně nečekané a s nimiž se lze shledat kdekoli ve světě politiky, dávají dnes tak často zhrzeným intelektuálům hned dvojitou příležitost, za cenu několika zářných sebeopření, stejné represivní podněty pramenící z re-sentimentu. Jednak je to otevřeně násilí „revolučního“ pranýřování nebo potírání, jednak skryté bezúhonné násilí byrokratické či novinářské moci. To jsou způsoby, jakými se zhrzení intelektuálové pokoušejí prosadit zásady exogenního vidění a dělení.⁷⁾

6) Slov. M. Goldman: *Literary Dissent in Communist China* (Cambridge: Harvard University Press, 1967).

7) Bylo by potřeba tu zmínit opravdové specifické státní převraty, jakými jsou všechny pokusy o prosazení vnějších principů hierarchizace prostřednictvím politické moci (včetně vněšování státu, jeho komisi a správ do záležitosti polí kulturní produkce), hospodářské moci (včetně všech forem mecenášství), tisku (například se to týká „seznamů neúspěšnějších“ — knih, spisovatelů apod. — zejména těch, které se zakládají na nevědomě zmanipulovaných „anketách“) atd.

TŘETÍ ČÁST
POCHOPIT CHÁPÁNÍ

*Umělci píší pro své sobě rovné, anebo alespoň
pro ty, kdož jim rozumějí.*

BARBEY D'AUREVILLE

1/ HISTORICKÁ GENEZE RYZÍ ESTETIKY

Chtěl jsem zde bojovat se svými nejdražšími estetickými dojmy, pokusit se dohlásit do posledních a nejkritičtějších mezi intelektuální upřímností.¹⁾

MARCEL PROUST

Mnohé odpovědi filozofů, lingvistů, sémiologů a historiků umění na otázku, v čem tkví specifčnost literatury („literárnosti“), poezie („poetičnosti“) nebo obecně uměleckého díla a čistě estetické vnímání, po němž volají, shodně kladou důraz na vlastnosti jako nezištnost, neúčelovost nebo převaha formy nad obsahem, nezištnost — atd. Nebudu tu zmiňovat všechny definice, které jsou jen různými obměnami kantovské analýzy, tak jako je tomu u Strawsona, pro něhož účelem uměleckého díla je nemít účel, nebo u T. E. Hulma, jenž umělecké vnímání spojuje s „nezištným zájmem“ (*detached interest*).²⁾ Umělecká praxe, která se vždy zcela jedinečně a očividně realizuje v daném sociálním prostoru a dějinném čase, je opakovaně povyšována na univerzální podstatu jak tvorby, tak náhledu na tvorbu, a to i za cenu *duoij dehistoricizace*. Takovým ideálně typickým příkladem je koncepce Harolda Osborna. Podle něho se estetický postoj vyznačuje soustředěním pozornosti (odděluje — *frames apart* — vnímaný předmět od jeho okolí), pozastavením diskursivních a analytických činností (nezná sociologický ani historický kontext), nezištností

1) Citace je z Proustovy předmluvy k francouzskému překladu knihy Johna Ruskina *La Bible d'Amiens* (Paris: Mercure de France, 1904), s. 85 (http://fr.wikisource.org/wiki/Page:Ruskin_-_La_Bible_d'Amiens.djvu/85) — pozn. překl.

2) Viz P. F. Strawson: „Aesthetic Appraisal and Works of Art“, in tent.: *Freedom and Resentment* (London: Methuen, 1974), s. 178–188, a T. E. Hulme: *Spectitations* (London: Routledge and Kegan Paul, 1960), s. 136.

a nezúčastněnosti (odsouvá starosti minulé i budoucí) a ko-
nečné lhostejnosti k existenci předmětu.³⁾

ANALÝZA PODSTATY A ILUZE ABSOLUTNA

Jestliže se tyto analýzy podstaty shodují
v tom hlavním, je to proto, že si všechny společně buď mlčky,
nebo otevřeně (jako ty, které se odvolávají na fenomenologii)
berou za předmět subjektivní zkušenost s uměleckým dílem.
Tou se myslí zkušenost autora, tedy zkušenost kultivované-
ho člověka z určité společnosti. Tyto analýzy ovšem neberou
v úvahu *historičnost* této zkušenosti ani předmětu, na nějž
je aplikována. Znamená to, že aniž by si to uvědomovaly, ze-
všobecňují jednotlivý případ a dělají ze zvláštní situované
a časově určené zkušenosti s dílem transhistorickou *normu*
pro veškeré vnímání umění. Zároveň zamlčují otázku *histo-
rických a společenských podmínek* této zkušenosti, neboť si
zakazují analyzovat podmínky, za nichž byla díla považo-
vaná za hodna estetického pohledu vytvořena a ustavena
jako taková. Navíc neberou v potaz ani otázku podminek,
za jakých vznikla (fylogeneze) a neustále se v průběhu času
reprodukuje (ontogeneze) estetická dispozice, na níž se od-
volávají. Ovšem pouze tento dvojitý rozbor by mohl obstojně
popsat jak estetickou zkušenost, tak zdání univerzality, kte-
ré s ní jde ruku v ruce, tedy právě to, co se promítá do esen-
cialistických analýz.

Proto, abychom byli dokonale přesvědčiví, musíme zde podrobně
rozebrat několik pokusů moderních abstraktních kvintesencí a je-
jich snah odvodit ryzi podstatu uměleckého díla a spolu s Jakobso-
nem například vymezit, co ze slovního sdělení činí literární dílo.
Zároveň je potřeba ukázat, jak se tyto estéti uzavírají do alterna-
tivy (či začarovaného kruhu) buď subjektivismu, nebo realismu
(jak to vystihl jeden milenec: „Je hezká, protože ji miluji, nebo ji
miluji, protože je hezká?“). Platí snad, že umělecký předmět je

3) Viz H. Osborne: *The Art of Appreciation* (London: Oxford University Press, 1970).
Podstatou této definice je kumulace mnoha charakteristických rysů, které obsahují
i jiné definice. Hulme například poznamenává, že předmět estetického pozorování
je *framed apart by itself* (T. E. Hulme, *tamtéž*).

vytváren estetickým pohledem, anebo že právě specifické a ni-
terné vlastnosti uměleckého díla vyvolávají estetický či literární
zážitek u čtenáře schopného číst odpovídajícím, to znamená es-
tetickým způsobem, přesněji řečeno vnímat sdělení samo o sobě
a samo pro sebe?⁴⁾ Tento kruh je zřejmý u Welleka a Warrena,
kteří literaturu definují pomocí vnitřních vlastností sdělení. Při-
tom ale blíže určují vlastnosti, které musí mít „kompetentní čte-
nář“, aby byl schopen vyhovět nárokům díla, jakmile je chápe
esteticky.⁵⁾ Panofsky na to jde očividně lépe, protože svůj rozbor
podstaty provází historickými zdůvodněními. Jestliže je umělecké
dílo, jak říká, „to, co má být esteticky vnímáno“, a pokud veškerý
přirodní, stejně jako umělý předmět může být vnímán podle este-
tického záměru, to znamená ve své formě spíše než ve své funkci,
lze potom vůbec učinit jiný závěr než ten, že estetický záměr činí
předmět estetickým? Může vůbec takové vymezení být funkční?
Nejjištějeme tu, že je takřka nemožné určit, v jakou chvíli se ze
zpracovávaného předmětu stává umělecké dílo, kdy se například
dopis stává „literární“, to znamená, v které chvíli forma vítězí
nad funkcí? Znamená to, že rozdíl tkví v záměru autora? Ovšem
tento záměr, ostatně stejně jako záměr čtenáře nebo diváka, je
sám předmětem společenských konvencí, které napomáhají vy-
mezit permanentně nejistou a historicky se měnící hranici mezi
pouhou nádobou a uměleckým dílem. „Klasický vkus vyzadoval,
aby dopisy, právní řeči a štůty hrdinů byly, umělecké [...], zatím-
to moderní vkus požaduje, aby architektura a popelníčky byly
funkční.“⁶⁾

A téměř všeobecné přijetí — alespoň pokud jde o držitele
akademických titulů — představ, na nichž se zakládá este-
tická *doxa*, nemohlo být stvrzeno lépe než tím, že wittgen-
steinovští filozofové, kteří se pohotově snaží vymýtit *essen-
cialist fallacy* z klasických definic poetična a literárnosti, se
tu a tam odvolávají jakoby nedopatřením na „bezdůvodnost
uměleckého díla“ a absenci jeho funkce nebo na „nezúčast-
něné vnímání věci“. Tyto názory jsou součástí všeobecné

4) Roman Jakobson: *Questions de poétique* (Paris: Seuil, 1973) a „Closing Statement:
Linguistics and Poetics“, in T. A. Sebeok (ed.): *Style in Language* (Cambridge:
MIT Press, 1960). V novější verzi máme na vybranou mezi textem jako záminkou
(se subjektivními projekcemi) a textem jako projevem všemocného organizačního
principu, přičemž první větve odpovídá spíše vizi *actora*, zatímco ta druhá vizi
scenistického *lectora*.

5) R. Wellek — A. Warren: *Teorie literatury*, cit. dílo.

6) Erwin Panofsky: *Význam ve výtvarném umění* (Praha: Odeon, 1981), s. 20.

přijímaných formalistických frází, samozřejmě v rámci kultivovaného světa.⁷⁾

Ovšem chceme-li překonat tento neřešitelný rozpor, pak nestačí jen prohlásit, tak jako Arthur Danto,⁸⁾ že rozdíl mezi uměleckými díly a obyčejnými předměty tkví pouze v instituci, jinými slovy v „uměleckém světě“ (*art world*), který dílům dodává status uchazečů o estetické hodnocení. Je to totiž závěr trochu kvapný a „sociologistický“, pokud si jej sociolog vůbec může dovolit. Zrodil se opět z jedinéčné zkušenosti, která příliš rychle zevšeobecněla, a označuje jen skutečnost *institute* (v aktivním smyslu) uměleckého díla. Vůbec se nezabývá historickou a sociologickou analýzou vzniku a struktury *institute* (uměleckého pole), která je schopna takový akt institucionalizace uskutečnit, to znamená vnutit *uznání* uměleckého díla jako takového všem těm (*a jenom jim*), kdo (jako filozof, který navštívil muzeum) byli ustaveni (socializační prací, jejíž společenské podmínky a logiku je třeba také podrobit rozboru) tak, že (což potvrzuje jejich vstup do muzea) jsou vybaveni k tomu, aby za umělecká uznali a takto chápali díla označovaná společností jako umělecká (zejména jejich vystavením v muzeu). (Pro zábavu jsem dal do závorek některé z věcí, které filozof dává do závorek, aniž by to věděl...)

To vše znamená, že vědu o dílech nelze dělit na dvě části, jednu zasvěcenou produkci a druhou recepci. Princip reflexivity se tu sám nabízí. Věda o produkování uměleckého díla, to znamená o postupném vytváření relativně soběstačného výrobního pole, které je samo sobě odbytíštěm, a o samotné výrobě, která jen potvrzuje absolutní převahu formy nad funkcí, je tudíž vědou o vznikání ryzi estetické dispoziace, která má tu schopnost v taktu vyprodukovaných dílech (a potenciálně ve všech oblastech činnosti) upřednostňovat formu před funkcí.

Rozbor podstaty však zapomíná na společenské podmínky produkce (čili vynalézání) a reprodukce (čili vštěpování) dispoziace a klasifikačních schémat. Ta se uplatňují během

uměleckého vnímání, onoho *historického transcendentna*, které je podmínkou estetické zkušenosti tak, jak ji tato zkušenost naivně popisuje. Pochopení této zvláštní formy vztahu k uměleckému dílu, jakou je bezprostřední pochopení důvěrnosti, předpokládá, že ten, kdo rozbor provádí, bude sám sebe takto chápat. Nelze totiž vycházet jen z prosté fenomenologické analýzy prožitě zkušenosti s dílem, protože tato zkušenost spočívá v aktivním zapomenutí historie, již je produktem. Tuto historicistní formu transcendentního projektu, spocívající ve znovuovojení historických forem a kategorií umělecké zkušenosti pomocí historické anamnézy, lze dovést do zdárného konce pouze za předpokladu, že jsou zmobilizovány všechny prostředky společenských věd.

Jakkoli se oko milovníka umění dvacátého století sobě jeví jako dar přírody, je produktem dějin. Z hlediska fylogeneze onen ryzi pohled, který je s to vnímat dílo tak, jak si to dílo žádá, tedy samo o sobě a samo pro sebe, jako formu, a nikoli jako účel, je neoddelitelný od vzniku výrobců motivovaných ryze uměleckým záměrem. A ten je zas neoddelitelný od vzniku nezávislého uměleckého pole schopného předkládat a prosazovat své vlastní cíle proti požadavkům zřejšsku. V návaznosti jej také nelze oddělovat od vzniku populace „milovníků“ a „znalců“, kteří budou schopni na takto produkovaná díla aplikovat „ryzi“ pohled, po němž volají. Z hlediska ontogeneze závisí ryzi pohled na zcela zvláštních podmínkách učení, jako je návštěva muzeí od raného věku a dlouhodobá školní docházka, a především na *scholé* jako konitku a vyvázání z životních povinností a naléhavých nutností. Což mimochodem znamená, že analýza podstaty, která tyto podmínky přechází mlčením, v tichosti nastoluje jako obecnou normu pro veškerou činnost, která chce být estetická, zvláštní vlastnosti zkušenosti, která je však ve skutečnosti výsledkem společenské výsadnosti.

To, co popisuje ahistorický rozbor uměleckého díla a estetické zkušenosti, je ve skutečnosti *institute*, která jako taková existuje jaksi dvakrát: jednou ve věcech a podruhé v mozcích. Ve věcech, ve formě uměleckého pole, je relativně nezávislým společenským světem, který je produktem pomalého procesu vzniku. V mozcích existuje ve formě dispozi-

7) Výklad wittgensteinovské kritiky esencialismu a kritiky této kritiky lze nalézt v M. H. Abrams: *Doing Things with Texts*, cit. dílo, s. 31–72.

8) A. Danto: „The Artworld“, *Journal of Philosophy*, sv. LXI, 1964, s. 571–584.

utvářejících se během společenského pohybu vedoucího ke vzniku pole, k němuž jsou dispozice přiraženy. Jakmile jsou věci a dispozice bezprostředně uvedeny v soulad, to znamená, jakmile se oko stává produktem pole, které pak zkoumá, vše se tu ihned zdá být obdařené smyslem a hodnotou. A to do té míry, že abychom si zcela nezvykle položili otázku po zdůvodnění významu a hodnoty uměleckého díla, které jsou obyčejně přijímány jako samozřejmé (*taken for granted*) všemi, kdo se pohybují ve světě kultury jako ryba ve vodě, je nutné, aby se objevila zkušenost, která je pro kultivovaného člověka zcela výjimečná, jakkoli všem, kdo neměli příležitost nebo to štěstí získat dispozice objektivně vyžadované uměleckým dílem, jak ukazuje empirické pozorování,⁹⁾ se jeví jako zcela obyčejná. Jde například o zkušenost Arthura Danta, který po návštěvě Warholovy výstavy krabic firmy Brillo v Stable Gallery odhalil *ex Instituto*, jak by řekl Leibniz, arbitrárnost prosazování hodnoty polem: neboť vystavení na posvěceném místě má zároveň schopnost posvěcovat.¹⁰⁾

Zkušenost s uměleckým dílem jakožto předmětem obdařeným významem a hodnotou je projevem shody mezi dvěma tvářemi stejné historické instituce: kultivovaného *habitu* a uměleckého pole, které se o sebe navzájem opírají. Umělecké dílo jako takové, to znamená jako symbolický předmět obdařený významem a hodnotou, existuje pouze za předpokladu, že je vnímáno diváky obdařenými estetickou dispozicí a kompetencí, jaké toto dílo implicitně vyžaduje. Proto lze říci, že umělecké dílo jako takové utváří právě oko estéta. Je ovšem nutno připomenout, že estét je toho mocen jen proto, že je sám produktem jednak dlouhé kolektivní historie, to znamená postupného objevování „znalce“, jednak své osobní

9) O tom, jakému zmatku jsou vystaveni kulturně nejzaostalejší návštěvníci muzeí vzhledem k tomu, že ani v nejménší míře neovládají nástroje pro vnímání a hodnocení, ale především záchytné body, jako jsou názvy žánrů, škol, období, jména umělců atd., viz P. Bourdieu — A. Darbel — D. Schnapper: *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public* (Paris: Minuit, 1966); P. Bourdieu, „Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique“, *Revue internationale des sciences sociales*, sv. XX, č. 4, 1968, s. 640–664.

10) A pokud chceme vyčepat rozbor společenských podmínek toho, zda je tato neobyčejná zkušenost možná, je třeba ještě přidat protetiký zárok umělce, v tomto případě Marcela Duchampa. Ten jako první ukázal estetický účinek instituce muzea a umělce, když jako umělecké dílo vystavil pisoár nebo stojan na láhev

historie, jinými slovy svého dlouhodobého stýkání s uměleckými díly. Tento vztah kauzality v kruhu — kauzality víry a posvátného — je typický pro každou instituci, která může fungovat pouze za předpokladu, že je ustavena jak v objektivitě společenské hry, tak v dispozicích vytvářejících sklon vsupovat do hry a zajímat se o ni. Muzea by si mohla na vývěsní štít vepsat — což ovšem není nutné, protože se to rozumí samo sebou —, aby sem nevstupoval nikdo, kdo není milovníkem umění. Hra vytváří *illusio*, vklad do hry poučným hráčem, který je obdařen smyslem pro hru, protože hra vytvorila, a který tím, že hru hraje, udržuje hru v chodu.

Je jasné, že netřeba volit mezi ontologií uměleckého díla, jak ji nabízí například Gadamerova *Pravda a metoda*, a subjektivitou teorii „estetického vědomí“ zplodštujících estetickou kvalitu přirozené věci nebo lidského díla na pouhý kórelát určitého čistě kontemplativního postoje, který není ani teoretický, ani praktický. Otázka smyslu a hodnoty uměleckého díla, podobně jako otázka specifity estetického soudu, má své řešení pouze ve společenských dějinách pole pojených se sociologií podmínek utváření zvláštní estetické dispozice v jednotlivých fázích jejího vývoje.

HISTORICKÁ ANAMNÉZA A NÁVRAT POTLAČENÉHO

Co způsobuje, že umělecké dílo je uměleckým dílem a nikoli všedním předmětem nebo pouhým nástrojem? Co činí umělce umělcem v protikladu k řemeslníkovi nebo svátečnímu malíři? Co způsobuje, že pisoár a stojan na láhev vystavené v muzeu jsou umělecká díla? Je to snad skutečnost, že jsou podepsána Duchampem, uznaným umělcem (uznávaným především jako umělec) a ne obchodníkem s vínem nebo instalatérem? Ale není to jen přesouvání fetišizace z uměleckého díla na „fetiš v podobě mistrova jména“, o němž hovořil Benjamin? Jinými slovy, kdo vytvořil „tvůrce“ jakožto uznaného výrobce fetišů? A co dodává magickou účinnost jménu, jehož sláva je uměrná umělcovým snahám o existenci jakožto umělce? Co způsobuje, že pouhý přírůbek jména, stejně jako v případě

značky slavného návrháře, zvyšuje hodnotu předmětu (což odůvodňuje spory o autorství a opodstatňuje moc znalců)? V čem spočívá prazáklad principu účinku pojmenování nebo teorie (což je obzvlášť případný termín, neboť podle řeckého *theórein* jde o to vidět a nechat vidět), která tím, že nastolí odlišování, rozdělování, oddělování, vytváří posvátné?

Obdobné otázky si kladl i Mauss v *Eseji o magii*, kde se táže po původu magického účinku. Použití nástroje ho přivedly ke kouzelníkovi a ten zas k víře jeho zákazníků v něj. Postupně se tak dostal k celému společenství, v jehož rámci je magie provozována. Ovšem při onom nikdy nekončícím zpětném pátrání po prvotní příčině a potažmo i základu hodnoty literárního díla je přece jen třeba se jednou zastavit. Pokud chceme uspokojivě vysvětlit zážrak transsubstanciac, který stojí v základu existence uměleckého díla a který, ač obvykle opomíjen, se vždy naléhavě připomene zásluhou siláckých kousků po Duchampově způsobu, musíme nahradit ontologickou otázkou otázkou historickou. Ta se bude tázat po zrodu světa, v jehož rámci se utváří a nekonečně reprodukuje v procesu opravdové a nepřetržité tvorby hodnota uměleckého díla, to znamená umělecké pole.

Esencialistická analýza bere v úvahu jen produkt analyzy, kterou objektivně provedly samy dějiny v procesu autonomizace pole a při postupném utváření činitelů (umělců, kritiků, historiografů, kustodů, znalců atd.), technik a konceptů (žánrů, způsobů, období, slohů atd.), jež jsou pro tento svět typické. Věda o uměleckých dílech se „esencialistické“ vidění zcela zbaví pouze za předpokladu, že dovede do důsledku historický rozbor vzniku ústředních postav umělecké hry, jako je umělec a znalec, i dispozic, které uplatňují při produkci a recepci uměleckých děl. Pojmy, které se staly samozřejmými a všedními, jako je pojem umělec a „tvůrce“, podobně jako sama slova, která je označují a vytvářejí, jsou produktem dlouhého historického procesu.

Na to často zapomínají sami historikové umění, pídili se, kde se vzal umělec v moderním slova smyslu, aniž se jim podaří zcela vyhnout pasti „esenciálního myšlení“. To je vepsáno do uživaných slov: ta totiž vznikla dějinně a vyvíjela se v čase. Proto hrozí, že mohou být užita anachronicky.

Badatelé vskutku nejsou s to podrobit nové diskusi vše, co je mlčky vkládáno do moderního pojmu umělec a především do profesionální ideologie nestvořeného „tvůrce“, tak jak se formovala po celé devatenácté století. Zastavují se u toho, co se zdá zřejmé, tedy u umělce (nebo jinde spisovatele, filozofa, vědce), namísto toho, aby zkonstruovali a analyzovali výrobní pole, jehož produktem je umělec společensky ustavený jako „tvůrce“. Nevídí, že rituální hledání místa a chvíle, kdy se objevila postava umělce (v protikladu k řemeslníkovi), se ve skutečnosti omezuje na otázku ekonomických a společenských podmínek postupného utváření uměleckého pole schopného navodit víru v téměř magickou moc, která je umělci přiznávána.

Neznamená to jen zbavit „fetiš mistrova jména“ jeho kouzelné moci jednoduše svatokrádežným a lehce dětinským zvratem pohledu (ať už chceme nebo ne, mistrovo jméno je fetiš). Jde také o popis postupného utváření celku společenských mechanismů umožňujících vznik postavy umělce, jakožto výrobce fetiše v podobě uměleckého díla. Jde tedy o popis procesu budování uměleckého pole (jehož součástí jsou i sami analytici a historikové umění) jakožto místa, kde se ustavičně produkuje a reprodukuje víra v hodnoty umění a v moc vytvářet hodnoty, jež jsou vlastní umělci. To vede nejen k evidování známek umělcovy nezávislosti (jako jsou ty, které odhalí rozbor smluv o uměleckých objednávkách: počátek uplatnění podpisu, potvrzení specifické kompetence umělce nebo uchýlení se k smírnému řízení sobě rovných v případě konfliktu atd.), ale také známkám autonomie pole, jako je vznik celku specifických institucí, které jsou podmínkou toho, aby fungovalo hospodaření s kulturními statky: výstavní místa (galerie, muzea atd.), posvěcující instance (akademie, salony atd.), instance, kde se reprodukuje výrobci (umělecké školy atd.), specializovaní činitelé (obchodníci, kritici, historikové umění, sběratelé atd.) vybavení *dispozicemi vnímání a hodnocení*, které nelze redukovat na ty, s nimiž se setkáváme v běžném životě a které si mohou vynutit zvláštní měřítko pro hodnocení umělce a jeho výrobků.

Dokud se malířství bude měřit povrchními měřítky — délkou práce nebo množstvím či cenou použitého materiálu, zlata nebo ultramarínu — umělecký malíř se od malíře pokoují příliš lišit nebude. Proto jedním z nejdůležitějších objevů doprovázejících vznik výrobního pole je bezesporu vytvoření čistě uměleckého jazyka, nejprve jako způsobu, jak pojmenovat malíře a jak o něm hovořit, ale také jak hovořit o způsobu odměňování jeho práce: takto se vytváří samostatná definice čistě umělecké hodnoty, již nelze převést na striktně ekonomickou hodnotu. A ve stejné logice je to i způsob vyjadřování samotného malířství pomocí vhodných výrazů, často dvojic přívlasků umožňujících popsat specifickou malířskou techniku, tzv. *manifattury*, nebo dokonce malířovo zvláštní vystupování, k jehož společenské existenci přispívá tím, že ji pojmenovává. Proto je logické, že oslavné texty a zejména životopisy bezpochyby hrály zásadní roli, ne snad tím, co o malíři a jeho díle říkaly, jako tím, že z něho učinily postavu, kterou je třeba si zapamatovat a která je hodna historického vyprávění podobně jako státníci a básníci (je známo, že zručnější analogie — *ut pictura poesis* — přispívala, alespoň po určitou dobu, až do chvíle, kdy se z ní stala překážka, k stvrzení svébytnosti malířského umění).

Genetická sociologie by do svého modelu rovněž měla zahrnout činnost samotných výrobců, jimi vyžadované právo být jedinými posuzovateli malířské produkce a jejich požadavek, aby oni sami mohli vytvářet kritéria vnímání a hodnocení vlastních výrobků. Měla by brát v potaz vliv, jaký může mít na ně a na představu, kterou si vytvářejí sami o sobě a o své produkci, a tím i na samu produkci, obraz jejich samých a jejich produkce, jaký jim nastavují ostatní činitelé zapojení do pole, ostatní umělci, ale také kritici, zákazníci, sponzoři, sběratelé atd. (Lze se také domnívat, že zájem některých sběratelů již od quattrocenta o skici a kartony jen přispěl k prohloubení pocitu, že umělec může mít i určitou vážnost.)

Dějiny zvláštních institucí, jež jsou pro uměleckou produkci nezbytné, by měly být rozšířeny o dějiny institucí, které jsou nezbytné pro spotřebu, a tedy i produkci spotřebitelů

a především *vkusu* jakožto dispozice a kompetence. Sklon „znalce“ věnovat část svého času hloubání nad uměleckým dílem pouze za účelem požitku se může stát podstatným rozměrem životního stylu *gentilemana*, popřípadě aristokrata, tedy člověka stále více ztotožňovaného s vkusem, jako tomu alespoň bylo ve Velké Británii a Francii. Je k tomu však třeba i veškerého kolektivního úsilí, bez něhož nelze vytvořit nástroje kultu uměleckého díla. Máme tu na mysli pojmy jako „dobrý vkus“, který je neustále zpracováván, nebo označení *virtuoso* převzaté z italstiny či „znalec“ z francouzštiny. V Anglii sedmnáctého a osmnáctého století tyto pojmy charakterizují a formují postavy schopné ukázat umění života oprostěné od všech utilitárních a níže mate-riálních cílů, k nimž se snižují „vulgární“ lidé. Bylo by ale potřeba brát rovněž v potaz vysoce ritualizované praktiky jako „Grand Tour“, což je kulturní pouť trvající několik let, která bývala zakončena návštěvou Itálie a Říma a která představovala víceméně povinné završení studií dětí anglické i jiné aristokracie. Anebo zmiňme instituce nabízející za poplatek kulturní produkty čím dál širšímu publiku, jako jsou specializovaná periodika, časopisy, kritická díla, literární a umělecké noviny či týdeníky, zmiňme soukromé galerie postupně proměňované v muzea, stálé výstavy, průvodce určené návštěvníkům malířských a sochařských sbírek v aristokratických palácích či muzeích, veřejné koncerty a podobně.

Veřejné instituce podporují nárůst *veřejnosti* zajímající se o kulturní díla, a tato je tak schopna (což se od ní i vyžaduje) dosáhnout žádoucí kulturní dispozice. Kromě toho tyto instituce, které stejně jako muzea nemají jinou možnost než nabídnout k zhlédnutí díla mnohdy vytvářené s úplně jiným cílem (jako jsou náboženské malby, taneční či obřadní hudba), vytvářejí společenský zlom tím, že díla vytrhávají z jejich původního kontextu. Tím je zbavují rozličných náboženských či politických funkcí, průběžně je včleňují do jakési *epoché* a redukují na jejich čistě uměleckou funkci. Muzeum, které odděluje a včleňuje (*frames appart*), je nepochybně povýtce místem nepřestajně opakovaného *konstitučního* aktu, kdy je s neúnavnou vytrvalostí

potvrzován a neustále reprodukován jak posvátný status udělovaný uměleckým dílům, tak dispozice, která je čini posvátnými a po níž tato díla volají.¹¹⁾ Zkušenost s malířským dílem, tak jak ji vnucuje toto místo zasvěcené výhradně ryzí kontemplaci, má snahu stát se normou pro zkušenost se všemi předměty, které patří do stejné kategorie. A patří sem proto, že jsou zde vystaveny.

Vše nás nutí si myslet, že dějiny estetické teorie a filozofie umění jsou — a to aniž by samozřejmě byly jejich přímým odrazem, neboť i ony se rozvíjejí ve svelbytném poli — úze spjatý s dějinami institucí, které napomáhají k dosažení ryzí slasti a nezištné kontemplace: myslím tím muzea, ale i ony praktické učebnice vizuálního tělocviku, jako jsou turistické průvodce anebo spisy o umění (k nim je třeba připočítat nesčetné zápisky z cest). Je jasné, že teoretické spisy, jež tradiční dějiny filozofie považují za příspěvky k poznání umění, jsou také a především příspěvky ke *společenskému budoucímu* a praktických podmínek jeho existence (totéž lze říci o pojednáních o politické teorii z pera Machiavelliho, Bodina či Montesquieua).

Z tohoto hlediska by tedy bylo zapotřebí přepracovat dějiny ryzí estetiky a ukázat například, jak se profesionálním filozofům podařilo importovat do oblasti umění koncepty, jež byly původně vytvořeny *teologickou* tradicí, zejména konceptu umělce jakožto „tvůrce“ vybaveného onou takřka božskou schopností „imaginace“, který je s to produkovat „druhohu přírodu“, „druhý svět“, nezávislý svět *sui generis*. Takovým způsobem přenesl Alexander Baumgarten ve svých *Filozofických úvahách o poezii* z roku 1735 do estetického řádu Leibnizovu kosmogonii. Tak jako Bůh při stvoření nejlepšího z možných světů vybíral z nekonečného množství světů sestávajících ze soumožných prvků a řízených specifickými vnitřními zákony, tak také Baumgarten učinil z básníka

11) Tento rychlý a stěžejní programový nárys toho, čím by mohly být společenské dějiny estetické dispozice v oblasti malířství, se částečně opírá o poznámky M. H. Abramse: *Doing Things with Texts*, cit. dílo, zejména s. 135–158, a také o poznámky W. E. Houghtona Jr.: „The English Virtuoso in the Seventeenth Century“, *Journal of the History of Ideas*, č. 3, 1942, s. 51–73 a 190–219.

tvůrce a z básně svět podrobený vlastním zákonům, jehož pravda nespočívá ve shodě se skutečností, nýbrž ve vnitřní soudržnosti. Podobně Karl Philipp Moritz píše, že umělecké dílo je mikrokosmos, jehož krása „nemá potřebu být užitečná“, protože má „v sobě účel své existence“. Bylo by třeba ukázat, jak v souladu s jinou teoretickou linií (již by bylo nutno vnímat také v jejím společenském rozměru, kdy je každý z myslitelů situován ve vlastním poli) myšlenka, že nejvyšší blaho spočívá v pozorování Krásna, včetně různých platónských, plótinovských, ale i leibnizovských teoretických základů, se prosazuje u různých autorů, především pak u Shaftesburyho, Karla Philippa Moritze nebo Kanta (jenž nahlíží věci spíše z pohledu příjemce uměleckého díla než produktujícího, tedy z pohledu toho, kdo kontemplanuje), ale také u Schillera, Schlegela, Schopenhauera a mnoha dalších: ukázat také, jak především tato německá filozofická tradice prostřednictvím Victora Cousina ovlivnila spisovatele umění pro umění (*l'art pour l'art*), zejména Baudelaira a Flauberta, kteří znovu a po svém objevili teorii „tvůrce“, „jiného světa“ a ryzí kontemplace.¹²⁾

Bylo by také dobré v každém z případů, jak jsem se o to pokusil u Kanta, vyzvednout příznaky společenského vztažení, který je vždy obsažen ve vztahu k uměleckému dílu (například ve dvojicích přívlastků jako čistý a nečistý, roznový a smyslový, vytržbený a obhroublý atd.). Zároveň by bylo potřeba usouvztažnit tento skrytý, avšak zásadní pojem s pozicí a trajektorií autora ve filozofickém, uměleckém atp.) poli a společenském prostoru. Taková genealogická rekonstrukce se možná bude zdát nezásadní pro časté opakování již řečeného, mnohdy nerozpoznatelné spojení s vědomou i nevědomou výpůjčkou, nebo se znovuobjevením objeveného, přesto by mohla být tím nejjistějším a nejradikálnějším průzkumem nevědomého postoje, který je všem kulturovaným lidem společný, a proto jej berou za *apriorně* univerzální formu vědění.

12) Hlubší vizi těchto dějin estetické teorie lze nalézt v knize M. H. Abramse: *Doing Things with Texts*, cit. dílo, zejména v kapitole „From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art“, s. 159–187.

HISTORICKÉ KATEGORIE UMĚLECKÉHO VNÍMÁNÍ

Tak jak se pole ustavuje, produkce uměleckého díla, jeho hodnoty, ale i jeho smyslu se stále méně omezuje pouze na práci umělce, ač se právě k němu soustřeďuje čím dál více pohledů. Produkce připouští do hry všechny malé i velké, slavné (jinými slovy oslavované), ale i neznámé autory tvořící díla hodnocená jako umělecká, kritiky, kteří sami ustavili své pole, sběratele, prostředníky, kustosy, zkrátka všechny ty, kdo jsou nějakým způsobem propojeni s uměním a kteří, protože žijí pro umění a z umění, se stavějí proti sobě v konkurenčních střetech, kde jde o definici smyslu a hodnoty uměleckého díla, tedy o vymezení uměleckého světa a světa (opravdových) umělců. Témto střetům všichni společně spoluvytvářejí hodnotu umění a umělce.

Jestliže věda o uměleckých dílech je ještě dnes v plenkách, je to bezpochyby proto, že ti, kdo ji mají na starosti, a především historikové umění a teoretické estetiky jsou — aniž to vědí nebo aniž vše domýšlejí do důsledků — vtázeni do bojů, v nichž se produkuje smysl a hodnota uměleckého díla. Jsou sami součástí toho, co považují za předmět svého zájmu. Jak poznamenal Wittgenstein, stačí si uvědomit, že všechny pojmy, které sloužily k úvahám o uměleckých dílech, ale především k jejich hodnocení a třídění, se vyznačují krajní neurčitostí, ať už jde o žánry (poezie, tragédie, komedie, drama nebo román), formy (balada, rondel, sonet či sonáta, dvanáctislabičný nebo volný verš), období nebo styly (gotika, baroko nebo klasicismus) či hnutí (impresionisté, symbolisté, realisté či naturalisté). A zmatek vládne i v pojmech, které slouží k charakteristice samotného uměleckého díla, k jeho vnímání a hodnocení, stejně jako v dichotomických přívlastcích, které strukturují uměleckou zkušenost.

Jelikož kategorie sloužící k hodnocení vkusu jsou společné všem mluvčím, kteří používají též jazyk, umožňují určitou formu komunikace, a jsouce nedílnou součástí obecného jazyka, používají se většinou i mimo čistě estetickou sféru. Vyznačují se však, a to i u odborníků, krajní rozkolísaností a ohebností. Proto, jak poznamenává Wittgenstein,

představují něco, co zcela odporuje definici podstaty.¹³⁾ Je tomu tak nepochybně proto, že jejich používání i smysl, který jim je přikládán, je závislý na zvláštních, společensky a historicky situovaných úhlech pohledu jejich uživatelů. Často vyjadřují hlediska naprosto nesmířitelná.

Analytik uvědomující si neustálé riziko, že se stane součástí hry, kterou analyzuje, musí počítat s téměř nepřekonatelnými nesnáze při výkladu výsledků. A to zejména proto, že i ten nejmetodičtější zvládnutý jazyk, jakmile jej naivní četba nechá vstoupit do společenské hry, bude nakonec vypadat jako zaujímání pozice v diskusi samé, jakkoli mu jde jen o její objektivaci. Jakmile se například nahradí původní slovo příliš zatížené pejorativními konotacemi jako „venkov“ neutrálním konceptem periferie, je jisté, že opozice mezi středem a periferií, kterou je možno použít k analýze některých projevů symbolické nadvlády, pozorovatelných v literárním a uměleckém světě jak na národní, tak mezinárodní úrovni, se stává předmětem bojů v analyzovaném poli a každý z termínů použitých k pojmenování této opozice může mít zcela protichůdné konotace v závislosti na pohledu příjemce. Tak se například může do pojmu promítnout potřeba vládnoucích, tedy těch, kteří jsou ve „středu“, charakterizovat zaujetí pozic „těch na periferii“, jako projev opožděnosti nebo „provincialismu“. Na druhé straně „ti na periferii“ mohou vůči deklasovanému v tomto uspořádání odporovat snahou proměnit periferní pozici v pozici ústřední anebo alespoň v úmyslný odstup.

Zkrátka a dobře, pokud se můžeme stále pít v otázkách vkusu — a jak dobře víme, konfrontace preferencí zaujímá v každodenních rozhovorech značné místo — je jisté, že komunikace se v této oblasti uskutečňuje jen s velkou mírou nedorozumění, neboť klasifikační schémata, o něž se opírá, jí zároveň zbavují praktického účinku. A víme také, že jednotlivci, kteří ve společenském prostoru zastávají různé pozice, mohou dát přívlastkům obecně používaným k charakteristice uměleckých děl či předmětů všedního života zcela odlišný, nebo dokonce opačný smysl a hodnotu.¹⁴⁾ Seznam pojmů, počínaje pojmem krása, jež v různých dobách

13) Viz R. Shusterman: „Wittgenstein and Critical Reasoning“, *Philosophy and Phenomenological Research*, č. 47, 1986, s. 91–110.

14) Stov. P. Bourdieu: *La Distinction*, cit. dílo, s. 216.

nabýly různých, či dokonce radikálně opačných významů, zejména v důsledku uměleckých revolucí, by tak byl nekonečný. Jako příklad lze zmínit pojem „dokonale provedený“, který poté, co v sobě soustředil spojitou představu etického a estetického ideálu akademického malíře, byl Manetem a impresionisty vyloučen z prostoru umění.

Kategorie, jež jsou vtaženy do vnímání a hodnocení uměleckého díla, jsou napojeny na historický kontext dvakrát. Jednak jsou řazeny do časové a prostorové daného společenského světa, zároveň jsou předmětem úzu, který je společensky příznakový vzhledem ke společenské pozici uživatelů. Většina pojmů, kterými se umělci a kritikové vymezují vůči svým protivníkům nebo kterými je definují, jsou zbraní i předmětem boje a mnohé kategorie používané historiky umění jsou jen víceméně učené maskovaná či proměněná klasifikační schémata, jež z těchto střetů vzešla. Zpočátku byly tyto bojové koncepty ponejvíce pojímány jako pohany nebo odsudky (naše kategorie pochází z řeckého slova *kate-gorein*, veřejně odsoudit) a postupně se z nich staly technické kategorie, z nichž pitvání kritiky a učená pojednání či akademické disertace dělají něco věčného, protože nikdo už nemá ani ponětí o tom, jak vznikly.

Pokud existuje pravda, pak je to proto, že tato pravda je předmětem bojů. A jakkoli rozdílné či dokonce protichůdné jsou způsoby třídění a úsudky činitelů angažovaných v uměleckém poli, jsou nesporně determinovány či orientovány specifickými dispozicemi a zájmy, které vyplývají z pozic v poli nebo z úhlů pohledu, a je jisté, že byly vysloveny v souladu s určitým nárokem na univerzalitu, na konečný soud, který popírá samu relativitu úhlů pohledu.¹⁵⁾ „Esen-ciální myšlení“ působí ve všech sociálních prostorech a obzvláště v polích kulturní produkce, v poli náboženství, vědy, literatury, umění, spravedlnosti atd., kde se hraje o to, kdo bude univerzální. V tomto případě je však naprosto jasné, že

15) To znamená, že jakmile filozof navrhuje esenciální definici estetického úsudku nebo když přisuzuje univerzálnost určité definici, která ji vyžaduje a která se podobně jako Kantova definice shoduje s vlastními dispozicemi, vzdaluje se méně než si myslí, od světa obvyklého myšlení a od sklonu k absolutizaci relativního, která je jeho typickým rysem.

„esence“ jsou zároveň normami. Mluvil o tom Austin, když rozebíral významy adjektiva „opravdový“ (nebo „skutečný“) ve slovních spojeních jako „opravdový“ člověk, „opravdová“ odvaha nebo jako v tomto případě „opravdový“ umělec či „opravdové“ mistrovské dílo. Ve všech těchto příkladech slovo „opravdový“ tiše staví sledovaný případ do protikladu ke všem případům ze stejné třídy, jímž ostatní mluvčí také přisuzují tento symbolicky velmi silný predikát jako jakýkoli jiný nárok na univerzalitu, ovšem ne vždy „opravdově“ zdůvodněným způsobem.

Věda nemůže dělat nic jiného než pokusit se stanovit pravdy těchto bojů o pravdu a pojme objektivní logiku, která blíže určuje tábory i to, oč se v nich hraje, jejich strategie a vítězství. Zároveň se pokusí vztáhnout představy a nástroje myšlení, které se považují za bezpodmínečné, ke společenským podmínkám jejich produkce a užívání, to znamená k historické struktuře pole, v němž se utvářejí a fungují. Vezmeme metodologický postulát, který je neustále ověřován empirickým rozbohem, že existuje shoda mezi prostorem zaujímání pozic (kam patří literární či umělecké formy, koncepty a nástroje analýzy atd.) a prostorem pozic, jež jsou v poli obsazené. V souladu s tímto postulátem jsme vedeni k historizování kulturních produktů, které si všechny činí nárok na univerzálnost. Ovšem historizovat je neznamenat, jak se mnozí domnívají, pouze je relativizovat tím, že se připomene, že mají význam pouze ve vztahu k určitému stavu pole, v němž se bojuje. Znamená to také, že jim bude navrátna nezbytnost, protože budou zbaveny neurčitosti vyplývající z jejich falešného zvětčování a budou dány do souvislosti se společenskými podmínkami jejich vzniku, které je jedině opravdu definují.

Totéž platí i pro „receptci“. Na rozdíl od obecně rozšířené představy, že sociologický rozbor vztahující každou formu výkonu ke společenským podmínkám produkce redukuje a relativizuje zkoumané praktiky a představy, lze spíše pozorovat, že je naopak vytrhuje z arbitrárnosti a absolutizuje je, neboť z nich činí něco nezbytného a nesrovnatelného, čímž zdůvodňuje jejich dosavadní existenci takovou, jaká je. Proto je možné předpokládat, že dvě osoby s různým *habitem*,

kté nejso vystaveny stejným situacím ani podnětím, protože si je budují jinak, neslyší stejnou hudbu nebo nevidí stejné obrazy, a jsou proto vedeny k tomu, aby vyslovovaly různé hodnotové soudy.

Opozice, které strukturují estetické vnímání, nejsou dány *a priori*, a protože jsou historicky produkovány a reprodukovány, nelze je oddělit od historických podmínek jejich uplatnění. Podobně estetická dispozice proměňuje umělecká díla v předměty společensky určené k její aplikaci a zároveň dodává životní sílu estetické kompetenci, včetně jejích kategorií, konceptů a taxonomií. Tím se z ní stává produkt celých dějin pole, který se musí reprodukovat v každém potenciálním spotřebiteli uměleckého díla pomocí specifické výuky. Stačí se podívat na její distribuci v dějinách (ať už jde o kritiky, kteří až do konce devatenáctého století hájili umění podřízené morálním hodnotám a didaktickým účelům) nebo v rámci kterékoli současné společnosti, abychom zjistili, že není nic nepřirozenějšího než schopnost zaujmout tváří v tvář uměleckému dílu nebo ještě spíše jakémukoli předmětu estetický postoj, tak jak jej popisuje rozbor podstaty.

Vynález ryzího pohledu se završuje souběžně s autonomizací pole. Jak jsme viděli, vyhlášení nezávislosti zásad produkce a hodnocení uměleckého díla nelze oddělovat od vyhlášení nezávislosti výrobce, to znamená výrobního pole. Ryzí pohled je výsledkem čistého procesu, protože je nutným korelátům ryzího malířství, které vzniklo proto, aby bylo vnímáno samo o sobě a samo pro sebe, jakožto malířství, jakožto hra forem, hodnot či barev, tedy nezávisle na věškeré návaznosti k nadsmyslným významům. Je produktem opravdového rozboru podstaty, který provedly dějiny během po sobě jdoucích revolucí. Ty stejné jako v náboženském poli vedou novou avantgardu pokaždé k tomu, aby ve jménu návratu k počáteční čistotě stavěla čistší definici žánru proti ortodoxii.

Obecně lze konstatovat, že vývoj různých polí kulturní produkce směrem k vyšší autonomii jde ruku v ruce s určitým reflexivním a kritickým obratem výrobců směrem k jejich vlastní produkci. Tento obrat je vede k tomu, aby vyvozovali sám princip této produkce a její specifické předpoklady.

Dokud tvrzení o převaze formy nad funkcí, způsobu zobrazení nad zobrazovaným předmětem dává nejvoe odstup od menších požadavků a má vůli vylučovat umělce podezřelé z toho, že se snaží jim vyhovět, pak je tím nejspecifičtější výrazem nároku na autonomii pole a jeho snahy produkovat i prosazovat zásady specifické legitimacy jak v řádu produkce, tak v řádu recepcce uměleckého díla. Nadřazovat způsob, jímž se o věci hovoří, nad samotnou věcí, obětovat „subjekt“, který býval dříve přímo podroben poptávce, způsobu, jak se s ním nakládá, ryzí hře barev, hodnot a forem, donutit jazyk, aby obracel pozornost k jazyku, je totéž, jako přiznávat specifčnost a nezaměnitelnost výrobku i výrobci a zdůrazňovat ten nejspecifičtější a nejnenuhraditelnější aspekt výrobního aktu. Umělec odmítá veškerou vnější poptávku či omezení a prohlašuje moc nad tím, co ho definuje a co je v jeho vlastnictví. Jinými slovy způsob, forma, styl, zkrátka *umění* bylo povýšeno na výhradní účel umění. Ocitujeme Delacroixe: „Všechna témata se stávají dobrými zásluhou autora. Ach, mladý umělece, čekáš na téma? Vše je téma, ty sám jsi téma, tvé dojmy, tvá duševní pohnutí tváří v tvář přírodě. Musíš se dívat do sebe a ne okolo sebe.“¹⁶ Opravdové téma uměleckého díla není nic jiného než čistě umělecký způsob, jak uchopit svět, to znamená samotný umělec, jeho styl, neklamné zamky jeho svrchovanosti nad svým uměním. A Baudelaire s Flaubertem v oblasti literatury, Manet v oblasti malířství uskutečňují i za cenu neobyčejných objektivních i subjektivních nesnází až do krajních důsledků uvědomělé prohlášení o všemohoucnosti uměleckého pohledu. „Tvůrce“, který je schopen toto aplikovat nejen na předměty nízké a běžné, jak to chtěl Champfleuryho a Courbetův realismas, ale i na předměty bezvýznamné, je zároveň s to ukázat svoji takřka všlskou schopnost proměny a prohlásit svrchovanost formy nad tématem. Tím také stanovuje základní normu pro kulturně vnímání.

Druhým důvodem výše zmiňovaného reflexivního a kritického obratu umění směrem k sobě je skutečnost, že ve chvíli, kdy se uzavřelo pole produkce, vytvářely se podmínky

¹⁶ E. Delacroix: *Œuvres littéraires* (Paris: Grés, 1923), sv. 1., s. 76.

pro téměř dokonalou převoditelnost a reverzibilitu poměru mezi výrobou a spotřebou. Tím jak se ze stylistických zásad stává hlavní nástroj při zaujímání pozic a opozic mezi výrobci, tyto zásady se stále více a stále přesvědčivěji naplňují v dílech a současně se stále jasněji a systematictější projevují v konfrontaci mezi výrobcem a kritickými soudy o jeho díle nebo mezi výrobcem a díly ostatních výrobců. Zároveň se stylistická kritéria projevují v teoretickém diskursu, jenž vznikl touto konfrontací, ale i pro ni. Ostatně specifické poznatky, jejichž praktické zvládnutí je jednou z přístupových podmínek do výrobního pole, jsou vepsány do děl minulých a zaznamenaných, kodifikovaných a kanonizovaných celým sborem profesionálních uchovávačů a oslavitelů — historiků umění a literatury, vykladačů, analytiků a kritiků. Z toho vyplývá, že čas dějin umění — na rozdíl od tvrzení naivního relativismu — nelze reálně zvrátit a že tyto dějiny mají *kumulativní* podobu. Nikdo není více vázán tradicí, jež je polí vlastní, než avantgardní umělci, a to včetně subverzivních snah, neboť nechtějí-li vypadat naivně, musí se nutně vymezit vůči všem minulým pokusům o překonání předchůdců. Tyto pokusy se staly součástí dějin pole a prostoru možností, které jsou nově přichozím vnucovány.

To, co se děje v poli, je stále více provázáno se specifickými dějinami pole a pouze s nimi, takže je čím dál složitější cokoliv odvodit ze stavu okolního světa ve zvažované civili (jak se o to pokouší jistá „sociologie“, která ignoruje specifickou logiku pole). Existence, hodnota a formální vlastnosti děl, jako jsou Warholovy krabice firmy Brillo nebo Kleinovy monochromy, mají samozřejmě svůj základ ve struktuře pole, a tedy i v jeho dějinách. Odpovídající vnímání takových děl může být jediné diferenciatlní a diakritické, jinými slovy takové, které si všímá odchylek ve vztahu k ostatním současným i minulým dílům. Podobně jako produkce; i konzumace děl, která vzešla z dlouhé tradice rozchodu s tradicí, se stává dějinnou i přesto, že je zcela odhistorizovaná. Je to proto, že dešifrování a hodnocení vtahují dějiny do procesu hry a ty se stále více redukují na ryzí dějiny forem, které zakrývají společenské dějiny střetů o tyto formy, zajišťující uměleckému poli život i pohyb.

Tím byla přijata výzva, kterou formalistní estetika, jež zná jen formu jak na úrovni recepce, tak produkce, staví proti sociologické analýze. Zdá se, že díla čistě formalistního střihu vznikla proto, aby plně posvětila platnost imanentní interpretace všímající si pouze formálních vlastností a aby mářila nebo znevažovala veškeré snahy o redukování těchto vlastností na společenský kontext, proti němuž se utvořily.¹⁷⁾ Přesto, aby se situace obrátila, si stačí uvědomit, že odmitají-li stoupenci formalistních ambic veškerou historizaci, je to projev neznalosti potenciality specifických, společensky daných podmínek. Ostatně estetická filozofie, která tyto ambice zaznamenává a schvaluje, se chová podobně... V obou případech byl opomenut historický proces, během něhož se ustavily společenské podmínky skýtající svobodu a nezávislost na vnějších danostech, to znamená pole relativně nezávislé produkce a ryzí estetiky, kterou toto pole umožňuje.

PODMÍNKY RYZÍHO ČTENÍ

Podobně jako „ryzí“ vnímání malířských nebo hudebních děl, i „ryzí“ čtení, které nutně vyžadují ta nepokročilejší díla avantgardy a které se kritikové a další profesionální čtenáři snaží aplikovat na každé legitimní dílo, je *společenskou institucí* představující zavření celých dějin pole kulturní produkce, dějin produkce ryzího spisovatele a spotřebitele, které toto pole pomáhá vytvářet. Text, který je produktem zvláštního typu společenských podmínek, vyžaduje existenci čtenáře schopného zaujmout postoj odpovídající této podmínce. Jakmile je totiž výrazem pole, které dosáhlo vysokého stupně nezávislosti, obsahuje výslovný příkaz, výzvu, kterou nevědomky zaznamenává a potvrzuje většina recepčních teorií. Tyto teorie, zakládající se na fenomenologické analýze prožitků kultivovaného čtenáře, se hodí leda k tomu, aby vyvozovaly na základě této polidštěné normy naivně normativní tvrzení.

¹⁷⁾ Kolem roku 1880 se z hudby stává umění, na něž se každý odvolává, alespoň pokud jde o zastánce „ryzího“ umění. Tuto skutečnost je třeba dát do souvislosti s vývojem směrem k estetickému *formalismu*, který, alespoň v poezii, doprovází autonomizaci pole, jež má svůj základ v logice specifických revolucí.

Ať už se čtenáři říká „implicitní“ jako v recepci teorii (a u Wolfganga Isera), „archilector“ jako u Michela Riffatera¹⁸⁾ nebo „informovaný čtenář“ jako v teorii Stanleyho Fische,¹⁹⁾ ten, o němž reálně mluví analýza, jako je například Iserův popis prožitků při četbě charakterizovaných jako receptance a protence,²⁰⁾ není nikdo jiný než sám teoretik, který tak pouze následuje velmi obecný sklon známý u *lectora* a za předmět svých analýz bere svou vlastní, sociologicky neanalyzovanou zkušenost kultivovaného čtenáře. A není třeba příliš rozvádět empirické pozorování k tomu, abychom zjistili, že čtenář, po němž volají ryzí díla, je produktem výjimečných společenských podmínek, které reprodukuje (*mutatis mutandis*) společenské podmínky jejich produkce (v tomto smyslu nelze zaměňovat legitimního autora s legitimním čtenářem).²¹⁾

Znamená to, že i zde lze rozehod s hermeneutickou tradicí a jejím přímým poznáním a narcisistní samolibostí zavšíť jediné znovuosvojení celých dějinných polí, které vyprodukovaly výrobce, spotřebitele i výrobky, a tedy i samotného analytika. Jinými slovy jde o znovuosvojení těchto dějin historickou a sociologickou prací, která představuje jedinou účinnou formu sebepoznání. V tomto smyslu, zcela protikladnému k významu, který mu připsuje „hermeneutická“ tradice, by bylo možno říci, že „*veškeré takové rozumění je nakonec rozuměním si*“.²²⁾

Pochopit znamená uchopit bytostnou nutnost a důvod a v konkrétním případě konkrétního autora rekonstruovat generativní vzorec, jehož znalost umožňuje reprodukovat

18) M. Riffaterre: *Essais de stylistique structurale* (Paris: Flammarion, 1971).

19) S. Fish: „Literature in the Reader“, *New Literary History*, č. 2, 1970, s. 123 a.

20) W. Iser: *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, (Bruxelles: Pierre Mardaga, 1984), s. 209 n.

21) Veškerý kulturní majetek, literární text, malířské či hudební dílo je předmětem chápání, které se mění podobně jako kulturní dispozice a kompetence příjemců, což v dnešní době znamená podle dosaženého vzdělání a doby od jeho dosažení (stov. P. Bourdieu — A. Darbel — D. Schnapper: *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, cit. dílo, kde navrhujeme model pro různé receptce malířských děl platný pro všechna kulturní díla).

22) H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode* (Tübingen: Mohr, 2. vyd., 1965), s. 246. Český překlad H.-G. Gadamer: *Pravda a metoda I: nárys filozofické hermeneutiky*, přel. David Mík (Praha: Triáda, 2010), s. 232.

v jiném režimu samu produkci díla, cítit jeho završující se nezbytnost, a to i mimo veškerou empatickou zkušenost. Odchyłka mezi žádoucí rekonstrukcí a účastným pochopením je nejjevnější, je-li je vykladač vlastní prací veden k tomu, aby prakticky činitelů, kteří v intelektuálním poli nebo ve společenském prostoru zastávají pozice naprosto vzdálené jeho pozicím, a tedy pozice, které se mu nejspíš zdají být naprosto „antipatické“, považoval za nutnost.²³⁾ Práce nezbytná k rekonstruování generativního vzorce stojícího v základu díla nemá nic společného s přímým a bezprostředním ztotožněním čtenářova jedinečného já s jedinečným já tvůrce, o němž hovoří romantická vize „živé četby“, kterou zejména Herder chápe jako věsteckou intuici v duši autora. Čtenářská praxe, tak jak ji vidíme u samotného Georgese Pouleta (mám na mysli jeho rozbor *Paní Bovaryové*), nemá nic společného s tím, co o ní říká ve své *Fenomenologii četby*. Tam se snaží všíť do role autora, prožít stejnou zkušenost imanentní dílu, dostat se do stavu empatického splynutí, kdy se čtenářovo „vědomí“ „chová, jako by bylo vědomím“ autora.

Pokud je ve školské tradici nadále tak živá romantická představa o četbě jak literární, tak filozofické, je to nepochybně proto, že nabízí dobré důvody ke ztotožnění *lectora* s *auctorem*, a tedy i k účasni *per procuram* na „tvorbě“. Někteří vykladači toto ztotožnění přetavili na teorii a definovali interpretaci jako „tvůrčí“ činnost.²⁴⁾

23) Odkazují zde k rozhovoru, kde jsem se pokusil připomenout rozdíl mezi logickou odsudku a logikou pochopení. Oproti všem prokurátorům a veřejným žalobcům, kteří odsuzovali Heideggera, jsem v tomto rozhovoru řekl, že „bych byl jeho nejlepším obhájcem“ (stov. P. Bourdieu: „Ich glaube ich wäre sein bester Verteidiger“, *Das Argument*, č. 171, říjen 1988, s. 723–726).

24) Z těch, kteří se pokusili zteoretizovat tvůrčí čtení, jmenujme z literatury Gérard Genetta (G. Genette: „Raisons de la critique pure“, *Figures II* (Paris: Seuil, 1969), s. 6–22) a z filozofie H.-G. Gadamera (H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, cit. dílo, a *L'Art de comprendre. Herméneutique et tradition philosophique, Écrits I et II* (Paris: Aubier, 1991)), který je proti veškerému historicismu redukování a odmítá v autorských intencích vidět vrcholnou míru interpretace. Shledává, že „porozumění není jen činnost reproduktivní, ale i produktivní“. Ovšem tato teorie čtení jako mystického obětování byla zavržena až v Heideggerových spisech o poezii (zejména v esejích „O povaze jazyka“ a „O původu uměleckého díla“). Nechat se unášet slovy znamená, dle Heideggera, zachytit odkrývání bytí, jež bylo zavrženo v poezii a nadále se v ní završuje. „Nechat slova být“, tak jako básník, jehož volání po bytí je dar i dávání, je to reprodukcce tvůrčího aktu, který dává bytí, tím, že dává slovo bytí.

zkoumání instituce čtení, to znamená jak otázku vymezení korpusu institucionálně posvěcených textů, tak otázku definice způsobu legitimního čtení. Dle víceméně kodifikovaných interpretačních mřížek chápe texty jako ustavené soběstačné skutečnosti, které v sobě zahrnují i smysl vlastní existence.

Vystoupit ze začarovaného kruhu, jež představují *legenda* — texty určené k četbě a produkující *modus legendi*, který je reprodukuje jako objekty zasluhující si, aby byly čteny, tedy jako nepomíjivé předměty čistě estetické rozkoše — lze jedině tehdy, bude-li tento začarovaný kruh brán jako předmět v rámci dvou skupin zkoumání: na jedné straně v rámci dějin postupného vynalézání ryziho čtení, což je způsob, jak chápat díla související s autonomizací pole literární produkce a vznikem děl, která vyžadují, aby byla čtena (a znovu čtena) o sobě a pro sebe; na druhé straně je to v rámci dějin procesu kanonizace vedoucího k ustavení korpusu kanonických děl, jehož hodnotu ustavičně reprodukuje školský systém tím, že produkuje poučené, tedy na víru obrácené spotřebitele a sakralizační komentáře. Analýza kritického diskursu o dílech je tak kritickou předmluvou k vědě o dílech a zároveň příspěvkem vědě o produkci děl jakožto předmětů víry.

Aniž bych tu chtěl načrtávat určitý program (ostatně částečně realizovaný v pracích historiků²⁸⁾), chtěl bych jen poukázat na příbuznost mezi pozicí *lectora* a odhistoričtým a odhistoričtjícím čtením korpusu kanonických děl, která jsou sama odhistoričtjena. Víme, že až do začátku devatenáctého století stála v základu výběru toho, čemu říkáme „humanita“²⁹⁾, představa o nadčasovém lidství, která byla natolik samozřejmá, že ji neměl nikdo poříbně jasně formulovat. Tato „kultura“ je převážně tvořena velkými

28) Srov. F. Chartier (ed.): *Pratiques de la lecture* (Marseille: Rivages, 1985), zejména „Du livre au lire“, s. 61–82.

29) Durkheim například ukazuje, že v humanistické tradici se řecko-římský svět omezoval na „určitý druh ireálného, ideálního prostředí zabydleného postavami, které nepochybně žily v dějinách, avšak byly prezentovány tak, že na nich nebylo nic dějinného“. A tuto deshistorizaci klade za vinu potřebě určitým způsobem neutralizovat pohanskou literaturu. Tato neutralizace pak umožňuje její přeměnu v základ vzdelávací činnosti, která se snaží všepřátvat křesťanský habitus (č. Durkheim: *L'Évolution pédagogique en France* /Paris: PUF, 1938/, sv. II, s. 99).

Podobně jako Bachelard hovoří o „kosmickém narcismu“ u estetické zkušenosti s přírodou založené na vztahu „sem krásný, protože příroda je krásná, příroda je krásná, protože jsem krásný“²⁵⁾ tak také my bychom mohli nazvat *hermeneutickým narcismem* formu setkání s díly a autory, v nichž hermeneut prokazuje inteligenci a velikost svou empatickou chápavostí k velkým autorům. Sociální dějiny interpretací, jež by měly doprovázet každou novou interpretaci anebo jí předcházejí, by mohly donekonečna vyjmenovávat chyby, kterých se dopustilo tolik a tolik vykladačů jen proto, že se cítili být povoláni k tomu, aby viděli „své“ autory dle vlastního obrazu, a propůjčovali jim tak striktně historicky dané a situovaně myšlenky a pocity. Všichni ještě máme v paměti směšně pedantické vysvětlivky ke školním klasikům. Avšak i mnoho neodborných vykladačů založených pouze na projekturní identifikaci a víceméně uvědomělém transferu se těší takové shovívavosti jen proto, že jejich etické dispozice nejsou tak suchopárné. Zkrátka nelze znovu prožít nebo umožnit komukoli prožít to, co zažili jím. A k opravdovému pochopení nevede sympatie, nýbrž naopak: teprve opravdové pochopení vede k sympatii, anebo ještě lépe k onomu *amor intellectualis*, lásce, která se zřiká narcismu a vede k odhalování nutnosti.²⁶⁾

Pouze sociologická kritika ryziho čtení, chápaná jako analýza za možnostních, společensky daných podmínek této zvláštní činnosti, umožňuje rozjet se s předpoklady, jež toto čtení mlčky implikuje. A dost možná dovoluje i uniknouti omezením, která si vynucuje neznalost těchto podmínek a předpokladů.²⁷⁾ Formalistní kritika, ač se chce osvobodit od veškerých institucionálních vazeb, paradoxně tiše přijímá všechny „teze“, které jsou součástí existence instituce, z níž pochází její autorita. Má totiž sklon opomíjet veškeré opravdové

25) G. Bachelard: *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty* (Praha: Mladá Fronta, 1997), s. 35.

26) To platí jak pro interpretaci textu rozhovoru s pouhým nezasvěcencem, tak pro pochopení díla některého slavného autora (což ovšem neznamená, že toto dílo neklade zvláštní nároky už proto, že autor patří do určitého pole).

27) Analýza společenských úzů kulturních statků, která se velmi podobá některéjší historické kritice církevních textů (zde je opět potřeba odvolat se na Spinozu), nemá za cíl — a ani tak nepůsobí, na rozdíl od toho, čemu naoko věří zastánci zavedeného kulturního pořádku — relativizaci kultury a její destrukci. Zahrnuje v sobě kritiku kulturních *power* a *fetišismu*, které způsobují, že díla, včetně nástrojů produkce, a tedy i tvůrčí vynalézavosti a svobody, jsou proměňována v rutiněské a zvěčnělé dědictví.

antickými texty, jež mají být prostřednictvím komentářů, gramatických a rétorických cvičení zásobárnou všeobecně platných po-
blémů politiky, morálky a metafyziky.³⁰ Jak poznamenává Durkheim, „vše by mělo mládež udržovat v přesvědčení, že člověk se vždy a všude podobá sám sobě, že změny, které vykazuje v průběhu dějin, se omezují na vnější a povrchní proměny [...] Po absolvování školní docházky tedy nebylo možné chápat lidskou přirozenost jinak než jako věčnou, neměnnou, stálou a na čase i prostoru nezávislou skutečnost, poněvadž rozmanitost míst a podmínek ji neovlivňuje.“³¹ Po celé devatenácté století starověké jazyky a literatury v programech převažují a přes snahy menšinového proudu, který se snažil v duchu encyklopedistů vést k pozorování a experimentům, má pedagogika stále sklon k výuce rétoriky (latinských nebo francouzských řečnických pojednání) a k morální výchově, nebo přesněji „povznesení ducha.“³² Kombinace univerzalistního humanismu a formalistního čtení textů se završila za třetí republiky v laicizovaném spiritualismu coby univerzitní kult díla pojímaného jako ryzí tvar (většně školského žánru zvaného „výklad textů“). Dílo tak vstupovalo do pantheonu kanonických autorů a sloužilo jako základ určitého republikánského a národního konsenzu, dosaženého za cenu derealizace a eklekticismu neutralizací všech konfliktů (víra versus rozum, konzervativismus versus pokrokářství atd.), jež by mohly rozdělovat různé frakce vládnoucích. Jak poznamenává Lionel Gossman, po roce 1870 lze v Anglii nebo Spojených státech, stejně jako ve Francii pozorovat, že výuka literatury, která byla až do té doby orientována na učení se psaní a veřejného projevu (v anglosaských zemích s důrazem na *elocutio* — výřečnost), se stává čím dál více „hodnotící čteností“.

30) Je známo, že ve Francii až do Velké francouzské revoluce představovaly klasické jazyky a literatury základ výuky. Moderní předměty jako fyzika se vyučovaly až v posledním ročníku střední školy (stov. F. de Dainville: „L'enseignement scientifique dans les collèges de jésuites“, in René Taton (ed.): *Enseignement et Diffusion des sciences en France au XVIII^e siècle* (Paris: Hermann, 1964), s. 27–65. P. Costabel: „L'oratoire de France et ses collèges“, *tamtéž*, s. 67–100). Pro situaci v Anglii a Spojených státech amerických viz L. Gossman: „Literature and Education“, *New Literary History* [The University of Virginia], č. 13, 1982, s. 364–365, pozna. 8.

31) É. Durkheim: *L'Évolution pédagogique en France*, cit. dílo, sv. II, s. 128.

32) Stov. M. Arnold: *A French Exon, or Middle Class Education and the State* (London — Cambridge, 1864) (zpráva o výzkumu provedeném v lyceu v Toulouse v roce 1859), a A. Vuillemin: „Rapport au roi sur l'instruction secondaire“, *Le Moniteur universel*, 8. března 1843, s. 385–391, cit. in L. Gossman: „Literature and Education“, cit. dílo, s. 365. Viz také A. Prost: *L'Enseignement en France 1800–1867* (Paris: A. Colin, 1968), s. 62–68.

kteří je „vhodná k pěstování citu i představivosti“ a výuce rétoriky. Tato výuka uvolňuje stále větší prostor pěstování vkusu a právě k recepci.³³

Mezi povahou textů, jež mají být čteny, a formou jejich čtení existuje vzájemná závislost. Čtení *lectora* předpokládá *scholé*, společensky nastolenou situaci *volné chvíle ke studiu*, během níž si člověk může „seriózně hrát“ (*spūdaios paizei*) i vážně brát hravé věci. Tím čtení skýtá zcela přesně to, co se vyžaduje jak od odhistoričtějšího díla univerzitní tradice, tak od literárního díla, jež se zrodilo z formalistního záměru.

Ryzí produkce produkuje i předpokládá ryzí četbu. *Ready-made* jsou jistým způsobem jen mezníkem všech děl vyprodukovaných nejen pomocí komentáře, ale i proto, aby byla komentována. Tak jak se pole osamostatňuje, spisovatel se cítí být stále více oprávněn psát díla, jež mají být *desifrována*, jinými slovy podrobována *opakovanému čtení nezbytnému k prozkoumávání niterné, nevyčerpateľné polysémie* díla. „Ryzí čtení“ vylučuje veškerý reduktivní odkaz na společenské dějiny výroby a výrobců, jakož i na veškerý dějinný záměr usilující o reaktivaci polemické či politické působnosti literárního díla. Toto čtení přirozeně bere za svůj „záměr“ (jak říkával Panofsky) všech děl, která nemají jiný záměr než to, že nemají záměr, tedy vyjma ten, který je vepsán do samotné formy díla. Z toho vyplývá, že *scholastic view*,³⁴ o němž hovořil Austin, se tím spíše *znevídá* — *že v situaci, kdy scholars ze všech zemí — uzavření v dokonalém kruhu, který nevědomky popisují jejich estetiické*

33) L. Gossman: „Literature and Education“, cit. dílo, s. 341–374, zejména s. 355.

34) Na jiném místě jsem ukázal, že sklon takřka bezmezně rozšiřovat postoj *lectora*, jež poznamenával některé formy etnologické a sémiologické strukturalismu, a aplikovat „čtení“ na skutečnosti, které se nepropíjejí (pouze) ke čtení (namátkou: rituály, strategie příbuzenských vztahů, umělecká díla, anebo některé formy diskursu), vede k systematickým omylům. Paradigmatem těchto omylů je to, čemu Bachtin říká filologismus, tedy učenecký poměr k mrtvému písemnictví vedoucí k ustavení jazyka jako šifry, která umožňuje rozluštit poselství, o němž si všichni myslí, že má funkci pouze pro učence, a sice funkci být rozluštěn. *Epistémocentrismu* lze uniknout pouze úvahou, která je nanejvýš epistemologická, neboť jejím předmětem je sám epistémický postoj, teoretické hledisko a vše, co jej dělí od praktického hlediska.

teorie — noří svůj ryzí pohled odhistoričtějšího čtení podobně jako Mallarméova Herodiada do zrcadla ryzího a dokonale odhistoričtějšího díla.

BÍDA AHISTORISMU

Bezpochyby není náhoda, že scholastické vidění světa i všechny nesporné, neboť již zavedené předpoklady, které toto vidění tiše zatahuje do hry, se otevřeně ukazují pouze v případě filozofie. Začlenění do světa ve znamení *scholé*, ve znamení nemotivované praxe a bezúčelné účelovosti, paradoxně nevede nutně k objektivaci všech podmínek umožňujících estetický prožitok pojmaný Kantem jako „ryzí procvičování schopnosti cítit“ nebo jako „nezjistnou hru na cit“. Filozofie dějin filozofie, které profesori filozofie všech teoretických škol³⁵⁾ uvádějí *do praxe* při čtení filozofických textů a z níž Gadamer vytváří explicitní teorii, je nikterak nevede k tomu, aby se ve svých teoriích percepcí kulturních děl (jehož zvláštním případem jsou teorie čtení) snažili vymanit ze začarovaného kruhu ryzího čtení textů očištěných od veškerého propojení s dějinami.

Bylo by zapotřebí osvětlit soubor základních předpokladů *filozofické* *doxy*, oné paradoxní skutečnosti, která je přisřezena a ušetřena i „nejradikálnějšího“ zpochybnění z per osvědčených kritiků doxobijců. A jsou to především ti, kdo jsou *prakticky* vtaženi do „filozofického“ čtení textů, jež školská tradice označuje jako „filozofické“, tedy textů, které takové čtení vyžadují. Viděli bychom tak, že odhistoričtější a odhistoričtější čtení historika filozofie má sklon (více méně úplné) uzávorkovat vše, co text propojuje s určitými dějinnými a určitou společností, především však s prostorem možností, vůči němuž se filozofické dílo původně vymezilo. Viděli bychom i to, že takový přístup opomíjí *celest* koexistujících systémů, které nemusejí být všechny „filozofické“ v základním významu slova, jak jej chápe vnitřní definice, alespoň

35) Nejlepší důkaz celosvětového rozšíření této profesionální dispozice (vycházející ze snahy neupadnout do „historicismu“) najdeme u těch, kdo se dovolávají marxismu a vyhýbají se jakémukoli pokusu o „historizování“ „marxistických“ konceptů, a to i těch, které jsou nejviditelněji svázány s dějinnými konjunkturami.

do doby, než se filozofické pole ustavilo jako takové (a bezpochyby i mnohem déle, jak je vidět na případě Heideggera).

Zapomíná se, že to, co koluje mezi filozofy současnosti i minulých období, nejsou jen kanonické texty, ale i tituly děl, nálepky jednotlivých škol, pokroucené citáty, koncepty s příponou -ismus, často obtěžkané polemickými odsudky nebo pustošivými kletbami, které někdy fungují jako hesla. Patří sem i rutinované vědění obsažené v přednáškách a učebnicích, oněch neviditelných a nepřiznatelných přenašečích „zdravého rozumu“ jisté generace intelektuálů, kde se některá díla zplošťují na hrstku klíčových slov a několik povinných citací. Patří sem i rozsáhlý soubor informací souvisejících s přináležitostí k poli a bezprostředně se dotýkajících vztahů mezi současníky. Tyto informace se týkají institucí (akademii, časopisů, vydavatelů atd.) i osob, jejich fyzického vzhledu a institucionální přináležitosti, jejich vzájemných vazeb, spojení i rozmišek a všeho, co souvisí se světským životem, ale i problémů a myšlenek, které zaměstnávají obyčejný svět a které jsou šířeny novinovými deníky (zabýval se někdy podrobně historik filozofie, byť by byl hegelian, tím, jaké noviny ten či onen filozof četl u snídane?). Jde o informace o diskusích a konfliktech v univerzitním světě, které — pokud se celosvětově rozšíří — stojí v základu univerzitního vidění světa.

Čtení, a tím spíše čtení knih a knih o filozofii, a to i pro ty nejsečtější mezi profesionálními čtenáři, je jen jeden z prostředků, jak získat aktivní čtenářský přístup k poznání psaní a četby. Bez širšího záběru totiž hrozí, že největší část nezměrného neviditelného podloží velkých myšlenek a především to, co bylo pro současníky samozřejmé, zůstane nepřístupné. A právě *doxa*, která již prošla bez povšimnutí, má pramalou šanci, aby ji zaznamenala svědeckví, kromíky nebo paměti. Ostatně ty jsou bez ohledu na schopnost rozpoznání autorů vždy „paměťmi člověka stíženého amnézií“, jak říkával Eric Satie. Obvyklé čtení — už tím, že ruší referenční vazbu ke skutečnostem označeným osobními jmény či osobními narážkami — přesazuje na čistě epistemickou půdu myšlenky, soudy a rozbor, které jsou částecí produktem univerzalizace jednoho zvláštního případu, a přetváří tak v nadčasové a neosobní odpovědi na nadčasové univerzální problémy i zcela konkrétní zaujímání pozic, které v prostoru politiky a morálky, ale i v řádu poznání či

logiky, byť v menší míře, zůstává zakoreněno v otázkách ve vědění a ve zkušenostech ovlivněných doxickým způsobem poznání.

S víceméně vědomým odhistoričtáním, plynoucím z aktivní či pasivní neznalosti dějinného kontextu, souvisí víceméně anachronická aktualizace, již se nevědomky, chybě-li pozorně usílí, dopouští veškeré čtení už tím, že propojuje texty s momentálním aktuálním prostorem možnosti a s filozofickou problematikou, která je do tohoto prostoru vepsána. Tento „aktualizační“ odkaz umožňuje anachronicky produkovat jak dějinně situovaný, tak mylně achronický komentář. Ten proměňuje i jednoduše reprodukované myšlenky, i když se domnívá, že je věrný jejich záznamu v písmu i jejich duchu. Je tomu tak proto, že prostor, do něž je uváděn, se změnil.

Tuto obvyklou praxi filozofického komentáře ospravedlňuje a kodifikuje Gadamerova hermeneutická teorie, což je aplikace heideggerovské filozofie na čtení filozofických textů. V souladu s *Pravdou a metodou* je adekvátní chápání filozofického textu „aplikace“ (dalo by se také říci *provedení* jako v případě hudebního díla nebo příkazu), zkrátka uvedení v praxi určitého akčního programu, jenž tvoří součást samotného díla. Předpokládá se, že tento program je obdárěn transhistorickou platností a jeho praktické provedení je jen *aktualizací*, která vychází ze základní časovosti existujícího a zpřítomňuje, to jest historizuje existující samotným aktem uvedení v činnost a účinek. Radikálně se odlišuje *dějinné* chápání filozofického či právního textu od *filozofického* či právního chápání filozofického textu, čímž se míní spuštní imanentního programu textu, provedení partitury a aplikace příkazu, který obsahuje. „Text, jemuž rozumíme historicky, je výslovně zproštěn nároku říkat něco pravdivého. Domníváme se, že rozumíme, když podání nahlízíme z historického hlediska, tj. vpravujeme do historické situace a snažíme se rekonstruovat historický horizont. Vpravdě jsme se tím zásadně zrekli nároku nacházet v podání pravdu platnou a srozumitelnou pro nás samé.“³⁶⁾ Zkrátka tam,

36) H.-G. Gadamer: *Pravda a metoda I. nárys filozofické hermeneutiky*, cit. dílo, s. 267.

kde dějinné chápání pohistoričtíje, „autentické“ porozumění chápe pravdu vytrženou z času detemporalizačním aktem chápání.

Ve skutečnosti existují sdělení jako například filozofické, teologické či právní texty a především vědecká tvrzení, která stojí zcela nezvykle mimo „tradiční“, tak jak ji definuje Gadamer. Ačkoli jsou tato sdělení produktem dějin, „zdá se“, říká Kant, „že si činí nároky na univerzální platnost“ mimo jiné proto, že získávají formu praktické věcnosti ze své historické aktualizace, která se nekonečně vrací znovu na začátek. Je ovšem pravda, že historické chápání, které rozebírá podmínky *uzniku* normativních tvrzení snažících se prosadit podmínky své adekvátní aktualizace, je v praxi zcela jiné, pokud ne zcela vylučně v porovnání s aktualizací, již provádí ten, kdo „aplikuje“ fyzický zákon, nebo ten, kdo uplatňuje výpočet pravděpodobnosti: tomu totiž nikterak nezáleží na dějinných procesech vedoucích ke „vzniku“ aplikovaných zákonů. Avšak je tomu tak i s filozofickou teorií, s právním zákonem nebo teologickým dogmatem? Nemá být v tomto případě nezávislost na historických podmínkách podrobena zkoumání? Jinak hrozí, že pravda bude ztotožněna s *autoritou* (jak to navrhuje použití samého slova *tradice*)? Je nutné nést všechny politické důsledky převrácení kantovské hierarchie lidských způsobů, jak naznačuje Gadamer, když navrhuje „nově určit humanitněvědní hermeneutiku ze zorného úhlu hermeneutiky právní a teologické“³⁷⁾

Právě takový zvrát Gadamer provádí, a to v duchu svého politického i intelektuálního konzervatismu: ve snaze „rehabilitovat autoritu a tradici“³⁸⁾ odmítá předsudek odmítání předsudku a prosazuje traktování filozofických textů jakožto nositelů „normativní hodnoty“, tedy v duchu textů právnických či teologických. Pro filozofa-filologa Gadamera, jehož

37) *Tamtéž*, s. 272.

38) Například: „Každý zná zvláštní bezmocnost svého úsudku tam, kde nám časový odstup nesvědčí bezpečná měřítka. Tak je úsudek o současném umění pro vědecké vědomí zoutale nejistý. Jsou to zjevně nekontrolovatelné předsudky, s nimiž k těmto výtvorům přistupujeme, předpoklady, které nás přespříliš ovládají na to, abychom o nich mohli vědět, a které mohou současně tvořit propůjčit nepřímě-řetou resonanci, jež neodpovídá jejímu pravému obsahu a významu.“ (*Tamtéž*, s. 262.)

modelem je Heidegger, tak adekvátní interpretace předstává odhalení pravdy, to jest vyřčení pravdy pravdivého textu.

Lze snad přehlížet fakt, že pro nejrůznější důvody a zájmy, které vstupují do hry, ony logické důvody dodávající filozofickým, právním či teologickým konstruktům univerzálně normativní podobu mohou být jen racionalizací zevšeobecňovaných soukromých zájmů? Je zde totiž obava, aby subjektivní zkušenost s normativností nebyla jen klamem, který se zrodil z podobnosti mezi habitou a zajmy (příčemž tato podobnost je založena na totožnosti podmínek nebo přinejmenším na shodných pozicích) těch, kteří vyprodukovali původní sdělení, i těch, kteří berou jeho „aplikaci“ za své poslání. Už proto bychom se měli vyvarovat *poverté-voství* a podřítit veškeré uplatnění zdrojů zděděných z minulosti dějinné kritice příčin a důsledků, podmínek produkce i podmínek recepce.

DVOJÍ HISTORIZACE

Nechceme-li dopustit, aby citový dojem a iluze bezprostředního porozumění uvolnily cestu podloudnému vpádu různých věr z té nejtemnější zásobárny, kterou v hloubi vždy ukrývá kulturní svévole určité tradice, musíme přistoupit k *dvojí historizaci* — jak tradice, tak „aplikace“ této tradice. Pouze rozbor zděděných schémat myšlení a zdánlivých samozřejmostí, které produkují, může zajistit teoretické ovládnutí komunikačního procesu (což je i podmínka pro jeho skutečné ovládnutí praxí). Proto musí být obnoven jak prostor možných pozic (chápaný skrze dispoziční spojené s určitou pozicí), vůči němuž se vytvořila historická danost (text, dokument, obraz atd.), která má být interpretována, tak prostor možností, vzhledem ke kterému ji interpretujeme. Neznat tuto dvojí určenost znamená odsoudit se k anachronickému a etnocentrickému „chápaní“, které má všechny předpoklady pro to, aby bylo fiktivní, a které si v nejlepší případě není vědomo vlastních principů (příčemž vzhled normativní samozřejmosti a nečasové nutnosti, kterou způsobuje, může být důsledek shody mezi oběma

historickými situacemi, anebo výsledek nevědomé reinterpretace založený na nepatřičné aplikaci myšlenkových kategorií samotného interpreta). Toto pokrivené „chápaní“ neznalé společenských podmínek, které je umožňují, vymezuje tradiční vztah k tradici založený na bezprostředním vnoření a přilnutí, bez odstupů. Ten totiž vytváří až historické vědomí časovým oddělením momentu vzniku od momentu „aplikace“. Tradicionalistický vztah, který se má k tradičnímu vztahu jako ortodoxie k *doxe* a jehož teoretiky byli Heidegger a Gadamer, usiluje o nápodobu tohoto naivního vztahu fiktivním návratem k prehistorické zkušenosti s tradicí.

Pochopit chápaní znamená pochopit, proč taková tradice spojovaná se společenským prostorem, který je víceméně vzdálený v čase a prostoru — Kantova estetika nebo možná v menším měřítku jeho teorie o „konfliktu způsoblosti“ —, s námi samovolně hovoří jazykem univerzálna. „Splynutí obzorů“ může být totiž čistě iluzorní, vytvářet pouze jejich zmatečný průnik a navozovat anachronismus a etnocentrismus. Každopádně je třeba je vysvětlit. Subjektivní dojem nutnosti prožívaný tváří v tvář výpovědi, jež nám připadá jako odpověď, která se může vybatvit komukoli, kdo si klade dotčenou otázku, musí být podroben zkoušce rekonstrukce společenského vzniku otázky, jinými slovy důvodu její existence a jejího smyslu, společenských podmínek jejího zachování jakožto otázky, čili společenského vzniku tazání i tazatele. Zkrátka nestačí jen zakoušet transhistoričnost v naivitě bezprostředního ztotožnění s textem (nebo událostí), je třeba ji dokázat. Zkrátka aby bylo možné alespoň trochu uniknout dějinám, musí být chápaní chápáno jako dějinné a vybaveno nástroji k chápaní sebe sama dějinné. A současně musí dějinně chápat dějinnou situaci, v níž se formovalo to, čemu se snaží porozumět.

Pokud jsme přesvědčeni, že bytí jsou dějiny,³⁹⁾ které mimo sebe nemají pokračování, a že je tedy nutné požadovat po dějinách biologických (včetně teorie evoluce) a společenských (včetně rozboru kolektivní i individuální sociogeneze forem

39) Francouzský pojem „histoire“ může označovat jak „dějiny“, tak „příběh“ — pozn. překl.

čí vnímání díla, ať už se jedná o čistě kognitivní funkci chápání pro pochopení, nebo o normativní funkci formativní „aplikace“. Pouze z tohoto dvojitého přezkoumání lze vyvodit přesné chápání *účinku* dlouhodobě vyvíjeného dílem, ať už jde o „věčný půvab“, o němž hovořil Marx (poněkud lehkovážně) v případě řeckého umění, nebo dokonce o *pravdivosti účinek*, který může i nemusí být doprovázen skutečným odhalením pravdy.

Pouze společenské dějiny mohou poskytnout prostředky k odhalení dějinné pravdy objektivizovaných nebo začleněných dějinných stop, které se vědomí zjevují v podobě univerzální podstaty. Připomenutí historických determinací může být základem opravdové volnosti vůči těmto determinacím. Svobodného myšlení musí být dosaženo historickou anamnézou schopnou odhalit vše, co v myšlení zůstává jako zasutý produkt historického procesu. Rozhodné uvědomování si dějinných determinací, opravdové znovudobývání sebe sama, které je pravým opakem magického utíkání se k „esenciálnímu myšlení“, nabízí možnost tyto determinace reálně ovládat. Historicismi realizaci transcendentálního projektu lze úspěšně dokončit pouze za předpokladu, že budou zmobilizovány všechny prostředky společenských věd. Stejně jako duše, které se dle mýtu o Érovi napily vody z Léthé poté, co si vybraly svůj podíl determinací, i naše myšlení zapomnělo ontogenezi i fylogenezi svých vlastních struktur. Vzhledem k tomu, že tyto struktury mají svůj základ ve strukturách dějinami ustavených společenských polí, mohou být navrátny myšlení pouze poznáním dějin a struktury těchto polí. Úsilí, které jsem zde vynaložil, aby toto poznání pokročilo, má v mých očích smysl, jen pokud by se mi podařilo ukázat (a přesvědčit o tom), že přemýšlení o společenských podmínkách myšlení je možnost, která myšlení — ve vztahu k těmto podmínkám — dává volnost.

myšlení) pravdu o veskrze historickém důvodu, který přesto není redukovatelný na dějiny, je třeba také připustit, že právě historizace (a nikoli rozhodovací dehistorizace v rámci jakéhosi teoretického *eskapismu*) lze úplněji ozřejmit racionalnost historicity: historizaci poznávaného předmětu, kategorií myšlení a vnímání (například „oko quattrocenta“), které se podílely na jeho vzniku a které se liší od těch, které na něj samovolně aplikujeme; historizaci poznávajícího subjektu, jeho čtení nebo jeho vnímání, jeho kategorií myšlení, vnímání a hodnocení. Historizace je tím naléhavější v případě (zdánlivě) bezprostředního chápání a hodnocení, zejména tam, kde i přes historickou či jinou vzdálenost, například před obrazem Piera della Francesca, černošskou maskou nebo při četbě Empedokleova či Parmenidova textu, takový dojem můžeme mít (nebo si myslet, že máme).

Pokud se nespokojíme se slovním a tautologickým řešením ontologie *Verstehen* dle Heideggerova vzoru, musíme očekávat řešení otázky adekvátního osvojení si produktů historické práce, dokumentů, paměťhodnot a nástrojů nikoli od jakékoli formy nadmyslové reflexe, ale právě od práce historické vědy, což je činnost kolektivní a kumulativní. Produkty historické práce jsou totiž více či méně provázány s determinacemi historické situace a v případě některých, zejména nástrojů myšlení (metod, konceptů atd.), orientují a řídí naše přítomné vnímání historické minulosti (čímž přispívají k zjevnému zrušení *odstupu* od minulosti).⁴⁰ Pouze taková práce totiž může zpřístupnit adekvátní poznání společenských podmínek produkce díla a zároveň nabídnout prostředky umožňující *podat k němu vysvětlení*, to znamená navrátit mu specifický důvod a nutnost, zkrátka ozřejmit jeho existenci jako nutnou (což ovšem neznamená, jak si myslí Gadamer, oživit jeho historické okolí). Jen taková práce může také přivést k poznání a tím i k uvědomění si celku předpokladů, které se podílejí na vnímání díla počínaje víceméně uvědoměle uplatněnými zásadami hermeneutické technologie a předpoklady týkajícími se funkce „četby“

40) Symbolická revoluce (kterou provedl například Manet) pro nás může být nepochopitelná jako taková, protože kategorie vnímání, které vyprodukovala a prosadila se pro nás staly přirozenými a ty, které odvrhla, se nám odcizily.

2/ ZPŮSOB VIDĚNÍ A JEHO SPOLEČENSKÝ ZROD

Nevysvětluji, protože se cítím doma v přítomném obraze.

LUDWIG WITGENSTEIN

Práce Michaela Baxandalla *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*¹⁾ mě zaujala na první pohled. Je to příkladná ukázka sociologie vnímání umění. Poskytla mi také příležitost, jak vymýtit stopy intelektuálního v mém vlastním výkladu, publikovaném několik let předtím, kde jsem se pokusil určit základní principy vědeckého přístupu k vnímání umění.²⁾ Pochopení uměleckého díla jsem zde popsal jako úkon *dešifrace*. Za cíl vědeckého přístupu k uměleckému dílu jsem stanovil ozřejmení uměleckého *kódu*, chápaného jako historicky ustavený klasifikační systém (systém principů členění),³⁾ jenž se projevuje souborem *slov* umožňujících pojmenovat a rozpoznat rozdíly.⁴⁾ Přesněji řečeno, jednalo se mi o poznání dějinných kódů, neboť představují nástroje vnímání proměnlivé v čase a prostoru. Zaměřil jsem se zejména na jejich vazbu k hmotným a symbolickým výrobním nástrojům.⁵⁾ Vycházel jsem přitom ze statistické analýzy proměnlivosti

1) M. Baxandall: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford: Oxford University Press, 1972). Francouzský překlad Y. Delsauta, k němuž Bourdieu odkazuje a z něhož cituji, má titul *L'Oeil du quatorzième. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (Paris: Gallimard, 1985). V tomto překladu odkazujeme k anglickému originálu.

2) Viz P. Bourdieu: „Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique“, *Revue internationale des sciences sociales*, t. XX, č. 4, 1968, s. 610–664.

3) *Tamtéž*, s. 648.

4) *Tamtéž*, s. 656.

5) *Tamtéž*, s. 649.

preferencí návštěvníků evropských muzeí a galerií v závislosti na různých sociálních proměnných (jako je dosažené vzdělání, věk, bydliště, zaměstnání apod.). Ukazoval jsem, že kategorie vnímání, naivně považované za univerzální a neměnné, jsou kategorie dějinně podmíněné a že je třeba odkrýt jak jejich fylogenezi, tak ontogenezi, v prvním případě zkoumáním sociálních dějin vzniku „čisté“ uměleckého pojetí a přístupu, ve druhém pak diferenční analýzou procesu jejich nabytí. Zdůrazňoval jsem, že nezištná hra vnímání a vnímavosti, o níž hovoří Kant, byla umožněna zcela specifickými dějinnými a společenskými podmínkami, neboť schopnost čistého estetického prožitku, která „by měla být dána každému člověku“, je ve skutečnosti výsadou těch, kdo mohou dosáhnout takových ekonomických a sociálních podmínek, aby se tato schopnost „čistého“ a „nezištného“ vnímání mohla trvale ustavit.

Zkrátka, i když jsem měl od počátku záměr a snahu objasnit specifčnost procesu konkrétního poznání, jež jsem současně analyzoval na dalších, zcela odlišných empirických objektech (například na kablyských rituálech), jen obtížně jsem se odpoutával od intelektualistického přístupu, který dosud převládal jak v ikonologické tradici odvíjející se od Pannofského, tak v tehdy vrcholící sémiologii: vždy tu byla tendence nazírat na umělecké dílo jako na objekt „dešifrace“, či jak se tehdy s oblibou říkalo, „čtyby“, a ta se připisovala typické iluzi — „čtenáři“ (*lector*) přirozeně tihnoucímu k tomu, co Austin nazval „scholastické hledisko“. Takové hledisko představuje základ „filologismu“, jenž dle Bachtina nutí nahlížet na řeč jako na neživou skutečnost určenou k dešifraci, nikoli jako na mluvu a nástroj praktického dorozumívání. A obecně vzato je to i základ hermeneutického přístupu. Ten má sklon pojmát každé chápání po vzoru *překladu* a převádí vnímání jakéhokoli kulturního artefaktu na intelektuální akt dekódování. Tím se také předpokládá vědomé ozřejmení i vědomá aplikace pravidel při tvorbě i interpretaci.

Při historickém výkladu díla či praktické činnosti minulosti (např. maleb Piera della Francesca) nebo při výkladu činnosti a díla vycházejících z tradice, která je nám cizí (např. u kablyských rituálů), jsme konfrontováni s jedním

paradoxem: jelikož je nám odepřeno skutečné, bezprostřední chápání jevů, tak jak je dáno jedincům oné doby či kultury, musíme je nahradit rekonstrukcí kódu, který je v jevech obsažen; přitom však nesmíme zapomínat, že jejich původní chápání nikterak nepředpokládá takové intelektuální — konstrukční a interpretací — úsilí a že současník či místní obyvatel, na rozdíl od vykladače, zakládá své chápání na neuvědomělých a neuvědomovaných schématech činnosti (podobně jako je tomu s gramatickými pravidly, když mluvíme). Jinak řečeno, ten, kdo analyzuje, musí za součást svého chápání uměleckého díla považovat i teorii onoho původního chápání jakožto praktické činnosti, bez teorie a pojmů, a vědět, že tuto činnost nahrazuje konstruováním dešifrovací mřížky a modelu, kterým by byly dané činnosti a díla zdůvodněny. Nikterak to neznamená, že ono činnostně prožívané chápání by se měl pokoušet napodobit nebo svou činností reprodukovat (v souladu s představou „oživené minulosti“, tak drahé Micheletovi a jiným). Nebrání to ovšem, aby ovládnutí a pochopení ozřejmených schémat, podle nichž praktická činnost probíhá, poskytl možnost praktické zkušenosti *na způsob prožitku*, jako by vnímání současníka či místního obyvatele.

Analýza Michaela Baxandalla mě povzbudila, abych přehledně všechny společenské překážky, jež takovému narušení sociální hierarchie činnosti a předmětů brání, a abych v oblasti vnímání uměleckého díla a specifické logiky smyslu praktické činnosti, kam se řadí i smysl pro estetické vnímání, důsledně dovršil metodologický přenos všeho, co mi dosud poskytli rozbor rituálních praktik kabybských venkovců a rozbor evaluačních postupů odborníků a kritiků. Věda o estetickém modu poznání spočívá na teorii činnosti jakožto praxe, to jest jakožto činnosti založené na kognitivních operacích náležících k onomu způsobu poznávání, které se uskutečňuje bez teorie a pojmů, aniž by se jednalo — jak to často vidí ti, kdo tuší jeho specifčnost — o nevysslovitelné splynutí s poznáním objektem.

Jestliže ti, kdo jsou v současnosti nejméně kulturně vybaveni, tíhnou — jak se zdá — ke vkusu označovanému za „realistický“, je to proto, že jim chybí jednak činnostní

nastavení, jako je tomu u milovníka umění, jednak povědomí o *specifických kategoriích*, které se utvořily v důsledku osamostatnění výrobního pole a dovolují bezprostředně postihnout rozdíly ve stylu a způsobu ztvárnění.⁶⁾ Proto nezásvěcení mohou na umělecká díla aplikovat jen činnosti schémata svého každodenního života.⁷⁾ Stejně tak současníci Piera della Francesca vkládali do vnímání jeho maleb schémata své vlastní každodenní zkušenosti — s kázáním v kostele, tancem a tržištěm. Jejich bezprostřední chápání tedy nemá mnoho společného s počítkem, ježž vzdělanému milovníkovi naší doby skýtá „kantovské“ oko: to vzniklo až později za přispění malířů a jejich snahy o nezávislost, zejména tím, že prosadili svou svrchovanost nad úkony, které v symbolické dělbě tvůrčí práce považovali za sobě vlastní a které se týkaly způsobu zpracování, formy a stylu.

OKO QUATTROCENTA⁸⁾

Klamně důvěrná obeznámenost s výrazovými technikami a náměty italského quattrocenta nám brání zachytit, čím se liší schémata vnímání a hodnocení, jež u děl tohoto období uplatňujeme, a schémata objektivně existující v době, kdy je uplatňovali ti, ke kterým se tato díla bezprostředně obracela. Týká se to mimo jiné křesťanské symboliky, neboť stálost pojmenování tu zakrývá hluboké proměny v průběhu času. Díla naší minulosti jsou příliš blízká, než aby nás znejistila a donutila přistoupit k dešifraci s náležitou výzbrojí, a zároveň příliš vzdálená, než aby se propůjčila, jakoby bezprostředně a téměř tělesně, předněšlenkovému uchopení v souladu s odpovídajícím habitem. Není však pochyb, že kterýkoli způsob chápání, jež nám nabízejí, ať je sebeiluzornější, může skýtat skutečné potěšení. Nicméně pouze důkladný etnologicko-historický

6) Tamtéž, s. 646.

7) Tamtéž, s. 642.

8) Následující stránky jsou obměněnou verzí článku napsaného ve spolupráci s Yvette Delsautovou: P. Bourdieu — Y. Delsaut: „Pour une sociologie de la perception“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, č. 40, 1981, s. 3-9. (Termín *quattrocento* označuje v dějinách umění a literatury italské patnácté století — pozn. překl.)

rozbór pomôže napraviť ony omyly ohniskové vzdálenosti, mnohým hŕbe zjstiteľné než v prípade takzvaného primitívneho umění, hlavne černoškého, kde nesoulad medzi etnologickou analýzou a estetickým diskursem neunikne ani tým nejzavrzalejším estetům. Je vskutku jen málo případů, kdy si předmět vědeckého zájmu vyžaduje, tak zřejmě jako zde, onu intelektuální neohroženost, vzácnou a přitom nezbytnou, je-li třeba odmítnout zavedené názory, postavit se tomu, co se sluší, a pojmut posvátná díla, jako jsou malby Piera della Francesca či Botticelliho, v jejich historické pravdě prací určených „hokynářům“ a „kupcům“.

Chce-li se historik zbavit onoho klamného, polovičatého chápání, které vyplývá z popírání historičnosti, musí rekonstruovat „mravní a duchovní vidění“ člověka patnáctého století, to znamená v prvé řadě společenské podmínky pro vznik *institute*, bez níž není poptávka, a tedy ani existence trhu s obrazy. Tou institucí je *zájem* o malířství, přesněji řečeno o ten či onen žánr, způsob ztvárnění nebo námět: „Ať byla podnětem potěcha vlastnit, čínorodá zbožnost, ta či ona podoba občanské uvědomělosti, sklon zanechat po sobě památku a možná na sebe upozornit, potřeba a radost bohatých odcínit nepravosti, záliba v obrazech — při objednávání zákazník ani nepotřeboval rozebírat své vnitřní důvody. Většinou se totiž jednalo o institucionalizované formy umění — retábl, fresku v rodinné kapli, madonu v ložnici, nástěnný nábytek v pracovně —, které samy, implicitně, bez zákazníkova přispění, a přitom k jeho potěše zdůvodňovaly objednávku a malířům pak do značné míry určovaly, co mají dělat.“⁹⁾

Syrová nevybíravost či naivita, s jakou jsou ve smlouvách z patnáctého století formulovány požadavky zákazníků, a hlavně starost, aby si za své peníze přišli na své, to samo o sobě představuje první důležitou informaci o jejich vztahu k objednávaným dílům. Zcela to kontrastuje s „čistým“ pohledem — ve smyslu oproštěnosti od jakéhokoli odkazu k ekonomické hodnotě —, k němuž se současný vzdělaný návštěvník obrazárny cítí být nucen při vnímání

9) M. Baxandall: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, cit. dílo, s. 3.

jak „čistých“ děl přítomnosti, tak „nečistých“ děl minulosti. V současném přístupu se totiž projevuje vliv vyšší autonomie výrobního pole. Avšak dokud platí, že poměr mezi objednavatelem a malířem má povahu pouhého obchodního vztahu, v němž objednavatel ukládá, co má malíř malovat, dokdy a jakými barvami, nelze uvažovat o svébytné estetiické hodnotě obrazů, tedy o hodnotě nezávislé na hodnotě ekonomické: ta se někdy zcela prozaicky měří pomalovanou plochou, vynaloženým časem a ponejvíce i nákladností materiálu a technickou dovedností malíře,¹⁰⁾ od něhož se požaduje, aby svůj um zřetelně prokázal.¹¹⁾ Jestliže časem roste zájem o techniku a snižuje se důraz na materiál, je to patrně proto, jak ukazuje Baxandall, že zlato je čím dál vzácnější, a také proto, že snaha odlišit se od nových zbohatlíků vede k odmítání okázalosti, ať už na obrazech nebo v odívání, což souvisí i s dobovým humanismem posilujícím křesťanskou askezi. Je to i tím, že umělecké výrobní pole postupně získává na nezávislosti a malíři mají v rostoucí míře schopnost osvědčovat a prosazovat technickou zručnost (*manifattura*), tedy *formu*. Právě formou — na rozdíl od námětu, který je jim ponejvíce určován — malíři mohou beze zbytku sami vládnout.

Analýza „více či méně vědomých reakcí malířů na podmínky trhu“ a závěrů, které vyvodili při utvrzování svébytnosti svého *řemesla*, a také rozbor rostoucího zájmu zákazníků o technickou stránku díla i tendence více uznávat viditelné známky „mistrovské zručnosti“ — to vše vede k analýze vizuálních schopností zákazníků a podmínek, za nichž obyčejní nezasevěnci mohli získat praktické vědomosti zajišťující bezprostřední přístup k dílům i ke schopnosti ocenit technický um malířů.

Rekonstruovat „vidění světa“ je zdánlivě banální záměr. Jakmile se mu ovšem pokusíme dát význam starého známého *světonázoru* (*Weltanschauung*), patrně jednoho z nejotřepanějších pojmů vědecké tradice, ihned se vyjeví jeho naprostá nekonzistence, ba nemožnost. Za prvé proto, jak

10) Tamtéž, s. 16.

11) Tamtéž, s. 23.

poznává Michael Baxandall, „že v písemných pramenech není většina vizuálních zvyklostí zaznamenána“, za druhé proto, že spoléhat na „svědectví pozorovací činnosti“¹²⁾ jako jsou obrazy a kresby, tedy na prameny, které se jakoby přirozeně nabízejí, znamená předpokládat, že problém, který jejich pomocí chceme vyřešit, považujeme za vyřešený. Nicméně právě na tomto argumentačním kruhu staví historik, když tvrdí, že společenské faktory „podporují utváření vizuálních dispozic, jež se pak projevují v jasné určitelných složkách malířova stylu“.¹³⁾ K tomu ovšem přistupují písemné prameny informující o využívání aritmetiky, o náboženských představách a zvyklostech, o tanečních technikách v patnáctém století v Itálii. Tyto prameny umožňují poznat kognitivní a současné hodnotící dispozice a pochopit obrazy v jejich historické logice. Pak je lze трактовat jako dokumenty historicky podmíněného vidění světa, nacházejí ve vizualizovaných vlastnostech zobrazení znaky percepčních a hodnotících schémat, jež malíř a pozorovatelé vkládali do svého vidění světa a svého vidění obrazového vyjádření světa. „Mravní a duchovní vidění“, ovlivněné „náboženstvím, výchovou, obchodem“¹⁴⁾ tedy ono „oko quattrocenta“ není nic jiného než systém percepčních a hodnotících schémat, soudí a požitků utvářených každodenním životem a činností — ve škole, v kostele, na tržišti, při výuce, kázání, veřejných proslověch, při vážení pytlů s obilím, měření sukna, při výpočtech složitěho úroku a pojistování lodí —, tedy všeho, co prolíná všednodenní existenci i tvorbou a vnímáním uměleckých děl. Nebezpečí intelektuálního, jež na analytika vždy tíhá, se Baxandall vyhýbá úsilím zmapovat „společenskou zkušenost“ se světem, kterou chápe jako praktickou zkušenost utvářenou ve styku s danou specifickou součástí společenského světa, v tomto případě s habitem vrstvy obchodníků, nebo, jak je sám ve schematickém shrnutí svých rozborů úmyslně charakterizuje, „kupců, kteří chodí do kostela a rádi tancují“.¹⁵⁾

12) Tamtéž, s. 109.

13) Tamtéž, „Předmluva“.

14) Tamtéž, s. 109.

15) Tamtéž, s. 109.

Tato schémata činnosti, spojená původně s běžnou kůpeckou prací a následně přenesená do obchodu s uměleckými díly, se nepropůjčují logické kategorizaci a nelze je přehlednit a převést, jak to ráda činí filozofie, v uspořádaný systém. I takový odborník v otázkách dobrého vkusu, jakým byl kritik Cristoforo Landino, používal při popisu obrazů výraz, jež mnohé napovídají nejen o dobovém „vnímání, ale také o skrytém zdroji zásad posuzování“.¹⁶⁾ Jejich struktura totiž nevykazuje formální přesnost čistě logické konstrukce: „K vystižení kvalit malířské tvorby quattrocenta předkládá Landino soubor výrazů jako čistý, lehký, půvabný, zdobný, rozmanitý, pohotový, radostný, bohubilý; plastičnost, perspektiva, barvitost, kompozice, koncepce, zkratka; napodobitel přírody, milovník náročných úkolů. Tyto pojmy představují jistou strukturu: vytvářejí protiklady a spojenectví, překrývají se, jedny zahrnují druhé. Snadno by bylo možno nakreslit graf a znázornit vzájemné vztahy. Jenže by to také znamenalo vnést do pojmů systematickou strohost, kterou ve skutečnosti nemohly a ani neměly mít.“¹⁷⁾

Jednotlivé složky, jež rozbor nutně musí izolovat, aby je vysvětlil a usnadnil jejich pochopení, jsou vzájemně provázány v *jednotě* daného *habitu*. Náboženské chování člověka, který chodí do kostela a naslouchá kázání, zcela splývá s chováním kupce zběhlého v pohotovém počítání zboží a cen, jak ukazuje rozbor hodnotících kritérií při posuzování barev: „Po zlatu a stříbru se za nejcennější a nejobtížnější upotřebitelnou považovala ultramarinová modř. Byly zde odstíny drahé a levné a existovala i ještě levnější náhražka nazývaná azurit. [...] Proto, když chtěli zákazníci předejít možnému rozearování, upřesňovali v případě modří, že se má použít ultramarin, ti opatrnější vyžadovali jeho odstín — ultramarin po dvou či čtyřech florinech za unci. Malíři i veřejnost k této skutečností bedlivě přihlíželi a exotičnost i riskantnost ultramarinové modří sloužily v malbě ke zvýraznění, což nám dnes zcela uniká, neboť tmavě modrá pro nás není o nic nápadnější než nach či rumělka. Ještě tak chápeme, proč

16) Tamtéž, s. 110.

17) Tamtéž, s. 150.

v biblické scéně je ultramarínovou modří označena postava Krista či Panny Marie, avšak zcela nám mohou uniknout zajímavější, jemnější způsoby užití. Například na Sassetiově retáblové desce *Svatý František darující svůj plášť chudému rytíři* má oděv, který František odkládá, ultramarínové modrou barvu, v Masacciově *Ukřižování*, tak barevně sytém, je ultramarínovou modří podtrženo hlavní gesto zvýrazňující příběh — gesto pravice svatého Jana.¹⁸⁾

ZÁKLAD CHARISMATICKÉ ILUZE

Milovat obrazy — to v případě italského kupce z patnáctého století znamená najít v nich *sebe sama*: přijít si na své peníze, dostat protihodnotu za vynaložené náklady v podobě „nejbohatších“, tedy viditelně nejdražších barev a na odív okázale vystaveného malířského umu. Ale je tu i něco, co by mohlo představovat předmoderní podobu estetického prožitku, totiž jakési uspokojení navíc, pocit, že v obraze cele nacházíte sebe sama, poznáváte se v něm, cítíte se v něm dobře, jste v něm jako doma, nacházíte v něm svůj svět a svůj vztah ke světu. *Pocit uspokojení*, jež skýtá vnímání uměleckého díla, by mohl vyplývat z toho, že umělecké dílo dává příležitost, a to v podobě zesílené vyvázanosti z praktické užítkovosti, jak poznat ony chvíle porozumění, kdy štěstí vyplývá z prožitku bezprostředního, neboť předvědomého a předmyslenkového souznění se světem, a vyjevuje se jako záračné setkání smyslu praktické činnosti a zprůměrných významů. Jinak řečeno, charismatická ideologie popisující lásku k umění jazykem zamilovaných je „opodstatněná iluze“: vystihuje vztah vzájemného podněcování mezi smyslem pro umění a významy vyjádřenými v uměleckých dílech, a jestliže se zde užívá slovníku obvyklého ve vztazích milostných, dokonce v sexuální významu, není to zcela nepřiléhavé. Nicméně se přitom opomíjejí společenské podmínky, jež tuto zkušenost umožňují.

Habitus podněcuje a zkoumá předmět zájmu, nutí jej, aby oslovoval. A předmět zájmu zase jako by podněcoval,

vyžýval, provokoval habitus. Vědění, vzpomínky a představy splývají, jak poznamenává Baxandall, s vnímáním přímě pozorovaných vlastností a mohou se, jak zřejmo, vyrovnat jen proto, že se predisponovanému habitu vyjevují jako čarovně vyvolané těmito vlastnostmi. (Magický účinek často přičítaný poezii se zakládá na podobném, takřka tělesném souznění, jež slovům a jejich konotacím připisuje moc vyvolat zážitky zasuté ve skrytých místech těla.) Zkrátka, plati-li, co neustále prohlášují estéti, že umělecká zkušenost je záležitostí citu a citění, nikoli dešifrace a argumentace, je to proto, že dialektický vztah vzájemného podněcování mezi utvářejícím aktem a utvářeným předmětem probíhá jako součást neuvědomovaného vztahu mezi habitem a světem.

Smlouva o *Klanění tří králů* mezi Ghirlandaieem a přerodem florentského nalezince *Ospedale degli Innocenti* ukazuje, že uspokojení smyslu pro hospodárnost naplňuje náboženské citění tím, jak se odměřují ve správných poměrech nákladnost barev a náboženská hodnota zobrazovaných postav: zlato je přisouzeno Ježíši a Panně Marii, ultramarínová modř slouží ke *zvýraznění* gesta svatého Jana. Díky pracím Jacquesa Le Goffa také víme, že kupecké počtářství proniklo i do náboženství, neboť očištec, zavádějící účetnictví do duchovní oblasti, se objevuje se vznikem bank.¹⁹⁾ K tomu jen dodejme mravní (a politické) uspokojení, jež skýtá lálibé, harmonické, vyvážené a ubezpečující zobrazení zjevného světa, a také prosté potěšení plynoucí z možnosti zcela nezištně uplatnit schopnost pochopit a vyložit zobrazení. Uvědomíme si tak, že v případě člověka patnáctého století se zkušenost s krásou — i v tom, co by v ní mohlo být závažné — rodí ze vztahu vzájemného pronikání mezi socializovaným tělem a předmětem společenského zájmu, vhodné se propůjčujícím uspokojení společensky založených smyslů: smyslu zrakového, smyslu hmatového, ale také smyslu pro hospodárnost a smyslu pro náboženský cit.

19) J. Le Goff, „The Usurer and the Purgatory“, in *The Dawn of Modern Banking* (Los Angeles: Yale University, 1979), s. 25–52. Viz též J. Le Goff: *La Naissance du purgatoire* (Paris: Gallimard, 1981), český *Zrození očistce*, přel. Věra Dvořáková (Praha: Vyšehrad, 2003).

Historický rozbor, pokud se dokáže vyvarovat slovních zobecnění esencionalistické analýzy a ponoří se do dějinné jedinečnosti daného místa a doby, aniž by upadl do slepého, přehnaného empirismu, zabraňuje prázdnému teoretizování a je nevyhnutelnou etapou při jakémkoli vědeckém stanovování *neproměnných*. Při takovém přístupu pak může poznávání historických podmínek a podminěnosti požitků „oka quattrocenta“ ukázat, co zřejmě představuje neproměnný, transhistorický základ uměleckého uspokojení: pomyslné vyplnění všeobecně šťastného setkání *dějinně* daného habitu a toho, co se do něho promítá a do čeho vstupuje, *dějinně* daného světa.

3/ PROCESUÁLNÍ TEORIE ČTENÍ

Buďte obezřelí, jestliže nechcete v tomto rozhovoru Jakuba a jeho pána pokládat pravdu za lež, lež za pravdu. Nyní jste řádně varováni a já si myji ruce.

DENIS DIDEROT

Až přilíš si unědomuji, že v románech právě já platím účet a dodávám důvěryhodnost a „život“ výrokům, z nichž většina nestojí autora pranic — (Mluvíš zde o těch nejlepších románech; 75 % vět je zaměnitelných ad libitum, tak jako v „životě“ běžné ujemy.)

PAUL VALÉRY

„Když slečna Emilie Griersonová zemřela, šlo jí celé naše město na pohřeb: muži šli z jakési uctivé lásky k padlému pomníku, ženy ze zvědavosti, jak vypadá vnitřek jejího domu, který už aspoň deset let nikdo neviděl, mimo starého sluhu — zahradníka a kuchaře v jedné osobě.“¹⁾ Faulknerova povídka začíná jako kterýkoli jiný příběh respektující pravidla žánru: protagonistka slečna Emilie Griersonová je nenápadně označena jako význačná osobnost, vedlejší postavy jsou rozlišeny na muže a ženy a charakterizovány dle běžného stereotypu (mužský konformismus, ženská zvědavost), vyprávěč přijímá obvyklé konvence žánru a nevtíravě se ztotožňuje s postavami („naše město“, „myslíme si“, „nepotěšilo nás“), celá řada náznaků, zejména časových („již takřka deset let“) navozují pocit neobyčklosti.

Při popisu Emilie Griersonové, postavy připomínající dávno zaslou slávu (*fallen monument*), Faulkner hromadí zdánlivě bezvýznamné, avšak tím účinnější drobnosti, jež jakoby mechanicky spouštějí obecně přijímané presupozice, podobně jako si počínají — avšak spíše podvědomě — řadoví prozaici, když chtějí vyvolat dojem reálné skutečnosti. Faulkner například navozuje představu urozenosti a všeho,

1) W. Faulkner: „Růže pro Emilii“, in *Růže pro Emilii*, přel. Zdeněk Urbánek (Praha: SNKLHU, 1958), s. 90–100.

co obnáší, jako je známé a v textu výslovně zmíněné „*roblesse oblige*“. Vystává tak obraz staré, důstojné dámy, posleďní představitelky kdysi význačné, ale nyní zchudlé rodiny, ztělesnění tradice a minulosti. Aktivují se anticipace vepsané do této společenské bytostnosti.

Představa urozenosti je společensky ustavený a společensky účinný pozitivní soud. Zde působí jako základ pro konstrukci společenské skutečnosti a mlčky ji takto přijímají jak vypravěč a postavy, tak čtenář. Zároveň je to základ pro anticipace, jež bývají obvykle stvrzeny skutky, neboť urozenost má status jsoucna předcházejícího a také vytvářejícího bytí tím, že už z definice vyzaduje či vylučuje jisté možnosti realizace. Sšla takové presupozice může být natolik účinná a hypotézy její realizace v habitu natolik odolné, že vzdorují i zcela zřejmé skutečnosti: „Chci arsen.“ Drogista se na ni zvysoka podíval. Také se na něj podívala, vzpřímená, s tvářicí jako napjatá vlnka. „Prosím, samozřejmě, řekl drogistka. „Máte ho mít, jestli ho chcete.“ Význam slov a jednání jsou předurčeny společenskou představou, již jedinec vyvolává. A jelikož se jedná o osobu „nade vši pochybnost“, myšlenka, že by šlo o vraždu, je vyloučena.

Anticipace obecného mínění je silnější než zřejmá fakta. Oficiální pravda („Jako tenkrát, když si koupila ten jed na krysy, arsen“, „bylo tam na krabičce napsáno [...] Na krysy.“) má větší váhu než zjevné, jakkoli šlené či cynické doznání („Chci nějaký jed“, řekla drogistovi.“). A tak je tomu se všemi podezřelými náznamy, jež autor hromadí. „Zápach“, Emiliina pomatenost, přesvědčení, že její „otec není mrtvý“, a další skutečnosti jsou systematicky opomíjeny, ba vylučovány z vědomí jak Emiliiných spoluobčanů, tak čtenářů: „Tenkrát jsme neřkali, že je šlená. Myslíli jsme si, že to tak musela dělat. Pamatovali jsme všechny ty mladíky, které její otec zahnal, a věděli jsme, že když jí tu nic nezůstalo, musí lnout k tomu, co ji oloupilo, jak už to lidé dělají.“ Teprve po její smrti, to jest čtyřicet let po události, zjišťují obyvatelé Jeffersonu, že Emilie otráвила svého milence a po celá léta ve svém domě přechovávala jeho mrtvolu. A čtenář svou myšlenku zjišťuje na poslední stránce.

SEBEZOBRAZUJÍCÍ PŘÍBĚH

Mohla by to být jen dobře sestavená zápleтка realistické povídky, kdyby zpětný pohled neozřejmil Faulknerovu obratnou manipulaci s časovou posloupností. Příběh je konstruován jako past využívající jak presupozice běžného života, tak žánrové konvence k postupné podpoře anticipace *významově pravděpodobného* vyznění příběhu, které je však v závěru nečekaně vyvráceno. Faulkner totiž inscenuje hned dvojitě zneužití důvěry. Dopouští se ho jednak Emilie, když využívá více či méně přeludné představy o urozenosti („Dlouho jsme je v duchu vidali jako nějaký živý obraz“) a obecného konsenzu o řádu věcí a jejich významu, tak jak vyplývá z nevysloveného souladu habitů. Tím klame drogistu a všechny své spoluobčany, především muže, mnohem náchylnější než ženy s jejich babskými klepy, aby se kladně stavěli k oficiální, veřejné pravdě. To druhé zneužití důvěry se týká čtenáře: využívá všeho, co ve „čtenářské smlouvě“ obrací jeho pozornost k mylným indicím a falešným stopám a odvádí ho od údajů, především časových, které jsou na způsob dobrých detektivek roztroušeny v textu a jen metodická čtba — tak jako to provedl Manakhem Perry²⁾ — je odhalí a uspořádá.³⁾

Faulkner totiž nenápadně porušuje „čtenářskou smlouvu“ (Ize-li vůbec označovat za smlouvu čtenářovu naivní důvěru v text a jeho bytostné sebestpromítání do textu, včetně presupozic obecného mínění). Ono porušení smlouvy využívá postupy velice podobné postupům detektivního románu, jako jsou zprvu nenápadné náznamy rozmístěné v příběhu. Avšak zde tyto obvyklé postupy nevedou čtenáře k tomu, aby neobvykle vyhlížející rozuzlení zpětně zásadil do řádu všedního světa. Naopak jen posilují ta nejobvyklejší očekávání s cílem nejprve je oklamat a pak ozřejmit vskutku

2) M. Perry: *Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates Its Meaning (Poetics and Comparative Literature)* (Tel Aviv: Tel Aviv University, 1976).

3) Na prvních třech stránkách narazíme na tyto údaje: „začal onoho dne v roce 1894, kdy plukovník Sartoris“, „ode dne smrti jejího otce“, „další generace“, „prvního dne v roce“ (bez udání roku), „před osmi nebo deseti lety“, „plukovník Sartoris byl již takřka deset let mrtvý“, „před třiceti lety“, „dva roky po smrti jejího otce a krátce po tom, co ji opustil milence“.

mimorádným vyústěním. Neocekávanost závěru je pak výzvou k opětvornému přečtení příběhu či alespoň k jakési pomyslné rekapitulaci, při níž si čtenář uvědomí nebo přinejmenším vtuší, že se stal obětí a spolučiniteltem mystifikace. „Růže pro Emilií“ si žádá čtenáře „mimo-rádného“, jakéhosi „meta-čtenáře“, který by četl nikoli příběh, nýbrž onen obvyklý způsob četby příběhu, tedy i presupozice, jež čtenář vkládá jak do své všední zkušenosti s časem a děním, tak do své zkušenosti s četbou „realistické“ či mimetické fikce mající vyjádřit skutečnost všedního světa a všední zkušenost s tímto světem.

„Růže pro Emilií“ je reflexivní příběh, tj. příběh sebe-zobrazující, jehož výstavba obsahuje program (v informatickém významu) reflexe o výstavbě textu a o naivní, prvoplánové četbě. Podobně jako experimentální test či zařízení vyžaduje nejen dvojí četbu, ale také četbu zdvojenou, tak aby se navršily bezprostřední dojmy z první četby a zjištění konstatovaná při druhé četbě. Ta je obohacena o retroaktivní nasvícení vycházející ze znalosti rozuzlení a skýtá jiný náhled na text a zejména na presupozice spojené s onou první, prvoplánovou, „románovou“ četbou. Čtenář se tak ocitá v jakési pasti, která je výzvou k opravdové *alldoxii*, a to výzvou vskutku paradoxní, neboť je důsledkem přirozené aplikace presupozic *doxy*. Čtenář je tak nucen uvědomit si, co vše nevěda obvykle přiznává autorům, kteří nevědí o nic lépe, že to po něm požadují.

Opiraje se o soubor nevysovených, avšak účinných presupozic a o obvyklou čtenářskou zkušenost, staví Faulkner do popředí celý soubor rysů zaměřujících pozornost opačným směrem a zakrývajících výstavbu textu, především jeho časový rozměr. Míchá časovou posloupnost, ponouká čtenáře ke klamným anticipacím a zároveň mu předkládá v umně strojné neuspořádanosti a ponejvíc v ten nepravý okamžik časové indikace, které by dovolily vymanit příběh z diskontinuity, uchopit skutečný sled událostí a nahlédnout významy, příčinné vazby a cíle, které se jinak vyjeví až následně, po závěrečném odhalení.

Tohoto účinku dosahuje především použitím presupozic a postupů charakteristických pro románovou tvorbu a četbu.

Podobně jako romanopisec předstírající, že věří tomu, co vypráví, a požadující na čtenáři, aby při četbě předstíral, že neví, že čte fikci, Faulkner zdůvěryhodňuje zdání svého příběhu neustálým používáním „my“ a neosobně jednonmyslných, anonymních obrátů jako „všichni si mysleli“ nebo „všechny dámy říkaly“. Přisuzuje si tak úlohu mluvčího celého společenství, jehož každý člen přiznává všem ostatním, co si podvědomě nárokuje i sám pro sebe, tj. ony *nethetické* teze, na nichž se zakládá společný světónázor. Například když se zmiňuje o Emiliiných výstřednostech, spoléhá se na obvyklou představu urozenosti a tím naznačuje, že nemusejí být přičítány šilenství, ale aristokratickému zaujetí pro vznešenost a hrudost. Tím, že po čtenáři žádá, aby jeho příběh četl dle zavedené konvence, tady jako fiktivní pravdivou historiku, dává mu svolení a ponouká ho, aby do četby vnášel presupozice, které čtenář užívá ve svém každodenním životě a pohledu na svět, a aby také více důvěřoval mužskému vidění, jež je zde oficiálnější, konvenčnější a konformističtější, než jak to vidí ženy, které sociologicky tíhnou ke zpochybování oficiálních, mužských pravd. Jim také dá závěrečné rozuzlení za pravdu.⁴⁾

Autor však také do konstrukce příběhu vkládá svou znalost řemeslné zručnosti a presupozic běžného psaní a čtení, které obvykle zůstávají bez povšimnutí, jako je například fakt, že kniha se čte od začátku do konce. Vkládá sem ovšem i praktické vědomí rozestupu mezi běžnou, nepoučecnou četbou, často chvatnou, roztržitou, nekritickou, která se neobtěžuje pracnou rekonstrukcí celkové časoprostorové výstavby, a „poučenou“ četbou profesionálního čtenáře, který se při četbě vrací zpět, rekonstruuje skutečný sled událostí a rozmetává zákeřnosti konstrukce vnučované naivnímu čtenáři. Viditelným důkazem této dvojí řemeslné zdatnosti jsou výrazy jako „zdála se“, „její oči jako by“. Odkazují k autorovu postoji a následně se pak vyjevují jako připomínka

4) Není samozřejmě nutno autorovi přisuzovat, že by si výslovně uvědomoval mechanismy, jež v práci uplatňuje, neboť je jako kterýkoli společenský činitel ovládal prakticky. Je proto pravděpodobné, že (si) ani neklade otázku pohlaví čtenáře, k němuž se obrací. A proč by taky? Vždyť takto konstruovaný text funguje s největší pravděpodobností zcela stejně i v případě, že čtenářem je žena.

nevědomosti o Emiliině osobě a čínech, v níž dlouho setrvali její spoluobčané. Takové reflexivní psaní vyžaduje reflexivní četbu, odlišnou od způsobu, jakým si znovu pročítáme detektivní zápletku poté, co jsme se dozvěděli závěrečné rozuzlení. Reflexivní četba odkrývá nejen soubor klamných indicií, ale také sebeklam (*self-deception*), ve kterém setrval důvěřivý čtenář, a také postupy a účinky související zejména s časovou výstavbou příběhu, pomocí nichž autor vyvolal společenskou presupozice odrážející povrchní prožívání světa a času.

ČAS ČTENÍ A ČTENÍ ČASU

Kdybychom se omezili na tuto povídku, neměli bychom mohli o „Faulknerově časovosti“ tvrdit totéž, co Sartre ve známé stati.⁵⁾ Jelikož romanopisecká práce Faulknera naváděla, ne-li nutila, aby se zabýval vztahem mezi časem zobrazujícím a časem zobrazeným v příběhu, rozhodl se nepokrytě skoncovat s tradiční románovou koncepcí a naivně chronologickým zobrazováním prožívání času: „Při čtení *Hluku a vřavy*,“ píše Sartre, „nás nejprve překvapí výstřednost ztvárnění. Proč Faulkner rozbil čas svého příběhu a zpřeházel jeho střepiny? Proč první okno, které se otevře do jeho románového světa, je vědomí idiota? Čtenář je v pokušení hledat orientační body a sám pro sebe si sestavit časovou posloupnost.“⁶⁾ Ale možná přesně to autor od čtenáře požaduje: aby si dal potřebnou práci se zaměřováním a rekonstrukcí, aby se zorientoval a přitom objevil oč přichází, když se orientuje příliš snadno, tak jako v románech uspořádaných dle zavedených konvencí (především v časové výstavbě příběhu); chce, aby čtenář odhalil pravdu o běžné zkušenosti a prožívání času i o zkušenosti a prožívání běžné četby vyprávějící o této zkušenosti a prožívání. Podobně jako artefakty kinetického umění, jež se nemohou realizovat bez aktivní divákovy spolupráce, tak také Faulknerovy romány jsou skutečné průzkumné stroje času.

Nenabízejí žádnou ucelenou teorii časovosti, kterou by postačilo jednou provždy ozřejmit, nýbrž nutí čtenáře, aby sám *formuloval* teorii, opíraje se o údaje obsažené v daném příběhu, které vypovídají o prožívání času u postav a mnohem více i o otázkách a úvahách týkajících se časové zkušenosti jednotlivého jedince a čtenáře při zpochybnění *rutinních čtecích návyků*. Je to podobné jako experimentální přerušování doxického spánku při etnometodologických výzkumech, například když je studentovi naznačeno, aby na matčinu žádost: „Skoč do kuchyně pro mléko“, reagoval otázkou: „Kde je kuchyně?“ Stejně tak Faulknerovy příběhy odhalují nepsaná ujednání, na nichž spočívá běžné mínění — to například, jež spojuje tradičního romanopisce se čtenářem —, a zpochybnují obecně sdílenou *doxu*, na které se zakládá doxická zkušenost se světem a románové zobrazení takového světa.

Faulkner se vědomě pustil do zdánlivě banálního, avšak zcela mimořádného podniku: *vyprávět příběh*. To samo o sobě znamená zaujmout odstup a nestrannost vůči společenské praxi a specifické logice zahrnuté ve společenském úkonu vyprávění. Pro autora to ovšem byla výzva, jak vepsat přímo do výstavby vyprávěných příběhů dalekosáhlé zkoumání naší zkušenosti s časovostí, ať už v našem žití nebo ve vyprávění o našem žití či žití jiných. Toto tázání a náznaky odpovědí, jež ve vyprávění svými spisovatelskými prostředky nacházíme, představují podnět *vyprodukovat* teorii časové zkušenosti, která v pravém slova smyslu nepatří ani Faulknerovi, a není to ani ta, kterou Sartre Faulknerovi propůjčuje.

Tuto teorii lze vytvořit pouze za podmínek, že zapudíme a překonáme živelnou filozofii časovosti, jejímž nejtypičtějším projevem je románová podoba, zejména ve své životopisné variantě. Ona živelná filozofie konání a vyprávění o konání, tak jak ji „předfaulknerovští“ romanopisci a především i historikové vepsali do vyprávění svých příběhů a která má své přírozené pokračování ve filozofii časového vědomí (Husserlovy či Sartrovy ražby), brání skutečnému poznání struktury společenské praxe. Produkce času, která se uskutečňuje v praxi a praxi, nemá nic společného s prožíváním času (*Erlebnis*), byť předpokládá zkušenost (*Erfahrung*)

5) J.-P. Sartre: „A propos de *Le Bruit et la Fureur*. La temporalité chez Faulkner“, in tent.: *Situations I* (Paris: Gallimard, 1947), s. 65–75.

6) *Tamtéž*, s. 65.

či — řečeno se Searlem — soubor tzv. *background assumptions*.⁷⁾ Četné příklady takových „podkladových presupozic“ najdeme právě u Faulknera: vycházejí z nich jak hypotézy Emiliiných spoluobčanů o významu a dalším pokračování jejího vztahu k Homeru Barronovi, tak i jejich jednomyslné, kategorické soudy: „Tak *jsme* si tedy nazíří všichni řeckí. Sama se zabije,“ a říkali *jsme*, že to bude ze všeho nejlepší. Hned na počátku, když *jsme* ji začali vídat s Homerem Barronem, říkali *jsme*: Vdá se za něj. Pak *jsme* říkali [...]“

Časový rozměr nabývá jednající činitele úkonem, kterým transcenduje bezprostřední přítomnost směrem k budoucnosti a ta je podmíněna minulostí, z níž vychází jeho habitus. Vyrábí čas tím, že prakticky předjímá nastávající budoucnost, která je současně praktickou aktualizací minulosti. Můžeme tak zahrnout metafyzickou představu o čase jakožto skutečnosti o sobě, stojící mimo praxi a předcházející praxi, která by byla, jako u Husserla, spojena se základní představou *temporalizace (Zeitigung)*. Ta není výsledkem ani ustavující činnosti transcendentálního vědomí vytržného ze světa, jako u Husserla, ani *pobytu (Dasein)* ve světě, jako u Heideggera, nýbrž vyplývá z habitu organizovaného v rámci souboru dalších habitů (a to je i rozdíl oproti Husserlové koncepci transcendentální intersubjektivity). Praktický vztah ke světu a času, sdílený skupinou činitelů, kteří vkládají tytéž presupozice do konstrukce smyslu světa, v němž se pohybují, zakládá zkušenost s tímto světem jakožto světem obecného mínění. Habitus jakožto praktický smysl je výsledkem včlenění struktur sociálního světa, především jejich imanentních tendencí a časových rytmů, a jako takový vytváří presupozice (*assumptions*) a anticipace. A jelikož běh událostí obvykle dává anticipacím za pravdu, zakládá se na nich vztah bezprostřední důvěrnosti či ontologického spřeznenectví s důvěrně známým světem, přičemž tuto vazbu nelze zjednodušeně převést na vztah mezi subjektem a objektem.

7) Viz J. R. Searle: *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

Krátce řečeno, habitus je princip společenské struktura-ce existence v čase, tedy všech anticipací a presupozic, jejichž prostřednictvím nejen prakticky konstruuujeme smysl světa, tj. jeho význam, ale neoddělitelně s tím také jeho nastávající orientaci. Právě to nás Faulkner nutí objevovat tím, že soustavně hatí smysl společenské hry, kterou vkládáme jak do své zkušenosti se světem, tak do naivního, prvoplánového vyprávění o této zkušenosti: smysl hry je též smyslem příběhu o hře i její historii, tedy i o nastávající budoucnosti, přímo čitelné v přítomnosti hry a v závislosti na ní i zaměřené, aniž by bylo nutno ji výslovně formulovat jako vědomý záměr, a tedy ustanovovat jako nahodilou *budoucnost*.

DA CAPO/ ILLUZE A ILLUSIO

Vytvářet pravdu znamená dávat úplnou iluzi. Právdy podle obvyklé logiky věcí, ne tedy otrocky popisovat zmeř události, jak za sebou následovaly. Usuzují z toho, že nadání realisté by se spíše měli jmenovat iluzionisté. I... Každý z nás si tedy vytváří iluzi světa, poetickou, sentimentální, veselou, zasmušlou, špinavou nebo hrůznou iluzi podle své přirozenosti. A spisovatel má poslání věrně reprodukovat tuto iluzi všemi uměleckými prostředky, kterým se naučil a které ovláá.

GUY DE MAUPASSANT

Je nutno připustit, že právě historická analýza umožňuje pochopit podmínky, za kterých probíhá „chápání“ čili symbolické přivlastnění symbolického předmětu, ať už je skutečné či fiktivní, které pak může být provázeno onou zvláštní podobou požitku označovanou jako požitek estetický. Neznamená to, že by znalost historické pravdy představovala podmínku a míru estetického požitku (jinak by totiž všechny literární a umělecké požitky byly odsouzeny k tomu, aby — tak jako v legendě o Amfitryónovi — vplyvaly z nedorozumění).

Ať už se fikce sama představuje jako přetvářka a smyšlenka, jako v případě fikce literární (tam, kde dosáhla jistého stupně sebeuvědomění), anebo, jak uvádí Searle, bere vážně, co říká, a přijímá za to zodpovědnost, tj. být případně usvědčena z omylu, jako v případě fikce vědecké, její „rouhačská demontáž“ vede k objevu, jež učinil již Mallarmé, že *základ úry* (a požitku, který literární fikce skýtá) tkví v zájmu na hře a vkladu do hry, tedy v *illusio*. Znamená to, že je přijímána základní presupozice, že literární či vědecká hra stojí za to, aby byla hrána a brána vážně. Literární *illusio*, ono prvotní přistoupení na literární hru, z níž vyplývá víra v *důležitost* a *prospěšnost* literárních fikcí, podmiňuje — byť téměř pokaždé nepozorovaně — estetický prožitek. Ten je vždy alespoň částečně tvořen potěšením z účasti na hře,

z podřízení se na fikci, z celkového souznění s presupozicemi hry; je to též podmínka literární *illuze*, a spíše než realistického účinku, i účinnosti víry, kterou je text mocen navodit.

Abychom pochopili samotný účinek této víry a také její odlišili od podobného účinku textu vědeckého, je nutno si uvědomit, tak jak to ozřejmil Flaubertův rozklad, že vychází ze shody mezi presupozicemi, přesněji řečeno mezi konstruktivními schématy, jež vypravěč a čtenář (nebo malíř a návštěvník galerie — v případech analyzovaných Michaellem Baxandallem) vkládají do tvorby a recepce díla. A tato sdílená schémata, představující jejich společný majetek, slouží při konstrukci obecného mínění o světě. Takřka všeobecné přijímaná shoda o jeho struktuře, především prostorové a časové, tvoří základ té nejzákladnější *illusio*, totiž víry ve skutečnost světa.

Flaubert dále dovádí a prohlubuje Mallarméovo tázání o základech víry, kterou lze pojmenovat jako scholastickou, neboť se váže k existenci polí sdílejících předpoklad *scholé*, tedy univerzální výchovy vyvázané z nutnosti. Rozvíjí také Faulknerovo tázání o základech víry v to, co vyjadřuje text, tedy víry ve fikce využívající účinky takové víry, a ptá se po příčinách. Nestačí mu jen uvést na scénu postavy, které — tak jako Frédéric či paní Arnouxová — literárně prožívají literární dobrodružství, jako je mýtus o velké, nenaplnitelné vášni, a dovádějí víru v literaturu, to jest ve fikci a ne skutečno, až k bodu, kdy skutečně žijí nejotřepanějšími banalitami literární fikce, jako je mýtus o čisté lásce („připadá mi, že jste se mnou, když v knihách pročítám milostné pasáže“). Tento sklon brát vážně iluzi umění a lásky a nazírat skutečnost jen skrz literární anticipaci odsouzenou k deziluzi Flaubert spojuje s jakousi patologickou prvotní vírou v realitu společenské hry, s neschopností vstoupit do *illusio* jakožto do kolektivně sdílené a stvrzené iluze skutečnosti. Nepotlačitelnou náchylnost utíkat se k fikci, kterou s Frédéricem sdílí a kterou sám aktivně provádí psaním díla, kde ji objektivizuje, pak spatřuje v neschopnosti brát vážně i tu nejskutečnější společenskou hru a svět obecného mínění, ono doxické prožívání obvyklého světa vyplývající z úspěšné socializace, která zajišťuje včlenění sdílených struktur

a zakládá konsensus o smyslu světa, to, co Durkheim nazývá „logický konformismus“.

Od *Paní Bovaryové* přes *Citovou výchovu* až po *Bovaryada* a *Pécucheta* Flaubert neúnavně vykresluje postavy prožívající život jako román, neboť berou fikci příliš vážně jen proto, že nedokážou brát vážně skutečnost, a přitom si „pletou kategorii“, tak jako se v kategorizaci mylí realističtí romanopisec a jeho čtenář. Flaubert tím poukazuje na to, že sklon přiznávat povahu skutečnosti fikcím (a to do té míry, že existenciální skutečnost by se měla podřizovat fikci, podobně jako u dona Quijota, Emmy či Frédérica) patrně vyplývá z jistého odstupu, jakési netečnosti či trpné obměny stoické ataraxie: skutečnost má pak tendenci se jevit jako iluze a *illusio* nabývá pravdivosti „opodstatněné iluze“, využíváme-li výrazu, kterým Durkheim označil náboženství.

Brát vážně literární iluzi znamená ve skutečnosti hrát jednu *illusio* proti jiné. Na jedné straně je to *illusio* určená vyvoleným *happy few*, tedy *illusio* literární, víra vzdělanců a výsada těch, kdo žijí z literatury a mohou prostřednictvím písma žít život jako literární dobrodružství. Proti ní stojí ta nejobecnější a nejrozšířenější *illusio* — *illusio* obecného mínění. Sancho Panza se k donu Quijotovi chová jako thrácká služka k Thalétovi z Milétu. Ten i ona oběma neustále připomínají realitu světa obecného mínění, onoho obecného světa, téměř všeobecně sdíleného na rozdíl od světů zvláštních, mikrokosmů, jako je svět literatury či svět vědy, které se vytvořily na základě rozchodu se světem obecného mínění a s doxickým přínutím k běžnému životu.

Flaubert tuto analýzu jednotlivých podob iluze, *illusio* a jejich vztahů provádí čistě literárním *ztvárněním*, a umožňuje tak uchopit rozdíl mezi literárním a vědeckým přístupem. Problém fiktivního ztvárnění reality a reality jakožto fikce je totiž podán ve fikci, jež více než kterákoli jiná je patrné s to vytvořit iluzi skutečnosti. Je to proto, že stejně jako Faulkner aplikuje ty nejhlubší struktury společenského světa, jež jsou zároveň mentálními strukturami, které čtenář promítá do své četby: ty jsou výsledkem interiorizace struktur reálného světa, a proto s tímto světem souzněji a zakládají bezvýhradnou víru ve fikci, která je zobrazuje,

stejně jako víru v běžnou zkušenost se světem. Jenže tyto struktury nejsou obnaženy a ukázány samy o sobě, jako je tomu při vědeckém rozboru. Jsou věleny do příběhu, kde se zároveň ukazují i skrývají. Literární přístup, stejně jako přístup vědecký, spočívá na konvenčních kódech, na společensky podložených presupozicích a historicky vytvořených klasifikačních schématech, jako je opozice mezi světem umění a peněz, tvořící základ kompozice *Citové výchovy* i chápání tohoto díla při četbě. Avšak tyto struktury a otázky, které k nim klade, obdobně těm, jež jsem zde zkoumal, literatura vyjevuje v konkrétních příbězích a na individualizovaných příkladech představujících, řečeno s Nelsonem Goodmanem, jakési vzorky reálného světa. Jsou to vzorky reprezentativní a reprezentující, a to zcela konkrétně, tak jako vzorek látky podává představu o celé látce. Dokládají evokovanou skutečnost, a proto také obsahují veškerá klamná zdání světa obecného mínění. Struktury jsou v nich obsaženy, ale jsou skryty pod vnějším nepodstatným příhod, nahodilých faktů, osobních událostí. Toto působivé, náznakové, eliptické podání způsobuje, že literární text, tak jako realita, sice vyjevuje struktury, avšak zastřeně, skrývá je pohledu. Na rozdíl od toho věda se pokouší věci říci tak, jak jsou, neufemisticky. Vyzaduje také, aby byla brána vážně, a to i tehdy, když rozebírá sám základ oné zvláštní podoby *illusio*, jíž je *illusio* vědecká.

POST-SCRIPTUM/ ZA SPOLEČENSTVÍ UNIVERZALISMU

Kdysi se sofisté obraceli jen k několika lidem, dnes jim periodický tisk umožňuje, aby měli celý národ.

HONORÉ DE BALZAC

*Na rozdíl od předchozích kapitol tato kapitola je a chce být pochopena jako normativní stanovisko založené na pře-
svědčení, že z pochopení zákonitosti chodu politické kultury je
možno vyvodit poučení pro pospolitou aktivitu a vystoupení intelektuálů. V této době, kdy dochází ke zpětnému vývoji, je takový program zvlášť naléhavý a nutný. Vlivem celého souboru konvergenčních činitelů jsou ohroženy ty nejucelnější společné výdobytky intelektuálů, počínaje schopností a možnostmi vynášet kritické soudy, tedy to, co představuje zároveň výsledek i záruku jejich nezávislosti. Stalo se módou všude vyhlášovat a vytrubovat konec intelektuálů, tedy i zánik poslední alternativní kritické instance schopné postavit se ekonomickým a politickým silám. A sýčkové se pochopitelně rekrutují z těch, kdo by z jejího zániku mohli vyčíst nejvíce — z řad pisálků, které „netrpělivost, aby je tiskli, hráli, znali a chválili“, řečeno s Flaubertem, navádí přijmout jakýkoli kompromis s momentální mocí, ať novinářskou, hospodářskou či politickou, a zbavit se těch, kdo nadále tvrdostěji hájí a ztělesňují ohrožované ctnosti a hodnoty, jimiž se oni sami cítí být ohroženi, neboť je odsuzují k nebytí. Je příznačné, že jeden z nejtypičtějších představitelů těchto „novinářských filozofů“, jak je nazval Wittgenstein, si nejdříve vyřídil účty s Baudelairem,¹⁾ než pro televizi sepsal dějiny intelektuálů, kde po vzoru jedné postavy Waltera de la Mare, která svůj pohled omezuje na spodní patro světa — počtář, stavec, nohy, boty — zachycuje z celého nezměrného dobrodružství jen to, co je schopen zachytit — zbabělost, zradu, nízkost, malost.*

Obracím se zde ke všem, kdo kulturu nepovažují za odkaz, za mrtvou modlu, již povinně uctíváme svou rituální zbožností, kdo

1) Bourdieuova narážka se podle všeho týká filozofa Bernarda-Henriho Lévyho, autora *Posledních dnů Charlese Baudelaire* (*Les derniers jours de Charles Baudelaire*, 1988), do češtiny přeložil Michal Novotný (Brno: Jota, 1997) — pozn. překl.

v ní nespáříují nástroj nadvlády či odlišnosti, hradbu i Bastilu na obranu proti barbarům cizím i domácním, což pro dnešní nové obránce Západu, jsou často titíž. Obracím se k těm, kdo v ní vidí svobodný nástroj a předpoklad svobody,odus operandi umožňující permanentně překonávat opus operatum zvěcněné a uzavřené kultury. Ti mi přiznají, doufám, právo, které si zde sám přiznávám, využívaje k modernímu ztělesnění kritické moci intelektuálů, jímž by se měla stát pospolitost intelektuálů schopná prosazovat svobodný proces, neznající jiné omezení než zákony a dohled, které každý umělec, každý spisovatel a každý vědec, vyzbrojený všemi výdobytky svých předchůdců, přijímá sám na sebe a pro ostatní.

Intelektuál je paradoxní bytost. Nelze ho myšlenkově uchopit, pokud o něm uvažujeme pouze v nucené alternativě mezi autonomií a angažovaností, čistou kulturou a politikou. To proto, že historicky vznikl překonáním tohoto protikladu: spisovatelé, umělci a vědci se poprvé prosadili jakožto intelektuálové v Dreyfusově aféře, kdy do politického života zasáhli jako takoví, to jest na základě specifické autority založené na příslušnosti k relativně samostatnému světu umění, vědy a literatury a na základě všech hodnot, které jsou s touto autonomií spojeny, jako je nezištnost, ne-strannost, odbornost apod.

Intelektuál je osobnost dvojrozměrná. Existuje a obstojí jen tehdy, je-li mu udělena specifická autorita, přiznaná autonomním intelektuálním světem (nezávislým na náboženské, politické, hospodářské moci), jehož specifické zá-konitosti zachovává, a jestliže (a jenom za této podmínky) vloží svou specifickou autoritu do politického boje. Neplá-tí zde obecná představa o rozporu mezi úsilím o autonomii (charakterizující takzvané „čisté“ umění či vědu) a úsilím o účinné politické působení. Naopak: právě zesílením vlast-ní nezávislosti (a tím, mimo jiné, i svobody kritizovat moc) mohou intelektuálové zvýšit účinnost své politické činnosti, jejíž cíle a prostředky se zakládají na specifických zákoni-ostech jednotlivých politických produktů.

Je nutné i dostačující zapudit zastaralou alternativu mezi čistým a angažovaným uměním, jež nám všem tane na mys-li, neboť se opakovaně objevuje v literárních diskusích, aby-
chom byli s to určit možné hlavní směry budoucí společné

součinnosti intelektuálů. Je ovšem nesnadné vyloučit způsob myšlení, které si sami vnucujeme, když sebe samy činíme předmětem reflexe. Proto, dříve než zformulujeme tyto sněry činnosti, a také, abychom to mohli vůbec učinit, musíme se pokusit ozřejmit co nejdůležitější podvědomí, které dějiny, jejichž produktem intelektuálové jsou, vložily do každého intelektuála. Není účinnějšího léku proti amnézii prvopočátku, na níž se zakládají všechny formy transcendentální iluze, než rekonstruovat zapomenuté či potlačené děje uchované ve zdánlivě nehistorických myšlenkových kadlubech strukturovaných naše vnímání světa a sebe sama.

V těchto dějinách se některé jevy nápadně opakují a neustálé změny tu mají podobu kyvadla pohybuujícího se mezi dvěma možnými veřejnými postoji — politickou angažovaností a straněním se politiky (a to přinejmenším až do vystoupení Émila Zoly a Dreyfusových zastánců ve známé aféře, kdy byla tato opozice překonána). „Angažovanost filozofů“, kterou Voltaire ve třetím vydání *Filozofického slovníku* (1765) pod heslem „Vzdělanci“ postavil proti scholastickému tmářství upadajících univerzit a akademií, kde se o věcech „uvažovalo polovičatě“, našla pokračování u „vzdělanců“ zapojených do událostí Francouzské revoluce — byl na druhé straně, jak ukázal Robert Darnton, tehdejší „literární bohéma“ využila těchto revolučních „zmatků“ právě k zúčtování s nejvýznačnějšími pokračovateli osvícenských „filozofů“.

„Vzdělancům“ byla následně — v porevolučním období takzvané restaurace — přičítána zodpovědnost nejen za šíření revolučních myšlenek, ale byla jim dávana vina i za přehmaty jakobínského teroru, a to tím spíše, že rozmach novinářství a znásobení novinových titulů v první fázi revoluce je povýšily do role tvůrců veřejného mínění. Proto k nim mladá generace ve dvacátých letech devatenáctého století chová nedůvěru, ba pohrdá jimi. Zvláště stoupenci romantismu v první fázi hnutí odvrhují a odmítají nárok „filozofů“ jakkoli zasahovat do politického života a předkládat racionální výklad dějinného dění. Reakční politika bourbonské restaurace ovšem natolik ohrožovala nezávislost intelektuálního pole, že sami romantičtí básníci, poté,

co utvrdili svou svěbytnost obhajobou citu a náboženského učení proti Rozumu a antidogmatické kritice, se opět začali — Micheletovými a Saint-Simonovými ústy — domáhat svobody pro spisovatele a vědce a osobovat si věšteckou úlohu, jakou si připisovali filozofové v osmnáctém století.

Kyvadlo se pak opět pohnulo opačným směrem: populistický romantismus, který ovládl téměř všechny spisovatele v období předcházejícím revoluci 1848, byl umlčen nezdarrem revoluce a nastolením druhého císařství. Zhroutily se iluze, které vědomě označují jako osmatyřicátické, neboť se podobají osmašedesátickým iluzím roku 1688, jejichž rozklad dosud straší naši přítomnost. Důsledkem zhroucení pak bylo ono neobyčejné rozčarování, tak působivě vylíčené ve Flaubertově *Citové výchově*, a vytvoření příznivých podmínek k novému požadavku nezávislosti intelektuálů, tentokrát ovšem v radikálně elitistické podobě. Zastánci umění pro umění, jako Flaubert či Théophile Gautier, se dožadují nezávislosti umělce, bráníce se jak „sociálnímu umění“ a „literární bohémě“, tak měšťáckému umění, podřízenému v uměleckých názorech i v umění žít normám měšťanské klientely. Stavějí se proti nově se rodící moci, již je kulturní průmysl, odmítají otročinu „literárního průmyslu“ (není-li to jen náhražka obživy jako u Gautiera a Nerval). Tím, že nepřipouštějí jiný soud než soud sobě rovných, prosazují uzavřenost literárního pole. Znamená to ale také zřeknutí se moci v jakékoli podobě a spisovatelovu neochotu opustit věž ze slonoviny. To je v protikladu k předchozímu hurovskému pojetí básníka věstce i k micheletovské představě vědce proroka.

Je jen zdánlivě paradoxní, že teprve v závěru devatenáctého století, kdy se literární, umělecké a vědecké pole osamostatňují, mohou ti nejnezávislejší činitelé těchto autonomních polí zasáhnout do politického pole jakožto intelektuálové — to jest nikoli jako kulturní činitelé, kteří se stali politiky, podobně jako Guizot či Lamartine, ale jako činitele obdržení autoritou založenou na autonomii pole činnosti sobě vlastní a na hodnotách s ní spojených, jako je mravní čistota, odbornost atd. Konkrétně se tato výhradně umělecká a vědecká autonomie prosazuje v politických činech,

jako je Zolův článek „Žaluji“ a jako jsou petice na jeho podporu. Jsou to kroky nového typu, mající v co nejvyšší míře prosadit dvě základní složky intelektuálových točností — „čistotu“ a „angažovanost“. V nich intelektuál nachází sám sebe. Vzniká tak *politika čistoty*, dokonaly protiklad *raison d'État* — státního zájmu. Ony dvě složky totiž zahrnují právo porušit nejposvátnější hodnoty společenství — například vlastenectví, jako se to stalo při podpoře Zolova utrhačného vystoupení proti francouzské armádě nebo o mnoho let později za alžírské války při výzvách k podpoře nepřítelů — a to ve jménu hodnot nadřazených hodnotám společenství, jinak řečeno ve jménu jakéhosi mravního a vědeckého univerzalizmu, který může sloužit nejen za základ svěytné mravní autority, ale také jako podnět ke kolektivní mobilizaci a k boji za prosazení těchto hodnot.

Tento letmý přehled hlavních etap zrodu postavy intelektuála by stačilo doplnit několika údaji o kulturní politice francouzské druhé republiky po roce 1848 nebo Pařížské komuny, abychom dostali téměř úplný obraz o možných vztazích mezi kulturními výrobci a jednotlivými typy moci. Alze si to ověřit buď v dějinách jedné země, nebo v současném prostoru evropských států. Dějiny skýtají důležité poučení: dnes jsme součástí hry, v níž všechny tahy, tu i tam, už jednou byly hrány — odmítnutí politiky a obrát k duchovnímu a náboženskému citu, odpor vůči politické moci tam, kde se projevuje nepřátelsky k intelektuálům a duchovní sféře, vzpoura proti nadvládě toho, co někteří dnes označují jako média, rozčarovaná rezignace a zřeknutí se revolučních utopií.

Ale to, že jsme „na konci hry“, nemusí nutně vést k rozčarování. Je jasné, že Zolou vydobytá pozice intelektuála či spíše autonomní pole, která její existenci umožňuje, se nastavila jednou provždy a nezvratně. Držitelé kulturního kapitálu mohou kdykoli „klesnout“ do předchozího stadia, pokud se nestálá sloučenina, definující intelektuála, rozloží zpět na jednu z oněch vzájemně se vylučujících konstitutivních složek, tady zpět na roli „čistého“ spisovatele, umělce či vědce a na úlohu veřejného činitele, novináře, politika, odborníka. Nelze se nechat obelhávat naivně hegelovským

přístupem k dějinám myšlení. Požadavek autonomie vepsaný do samotné existence pole kulturní produkce musí počítat a měřit se s neustálou obnovou překážek a jednotlivých projevů moci, ať už se jedná o moc vnější, například církev, stát či velké hospodářské celky, nebo o moc vnitřní, plynoucí z držení a ovládnutí specifických výrobních a distribučních nástrojů, jako jsou tisk, nakladatelství, rozhlas, televize.

Vedle rozdílnů vyplývajících z rozdílnosti dějin jednotlivých zemí je to jeden z důvodů, proč *odchylky*, které se — stát od státu — projevovaly a stále projevují ve vztazích mezi intelektuálním polem a mocí, dosud zakrývají ony mnohem důležitější *neproměnné*, na nichž by bylo možno založit skutečnou jednotu intelektuálů všech zemí. Neboť v závislosti na strukturách a dějinném vývoji typu moci, proti níž se prosazuje, se totéž *úsíli o autonomii* může projevit postoji často opačnými (např. laickými v jednom, náboženskými v druhém případě). Intelektuálové v jednotlivých zemích si musejí být plně vědomi tohoto mechanismu, chtějí-li se vyvarovat nebezpečí rozkolu a nenechat si vnútit konjunkturní a povrchní rozpory pocházející z toho, že táž vůle k nezávislosti naráží na rozdílné překážky. Mohl bych zde uvést jako příklad rozdíly mezi nejčelnějšími francouzskými a německými filozofy: jen proto, že prosazují tutéž starost o nezávislost ve zcela opačném kontextu daném dějinnými tradicemi, zdají se jejich závěry týkající se vztahu k pravdě a rozumu zcela převrácené a postavené proti sobě. Ale bylo by možno uvést i jiný problém, například otázku výzkumů veřejného mínění: zatímco na Západě je někteří mohou považovat za obzvláště důvtipný mocenský nástroj, v jiných zemích, třeba ve východní Evropě, se jeví jako výdobytek svobody.

Intelektuálové v jednotlivých evropských zemích nemohou překonat protiklady představující nebezpečí rozkolu, aniž by měli jasné povědomí o národních dějinách států a strukturách typů moci, jimž se musejí postavit, chtějí-li existovat jako intelektuálové. Musejí také umět rozpoznat v názorech toho či onoho zahraničního kolegy (a zvláště když takový názor připadá matoucí či šokující) důsledek dějinné a zeměpisné vzdálenosti vyplývající z reakce na jinou zkušenost s politickým despotismem, jako byl nacismus nebo stalinismus,

případně na dvojnásobnou politická hnutí, jako byly studentské bouře roku 1968. A co se týče vnitřní podmíněnosti pole, je třeba brát v úvahu důsledky přítomné i minulé zkušenosti jednotlivých intelektuálních prostředí, byla-li velice rozdílně vystavena otevřeně či skrytě cenzuře ze strany politiky, hospodářské moci, univerzity, akademie apod.

Pokaždé když hovoříme jako intelektuálové, to jest nárokujeme si univerzálnost, promlouvá našimi ústy historické podvědomí vepsané do daného intelektuálního pole. Domníváme se, že máme jakousi vyhlídku dosáhnout skutečného vzájemného porozumění jedině za předpokladu, že objektivně posoudíme a zvládneme historická podvědomí, která nás rozdělují, to znamená dějiny jednotlivých intelektuálních světů, z nichž vzešly kategorie našeho vnímání a myšlení.

Hodlám zde vyloučit obzvláštní důvody, které si velice náležitavě vyžadují mobilizaci intelektuálů a vytvoření skutečné *Internacionály intelektuálů* na obranu autonomie prostorů kulturní produkce či — řečeno parodicky řečí dnes spíše opovrhovanou — na obranu *vlastnictví výrobních a směnných prostředků kulturní výroby*, včetně svrchovanosti nad evaluací a posvěcováním. Nemyslím si, že jsem poplatný apokalyptickým vizím, když soudím, že pole kulturní produkce v jednotlivých evropských zemích se nachází ve stavu silného a vážného ohrožení. Přesněji řečeno je dnes činnost kulturního pole vystavena hrozbám zcela nového druhu: umělci, spisovatelé a vědci jsou čím dál více vytěšňováni, ba zcela úplně vytěšnění z veřejných rozprav jednak proto, že sami jsou stále méně ochotni zasahovat do věcí veřejných, jednak proto, že mají čím dál méně příležitostí zde zasáhnout účinně.

Ohrožení autonomie je důsledkem stále se vzrůstajícího prorůstání světa peněz do světa umění. Mám na mysli nové podoby mecenášství a nová spojení mezi kulturními výrobci a některými hospodářskými subjekty, často těmi nejmodernějšími, jako jsou v Německu Daimler-Benz či banky. Mám také na mysli stále častější případy, kdy se univerzitní výzkum obrací k soukromým sponzorům, či případy, kdy jsou vytvářeny typy vzdělání v přímé podřízenosti některým podnikům jako u německých *Technologiezentern* nebo francouzských obchodních škol. Avšak panování a nadvláda

ekonomie nad uměním a vědou se uskutečňují rovněž uvnitř pole, a to tam, kde si ekonomie podmaňuje výrobní a směnné prostředky, ba i posvěčující instance. Kulturní výrobci vázání na významné kulturní byrokratické aparáty — tisk, rozhlas, televizi — jsou stále častěji nuceni přijímat a osvojovat si normy a příkazy vyplývající z požadavků trhu, především v důsledku tu více, tu méně silných či přímých tlaků ze strany reklamních inzerentů. A tak více či méně vědomě povyšují formy intelektuální činnosti, k nimž je jejich pracovní podmínky odsuzují, na všeobecnou míru intelektuální plnohodnotné činnosti: patří sem například *fast writing* a *fast reading* považované takřka za zákon novinářského psaní a kritiky. Leze se tázat, zda ono rozdělení na dva typy trhu, jež charakterizují jednotlivá pole kulturní produkce od poloviny devatenáctého století, tedy dělení na úzce vymezené pole výrobců pro výrobce a pole velkovýrobního „literárního průmyslu“, není odsouzeno k zániku. To proto, že zákonitostí komerční výroby se stále více prosazují i v avantgardní tvorbě, jak se to děje zejména v literatuře pod tíhou nároku knižního trhu.

A bylo by třeba analyzovat nové způsoby ovládnání a závislosti, například ty, které zavádí mecenášství a proti nimž „příjemci“ dosud nevyvinuli vhodný způsob obrany, neboť si dosud neuvědomili všechny účinky a důsledky. Bylo by také třeba rozebrat nátlak vytvářený státním mecenášstvím, ač zdánlivě právě tato forma dovoluje uniknout přímým tlakům trhu: zde se vliv vytváří prostřednictvím uznání, jež stát samovolně přiznává těm, kdo jej uznávají, protože jej potřebují, aby se jim dostalo vůbec nějakého uznání, nemohou-li ho dosáhnout vlastním dílem. Anebo se to děje mnohem jemněji prostřednictvím výborů a komisí, tedy instancí, kde převládá negativní kooptace ústící přechasto v opravdovou normalizaci vědeckého bádání a umělecké tvorby.

Vytěšnění umělců, spisovatelů a vědců z *veřejných rozprav* je důsledkem spolupůsobení několika faktorů. Některé vplynuly z vývoje uvnitř kulturní produkce, například ze stále vyhraněnější specializace, pro niž si tvůrci a badatelé zakazují širokosáhlé ambice intelektuálů staré ražby. Jiné pramení ze stále silícího vlivu technokracie, která — často

za neuvědomělé spoluúčasti novinářů, nezřídka zaslepených vzájemnou soupeřivostí — se přestává obracet k občanům, přispívajíc k tomu, co Ulrich Beck nazývá „organizovaná nezodpovědnost“ (*organisierte Unverantwortlichkeit*). Bezprostředně se na tom podílí mediální technokracie ve sdělovacích prostředcích, která stále více zasahuje do kulturní produkce. Bylo by například záhodno provést hlubší analýzu vzniku a reprodukce technokratické či lépe *epistémokratické* moci, abychom lépe pochopili, proč velká většina občanů, zřejmě vlivem autoritativní instituce, jako je škola, takřka bezpodmínečně zplnomocňuje jakousi státní aristokracii i v těch životně nejzávažnějších otázkách. (Nejúkaznějším příkladem je ve Francii bezbřehá důvěra, jíž se těší takzvaní „jádrokrati“, prosazující politiku atomových elektrárén.)

Ti, kdo ovládají přístup ke sdělovacím prostředkům, měří svůj úspěch masou oslovené veřejnosti. Čím jsou úspěšnější, tím větší je bezobsažnost a neoprávněnost jejich sdělení. Proto mají sklon zaplavit jádro komunikačního soustrojí vyprázdněným mediálním hlukem, prosazují zde stále výrazněji povrchní pseudoproblémy, motivované výhradně souperením o co nejvyšší sledovanost, a zasahují tak i do politického pole a jednotlivých polí kulturní produkce. Ty nejlibší setrvačné síly společnosti, stejně jako ekonomická moc, zejména prostřednictvím reklamy, tak mohou vnutit svou nadvládu, která je tím nenápadnější, že se prosazuje v komplexním soukolí vzájemně provázaných závislostí, podobně jako *cenzura* uskutečňující se ve zkráceném dohledu konkurence a zvnitřněného sebedohledu autocenzury.

Noví mistři bezmyšlenkovitého myšlení monopolizují veřejné rozpravy na úkor profesionálních politiků (poslanců, odborářů) a také intelektuálů. Ti jsou vystaveni, a to v jejich vlastním světě, zvláštním *projevům sílového nátlaku*, jako jsou ankety s manipulativními žebříčky hodnocení nebo seznamy významných osobností, jež tisk uveřejňuje při různých výročních. Patří sem i tiskové kampaně znevažující výrobky určené pro úzce vymezený trh s dlouhým reprodukčním cyklem a upřednostňující výrobky krátkého reprodukčního cyklu se širokým záběrem, které uvádějí na trh noví výrobci.

Už bylo ořejmeno, že za úspěšnou politickou akcí se považuje akce zviditelněná v novinách a především v televizi, tedy ta, při níž se podařilo vnutit novinářům představu o jejím zduaru (nikterak se tím neubírá novinářům na zásluze a podílu na úspěchu). Za tím účelem se vymýšlejí a realizují ty nejsostiskovanější aktivity, občas s pomocí poradců a odborníků na komunikaci, jen aby se podařilo zaujmout pozornost novinářů, kteří o nich budou referovat.²⁾ Stejně tak i stále rostoucí podíl kulturní produkce je nastaven způsobem, aby se naplnilo — načasováním, titulem, formátem, objemem, obsahem, stylem — očekávání novinářů, kteří o dílech budou hovořit a zaručí jejich existenci. Netyká se to snad jen autorů působících ve sdělovacích prostředcích, neboť ti jejich podporu mají.

Existence komerční literatury a vliv tržních požadavků na kulturní pole nejsou zdaleka ničím novým. Avšak nadvláda držitelů moci a ovládnutí distribučních nástrojů, tedy i posvěcování, patrně nikdy nenabýly té hloubky a rozsahu. A také zde nikdy nebyla tak znejistěna hranice mezi náročným dílem a *bestsellerem*. Takové znejistěování hranic, k němuž jsou mediální výrobci zvlášť náchylní, jak dokládají novinářské žebříčky, kde se mísí nejautonomnější autoři s nejheteronomnějšími, představují pro kulturní produkci nejvyšší hrozbu. Heteronomní vševýrobce, v Itálii označovaný za *tutologa*, je trojským koněm: jeho prostřednictvím do kulturního výrobního pole vnikají všechny formy společenské nadvlády — trhu, módy, státu, politiky, tisku. Odsudek *doxosofů*, jak je nazýval Platón, musí být součástí představy, že specifčnost síly intelektuála, a to i v politice, se musí zakládat na nezávislosti plynoucí ze schopnosti být na výši a dostát vnitřním požadavkům pole. Ždanovismus, tak rozšířený mezi průměrnými a podřadnými spisovateli a umělci, jen dosvědčuje, krom dalších důkazů, že heteronomie proniká do pole prostřednictvím výrobců nejméně schopných se prosadit dle daných, autonomních norem.

Anarchický řád, jímž se řídí intelektuální pole tam, kde dosáhlo vysokého stupně autonomie, je vždy křehký a v neustálém ohrožení, neboť se vymyká ekonomickým

2) P. Champagne: *Faire l'opinion: le nouveau jeu politique* (Paris: Minuit, 1990).

zákonitostem běžného světa a pravidlům obecného mínění. A spočívá-li na hrdinství hrstky jedinců, je vratký. Svobodný intelektuální řád nelze založit na ctnosti, právě naopak: teprve svobodný intelektuální řád zakládá intelektuální ctnost.

Zdánlivě protimluvna paradoxnost intelektuála způsobuje, že veškerá politická činnost mající posílit politickou účinnost jeho konání musí vycházet ze zdánlivě protimluvnych vnitřních příkazů: na jedné straně musí posilovat nezávislost, především tím, že se výrazně distancuje od intelektuální heteronorních a bojuje za to, aby kulturním výrobcům byly zajištěny ekonomické a společenské podmínky nezávislosti na všech typech moci, nevyjímaje státní byrokraci (v prvé řadě se to týká zveřejňování a evaluace výsledků intelektuální práce); na druhé straně musí své kulturní spolupřobce vymanit z pokušení slonovinové věže, přesvědčit je, aby bojovali přinejmenším za zajištění kontroly nad výrobními prostředky kulturní produkce a nad nástroji kulturního posvěcování; musí je rovněž získat k vystupování na veřejnosti, aby zde prosadili hodnoty, které jsou od samostatnosti neodmyslitelné.

Tento boj musí být *kolektivní*, neboť účinnost jednotlivých typů moci, jimž jsou intelektuálové vystaveni, je důsledkem toho, že se s nimi utkávají nejednotně a ve vzájemné konkurenci. Navíc je nutno počítat s faktem, že jakékoli pokusy o mobilizaci budou vždy podezřelé a odsouzené k neúspěchu, bude-li trvat podezření, že slouží k zajištění vůdcovství jednoho intelektuála či skupiny intelektuálů. Kulturní výrobci nedosáhnou ve společenském světě postavení, jež jim náleží, dokud se jednou provždy — aniž by přitom upadli do opacné mytologie nade vše povýšeného mandarína — nevzdají mýtu „zapojeného intelektuála“, spojeného s mocí, a dokud nepřijmou myšlenku kolektivní spolupráce při obraně svých vlastních zájmů. To by je mělo přivést k tomu, aby se prosadili oproti technokratům jako mezinárodní kritická a kontrolní moc, ba jako zdroj nových koncepcí. Je tu i ambice vyšší a současně realističtější, neboť vymezená sférou činnosti, jež je jim vlastní, totiž angažovaná racionální obrana ekonomických a společenských podmínek zajišťujících autonomii

oněch výsadních společenských prostorů, kde vznikají a reprodukují se hmotné a duševní nástroje toho, co nazýváme Rozum. Tato *realpolitik rozumu* bude bezpochyby podezírána z korporativismu. Ale bude jen na ní, aby prokázala — v cílech, do jejichž uskutečnění vloží své prostředky a tvrdě vydobytou nezávislost — že se jedná o korporativismus univerzalistický.

O AUTOROVĚ

Pierre Bourdieu se narodil v roce 1930 jako syn pošťáka. Jeho vlastní biografická dráha započala v městečku Deguin, nacházejícím se v periferním regionu Béarn v Gaskoňsku, a vedla do intelektuálního centra Paříže, na elitní školu École Normale Supérieure; studium zde zahájil v roce 1951 a mezi jeho učitele patřili Louis Althusser i Michel Foucault.

Bourdieu sám si budoval svou sociologickou autoritu a autonomii kromě výzkumu a publikací také ustavením vlastního výzkumného ústavu Centre de Sociologie Européenne v roce 1968, dále pak založením akademického časopisu *Actes de la Recherche en Sciences Social* v roce 1975. V neposlední řadě řídil sociologickou edici v prestižním vydavatelství Éditions de Minuit, kde vyšlo více než šedesát publikací jeho sociologické školy a spřízněných autorů.

V roce 1981 získal profesuru sociologie v nejprestižnější akademické instituci ve Francii, v Collège de France, čímž následoval Raymonda Arona a Clauda Lévi-Strausse. Pierre Bourdieu byl více než jen slavným francouzským sociologem. Zemřel v roce 2002 jako celosvětově známý veřejný intelektuál. Jeho díla byla přeložena do mnoha jazyků a svým vlivem daleko přesáhl oblast sociologie.

Na přelomu padesátých a šedesátých let Pierre Bourdieu trávil několik let povinné vojenské služby v Alžírsku a zabýval se etnografickým zkoumáním místní kabylské společnosti. Výsledkem byly knihy *Sociologie de l'Algérie* (Sociologie

Alžírska, 1958) a pozdější reinterpretace vlastního etnografického výzkumu Kabytů v *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle* (Nástin teorie praxe, předcházející tři studie etnologie Kabytů, 1972) — přepracované vydání vyšlo pod názvem *Le sens pratique* (Logika praxe, 1980).

Na začátku šedesátých let se jeho sociologický zájem soustřeďoval na oblast vzdělání. Kniha *Les Héritiers: Les étudiants et la culture* (Dědicové: Studující a kultura, 1964), kterou napsal společně Jeanem-Claudem Passeronem, se zaměřovala na vztah vzdělání a kultury. Kniha ukazovala, jak je hlavním úkolem vzdělávacích institucí vést studující z odlišných regionálních a třídních kultur k přízpůsobení se kultuře, kterou pěstují právě vzdělávací instituce. Už v této knize se objevila ostrá kritika sociálně třídního charakteru francouzského školství, která kulminovala o několik let později v *La reproduction: Eléments pour une théorie du système d'enseignement* (Reprodukce: Prvky teorie systému vzdělávání, 1970), další společné knize s Jeanem-Claudem Passeronem. Tato kniha se stala jedním z nejcitovanějších sociologických textů, a to nejen v oblasti sociologie vzdělání.

Téma symbolického ovládní člověka, nezbytnost přítomnosti sdílených významů při uplatňování každé formy mocenského vztahu a nezbytnost uvalení těchto významů na subjekty v takové symbolické podobě, která zastírá mocenské vztahy podporující jejich sílu, zůstává ústředním tématem i v dalších Bourdieuvých knihách, jako jsou *La Distinction: Critique sociale du jugement* (Odlišení: Sociální kritika soudnosti, 1979), *Homo Academicus* (Akademický člověk, 1984) nebo *La Noblesse d'Etat: Grands corps and grandes écoles* (Státní šlechta: Elity a elitní školy, 1989).

SYMBOLICKÁ ALCHYMIE NA LITERÁRNÍM POLI (Doslou)

Co má umění společného s náboženstvím, filozofií a vědou? Z hlediska sociologie je umění, podobně jako náboženství, filozofie a věda, relativně autonomním sociálním světem — Bourdieuvými slovy sociálním polem —, uvnitř kterého se odehrává boj za prosazení legitimních principů veřejné interpretace skutečnosti. Sociální umělecké pole, včetně pole literárního, je sociální svět jako každý jiný, tvrdí Bourdieu. Je to svět, ve kterém tak jako jinde působí silové vztahy a zájmy, v němž profesionálové symbolické produkce tak jako jinde zápasí za uchování nebo změnu hierarchie symbolické moci prostřednictvím podvratných a konzervativních strategií jednání. Podle Bourdieua se však sociologie nemůže spokojit s odhalením, že každá sociální instituce je teoreticky redukovatelná na jinou. Musí se snažit také o rozkrytí toho, v čem spočívá jedinečnost odlišných sociálních světů. Umělecké pole může být takto pojímáno jako sociální svět jako každý jiný a zároveň jako svět svého druhu. V tomto smyslu má i literární pole své jedinečné charakteristiky. Jednání na literárním poli podléhá také svým vlastním procesům, které jsou neredukovatelné na procesy působící v jiných sociálních polích.

Pokud budeme hledat jedinečné charakteristiky literárního pole, měli bychom podle Bourdieua pátrat v *symbolické alchymii*, jež vytváří umělecké dílo. Nejde však o detailní zkoumání tvůrčích praktik autora, o odhalení zdrojů jeho

tvůrčí síly. Ona alchymie se zde zaměřuje na specifickou podobu transformace, totiž na proměnu objektu v symbolický statek. Umělecké dílo je v tomto smyslu posvátným a zasvěceným předmětem, jenž může získat tyto kvality jedině prostřednictvím souboru aktů posvěcení v určitém symbolicky ohraničeném prostoru, na sociálním uměleckém poli. Umělecké pole je tvořeno vzájemně propojenými činnostmi a jednajícími lidmi, kteří jsou zapojeni do procesů zmíněné symbolické alchymie jako umělci, spisovatelé, čtenáři, kritici, prodejci. Tito činitelé, nehlédě na to, že jejich vztahy jsou podmiňovány mocenskými rozdíly, soutěživostí a konflikty, přispívají k symbolické alchymii vzniku uměleckého díla kromě vlastní činnosti tím, že sdílejí přesvědčení, víru (*illusio*) ve smysluplnost těchto činností, že sdílejí základní kategorie poznání a uznání platné na tomto poli.

Kniha *Pravidla umění* sehrává v díle Pierra Bourdieua důležitou roli právě díky jeho teorii sociálních polí, která je zde představena. Je to kniha, ve které najdeme nejpropracovanější podobu této teorie spolu s mnoha příklady užití základních Bourdieuvých sociologických pojmů. Není náhoda, že teorie sociálních polí tvoří základ právě knihy o literatuře. Bourdieu poprvé použil koncept pole (*champ*) ve studii „Champ intellectuel et projet créateur“ (Intelektuální pole a kreativní projekt, 1966),¹⁾ jež směřovala k alternativní podobě sociologického výkladu literatury. V knize *Pravidla umění* teorie literárního pole umožňuje Bourdieuovi vytvořit alternativu jak vůči literární kritice založené na vnitřní interpretaci textů, jež nebere ohled na sociální a kulturní kontext uměleckých děl, tak ve vztahu k vnějšímu výkladu, jehož referenčním rámcem je abstraktní, intelektuálně vygenerovaný kontext teoretické kritiky. Pojem literárního pole umožňuje umístění uměleckého díla do kontextu jeho produkce. Tím se referenčním rámcem kritiky stává kontext zvnitřněný samotným autorem v procesu psaní.

V souladu s touto teoretickou logikou, jež klade důraz na rekonstrukci sociálního a kulturního kontextu působícího

na autora při vzniku jeho textů,²⁾ nahlédneme také na intelektuální kontext, v němž se ustavil Bourdieuův zájem o literaturu, spolu s jeho teorií literárního pole.

SOCIOLOGIE PIERRA BOURDIEUA

Bourdieu jako sociolog a veřejný intelektuál považoval za svoje poslání ovlivňovat myšlení lidí. Ukazoval svět z jiného než běžného úhlu pohledu. Jeho snahou bylo nabídnout alternativní výklad světa. Nástinem jiného než běžného pohledu na svět či pohledu vládnoucích skupin chtěl přimět lidi k tomu, aby se pokusili o proměnu světa. A aby začali u sebe. Aby změnili své dosavadní myšlení a každodenní způsoby jednání. Vzorem veřejných intelektuálů pro Bourdieua byli Andrej Sacharov, Albert Einstein, Bertrand Russell a Émile Zola. Právě na jejich příkladech ukazoval, že zasahují-li vědci, spisovatelé a umělci do sféry politiky, nemusí nutně přijmout roli a jazyk politiků. Spíše naopak, vliv veřejných intelektuálů spočívá právě v tom, že sledují hodnoty vlastního řemesla: hledání, zkoumání, zobrazování, tvoření.

V letech své intelektuální slávy se Pierre Bourdieu postavil do čela skupiny mladých badatelů, kteří si kládli za cíl zmapovat nové podoby utrpení charakterizující naši současnost. Výsledkem byla publikace *La Misère du monde* (Bída světa, 1993),³⁾ objemná kniha plná životních příběhů (učitelů, policistů, dělníků, farmářů, obchodníků, soudců atd.), popojených krátkými sociologickými výklady. Záměrem autorů bylo, aby kniha mohla být čtena jako soubor povídek a rozhovorů o stínných stránkách života v současné společnosti. Navzdory tomu, že šlo o sociologické dílo, oslovila kniha neobvyklý počet čtenářů z různých koutů společnosti. Navíc vyprovokovala dlouhotrvající veřejnou diskusi o smyslu politiky, o hranicích přijatelnosti nerovnosti a budoucnosti solidarity.

Bourdieu při vysvětlování teoretického východiska, které dalo vzniknout nápadu shromáždit a zpřístupnit tyto

2) P. Bourdieu — L. J. D. Wacquant: *An Invitation to Reflexive Sociology* (Chicago: Chicago University Press, 1992), s. 174.

3) P. Bourdieu et al.: *La Misère du monde* (Paris: Seuil, 1993).

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

příběhy o nových podobách utrpení, ukazuje důležitost inspi-
race moderním románem, především texty Williama Faulk-
nera, Jamese Joyce a Virginie Woolfové.⁴⁾ Zmínění spisova-
telé ukázali nezbytnost psaní o společenských událostech
způsobem, který není založen na sjednoceném, všezobrazu-
jícím pohledu autora. Uvědomění si iluzorního charakteru
všezahrnujícího, jednotného božského pohledu je zásadním
krokem k sociologickému myšlení. Nehledě na to, že socio-
logie a antropologie dlouho působily pod nadvládou této ilu-
ze, která měla podobu vize objektivního pozorovatele, jehož
všezahrnující pohled odhalí jednotu světa i případné naru-
šitelé bytostně jednotného a harmonického světového řádu.
Božský pohled autora — spisovatele a/nebo vědce pozorova-
tele — může čtenáře vést k prožitku účasti na prostředko-
vaném prožření. Avšak, jak tvrdí Bourdieu, způsob zobrazo-
vaní světa, jenž v sobě zahrnuje různost pohledů na tento
svět, je více v souladu se světem, jenž v sobě zahrnuje různé,
mnohdy protikladné výklady naší složité a nejednoznačné
lidské existence.

Chceme-li porozumět tomu, co, jak a proč se děje v urč-
tých oblastech společnosti, jako jsou například sídliště, ghet-
ta nebo univerzity, je podle Bourdieua vhodné shromáždit
veškeré pohledy, názory všech různých aktérů, kteří jsou
součástí dané situace. Nestačí je však položit vedle sebe
a vysvětlit jako nesouměřitelné perspektivy. Sociologie musí
ukázat tragický charakter této nesouměřitelnosti a nesládi-
telnosti každodenních výkladů světa. Jinak řečeno: namísto
cynismu, jenž jakoby mávnutím pomyslné ruky pouze kon-
statuje různost názorů a stanovisek jako prostý fakt, je třeba
odhalit — nevyhnutně tragické — důsledky konfronta-
ce takto nesouměřitelných světových názorů. Nemožnost
dlouhodobých kompromisů a konsenzuálních řešení mezi tě-
mito světovými názory je založena na skutečnosti, že neexistuje,
ani nemůže existovat, takové uspořádání společnosti,
které by zaručilo ukončení všech konfliktů. V tomto smyslu
je každá společnost konglomerátem bitevních polí, na kte-
rých se konfrontují soupeřící zájmy a mocenské hierarchie.

4) Tamizé, s. 9.

Základem bourdieuovské sociologie je předpoklad, podle
kterého je konfliktní charakter moderních společností zalo-
žen na soupeření dvou hlavních principů sociální hierarchie.
Dominantním principem zakládajícím sociální hierarchii je
vlastnictví ekonomického kapitálu. Vlastnictví kulturního
kapitálu, ve smyslu dosaženého vzdělání, kulturních kom-
petencí a znalostí, tvoří druhý princip sociální hierarchie.
Základní dynamikou sociální reality je boj o moc. Tento boj
se však neodehrává pouze v rovině soutěžení o materiální
statky. Podobně jako zdroje materiální mohou být shromaž-
ďovány symbolické statky, i ony mohou být objektem směny
nebo dokonce mohou být předávány další generaci, takže
práve v podobě kulturního kapitálu se stávají prostředkem
boje o moc. Jednotlivci, rodiny a jiné podoby sociálních orga-
nizací usilují o udržení nebo změnu své vlastní pozice v hie-
rarchickém řádu společnosti prostřednictvím odlišných stra-
tegii jednání přednostně orientovaných buď na ekonomické,
nebo kulturní formy kapitálu.

Například jeho výzkumy v oblasti sociologie vzdělání⁵⁾
odhalily komplexní mechanismus, jehož prostřednictvím se
institucionální soustava školství spolupodílí na udržování
stávajícího rozložení kulturního kapitálu ve prospěch privi-
legovaných rodin, a tudíž na udržování sociální hierarchie
(sociálních nerovností). Vzdělávací soustava uchovává stá-
vající sociální hierarchii tím, že ospravedlňuje a udržuje od-
dělení studujících pocházejících z rodin s rozdílným podílem
kulturního kapitálu. Jinak řečeno: rozdíl ve schopnostech,
které školy kultivují a na základě kterých klasifikují stu-
dující, jsou neoddělitelné od sociálních rozdílů, přesněji od
sociálních, kulturních a ekonomických podmínek panujících
v domácnostech a užším sociálním prostředí, v němž studu-
jící vyrůstají. Symbolické hranice, které ustavuje institu-
cionální soustava vzdělání mezi schopnými a neschopnými,
jsou v podstatě úzce propojené se sociálními hranicemi existu-
jícími mezi studujícími už před jejich vstupem do procesu
vzdělávání.

5) P. Bourdieu — J.-C. Passeron: *Les étudiants et la culture* (Paris: Minit, 1964); P. Bourdieu — J.-C. Passeron: *La reproduction: Éléments pour une théorie du système d'enseignement* (Paris: Minit, 1970).

Kniha *La reproduction: Éléments pour une théorie du système d'enseignement* (Reprodukce: Prvky teorie systému vzdělávání, 1970) je dobrým příkladem sociologického přístupu Pierra Bourdieua. Je to sociologie založená na souboru výzkumů, které se stávají sociologicky relevantními především díky jejich výkladu vedenému pomocí inovativně používaných pojmů. Sociologická imaginace slouží pro Bourdieua právě k tomu, aby uviděl a odhalil vztahy a procesy, které jsou běžně neviditelné, i když se realizují přímo před našima očima. Příkladem může být zkoumání nedorozumění a konfliktů, tj. toho, jak studující mezi sebou a s učiteli vyjednávají v prostorách školních tříd sdílené podoby významů. Bourdieu s Passeronem ukazují, že v prostorách školních tříd se utvářejí situace, které nikdo ze zúčastněných plně nekontroluje, a tak jsou studující i učitelé logikou situace tiše vedeni k tomu, aby hledali takové podoby sdílené definice situace, které jsou alespoň v minimální míře přijatelné pro všechny strany sporu. Důležitou roli sehrává v tomto procesu každodenní používání taxonomie, soustavy klasifikačních kategorií, s jejichž pomocí učitelé pojmenovávají studující v nejrůznějších situacích, sahajících od přezkušování až ke vtipkování. Pojmová inovace otevírající sociologickou perspektivu spočívá v tom, že Bourdieu s Passeronem zavádějí pojem *symbolické násilí* pro označení skrytého charakteru jednání pedagogů v těchto situacích.

Symbolické násilí spočívá v tom, že autorita vnucuje subjektům jí podřízeným určité významy, které jsou však naprosto nahodilé. Předkládáním určitých symbolických forem jako nutných je zastírán nahodilý charakter moci. Pedagogické praktiky jako formy symbolického násilí se ukazují být součástí souboru praktik prováděných lečiteli, čaroději, kněžními, propagandisty nebo psychiatry, neboť všichni tyto aktéři čerpají svou autoritu nejen z moci symbolů v podobě „přivedení k přesvědčení či víře“, ale také z legitimizující síly sociálních institucí. Podobně jako můžeme sociologicky pojmut stát jako institucionální soustavu založenou na moderní legitimitě používání fyzického násilí, lze pojmut moderní školství jako institucionální soustavu založenou na

monopolu legitimní formy symbolického násilí, přičemž tyto dva typy násilí jsou nerozlučně propojené.

Bourdieuovy slavné knihy odhalující propojenost sociální hierarchie a symbolické moci⁶⁾ jsou založené na výzkumu, který vedl v letech sedmdesátých a na začátku let osmdesátých, již po svém obratu od strukturalismu.⁷⁾ Strukturalismu, především v podobě, jakou praktikoval Claude Lévi-Strauss, vytýká, že pojmá lidské jednání v podobě následování imperativů skryté struktury, kterých si lidé nejsou vůbec vědomi. Jeho problémem s touto teoretickou představou spočívá v samém teoretickém předpokladu strukturalismu. Podle něj jednájí lidé zmiňované skryté vlivy nevidí (nejsou si jich vědomi), ale mohou je odhalit pozorovatelé, kteří jsou od konkrétních situací jednájí vzdálení a oddělení. Podle strukturalistické perspektivy jsou tyto pozorovatelé schopni rekonstruovat totalitu vztahů tvořících strukturu působící v pozadí všech forem jednání na základě své zasvěcenosti do učení tzv. velké teorie.

Bourdieu přijímá to, že strukturalistická antropologie a sociologie prosazuje odhalení podmínek a sil působících v pozadí lidského jednání. Tvrdí však, že podobným způsobem se musí sociologové a antropologové obrátit také k vlastní vědecké činnosti a odhalit podmínky a síly působící v pozadí jejich vlastního jednání na poli vědy.⁸⁾

Právě na základě reflexe vědy jako sociálně a kulturně ukotvené formy jednání však musí být podle Bourdieua překonána analytická perspektiva strukturalismu, a to ve

6) P. Bourdieu: *La Distinction: Critique sociale du jugement* (Paris: Minuit, 1979); P. Bourdieu: *Homo Academicus* (Paris: Minuit, 1984); P. Bourdieu: *La Noblesse d'Etat: Grandes écoles et esprit de corps* (Paris: Minuit, 1989).

7) Tento obrat se ukazuje v jeho reinterpretaci vlastního etnografického výzkumu kultury Kabylů v knize *Esquisse d'une théorie de la pratique* (Genève: Éditions Droz, 1972), přepracované vydání vyšlo pod názvem *Le sens pratique* (Paris: Minuit, 1980).

8) V *Le Métier de sociologue* (Paris: Mouton, 1968), další knize napsané s Passeronem, prosazuje Bourdieu představu sociologie jako řemesla. Klasičtí sociologové byli v tomto smyslu řemeslníci, kteří se snažili vytvořit nové vědění na základě znalosti a forem myšlení jim dostupných. Byli to však také řemeslníci, kteří se snažili své poznávací nástroje používat invenčně. Bourdieuův přístup v této knize je jasně zakotvený v Bachelardově filozofii vědy, která prosazuje obraz vědy, jenž se aktivně vymezuje vůči obecně sdíleným konvencím a významům každodennosti.

dvou aspektech: (1) na jedné straně nemohou nezúčastnění pozorovatelé nikdy rekonstruovat totalitu vztahů formující cí lidské jednání. Odlišnosti vytvářející strukturu v pozadí jednání mohou existovat jediné skrze konkrétní historické podoby lidského jednání, které jsou však vždy součástí sociálních a symbolických zápasů o udržení či proměnu těchto to odlišností. Nicméně rekonstrukce totality strukturálních vztahů ani není podle Bourdieua nutná. Objektivita sociologického vědění je dosažitelná i bez velké, vřezávající teorie, soustředěním sociologického zkoumání na konkrétní jevy, praktiky, případy a problémy. (2) Na straně druhé není tato možnost rekonstrukce podmínek a sil působících v pozadí lidského jednání ve specifických situacích a institucích podle Bourdieua otevřená jenom pozorovatelům, nýbrž také v těchto situacích zúčastněným jednajícím. I když tím nezískají plnou kontrolu nad vlastní situací, jsou jednající lidé podle Bourdieua schopni porozumět vlastní situaci, uvědomit si vlivy v pozadí vlastního jednání a jednání jiných. Právě v tomto bodě nachází Bourdieu roli sociologie, která může nabídnout své výklady jednajícímu člověku, jenž je vřazen do nekonečného procesu hledání svého místa ve světě. Tento svět však je bojištěm, na kterém je hlavní zbraní jazyk, a skrze něj utvářené symboly, příběhy a výklady světa.

GENEZE KNIHY PRAVIDLA UMĚNÍ

Knihy *Pravidla umění* je sestavena z textů, které vznikaly a byly publikovány od poloviny sedmdesátých let. Publikace Bourdieuových prvních textů o literatuře tak spadá do období, kdy byla literatura jedním z hlavních objektů zájmu francouzského intelektuálního prostředí.

K tomu, že Bourdieu stavěl do popředí své analýzy kultury právě literaturu, přispělo i to, že postava spisovatele se hrávala důležitou roli v intelektuální tradici moderní Francie. Nejde ani tak o to, že by se v tomto období všichni spisovatelé těšili velké prestiži. Spíše se jedná o symbolickou roli idealizované postavy spisovatele, který byl tudíž nositelem jednoho z ústředních mýtů národní kultury.

Spisovatel představoval model „excellence“ a „eminence“. Bourdieu ve své knize *Pravidla umění* přirovnává institucionalizaci literární tvorby k procesu sakralizace a popisuje, jak důležitou roli se hrávalo v tomto procesu prostředí vzdělávacích institucí.

V letech následujících po druhé světové válce vznikla nová generace literárních kritiků, kteří se snažili překonat klasickou kritiku, založenou na studiu literárních textů z psychologizující perspektivy. Hlavním inspiračním zdrojem této poválečné literární kritiky byla existencialistická psychoanalýza Jeana-Paula Sartra. Sám Sartre byl příkladem intelektuála, který byl schopen sloučit role spisovatele, filozofa a literárního kritika v jedné osobě. Zmínění kritické čerpalí jak z jeho filozofického díla *L'Être et le Néant* (Bytí a nicota, 1943),⁹⁾ tak také z jeho kritických esejů o Genetovi a Baudelaireovi. Bylo by však chybou uvažovat o této změně jako o postupující výměně generací. Spíše se jedná o sérii konfrontací mezi tradicionalisty a modernisty, ve které se dokonce objevily nové konflikty mezi různými typy modernistů.

Byla to strukturalistická kritika, reprezentovaná Lucienem Goldmannem a Rolandem Barthesem, která představovala interpretační alternativu nejenom ke klasické formě psychologizující literární kritiky, ale také vůči sartrovskému existencialismu. Lucien Goldmann publikoval v roce 1956 svou knihu *Le Dieu caché* (Skrutý bůh, 1956),¹⁰⁾ která se pokoušela o sociální literární kritiku inspirovanou dílem marxistického filozofa Georga Lukáse. Goldmann ve své knize navrhuje metodu analýzy, jež by nahradila klasickou podobu kritiky, která přistupovala k textu z perspektivy biografie autora. Jeho nová analytická perspektiva považuje román za produkt světového názoru a mentálních struktur určité sociální třídy. V tomto smyslu se v pozadí každého románu nachází nadindividuální „pohled na svět“, který tento text vyjadřuje, zobrazuje. Podle Goldmanna můžeme rozlišit následující typy: empiristický, racionalistický, tragický,

9) J.-P. Sartre: *L'Être et le Néant* (Paris: Gallimard, 1943); český *Bytí a nicota* (Praha: OIKYMENH, 2006).

10) L. Goldmann: *Le Dieu caché* (Paris: Gallimard, 1959 [1956]).

dialektický. Tyto typy pohledů na svět jsou však u Goldmannů chápany sociologicky jako zakotvené v odlišných mentálních strukturách odlišných sociálních skupin, které pojímá v marxistickém smyslu jako sociální třídy. Když ve své knize studuje díla Pascalova a Racinova, nahlíží na ně jako na část odkazující k většímu celku, a to k tragickému pohledu na svět jansenismu, což pak nachází svůj sociální základ v podmínkách života sociální třídy „noblesse de robe“. 11)

Sartre v následujícím roce vydal zásadní text o metodě literární kritiky „Questions de methode“ (Otázky metody) ve svém časopise *Les Temps modernes*. 12) Důležitost tohoto textu dokazuje fakt, že se o několik let později stal úvodem jeho monumentální *Critique de la raison dialectique* (Kritika dialektického rozumu). 13) V tomto textu se snaží dokázat, že literární kritika založená na Marxových a Freudových analytických kategoriích je seestná a že je to jediné jeho existenciálně filozofie, jež je schopná nabídnout literární kritice adekvátní kategorie analýzy. Snaží se o ilustraci analytické síly těchto kategorií prostřednictvím rozboru dvou literárních děl. Jednak analyzuje vlastní knihu *Slova*, jednak dílo Gustava Flauberta. Sartre následně rozpracoval svou kritiku ku G. Flauberta do celé série knih, kterou vydal pod názvem *L'Idiot de la famille* (Idiot rodiny) 14) na přelomu šedesátých a sedmdesátých let.

První verze Sartrova textu „Questions de methode“ byla publikovaná v roce 1957 pod titulem „Marxisme et L'Existentialisme“ (Marxismus a existencialismus) v polském časopisu *Twórcość*, v tematickém čísle zaměřujícím se na situaci existencialismu ve Francii. 15) Tento titul, podobně jako hlavní linie argumentace Sartrova textu, reagoval na kritiku existencialismu, kterou vyjádřil Georg Lukács v textu „Exis-

11) „Noblesse de robe“ sloužila původně jako kategorie označování měšťanů, kteří získali šlechtický titul jako uznání za své zásluhy ve státní službě.

12) J.-P. Sartre: „Questions de methode“, *Les Temps modernes* 1957, č. 139, s. 228–417, a č. 140, s. 658–698.

13) J.-P. Sartre: *Critique de la raison dialectique* (Paris: Gallimard, 1960).

14) J.-P. Sartre: *L'Idiot de la famille I–IV* (Paris: Gallimard, 1966–1972).

15) Stov. J.-P. Sartre: *Search for Method* (New York: Alfred A Knopf, 1963), s. xxxiii; M. Contat — M. Rybalka: *The Writings of Jean-Paul Sartre: Volume I. A Bibliographical life* (Evanston: Northwestern University Press, 1974), s. 340.

tentialisme ou Marxisme?“ (Existencialismus, nebo marxismus?, 1947). 16) Sartre se snažil o vypracování filozofické pozice, která by dokázala uvést v soulad představu svobody jednotlivce s materialistickým pohledem na dějiny. Sartre konkrétně tvrdil, že bez uznání aktivní úlohy spisovatelů a umělců v událostech, které přinesly zásadní společenské změny, nemůžeme porozumět dynamice dějin. Umění v Sartrově chápání bylo nástrojem přinášejícím proměnu světa. Tuto svou argumentaci dokládal příkladem Velké francouzské revoluce a literárního díla Gustava Flauberta.

Sartre vedl spor s Lukáčsem o historické roli spisovatelů také na konkrétním případě Flauberta. Lukács už ve své knize *Der historische Roman* (Historický román, 1947) 17) kritizoval Gustava Flauberta jako příklad spisovatele, který — nehledě na jeho vášnivou nenávisť vůči buržoazní společnosti — je beznadějně zabředlý v historicky daných podmínkách odčizení a fetišismu. Flaubert je pro něho příkladem podvrácení estetických a morálních hodnot klasického humanismu (zastoupeného například Goethem). Je příkladem spisovatele s nedostatkem historické vize, který nepochopil, kde a jak působí skutečné síly formující dějiny, a proto se uchyluje k psaní textů, které jsou pouze sbírkou anekdot. Nezájatost a neosobnost, která charakterizuje Flauberta jako autora v jeho *Paní Bovaryové*, jeho autorský odstup od postav románů, sledává Lukács jako příznak odloučení (*Ablösung*) od materiálních procesů dějin.

Georg Lukács viděl roli spisovatelů v tom, že jsou — právě v kontrastu k Flaubertovi — schopni zobrazit, zviditelnit skryté materiální síly, které ve skutečnosti způsobují proměnu světa. Sartre naopak zdůrazňoval přímou, aktivní roli spisovatelů v revolučním procesu, který přináší změny. Podle Lukácsa mohou spisovatelé pouze pomáhat objektivním, na nich nezávislým dějinným procesům pokroku, protože nemožou vystoupit z vlastní, historicky dané třídní

16) G. Lukács: „Existentialisme ou Marxisme?“ (Paris: Editions Nagel, 1948 [1947]); česky: *Existencialismus či marxismus?* (Praha: Nová osvěta, 1949).

17) G. Lukács: *Der historische Roman* (Berlin: Aufbau Verlag, 1955); G. Lukács: *A történelmi regény* (Budapest: Hungária, 1947); slovensky: *Historický román* (Bratislava: Taurin, 1976).

pozice. Sartre se snažil vytvořit alternativní pozici k Lukáčsovu sociálnímu determinismu a tvrdil, že právě v tomto ohledu tvoří spisovatelé a umělci obecně výjimek. Díky své umělecké praxi jsou schopni překročit vlastní sociální situaci a přispět k proměně světa prostřednictvím vlivu na své čtenáře. Umělci mohou měnit svět tím, že se jejich představy o světě stanou součástí života jejich čtenářů, dokonce mohou vést své čtenáře k tomu, aby začali jednat a žít jinak než předtím. Zatímco pro Lukáče může román naněvyšší adekvátně zobrazit „totalitu“ složitě společenské reality, podle Sartra mohou romány získat status „totalizací“ v případě, že umělecké dílo umožní předat čtenářům zkušenosti spisovatele s překročením vlastní společensky dané třídní pozice. Právě předání této zkušenosti (překročení sociálně daných mezí) může přivést čtenáře ke změně jeho vlastní situace.

Sartre v této rovině následuje filozofické zamýšlení Martina Heideggera nad tím, že je chybou zredukovat umění na jeho zobrazovací funkci a opomenout, že umění je procesem tvorby také ve smyslu přetvoření světa.¹⁸⁾ Sartre tvrdil, že umění nelze pokládat za mechanické zrcadlení objektivní reality ani za nadstavbu, jež odzrcadluje materiální základ společenského bytí. Právě proto, že umění má sílu měnit lidské vědomí, může se podílet na aktivní proměně světa.

Sartre psal o historické roli umělců a spisovatelů, dokonce přímo ve vztahu k Flaubertovi, už v textu „Qu'est-ce que la littérature?“ (Co je literatura?),¹⁹⁾ kde jednoznačně odmítl možnost vykládat literární dílo na základě vztahu jeho autora k sociální struktuře. Namísto vlivu Flaubertovy abstraktní třídní pozice na jeho knihy je třeba se podle Sartra zamyslet nad tím, co znamenalo, že Flaubert patřil k buržoazii. Právě ohled na životní zkušenost spisovatele je klíčový pro uvědomění si role, kterou sebrála konkrétní historická

18) M. Heidegger: „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: *Holzwege* (Frankfurt-am-Main: Klostermann, 1950), s. 7–68; český in: *Orientace*, 3, 1968, č. 5, s. 53–62, s. 75–83; 1969, č. 1, s. 84–94.

19) J.-P. Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris: Gallimard, 1948); slovensky: „Čo je literatúra?“, in: *Štúdie o literatúre* (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964).

situace v jeho tvorbě. Proto je pro Sartra stěžejní soustředit se na biografii autorů.

Jak můžeme vidět z *Pravidel umění*, pro Bourdieua bylo klíčové vypořádat se s touto představou, podle které bychom se měli snažit porozumět uměleckým dílům, textům i spisovatelům jako součástem procesu, během kterého umělci proměňují realitu, kterou sami určitým způsobem prožívají. V roce 1966 Sartrův časopis *Les Temps modernes* připravil zvláštní číslo o strukturalismu, do kterého přispěl Pierre Bourdieu textem „Champ intellectuel et projet créateur“ (Intelektuální pole a kreativní projekt),²⁰⁾ analyzujícím Flaubertovo dílo. V podstatě se jedná o první krok ke knize *Pravidla umění*. Bourdieu v tomto textu rozvinul kritiku metodologie strukturalní analýzy společnosti a kultury, přičemž jeho základní teoretickou inovací bylo zavedení pojmu „pole“.

Je to právě koncept pole, který umožnil Bourdieuovi překročit strukturalistickou formu analýzy. Jednání sociálních aktérů získává svůj smysl, podobně jako oni sami získávají uznání v sociálních polích. Bourdieuův teoretický model se odlišuje od strukturalismu jednak tím, že připsuje jednotlivým aktérům při konstituci sociálních polí aktivní roli, jednak tím, že klade důraz na historickou proměnu těchto polí. V tomto smyslu Bourdieu na literaturu nahlíží jako na specifické sociální pole, které má svou vlastní historii a existuje díky jednání spisovatelů, vydavatelů, kritiků, čtenářů a dalších osob spojených s literaturou. Sociologická analýza literatury (a umění obecně) se tím pro Bourdieua stává historickou sociologií, jež je schopna porozumět jak genezi, tak struktuře sociálního pole soustředěného kolem literatury. Koncept pole umožňuje Bourdieuovi vysvětlit, jak lidé přijímají odlišné kulturní identity a podoby vkusu s nimi propojené, aniž by přijal představu vztahu přímé závislosti mezi vkusem a sociálními a třídními podmínkami obecně. Jednoduše řečeno: pole hrají v této hře mezi sociálními podmínkami a individuálními volbami zprostředkující roli.

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

Bourdieu ve zmíněném textu „Champ intellectuel et projet créateur“ ukazoval, jak si intelektuálové, umělci a spisovatelé v devatenáctém století sami vytvořili vlastní pole a trh, ve kterém byly jejich kulturní produkty přijímány a souzeny, hodnoceny. V tomto smyslu je intelektuální pole — spolu s intelektuály — produktem specifické historické situace. Intelektuální pole vzniklo jako důsledek procesu, v němž se lidské jednání diferencovalo. Vznik intelektuálního pole předpokládal vznik specifické podoby autority, jež se svou formou legitimizace odlišovala od forem autority, které působily v politice, oblasti náboženství nebo ekonomického jednání. Intelektuální pole vzniká právě v podmínkách boje o svěbytné kulturní podoby autority, jenž sleduje vlastní, kulturní kritéria výběru a „posvěcení“ kulturních děl. Bourdieu ukazuje už v tomto textu, jak zásadní roli plní v historickém procesu vzniku určitých polí vymezování se vůči polím ostatním. Ukazuje, jak zásadní jsou konflikty, do nichž se různá pole zapojují, aby skrze ně ustavila vlastní autonomii.

Již zmíněná sociologie literatury Luciena Goldmanna představovala v šedesátých letech onu strukturalistickou analýzu, na niž Bourdieu zaměřil svou kritiku. Goldmann tvrdil, že odlišné podoby vkusu jsou výsledkem odlišných třídních pozic jejich nositelů. Pokud bychom vztáhli jeho předpoklad k dnešku, znamenalo by, že představa krásného oblečení, nábytku či uměleckého díla se bude lišit v závislosti na tom, jestli ji vyjadřuje dělník, úřednice státní správy či ředitel nadnárodního koncernu. Bourdieu přímou závislost individuálních kulturních preferencí na třídní (sociální) pozici jednotlivců odmítá. Pojímání vkusu jako zrcadlení sociálně třídní příslušnosti jednotlivců je podle něho nepřesné. Navrhuje proto, abychom se na vkus dívali jako na příznak procesu, v němž se jednotlivci snaží vymezit vlastní místo ve světě prostřednictvím jednání. Goldmannův pasivní subjekt se zde přeměňuje v aktéra, který je s to přispívat k sociálnímu dění. Přesněji řečeno jednotliví sociální aktéři jsou se svou sociální pozicí propojeni prostřednictvím praktik, které směřují k vymezování, udržení či proměně této pozice. Kulturní vkus přitom patří do soustavy těchto praktik. Budeme-li

pokračovat ve výše naznačeném příkladu, úřednice státní správy může svou představu krásného oblečení strategicky modifikovat podle toho, jestli se snaží o udržení přátelských vztahů v okruhu rodiny či nynějších kolegů, nebo o kariéerní vzestup a změnu zaměstnavatele. Sociální a kulturní pole, v nichž se bude pohybovat, se přitom ustavují mezi ní jako individuální aktérkou a strukturou sociálních tříd. To, že podle Bourdieua neexistuje pouze jediné sociální pole, ale pluralita polí, plní důležitou roli v teoretické logice jeho sociologie. Sociální aktéři mohou totiž přenášet ekonomický, kulturní či sociální kapitál získaný v jednom z polí do pole jiného a tam ho proměnit na jiný druh kapitálu. V tomto smyslu jsou různé strategie odlišování se a budování pozic součástí hry, která se hraje ne na jednom jediném poli, ale také mezi různými sociálními poli.

Tyto akty vymezování se, s jejichž pomocí se sociální aktéři snaží zaujmout určitou sociální pozici, však nepovažuje Bourdieu za akty vycházející z individuálních záměrů/intencí sociálních aktérů, spíše je chápe jako formy jednání vyplývající ze vztahové podstaty sociálních polí. Podoby vymezování se jsou dány souborem možností existujících v bezprostřední blízkosti pozice určitého sociálního aktéra. Volby, akty vymezování se jsou zakotvené spíše než ve vůli, vyjadřující vnitřní hloubku nebo vnější, třídní pozici danou životním osudem jednotlivce, v negativních a/nebo pozitivních vztazích k volbám, praktikám jiných sociálních aktérů. Mohli bychom říci, že akty vymezování se jsou součástí adaptáčních strategií, jejichž pomocí se sociální aktéři přizpůsobují vlastnímu prostředí. Důležité však je zdůraznit, že součástí tohoto přizpůsobování se jsou podle Bourdieua také snahy prostředí proměnit.

Bourdieu zakládá svoji kritiku strukturální analýzy na kladení odlišnosti mezi pozicí a situací sociálních aktérů. Každý jednatel žije v historicky a biograficky dané situaci, přičemž právě v těchto situacích se jednotlivci snaží získat či vytvořit určitou pozici. Oproti strukturální analýze, která se snaží srovnávat skupiny lidí sdílejících stejnou sociální situaci, jako například dělníci nebo buržoazie, Bourdieu si klade za cíl vysvětlit, jak lidé vytvářejí své sociální pozice uvnitř

vztahových polí zahrnujících sociální aktéry žijící v odlišných sociálních situacích. Zaujetí pozice je přitom podle něj nejenom vztahovým, ale také kreativním procesem.

Strukturalistická sociologická analýza musí být podle Bourdieua překonána také z důvodu její funkcionalistické teoretické logiky. Strukturalismus pěstuje představu, podle které každá sociální, historická a biografická situace, podobně jako sociální pozice vztahující se k těmto situacím, zrcadlí univerzálně dané sociální funkce, univerzálně přítomné v každé existující společnosti. Namísto funkcionalistického modelu Bourdieua pojímá sociální vztahy jako vznikající v procesu boje mezi jednotlivci a různými skupinami. Boje, konflikty a spory jsou kontextem, ve kterém se jednotlivci a skupiny vymezují vůči ostatním, a tudíž zaujímají, vytvářejí či udržují své pozice v určitém sociálním poli. V tomto smyslu jsou kultury přináležející skupinám pojímány jako emblémy, znaky odlišnosti, jejichž prostřednictvím se tyto skupiny odlišují od skupin ostatních, aby tak vymezily svou pozici v poli ve vztahu k nim. Kultury, kulturní objekty jsou tudíž nástroji vymezení se a jejich obsahy nemusí nutně vycházet ze současné historické a sociální situace dané skupiny.

Již zmíněný genetický strukturalismus Luciena Goldmanna se snažil o zavedení metody interpretace textů, která, na rozdíl od univerzalistické formy strukturalismu, brala v úvahu historickou situaci vzniku interpretovaných textů.²¹⁾ Strukturalistická analýza by se měla podle tohoto konceptu soustředit na rekonstrukci historické situace, která stojí v pozadí textů, nezávisle na jejich autorovi a dalších jeho textech. Bourdieu teorií sociálních polí reaguje přímo na tuto Goldmannovu snahu o rekonstrukci historického kontextu umělecké tvorby. Bourdieuovou snahou při invenci pojmu pole bylo právě překonání jak vnější, tak vnitřní formy kulturní interpretace. Jinak řečeno: namísto aby se nahlíželo na texty, jako by existovaly v historickém vzduchoprázdnu, bez kontextu jejich produkce, nebo

21) L. Goldmann: *Pour une sociologie du roman* (Paris: Gallimard, 1964); L. Goldmann: *Sciences humaines et philosophie* (Paris: Presses universitaires de France, 1957); česky: *Humanitní vědy a filosofie* (Praha: Svoboda, 1967).

naopak namísto aby se texty vykládaly čistě na základě historického referenčního rámce vytvořeného retrospektivně vykladačem, Bourdieu navrhol metodu interpretace, jež by brala v úvahu vliv historického kontextu na produkci textu, avšak způsobem, jenž by ukázal, že tyto historické a kontextuální vlivy jsou integrovány samotnými autory v procesu psaní těchto textů.

Po několika letech se Bourdieu ve svém dalším textu o Flaubertovi, „Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe“ (Pole moci, intelektuální pole a třídní habitus),²²⁾ obrátil ke kritice ideologie kreativity. Tato obecně sdílená romantická představa umělce jako tvořivého člověka je podle Bourdieua produktem specifických sociálních podmínek. V tomto smyslu literární kritika, která přijímá biograficky zakotvenou analýzu literárních děl, nevědomky udržuje podmníky, ve kterých se rozvíjí romantická ideologie umění. Podle Bourdieua se musí sociologická kritika literatury odlišit od obecně přijatých forem analýzy literární kritiky. Sociologická kritika se má vědomě snažit o epistemologický zlom, o překonání zamlčených předpokladů soudobé literární kritiky. Znamená to například odmítnutí dominantních tradic dějin umění. Hlavním terčem je pro Bourdieua Sartrova interpretace Flauberta, jež vychází z identifikace sociálního kontextu, který utváří spisovatelovo dílo v přímé návaznosti na biografii autora.

Z hlediska působení intertextuality na vytváření teoretických pozic je příznačné, že v určitých souvislostech se Bourdieuova pozice blíží názorům Georga Lukáse, který byl na jedné straně hlavním zdrojem inspirace pro Luciena Goldmanna a s jehož názory na straně druhé přímo polemizoval Jean-Paul Sartre ve svých textech o vhodné metodě literární analýzy. Georg Lukás, jelikož vycházel z historicko-materialistických filozofických pozic, jednoznačně odmítl ty formy interpretace literatury, které vykládaly texty jako výrazy subjektivního světónázoru spisovatele. Ve své knize o soudobém realismu v literatuře, publikované ve Francii

22) P. Bourdieu: „Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe“, *Sociologies* 1, 1971. s. 7–26.

v roce 1960,²³ přitom kladl důraz na takzvaný dialektický vztah mezi společností a autorem. V tomto smyslu je realita formována dialektickým vztahem mezi historickou a sociální situací, která utváří individualitu jednotlivců, včetně autora na jedné straně a jednotlivce, který se snaží měnit svou situaci, na straně druhé. Dialektičnost interpretační metody má podle Lukáse spočívat v tom, že ve svém výkladu je schopna vzít v úvahu jak individualitu boj autora o proměnu reality, tak formující moc historické situace na autorovu individualitu, a tedy na charakter jeho textů. Bourdieuova představa duality historické situace a individuální pozice v poli je velice podobná tomuto teoretickému modelu.

Bourdieu odmítá Sartrovu biografickou analýzu Flaubertova díla tím, že ukazuje vliv čtenářů a kritiků na spisovatelovo dílo. Mezi historickou situací a individuální biografií spisovatele se nachází objekt pro Sartra neviditelný: *sociální pole literatury* a sociální pozice spisovatele na tomto poli, která plní oboustranně zprostředkující roli: jak směrem od vlivů historické situace k individualitě spisovatele, tak směrem od kreativních projektů spisovatele k historické situaci společnosti.

První Bourdieuovy texty zabývající se kulturní produkcí se zaměřovaly na muzea a fotografii.²⁴ Objevuje se v nich představa symbolické hranice mezi uměním a každodenností, kterou považuje Bourdieu za paralelní k symbolické hranici mezi svatým a profánním. Právě z tohoto hlediska bylo pro jeho výzkum muzeí klíčovým poukázat na to, že otevřenost a přístupnost muzeí veřejnosti je ve skutečnosti otevřeností a přístupností pro určité, tj. pro privilegované sociální vrstvy. Fotografování naopak představovalo pro Bourdieu estetickou praktiku, která se vyznačuje otevřeností a přístupností a umožňuje kulturní participaci bez předpokladu akademicky zprostředkovaného vzdělání. Fotografie se tudíž stává pro Bourdieu autentickým výrazovým prostředkem odlišného estetického vnímání různých sociálních vrstev.

23) G. Lukács: *La signification présente du réalisme critique* (Paris: Gallimard, 1960 [1958]).

24) P. Bourdieu: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (Paris: Minuit, 1965); P. Bourdieu: *L'Amour de l'art, les musées d'art et leur public* (Paris: Minuit, 1966).

Jak již bylo uvedeno výše, první nástin teorie literatury Pierra Bourdieua můžeme najít v jeho textu o intelektuálním poli a kritice Sartrovy představy kreativního projektu z roku 1966.²⁵ Jeho další již zmíněný text z roku 1971 lokalizující intelektuální pole v rámci pole moci zahrnuje do teorie literárního pole také vztahy, které nejsou pro partipující aktéry nutné přímo viditelné nebo považované za důležité, avšak ovlivňují jejich jednání.²⁶ Praktiky představitelů avantgardy vznikly v tomto smyslu také pod negativním vlivem editorských praktik komerčních vydavatelství, kterými tito autoři opovrhovali. Další text z roku 1971 pojednává o trhu symbolických statků již obsahuje v zásadě všechny hlavní argumenty teorie literárního pole, jak se objevuje v knize *Pravidla umění*.²⁷

Úvodní část *Pravidel umění* zaměřující se na analýzu Flauberta vznikla přepracováním textu „L'Invention de la vie artistique“ (Vynalezení uměleckého života), publikovaného původně v roce 1975.²⁸ První část knihy je založena také na již dříve publikovaných textech. První kapitola vychází z analýzy literárního pole Francie v devatenáctém století, kterou vydal Bourdieu v roce 1988 ve významném chicagském literárněkritickém časopise *Critical Inquiry*.²⁹ Druhá kapitola, především pojednání o Émilu Zolovi, stává na textu z roku 1983 publikovaném v časopise *Poetics*.³⁰ Třetí kapitola je zkrácenou verzí studie o produkci víry z roku 1977.³¹

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

26) P. Bourdieu: „Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe“, *Sociologies*, 1, 1971, s. 7–26.

27) P. Bourdieu: „Le marché des biens symboliques“, *L'Année sociologique*, 22, 1971, s. 49–126.

28) P. Bourdieu: „L'Invention de la vie artistique“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1, 1975, s. 67–93.

29) P. Bourdieu: „Flaubert's Point of View“, *Critical Inquiry*, 14, 1988, s. 539–562; případně Baudelaira se zabýval Bourdieu také ve své pozdější knize *Méditations pascaliennes* (Paris: Seuil, 1997), s. 101–109.

30) P. Bourdieu: „The field of cultural production, or: The economic world reversed“, *Poetics*, 12, 1983, s. 311–356.

31) P. Bourdieu: „La Production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, 1977, s. 3–43.

Druhá část knihy, která umožňuje situovat Bourdieuvu teorii literatury v referenčním rámci literární kritiky, stává kromě již zmíněných textů především na textu „Le champ littéraire“ (Literární pole) z roku 1991 a zčásti na studii „The Genesis of the Concept of Habitus and Field“ (Geneze pojmu habitus a pole).³² Dodatek k druhé části o Sartrovi je zkrácenou verzí textu publikovaného roku 1980 v *The London Review of Books*.³³

Třetí část knihy vychází ze dvou dřívějších textů. Jednak ze studie historického vzniku čisté estetiky, jednak ze studie sociologického pojetí percepce.³⁴ Postskriptum o autonomii intelektuálů a spisovatelů vyšlo poprvé v americkém časopise *Telos* v roce 1989.³⁵

Nástin podminek vzniku Bourdieuova projektu sociologie literatury poukázal na přítomnost dvou klíčových teoretických předpokladů. Na jedné straně se konceptuální rámec knihy *Pravidla umění* vyvíjel jako reakce na — v Bourdieově okolí — silně působící marxistickou teorii kultury, která zdůrazňovala především ideologickou funkci kulturní produkce. Jinak řečeno: i když Bourdieu vždy zdůrazňoval vlastní snahu překonat dualitu vnitřní a vnější analýzy textů, jeho prvotním referenčním rámcem, ve vztahu k němuž se snažil odlišit, byla marxismem inspirovaná politická ekonomie kulturní produkce. Jeho důraz kladený na zdůvodňování a dokazování teze o relativní autonomii kultury je pochopitelný především v kontextu implicitní debaty s kulturním marxismem tehdejší doby.

Na straně druhé právě tento teoretický předpoklad relativní autonomie kultury vokal po zavedení nového konceptu

32) P. Bourdieu, „Le champ littéraire“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 1991, s. 3–46; P. Bourdieu, „The Genesis of the Concept of Habitus and Field“, *Sociocriticism* 2, 1985, s. 11–24. Další verze „Pour une science des œuvres“ (Pro vědu o dílech) vyšla v knize *Raisons pratiques* (Paris: Seuil, 1994, česky: *Teorie jednání*) (Praha: Karolinum, 1998).

33) P. Bourdieu, „Sartre“, *London Review of Books*, 2, 1980, č. 22, s. 11–12.

34) P. Bourdieu, „The Historical Genesis of a Pure Aesthetic“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46, 1987, s. 201–10; P. Bourdieu — Y. Delsaut, „Pour une sociologie de la perception“, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, 1981, s. 3–9.

35) P. Bourdieu, „The Corporatism of the Universal. The Role of Intellectuals in the Modern World“, *Telos*, 81, 1989, s. 99–110.

sociálního pole, jehož význam pochopíme poté, co si uvědomíme sílu této inovace, tj. to, místo jakých klasičtých konceptů se snaží Bourdieu koncept pole aplikovat. Bourdieu používá kategorii sociálního pole všude tam, kde by klasičtí sociologové mluvili o skupinách, institucích, organizacích, populacích. Všechny tyto klasičké sociologické koncepty jsou podle Bourdieua neužitečné především proto, že implicitně zdůrazňují konsenzus a solidaritu, přičemž kategorie pole činí viditelným konfliktní charakter sociálních vztahů i v těch nejelementárnějších oblastech praxe.

INTELEKTUÁLOVÉ A AUTONOMIE KULTURY

Příběh, jenž je vetkán do knihy, kterou čtenář právě dočetl, je příběhem spisovatelů a básníků. Můžeme ho však číst také jako příběh malířek, hudebníků, vědkyň, novinářů, profesorů či režisérů. Je příběhem pojednávajícím o tvorbě, avšak také o nesmířitelných sporech tvůrců. Bourdieuovo vyprávění o cestách intelektuálů v moderní společnosti je nemyslitelné bez odkazu na statečnost Émila Zoly a dalších, kterou projevili v průběhu skandálu kolem důstojníka Dreyfuse. Mezi intelektuály však byli nejen Dreyfusovi stoupenci, ale i jeho odpůrci. Jinak řečeno: francouzští intelektuálové stáli na obou stranách sporu o Dreyfuse. Francouzští intelektuálové mohli na přelomu devatenáctého a dvacátého století intervenovat do politiky, protože disponovali veřejnou autoritou. Zásadním důsledkem působení této veřejné autority intelektuálů přitom nebylo urovnání sporu ani veřejná demonstrace morální zodpovědnosti či odhalení skryté pravdy. Docházelo spíše k vyhrocení sporu, protože veřejnou autoritou disponovali intelektuálové na obou stranách kontroverze. Navíc Dreyfusův nový proces otevřel další možnosti, jak tuto autoritu posílit. Podle obecně přijatého výkladu spočívala Dreyfusova aféra v zápase o pravdu. Sociologie by podle Bourdieua měla odhalit to, co se skrývá v pozadí hledání pravdy pomocí vědění, tj. odhalit sociální podmínky tvorby a aplikace vědění o pravdě (vědění nároku- jícího si odhalení pravdy). A to prostřednictvím toho, že tyto

spory a formy umísť do historicky rekonstruovaného pole jejich produkce a působení.

Intelektuálové se musí stát našim předmětem zkoumání, pokud chceme pochopit, jak se udržují nerovnosti a mocenské hierarchie v současné společnosti. Podle Bourdieua spočívá specifická role intelektuálů v tom, že se významně spolupodílejí na vytváření symbolické moci a symbolické moci násilí. Jádrem boje o symbolickou moc je tedy schopnost pojmenovat, kategorizovat sociální skupiny. Vytváření sociálních skupin je úzce propojené s touto schopností pojmenování.³⁶ Činnost intelektuálů a umělců spočívá právě v symbolické práci či práci se symboly. Producenti kultury, tj. intelektuálové, disponují specifickou formou moci: symbolickou mocí ukazovat věci, události a lidi určitým způsobem a vytvářet či udržovat představy lidí o těchto věcech. Moc intelektuálů se nevyčerpává představením, vyjádřením či odhalením charakteristických rysů našeho sdíleného světa. Intelektuálové a umělci prostřednictvím své symbolické moci tento svět spoluvytvářejí. Například tím, že nabízejí symbolické prostředky (pojmy, příběhy, znaky), které lidem pomohou k tomu, aby jejich vlastní zmatené, komplikované a nejednoznačné zkušenosti získaly koherenci, přesvědčivost a smysluplnost.

Tato aktivní role intelektuálů při tvorbě světa, a především při vytváření a udržování sociálních skupin, tak jak ji nastiňuje Bourdieu, je podobná teorii hegemonie Antonia Gramscioho a teorii Alaina Touraina o sebe-utváření společnosti.³⁷ Podle Gramscioho je každá skupina založená na určité formě organizovanosti. Bez organizovanosti/organizace by lidé zůstali masou. V tomto smyslu existence skupiny, organizované jedním předpokládá intelektuály, vůdce a organizátory, kteří jsou schopni skupinově jednat, řídit pomocí práce s představami, významy, tedy pomocí komunikace. Alain Touraine klade do centra procesu sebe-utváření společnosti boje o kulturní orientaci společnosti. Hlavními

36) Stov. P. Bourdieu: „Social Space and the Genesis of Groups“, *Theory and Society* 14, 1985, s. 723–744.

37) A. Gramsci: *Světly z vězení* (Praha: Československý spisovatel, 1959); A. Touraine: *Production de la Société*, (Paris: Seuil, 1981 [1973]).

aktéry těchto bojů jsou právě intelektuálové, tedy ti, kdo jsou schopni vytvářet symboly vztahující se k sociální realitě a manipulovat s těmito symboly.

Kniha *Pravidla umění*, podobně jako teorie A. Gramscioho a A. Touraina, rozpoutává teoretické spory především nad možností či nemožností porozumět sociálním situacím, v nichž se lidé nacházejí. Klade tak otázku, do jaké míry jsou sociální aktéři s to vytvořit adekvátní porozumění vlastní situaci, jestliže oni sami intelektuály nejsou a ani nespolehají na symbolickou pomoc intelektuálů.

Toto adekvátní porozumění přitom nespočívá nutně ve vytvoření objektivního vědění o vlastní situaci. Spíše se jedná o takovou definici vlastní situace, která umožňuje lidem čelit výzám proměňujícího se světa, udržet či vytvořit určitou formu organizovanosti. Bourdieuovská odpověď na tuto kritiku se vyznačuje ironií, podle které je možné, že by se lidé obešli bez symbolických specialistů, tedy intelektuálů. Avšak právě z této možnosti vychází nezbytnost udržovat roli intelektuálů a jímých symbolických specialistů při reprodukcí mocenské hierarchie. Intelektuálové hrají důležitou roli v symbolickém boji na všech stranách zápasů o definici současné podoby světa a ospravedlnování společenského řádu. Mohli bychom tedy říci, že z hlediska udržování mocenské hierarchie je stále lepší, když lidé sledují logiku symbolického boje vedeného intelektuály, než aby sledovali vlastní „symbolické výtvoř“.³⁸

Bourdieuova teorie vzniku autonomního uměleckého pole však kromě logiky reprodukce mocenské hierarchie uznává také roli sil, které budují autonomii zevnitř sociálního pole. Tímto se jeho pojetí autonomie umění přibližuje estetické teorii Theodora W. Adorna.³⁹ Bourdieu podobně jako Adorno pojímá umění v protikladu k realitě. Právě tento protikladný vztah zabezpečuje pro oba autory autonomii umění. Oba uznávají historický charakter autonomie umění, jakož i to, že umělecká tvorba, kulturní objekty jsou nástroje vymezení sociálně třídních odlišností a pozic. Nehleď na to,

38) Stov. M. de Certeau: *L'invention du quotidien* (Paris: Gallimard, 1990 [1980]).

39) T. W. Adorno: *Estetická teorie* (Praha: Panglos, 1997 [1970]).

jakou sociální roli plní umění, však trvají na tom, že autonomie umění/uměleckého pole je nepostradatelným zdrojem jak pro legitimizaci vlastního institucionálního řádu umění, tak pro obecnou přijatelnost a ospravedlnitelnost pojmů, jako jsou estetický soud a estetická zkušenost.

Historická změna, která nasměrovala umění k větší autonomii, znamenala také proměnu ve vztahu kulturních výrobců k vlastním dílům. Autonomizace uměleckého pole vede k obratu autorů k vlastním dílům, ke vzniku kritického a reflexivního diskursu autorů o vlastních textech, které se vztahují především k textům jiných. Jinými slovy: výkladové rámce umění se, podobně jako rámce invence a tvorby, postupně odpoutávají od vnějších, mimouměleckých nároků a požadavků. V souvislosti s tím, jak jsou utvářeny symbolické hranice uměleckého pole, můžeme dokonce pozorovat snahu vyloučit z uměleckého pole ty umělce, kteří jsou ve své tvorbě náchylní následovat vnější, ne čistě estetické požadavky kladené na podobu umělecké tvorby. V estetickém smyslu jsou nároky na autonomii pole kulturní produkce formulované jako přiznávání větší důležitosti formě oproti funkci, nebo způsobu zobrazení oproti objektu zobrazování.

Symbolická alchymie jako soubor vzájemně propojených činností a činitelů, jež dává vzniknout uměleckému dílu, není podle Bourdieua podvodem ani vytvářením kolektivně sdílené iluze. Jak ukazuje v *Pravidlech umění*, symbolická alchymie je formou „symbolické ekonomie“, která se v uměleckém poli, literárním poli a v dalších polích kulturní produkce projevuje s větší viditelností než v jiných sociálních polích. Ve Francii konce devatenáctého století literární pole existovalo v podobě relativně autonomního světa, jenž byl izolovaný od vládnoucího sociálního řádu ekonomiky. Literární pole se ustavilo jako protipól těch sociálních polí, ve kterých vládá sociální řád ekonomiky zbožní produkovaného pro masové trhy. Pole kulturní produkce, a zvláště literární pole, slouží pro Bourdieua jako příklad ukazující, že sociální řád zbožní ekonomiky není nutně univerzálně přítomný ve všech sociálních polích. Literární pole ukazuje, že *úžec ekonomickou kalkulační řízený člověk* je teoretickou abstrakcí,

která není nutně platná pro chápání činitelů a jejich jednání ve všech typech sociálních polí.

* * *

V knize *Pravidla umění* Pierre Bourdieu čtenářům nabízí výklad literatury, který pokládá zodpovědnost spisovatelů, dramatiků či básníků za základ nezávislosti literárního pole na jiných sociálních polích, jako jsou například ekonomie nebo politika. Émile Zola a jeho aktivita v Dreyfusově aféře, podobně jako různé podoby kultivace sociální role literatury a umění, mohou být považovány za příklady realizace této formy zodpovědnosti, které zdůvodňují existenci a souběžně s tím i ustavují autonomii literárního pole. Povaha zodpovědnosti spisovatelů je přitom závislá na historicky specifické formě sociální kontroly psaní textů a jejich publikace. Boj o dosažení autonomie sociálního pole literární produkce byl (a je?) vždy obranou důležitosti krásy, nezainteresovanosti a upřímnosti. Avšak právě v konfrontaci s cenzurou se pravdomluvnost stala stejně důležitým prvkem autonomie jako výše zmíněné charakteristiky. V případě konfrontace pravdivosti popisu s veřejnou morálkou profesionální povinnosti (ve smyslu zodpovědnosti) spisovatele je třeba upředitnostnit upřímné vyjádření pravdy. Tyto zásady autonomie literatury se objevily v průběhu soudních procesů v době monarchie, kde se poprvé tematizovala představa umění pro umění, v níž zodpovědnost spisovatele směřuje k univerzálním morálním principům a nikoli k obecné morálce zastupované prokurátorem.

Knihou *Pravidla umění* a její důraz na popletenost autonomie pole a zodpovědnosti subjektů inspirovaly sociologické zkoumání historického procesu „invence intelektuála“. Druhá světová válka, vztahy spisovatelů ke kolaborantskému režimu ve Vichy, respektive k hnutí profitaštického odporu, posloužily jako objekt analýzy mnohým sociologům následujícím Bourdieuovu teoretickou inspiraci. Tento vliv se projevil i v práci Gisele Sapirové, která na základě historické rekonstrukce vzniku odlišných typů intelektuálních praktik a jim odpovídajících postav, jako jsou spisovatelé,

akademici, výzkumníci a nejrůznější experti, ukazuje, že angažovaný intelektuál jako typ sociálního aktéra se mohl objevit jedině díky těmto procesům profesionalizace na literárním poli.⁴⁰⁾ Zatímco v konvenční politické historii se studium intelektuálů redukuje na analýzu jejich ideologických přesvědčení, Gisèle Sapirová bere v úvahu i způsob legitimitace jejich veřejné angažovanosti. Intelektuálové v jejím pojetí ospravedlňují svou politickou autoritu na základě toho, že jsou uznáváni jako vynikající ve své profesi spisovatelů či novinářů na literárním poli. Symbolický kapitál získaný na literárním poli může takto sloužit jako výhodisko boje o vliv na poli politickém.⁴¹⁾

Bourdieuova teorie literárního pole inspirovala také několik významných sociologických analýz, které se zaměřily na vznik intelektuálních hnutí kolem časopisů. Niilo Kauppi zkoumal sociální podmínky vzniku a existence časopisu *Tel Quel*.⁴²⁾ Klád přitom důraz na specifickou pozici vydavatelství Seuil na francouzském literárním poli v šedesátých a sedmdesátých letech. Editorická praxe je v jeho pojetí formou intelektuální produkce, která je neoddělitelná od sociálních trajektorií, na kterých tito činitelé získali svůj kulturní vkus. Právě z toho pramenil radikální habitus sdílený zakládajícími členy časopisu, kteří se v čele s Julií Kristevou přihlásili k projektu nahrazení filozofie sémiologií, jež

40) G. Sapiro: *La Guerre des écrivains. 1940–1953* (Paris: Payard, 1999).

41) O dalších aspektech vlivu teorie literárního pole srov. J. Gerhards — H. K. Anheier: „Das literarische Kräftefeld als ausdifferenzierendes und intern stratifiziertes System“; in: J. Gerhards (ed.): *Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997), s. 125–142; Roger Cook: „The Mediated Manufacture of an „Avant-garde“: A Bourdieusian Analysis of the Field of Contemporary Art in London, 1997–1999“; in: B. Fowler (ed.): *Reading Bourdieu on Society and Culture* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2000) s. 164–185; N. Brown — I. Szeman (eds.): *Pierre Bourdieu: Fieldwork in Culture* (Boulder: Rowman & Littlefield, 2000); B. Gobille: „Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968“, *Actes de la recherche en sciences sociales* 158, 2005, č. 3, s. 30–61.

42) N. Kauppi: *The Making of an Avant-Garde: Tel Quel* (New York: Mouton de Gruyter, 1994). Další jeho významnou knihou, která v podobném bourdieuovském duchu zkoumala sociální podmínky existence sociologické teorie ve Francii, je *French Intellectual Mobility. Institutional and Symbolic Transformation in the Post-Sartrean Era* (Albany: SUNY Press, 1996).

jako věda o ideologických aspirovala na to přinést novou sílu transformující literární pole. Vztah mezi politickým polem a relativně autonomním literárním polem je klíčovým prostředkem výkladu vzniku časopisu *Les Temps modernes* v díle Anny Boschettiové.⁴³⁾ Její analýza působení Jeana-Paula Sartra v roli totálního intelektuála (*l'intellectuel total*), který je souběžně filozofem, spisovatelem, literárním kritikem, dramatikem, novinářem, zakladatelem a editorem literárně-politického časopisu, je přímo založena na první kapitole druhé části knihy *Pravidla umění* („Metodologické problémy“).

Není náhoda, že terčem výše zmíněných analýz se staly časopisy *Tel Quel* a *Les Temps modernes*. Když si v polovině sedmdesátých let Pierre Bourdieu založil svůj časopis *Actes de la recherche en sciences sociales*, ve své editorské praxi se vědomě vymezoval vůči těmto časopisům. Snažil se o intervenci do rozložení sil pole intelektuálních časopisů vytvořením alternativní pozice v tomto poli. Studie vycházející v tomto časopise dokládají, že francouzská literatura z devatenáctého století neslouží pro sociologii Pierra Bourdieu a jeho následovníky⁴⁴⁾ pouze jako objekt analýzy, ale že estetická a etická poselství textů Marcela Prousta, Honoré de Balzaka a v neposlední řadě Gustava Flauberta jsou coby zásadní inspirační síly přítomny v jeho sociologickém myšlení.

Csaba Szaló

43) A. Boschetti: *Sartre et „Les Temps modernes“: une entreprise intellectuelle* (Paris: Minuit, 1985).

44) Teorie literárního pole je založena na časopiseckých publikacích Pierra Bourdieu a předchází tak publikaci knihy *Pravidla umění*. Srov. R. Ponton: „Naissance du roman psychologique: capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du 19^e siècle“, *Actes de la recherche en sciences sociales* 1975, 4, s. 66–81; A. Vial: *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique* (Paris: Minuit, 1985); C. Chaté: *La Naissance des „intellectuels“ 1880–1900* (Paris: Minuit, 1990).

JMENNÝ REJSTŘÍK

- About, E. 98, 125, 126, 136
 Abrams, M. H. 246, 376, 384, 385
 Adorno, T. W. 469
 Agathon 172, 266
 Achard, M. 125
 Aicard, J. 343
 Ajalbert, J. 353
 Albalat, A. 123, 130, 136, 138
 Albinoni, T. 335
 Albrecht, M. C. 351
 Alembert, J. d' 27
 Alexis, P. 123, 167
 Althusser, L. 445
 Anderson, R. 66
 Angès, A. 335, 359
 Anouilh, J. 220
 Antal, F. 257, 305
 Antoine, A. 163-165, 167, 170, 310, 349
 Apollinaire, G. 321, 354
 Aristotelés 180, 237
 Arnaud, M. 359
 Arnold, M. 398
 Aron, R. 255, 292, 293, 365, 445
 Artaud, A. 187
 Asholt, W. 128
 Asselineau, Ch. 96, 103, 107
 Atlan, J.-M. 210
 Auerbach, E. 236
 Augier, E. 75, 77, 92, 93, 99, 100, 102, 110, 123, 125, 131
 Aulard, F. V. A. 172
 Aurier, A. 353
 Austin, J.-L. 267, 364, 389, 399, 409
 Babou, H. 95, 104
 Badesco, L. 99, 137, 138, 154
 Baecque, A. de 218
 Bachelard, G. 240, 396, 453
 Bachtin, M. 399, 409
 Bakunin, M. 206
 Balzac, H. de 27, 65, 82, 83, 124, 125, 129, 135, 140, 141, 158, 181, 312, 473
 Banville, T. de 74, 75, 89, 91, 96, 99, 103, 107, 110, 114, 119, 350
 Barbara, Ch. 104, 107, 125, 126
 Barbès, A. 155
 Barbey d'Aurevilly, J. 89, 96, 110, 119, 125, 162, 350, 371
 Barbier, A. 91, 103
 Barnett, J. H. 351
 Barrès, M. 163, 312
 Barthélemy, A. 125
 Barthes, R. 56, 256, 455

Barzun, H.-M. 170
 Bataille, G. 220, 278, 279
 Baudelaire, Ch. 26, 71, 74-77, 84-99, 102-107, 109, 110, 112-115, 119, 121, 123, 124, 127, 128, 132, 136, 137, 140, 146-149, 151, 153, 154, 157, 162, 177, 180, 182, 253, 270, 313, 316, 345, 350, 385, 391, 432, 455, 435
 Baudry, P. J. A. 77, 101
 Baumgarten, A. 384
 Baxandall, M. 408, 410, 412, 412-141, 417, 429
 Bayle, P. 271, 272
 Bazire, E. 86
 Beauclair, H. 166
 Beauvoir, S. de 107, 208, 220
 Beck, U. 440
 Becker, C. 251
 Becker, H. S. 272
 Beckett, S. 193, 195, 196, 278, 331
 Beethoven, L. van 200, 201
 Bell, J. 181
 Belmont, G. 208
 Benjamin, W. 301, 379
 Béranger, P. J. de 93, 103
 Berdahl, R. 292
 Berg, A. 318
 Bergerat, E. 96, 131
 Bergeron, L. 72
 Bergson, H. 12, 161
 Berkeley, G. 51, 296
 Berlioz, H. 138, 217
 Bernard, C. 160, 202
 Berthelot, M. 78, 126, 160
 Bertrand, J.-P. 304, 316, 353
 Biasi, P.-M. de 261, 262
 Bill, M. 197
 Blanc, L. 103, 113
 Blanchot, M. 278, 279
 Bloch-Lainé, F. 292
 Bloom, A. 258

Bodin, J. 384
 Boileau, N. 129, 137, 146
 Boltanski, L. 292
 Bonheur, G. 208
 Bonnat, L. 77, 101, 321
 Bonnetain, P. 162
 Bonvin, F. 104, 105, 107, 126
 Borel, P. 130, 182
 Boschettiová, A. 277, 473
 Botticelli, S. 412
 Bouguereau, W. A. 101
 Bouilhet, L. 86, 114, 117, 118, 119, 121, 130, 138, 350
 Bourdieu, P. 127, 177, 179, 199, 200, 236, 237, 238, 241, 242, 243, 245, 256, 264, 277, 284, 292, 295, 323, 378, 387, 394, 395, 408, 411, 432, 445-446, 447-473
 Bourdon, F. 335
 Bourget, P. 156, 162, 168, 171, 312, 317, 334, 344
 Bourgin, H. 368
 Bournouf, E. 138
 Boutroux, É. 270
 Bouvier, E. 103, 105, 126
 Brébant, P. 78
 Brecht, B. 278
 Breton, A. 71, 289, 304, 315, 321, 331
 Brisset, J.-P. 320, 321
 Brombert, V. 42
 Brooks, C. 258, 259
 Bruneau, J. 42, 121, 125, 139, 216
 Brunetière, F. 170, 264
 Brunot, F. 172
 Brunschwig, L. 277
 Buffon, G. L. 139
 Bucková, P. 206
 Büchton, M. 103
 Buisson, J. 80
 Burekhardt, J. 264

Cabanel, A. 73, 101
 Camus, A. 278, 279
 Canguilhem, G. 27, 240
 Caramaschi, E. 87
 Carco, F. 359
 Cardinal, R. 324
 Caro, E. M. 251
 Casanova, P. 289
 Cassagne, A. 75, 79, 87, 102, 112, 119, 177, 313, 350, 354, 366
 Cassirer, E. 14, 240, 241
 Castagnary, J. A. 104, 126
 Castex, P. G. 141
 Céard, H. 155, 167
 Céline, L. F. 160, 278
 Cellier, L. 144
 Cervantes, M. de 125
 Cladel, J. 345
 Cladel, L. 345, 346
 Clancier, G.-E. 195
 Claudel, P. 359
 Claveau, A. 135
 Clavel, B. 195, 208
 Clemenceau, G. 152
 Cohen, J. 316
 Coigny, P. 35
 Coleridge, S. T. 246
 Coletová, L. 75, 93, 103
 Colettová, S. G. 206
 Comte, A. 27, 250
 Copeau, J. 187
 Coppée, F. 343
 Corbière, T. 166
 Cornille, P. 176
 Corot, J. B. C. 181
 Costabel, P. 398
 Courbet, G. 104, 106, 107, 126, 138, 160, 178, 184, 215, 246, 248
 Courteine, G. 321
 Cousin, V. 110, 146, 177, 385
 Cravan, A. 156
 Crépet, E. 80, 147

Custine, A. P. de 125
 Cuvier, G. 138
 Cuvillier-Fleury, A. A. 136

Dainville, F. de 398
 Dalle, F. 292
 Dandrel, L. 220
 Dangelzer, J. Y. 58
 Danto, A. 376, 378
 Darbel, A. 378, 394
 Darnnton, R. 81, 304, 332, 434
 Darwin, Ch. 13, 138
 Daumier, H. 181
 Daval, R. 318
 Debray-Genette, R. 261
 Decamps, A. G. 181
 Delacroix, E. 75, 182, 188, 217, 391
 Delaroche, P. 101
 Delavigne, C. 125
 Delescluze, L. C. 182
 Delessertová, V. 144
 Delille, J. 130
 Delsautová, Y. 408, 411, 466
 Delvau, A. 104
 Demorest, D. 53
 Demory, B. 201
 Denys, H. 150
 Dermée, P. 316
 Descartes, R. 251
 Descaves, L. 162
 Descotes, M. 217
 Descharmes, R. 92, 129, 155
 Desjardins, P. 161
 Desnoyers, F. 104
 Desnoyers, L. 102, 107, 126
 Dewasne, J. 210
 Deyrolle, J. 210
 Diderot, D. 27, 75, 105, 310, 419
 Dine, J. 197
 Divoir, F. 170
 Dorinová, F. 195, 217
 Dort, B. 349

Dostojevskij, F. M. 206
 Douchin, J.-L. 63
 Dreyfus, A. 175, 178, 467
 Drouant, A. 202, 203, 205, 219
 Du Camp, M. 86, 88, 96, 108, 117, 142-144, 313, 347
 Dubois, J. 304, 316, 353
 Duchamp, M. 185, 215, 227, 229, 320, 321, 324-326, 378-380
 Duchamp-Villon, R. 324
 Duchet, C. 251, 261
 Dumas ml., A. 102, 126, 131
 Dumas st., A. 77, 123, 125, 313
 Dumesnil, R. 62, 129, 155
 Dupont, P. 103, 126
 Dupré, J. 181
 Durand, P. 304, 316, 353
 Duranty, E. 77, 83, 96, 107, 126, 127, 129
 Durasová, M. 220
 Durkheim, É. 172, 300, 397, 398, 430
 Duryová, M. J. 25, 45, 55, 141
 Duseigneur, J. 182
 Duvergier de Hauranne, J. 133
 Edmond, Ch. 78
 Einstein, A. 449
 Eliade, M. 259
 Elias, N. 81
 Eliot, T. S. 258
 Empedoklés 406
 Engels, F. 268
 Erckmann-Chatrrian 153
 Erlich, V. 266
 Ernst, M. 211
 Escarpit, R. 305
 Estaunié, E. 163
 Even-Zohar, I. 267
 Faulkner, W. 186, 251, 278, 419, 421-430, 450
 Fauré, G. 269, 270
 Fauré, M. 269
 Feuillet, O. 73, 75, 102, 112, 124, 125
 Féval, P. 73, 123, 125
 Feydeau, E. 67, 77, 98, 117, 126, 152
 Fichte, J. G. 291
 Fish, S. 394
 Flaubert, A. 76
 Flaubert, A.-C. 120
 Flaubert, G. 11, 15, 19, 20, 22, 25-33, 35, 37, 38, 42, 43, 45, 47-56, 58, 62-67, 69, 71, 76-78, 82, 85-96, 98, 99, 101, 102, 106, 108-115, 117-126, 129-147, 149-155, 158, 177, 180, 201, 233, 247, 249, 250, 252, 255, 262, 277, 280, 281, 283, 284, 308, 313, 316, 317, 347, 350, 369, 385, 391, 429, 430, 432, 435, 456-459, 463-465, 473
 Florian-Parmentier 161, 169, 170, 171
 Flynt, L. 227
 Fort, P. 164, 165
 Foucault, M. 262-264, 267, 268, 273, 445
 Fouillée, A. 270
 Fourastié, J. 292
 Fourier, C. 113
 France, A. 161, 312, 334, 344
 Freud, S. 13, 20, 47, 250, 456
 Froger, B. 130
 Fromentin, E. 119, 142, 313
 Gadamer, H.-G. 12, 379, 394, 395, 400, 402, 403, 405, 406
 Galán, F. W. 267
 Galiei, G. 265

Gallimard, G. 196
 Gallo, M. 208
 Gamboni, D. 185, 247
 Gardner, H. 219
 Gauguin, P. 185
 Gautier, A. 103, 104
 Gautier, J.-J. 218, 219, 222
 Gautier, T. 74, 75, 77, 78, 89, 91, 96, 98, 107, 109, 110, 112, 114, 117, 123, 128, 131, 132, 136-138, 147-149, 151, 157, 182, 186, 270, 312, 350, 435
 Gavarni, P. 67, 78, 85, 107
 Genet, J. 455
 Genette, G. 260, 261, 395
 Gérôme, J.-L. 73
 Ghil, R. 353
 Ghirlandajo, D. 417
 Gide, A. 163, 186, 278, 280, 315, 334, 335, 358, 359
 Gil, A. 325
 Gilbert, J. B. 331
 Gillis, J. R. 292
 Giorgione 140
 Girardin, É. de 98, 117
 Giraudoux, J. 278
 Giscard d'Estaing, V. 292
 Gleyre, Ch. 181
 Goethe, J. W. von 13, 14, 249, 457
 Goffman, E. 311
 Goldman, M. 369
 Goldmann, L. 19, 257, 268, 305, 455, 456, 460, 462, 463
 Goll, Y. 316
 Gombrich, E. H. 257, 264
 Goncourtvi, E. a J. de 75, 77, 78, 85, 87, 95, 102, 107, 111, 112, 114, 119, 124, 143, 163, 188, 313, 316, 317, 347, 350, 353, 354
 Goodman, N. 431
 Gossman, L. 398, 399
 Gothot-Mersch, C. 42, 261
 Gramsci, A. 468, 769
 Grandville, J. J. 181
 Gregh, F. 171
 Griff, M. 351
 Grojnowski, D. 168, 309
 Guetta, P. 216
 Guiches, G. 162
 Guilbaud, G.-T. 318
 Guilbeaux, H. 170
 Guillaumin, E. 346
 Guizot, F. 80, 177, 435
 Hacking, I. 180
 Hans, S. 130
 Hartung, H. 210
 Haskell, F. 296, 309, 338
 Hay, L. 261
 Hegel, F. 279
 Heidegger, M. 12, 224, 279, 326, 395, 401, 404-406, 458
 Henning, E. B. 330
 Hennique, L. 167
 Herbin, A. 210
 Herder, J. G. von 395
 Heredia, J. M. de 137
 Hire, J. de la 169
 Houghton, W. E. 384
 Houssaye, A. 77, 103
 Hughes, R. 301
 Hugo, V. 75, 99, 102, 103, 113, 123, 153, 181, 187, 217, 312, 313, 316, 345
 Hulme, T. E. 373, 374
 Huret, J. 165, 168, 171, 172, 312, 316, 358
 Husserl, E. 238, 177, 179, 260, 279, 356, 425, 426
 Huysmans, G. C. 89, 147, 154, 162, 167, 170, 171, 184, 185
 Chaillou, M. 14
 Chamboredon, J.-C. 65
 Champagne, P. 441

Champfleury, J. 75, 82, 83, 89,
 94, 96, 103-107, 110, 115,
 123, 125, 126, 128-130, 135-
 137, 139, 140, 152, 181, 346-
 348, 352, 391
 Charle, Ch. 162, 275, 297, 329,
 473
 Charpentier, G. 92, 94, 96, 98
 Chartier, R. 92, 397
 Chateaubriand, A. de 128, 181
 Chauvet, L. 220
 Chenavard, A. 107, 126
 Chomsky, N. 237, 243
 Chopin, F. 335
 Ingarden, R. 258
 Ingres, J. A. D. 126
 Iolas, A. 211
 Ionesco, E. 278
 Iser, W. 394
 Jacob, M. 169
 Jakobson, R. 187, 253, 257,
 260, 266, 375
 James, H. 42
 Jameson, F. 267
 James, F. 334, 359
 Janin, J. 93, 123, 125
 Jarry, A. 164
 John, J. 197
 Jouffroy, T. 177
 Jouvenel, B. de 292
 Joyce, J. 186, 251, 278, 331,
 450
 Jurt, J. 138, 166, 352
 Kafka, F. 278
 Kajman, M. 65
 Kandinskij, V. 215
 Kant, I. 14, 258, 279, 291, 385,
 388, 400, 403, 405, 409
 Kanters, R. 199
 Karr, A. 107
 Kauppi, N. 472
 Kempf, R. 63, 64
 Klein, R. 327
 Klein, Y. 392
 Kock, P. de 102, 125, 129, 347
 Kojeve, A. 279
 Kopernik, M. 13
 Koselleck, R. 271
 Kristeva, J. 472
 Kuklick, B. 296
 Kupka, F. 215
 La Bruyère, J. de 22
 La Fontaine, J. de 129
 La Harpe, J. F. de 122
 Lacan, J. 325
 Lacaze-Duthiers 169
 Lacuzon, A. 169
 Laffont, R. 190, 193-195, 197,
 206-208, 222
 Lachelier, J. 270
 Lakatos, I. 309
 Lamarck, J.-B. de 27, 138
 Lamartine, A. de 101, 103,
 137, 139, 152, 312, 313, 316,
 435
 Lambrichs, G. 195
 Lamennais, F. R. de 103, 113,
 123, 155, 183
 Landino, C. 415
 Larson, G. 172, 253
 Lapiere, D. 208
 Lavissee, E. 172
 Le Bon 162
 Le Goff, J. 417
 Le Poitevin, A. 153
 Le Roy, E. 346
 Leavis, F. R. 259
 Leconte de Lisle, C. M. 74,
 87, 89, 91, 96, 110, 116, 117,
 119, 137, 168, 177, 345, 350
 Leibniz, G. W. 250, 296, 378,
 384
 Leibowitz, R. 318
 Lemaitre, J. 329

Leroux, P. 103
 Lethève, J. 133
 Lévi-Strauss, C. 236, 253, 445,
 453
 Lévy, B.-H. 432
 Lévy, M. 92, 96, 98
 Lévy, Y. 22
 Lewin, K. 235, 240
 Lewis, D. 265, 308
 Lidzky, P. 112, 177, 354
 Lichtenstein, R. 197
 Loti, P. 334
 Lourau, R. 318
 Louÿs, P. 335
 Ludvík Filip 33, 93
 Ludvík Napoleon Bonaparte viz
 Napoleon III.
 Lugué-Poe, A.-F. 164, 165, 167,
 170, 349
 Lukács, G. 19, 268, 455-458,
 460, 463, 464
 Luther, M. 253
 Luxemburgová, R. 206
 Maciunas, G. 227
 Maeterlinck, M. 170, 334
 Machiavelli, N. 384
 Maistre, J. de 113
 Malaquin, L. 161
 Mallarmé, S. 166, 167, 186,
 269, 270, 313, 316, 331, 350,
 352, 353, 360-364, 400,
 428, 429
 Malraux, A. 278
 Manet, É. 86, 91, 92, 128, 132,
 133, 140, 141, 145, 146, 151,
 154, 178-180, 184, 188, 332,
 388, 391, 406
 Manzoni, P. 227
 Marcbrau, P. 199
 Marceau, F. 220
 Mare, W. de la 432
 Marguerite, P. 162, 163
 Marinetti, F. T. 169, 331
 Marmontel, J.-F. 75
 Martin, H. J. 92
 Martino, P. 104, 105, 124, 128,
 146, 347, 348
 Marwitz, F. A. von der 292
 Marx, K. 38, 58, 224, 227, 230,
 236, 238, 250, 407, 456
 Masaccio 416
 Massé, P. 292
 Massis, H. (Agathon) 172, 266
 Massot, F. de 304
 Mathieu, G. 103, 107, 126
 Mathilda, princezna 75-78
 Mauclair, C. 161, 163
 Maupassant, G. de 167, 172,
 428
 Mauriac, F. 205, 278
 Mauss, M. 227, 363, 380
 McGuinness, B. 249
 Meinong, A. 356
 Meiss, M. 305
 Meissonier, J.-L.-E. 73
 Mejerchold, V. E. 187
 Ménard, L. 177, 350
 Mendès, C. 343
 Mentré, F. 172
 Méréme, P. 126
 Merleau-Ponty, M. 279
 Merlet, G. 152
 Miceli, S. 298
 Mignet, F.-A. 138
 Michaut, G. 128
 Michelet, J. 103, 138, 177, 410,
 435
 Michelová, L. 352
 Mirbeau, O. 53, 167
 Mondrian, P. 210
 Monet, C. 152
 Monnier, H. 181, 347
 Monselet, C. 103, 126, 136
 Montaigne, M. de 120
 Montégut, É. 107, 126
 Montesquieu, Ch.-L. 384
 Moréas, Ch. 312

Moréas, J. 171
 Morice, C. 171
 Moritz, K. P. 385
 Mornet, D. 160
 Morris, D. 206
 Mortensen, V. 210
 Motte, A. 72
 Moulinová, R. 225
 Müller, A. 291
 Muller, M. 362
 Murger, H. 82, 83, 95, 103-105, 107, 112, 125, 126, 128, 139, 140, 146, 181
 Musset, A. de 66, 83, 102, 124, 125, 137, 139, 181, 182
 Nadeau, M. 153, 196
 Napoleon III. 73, 74, 85, 86, 101, 103, 107
 Nazz, L. 169
 Neffetzer, A. 78
 Nerval, G. de 103, 107, 182, 435
 Newton, I. 27
 Nicolle, É.-F. 324
 Niron, A. 138
 Nisard, D. 91, 177
 Noriac, J. 135
 O'Boile, L. 79
 Oldenburg, C. 197
 Olivier, F. 321
 Osborne, H. 373, 374
 Panofsky, E. 237, 357, 264, 265, 357, 375, 399, 409
 Pareto, V. 300, 368
 Pariente, J. C. 308
 Parmenides 406
 Parsons, T. 267
 Pascal, B. 456
 Passeron, J.-C. 238, 446, 451, 453
 Pauvert, J.-J. 201
 Pégy, Ch. 359
 Pelloquet, T. 107, 126
 Perrin, M. 217
 Perry, M. 421
 Peuchmaurd, J. 208
 Philippon, Ch. 181
 Picard, R. 171, 256
 Picasso, P. 321
 Piero della Francesca 406, 409, 411, 412
 Pichois, C. 80, 91, 92, 104, 106, 113, 121
 Pinard 106
 Pissarro, C. 84, 184, 185
 Planche, G. 123, 125
 Platon 441
 Poncey, C. 103
 Ponge, F. 187
 Poniatowski, M. 292
 Ponsard, F. 73, 75, 77, 99, 103, 110, 123, 131
 Ponsou du Terrail, P. A. 79
 Pontmartin, A. de 135
 Ponton, R. 162, 166, 270, 297, 343, 345, 346, 353, 354, 473
 Popper, K. 356, 357
 Poulet, G. 395
 Poulet-Malassis, P. A. 74, 96, 97, 104, 107
 Préalut, A. 126
 Prost, A. 80, 398
 Proudhon, P. J. 103, 151, 178, 184
 Proustová, J. 240
 Proust, M. 56, 145, 331, 333, 373, 473
 Queneau, R. 9, 11
 Quine, W. V. O. 242
 Quinet, E. 103, 137
 Rabbe, A. 289
 Racine, J. 176, 224, 456
 Ransom, J. C. 259

Rauschenberg, R. 197
 Raymondová, M. 210
 Raynaud, E. 352, 353
 Redon, O. 185
 Régnier, H. de 161, 334, 359
 Renan, E. 75, 78, 87, 89, 111, 126, 160, 172, 177, 313, 350
 Renéová, D. 195-197, 202, 210, 211, 214, 215
 Revel, J.-F. 208
 Rey, H.-F. 208
 Rey, P. 195
 Riegl, A. 264
 Riffaterre, M. 394
 Ricardou, J. 207
 Richard, J.-P. 48
 Richardson, J. 77
 Rimbaud, A. 166, 323
 Robbe-Grillet, A. 193, 310
 Rogers, M. 351
 Rohmer, L. 170
 Romains, J. 162, 169, 325
 Rorty, R. 296
 Rosenberg, H. 292
 Rosenquist, J. 197
 Rosny, J.-H. 162
 Rouaud, J. 195
 Roubine, J.-J. 164
 Rousseau, J. 136
 Rousseau, J.-J. 176
 Rousseau, Celnik 320-323, 325
 Rousseau, T. 181
 Rousset, R. de 325
 Rubin, W. S. 326
 Ruskin, J. 373
 Russell, B. 107, 449
 Ryner, H. 169
 Sacharov, A. 449
 Saint-Amant, M. A. G. de 14
 Saint-Cyr, C. de 169
 Saint-Hilaire, G. 138
 Saint-Simon, L. de 113, 435
 Saint-Victor, P. 78
 Sainte-Beuve, C. A. 74-78, 91, 105, 123, 126, 134, 142, 145
 Sallenave, D. 11
 Sandeau, J. 73, 90, 102, 125
 Sandová, G. 50, 53, 77, 86, 103, 113, 141, 142, 155
 Sapirová, G. 471, 472
 Sarcey, F. 128
 Sardou, V. 131
 Sartre, J.-P. 35, 51, 58, 64, 109, 120, 121, 176, 208, 247-253, 277-281, 339, 424, 425, 455-459, 463-466, 473
 Sassetta 416
 Satie, E. 401
 Saussure, F. de 243, 257, 260, 261
 Scott, W. 124, 140
 Scribe, E. 130, 217
 Searle, J. R. 58, 426, 428
 Sebeok, T. A. 375
 Seigel, J. 321
 Seignobos, C. 172
 Shaftesbury, A. A. 385
 Shakespeare, W. 47, 254
 Shattuck, R. 321
 Sherrington, R. J. 261
 Shusterman, R. 387
 Schapira, M. C. 117
 Schapiro, M. 347, 348
 Schiller, F. 385
 Schlegel, K. W. F. 385
 Schlésingerová, E. 48, 53
 Schnapper, D. 378, 394
 Schneewind, J. B. 296
 Schneider, G. 72, 210
 Schöffler, N. 210
 Schönberg, A. 318
 Schopenhauer, A. 14, 385
 Schumpeter, A. 365
 Schuré, É. 165
 Siegfried, A. 72
 Silvestre, A. 126

- Simon, C. 65, 195, 207, 220, 317
 Skinner, Q. 296
 Slama, B. 58
 Sloane, J. 184
 Smith, A. 291
 Spillane, M. 206
 Spinoza, B. 155, 296, 358, 396
 Spitzer, L. 257
 Steiner, P. 241, 266-268
 Stendhal 126, 158, 312
 Strawson, P. F. 373
 Stroehlinová, paní 117, 118
 Strowski, F. 77, 100
 Sue, E. 115, 123
 Sugar, abbé 237, 357
 Szondi, P. 259
 Tailhade, L. 352
 Taine, H. 27, 75, 77, 126, 160, 162, 172, 177, 313
 Tarde, A. de (Agathon) 162, 172, 266
 Tate, A. 259
 Taton, R. 398
 Thalés z Milétu 430
 Thersifés 254, 358
 Theuriet, A. 162
 Thevoz, M. 324
 Thibaudet, A. 22, 44, 63, 144
 Thierry, J. N. A. 177
 Thiers, L. A. 138, 177
 Thiesse, A. M. 354
 Thuau, E. 176
 Tizian 140
 Todd, O. 208
 Touraine, A. 468, 469
 Trier, J. 240, 262
 Tyňanov, J. 266-268
 Tzara, T. 304, 316, 331
 Uccello, P. 323
 Vacquerie, A. 75
 Valéry, P. 258, 282, 315, 359, 419
 Vallès, J. 107, 126, 128
 Vallierová, D. 322, 323
 Vapereau, G. 99
 Vasarely, V. 197, 210
 Vasquez, L. 151
 Vautier, B. 227
 Velázquez, D. 140
 Venturi, L. 152
 Verlaine, P. 166, 167, 213, 352, 353
 Vermorel, A. 135, 137, 151
 Vernet, H. 101
 Vernois, P. 345, 346
 Veuillot, L. 113
 Viala, A. 157, 473
 Vicaire, G. 166
 Vigny, A. de 128, 181, 313
 Villemain, A. F. 91, 177
 Villemessant, H. de 78
 Villiers de L'Isle-Adam, A. 89, 98, 119, 137
 Villon, J. 324
 Viollet-le-Duc, E. 73
 Vivaldi, A. 335
 Vogüé, M. de 270
 Voltaire 434
 Vuillemin, A. 398
 Wagner, R. 104, 161, 318
 Warhol, A. 197, 378, 392
 Warren, A. 247, 258, 375
 Warren, R. P. 258
 Weber, M. 38, 81, 183, 198, 241, 243, 267, 271, 273, 284, 328
 Webern, A. von 318
 Weinberg, B. 134, 151, 152, 145
 Wellek, R. 247, 258, 375
 Wesselman, T. 197
 Wiley, J. 325
 Williams, R. 81
 Williams, T. 261
- Wilson, S. 324
 Wimsatt, W. K. 259
 Wittgenstein, L. 16, 249, 294, 386, 387, 408, 432
 Wohl, R. 171, 172
 Wolfe, T. 331
 Woodřová, V. 186, 236, 251, 331, 450
 Ziegler, J. 80, 91, 92, 104, 121
 Zola, E. 77, 89, 127, 128, 130, 131, 158, 160-163, 165, 167, 168, 172-178, 184, 188, 189, 280, 308, 315, 339, 347, 434, 436, 449, 465, 467, 471

VĚCNÝ REJSTŘÍK

- absolutno 374-379, 388
alldoxie 38, 320, 422
 anamnéza 143, 150, 377, 379-385, 407
 antiintelektualismus 255, 339, 366-368
auctor 257, 375, 395
 autonomie 47
 - intelektuální 175-177
 - kulturní produkce 285, 289, 433
 - morálka 188
 - ohrožená 438
 - polí 156, 284-185, 327
 - a ryzí pohled 390-391
 - strategické možnosti 262-263
 - spisovatelů 88, 79-81, 108, 127, 156
 - umělecká 71, 77, 178-179, 186
 - známky 381
 autorita 403, 433
 autoři viz spisovatelé
 avantgarda 126
 - dějiny umění 319, 393
 - a konformita 217
 - politika 330
 - posvěcená 166, 287
- jako subverze 333
 - žánry 165
- bohéma
 - druhá 126, 139, 151
 - literární 183, 434, 435
 - a měšťanstvo 352-353
 - symbolická ochrana 330
 - jako umění žít 82-83, 94-95
 - žurnalismus 119
- cenzura 78, 355, 438, 440
Citová výchova (Flaubert) 19, 42, 49, 56, 63, 139
 - ambice 53
 - ambivalence 55
 - dědictví 29-41, 117
 - dvojitá hra 40-41, 46
 - forma 143-145
 - iluze 58-59
 - indeterminace 20, 21, 31
 - intelektuální autonomie 433
 - mocenské pole 28, 33, 40, 43, 55-58
 - náhody a možnosti 41-47
 - objektivace 47
 - resentment 37

- společenský prostor 19, 22, 33, 39, 53-54
- umění a peníze 431
- zaujímání pozice 122-123, 139-143
- časovost 213-215, 402, 425
- činitele 116, 117, 119, 143, 156, 212, 263, 274
- čisté umění 47, 84, 100, 107, 112, 117, 191, 198-200, 223, 293, 329
- čtení 272, 419-420
- aktualizace 400
- a čas 424-427
- čisté 258, 393-399
- dehistorizace 397, 400
- Heidegger 395
- kompetence 375
- smlouva 421
- sociologické 56-57
- texty a formy 399
- vnitřní/vnější 256
- viz též lector*
- debanalizace 267
- dědictví 27-40, 117
- definice 293-297
- dějiny umění 301, 355, 381, 392
- dekadence 166, 170, 351-353
- determinace
 - autodeterminace (samostvoření) 250
 - indeterminace 20, 21, 31
 - politická 88
 - společenská 247, 305, 327
 - prostor možnosti 256, 404
 - dispozice 119, 156, 308, 313, 337, 348-350
 - divadlo 157-159
 - bulvární 159, 165, 167, 216-217, 219, 354
 - experimentální 216-217
 - Flaubert 132
 - komerčnost 101
 - měštanské 99-102, 159
 - pravý a levý břeh Seiny 216, 221, 311
 - vaudeville 115, 159, 354
 - dospívání 31, 32, 59
 - doxa* 108, 164, 222, 247, 253, 260, 375, 401, 405, 422, 425
 - essentialist fallacy* 375
 - estetika 151
 - čistá 145-150, 153
 - etika a e. 151-155
 - historizace 327
 - literatura 373-374
 - měštanská 219
 - moderní 188
 - e. pohledu 373-375, 377, 412
 - prožitku 409, 416
 - revoluce v e. 151-155
 - ekonomie 25, 72-78, 98, 114-118, 190-196, 199-201, 284
 - ekonomismus 242, 283-284
 - esencialismus 250, 374, 418
 - etika, a estetika 151-155
 - fetišismus 231, 236, 252, 301, 361-362, 379, 381
 - filozofie 227, 277-280, 290, 355-356, 400-401, 434
 - forma 126, 132, 143-145, 187-189, 257, 375-377, 399
 - formalismus 128, 148, 240, 259, 261, 393
 - viz též* ruský formalismus
 - Francouzská akademie 89, 90, 101, 108, 124, 159, 168, 181
 - fylogeneze 374, 377, 407, 409
 - galerie 190, 196-198, 202-205, 211, 212, 214-215, 221, 225
 - generace 86, 170, 172, 290, 313, 340-341
 - umělecká 167, 202, 213, 288

- inovace 179, 239, 296
- instituce 268, 270, 274, 283, 355-360, 377-379
- institucionalizace 337-339, 350, 352, 376
- intelektuál 238, 241, 254
 - a anarchismus 441
 - a autorita 432-435
 - autonomie 175-178, 433-438
 - kolektivní 432, 442
 - měštanské obecenstvo 217, 277
 - národní odlišnosti 437
 - pravicový/levicový 293, 365, 367
 - proletaroidní 38, 81, 104, 255, 332, 368
 - stvoření 175-178
 - společenství 265
 - úplný 254, 277-281
- intencionalita, záměr 277, 375-377
- jazyk 148, 382, 391
- kanonizace 198, 212, 248, 289, 295, 397
- kapitál 28
 - ekonomický 116, 117, 120, 191, 199, 297
 - relativní hodnota 283
 - společenský 77, 118, 159, 344
 - symbolický 154, 163, 191, 200, 223, 225, 287, 336, 472
 - uznání 340
- kavárny, literární kroužky 78, 103, 107, 265
- komerční díla 218, 439
- konformismus 118, 133, 153, 430
- konzervativismus 365-369
- kritika 97, 122-126, 247, 277-279, 432
- habitus 237-238, 282
 - časovost 426-427
 - jednota 415
 - moc 32
 - pole 116
 - prostor možnosti 342-348
 - předmět zájmu 416
 - setrvačnost 336
- hermeneutika 258-259, 394, 402-403, 409
- heteronomie 283, 285, 290, 294
- hexis 35, 208, 237
- historizace 393, 404, 406
- hledisko, autorské 122-126, 157-158, 256-271, 282-283
- hodnoty 227-230, 284, 334, 378-382, 413, 416
- hra 386-387
 - dvojí 32, 40-42
 - historický proces 327
 - literární 360-363
 - společenská 428
 - umění vs. peníze 32
 - a víra 231
- chápání 393-394, 402, 404-407, 428
- idealismus 51, 87, 89, 106, 161, 176
 - illusio* 32, 58, 224, 231, 299-303, 355, 357, 360, 363, 379, 428-431
- iluze
 - absolutna 374-379
 - charismatická 416-418
 - illusio 428-431
 - pravda 409
 - románová 58-59
 - skutečnosti 32
- indeterminace
 - a determinace 20, 21, 31, 145
 - možnosti 313-314
 - objektivní 84, 145

- kritikové 96-97, 125, 133, 151, 163, 218-222
viz též New Criticism
 kulturní statky 79, 190-192, 218, 225, 334, 381
 kulturní produkce/výroba 268
 - autonomie 284-285
 - časovost 213
 - činitelé 270-272, 274, 283, 356
 - hierarchie 285-287, 296
 - moc 224, 435-437
 - nabídka a poptávka 328-332
 - politika 435-437
 - reflexivita 277, 319-327
 - společenská orientace místa 221-222
 - společenský prostor 169
 - potřeba 221
 - stárnutí 168, 197-209
 - strukturální homologie 265, 285
 - vnější faktory 271
 - vzácnost 334
 - změny 191-192, 197-198, 308, 314-319
lector 239, 257, 394-399, 409
 literární pole 272, 282, 304, 435
 - dialektika odlišnosti 171
 - a ekonomika 98
 - hra 361-362
 - mocenské pole 28, 33, 40, 88, 169
 - druhá polovina 19. století 156, 169
 - nově přichozí 210
 - rozpady skupin 168, 351-353
 - souběžnost 212
 - společenský prostor 72, 132-133, 169
 - unifikace 161-165
 - změny 173-174, 213-216, 332-336, 343
 literatura
 - estetika 373-374
 - a filozofie 278
 - komerční 343-344, 441
 - napětí 267
 - pravda 360-364
 - příjem z 72
 - struktura/dějiny 213, 272
 - technokratická 292
 - zaujímání pozic 256
 malíři *viz* výtvarní umělci
 maloměstán 23, 34-40
 mecenášství 74, 438-439
 městán (-ský)
 - bohéma 353-354
 - estetika 219-222
 - Flaubert jako 132
 - intelektuálové 219
 - maloměšťák 23, 34-40
 - jako potenciální zákazníci 114-115
 - spisovatelé 84-88
 - a umělci 27, 84-88
 městánské umění 101, 103-105, 108, 125, 285
 moc
 - ekonomická 24, 72-79, 208
 - habitus 32
 - kulturních výrobců 224, 438-440
 - literatura 23, 27, 38, 88-89, 169, 283-293
 - politická 31, 72-79
 - posvěcení 294-296, 302
 - psaní 47-53
 možnosti, prostor m. 41-47, 122-123, 139, 145, 174, 256, 262, 274-275, 308-314, 404
 muzea 376-379, 383-384

- náboženství 240-241, 243, 271, 373, 293
 „naivita“ 319-323, 352
 narcismus 252-254, 318, 396
 naturalismus 161-165, 170-174, 349, 351
 neutralita 53, 106, 152
 nezištnost 26, 52, 284-286
 nihilismus 131, 152
 New Criticism 257-259
nomos 88-97, 293, 302
Nouvelle Revue française 258, 315, 358
 objektivace 47, 122, 143-145, 242, 245-247, 274-277, 305
 objektivní vztahy 240-241, 303, 307
 - vnější/vnitřní střety 332
 politika
 - avantgarda 330
 - čistoty 436
 - determinace 88, 304
 - intelektuálové 175-177, 433
 - kulturní produkce 439-440
 - literatura 81, 108-109, 114
 - moc 21
 - posvátno 245-247, 379, 380
 - posvěcení
 - akademický monopol 161
 - avantgardy 166, 289
 - posvěcující moc 294, 302
 - objevení 224-226, 286
 - oslabení vlivu 333
 - spisovatelů 97, 213-216
 - společenské stárnutí 315
 - umělecké generace 166-168
 - a zisk 195
 pozice 122, 187, 328-329, 336-339, 348-351, 354
 - prostor p. 303-304, 309, 313
 náboženství 240-241, 243, 271, 373, 293
 „naivita“ 319-323, 352
 narcismus 252-254, 318, 396
 naturalismus 161-165, 170-174, 349, 351
 neutralita 53, 106, 152
 nezištnost 26, 52, 284-286
 nihilismus 131, 152
 New Criticism 257-259
nomos 88-97, 293, 302
Nouvelle Revue française 258, 315, 358
 objektivace 47, 122, 143-145, 242, 245-247, 274-277, 305
 objektivní vztahy 240-241, 303, 307
 - vnější/vnitřní střety 332
 odraz, teorie o. 238, 268
 ochrana 77, 245, 315, 330
 oko quattrocenta 411-418
 ontogeneze 374, 377, 407, 409
Pani Bovaryová (Flaubert)
 - Baudelaire 93-94
 - kritické 132-136, 151
 - realismus 58, 128-130, 135
 - prostor možností 123
 - úspěch 69, 115
 - soudní přelíčení 94
 parnasisté 115, 125, 128, 132, 147-149, 161, 166-168
 peníze, a umění 34, 41-47, 72-78, 101, 126-128, 166-171, 430-431
 podpis (značka) 200, 227, 230, 302, 381
 podstata 374-379, 387, 390, 407
 poezie 265, 312, 316-317
 - formalistická 133
 - parnasistní 125, 128, 132, 147-149, 161, 166-168
 - symbolistická 162-165

- pravda 385-386
 - a autorita 403
 - účinek 407
 - iluze 428
 - objektivní 360-364, 430
 průměrnost, jako téma 132-138, 147
 předmět, a habitus 416-417
 psaní
 - čisté 337
 - jako kariéra 79-80, 88-81, 299
 - literární/vědecké 46
 - moc 47-52
 - objektivace 143-144
 - o průměrnosti 132-168, 147
 ready-made 227, 229, 325
 realismus 106, 145-151
 - Flaubert 126-132, 134-135, 146
 - formalistní 149-150
 - napadání 94, 137
 - představitelé 89, 107, 115, 126, 137, 188, 347-348, 391
 - vnímání 411
 realistický efekt 20, 57, 150
 reflexivita 140, 274-277, 319, 376, 390
 revoluce (symbolická) 107, 114, 135, 179-180, 183
 román 316
 - čistý 317
 - experimentální 161
 - hierarchie žánrů 156
 - iluze 58-59, 429-430
 - naturalistický 170
 - realistický 125-126
 - zisky 157-158
 - jako žánr 124, 133, 140-142, 156, 170
 romantismus 119, 132, 137, 183
 roztržka 108-114, 315, 338
 ruský formalismus 187, 241, 258, 266, 273
 „Růže pro Emilii“ (Faulkner) 419-427
 salony 74-78, 328, 359
 samostvoření 250
 scholové 276, 377, 399, 400, 429
 scholastika 237, 246, 400, 409
 sociální dějiny 301, 405-406
 sociální umění 101, 103, 127, 151
 sociologická analýza 19-20, 56-58, 145
 spotřebitelé 159, 214, 301, 328, 332-334
 soupeření 33, 131, 224, 294
 spisovatelé
 - autonomie 88-89, 97-101, 108, 156
 - autoři bestsellerů 206-208, 222
 - avantgarda 278
 - biologický/umělecký věk 167-168, 201-202, 212, 315
 - druhořadí 12, 100, 124, 369
 - a malíři 178-186
 - měšťanství 84-88
 - naivní 320
 - napětí 110
 - posvěcení 97, 213-216
 - profesionálové/amatéři 353
 - rodinné zázemí 119-120
 - socialističtí 115
 - společenské stárnutí 315
 - jako tvůrci 252-254
 - úspěch 206, 224
 - uznání 295, 297
 - a veřejnost 217
 - vládnoucí/ovládání 72-76, 104, 109, 328-332

- vnější změny 173-174
 - a vydavatelé 96-98, 192-197, 208-212, 328
 společenská trajektorie 339-343
 společenské stárnutí 41, 58, 315, 335, 340
 společenské vědy 236-245, 327-328
 společenský prostor 19, 22, 53-60, 72, 108, 132-133, 169, 297, 336, 340
 společenský původ 154, 250, 344, 348
 statistika (literární) 100, 295
 strategické pole 263, 268
 strukturální homologie 123, 265, 272, 285
 strukturalismus 237, 258-260, 270, 273, 399
 surrealismus 316, 321, 353
 svoboda 433, 435, 437
 symbolický kapitál 154, 163, 191, 200, 223, 225, 287, 336, 472
 symbolismus 148, 161-171, 185, 312, 331, 349, 352-353
 trajektorie 28, 119, 144, 253-255, 282, 339-343, 347-348, 365-368
 transcendence 13, 250, 310, 355-360, 362
 transgrese 83, 90, 91, 107-109, 152
 tvůrce 224-226, 247, 250-254, 283, 302, 303, 379-381, 385, 391
 umělecké dílo
 - hodnota 227-231, 380-382, 412, 413, 417
 - prožitá zkušenost 377
 - recepcce 380, 389-393
 umělecké stárnutí 335
 - uznání 376
 - komerční 156-157, 416-417
 umělecké vnímání 386-392, 408-411
 umění
 - autonomie 71, 77, 178-179, 186, 230
 - časovost 392
 - dvojitá roztržka 108-114
 - jako kariéra 79, 299
 - a láska 41, 43
 - láska k u. 43, 46
 - a obchod 191-197, 224, 413, 415-416
 - a peníze 32, 34, 40, 41-46, 72-78, 101, 126-127, 166-170
 - jako proctví 183
 - spirituální/materialistické 161
 - vědecká analýza 138-139, 301, 307-308
 - zaujímání pozic 122-123, 256
 viz též čisté umění, měšťanské umění, sociální umění
 umění pro umění 46, 86, 101, 106-109, 119-120, 128, 182-183, 350, 435, 471
 upřímnost 221, 352
 úspěch 100, 112, 115-117, 160, 168, 198-199, 286-289
 vaudeville 37, 47, 88, 115, 125, 350, 354
 vědomí 231, 237, 251, 356, 395
 věk, biologický, umělecký 167-168, 201-202, 212, 315
 viz též společenské stárnutí
 veřejnost 158-159, 183, 206, 214, 218, 286, 383
 víra 224-231, 246, 378-379, 430

- vkus 383, 386, 389
 - vládnoucí/ovládání spisovatelé
 - 72-76, 104, 109, 328-332
 - vydavatelé 96-98, 192-197, 200-201, 208-209, 222, 225-226
 - výtvarní umělci
 - avantgardní 202-203, 212
 - biologický/umělecký věk 168, 202, 208
 - a měšťané 27, 84-87
 - a galeristé 284-285, 301
 - a spisovatelé 178-185
 - jako tvůrci 380
 - zaujímání pozic 139-143, 303-306, 308
 - dispozice 348-350
 - divadlo 165, 167
 - dvojití odmítnutí 129
 - literatura 256
 - umělecké 122-123
 - umění pro umění 106-108, 119, 532-535
 - zisky 157-160, 191, 199-201
 - žánry
 - avantgardní 165
 - hierarchie 124-125, 163, 173, 236
 - jednotlivé 156-160
 - rozlišení 161-166
 - vnitřní střety 332-336
- viz též román*
- ždanovismus 367, 369, 441
 - životopis, sestavený 339-343
 - žurnalistika 156-157, 208

Pierre Bourdieu

PRAVIDLA UMĚNÍ

Geneze a struktura literárního pole

Kniha byla editně připravena v rámci grantového projektu Teoretická knihovna III (DD06P03OUK004) financovaného Ministerstvem kultury ČR a vedeného editní radou ve složení:

Jiří Trávniček, Miroslav Červenka, a Miroslav Balášík

Přeložili: Petr Kysloušek, Petr Dytrt

Redaktorka: Olga Trávníčková

Obálka (s použitím grafiky Ivana Chatrného)

a osnova grafické úpravy: Boris Myslivoček

Sazba písmem Century Schoolbook: Petr M. Dorazil

Vydal Host – vydavatelství, s. r. o.

Radlas 5, 602 00 Brno, tel./fax: 545 212 747

roku 2010 jako svou 471. publikaci

Vydání první. 496 stran

Tisk a knižské zpracování Reiprocentrum Blansko

www.hostbrno.cz

e-mail: redakce@hostbrno.cz

Teoretická knihovna vychází ve spolupráci s Katedrou české literatury a literární vědy FF UK v Praze a s Ústavem pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

V Teoretické knihovně dosud vyšlo:

- Sv. 1: Jonathan Culler: Krátký úvod do literární teorie
Sv. 2: Robert Scholes / Robert Kellogg: Povaha vyprávění
Sv. 3: George Lakoff / Mark Johnson: Metafora, kterými žijeme
Sv. 4: Northrop Frye: Anatomie kritiky
Sv. 5: Ivo Osolsobé: Ostenze, hra, jazyk — Sémiotické studie
Sv. 6: Hugo Friedrich: Struktura moderní lyriky
Sv. 7: Jiří Trávniček: Příběh je mrtev? — Schizmata a dilemata moderní prózy
Sv. 8: Petr A. Bález: Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu
Sv. 9: Peter Szondi: Úvod do literární hermeneutiky
Sv. 10: Jonathan Bolton, ed.: Nový historismus / *New historicism*
Sv. 11: Pavel Janáček: Literární brak — Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951
Sv. 12: Mark Turner: Literární mysl
Sv. 13: Wojciech Kalaga: Mlhoviny diskursu
Sv. 14: Ruth Ronenová: Možné světy v teorii literatury
Sv. 15: Bohumil Fořt: Úvod do sémantiky fikčních světů
Sv. 16: Josef Vojvodík: *Imagines corporis* — Tělo v české moderně a avantgardě
Sv. 17: José Ortega y Gasset: *Meditace o Quijotovi*
Sv. 18: Alberto Manguel: Dějiny čtení
Sv. 19: Boris Uspenskij: Poetika kompozice
Sv. 20: Frank Kermode: Smysl koncu
Sv. 21: Seymour Chatman: Příběh a diskurs
Sv. 22: Dalibor Tureček, ed.: Národní literatura a komparatistika
Sv. 23: Antoine Compagnon: Démon teorie
Sv. 24: Zofia Mitoseková: Teorie literatury: historický přehled
Sv. 25: Josef Vojvodík, Josef Hrdlička (eds.): Osoba a existence

Připravujeme:

- Sv. 26: Petr Steiner: Ruský formalismus
Sv. 28: Hayden White: Metahistorie
Sv. 29: George Steiner: Errata
Sv. 30: James F. English: Ekonomie prestiže