Boj, v němž proti sobě stojí aktéři nebo instituce vlastnící dostatečné množství určitého (hlavně ekonomického nebo kulturního) kapitálu, aby mohli na svých polích zaujímat dominantní postavení, je mimo jiné právě i bojem za uchování nebo změnu „kursu" mezi různými druhy kapitálu, neboli bojem o moc nad úředními instancemi, jež ho mohou administrativní cestou - například omezením množství školních titulů, které otvírají přístup k vysokým postům, a tím i ovlivněním relativní hodnoty jak těchto titulů tak odpovídajících pozic - modifikovat. Kolik a jakých sil se do těchto bojů zapojí, a budou-li směřovat k uchování nebo zvratu, závisí na „kursu" mezi druhy kapitálu, to jest právě na tom, co má být oněmi boji uchováno nebo změněno.

Ovládání není přímý a prostý účinek aktivity určité skupiny aktérů („vládnoucí třídy") obdařených mocí, ale nepřímý účinek celého komplexu aktivit vznikajících v předivu křížících se tlaků, jimž je každý z ovládajících - ovládán tak strukturou pole, skrze něž se ovládání uplatňuje - vystaven ze strany všech ostatních.

Pierre Bourdieu
Teorie jednání
Karolinum, Praha 1998

KAPITOLA 3

ZA VĚDU O DÍLECH

Na polích kulturní produkce se jejich účastníkům nabízí *prostor možností*, který udává jejich práci směr[1]. Stanoví totiž určitý okruh problémů, souvislostí, intelektuálních opěrných bodů (jimiž jsou často jména významných osobností) a různých -ismů, prostě určitý systém dat, která ten, kdo chce být ve hře, musí mít v hlavě - což ovšem neznamená, že za ně odpovídá. V tom je právě rozdíl například mezi profesionály a amatéry nebo, jak se říká v malířství, „naivisty" (jako je třeba Celník Rousseau). Právě dík tomuto prostoru možností mohou být autoři určitého období situováni a datováni, ale zároveň být relativně nezávislí na bezprostředních determinantách svého ekonomického a sociálního prostředí: jestliže chceme například pochopit způsoby práce současných divadelních režisérů, nestačí vzít v úvahu ekonomické podmínky, stav subvencí či příjmů, dokonce ani očekávání publika; musíme se obrátit k celým dějinám režie od osmdesátých let minulého století, kdy se pozvolna ustavila specifická problematika divadelního představení jako určitý soubor *diskutovaných bodů* a konstitutivních prvků, k němuž musí režisér hodný toho jména zaujmout postoj.

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

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

[1] Přednáška pronesená v r. 1989 na Princeton University v rámci *Christian Gauss Seminars* in Criticism.

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

DÍLO JAKO TEXT

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

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

nického vidění světa (například „esence" poetického, symbolu, metafory atd.).

Nebo k teorii strukturalistické, intelektuálně i sociálně daleko účinnější. Po stránce sociální převzala myšlenku výkladu z vnitřku a jakožto formální demontáži mimočasových textů mu dodala auru vědeckosti. Strukturalistická hermeneutika pojednává kulturní díla (jazyk, mýty, umělecká díla) jako struktury strukturované bez strukturujícího subjektu, jež jsou podobně jako saussurovský jazyk historickými realizacemi svého druhu (například školský systém) a jako takové - ale bez jakéhokoli vztahu k ekonomickým či sociálním podmínkám jak vzniku díla, tak jeho tvůrců - mají být i dešifrovány.

Podle mého soudu tím jediným, kdo (spolu s ruskými formalisty) přesně zformuloval strukturalistický projekt v oblasti analýzy kulturních děl, je Michel Foucault. Symbolický strukturalismus v jeho pojetí přejímá od Saussura nepochybně to podstatné, totiž primát vztahů: „Jazyk," říká Saussure velice podobně jako Cassirer v *Substanzbegriff und Functionsbegriff*, „je forma, a ne substance." Foucault, vědomý si toho, že žádné dílo neexistuje samo od sebe, to jest vně vztahů vzájemné závislosti, jimiž je spojeno s díly jinými, navrhuje pro „pravidelný systém diferencí a disperzí", v jehož rámci se definuje každé jednotlivé dílo, označení „pole strategických možností"[2]. Princip výkladu pro něj však spočívá výhradně jen v řádu diskurzu, jehož jsou jednotlivé diskurzy součástí, čímž se značně přibližuje sémiologům a způsobu, jímž užívají - jako třeba Trier - pojmu „sémantické pole": „Jestliže je analýza fyziokratů součástí téhož diskurzu jako analýza utilitaristů, není to proto, že žili v téže době, ani proto, že se střetali na půdě jedné a téže společnosti, ani proto, že se jejich zájmy prolínaly v jedné a téže ekonomii, ale proto, že jejich dvojí volba vycházela z jednoho a téhož rozložení volitelných bodů, z jednoho a téhož strategického pole[3]."

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

[2] Vycházím zde z Foucaultova textu „Odpověď epistemologickému kroužku" (*Cahiers pour l'analyse*, 9, Léto 1968, str. 9 - 40 a speciálně str. 40), který patrně nejjasněji vyjadřuje teoretické předpoklady jeho díla té doby.
[3] *Ibid.*, str. 29.

ho, o čem jsem právě hovořil jako o prostoru možností. Foucault však, věrný v tom saussurovské tradici a jejímu dělení lingvistiky na vnitřní a vnější, prohlašuje ono „pole strategických možností" – jež nazývá *épistèmè* – za naprosto autonomní, a snahu hledat princip výkladu toho, co se „v poli strategických možností" děje, v takzvaném, jak říká, „poli polemiky" a v „rozdílnostech *zájmů* či *mentálních zvyklostí* jedinců" (čímž očividně míří na mně) proto zcela logicky odmítá jako „doxologickou iluzi". Jinými slovy, opozice a antagonismy kořenící ve vztazích mezi tvůrci a uživateli dotyčných děl Michel Foucault přenáší, mohu-li to tak říci, do nebes myšlenek.

Že je prostor možností svým způsobem determinující, se samozřejmě nedá popřít, vypovídá o tom už sám pojem relativně autonomního pole, které má své vlastní dějiny; řád kultury, épistèmè, nelze nicméně považovat za systém naprosto autonomní: už jen proto, že pak by se změny, k nimž v tomto separovaném světě dochází, nedaly nijak vyložit, ledaže bychom mu přičetli imanentní schopnost měnit se jakýmsi tajemným hegelovským *samopohybem (Selbstbewegung)*. (Této formě esencialismu, nebo řekněme fetišismu, který se projevuje i v jiných oblastech a zvláště v oblasti matematiky, podléhá, tak jako mnozí jiní, právě i Foucault; tady je však třeba držet se Wittgensteina, který připomíná, že matematické pravdy nejsou nějaké věčné esence zplozené v hotovém stavu lidským mozkem, ale historické produkty historické práce určitého typu, vykonávané podle specifických pravidel a pravidelností onoho speciálního sociálního světa, jímž je pole vědy.)

Totéž platí i o ruských formalistech: stejně jako pro Foucaulta, který čerpá z téhož pramene, i pro ně existuje pouze systém děl, předivo vztahů mezi texty, *intertextualita;* a stejně jako on jsou pak nuceni hledat princip dynamiky systému textů v něm samotném. Tynjanov například výslovně tvrdí, že všechno, co je literární, může být determinováno jedině předchozími podmínkami literárního systému (Foucault říká totéž o vědách). Změna na literárním poli je pro ně dána procesem „automatizace" či „deautomatizace" jako nějakým přirozeným zákonem, obdobným účinku mechanického opotřebování.

REDUKCE NA KONTEXT

Ještě se k tomu bodu vrátím. Přejdu nyní k analýze vnější, která vztah mezi sociálním světem a kulturními díly opírá o myšlenku *odrazu* a bezprostředně díla spojuje se sociální charakteristikou (sociálním původem) autorů nebo skupin těch, kdo byli jejich skutečnými či domnělými adresáty a jejichž očekávání mají díla plnit. Jak dosvědčuje i ten nejšťastnější případ, jímž je podle mě Sartrova analýza Flauberta, biografická metoda hledá principy explikace v charakteristických rysech autorova života marně, protože ty mohou vyvstat jedině tehdy, vezme-li se v úvahu literární mikrokosmos, v němž byl autor zapojen.

O mnoho cennější není ani analýza statistická, jež se snaží určit statistickou cestou charakteristické rysy populace spisovatelů v různých momentech nebo různých spisovatelských kategorií (škol, žánrů atd.) v jednom určitém momentu: většinou to totiž vypadá tak, že *apriorně ustavené* populace klasifikuje na základě principů rovněž stanovených apriorně. Aby byla alespoň trochu přesná, bylo by totiž třeba, tak jak to udělal Francis Haskell pro malířství, prozkoumat především proces, jakým *seznamy* autorů, s nimiž statistik pracuje, vznikly, to jest *proces kanonizace* a hierarchizace, který vedl k vymezení toho, co v daném časovém úseku představuje populaci puncovaných spisovatelů. A zároveň by bylo třeba prozkoumat i genezi systémů klasifikace, názvů epoch, „generací", škol, „hnutí", žánrů atd., jichž statistické třídění užívá a jež ve skutečnosti zároveň fungují jako nástroje a předměty bojů. Bez takovéhoto kritického prozkoumání genealogie se může snadno stát, že badatel pojme jako samozřejmost něco, co je ve skutečnosti otázkou: například vymezení populace spisovatelů, to jest těch, jimž ti nejuznávanější mezi nimi přiznávají právo nazývat se spisovateli (nebo historiky či sociology, pokud bychom studovali tyto oblasti). Bez důkladné analýzy skutečného rozdělení pole je krom toho nebezpečí, že statistická analýza svou logikou určování skupin rozruší koheze skutečné a s nimi i vztahy statisticky skutečně podložené, přístupné však jen analýze vyzbrojené znalostí specifické struktury pole. Nemluvě o tom, k čemu všemu může vést neuvážené použití náhodného vzorku (jakou cenu by měl například vzorek spisovatelů z padesátých let, kdyby v něm chyběl Sartre?).

Pro vnější analýzu jsou však nejtypičtější studie marxistické, jejichž autoři – tak různí jako Lukács nebo Goldmann, Borkenau

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

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

LITERÁRNÍ MIKROSVĚT

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

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

Vnější determinanty, jichž se dovolávali marxisté – například ekonomické krize, politické revoluce nebo změny v oblasti techniky –, se mohou uplatňovat jedině prostřednictvím z nich plynoucích změn ve struktuře pole. Pole má *lomivý* účinek (podobně jako prizma): změny ve vztazích mezi spisovateli, mezi představiteli různých žánrů (například poezie, románu a divadla) nebo mezi různými uměleckými pojetími (například uměním artistním a uměním socialistickým), k nimž dochází třeba při změně politického režimu nebo při ekonomické krizi, můžeme proto pochopit, jen pokud známe specifické zákony, podle nichž pole funguje (jeho „koeficient lomu", to jest *stupeň jeho autonomie*).

POZICE A POSTOJE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

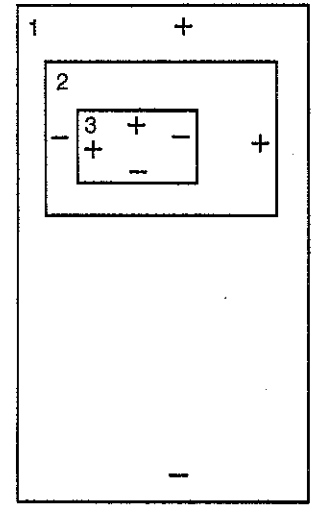
Napětí mezi pozicemi, na němž spočívá struktura pole, je také - prostřednictvím bojů, jejichž předměty jsou zároveň boji produkovány - hybatelem její změny; ať je však pole jakkoli autonomní, výsledek těchto bojů nikdy není zcela nezávislý na vnějších faktorech. Například silové vztahy mezi „konzervativci"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

POLE KONCE STOLETÍ

Protože zde nemohu tento badatelský program konkrétně ilustrovat hlubším popisem literárního pole v nějakém jeho přesně daném stavu, rád bych alespoň, i za cenu toho, že se to bude zdát zjednodušující nebo dogmatické, v hrubých rysech ukázal literární pole francouzské, jak se jeví v 80. letech minulého století, to jest ve chvíli, kdy se ustavuje jeho struktura, tak jak ji dnes známe[1]. Opozice mezi uměním a penězi, jež strukturuje pole moci, se na poli literárním odráží ve formě opozice mezi uměním „čistým", symbolicky dominantním, ale ekonomicky podřízeným - poezie, ztělesnění „čistého" umění par excellence, se špatně prodává -, a uměním komerčním v jeho dvou formách, to jest jednak ve formě značně výnosného a buržoazií (Akademií) posvěceného bulvárního divadla a jednak ve formě umění průmyslového, vau-

[1] Pokud jde o hlubší analýzu, viz. P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paříž, Ed. du Seuil 1992, str. 165 - 200.

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



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

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

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

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

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

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

SMYSL PRO DĚJINY

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

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

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

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

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

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

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

DISPOZICE A DRÁHY

Po tomto stručném nástinu struktury pole, logiky jeho fungování a jeho proměn (v níž hraje podstatnou roli také námi zde nezmíněný vztah k publiku) zbývá popsat vztah mezi jednotlivými aktéry - jejich *habitusy* - a silami pole, který se objektivizuje v určité dráze a určitém díle. *Dráha* na rozdíl od běžných biografií popisuje řadu pozic, jež určitý autor postupně zaujímá v postupných stavech literárního pole, přičemž se rozumí, že smysl těchto postupných pozic - publikování v té a té revui či u toho a toho nakladatele, účast v té a té skupině atd. - je definován pouze strukturou pole, to jest vztahově, jak už bylo řečeno.

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

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

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

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

Nezbývá než připustit, že „působení jedněch děl na druhá", o němž hovořil Brunetière, probíhá vždy prostřednictvím autorů - jejichž nejčiřejší estetické či vědecké puzení se vyhraňuje pod tlakem a v mezích postavení, jež dotyční zaujímají ve struktuře určitého zcela speciálního stavu historicky situovaného a datovaného literárního či uměleckého mikrosvěta. Dějiny nemohou produkovat transhistorickou univerzálnost jinak, než ustavením sociálních světů, které svými specifickými zákony fungování a svou sociální alchymií extrahují z často nesmiřitelných střetů jednotlivých hledisek sublimovanou esenci univerzálního. Takovýto realistický pohled, chápající univerzálno jako plod kolektivní činnosti podřízené určitým pravidlům, mi připadá nakonec uspokojivější a, mohu-li to tak říci, lidštější než víra v zázračné vlastnosti tvůrčího génia a čiré vášně pro čirou formu.

DODATEK 1
BIOGRAFICKÁ ILUZE

Spolu s jinými obecně vžitými pojmy se do světa vědy vloudil i pojem životního příběhu: nejprve potichoučku mezi etnology a nedávno hlasitěji mezi sociology. Mluvit o životním příběhu znamená přinejmenším předpokládat - a to není málo -, že život takovým příběhem je a život každého jedince že vždycky sestává z událostí, jež se dají jako příběh chápat a jako příběh vyprávět. Tak to ostatně říká i obecné cítění, totiž běžná řeč, když popisuje život jako cestu, trasu, dráhu, která má své křižovatky (Herkules mezi neřestí a ctností), nebo jako pouť ve smyslu putování, chůze, běhu, cursu, *cesty odněkud někam, přímočarého jednosměrného pohybu („mobility"), který má svůj začátek („vstup do života"), své etapy a svůj závěr ve smyslu konce i cíle („ten si prorazí svou cestu" znamená ten uspěje, ten udělá kráskou kariéru), prostě uzavření příběhu. Znamená to přijmout tím filozofii dějin tak, jak ji implikuje historický příběh, nebo zkrátka teorie vyprávění, a to vyprávění nerozlišně historikova i romanopiscova, jímž je zvláště biografie a autobiografie.*

Aniž si budeme činit nárok na vyčerpávající rozbor této teorie, pokusme se probrat některé její předpoklady. Především ten, že „život" představuje koherentní a orientovaný celek, který se může a má chápat jako jednolitý výraz určité subjektivní i objektivní „intence", určitého projektu; sartrovský „prvotní projekt" ve skutečnosti jen explicitně formuluje to, co běžné biografie implikují svými „už tehdy", „od té doby", „už od nejrannějšího mládí" atd., nebo „životní příběhy" svými „odjakživa" („odjakživa jsem miloval hudbu"). Život uspořádaný jako příběh se odvíjí podle určitého chronologického a zároveň logického řádu od začátku - prvopočátku ve smyslu zahájení, prvního vykročení, ale také principu, zdůvodnění, prvotní příčiny - ke konci, který je i cílem, dovršením (telos). *Příběh, ať už biografický nebo autobiografický - například když se někdo nechá někým „zpovídat" - nabízí události, které, aniž se vždy odvíjejí přísně chronologicky (každý, kdo někdy sbíral životní příběhy, ví, že nit přísně kalendářního sledu se zpovídaným soustavně ztrácí), mají sklon či snahu skládat se v sekvence uspořádané podle srozumitelných vztahů. Subjekt i objekt biografie (zpovídající i zpovídaný) mají tak říkajíc stejný zájem přijmout postulát, že* život *(ten vyprávěný, to jest implicitně každý)* má smysl.

Můžeme myslím právem předpokládat, že takovouto snahou nastolit mezi sledem stavů srozumitelné vztahy typu vztahu od účinku k příčině, a tím z nich zpětně i dopředu odvodit určitou logiku, jež jim dodá smysl, zdůvodnění, určitou soudržnost a stálost jakožto etapám nutného vývoje, je vedeno každé autobiografické vyprávění. (A je pravděpodobné, že takto získaná koherence a nutnost je i tím hlavním důvodem zájmu zpovídaných - zájmu podle postavení a povahy dráhy většího či menšího - na vlastní biografii[1].) Tento sklon stát se ideologem vlastního života tím, že se z něho vyberou události příznačné *pro určitou globální intenci a propojí se vazbami, které je ukáží jako příčiny nebo ještě častěji jako cíle a dodají jim tak zdů-*

[1] Cf. F. Muel-Dreyfus, *Le Métier d'éducateur*, Paříž, Ed. de Minuit 1983.

vodnění a koherenci, nachází u biografa přirozený souhlas, neboť už jen samotné jeho dispozice profesionálního interpreta ho vedou k tomu, aby takové umělé vytváření smyslu přijal.
Je příznačné, že proces, jímž román ztrácí strukturu lineárního příběhu, a zpochybnění této představy života jako existence obdařené smyslem, to jest něco znamenající a někam směřující, jdou spolu ruku v ruce. Naprosto jasně tento dvojí rozchod, symbolizovaný Faulknerovým románem Hluk a zuřivost, vyjádřil Shakespeare v závěru Macbetha, kde definuje život jako anti-příběh: „To povídka, jíž vypravuje blb, jen hluk a vřava, neznačící nic[2]." Vyprávět příběh života, pojednat život jako příběh, to jest jako koherentní, smysluplný a orientovaný sled událostí, možná znamená podlehnout určité literární iluzi, běžné představě o životě, dodnes podporované celou jednou literární tradicí. Je proto logické obrátit se k těm, kdo se s touto tradicí rozešli právě na půdě pro ni nejtypičtější. Jak říká Alain Robbe-Grillet, „nástup moderního románu je spjatý právě s tímto odhalením: skutečnost je diskontinuální, sestávající z prvků bezdůvodně položených jeden vedle druhého, z nichž každý je jedinečný a jež je tím obtížnější zachytit, že vyvstávají vždycky nečekaně, v nepravou chvíli, náhodně[3]".
S novým způsobem literárního vyjádření vyvstává, a contrario, že tradiční představa románového diskurzu jako souvislého a totalizujícího příběhu je stejně svévolná jako i sama filozofie existence, kterou tato literární konvence implikuje[4]. Nemusíme tuto jinou filozofii existence, neodlučně spojovanou některými jejími hlasateli se zmíněnou literární revolucí, přijmout. Nelze se však vyhnout otázce, jaké sociální mechanismy umožňují či opravňují chápat život jako jednotu a totalitu. Ano, jak totiž v mezích sociologie odpovědět na staré empiristické tázání po existenci nějakého já, jež by nespočívalo jen ve směsi jednotlivých pocitů? Za aktivní, na pasivní vjemy neredukovatelný

[2] Překlad J. V. Sládek (pozn. překl.).
[3] A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paříž, Ed. de Minuit 1984, str. 208.
[4] „To všechno je skutečnost, čili to všechno je fragmentární, prchavé, zbytečné, dokonce tak náhodné a partikulární, že se v tom každá událost jeví vždycky jako bezdůvodná a celý život nakonec jako postrádající sebemenší jednotící smysl" (A. Robbe-Grillet, *ibid.*).

princip jednoty praktických činností a představ (to jest za historicky ustavený, neboli historicky situovaný ekvivalent onoho já, které musíme podle Kanta postulovat, máme-li nějak vysvětlit syntézu intuitivní pocitové směsi představ spojujících se ve vědomí) lze nepochybně považovat habitus. Tato praktická identita se však intuici nabízí jen v nekonečné a nezachytitelné řadě svých postupných projevů, takže ji možná můžeme pojmout právě jen tak, když se ji pokusíme zachytit v jednotě totalizujícího příběhu (tak jak to umožňují různé, více nebo méně institucionalizované formy „hovoření o sobě", svěřování se apod.) .
Sociální svět při svém sklonu ztotožňovat normálnost s identitou chápanou jako věrnost sobě samému, jež je charakteristická pro odpovědnou bytost, čili bytost předvídatelnou nebo alespoň srozumitelnou, tak jako je srozumitelný dobře postavený příběh (na rozdíl od příběhu vyprávěného blbem), má k dispozici a nabízí nejrůznější instituce, jejichž prostřednictvím se já totalizuje a sjednocuje. Tou nejočividnější je samozřejmě vlastní jméno, „strohé označení", jak říká Kripke, které „označuje týž předmět v kterémkoli možném světě", přesněji řečeno v různých stavech jednoho a téhož sociálního pole (stálost diachronická) nebo v jednom a témž momentu v polích různých (jednota synchronická, přesahující mnohost zaujímaných pozic[5]. A pravdu má i Ziff, když popisuje vlastní jméno jako „pevný bod v pohyblivém světě" a v „křestních obřadech" vidí nutný způsob přidělení identity[6]. Vlastní jméno, tato zcela ojedinělá forma nominace, nastoluje sociální identitu, která biologickému jedinci zaručuje totožnost ve všech polích, v nichž se projevuje jako aktér, to jest ve všech jeho možných životních příbězích. Vlastní jméno „Marcel Dassault" představuje určitou biologickou individualitu v její sociálně ustavené formě, a zároveň jí zaručuje ve všech polích, kde se tato individualita projevuje jako aktér - šéf podniku, tiskový šéf, poslanec, filmový producent apod. -, stálost v čase a jednotu ve všech sociálních prostorech; že právní podmínkou přenosu vlastností,

[5] Cf. S. Kripke, *La Logique des noms propres (Naming and Necessity)*, Paříž, Ed. de Minuit 19821; a rovněž P. Engel, *Identité et Référence*, Paříž, Pens 1985.
[6] Cf. P. Ziff, *Semantic Analysis*, Ithaca, Cornell University Press 1960, str. 102 - 104.

spojovaných s takto ustaveným jedincem, z jednoho pole do druhého, to jest od jednoho aktéra k druhému, je podpis, signum authenticum *jakožto potvrzení této totožnosti, není náhoda.*

Vlastní jméno jakožto instituce stojí mimo čas i prostor a zůstává vždy a všude stejné: zajišťuje tím dotyčnému jedinci při všech biologických a společenských změnách a výkyvech jmennou stálost, *identitu ve smyslu* constantiae sibi, *totožnosti se sebou samým, jak ji vyžaduje společenský řád. Z toho je pochopitelné, proč ty nejposvátnější povinnosti k sobě samému mají v mnoha sociálních světech formu povinností k vlastnímu jménu (které je, jakožto* příjmení, *vždycky částečně i jménem obecným, jež je křestním jménem specifikováno). Vlastní jméno je viditelnou zárukou totožnosti svého nositele v každé době a v každém sociálním prostoru, zakládá jednotu jeho postupných projevů a společensky přiznanou možnost totalizovat je v oficiálních záznamech, jako je* curriculum vitae, cursus honorum, *soudní rejstřík, nekrolog či biografie, které prezentují život jako celek ukončený verdiktem, uzavírajícím bilanci buď provizorní nebo definitivní.*

Vlastní jméno, „strohé označení", je formou par excellence, *v níž se projevuje despocie institučních obřadů: pojmenováním a klasifikací se nastolují přesně vymezené, absolutní škatulky, lhostejné k náhodným jednotlivostem a individuálním příhodám, které s sebou nese volný tok biologických a sociálních skutečností. Proto také vlastní jméno nemůže popisovat vlastnosti a nepodává o tom, co pojmenovává, žádné informace: protože to, co označuje, je disparátní a neustále se měnící směsice různých biologických a sociálních vlastností, jakýkoli popis by mohl platit vždycky jen pro jedno určité stadium či prostor. Jinak řečeno, vlastní jméno může dosvědčovat totožnost* osobnosti *jako sociálně ustavené individuality pouze za cenu obrovské abstrakce. Připomínkou právě této skutečnosti je Proustův zvláštní způsob připojovat k vlastním jménům určující přívlastky („Swann z Buckingham-ského paláce", „tehdejší Albertina", „Albertina v pršiplášti, Albertina deštivých dnů"). Jde o obraty, jež vyjadřují jednak „náhlé zjištění, že subjekt je zlomkovitý, multiplicitní", a jednak stálost vlastním jménem sociálně stanovené identity v pluralitě světů*[7].

[7] E. Nicole, „Personnage et rhétorique du nom", *Poétique*, 46, 1981, str. 200 - 216.

Vlastní jméno je základem (skoro by se chtělo říci podstatou) toho, co se nazývá občanský stav, *to jest celku vlastností určité osoby (národnost, pohlaví, věk atd.), jež mají podle občanského zákona právní účinky a jež jsou zdánlivě konstatovány, ve skutečnosti však* nastolovány *matričními zápisy. Zplozené inauguračním obřadem, vyznačujícím vstup do sociální existence, je potom předmětem i všech dalších institučních nebo nominačních obřadů, které vytvářejí sociální identitu: tyto další akty* přidělování, *konané (často veřejně a slavnostně) pod kontrolou a se zárukou státu a vyjadřované rovněž strohým označením, čili označením platným ve všech možných světech, rozvíjejí pak onu, dalo by se říci, esenci sociálního, nastolenou společenským řádem ve formě vlastního jména a nepodléhající historickým pulsacím, ve skutečný* oficiální popis; *všechny totiž spočívají na požadavku jmenné stálosti, požadavku, z něhož vycházejí všechny nominační akty a obecněji i všechny dlouhodobě platné akty právní, ať jsou to* vysvědčení, *zaručující nezvratným způsobem určitou schopnost (či neschopnost), smlouvy s dlouhou platností jako úvěry nebo pojistky, anebo trestní sankce, založené vždy na předpokladu setrvalé totožnosti zločince či trestaného*[8].

Všechno nasvědčuje tomu, že čím blíž k oficiálním otázkám oficiálních šetření - jejichž krajní formou jsou vyšetřování soudní nebo policejní - a čím dál od důvěrných rozhovorů v kruhu blízkých a od logiky svěřování se, *pěstované na chráněném trhu, kde jsme mezi svými, tím víc se životní příběh bude blížit modelu oficiální sebeprezentace typu občanského průkazu, curricula vitae či oficiální biografie a filozofii totožnosti takovouto sebeprezentací implikované. Zákony vztahu mezi habitusem a trhem, podle nichž vznikají diskurzy, platí i pro speciální formu vyjádření, kterou představuje hovoření o sobě;*

[8] Čistě biologická dimenze jedince - kterou občanskoprávní stav zachycuje formou popisu a fotografie - se mění podle času a míst, to jest podle sociálních prostorů, takže představuje bázi mnohem méně spolehlivou než definice čirým pojmenováním. (O variacích tělesné *hexis* podle sociálních prostorů viz. S. Maresca, „La représentation de la paysannerie. Remarques ethnographiques sur le travail de représentation des dirigeants agricoles", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 38, květen 1981, str. 3 - 18.).

a forma i obsah životního příběhu se bude měnit podle sociální povahy trhu, na nějž bude nabízen, - přičemž oboje nutně ovlivní také už sama situace rozhovoru. Vlastní předmět diskurzu, to jest zveřejnění, *oficializace soukromé představy o vlastním životě, s sebou nese ještě další specifická omezení a cenzurní zásahy (jejichž krajním výrazem je právní postih případů neprávem osvojené totožnosti nebo neoprávněně nošených vyznamenání). Zákony oficiální biografie budou mít však pravděpodobně sklon prosazovat se i mimo oficiální situace, a to jednak vlivem podvědomých podmínek samotného tázání (snaha o chronologii a všechno, co umožňuje prezentovat život jako příběh), a jednak vlivem situace, za níž bude tázání probíhat a jež může být - podle objektivní vzdálenosti mezi tazatelem a dotazovaným a podle tazatelovy schopnosti tento vztah „manipulovat" - různé povahy, od mírné formy úředního dotazníku, jímž většinou bývají, aniž si to sociolog uvědomuje, šetření sociologická, až po důvěrnou zpověď, a konečně také vlivem více či méně vědomé představy, s níž tázaný k této situaci přistoupí, povedeli ho nějaká jeho přímá nebo zprostředkovaná zkušenost podobných situací (rozhovor se slavným spisovatelem nebo nějakým politikem, situace zkoušky apod.) k tomu, aby se snažil prezentovat, přesněji řečeno sama sebe vytvořit, co nejlépe.*

Kritická analýza špatně analyzovaných a špatně zvládnutých sociálních procesů, jež badateli umožňují, aniž je si toho vědom, vybudovat onen tak říkajíc dokonalý artefakt, jímž je „životní příběh", nicméně není samoúčelná. Vede totiž k ustavení pojmu dráhy *jakožto řady* pozic, *postupně zaujímaných jedním a týmž aktérem (nebo jednou a touž skupinou) v prostoru, který se sám rovněž neustále utváří a mění. Chtít pojmout něčí život jako jednolitou a soběstačnou řadu postupných událostí spjatou pouze se „subjektem", jehož stálost patrně spočívá jen ve vlastním jménu, je podobně absurdní, jako chtít vysvětlit jednu trasu metra bez ohledu na strukturu sítě, na základní vzorec objektivních vztahů mezi různými stanicemi. Biografické události lze definovat jako jednotlivá* umístění *a* přesuny *v sociálním prostoru, přesněji řečeno v různých postupných stavech struktury rozdělení různých druhů kapitálu, jež v dotyčném poli hrají roli. Je zcela očividné, že pohyb od jedné pozice k druhé (od jednoho nakladatele k druhému, od jedné revue k druhé, od jedné instance k druhé atd.) je dán objektivním vztahem mezi těmito pozi-*

cemi tak, jak jsou v tu a tu danou chvíli v určitém orientovaném prostoru zaujímány. Pochopit dráhu (neboli sociální stárnutí, *nezávislé na stárnutí biologickém, byť je nutně provází) můžeme proto jedině tehdy, jestliže nejprve zkonstruujeme postupné stavy pole, v nichž se odvíjela, to jest celek objektivních vztahů, jimiž byl dotyčný činitel - alespoň v určitém počtu relevantních stavů pole - spjatý s ostatními činiteli, kteří v onom poli působili a střetali se s týmž prostorem možností. Takováto předběžná konstrukce je právě tak nutná i k adekvátnímu zhodnocení toho, co lze nazvat* sociální území, *totiž k přesnému popisu vlastním jménem označené* osobnosti, *neboli celku pozic, které sociálně ustavený biologický jedinec simultánně zaujímá v určité dané chvíli jakožto nositel určitého celku vlastností a pravomocí, jež mu umožňují aktivně se angažovat v různých polích*[9].

DODATEK 2
DVOJÍ ROZCHOD[1]

„Tak jako jinde, i v oblasti poznání existuje mezi skupinami či kolektivy konkurence, a sice v otázce ‚veřejné interpretace skutečnosti', jak to nazval Heidegger. Střetající se skupiny se více nebo méně uvědoměle snaží prosadit každá svou vlastní interpretaci toho, čím věci byly, co jsou a co budou." Tuto myšlenku Roberta Mertona, vyslovenou jím poprvé v Sociologie vědy[2]*,*

[9] Kromě toho, že je rozdíl mezi konkrétním jedincem a jedincem zkonstruovaným, působícím jako aktér, je také rozdíl mezi aktérem působícím v jednom poli a *osobností* jakožto biologickou individualitou sociálně ustavenou pojmenováním a obdařenou vlastnostmi a mocemi, které jí (v určitých případech) zajišťují určité *sociální území*, to jest schopnost působit jako aktér v polích různých.

[1] Text vyšel anglicky pod názvem „Animadversiones in Mertonem" *in Robert K. Merton: Consensus and Controversy* (editoři J. Clark, C. a S. Modgil), Londýn-New York, Falmer Press 1990, str. 297 - 301.

[2] „In the cognitive domain as in others, there is competition among groups or collectivies to capture what Heidegger called the „public interpretation of reality". With varying degrees of intent, groups in conflict want to make their interpretation the prevailing one of how things were and are and will be." (R. K. Merton, *The Sociology of science*, Chicago, Chicago University Press 1973, str. 110- 111).

bych ochotně podepsal. Sám jsem mnohokrát připomněl, že existuje-li nějaká pravda, pak ta, že pravda je předmětem bojů. A platí to obzvlášť pro relativně autonomní sociální světy, jež nazývám poli, a v nichž se profesionálové symbolické produkce střetají v bojích za prosazení legitimních principů pojetí a rozdělení přirozeného světa a světa sociálního. Jedním z ústředních úkolů vědy o vědě proto je, aby se snažila stanovit, co má pole vědy společného s poli ostatními, s polem náboženství, filozofie, umění atd., a v čem se od nich liší.

K velkým zásluhám Roberta Mertona patří formulace myšlenky, že svět vědy je třeba analyzovat sociologicky, a to důsledně, bez výjimek a ústupků: tím je řečeno, že když zastánci takzvaného „silného programu" (strong program) v sociologii vědy halasně prohlašují, že „každé poznání je nutno pojímat jako materiál k bádání" (all knowledge should be treated thru and thru as material for investigation)[3], ve skutečnosti se jen, jak se říká, vlamují do otevřených dveří. Že koperníkovská revoluce spočívá v hypotéze, že společensky a historicky je podmíněn nejen omyl, iluze a neopodstatněná víra, ale dokonce i odhalování pravdy, říkal přece Merton už od roku 1945[4]. A na rozdíl od svých „radikálních kritiků" navíc formuloval myšlenku, že vědu je třeba zkoumat v jejím vztahu jednak ke světu sociálnímu, jehož je součástí, a jednak ke světu vědeckému, který má svá vlastní pravidla, jež je nutno popsat a analyzovat. V tom bodě jsou obhájci „silného programu" skutečně pozadu: ať jde o dějiny práva, výtvarných umění či literatury, ve všech těchto vědách o kulturních dílech, jež chtějí být vykládána zevnitř, je jedna a táž logika vede k tomu, že upouštějí od vnitřního výkladu jen proto, aby sklouzli k tomu nebruběji redukujícímu výkladu vnějšímu, a specifická logika světa produkce a jeho profesionálů, výtvarných umělců, spisovatelů, filozofů a vědců, zůstává pro ně stranou.

Nicméně Merton bere sice na vědomí existenci vědeckého mikrosvěta, analyzuje ho však dál podle kategorií vnucených

[3] David Bloor, *Knowledge and Social Imagery*, Routledge and Kegan Paul, 1976, str. 1.

[4] R. K. Merton, „Sociology of Knowledge", in Gurvitch and Moore (ed.), *Twentieth Century Sociology*, Nex York, Philosophical Library, str. 366 - 405.

mu tímto světem samotným, neboli popisuje normativní pravidla, oficiálně v něm užívaná, jako pozitivní zákony jeho fungování. „Vnitřní" výklad - který jde vždycky, ať v dějinách umění či filozofie nebo v dějinách vědy, ruku v ruce s hagiografickým pohledem těch, kdo umění, vědu či filozofii dělají - opouští tedy jen zdánlivě. Přesněji řečeno zapomíná se ptát po vztahu mezi ideálními hodnotami, objektivitou, originalitou a užitečností, uznávanými „vědeckou obcí" (další tuzemský mýtus), a jí uplatňovanými normami - univerzalismem, intelektuálním komunismem, nezištností a skepticismem - na jedné straně a na druhé sociální strukturou vědeckého světa, mechanismy zajišťujícími „kontrolu" a komunikaci, hodnocení a odměňování, nábor nových sil a výuku.

Právě v tomto vztahu však spočívá specifičnost vědeckého pole, princip pro něj charakteristické dvojí pravdy, a právě to uniká jak idealizovanému a naivně irenickému pohledu mertonovskému, tak redukujícímu a naivně cynickému pohledu zastánců „silného programu". Stojíme zde před jedním z případů nutné alternativy, jejž lze pozorovat v nejrůznějších oblastech analýzy sociálního světa (a dnes znovu s obzvláštní výrazností mezi samotnými historiky ve formě staré alternativy „dějin myšlení" a „dějin sociálních").

Naivnost první, spočívající v přijetí ideální či idealizované představy, jakou o sobě symbolické síly (stát, právo, umění, věda atd.) samy nabízejí, svým způsobem vede k naivnosti druhé, naivnosti, jak by řekl Pascal, „poloprotřelých", „demihabiles", kteří si nebodlají nechat něco namluvit. Dělat chytrého, demystifikovaného a demystifikujícího, hrát si na rozčarovaného bořitele iluzí, tohle potěšení je podstatou mnoha vědeckých omylů: už jen proto, že se pak snadno zapomene, že pranýřovaná iluze je součástí skutečnosti a že je třeba zapojit ji do modelu, jenž z ní musí vydat počet a který nelze v první chvíli vybudovat jinak, než v opozici k ní.

Kdyby se zastánci „silného programu" řídili principem reflexivnosti, jehož se dovolávají[5], a zaměřili pohled sociologie vědy na své vlastní konání, rázem by se jim rozchody, jež považují za své revoluční kroky, vyjevily jako ta nejběžnější forma

[5] D. Bloor, *op.cit.*, str. 8.

podvratných strategií, jimiž se nově příchozí prosazují proti svým předchůdcům a které při své svůdnosti pro vyznavače novot jsou výborným prostředkem, jak lacino shromáždit počáteční symbolický kapitál. Typický pro tyto strategie, jimiž se v některých polích ti nejambicióznější - či nejdomýšlivější - hlasatelé rozchodu snaží zdiskreditovat nastolené autority a převést tak jejich symbolický kapitál na stranu proroků radikálně nového začátku, je nadnesený a arogantní tón samochvalných proklamací, připomínající spíš literární manifest nebo politický program než vědecký projekt.

Svatokrádežný ultraradikalismus znevažující posvátnost vědy, jemuž je podezřelý každý pokus dodat vědeckému uvažování, byť jen ze sociologického hlediska, univerzální platnost, přirozeně vede k jakémusi subjektivistickému nihilismu: jestliže Steve Woolgar a Bruno Latour interpretují analýzy takového typu, jaké jsem navrhl už před víc než deseti lety, totiž které se snaží překonat alternativu relativismu a absolutismu, jako krajnost nebo je zcela nesmyslně redukují, je tím vinen právě jejich radikalismus[6]. Připomínat sociální dimenzi vědeckých postupů neznamená redukovat vědecká dokazování na prosté řečnické exhibice; hovořit o symbolickém kapitálu jako o zbrani a předmětu vědeckých zápolení neznamená chápat snahu o symbolický zisk jako jediný cíl či důvod vědeckých postupů; osvětlit agonistickou logiku fungování vědeckého pole neznamená nevědět, že konkurence nevylučuje komplementárnost či spolupráci a že se za určitých podmínek může právě i z konkurence a soutěžení zrodit ona „kontrola" a „zájem na poznání", které naivní pohled zaznamenává, aniž se ptá po sociálních podmínkách jejich vzniku.

Důvodem toho, proč je vědecká analýza fungování vědeckého pole tak obtížná a proč se dá tak snadno zkarikovat zredukováním na jeden či druhý opoziční pól, je skutečnost, že k jejímu vypracování je nutno rozejít se se dvěma společenskými

[6] S. Woolgar a B. Latour, *Laboratory Life, the Social Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills, Sage 1977; B. Latour, *Science in Action*, Harvard, Harvard University Press 1987; P. Bourdieu, „The Specificity od the Scientific Field and the Social Conditions of the Progress of Reason", *Social Science Information*, XIV, 6. prosince 1975, str. 19-47.

představami, jež obě jsou vposledku stejně očekávané, a tedy společností odměňované: jednak s ideální představou, kterou o sobě mají a nabízejí samotní vědci, a jednak s představou naivně kritickou, která v zapomnění, že libido sciendi *je* libido scientifica, *vizi nesenou nadšením obrací naruby a profesionální mravnost redukuje na „profesionální ideologii"[7]. Libido scientifica je produkt vědeckého pole, podléhající imanentním zákonům jeho fungování, které nemají nic společného s ideálními normami, jak je vědci kladou a jak je zaznamenává hagiografická sociologie, ale které přitom nelze redukovat na zákony jednání v jiných polích (například v poli politickém nebo ekonomickém).*

Myšlenka, že vědecká aktivita je aktivita sociální a že i vědecká konstrukce je určitou sociální konstrukcí skutečnosti, za prvé není nějaký převratný objev, ale za druhé má smysl, jen pokud se specifikuje. Je totiž třeba říci, že vědecké pole je sociální svět jako každý jiný, *v němž tak jako jinde běží o moc, o kapitál, svět, v němž panují silové vztahy a boje za jejich uchování nebo změnu, konzervativní či podvratné strategie, zájmy atd., a zároveň svět* svého druhu, *podléhající svým vlastním zákonům, takže ať je popisován z jakéhokoli hlediska, každý jeho rys má specifickou formu, neredukovatelnou na žádnou jinou.*

[7] Pohled „ideální" a pohled „radikální" tvoří epistemologickou dvojici, která má v realitě sociálního života formu opozice mezi pohledem optimistickým a pohledem pesimistickým (symbolizovaným jménem La Rochefoucauldovým). Zastánci prvního pohledu mají proto sklon, často dokonce neuvědomělý, redukovat vědecký pohled na pohled „radikální", jako například německý sociolog literatury Peter Bürger, který říká, když píše o literárním poli: „Bourdieu (...) analyzuje jednání subjektů v tom, co nazývá literárním polem, výhradně z hlediska šancí na získání moci a prestiže a hledí na objekty prostě jako na prostředky, jichž produkující užívají v boji o moc" (P. Bürger, „On the Literary History", *Poetics*, srpen 1985, str. 199 - 207). „Radikalizace" ve stylu Woollgara a Latoura, která je pod zdáním radikálního přesažení ve skutečnosti ústupem na pozice obecného cítění, od nichž se má věda naopak distancovat, pak samozřejmě poskytuje zbraně strategiím, které věci směšují a matou (cf. například F.A. Isambert, „Un programme fort en sociologie de la science", *Revue française de sociologie*, XXVI, červenec-září 1985, str. 485 - 508); strategiím, jež jsou o to snazší a jimž je tím obtížnější čelit, že i nezaujatí komentátoři či vykladači, stejně jak se to děje i v mnoha jiných oblastech, redukují analýzu, založenou na dvojím rozchodu, právě na onen redukující pohled, proti kterému se ona, mimo jiné, definuje.

Vědecká aktivita se rodí ze vztahu mezi dispozicemi danými vědeckým habitusem, *který je zčásti utvářen potřebou vědeckému poli imanentní, a strukturálními tlaky oním polem v tu a tu danou chvíli vyvíjenými. Což znamená, že epistemologické tlaky, odvozované* ex post *v metodologických pojednáních, se prosazují skrze tlaky sociální.* Libido sciendi, *jako každá vášeň, může být podstatou nejrůznějších aktivit Mertonovým ideálním normám protichůdných, ať to jsou nesmiřitelné boje za zmocnění se objevů (právě Mertonem tak bystře analyzované[8]), nebo více či méně maskované plagiáty, blufování, symbolické sebeprosazování, jak jsme o tom již hovořili; jsou-li však, jak to ukazuje machiavelský model, pozitivní zákony vědecké obce takové, že její občané mají zájem na ctnosti, může být i podstatou veškerých vědeckých ctností.*

Jestliže jsou v určitém vysoce autonomizovaném vědeckém poli zákony oceňování (hmotného i symbolického) vědeckých aktivit a děl takové povahy, že se čistě jejich působením - bez jakýchkoli normativních příkazů, a nejčastěji skrze dispozice habitusu, *jež se jejich požadavkům postupně přizpůsobí - prosazují poznávací normy, jimž se vědci při nastolování platnosti svých výroků musí chtě nechtě podřizovat, pak se vědecké* libido dominandi *může uspokojit, pouze když se podřídí specifické cenzuře pole. Pole je pak nutí volit takové cesty vědeckého uvažování a argumentativního dialogu, jaké* v tu určitou chvíli *vytyčuje, neboli nutí je, aby sublimovalo v* libido sciendi, *jež může nad svými protivníky zvítězit jedině v rámci daných pravidel, tím, že bude stavět větu proti větě, důkaz proti důkazu, jeden vědecký fakt proti druhému. Taková je podstata alchymie, kterou se touha po uznání mění v „zájem na poznání".*

[8] *„I had elected to focus on a recurrent phenomenon in science over the centuries, though one which had been ignored for systematic study: priority-conflicts among scientists, including the greatest among them, who wanted to reap the glory of having been first to make a particular scientific discovery or scholarly distribution. This was paradoxically coupled with strong denials, by themselves and by disciples, of their ever having had such an ‚unworthy and puerile' motice for doing science"* (R. K. Merton, cit. čl., str. 21). Toto shrnutí proslulého článku na téma nejrůznějších objevů (cf. R. K. Merton, *The Sociology of Science*, op.cit., str. 371 - 382) dokonale zachycuje paradox vědeckého pole; pole, které produkuje boj zájmů a zároveň normu přikazující zájem popřít.

KAPITOLA 4

DUCH STÁTU

ZROD A STRUKTURA BYROKRATICKÉHO POLE

Uvažovat o státě nese s sebou nebezpečí, že vezmeme za svou myšlenku vlastní státu, že budeme na stát aplikovat kategorie myšlení jím samotným produkované a garantované a v důsledku toho se té nejzákladnější pravdy o státě nedobereme[1]. Možná se toto tvrzení teď zdá abstraktní a apodiktické, jestliže se však k němu vrátíme na konci výkladu, až budeme vyzbrojeni poznáním jedné z hlavních mocí státu, jíž je moc vytvářet a vnucovat (zvláště prostřednictvím školy) kategorie myšlení spontánně námi aplikované na všechno na světě, i na samotný stát, už se tak jevit nebude.

Pro jakousi první a spíš intuitivní představu toho, jak nám neustále hrozí nebezpečí být myšleni státem, o němž se domníváme, že je námi myšlen, bych však nejprve rád ocitoval jednu pasáž ze *Starých mistrů* Thomase Bernharda: „Škola je škola státu, místo, kde se z mladých lidí dělají státní tvorové, to jest nic jiného než opory státu. Vstupem do školy jsem vstoupil do Státu, a protože Stát bytosti hubí, vstoupil jsem do zařízení k hubení bytostí. (...) Stát mne do sebe pojal násilím, tak jako ostatně každého, a přinutil mne, abych ho byl poslušný, a udělal ze mne etatizovaného člověka, člověka zreglementovaného a zaškatulkovaného a vydrezírovaného a diplomovaného a zkaženého a deprimovaného, stejně jako ze všech ostatních. Když vidíme lidi, vidíme jen lidi etatizované, *slu-*

[1] Text je přepisem přednášky pronesené v červnu 1991 v Amsterodamu.