

3/ TRH SYMBOLICKÝCH STATKŮ

V jiné oblasti jsem měl tu čest, ne-li potěšení, pustit se do prodávěcího podniku, když jsem zadal překlad dvoudílného monumentálního Hemingwaye Carlose Bakera.

ROBERT LAFFONT

Dějinný vývoj, jehož rozhodující fáze jsem se řadou synchronních řezů pokusil rekonstruovat, ústí v ustavení onoho zvláštního světa — uměleckého a literárního pole, jak je dnes známe. Je to svět relativně autonomní (to znamená i relativně závislý, zejména ve vztahu k ekonomickému a politickému poli) a řídí se jakousi ekonomikou naruby, podléhající svébytné logice, která vychází z podstaty symbolických statků. Ty totiž mají dvojí tvář — jsou zároveň zbožím i nositeli významu, přičemž symbolická hodnota a hodnota tržní zůstávají relativně nezávislé. Důsledek procesu specializace byl dvojí: jednak vznik kulturní produkce výhradně určené pro trh a současně s tím — a také částečně v reakci na tržní produkci — tvorba „čistá“, určená k symbolickému osvojení. Proto jsou pole kulturní produkce, tak jak se v současnosti jeví, uspořádána¹⁾ zhruba dle diferenciačního principu daného objektivním a subjektivním odstupem či blízkostí výrobců kulturních statků ve

1) I když se analýzy opírají o údaje z roku 1976, a jsou tedy staršího data, nijak to neumenšuje jejich přítomnou platnost (jen na několika místech upozorňujeme na současné ekvivalenty již neexistujících činitelů a institucí a na případné změny u činitelů a institucí nadále činných). Změny, které od té doby nastaly v oblasti divadla, uměleckých galerií a vydavatelství, jak se zdá, nijak hluboce nepoznamenaly strukturu ve srovnání s předchozími empirickými analýzami. (Snaha stanovit konstanty a uchopit analogie mě vedla k tomu, že jsem zamlčel nebo nezdůrazňoval *specifické rysy* jednotlivých polí, především literárního a uměleckého. Tato *průzkumná* práce by totiž ráda poukázala na principy členění, jež mají jednotlivá pole společné. Tyto principy zároveň řídí procesy v jednotlivých polích kulturní produkce i naše vnímání této skutečnosti.)

vztahu k trhu a projevené či neprojevené poptávce. Strategie výrobců se pohybují, aniž by s nimi zcela splynuly, mezi dvěma krajními póly: naprostou, cynickou podřízeností poptávce na jedné straně a absolutní nezávislostí vůči trhu a jeho požadavkům na straně druhé.

DVOJÍ EKONOMICKÁ LOGIKA

Umělecké a literární pole jsou místem střetu dvou antagonistických výrobních způsobů a směny, neboť podléhají zcela opačným zákonitostem. Jeden z pólů představuje antieconomická ekonomika čistého umění: vychází z povinně uznávané nezištnosti a odmítá (obchodní) „ekonomiku“ a „ekonomický“ (krátkodobý) zisk. Přednost zde mají specifické požadavky výroby, jež vznikly jako součást vývoje k autonomii. Výroba uznává pouze tu poptávku, která vychází z výroby samé, avšak pouze dlouhodobě, a směřuje k akumulaci symbolického kapitálu. Symbolický kapitál je chápán jako odepřený „ekonomický“ kapitál, ale přitom je uznáván, a tedy zprávoplatněn jakožto skutečný úvěr, jenž za jistých podmínek, dlouhodobě, může přinést skutečný „ekonomický“ zisk.²⁾

Na opačném pólu platí „ekonomické“ zákonitosti literárního a uměleckého průmyslu, jenž s kulturními statky nakládá stejně jako s ostatními výrobky. Přednost mají prodej a distribuce a bezprostřední, časově omezený úspěch, měřený například výší nákladu. Výroba vychází vstříc předem stanovené poptávce zákazníků. Nicméně příslušnost takovéto produkce k literárnímu poli se vyznačuje tím, že výrobci mohou kumulovat ekonomické zisky běžného ekonomického podnikání a symbolické zisky intelektuální výroby jen tehdy, když odmítnou nejhrubší formy ziskuchtivosti a zcela zamlčí své ziskové záměry.

Výroba se blíží „komerčnímu“ pólu tím více, čím více a plněji její výrobky, jež nabízí na trhu, odpovídají *dané poptávce* a splňují *náležitosti stanovených forem*. Z toho vyplývá,

2) Uvozovky zde označují „ekonomii“ a „ekonomiku“ v úzkém smyslu, jak ji chápe ekonom.

že jedním z nejlepších ukazatelů pozice kulturního výrobce v poli je délka výrobního cyklu. Máme tedy na jedné straně výroby s *krátkodobým výrobním cyklem*, kde se možným rizikům předchází zjišťováním a předjímáním poptávky, vytvářením komerčních distribučních systémů, propagací (reklamou, prací s veřejností atd.), která má za úkol urychlit návratnost zisků zrychlením oběhu rychle stárnoucích výrobků. Na druhé straně jsou výroby s *dlouhodobým výrobním cyklem*. Ty přijímají riziko, jež je s kulturními investicemi spojené, a hlavně respektují svébytné zákony obchodu s uměním. Jelikož umělecká produkce tohoto typu nenachází odbyt v přítomnosti, je cele směřována k budoucnosti a vede k vytváření zásob, které jsou neustále v nebezpečí, že se promění v pouhý materiál mající jen hodnotu materiálu (například papír mající příslušnou cenu dle váhy).³⁾

Nahodilost je vskutku nezměrná. U díla mladého spisovatele je jen velmi malá naděje, že se zaplatí ediční náklady. Neúspěšný román má velmi krátkou životnost, ani ne tři týdny. U středně krátkodobého úspěchu zůstane vydavateli po odečtení výrobních nákladů, autorského honoráře, distribučních nákladů asi 20 % z prodeje. Z toho se hradí ještě amortizace neprodaných výtisků, skladné, režijní náklady a daně. Když je ale prodejní dráha knihy delší, překoná první rok a dílo se stane součástí fondu a finanční kalkulace, dělají se prognózy a stanovuje se dlouhodobá investiční politika. Poněvadž první vydání amortizovalo stálé náklady, lze reedici potědit za značně nižší výrobní cenu a kniha pak zajišťuje stálé výnosy (jeden výnosy přímé, ale také přidružené příjmy — překlady, kupesní vydání, prodej televizních a filmových práv). Tyto výnosy pak umožňují financovat další více či méně riskantní investice, které by po jisté době mohly případně přispět k rozmnožení fondu.

Nejistotu a nahodilost výroby kulturních statků lze snadno vyčíst z diagramu zobrazujícího odbyt tří děl vydaných v nakladatel-

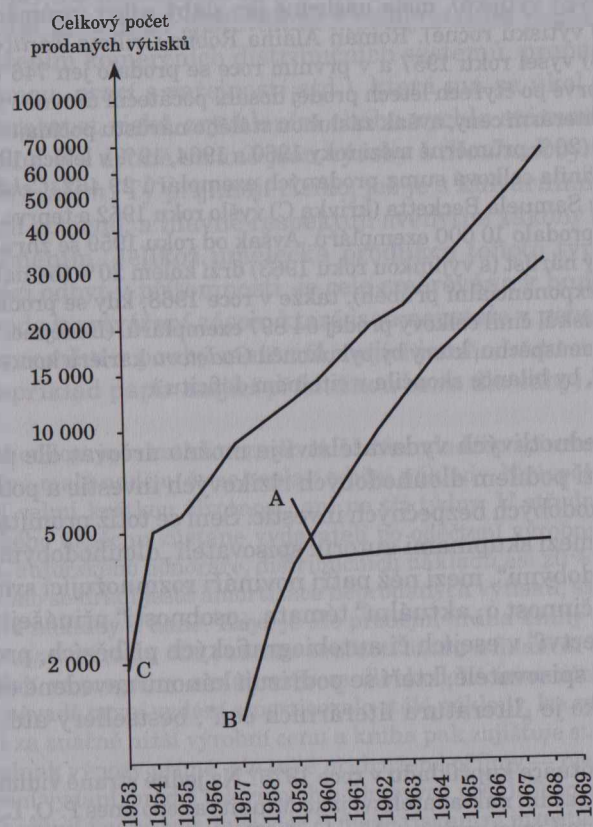
3) Značná nerovnoměrnost délky cyklu způsobuje, že takřka nemá smysl porovnávat výroční bilance jednotlivých vydavatelství. Především tam, kde se vzdalujeme typu výroby krátkodobého cyklu a směřujeme k výrobkům náležejícím dlouhému výrobnímu cyklu, je výroční bilance nepřesná. Například při odhadu zásob je třeba brát v úvahu buď *výrobní cenu*, nebo *prodejní cenu*, často nejistou, nebo *cenu papíru*. Tyto způsoby ocenění nevyhovují stejnou měrou podle toho, zda máme co činit s „komerčními“ vydavateli, u nichž se zásoba rychle mění v pouhou cenu potřeštěného papíru, anebo se zabýváme vydavatelstvími, jejichž zásoby představují kapitál se stále narůstající hodnotou.

ství Éditions de Minuit (viz str. 194). Křivka A patří jedné „literární ceně“, která po silném počátečním prodeji (z 6143 exemplářů daných do distribuce roku 1959 se v roce 1960 prodalo 4298, po odpočtu neprodaných výtisků), měla následně jen slabý odbyt (průměrně kolem 70 výtisků ročně). Román Alaina Robbe-Grilleta *Žárlivost* (křivka B) vyšel roku 1957 a v prvním roce se prodalo jen 746 výtisků. Teprve po čtyřech letech prodej dosáhl počáteční úrovně výše zmíněné literární ceny, avšak zásluhou stálého nárůstu počínaje rokem 1960 (20 % průměrně mezi roky 1960 a 1964, 19 % v letech 1964 až 1968) činila celková suma prodaných exemplářů 29 462. *Čekání na Godota* Samuela Becketta (křivka C) vyšlo roku 1952 a teprve za pět let se prodalo 10 000 exemplářů. Avšak od roku 1959 se zhruba pravidelný nárůst (s výjimkou roku 1963) drží kolem 20 % (ba nabírá téměř exponenciální průběh), takže v roce 1968, kdy se prodalo 14 298 výtisků, činil celkový prodej 64 897 exemplářů. (Dodejme, že v případě neúspěchu, který by byl ukončil *Godotovu* kariéru koncem roku 1952, by bilance skončila v citelném deficitu.)

Povahu jednotlivých vydavatelství je možno určovat dle poměru mezi podílem dlouhodobých rizikových investic a podílem krátkodobých bezpečných investic. Sem se totiž promítají i poměry mezi skupinami autorů: spisovatelé „dlouhodobými“ a „krátkodobými“, mezi něž patří novináři rozmnožující svou obvyklou činnost o „aktuální“ témata, „osobnosti“ přinášející svůj „svědectví“ v esejích či autobiografických příbězích, profesionální spisovatelé, kteří se podřizují kánonu zavedené estetiky (jako je „literatura literárních cen“, bestsellery atd.).

Jaká byla situace kupříkladu v roce 1975? Na jedné straně vidíme malá avantgardní nakladatelství jako Minuit (anebo dnes P. O. L.), na druhé stojí velcí vydavatelé jako Laffont, Groupe de la Cité, Hachette. Střední, přechodné pásmo patří vydavatelstvím jako Flammarion, Albin Michel, Calmann-Lévy, vesměs starým „tradičním“ oporám spravovaným dědicí rodinných podniků, pro něž toto rodinné jméno představuje zároveň zdroj síly i důvod k opatrnosti; dále je zde Grasset, kdysi „velký“ vydavatel, dnes pohlcený impériem Hachette, a Gallimard, bývalé avantgardní vydavatelství, dlouhodobě usazené na vrcholu společenského uznání, které s sebou spojuje strategii obhospodařování knižního fondu (reedice, kupesní vydání atd.) a strategii dlouhodobou (ediční řady „Le Chemin“, „Bibliothèque des sciences humaines“) a jehož autoři, jak uvítíme, figurují jak na seznamu *bestsellerů*, tak na seznamu intelektuálních *bestsellerů*. Podpoje nakladatelství orientujících se

Srovnání růstu odbytu tří děl ve vydavatelství Éditions de Minuit



Zdroj: Éditions Minuit

spíše k dlouhodobé strategii a oslovujících „intelektuály“ je pak popularizováno protikladem mezi vydavatelstvím Minuit (představujícím budoucí uznávanou avantgardu) a dominantním Gallimardem. Mezi nimi stojí Le Seuil.

Vezmeme-li v úvahu oba charakteristické póly edičního pole vydavatelství Robert Laffont a Éditions de Minuit —, můžeme popsat řadu rysů odlišujících obě výšece pole. Na jedné straně stojí rozsáhlý podnik (700 zaměstnanců), který každoročně vydává značný počet nových titulů (zhruba 200). Otevřeně se hlásí ke strategii komerčního úspěchu: v roce 1976 bylo hlášeno sedm vydání

s nákladem vyšším než 100 000 výtisků, čtrnáct s nákladem 50 000 a padesát s nákladem 20 000 výtisků. To předpokládá rozsáhlé propagační oddělení, značné výdaje na reklamu a na práci s veřejností (především s řetězci knihkupců) a vhodnou ediční politikou, která se řídí nutností investiční jistoty (až do roku 1975 tvořily přes polovinu vydaných děl překlady úspěšných zahraničních titulů) a zaměřuje se na *bestsellery*:⁴⁾ v žebříčku celebrit, jímž Laffont argumentuje proti těm, kdo „umíněně odmítají považovat [jeho] vydavatelství za literární“, figurují jména jako Bernard Clavel, Max Gallo, Françoise Dorinová, Georges-Emmanuel Clancier, Pierre Rey.

Na opačné straně vidíme Éditions de Minuit, malý živnostenský podnik s desítkou zaměstnanců, který publikuje méně než dvacet titulů ročně (za pětadvacet let jsou to jen čtyři desítky romanopisců a divadelních autorů). Na propagaci je vyčleněn jen nepatrný rozpočet, vydavatelství odmítá nejhrubší marketingové postupy, ba těží z toho strategickou výhodou. Prodej titulů, podobně jako v samých počátcích, je někdy nižší než 500 (první kniha autora P., která překonala hranici 500 prodaných výtisků, byla jeho devátou v pořadí). Náklady nedosahují 3000 výtisků: bilance roku 1975 ukazuje, že ze sedmnácti nových titulů vydaných od roku 1971, tedy za tři roky, jich čtrnáct zůstalo pod hranicí 3000, u tří zbylých nepřekročil náklad 5000. V roce 1975 vydavatelství skončilo v deficitu, co se týče nových titulů. Profituje především ze svého fondu, to znamená ze slasků, které přináší již proslavená díla, například Beckettovo *Čekání na Godota*.

Gallimard představuje vydavatelství, které se dostalo do fáze zhodnocování kumulovaného symbolického kapitálu. Řídí se dvěma rozdílnými ekonomickými strategiemi. Jedna se orientuje na výrobu a hledání nových autorů (u Gallimarda je to ediční řada založená Georgesem Lambrichsem), druhá zhodnocuje kumulovaný fond a komercializuje posvěcené autory (u Gallimarda je to edice „La Pléiade“ a hlavně „Folio“ a „Idées“). Není obtížné pochopit rozpor plynoucí z neslučitelnosti obou strategií,⁵⁾ neboť uspořádání podniku, které by vyhovovalo výrobě, distribuci a zhodnocení jedné

4) U Laffonta (a také u dalších vydavatelů, např. Albin Michel, kteří se ne tak docela podřizují tržní strategii) se překlady zahraničních titulů mnohem více řídí literárními kritérii.

5) Časový odstup od doby provedení průzkumu umožňuje posoudit některé změny. Nakladatelství Éditions de Minuit získalo status posvěcené instituce především zásluhou Nobelových cen udělených Samuelu Beckettovi a Claudu Simonovi. Nakladatelství se tak může po nějaký čas (podobně jako v případě umělecké galerie Denise René) pokoušet o strategii dvojí hry a kumulovat prestiž avantgardistické práce i zisky plynoucí z komerčního úspěchu. Dobrým příkladem je román Jeana Rouuda, korunovaný Goncourtovou cenou (viz B. Simonot: „Prix Goncourt: une liberté surveillée“, *Liber, Revue européenne des livres*, prosinec 1991, č. 8, s. 21).

kategorie výrobků, nevyhovuje té druhé. Nároky distribuce a hospodaření vytvářejí tlak na samu instituci a na uvažování řídicích pracovníků. To posiluje tendenci vyhýbat se rizikovým investicím v případě, že se nepodařilo rizikové autory jednoduše přeměřovat k jiným vydavatelům. Je zcela zřejmé, že ani úmrtí zakladatele podniku Gastona Gallimarda († 1975) nepostačuje k vysvětlení tohoto procesu: mohlo jej nanejvýš urychlit. Příčina tkví v zákonitostech vývoje podniků zaměřených na kulturní výrobu.

Nebudeme zde systematicky analyzovat situaci uměleckých galerií, neboť podobnost s vydavatelstvími by nás přivedla k opakování již řečeného. Za povšimnutí stojí především skutečnost, že i zde rozdílů v délce trvání (a tedy i věhlasu), ve stupni uznání a v tržní hodnotě nabízených děl velice přesně odpovídají rozdílům v poměrech mezi zmíněnými strategiemi. Prodejní galerie, které nemají vlastní autorskou „stáží“ (například galerie Beaubourg), vystavily (v roce 1977) poměrně různorodý soubor autorů různých období, škol a věku (abstraktní malíře, několik evropských hyperrealistů, nové realisty), tedy díla spíše přístupnější buď proto, že u nich proces uznání již pokročil, nebo že působí „dekorativněji“. Byla to díla, která mohla oslovit kupce mimo okruh profesionálních a polo-profesionálních sběratelů, rekrutujících se ze „zlatých kádřů“ a podnikatelů v „módním průmyslu“ (dle slov jednoho informátora). Tyto galerie tak mohly vysledovat a přilákat část avantgardních, nikoli již tak neznámých umělců a nabídnout jim sice poněkud kompromitující formu uznání, to jest trh, avšak s cenami mnohem vyššími než v avantgardních galeriích.⁶⁾

Systematickou profilací se naopak vyznačují galerie jako Sonnabend, Denise René nebo Durand-Ruel, které se zapsaly do dějin malířství tím, že každá dokázala ve své době kolem sebe soustředit některou ze „škol“.⁷⁾ Například ve sledu malířů prezentovaných

6) Stejná logika působí i v případě vydavatelů-objevitelů — takových jako Maurice Nadeau. Neustále čelí nebezpečí, že jejich „objevy“ jim odlákají lépe zabezpečené a uznávané nakladatele, neboť ti mohou nabídnout své jméno, známost, vliv na poroty literárních cen, reklamu a vyšší autorské honoráře.

7) Pokud se zaměříme na některé orientační body v kontinuu — neboť mezi galeriemi Durand-Ruel a Denise René existují pochopitelně další profilace —, lze si povšimnout dalších skutečností. Zatímco galerie Sonnabend sdružuje malíře mladé (nejstaršímu je padesát let), ale již poměrně uznávané, a galerie Durand-Ruel vystavuje malíře již vesměs zesnulé a slavné, Denise René představuje (v roce 1976) onen zvláštní časoprostorový bod uměleckého pole, kdy zisky avantgardy a zisky plynoucí z oficiálního uznání, tedy dva druhy zisků vzájemně vylučné, se naopak *dočasně* sčítají. Tato galerie kumuluje malíře již výrazně uznávané (abstrakcionisty) a jednu avantgardní či postavantgardní skupinu (kinetické umění). Jako by se jí podařilo na čas uniknout oné dialektice uznání, která jednotlivé školy odkazuje minulosti. V roce 1990 se ve stejné situaci ocitlo nakladatelství Éditions de Minuit.

galerií Sonnabend lze vysledovat řád vývoje od „nové americké malby“ a pop artu — s tvůrci jako Rauschenberg, Jaspers John, Jim Dine, Oldenburg, Lichtenstein, Wesselman, Rosenquist, Warhol, z nichž některým bývá občas přisuzována nálepka *minimal art* — až k nejnovějším experimentům, jako je chudé umění, konceptuální umění nebo korespondenční umění. Rovněž v galerii Denise René, otevřené roku 1945 výstavou Victora Vasarelyho, najdeme zjevnou provázanost mezi geometrickou abstrakcí, jež galerii proslavila, a kinetickým uměním, přičemž umělci jako Max Bill a Vasarely představují spojnicí mezi vizuálními experimenty meziválečného období, především Bauhauserem, a optickými a technologickými experimenty nové generace.

DVA ZPŮSOBY STÁRNUTÍ

Protiklad mezi oběma póly a mezi oběma náhledy na „ekonomiku“ se projevuje protikladem mezi dvěma rozdílnými a vzájemně vylučnými *produkčními cykly* v oblasti kulturní výroby a mezi dvěma *způsoby stárnutí* podniků, výrobců a výrobků. Tíha režijních nákladů a s tím související starost o rentabilitu nutí velké akciové společnosti (jako Robert Laffont) k rychlému obratu kapitálu a přímo zasahují do kulturní politiky, především do výběru autorských rukopisů.⁸⁾ Krom toho jsou tyto podniky s krátkodobým výrobním cyklem — podobně jako špičkový módní průmysl — úzce závislé na celé řadě činitelů a institucí zaměřených na propagaci. Muzejí s nimi proto být v neustálém kontaktu a aktivizovat je.⁹⁾

Naopak malý vydavatel — s pomocí poradců, kteří bývají současně i domovskými autory — se může osobně seznámit se všemi vydávanými spisovateli a knihami. Strategie ve

8) Je dobře známo, že ředitel jednoho z největších francouzských nakladatelství prakticky nečte žádný z rukopisů, jež vydává, a že jeho pracovní den je zcela zaplněn vedením podniku: schůzemi výrobní rady, jednáním s advokáty, jednáním s vedoucími poboček apod.

9) Robert Laffont přiznal tuto závislost, když vysvětloval pokles poměru překladů v porovnání s původními díly. Kromě nárůstu nákladů způsobeného zvýšením záloh na zakoupená autorská práva totiž jako důvod uvedl i „rozhodující vliv médií, zvláště televize a rozhlasu při propagaci knihy“: „Autorova osobnost a výřečnost jsou důležitým argumentem, ovlivňují to, zda se pro něho média rozhodnou, a tedy i jak osloví publikum. V této oblasti jsou zahraniční autoři, až na pár velikanů, přirozeně znevýhodněni“ (*Vient de paraître*, bulletin d'information des éditions Robert Laffont, č. 167, leden 1977).

vztahu k tisku dokonale odpovídá požadavkům daného sektoru literárního pole, neboť lpí na nezávislosti, odmítá kompromisy „se světskou mocí“ a neztotožňuje úspěšnost a vlastní uměleckou hodnotu. Symbolický a ekonomický úspěch dlouhodobého výrobního cyklu závisí alespoň v začátcích na činnosti několika „objevitelů“, to znamená autorů a kritiků, kteří nakladatelství spoluutvářejí již tím, že je uvěřují: publikují zde, přinášejí rukopisy, příznivě hovoří o jiných autorech nakladatelství atd. Závisí také na školském systému, protože jen ten může časem nabídnout přesvědčené čtenářstvo.

Zatímco recepce takzvaných „komerčních“ výrobků víceméně nezávisí na úrovni vzdělání příjemců, „čistá“ umělecká díla jsou přístupná pouze konzumentům ochotným a schopným je vnímat a ocenit. To je nutná podmínka. Z toho vyplývá, že výrobci „čisté“ literatury institucionálně přímo závisejí na instituci školy, proti níž se ostatně neustále bouří. Škola sehrává obdobnou úlohu jako církev, jejímž úkolem, slovy Maxe Webera, je „odůvodňovat a systematicky vymezovat nové vítězné učení a bránit pak ustavenou doktrínu proti prorockým útokům, stanovovat, co má a co nemá posvátnou hodnotu, a ovlivňovat v tomto smyslu víru laiků“. Škola vytyčuje dělicí čáru mezi tím, co zasluhuje být předáno dál a osvojeno a co nezasluhuje. Tím také neustále obnovuje rozlišování mezi uznávanými a neuznávanými díly a současně i mezi oprávněným a neoprávněným přístupem k uznávaným dílům. Od jiných instancí se v této funkci liší značnou zdoluhavostí. Naopak avantgardní kritikové, věrní své *objevitelské* úloze, musejí vstupovat do názorových výměn a dosvědčovat charisma umělců a děl, jejichž mluvčími a někdy i impresárii se stávají. Instance, jako jsou akademie či ředitelé výstavních galerií, musejí tam, kde posuzování současníků spadá do jejich kulturní pravomoci, dbát na spojení tradice a umírněné inovace. Zato škola, jakožto instituce nárokuje si monopol jak při uznávání děl minulosti, tak při výrobě a uznávání způsobilých konzumentů (viz školní vysvědčení a akademické tituly), přiznává až *post mortem* a po dlouhém procesu onen nezpochybnitelný znak kanonizace děl a uznání klasičnosti, jímž je zařazení do školních osnov.

Protiklad mezi pomíjivými *bestsellery* a klasickými díly, tedy svého druhu trvalými *bestsellery*, které za šíří a trvalost trhu vděčí posvěcení udělenému školským systémem, je naprostý

a je vryt do mysli jakožto základní členicí princip.¹⁰⁾ Odvíjejí se od něho dvě zcela protikladné představy o spisovatelské i nakladatelské profesi. Nakladatel je buď obyčejný obchodník, nebo smělý objevitel, jenž může uspět jen tehdy, když plně rozpozná zvláštní zákonitosti a cíle „čisté“ tvorby.

Na heteronomním pólu literárního pole, to jest tam, kde se vydavatelé a spisovatelé zaměřují k prodeji a odezvě u čtenářstva, je úspěch sám o sobě zárukou hodnoty. To je důvod, proč na tomto trhu úspěch patří úspěchu. Proto se zde k podpoře úspěchu zveřejňuje výše nákladu a kritika nemůže lépe přispět k úspěchu knihy či divadelní hry, než že jim „předpoví úspěch“ zmínkami jako „spěje přímo k úspěchu“¹¹⁾; „i se zavřenýma očima mohu vsadit na úspěch *Obratu*“.¹²⁾ Neúspěch se naopak rovná nezvratnému ortelu a není odvolání: kdo nemá publikum, nemá talent (Robert Kanters hovoří o „autorech bez talentu a bez publika na Arrabalův způsob“).

Na opačném, autonomním pólu bezprostřední úspěch naopak budí nádech podezření: jako kdyby se tím symbolická obětina nedocenitelné hodnoty díla srážela na kšeftařskou úroveň banálního „něco za něco“. Je to představa, že asketické odříkání na tomto světě je podmínkou spásy na onom světě. Vychází se ze zvláštní logiky symbolické alchymie, která podmiňuje návratnost investice tím, že musí jít či se musí zdát, že jde o investici neočekávající žádný zisk, po způsobu daru, jemuž lze oplatit nejcenějším protidarem — „uznáním“ —, jen pokud je prožit jako nezištný. A podobně jako v případě daru proměněného v gesto velkorysosti, které překrývá očekávání budoucího protidaru, i zde *časový interval* vytváří zástěnu dočasně zakrývající zisk příslíbený i těm nejnezištnějším investicím.¹³⁾

„Ekonomický“ kapitál si může zajistit specifické zisky literárního pole — to jest ony „ekonomické“ zisky, které se dostaví často až po dlouhé době — pouze tehdy, když se

10) Je to zvláště zjevné v oblasti divadla, kde se vlivem závislosti na školském systému trh s klasiky řídí zcela zvláštními pravidly (viz „dopolední představení klasiků“ v Comédie-Française).

11) R. Kanters: *L'Express*, 15.–21. ledna 1973.

12) P. Marcabru: *France-Soir*, 12. ledna 1973.

13) Viz analýzu časové struktury výměny darů v práci P. Bourdieu: *Le Sens pratique* (Paris: Minuit, 1980), s. 178–183.

promění v kapitál symbolický. Jediná legitimní akumulace symbolického kapitálu — pro autora jako pro kritika, pro obchodníka s obrazy jako pro nakladatele či ředitele divadla — spočívá v péči o jméno, jméno známé a uznávané, neboť to je onen posvěcující kapitál umožňující posvětit artefakty (signaturou či podpisem) a osoby (vydáním díla, výstavou), dát jim hodnotu a z této hodnoty vytěžit zisk.

Obchod s „čistým“ uměním je tedy obchodování bez obchodování. Náleží do oné kategorie činností, kde přežívají zákonitosti předkapitalistického hospodářství, podobně jako je tomu v jiné oblasti: u mezigenerační výměny, zejména v rámci rodiny a ve všech vztazích, kde se uplatňuje přátelství (*filia*).¹⁴⁾ Tento typ jednání obsahuje akt popírání. Je proto *vnitřně dvojsmyslný a dvojnásobný*, vybízí k dvojí, vždy protikladné a vždy tak či onak klamně interpretaci, která nicméně odhaluje právě onu podstatnou podvojnost a dvojnásobnost tím, že poukazuje buď na samo popření, nebo na to, co je popřeno: v našem případě buď na nezištnost, nebo na zisk. Představuje proto oříšek pro jakoukoli ekonomickou interpretaci. Je to dáno tím, že tyto činnosti se mohou nejen v představách, ale i v praxi uskutečnit jen za cenu stálého kolektivního popírání „ekonomického“ zisku i pravdivé skutečnosti, jež „ekonomická“ analýza ukazuje.

Popírané „ekonomické“ podnikání galeristů či vydavatelů, kteří chtějí sloučit umění a obchod, může uspět, a to i „ekonomicky“, pouze za předpokladu, že v praxi zvládne a uplatní specifická pravidla a požadavky uměleckého pole. Kdo podniká v umělecké výrobě, musí prokázat ne-li zcela nepravděpodobné, pak naprosto jistě převzácné spojení realismu, vynucujícího si jakkoli nepatrné ústupky popíraným (a přitom nepopíratelným) „ekonomickým“ pravidlům, s „nezištným“ přesvědčením, jež ona pravidla vylučuje. Lze proto pochopit, proč i Beethoven, takřka svatořečený coby příklad „čistého“ umělce, tak zarputile hájil své ekonomické zájmy, především autorská práva týkající se partitur. I tyto

14) O obchodování v indoevropských společnostech jako o nepojmenovatelném řemesle „nehodném jména“ viz E. Benveniste: *Le vocabulaire des institutions européennes* (Paris: Minuit, 1969), s. 139 n. O předkapitalistické ekonomii jakožto „popírané“ viz P. Bourdieu: *Algérie 60* (Paris: Minuit, 1977), s. 19–43.

specifické podoby podnikavosti, jakkoli sebeobratněji prováděné, urážejí romantickou představu o umělci andělsky netknutém ekonomickými zájmy. Jenže i revoluční záměry, nemají-li zůstat jen neurčitou představou, si musejí zajistit „ekonomické“ prostředky, aby uskutečnily „neekonomickou“ ctižádost (Beethoven například potřeboval k realizaci svých záměrů velké orchestry). Stejně tak i vydavatel či galerista „objevitel“, ač zcela protikladný čistému obchodníkovi, představuje současně i protiklad těch, kdo podobně jako Flaubertův Arnoux z *Citové výchovy* hodlají tytéž dispozice uplatnit v obchodě i v umění: „Mylně stanovená výrobní cena nebo náklad mohou zapříčinit katastrofu, i kdyby se zboží výtečně prodávalo. Když Jean-Jacques Pauvert přišel s nápadem nově vydat Littrého slovník, přihlásilo se tolik předplatitelů, že se podnik zdál výnosný. Ale po vydání se zjistilo, že výrobní cena byla chybně odhadnuta, a ztráta činila u každého výtisku zhruba patnáct franků. Vydavatel pak musel celou operaci přenechat kolegovi.“¹⁵⁾ Dvojnásobnost je do uměleckého prostředí hluboce vepsána. Proto na jedné straně platí, že ti, kdo sem nově vstupují a dosud nemají žádný kapitál, se mohou na trhu prosadit jen s odvoláním na hodnoty, které umožnily již etablovaným, dominujícím umělcům nahromadit symbolický kapitál a do jisté míry jej i proměnit v kapitál „ekonomický“. Na druhé straně zde uspěje jen ten, kdo dokáže počítat a využít „ekonomických“ zákonitostí této popírané ekonomiky. Jen tak totiž může plně kumulovat symbolické a také „ekonomické“ zisky svých symbolických investic.

Rozdíly mezi avantgardními „malopodniky“, „velkovýrobními podniky“ a „významnými podniky“ odpovídají rozlišení mezi výrobky „novými“, prozatím bez „ekonomické“ hodnoty, výrobky „zastaralými“, perspektivně bezcennými, a výrobky „osvědčenými“ či „klasickými“, majícími stálou a stále rostoucí „ekonomickou“ hodnotu. Z hlediska výrobců tomu odpovídá rozdělení na umělce avantgardní, kteří se rekrutují spíše z biologicky mladších umělců (aniž by zde platilo přísně generační vymezení), na autory a umělce „odbyté“ a „překonané“ (kteří mohou biologicky patřit k mladým) a na posvěcenou avantgardu, tedy „klasiky“.

15) B. Demory: „Le livre à l'âge de l'industrie“, *L'Expansion*, říjen 1970, s. 110.

Abychom se o tom přesvědčili, postačí porovnat biologický věk malířů s jejich *uměleckým věkem* daným časoprostorovou pozicí uvnitř pole. Malíři vystavovaní v avantgardních galeriích představují protiklad jak k malířům téhož biologického věku, kteří vystavují v galeriích na pravém břehu Seiny, tak k mnohem starším či již zesnulým malířům v týchž galeriích. S těmi prvními je spojuje pouze biologický věk. Od druhých se sice liší uměleckým věkem, měřeno v uměleckých generacích (revolucích), zato je s nimi spojuje to, že v uměleckém poli zaujímají obdobnou pozici jako jejich věhlasní předchůdci v předchozích fázích vývoje pole, a také to, že mají naději zaujmout obdobnou pozici i v následujících etapách, jak to ostatně signalizují náznaky budoucího posvěcení — katalogy, články či knihy o jejich díle.

Průzkum věkové pyramidy všech umělců „vlastněných“¹⁶⁾ jednotlivými galeriemi ukazuje dosti zřejmou vazbu (podobně jako u spisovatelů) mezi věkem a pozicí galerie v produkčním poli: u avantgardního Sonnabenda je zastoupena věková kategorie narozených v období 1930–1939 (u Templona 1920–1929), u posvěcené avantgardní galerie Denise René (či v Galerie de France) je to kategorie 1900–1909, u Drouanta (a Duranda-Ruela) je to kategorie narozených před rokem 1900. Naproti tomu galerie jako Beaubourg (či Claude Bernard), které zaujímají mezilehlou pozici mezi avantgardou a posvěcenou avantgardou a současně jsou provozovány jako „prodejní galerie“ i galerie některé „malířské školy“, vykazují bimodální strukturu, tedy jednak autory narozené před rokem 1900, jednak věkovou kategorií s datem narození 1920–1929.

U avantgardních umělců vystavovaných u Sonnabenda či Templona lze konstatovat shodu mezi biologickým věkem a uměleckým věkem (ideálně měřeným dobou vzniku odpovídajícího stylu v relativně samostatných dějinách malířství). Naopak nesoulad je patrný u akademických pokračovatelů všech kanonizovaných stylů minulosti, kteří vystavují na pravém břehu Seiny, vesměs v oblasti luxusních obchodů, po boku proslulých umělců devatenáctého století v galeriích, jako je Drouant či Durand-Ruel, „obchodník s impresionisty“. Tito malíři jsou jako zkameněliny z jiných dob, neboť jen

16) Jsme si dobře vědomi jistě libovůle při tomto rozlišování galerií na základě „vlastněných“ děl. Nelze tak odlišit malíře, které ta či ona galerie „uvedla“ a kteří k ní „patří“, od těch, jejichž několik děl má, aniž by se jednalo o výlučný monopolní vztah. Poměr mezi oběma kategoriemi je ostatně výrazně kolísavý a mění se od galerie ke galerii. Nanejvýš by napomohl rozlišit, ovšem bez jakéhokoli hodnotového soudu, „prodejní galerie“ a galerie specializované na tu či onu školu.

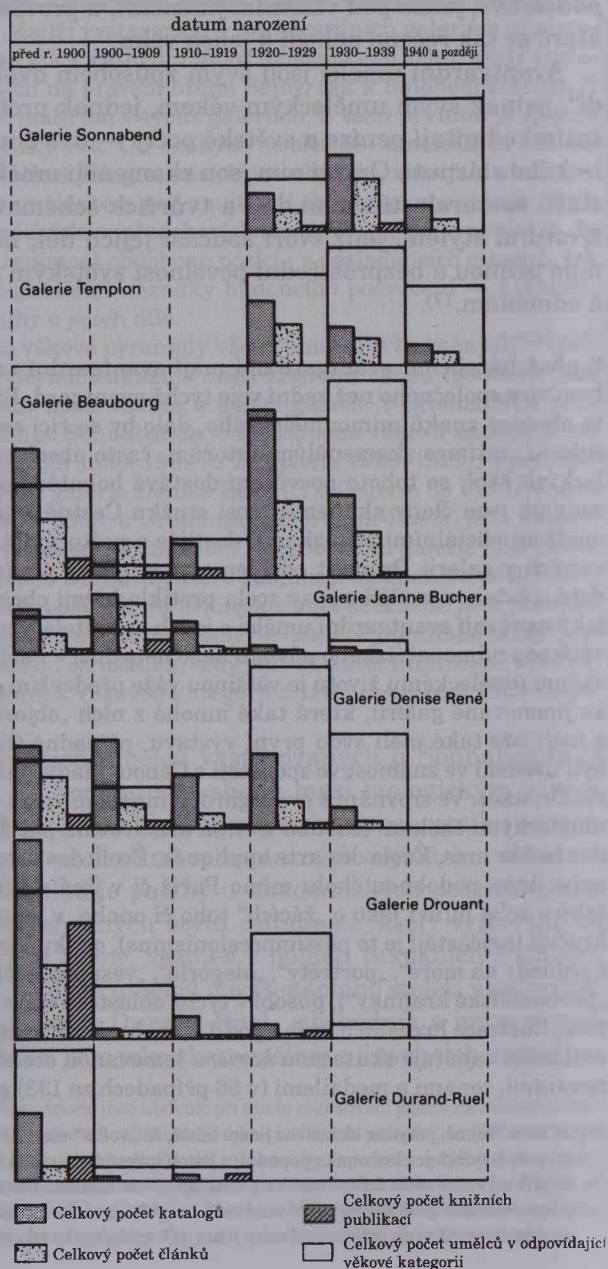
opakují v přítomnosti, co tvořila avantgarda kdysi (tak jako *padělatelé*, jenže pod vlastním jménem), a provozují umění, které se tak řečeno nehodí k jejich věku.

Avantgardní umělci jsou svým způsobem dvakrát „mladí“, jednak svým uměleckým věkem, jednak proto, že (prozatím) odmítají peníze a světské pocty — dva činitele uměleckého stárnutí. Oproti nim jsou zkamenělí umělci dvakrát staří: zastaralostí svého díla a tvůrčích schémat, ale také životním stylem, jenž tvoří součást jejich děl, neboť zahrnuje přímou a bezprostřední povolnost světským závazkům a odměnám.¹⁷⁾

S předcházejícími avantgardami mají avantgardní umělci mnohem více společného než zadní voje týchž avantgard. Především je to absence znaků mimouměleckého, dalo by se říci *světského posvěcení*, zatímco zkamenělým autorům, často absolventům uměleckých škol, se tohoto posvěcení dostává bohatě: jsou ověnčeni cenami, jsou členy akademií, nosí stužku Čestné legie, jsou započtení oficiálními zakázkami. Jestliže z počtu umělců vystavovaných v galerii Drouant odečteme avantgardy předchozích období, zůstanou malíři s rysy zcela protikladnými obrazu umělce, jaký uznávají avantgardní umělci a jejich velebitelé. Jsou to malíři většinou mimoparižského původu nebo nebydlící v Paříži. K pařížskému uměleckému životu je většinou váže především příslušnost ke jmenované galerii, která také mnohé z nich „objevila“. Více z nich zde také měli svou první výstavu, případně (či současně) byli uvedeni ve známost ve spojitosti s Cenou mladých malířů galerie Drouant. Ve srovnání s avantgardou mnohem více z nich prošlo uměleckými školami (zhruba třetina absolvovala pařížskou École des beaux-arts, École des arts appliqués, École des arts décoratifs nebo jinou podobnou školu mimo Paříž či v jiné zemi). Ochotně také o sobě mluví jako o „žácích“ toho či onoho, v jehož stylu pokračují (nejčastěji je to postimpresionismus), opakují jeho náměty („pohledy na moře“, „portréty“, „alegorie“, „vesnické scény“, „akty“, „provensálské krajinky“), působí v týchž oblastech (divadelní dekorace, ilustrace luxusních knih apod.). Tato bezkonfliktní tvorba jim nejčastěji zajišťuje skutečnou *kariéru* lemovanou oceněními, jmenováními, cenami a medailemi (v 66 případech ze 133) a završenou

17) Je samozřejmé, jak jsme ukázali na jiném místě, že „volba“ mezi riskantní investicí, jakou vyžaduje ekonomika popírání, a jistou investicí do světské kariéry (tedy například volba mezi dráhou umělce a umělce-učitele kreslení, mezi spisovatelem a spisovatelem-profesorem) není nezávislá na společenském původu a na ochotě podstoupit rizika odvíjející se od míry jistot, jež společenský původ nabízí.

Umělecké galerie a jejich malíři (stav v roce 1977)



postavením v posvěcujících a legitimizujících instancích (mnozí jsou členy oficiálních společností, předsedy či členy výboru velkých tradičních uměleckých salonů), funkcí v reprodukčních (a současně legitimizujících) instancích (ředitelé mimoparižských uměleckých škol, profesori na pařížské École des beaux-arts či École des arts décoratifs, ředitelé galerií atd.). Dva příklady za všechny:

Narozen 23. května 1914 v Paříži. Vystudoval École des beaux-arts. Samostatné výstavy v New Yorku a Paříži. Ilustroval dvě knihy. Účastní se Velkých pařížských salonů. Cena Všeobecné soutěže v kategorii kresba v roce 1932. Stříbrná medaile 4. Mentonského bienále v roce 1957. Díla ve výstavních galeriích a soukromých sbírkách.

Narozen roku 1905. Studia na École des beaux-arts v Paříži. Člen Salonu nezávislých a Podzimního salonu. Roku 1958 získal Grand prix Akademie výtvarného umění města Paříže. Díla v Muzeu moderního umění města Paříže a četných galeriích ve Francii a v zahraničí. Ředitel muzea v Honfleuru. Četné samostatné výstavy po celém světě.

Mnozí dosáhli zcela jednoznačných met světského posvěcení, jako je Čestná legie. Jedná se zřejmě o protihodnoty za zapojení do veřejného dění, o výsledek politických a administrativních kontaktů spojených se „zakázkami“ či o důsledek mondénních styků v souvislosti s postavením „oficiálního malíře“:

Narozen roku 1909. Autor krajinomaleb a portrétista. Portrétoval Svatého otce Jana XXIII. a slavné postavy naší současnosti (Cécile Sorelovou, Françoise Mauriaka atd.) a tyto portréty byly vystaveny v galerii Drouant v letech 1957 a 1959. Získal cenu Malíři — svědkové své doby. Účastní se Velkých pařížských salonů a je jedním z jejich organizátorů. Zúčastnil se Salonu Paříže v Tokiu roku 1961. Jeho plátna jsou v četných francouzských galeriích a ve sbírkách po celém světě.

Narozen roku 1907. Debutoval na Podzimním salonu. Jeho první cesta do Španělska ho silně poznamenala, a když získal první Grand prix de Rome (1930), rozhodl se pro delší pobyt v Itálii. Jeho dílo se váže hlavně ke středomořským zemím a krajům: Španělsku, Itálii, Provinci. Autor ilustrací luxusních knih, scénografických návrhů. Člen Francouzského institutu. Výstavy v Paříži, Londýně, New Yorku, Ženevě, Nice, Bordeaux, Madridu. Díla vystavena v mnoha galeriích moderního umění a soukromých sbírkách ve Francii a v zahraničí. Důstojník Čestné legie.¹⁸⁾

18) Viz *Peintres figuratifs contemporains* (Paris: Galerie Drouant, 4. čtvrtletí 1967).

Na totéž členění narazíme u spisovatelů. Kupříkladu „úspěšní intelektuální autoři“ (uvedení ve „výběru“ čtrnáctideníku *La Quinzaine littéraire* v letech 1972–1974 včetně) jsou mladší než autoři *bestsellerů* (uvedení ve výběru týdeníku *L'Express* v letech 1972–1974) a především jim literární poroty, zejména ty, které jsou v očích intelektuálů nejvíce „kompromitující“, udělují méně cen (31 % oproti 63 %). Tito autoři také mají méně vyznamenání (4 % oproti 22 %). Zatímco *bestsellery* jsou vydávány velkými nakladatelstvími jako Grasset, Flammarion, Laffont či Stock, specializovanými na díla krátkodobého cyklu, „úspěšní intelektuální autoři“ publikují více než z poloviny u tří nakladatelů, jejichž produkce co nejuvýlečněji oslovuje „intelektuální“ čtenářstvo, tedy u Gallimarda, Le Seuil a Éditions de Minuit.

Autoři *bestsellerů* a uznávání autorů¹⁹⁾

Datum narození	Express		Quinzaine littéraire		Literární ceny	Express		Quinzaine littéraire	
	Celkem autorů 92	Celkem autorů 106	Celkem autorů 92	Celkem autorů 106		Celkem autorů 92	Celkem autorů 106		
před r. 1900	4	7			Ne	28	68		
1900–1909	10	27			Ano, z toho	48	31		
1910–1919	17	15			Renaudot	–	–		
1920–1929	33	28			Goncourt	25	6		
1930–1939	11	15			Interallié	–	–		
1940 a později	5	5			Fémina	–	–		
nezjištěno	12	9			Médecis	–	4		
					Nobelova	–	2		
					nezjištěno	16	7		

19) Ke stanovení souboru autorů uznávaných širokou intelektuální veřejností byl vzat souhrn žijících francouzských autorů uváděných v letech 1972–1974 v každo-měsíční rubrice „La Quinzaine doporučuje“ časopisu *La Quinzaine littéraire*. Do kategorie autorů pro širokou veřejnost byli zahrnuti žijící francouzští spisovatelé, jejichž díla byla vydána v nejvyšších nákladech v letech 1972 a 1973 a jejichž seznam, stanovený na základě údajů 29 velkých pařížských i mimopařížských knihkupectví, byl pravidelně uveřejňován týdeníkem *L'Express*. Výběr autorů v *La Quinzaine littéraire* věnuje značný prostor překladům zahraničních autorů (43 % titulů) a reedicím kanonických autorů (Colettová, Dostojevskij, Bakunin, Rosa Luxemburgová): je zde patrná snaha sledovat specificky aktuální otázky zajímavější intelektuální společnosti. Seznam v *L'Expressu* obsahuje pouze 12 % překladů zahraničních děl. Ve všech případech se jedná o mezinárodní bestsellery (Desmond Morris, Mickey Spillane, Pearl Bucková atd.).

Přiznaná profese	Express		Quinzaine littéraire		Vyznamenání	Express		Quinzaine littéraire	
	Express	Quinzaine littéraire	Express	Quinzaine littéraire		Express	Quinzaine littéraire		
Literát	35	32			Ne	44	79		
Univ. pedagog	5	48			Ano, z toho	35	22		
Novinář	26	6			Čestná legie nebo	28	18		
Psychoanal., psychiatr	–	2			Záslužný řád				
Jiná	10	7			nezjištěno	13	5		
nezjištěno	16	11							
Nydliště					Nakladatelství*				
• Mimo Paříž, z toho	5	13			Gallimard	8	34		
– Okolí Paříže	2	5			Seuil	3	6		
– Jižní Francie	1	4			Denoël	11	5		
– Jinde ve Francii	2	4			Grasset	14	8		
• Cizina	2	4			Stock	11	1		
• Paříž a předm., z toho	62	57			Laffont	18	3		
– 6. a 7. okrsek	19	19			Plon	1	4		
– 8. a 16. okrsek, západní předměstí	23	11			Fayard	5	4		
– 5., 13., 1., a 15. okrsek	11	11			Calmann-Lévy	1	2		
– Jiné okrsky	7	9			Albin Michel	5	–		
– Předměstí (kromě západních)	2	7			Jiné	11	33		
nezjištěno	23	32							

* Celkový součet přesahuje počet autorů, protože týž autor může publikovat v různých nakladatelstvích.

Tyto protiklady vyvstanou ještě ostřeji, porovnáme-li sourodějně vzorky, například spisovatele publikující u Laffonta a v Éditions de Minuit. Posledně jmenovaní jsou výrazně mladší, mnohem vzácněji je jim udělena nějaká cena a ještě vzácněji nějaké vyznamenání.²⁰⁾ Obě nakladatelství vskutku sdružují dvě takřka nesouměřitelné kategorie autorů. Na jedné straně dominuje vzor „čistého“ spisovatele, zaujatého formálními experimenty a stranícího se „světskosti“. Na druhé straně jsou na prvním místě spisovatelé-novináři a novináři-spisovatelé píšící díla „na pomezí historie a žurnalistiky“ „s podílem životopisu a sociologie, deníku

20) Žádný ze spisovatelů řazených k autorům nového románu neobdržel ani Goncourtovu cenu, ani Cenu Francouzské akademie. S výjimkou Nobelovy ceny Clauda Simona se jim dostávalo posvěcení jen od těch „nejintelektuálnějších“ instancí, jako je Féneónova cena a hlavně cena Médecis (viz J. Ricardou: *Le Nouveau Roman* /Paris: Seuil, 1973/, s. 31–33).

a dobrodružného příběhu, filmového střihu a soudního svědectví“: „Podívám-li se na seznam svých autorů, vidím na jedné straně ty, kdo jako Gaston Bonheur, Jacques Peuchmaurd, Henri-François Rey, Bernard Clavel, Olivier Todd, Dominique Lapierre aj. přešli od žurnalistiky k psaní knih, a na druhé straně ty, kdo jako bývalí univerzitní profesori Jean-François Revel, Max Gallo, Georges Belmont šli opačnou cestou.“²¹⁾ K této spisovatelské kategorii, zcela typické pro „komerční“ vydavatelství, je třeba připočíst autory různých svědectví — „osobnosti“ světa politiky, sportu, divadla a filmu, pišící často na objednávku a někdy za pomoci některého novináře.²²⁾

Je jasné, že primát, jež literární pole přiznává mládí, odkazuje opět k onomu popírání moci a „ekonomie“, která je na této moci založena: jestliže spisovatelé a umělci, především ve znacích svého oblékání a svou tělesnou *hexis*, mají sklon přiřazovat se k „mládí“, je to proto, že v představách, tak jako ve skutečnosti věkový protiklad homologicky odpovídá protikladu mezi „měšťanskou“ vážností a „intelektuálním“ odmítáním vážnosti či přesněji řečeno představuje odměřený odstup od peněz a moci, související se zpětněvazební kauzalitou ve vztahu ke statusu vládnoucí-ovládaný. Je to výraz snahy držet se stranou — definitivně či prozatím — peněz a moci.

Na základě toho lze vyslovit hypotézu, že přijetí sociálních znaků dospělosti, jež jsou současně podmínkou i důsledkem přístupu k mocenské pozici, a zanechání způsobů spojovaných s nezodpovědností dospívání (kam patří kulturní, ale i politické avantgardní praktiky) se musí objevovat v závislosti na společenské pozici: u profesorů dříve než u umělců, u liberálních profesí dříve než u profesorů, u řídicích kádrů a podnikatelů dříve než u svobodných povolání. Znamená to, že i příslušníci téže biologické věkové kategorie, například studenti elitních francouzských škol, mohou mít rozdílný sociální věk podle atributů a symbolických způsobů jednání určených jejich budoucím profesním zaměřením: student *École des beaux-arts* (Akademie výtvarných umění) je povinen vystupovat „mlaději“ než student *École normale supérieure* (Vysoká učitelská škola, elitní ústav připravující především vysokoškolské

21) R. Laffont: *Éditeur* (Paris: Laffont, 1974), s. 302.

22) „Úspěšní intelektuální autoři“ tvoří necelých 5 % autorů *bestsellerů*. Jsou to většinou autoři navýsost posvěcení jako Sartre, Simone de Beauvoir aj.

kádry) a ten zase mlaději než student *École polytechnique* (Polytechnická škola) či *École nationale d'administration* (Státní škola pro administrativu) a ten opět mlaději než student *Haute école commerciale* (Vysoká obchodní škola). Bylo by záhodno prozkoumat na základě téže logiky i vztah mezi muži a ženami uvnitř dominantní oblasti mocenského pole, přesněji řečeno důsledek vazby vládnoucí-ovládaný u „měšťanských“ žen: jejich pozice se totiž strukturně přibližuje „měšťanským“ mladíkům a „intelektuálům“ a činí je způsobilými k úloze prostředníků mezi vládnoucími a ovládanými, tedy k úloze, kterou vždy sehrávaly, především v literárních a společenských salonech.

NĚCO ZNAMENAT

Avšak výsadu „mládí“ a hodnot, jako je změna a originalita, s nimiž je mládí spojováno, nelze zcela pochopit, omezíme-li se na vztah mezi „umělci“ a „měšťáky“. Souvisí totiž také se specifickým zákonem proměny výrobního pole, jímž je dialektika procesu odlišování: jejím působením se instituce, školy, díla a umělci — poté, co dosáhli svého a „něco znamenali“ — stávají minulostí a jsou buď *deklasováni* a *vyhoštěni z dějin*, nebo vstupují mezi *klasiky* a stávají se *součástí dějin*, měníce se v součást věčné přítomnosti, tedy v uznávanou *kulturu*, ve které i ty nejnesourodější směry a školy, kdysi „za svého života“ nesmiřitelné, mohou napříště mírumilovně koexistovat, protože byly kanonizovány, zakademičtěny, zneutralizovány.

Podniky a autoři stárnou, jestliže činné či trpně ulpí na postupech, které jsou nevyhnutelně zastaralé, zvláště když už dosáhly svého a něco znamenaly. V takovém případě se tvůrci a tvorba uzavírají do poznávacích a hodnotících schémat, která se mění v transcendentní normy, považované za věčné, a brání se přijímat či vůbec vnímat nové podněty. Stává se proto, že ten či onen galerista nebo vydavatel, byť svého času sehrál úlohu objevitele, nakonec ustrne uvězněn v *institucionální představě* („nový román“ či „nová americká malba“), kterou sám napomohl vytvořit a vůči níž se v sociálním smyslu vymezují kritikové, čtenáři a také někteří mladší autoři, pokud se spokojí s využíváním schémat vytvořených generací původních strůjců.

„Chtěla jsem něco *nového*, pustit se mimo vyšlapané cestičky,“ píše Denise Renéová. „Proto byla má první výstava věnována Vasarelymu. Byl *hledač*. Pak jsem v roce 1945 potkala Atlana a také on byl *nevšední, rozdílný, nový*. Jednou mi svá plátna přišlo ukázat pět neznámých malířů — Hartung, Deyrolle, Dewasne, Schneider, Marie Raymondová. Stačil pohled a tahle *strohá, přísná* díla jako by mi vytýčila cestu. Bylo v nich dost *dynamitu*, aby se roznítla vášeň a *nově se nastolily* umělecké problémy. Proto jsem uspořádala výstavu „Mladé abstraktní umění“ (v lednu 1946). Pro mě tím začal *čas bojů*. Nejprve, až do roku 1950, bylo třeba *prosadit* abstrakci jako celek, *zatřást tradičními postoji* figurální malby, která — a na to se dnes zapomíná — tehdy zcela převládala. Pak v roce 1954 přišel nefigurativní příval a najednou se tu vyrojili samozplození umělci, kteří v něm *ochotně zabředávali*. Galerie už od roku 1948 *proboužovala abstrakci*, ale v téhle situaci *odmítla* všeobecné horování a *omezila se na přísný výběr*. Volba padla na konstruktivní abstrakci, která *vzešla z velkých výtvarných revolucí* počátku století, a tu dnes noví experimentátoři rozvíjejí. Je to umění vznešené, *strohé*, prosazující se svou životností. Proč jsem postupně dospěla k přesvědčení, že budu *vylučně hájit umění konstruované*? Táži-li se sama sebe, je to zřejmě proto, že žádný jiný přístup nevyjadřuje lépe vítězství umělce nad světem *ohrožovaným rozkladem*, světem v neustálém zrodu. V Herbinově nebo Vasarelyho díle není místa pro *neznámé síly, zabřednutí, chorobnost*. Takové umění zcela zjevně vyjadřuje naprostou svrchovanost tvůrce. Vrtule, mrakodrap, Schöfferova plastika, Mortensenův či Mondrianův obraz — takové výtvoři dávají jistotu. Lze z nich vyčíst oslňující nadvládu lidského rozumu, vítězství člověka nad *chaosem*. V tom podle mě spočívá úloha umění. A emoce přitom nikterak nezůstanou oslyšeny.“²³⁾

Z uvedeného textu vysvítá, jak určité stanovisko, z něhož vycházejí počáteční rozhodnutí — záliba ve „strohých“ a „přísných“ konstrukcích — vyvolává následně nevyhnutelné odmítání nového; jak tytéž poznávací a hodnotící kategorie, které umožnily prvopočáteční „objev“, způsobují, že nová díla, rozcházející se s již překonanými poznávacími a hodnotícími schémata, jsou odvržena jako oblodná a chaotická, jak také nostalgická připomínka bojů za prosazení kdysi kacířských kánonů ospravedlňuje nepřístupnost vůči novému kacířskému zpochybňování toho, co se mezitím změnilo v novou pravověrnost.

23) D. René: „Présentation“, *Catalogue du 1^{er} salon international des galeries pilotes* (Lausanne: Musée cantonal des Beaux-Arts, 1963), s. 150, zdůr. P. B.

Nepostačí tvrzení, že dějiny pole jsou dějiny střetů o monopol na prosazení oprávněných poznávacích a hodnotových kategorií. *Boj* je totiž to, co dějiny pole utváří a co jim dává jejich časový rozměr. Stárnutí autorů, děl a škol nelze mechanicky pojímat jako pouhý účinek posunu do minulosti. Rodí se totiž ve střetu mezi těmi, kdo již něčeho dosáhli a bojují o udržení, a těmi, kdo mohou něčeho dosáhnout, jen pokud odkážou do minulosti ty, kdo chtějí zastavit čas a zvěčnit stav přítomný. Je to boj mezi vládnoúci, na jejichž straně je kontinuita, identita, reprodukce, a ovládanými, nově přišedšími, v jejichž zájmu je důraz na diskontinuitu, odlišnost, revoluci. *Něco znamenat* je neoddelitelné od *prosazení nové pozice*, kterou je nutno situovat mimo již etablované pozice, to jest *před* tyto pozice — jako *předvoj, avantgardu*. Prosazování odlišnosti tak generuje čas.

Je pochopitelné, že v tomto boji o přežití a o život velice záleží na *rozlišovacích znacích*. Jen vzácně se stává, že zviditelňují — a to jen povrchně — ty nejnápadnější vlastnosti daného souboru děl či tvůrců. Pojmenování škol, skupin, osob jsou důležitá hlavně proto, že vytvářejí to, co označují. Ve světě, kde existovat znamená být jiný, „získat jméno“ — osobní či skupinové, jsou tato znamení odlišnosti podmínkou existence. Názvy škol a skupin, které se rozhujely ve výtvarném názvosloví v posledních letech jsou dokladem toho, že se jedná o *klamavé pojmy*. Pop art, minimal art, proces art, land art, body art, konceptuální umění, arte povera, Fluxus, nový realismus, nové figurální umění, support-surface, chudé umění, op art — to vše jsou jen *praktické* klasifikační nástroje vytvářející podobnosti a rozdíly pouhým pojmenováním. Vytvořili si je — v *boji o uznání* — sami umělci nebo s nimi spříznění kritici a plní úlohu *rozpoznávacích znamení* jednotlivých galerií, skupin a malířů a také výrobků, jež nabízejí.²⁴⁾

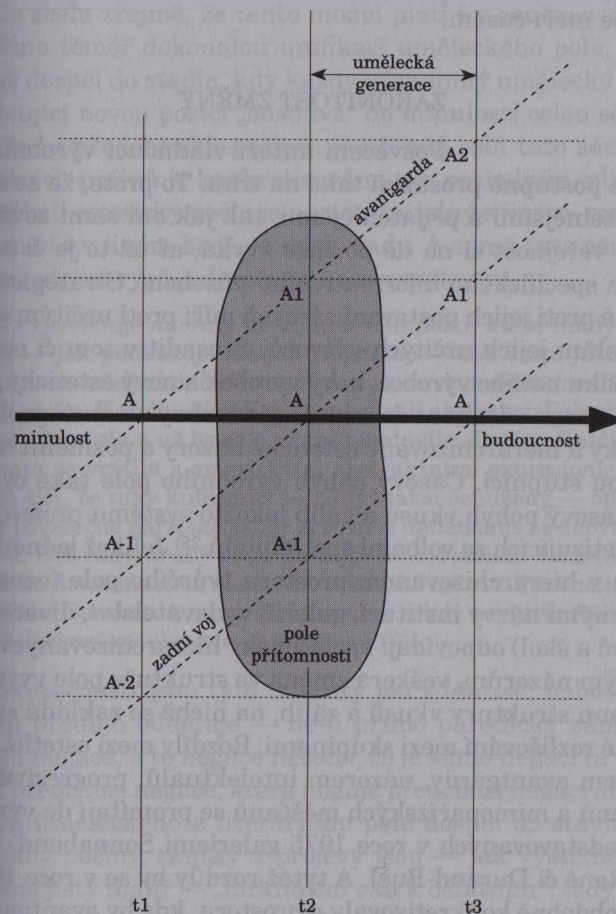
24) Četné diskuse o množství „pojmu“ užívaných v umění, literatuře, ba i v filozofii by odpadly poukazem na to, že se ve většině případů jedná o *klasifikační představy* promítnuté v neutrálnější a objektivizující podobě do slovního označení („objektální literatura“ tak nahrazuje označení „nový román“ a to zase označení „skupina spisovatelů vydávaných nakladatelstvím Minuit“). Jejich základní funkcí je jednak prakticky vyznačit *konkrétní celky*, například malíře seskupené při význačné expozici nebo vystavované v uznávané galerii, spisovatele vydávané týž nakladatelstvím apod., jednak vytvořit zjednodušený a pohodlný popis — nálepku („D. René — galerie abstraktního geometrického umění“, „Alexandre Iolas — galerista Maxe Ernsta“, „Arman a jeho popelnice“, „Christo a jejich balené objekty“).

Nově příchozí si při vstupu do uměleckého a literárního pole musejí vydobýt právo na existenci, jinak řečeno získat onu opravňující odlišnost, která se může na kratší či delší čas povýšit na oprávněnost výlučnou. Svým působením zároveň neustále *odsunují do minulosti* uznávané tvůrce, s nimiž se měří, jejich výtvoř i vkus těch, kdo je oceňují. Galerie a vydavatelství se tak v každém okamžiku vývoje člení v závislosti na uměleckém stáří, to znamená na stáří postupů umělecké tvorby a na stupni kanonizace a rozšíření jejich generujícího modelu, jenž současně představuje i dané poznávací a hodnotící schéma. Členění uměleckých galerií odráží v *synchronním* řezu vývoj uměleckých hnutí od konce devatenáctého století. Každá z významných galerií byla svého času galerií avantgardní a stupeň jejího posvěcení, tak jako děl, jež posvěcuje, a může tedy prodávat drahé, je vyšší, čím vzdálenější je doba, kdy byla na vrcholu, a čím rozšířenější a uznávanější je její „značka“ („geometrická abstrakce“, „americký pop art“). Tato „značka“ ji ale současně petrifikuje („Durand-Ruel — galerie impresionismu“) a stává se jejím osudem.

Ať už boj probíhá v kterémkoli poli (celospolečenském, mocenském, kulturním, literárním atd.), činitelé a instituce jednájí v každém okamžiku vývoje zároveň časově souběžně i různoběžně. Rozměr přítomnosti je totožný s časovým polem boje, jak to dokazuje fakt, že i autor, jehož biologický život náleží minulosti, může být přítomen, a to v té míře, v jaké zůstává součástí hry. Proto souběžnost — jakožto současnost uvnitř téže přítomnosti — je možná pouze jako *součást boje*, neboť ten *synchronizuje* různoběžné časové okamžiky, lépe řečeno činitele a instituce časově oddělené a různě situované na časové ose. Někteří činitelé a instituce překračují přítomnost směrem k budoucnosti, protože za své současníky uznávají avantgardní tvůrce a jsou i jimi za současníky uznáváni. V budoucnosti mají také své publikum. Naopak tradicionalisté a konzervativci hledají své současníky pouze v minulosti (jak to naznačují v diagramu na str. 213 vodorovné tečkované čáry odkazující k jejich skrytým souběžníkům).

Časový posun vyvolaný příchodem nové skupiny, jíž se podaří prosadit progresivní tvorbu, vyvolává posun celé

Časové vztahy v uměleckém poli



struktury přítomnosti. Tu tvoří časově hierarchizované pozice zápolících, uspořádané dle časových odstupů, přičemž časové odstupy jsou i výrazem společenské hierarchie (vtečkované diagonály diagramu propojují strukturálně ekvivalentní pozice, například avantgardu, v různých etapách vývoje pole). V okamžiku vstupu do pole avantgarda vždy o jednu *uměleckou generaci* (ve smyslu odstupů mezi dvěma tvůrčími způsoby) předchází uznávanou a posvěcenou

avantgardu. Je zřejmé, že jak v uměleckém, tak společenském poli se odstupy mezi uměleckými a životními styly nejlépe měří časem.

ZÁKONITOST ZMĚNY

Posvěcení autoři vládnoucí výrobnímu poli se postupně prosazují také na trhu. To proto, že se stávají čitelnějšími a přijatelnějšími, tak jak oni sami zevšedňují a veřejnost si na ně po čase zvyká, ať už to je či není vlivem specifického informativního působení. Strategie namířené proti jejich postavení zároveň míří proti určitým spotřebitelům jejich určitých výtvorů. Prosadit v tom či onom okamžiku nového výrobce, nový výrobek a nový estetický názor znamená odsunout do minulosti všechny ostatní výrobce, výrobky a hierarchizované estetické názory a pozměnit hodnotovou stupnici. Časový pohyb výrobního pole také ovlivňuje časový pohyb vkusu a zálib jakožto systému preferencí konkretizujících se volbami spotřebitelů.²⁵⁾ Jelikož jednotlivé pozice v hierarchizovaném prostoru tvůrčího pole (označené různými názvy institucí, galerií, vydavatelství, divadel či umělců a škol) odpovídají společensky hierarchizovaným estetickým názorům, veškerá změna ve struktuře pole vyvolává posun struktury vkusu a zálib, na nichž se zakládá symbolické rozlišování mezi skupinami. Rozdíly mezi estetickým názorem avantgardy, názorem intelektuálů, progresivních měšťanů a mimoparižských měšťanů se promítají do výrobků představovaných v roce 1975 galeriemi Sonnabend, Denise René či Durand-Ruel. A tytéž rozdíly by se v roce 1945 zcela obdobně konkretizovaly v prostoru, kde by avantgardu

25) Jak dosvědčuje anketní odpověď jistého avantgardního umělce, vkus a estetické názory mohou být datovány odkazem na avantgardy různých období: „Fotografie je překonaná. — Proč? — Protože už není v módě, protože se váže ke konceptuálnímu umění, které tu bylo už před dvěma třemi lety [...]. — Kdo by ještě dnes uvažoval takhle: když se dívám na obraz, nezajímá mě, co znázorňuje? — Dnes by to řekl ten typ lidí, co jsou v umění málo vzdělaní. Tohle je typické pro toho, kdo o umění nemá představu. Ani před dvaceti lety, a ani nevím, jestli před dvaceti, by ani abstraktní malíři podle mě tohle neřekli. Tohle opravdu vypadá na ten typ nezalců, kteří říkají: nejsem úplně pitomej, pro mě je důležitý, aby to bylo pěkný.“

představovala galerie Denise René, zatímco v roce 1875 by tato vůdčí pozice připadla galerii Durand-Ruel.

Je zcela zřejmé, že tento model platí i v současnosti. Je to dáno téměř dokonalou unifikací uměleckého pole, jehož vývoj dospěl do stadia, kdy každý významný umělecký počín etabloující novou pozici „odsouvá“ do minulosti celou souvislou řadu předchozích počínů. Poněvadž celá tato série významných počínů je konkretizována tím posledním, platí, že kterýkoli estetický počín je neztotožnitelný s jiným, majícím své místo v jiném bodě souvislé řady. A sama tato souvislá řada nabývá rysů jedinečnosti a nezvratnosti.

To vysvětluje *návraty* ke stylům minulosti, které nikdy nebyly — jak poukazuje Marcel Duchamp — tak časté jako nyní: „Rysem tohoto končícího se století je, že se podobá *dvouhavlňové pušce*: Kandinskij a Kupka vynalezli abstrakci. Pak abstrakce odumřela a už by se o ní ani nemluvilo. Jenže pětatřicet let nato se vrátila s americkými abstraktními expresionisty. Dá se říct, že taky kubismus — i když jaksí ochuzený — opět ožil v poválečné pařížské škole. A rovněž dadaismus se znovu objevil. Dvě rány, druhý dech. Je to jev tohoto století. V osmáctém nebo devatenáctém století nic takového nebylo. Po romantismu přišel Courbet. A romantismus už se nikdy nevrátil. Ani prerafaelité nejsou obměnou romantiků.“²⁶⁾

Ve skutečnosti jsou tyto návraty jen *zdánlivé*, neboť je od jejich předloh odděluje — ne-li přímo parodický záměr — vztah negace, a to negace něčeho, co je samo negací (a to negací předchozí negace, která neguje předchozí negaci atd.).²⁷⁾ Vývoj uměleckého a literárního pole dospěl do stavu, kdy všechny počiny, skutky a projevy jsou — jak výstižně konstatuje jistý malíř — „mrknutím oka k ostatním“, tedy tichá znamení adresovaná jiným, skryté odkazy k přítomným či již nepřítomným. Hra vynucená potřebou odlišit se vede ke aplikovanosti, z něhož jsou vyloučeni všichni nezasvěcení, neboť jim vždy uniká to podstatné, totiž ony vzájemné vazby a interakce, k nimž dílo mlčky odkazuje. Dosud nikdy nebyla

26) Přepis rozhovoru, *VH 101*, č. 3, podzim 1970, s. 55–61.

27) Proto by bylo mylné se domnívat, že by takový (zprostředkovaný) návrat ke staršímu typu uměleckého výrazu, jako je „neodadaismus“, „nový realismus“, „hyperrealismus“, usnadňoval pochopení nových děl a odstraňoval interpretační napětí vyplývající z časové bezprostřednosti.

struktura pole tak cele zahrnuta a zpřítomněna v každém uměleckém počinu.

OBDOBY A DŮSLEDEK PŘEDZJEDNANÉ HARMONIE

Tvůrcí a distribuční pole jednotlivých druhů kulturních statků — malířství, divadla, literatury, hudby — zohledňují ve svém členění základní protiklad mezi „komerční“ a „nekomerční“ poptávkou. Proto jsou funkčně a strukturně uspořádány obdobně a vykazují rovněž strukturní obdobu s mocenským polem — zdrojem zákazníkům.

Platí to zejména o divadle, kde objektivní členění pařížského prostoru a protiklad mezi pravým a levým břehem Seiny působí i v myslích jako základ dělení. Proto také rozdíl mezi „měšťanským divadlem“ a „avantgardním divadlem“, podle kterého se třídí a zařazují autoři, styly, díla i náměty, se odráží jak ve společenských rysech obecnosti jednotlivých pařížských divadel (věk, bydliště, návštěvnost, přijatelná cena atd.), tak ve zcela obdobných rysech hraných autorů (věk, sociální původ, bydliště, životní styl atd.) i v povaze děl a samotného divadelního podnikání.

Právě v souhrnu všech těchto složek představuje „experimentální divadlo“ protiklad k „bulvárnímu divadlu“. Na jedné straně stojí velké, státem dotované scény (Odéon, Théâtre de l'Est parisien, Théâtre national populaire) a malé scény z levého břehu (Vieux Colombier, Montparnasse aj.),²⁸⁾ tedy podniky ekonomicky a kulturně rizikové, které za poměrně nízké vstupné nabízejí obsahově či režijně nekonvenční představení mladému a „intelektuálnímu“ diváctvu (studentům, profesorům). Naproti tomu „měšťanské“ scény fungují

28) Omezujeme se zde na údaje zdroje, který máme k dispozici: P. Guetta: *Le Théâtre et son Public*, 2 díly, cyklostyl (Paris Ministère des Affaires culturelles, 1966). Zmiňujeme tedy jen divadla, která jsou zde uvedena. Jiný pohled nabízejí odborné časopisy (údaje jsou z roku 1975 a nezahnují státem dotované scény): ze třiačtyřiceti pařížských divadel ve dvaceti devíti patří uvedená představení zcela jasně k bulvárnímu divadlu, v osmi divadlech to jsou díla klasická či „nepřiznaková“, a tedy nezařaditelná do určité kategorie, repertoár šesti divadel, která se všichni nacházejí na levém břehu Seiny, lze zařadit k intelektuálnímu divadlu. (Od průzkumu již uplynul jistý čas, některá divadla již neexistují, ale jejich místo zaujaly jiné scény, odpovídající jejich zaměření.)

jako běžné komerční podniky, nucené zohledňovat rentabilitu. Proto jsou jejich kulturní strategie krajně omezené, vyhýbají se riziku a nechtějí riziku vystavovat ani své zákazníky. Jejich repertoár je osvědčený, režie upřednostňuje spolehlivé, dobře zaběhnuté recepty. Oslovují obecnost staršího věku a měšťanstvo (střední a vyšší kádry, ředitelé podniků, svobodná zaměstnání), tedy ty, kdo jsou ochotni zaplatit vyšší vstupné a od představení očekávají spíše rozptýlení. Námětově i režijně se zde vychází z kánonů už sto let zavedené a neměnné estetiky: vesměs se jedná buď o francouzské adaptace zahraničních autorů, částečně distribuované a financované původními podnikatelskými subjekty, obdobně jako je tomu ve filmovém a muzikálovém průmyslu, nebo se reprizují nejosvědčenější kusy tradičního bulvárního divadla.²⁹⁾ Mezi oběma póly leží klasická divadla (Comédie-Française, Atelier) — místa neutrální, sdružující obecnost zhruba rovnoměrně zastupující všechny složky mocenského pole. Proto i repertoár je neutrální nebo eklektický: jedná se buď o „avantgardní bulvár“ (řečeno slovy kritika časopisu *La Croix*), nebo o již znanou a posvěcenou avantgardu.

Tato strukturace dlouhodobě působí ve všech uměleckých družicích a žánrech, ovlivňuje tvorbu i její vnímání.³⁰⁾ Protiklad mezi uměním a penězi („komerčností“) je generujícím principem většiny soudů usilujících — v divadle, filmu, malířství, literatuře — stanovit hranici mezi tím, co je a není umění, mezi „měšťanským“ a „intelektuálním“ uměním, mezi „tradičním“ a „avantgardním“.

29) Zde, tak jako jinde v celé práci, je výraz „měšťan“ nutno chápat ve smyslu toho, kdo „zaujímá dominantní pozici v mocenském poli“, zatímco výrazy „intelektuál“ a „intelektuální“ označují „pozici ovládaného v mocenském poli“.

30) I když divadlo získalo v poslední čtvrtině devatenáctého století „moderní“ podobu zásluhou tvorby směřující k experimentům, přesto struktura divadelní tvorby odráží i později mnohem starší stav. Když Françoise Dorinová v *Obratu* (1973), jednom z velkých úspěchů bulvárního divadla, uvádí avantgardního umělce do nejtýpějších vaudevillovských situací, jen využívá téže strategie a týchž prostředků k vyvolání týchž účinků jako Eugène Scribe v *Kamarádství* (1837), když útočí na Delacroixe, Huga a Berliozu a v postavě Oscara Rigautu, proslaveného hřbitovní poezií, ukazuje bonvivána, tedy člověka jako ostatní, který nemá právo spílat měšťanům do „kramářů“: útoky proti troufalostem a výstřednostem romantiků jsou zároveň způsobem, jak dodat počestným divákům pocit jistoty (viz M. Descotes: *Le Public de théâtre et son Histoire* /Paris: PUF, 1964/, s. 294). Takové útoky (viz pastiše nového románu v *High-fidelity* Michela Perrina, 1963) by v divadelních kusech nebyly tak časté, a ještě častější mezi kritiky, kdyby neměly jistotu spikleneckého souznění u „měšťanského“ obecnosti, jež se cítí napadáno či odsuzováno „intelektuálním divadlem“.

Jeden příklad z tisíce: „Vím o jednom malíři, určitě je kvalitní, co se týče řemesla, námětu atd. Ale co dělá, je pro mě úplně komerční. Prostě to vyrábí, jako by pekl rohlíky [...]. Když si umělci udělají jméno a jsou hodně známí, často se dají na výrobu“ (z rozhovoru s ředitelem galerie). Avantgarda nemůže často dát o sobě jinou záruku než lhostejnost k penězům a duch revolty: „Peníze pro něho nic neznamenají: kromě toho, že je to pro něho služba veřejnosti, je pro něho kultura způsob protestu.“³¹⁾

Strukturní a funkční obdoba mezi autorským prostorem a prostorem konzumentů (a kritiků) a také provázanost mezi sociální strukturací výrobních prostorů a mentálními strukturami, jež autoři, kritici a spotřebitelé aplikují na výrobky (neboť i ty se člení dle těchto struktur), zakládají *shodnost* mezi různými kategoriemi děl na straně nabídky a spotřebními očekáváními u jednotlivých kategorií veřejnosti. Tato *shodnost* může připadat natolik zázračná, že vyvolává dojem cíleného uzpůsobení nabídky poptávce. I když nelze vyloučit cynickou vypočítavost, zvláště u „komerční“ tvorby, není taková vypočítavost ani nutná, ani by nepostačila k vytvoření zmíněného souladu mezi výrobcí a spotřebiteli kulturních statků. Kritici slouží své veřejnosti tak dobře proto, že obdoba mezi jejich pozicí v intelektuálním poli a pozicí jejich veřejnosti v mocenském poli zakládá objektivní tichý souhlas (vyplývající z týchž principů jako ten, jež vyžaduje divadlo): proto nejupřímněji, a tedy nejúčinněji kritika brání zájmy svých zákazníků tehdy, když brání své vlastní zájmy proti protivníkům a kritikům zaujímajícím ve výrobním poli opačné pozice.³²⁾

Lze věřit i těm kritikům, kteří jsou známí svou vstřícností k očekáváním publika, když tvrdí, že nikdy neberou ohled na názory svých čtenářů a že účinnost jejich kritických postojů spočívá nikoli v demagogické přizpůsobivosti vkusu publika, nýbrž v objektivní shodě opravňující k dokonalé upřímnosti, nutné i proto, aby byli důvěryhodní a jejich kritika účinná.³³⁾ Kritik ve *Figaru* nereaguje jen na

31) A. de Baecque: „Faillite du théâtre“, *L'Expansion*, prosinec 1968.

32) Na střítech založená zákonitost procesů ve výrobním poli kulturních statků vybízí ke strategiím podněcujícím k odlišnosti. Způsobuje, že výsledky těchto strategií — nová díla či tvůrčí přístupy — se propůjčují diferenciacímu účinku a představují prostředky odlišování.

33) J.-J. Gautier: *Théâtre d'aujourd'hui* (Paris: Julliard, 1972), s. 25–26.

zhlédnuté představení; reaguje na reakce „intelektuální“ kritiky, tak jak je ji schopen předjímat, ještě než by měla být zformulována: je totiž také obeznámen s onou generující opozicí, z níž názorové opačná kritika vychází. Jen vzácně se „měšťanská“ estetika — protože zaujímá podřazenou pozici — odvažuje vyjádřit bez opatrnosti a zdrženlivosti. Proto je chvála „bulváru“ téměř vždy formulována obranně jako osočení hodnot těch, kdo „bulváru“ upírají jeho hodnotu. Recenzi hry Herba Gardnera *Tisíc klaunů* uzavírá Jean-Jacques Gautier chválou prosycenou klíčovými výrazy: „Jak přirozený výraz, jaká elegance, jaká lehkost, jaká vřelost, jaká svižnost, jaká vytríbenost, jaká výraznost a jaký jemnocit, jaká poezie a také jaké umění.“ V samotné argumentaci se píše: „Autor umí rozesmát, pobavit, je duchaplný a má dar pohotové odpovědi i smysl pro směšnost; rozveselí, umí odlehčit, ozařuje, okouzluje; nesnáší vážnost, je-li to jen jiná podoba prázdnoty, a hlubokomyslnost, ubíjí-li půvab [...]; lpí na humoru jako na poslední obraně proti konformismu; oplývá silou a zdravím, je vtělená fantazie a ve znamení smíchu by rád přinesl svému okolí příklad lidské důstojnosti a zmužilosti; především by chtěl, aby se jeho okolí nestydělo za smích ve světě, kde smích je podezřelý.“³⁴⁾

Cílem je zvrátit představu, která v uměleckém poli vládne, a ukázat, že konformismus je na straně avantgardy, když poukazuje na „měšťanský“ konformismus: proto skutečnou odvahu mají ti, kdo se postaví antikonformistickému konformismu, i kdyby přitom měli riskovat, že tím získají potlesk „měšťáků“.³⁵⁾ Takového argumentačního zvratu a převrácení pro a proti není mocen každý. „Pravicového intelektuála“ takový obrat přivádí zpět k východisku a přitom mu umožňuje, aby prokázal intelektuální troufalost a vnitřní odvahu a přinejmenším subjektivně se odlišil od „měšťáka“. Když se „měšťanský intelektuál“ pokouší obrátit proti protivníkovi jeho vlastní zbraně nebo alespoň vytvořit odstup od obrazu, jež mu nastavuje („komedii přeovertně posouvá až k nepokrytému vaudevillu“), i kdyby to bylo za cenu, že se k takovému obrazu raději přihlásí („odvážně a lehce“), místo aby si jej nechal vnutit, prozrazuje tím zároveň, že pokud sám v sobě nechce popřít intelektuála, je nucen uznat „intelektuální“ hodnoty, byť by proti nim právě vystupoval. Tyto strategie zůstávaly dlouho vyhrazeny polemikám politických esejistů bezprostředněji čelících objektivací kritice. Na scénách bulvárního divadla, tedy tam, kde se utváří a utvrzuje měšťanská sebejistota, se objevily po společenských

34) J.-J. Gautier: *Le Figaro*, 11. prosince 1963.

35) Táž pozice v obdobné struktuře vede k téže strategii. Obchodník s obrazy A. Drouant poukazuje na „levicové kýčáře, pseudogénie, u nichž falešná originalita nahrazuje talent“ (Galerie Drouant, *Catalogue 1967*, s. 10).

bouřích v květnu 1968: „Bulvární divadlo, dlouho považované za neutrální území a odpolitizovanou zónu, zbrojí, aby bránilo svou nedotknutelnost. Většina her uvedených na počátku této sezony navozuje politickou a společenskou tematiku, avšak tak, že tuto tematiku přetváří v hybné prvky neměnného mechanismu (nevěra apod.) známého komického stylu: u Féliciena Marceaua vystupují odborově organizovaní sloužící, u Anouilhe jsou to stávkující, u všech pak mladá generace bez předsudků.“³⁶⁾

Poněvadž jsou ale přítom v sázce jejich vlastní zájmy a jejich postavení „intelektuálů“, kritici, jejichž hlavní úlohou je dodávat jistoty „měšťanskému“ publiku, se nemohou omezit jen na to, že v něm vyvolají stereotypní obraz „intelektuála“. Rozhodně se nezříkají možnosti naznačit, že řada výtek zpochybnujících měšťanovy estetické kompetence a také troufalé názory, otrásající jeho etickým a politickým přesvědčením, vycházejí z intelektuálské záliby ve skandalizaci, provokaci a mystifikaci, není-li to zrovna projev zahorklosti ztracených existencí, které se snaží strategicky zvrátit vlastní nemohoucnost a nezpůsobnost.³⁷⁾ Svou úlohu nicméně mohou tito kritici naplnit pouze tehdy, když prokáží schopnost vystupovat jako intelektuálové, tedy ti, kterým nikdo nic nenamluví, kteří by jako první pochopili, kdyby bylo co k pochopení,³⁸⁾ a neboji se střetu s avantgardními autory a kritiky na jejich území. Proto si cení institucionálních znaků a odznaků intelektuální autority, uznávaných hlavně neintelektuály, jako je třeba členství v různých akademiích. Proto se také divadelní kritici pouštějí do stylistických a pojmových koketností, jen aby ukázali, že vědí, o čem píší, a političtí esejisté zas vrší důkazy své marxologické erudice.³⁹⁾

36) L. Dandrel: *Le Monde*, 13. ledna 1973. Atmosféra „obnovy pravice“, která dodává jistého lesku politicky konzervativním názorům, napomáhá zpětnému přílivu zpátečnických postojů v umělecké tvorbě. V oblasti románu je to například návrat k příběhovosti. Za zmínku také stojí anketa deníku *Figaro*: ten opustil obranné strategie, k nimž byl dosud nucen, a odvážil se předložit seznam „přeceňovaných autorů“, na kterém se většinou ocitli význační kulturní hrdinové avantgardy — Durasová, de Beauvoir, Simon, Bataille aj. (*Figaro*, 16. března 1992).

37) „Jedná se o ten druh talentu, jež očerňuje nová filmová vlna. Ta vlastně napodobuje novou literaturu a tuto zlobu lze pochopit. Jakmile některé umění předpokládá jen jistý druh talentu, pomlouvači předstírají pohrdání, neboť jeho strmost nejsou s to ocenit. Jen průměrní volí ty nejschůdnější cesty“ (L. Chauvet: *Le Figaro*, 5. prosince 1969).

38) „Žádný film není hoden nové vlny, pokud se v seznamu motivů neobjeví slovo protest. Dodejme, že v tomto případě neznamená vůbec nic“ (L. Chauvet: *Le Figaro*, 4. prosince 1969).

39) „Cožpak neukazuje zálibu v hromadění těch nejhrubších eroticko-masochistických provokací, jež se objevují v těch nejzanícenějších vyznáních lyricko-metafyzické víry? A neukazuje, jak tyto banální špinavosti uvádějí ve vytržení pařížskou pseudo-inteligenční?“ (C. B.: *Le Figaro*, 20.–21. prosince 1969).

„Uprímnost“, jedna z podmínek symbolické účinnosti, je možná a účinná pouze v případě dokonalé a bezprostřední shody mezi očekáváním tvořícím součást zaujímané pozice a vnitřním nastavením toho, kdo tuto pozici zaujímá. Jak zmíněná shoda vzniká — například mezi většinou novinářů a jejich časopisem (a tedy i čtenáři časopisu) —, nelze vysvětlit, nevzmemeli v úvahu, že objektivní struktury výrobního pole tvoří základ poznávacích a hodnotících kategorií, jež strukturují vnímání a hodnocení různých pozic uvnitř pole a mezi jeho produkty. Proto také protikladné dvojice osob či institucí mohou působit jako klasifikační schémata umožňující orientaci a sebeorientaci, ať už se jedná o časopisy (*Figaro / Nouvel Observateur*; nebo na jiné úrovni a v jiném kontextu *Nouvel Observateur / Libération*, aj.), o divadla (levý břeh Seine / pravý břeh Seine), o galerie, nakladatelství, revue, módní salony.

Jak je obzvláště zřejmé v případě avantgardního umění, tento sociální orientační smysl umožňuje vyznat se v onom hierarchizovaném prostoru, kde *místa* — galerie, divadla, vydavatelství — vyznačují stejně tak pozice jako jimi vytvářené kulturní artefakty, mimo jiné proto, že jejich prostřednictvím se vymezuje určité publikum. To pak v důsledku obdobné strukturace výrobního a spotřebního pole ovlivňuje povahu konzumovaného artefaktu a spoluurčuje, zda bude pokládán za nevšední, nebo naopak za obyčejný a běžný (což je cena za obyčejnost). Právě praktické zvládnutí této orientace umožňuje nejbystřejším novátorům, aby *mimo jakýkoli cynický kalkul* vycítili a vytušili, „co je třeba udělat“, kde, kdy, jak a s kým to uskutečnit, a to s ohledem na vše, co už bylo vykonáno, na vše, co se koná, na všechny, kdo konají a kdy, kde a jak konají.⁴⁰⁾

Volba místa pro zveřejnění — to jest volba vydavatele, revue, galerie, časopisu — je důležitá hlavně proto, že každému autorovi, každé výrobní formě a výrobku odpovídá ve výrobním poli určité *přirozené místo* (ať už existuje, nebo se

40) „Takhle nás nepoučili, tyhle věci jeden cejtí... Nevěděl jsem přesně, co jsem dělal. Někteří mi něco naznačovali, jenže jsem to nevěděl [...]. Informace, to znamená neurčitě cejtít, mít chuť něco říct a pak na to náhodou přijít... Je to plno takovejch prkotin, jsou to pocity, ne informace“ (slova avantgardního umělce).

teprve musí vytvořit). Výrobky a výrobci, kteří nejsou na svém místě, a jsou tedy, jak se říká, „nevhodní“, jsou víceméně odsouzeni k neúspěchu. To proto, že obdobná struktura polí, jež tomu, kdo našel své místo, zajišťuje vnímavé publikum, chápavé kritiky atd., naopak působí proti tomu, kdo zabloudil mimo své přirozené místo. Avantgardní vydavatelé i výrobci bestsellerů jsou zajedno v tom, že by se vystavili jistému neúspěchu, kdyby si umanuli uveřejnit díla objektivně určená opačnému pólu edičního prostoru. Stejně tak kritik může „ovlivnit“ své čtenáře, jen pokud mu tuto moc přiznají, jsouce s ním strukturně sladění společnou vizí společnosti, estetickým názorem a habitem.

Jean-Jacques Gautier trefně popisuje tuto duševní spřízněnost pozicí novináře k jeho deníku a jeho prostřednictvím ke čtenářům: za kritika *Figara* byl vybrán dobrým odpovědným redaktorem, jenž byl sám vybrán tímž způsobem; důvodem bylo, že „má vyhovující tón, aby oslovil čtenáře časopisu“, a že „aniž by se musel nutit“, „vyjadřuje se přirozeně jazykem *Figara*“ a mohl by představovat „typického čtenáře“ časopisu. „Kdybych se zítra ve *Figaru* začal vyjadřovat řečí kupříkladu revue *Les Temps modernes* nebo *Svatouškovské literární kliky*, už by mě ani nečetli, ani neposlouchali, ani nechápali, protože bych se přitom opíral o pojmy a argumenty, na kterých čtenáři zhora nic nezáleží.“⁴¹⁾ Každé pozici odpovídají *presupozice*, jistá *doxa*, obecně přijímané mínění. Podmínkou spříženectví je poziční obdoba mezi výrobcí a jejich zákazníky. A souznění je zde vyžadováno tím silněji, čím to, oč jde, je zásadnější, bližší té poslední, rozhodující sázce.

I když specifické zájmy spojované s určitou pozicí v daném specializovaném poli (a přitom relativně nezávislé na zájmech vyplývajících z pozice společenské) mohou být právo-

41) J.-J. Gautier: *Théâtre d'aujourd'hui*, cit. dílo, s. 26. Také nakladatelé jsou si nejspíše vědomí, že úspěch knihy závisí na tom, kde a kým bude kniha uveřejněna. Umějí rozpoznat, co je a co není „pro ně“, a všimají si, že ta či ona kniha, která „byla pro ně“ (například pro Gallimarda), nešla na odbyt, protože ji vydal jiný nakladatel (například Laffont). Sladění mezi autorem a vydavatelem a potom mezi vydavatelem a čtenáři je výsledkem řady kroků, při nichž se uplatňují *image* a výrobní značka vydavatele. Právě podle ní si autoři vybírají vydavatele a ten si je zase vybírá dle představy, kterou o svém vlastním nakladatelství má. Čtenáři se pak při volbě autora řídí svou představou o vydavateli. To umožňuje pochopit nezdary knih, které nejsou „na svém místě“. Velice trefně to vystihl jistý vydavatel: „Každý vydavatel je nejlepší ve své kategorii.“

plutně, to jest účinně naplněny jen při dokonalém respektování specifických zákonitostí pole, jako je v daném případě popírání zisku v jeho obvyklé podobě, přesto platí, že vztah obdobnosti mezi kulturním polem a mocenským polem (či celou společností) umožňuje, aby díla vytvořená s odkazem na cíle zcela „vnitřní“ mohla navíc plnit funkce vnější, a to tím účinněji, čím méně je jejich uzpůsobení poptávce poplatné vědomému hledání a čím více vyplývá ze strukturní shody.

Oba způsoby kulturní produkce — „čisté“ a „komerční“ umění — jsou svým založením sice naprosto protikladné, přesto jsou vzájemně provázány, a to právě oním určujícím protikladem, který působí jak objektivně v rozložení antagonistických pozic, tak v myslích, kde ovlivňuje poznávací a hodnotící schémata, která pak řídí vnímání celého prostoru tvůrců a výtvořů. Střety mezi zastánci antagonisticky vymezených pozic se dotýkají nejen umělecké tvorby a identity umělce, ale rozhodujícím způsobem spoluutvářejí a udržují víru, která je současně zásadní podmínkou existence pole i důsledkem procesů, které zde probíhají. „Čistí“ tvůrci patrně mohou snadněji opomíjet protikladné pozice, ač i ony orientují negativně jejich směřování — jakožto negativní příklad a přežívání něčeho, co je překonané. Přesto podstatnou část svých sil, ba inspirace čerpají z odmítání všech kompromisů se světskou mocí a často jedním dechem odsuzují jak ty, kdo do posvátného území umění vnášejí „komerční“ způsoby a zájmy, tak umělce, jimž plynou světské zisky ze symbolického kapitálu získaného příkladným dodržováním nároků „čisté“ tvorby. Ovšem ani takzvaní „úspěšní umělci“ nemohou zcela oslyšet výzvy k pořádku od radikálních nováčků, v jejichž nejvyšším zájmu je popírání zisku, neboť prozatím nedisponují jiným kapitálem než svou vírou a neamlouvavostí. Z toho plyne, že nikdo — ať už v uměleckém poli zaujímá kteroukoli pozici — nemůže zcela opomíjet základní zákon uměleckého světa⁴²⁾ — imperativ vyžadující

42) Přečetná díla, v nichž ředitelé, bankéři, vysocí úředníci či politické vyjadřují svou laickou filozofii, v souhrnu představují jedno velké vzdání pocty kultuře a kulturní tvorbě. Ze sta jmen uvedených jako autoři literárních děl ve francouzském *Kdo je kdo* více než třetina patří nespisovatelům (14% tvoří průmyslníci, 11% vysocí úředníci, 7% lékaři atd.). Podíl autorů, kteří nejsou spisovatelé na celý úvazek, je vysoký rovněž u politických spisů (45%) a u obecných témat (48%).

popírání „ekonomie“. I když ve všech ohledech budí tento imperativ zdání transcendentního jevu, ve skutečnosti je výtvo-rem vzájemně se protínajících cenzurních postojů — každý zde pociťuje tlak, jež vyvíjí na všechny ostatní.

JAK SE TVOŘÍ VÍRA

Obecně rozšířenou vlastností všech poli je, že soupeření maskuje tajnou shodu o pravidlech hry. Střet o monopolní oprávnění posiluje samo oprávnění střetu: závěr sporů o právoplatnou interpretaci Racina, Heideggera či Marxe vylučuje jak otázku důležitosti a oprávněnosti samotných sporů, tak i zcela nepatřičnou otázku o společenských podmínkách vzniku sporů. I když jsou zdánlivě nelítostné, přesto tyto spory zachovávají to nejpodstatnější: víru protagonistů. Sdílení zájmů tvořících základ příslušnosti k poli (jež tyto zájmy předpokládá a současně je svým působením vytváří) zahrnuje nutnost přijmout soubor předpokladů a postulátů, které zůstávají z definice mimo diskusi, neboť představují nediskutovatelnou podmínku vzniku diskusí.

Nejskrytější důsledek této neviditelné dohody je neustálé utváření a udržování kolektivního zájmu o hru — *illusio* —, který je současně příčinou i následkem existence hry. UVědomíme-li si však tento fakt, lze zpochybnit a nebrat v úvahu charismatickou ideologii „tvorby“, v níž se ona nevy-slovená víra zviditelňuje. Ideologie „tvorby“ představuje patrně hlavní překážku pro přísně vědecké zkoumání hodnototvorby a kulturních statků, neboť obrací pozornost ke zdánlivému tvůrci — malíři, skladateli, spisovateli — a brání otázce, kdo stvořil „tvůrce“ a nadal ho magickou schopností transsubstanciace. Obrací současně pozornost k druhému nejnápadnějšímu aspektu tvůrčího procesu — ke hmotné výrobě artefaktu a jeho proměně ve „výtvor“. Abychom pochopili činitele podmiňující umělce a jeho tvůrčí schopnosti, je nutno překročit hranici jevů.

Stačí si položit zakázanou otázku, abychom si uvědomili, že umělec tvořící dílo je sám uvnitř výrobního pole utvářen všemi, kdo se podílejí na tom, aby byl „objeven“ a posvěcen jakožto „známý“ a „uznávaný“ umělec. Nelze se obejít bez

kritiků, autorů předmluv, obchodníků aj. Obchodník (galerista, nakladatel apod.) těžší z umělcovy práce, má zisk z prodeje jeho výrobků, ale přitom také uvádí na trh symbolické statky: pořádá výstavy, vydává knihy, uvádí hry. Tak uměleckému výrobku získává *posvěcení* a to je tím vyšší, čím vyšší je i obchodníkovo vlastní posvěcení. Obchodník se podílí na zhodnocení autora, jehož zájmy hájí už tím, že ho „uveřejňuje“, uvádí ho ve známost a získává mu uznání. Přitom se sám za něho zaručuje vlastním nabytým symbolickým kapitálem.⁴³⁾ Tím autora uvádí do cyklu posvěcení. Autor získává vstup do stále vybranější společnosti, má přístup na místa vyhledávaná a málo i méně dostupná, jako jsou u malířů skupinové výstavy, individuální výstavy, prestižní sbírky a galerie.

Existuje charismatická představa o „velkých“ obchodnících s obrazy či vydavatelích jako oduševnělých objevitelích: jsou to lidé vášnivě a přitom nezištně a neuváženě zaujatí tím či oním dílem, kteří nakonec prosadili svého malíře či spisovatele nebo mu umožnili, aby se prosadil — protože v něho věřili, podrželi ho v těžkých chvílích, zbavili ho hmotných starostí. Taková představa zakrývá reálnou úlohu: jen vydavatel nebo obchodník totiž může organizovat a racionalizovat šíření díla. Zvláště v malířství se jedná o náročný podnik vyžadující značné finanční prostředky a dobrou informovanost o „zajímavých“ výstavních místech, hlavně v zahraničí. Obchodník je také prostředník mezi výrobcem a trhem, a tvoří tak zástěnu, za níž pak výrobce může o své osobě a práci žít obraz oduševnělého a „nezištného“ tvůrce. Umělec je ušetřen přímého dotyku s trhem, a tedy i všech směšných a demoralizujících úkonů nezbytných k tomu, aby se dílo na trhu uplatnilo. Je pravděpodobné, že spisovatelské či malířské řemeslo a také představa, kterou máme, by měly zcela jinou podobu, kdyby si výrobci měli sami zajišťovat komercializaci svých výrobků a jejich existenční podmínky by závisely přímo na tržních mechanismech nebo na instancích, které uznávají jen tržní mechanismy a řídí se jimi, jako je tomu v případě „komerčních“ nakladatelství.

43) Není náhoda, že důležitost symbolické záruky obchodníka s uměním je zvláště nápadná v malířství. Zde je totiž „ekonomická“ investice kupce či sběratele nesrovnatelně vyšší než v literatuře nebo v divadle. Raymonde Moulinová konstatuje, že „smlouva s významnou galerií je sama obchodní hodnotou“ a že obchodník je v očích zákazníků „zárukou kvality děl“ (R. Moulin: *Le Marché de la peinture en France* /Paris: Minuit, 1967/, s. 329).

Tím, že jsme postoupili od „tvůrce“ k „objeviteli“ a vykreslili ho jako „tvůrce tvůrce“, jsme jen jinam přesunuli původní otázku. Stále zůstává nezodpovězeno, odkud se bere ona posvěcující moc, která je obchodníkovi s uměním přiznávána. Táž otázka se ale týká i avantgardního kritika nebo „posvěceného“ umělce, který objeví nového autora nebo dosud neznámého předchůdce. Nestačí připomenout, že „objevitel“ nikdy neobjevuje něco, co by už nebylo objeveno někým jiným: ten či onen malíř bývá od počátku znám malému kroužku malířů a znalců, ten či onen autor bývá „veden“ jiným autorem (ví se, že rukopisy debutantů přicházejí do nakladatelství téměř vždy prostřednictvím již uznávaných autorů). Symbolický kapitál obchodníka s uměním se odvozuje od vztahů se spisovatelem a umělci, jejichž zájmy zastupuje (dle názoru jistého vydavatele „je vydavatel to, co je jeho katalog autorů“). Výše symbolického kapitálu je pak dána jednak souhrnem objektivních vztahů, které spojují či stavějí do protikladu „jeho“ spisovatele a umělce s jinými a k jiným, jednak vyplývá z jeho postavení vůči ostatním obchodníkům či vydavatelům, s nimiž si konkuruje, především v otázce vlastnění jednotlivých autorů a umělců, a nakonec je určována i vztahem ke kritikům, jejichž soudy závisejí na vazbě mezi pozicí v jejich vlastním prostoru a pozicemi autora a vydavatele v prostorech, kam oba přísluší.

Máme-li se vyvarovat nekončícího zkoumání kauzálního řetězce, je nutno opustit „teologickou“ logiku prvopočátku, neboť nutně vede k víře v prvotního „tvůrce“. Není nic marnějšího než se pít po zdroji oné „tvůrčí“ moci, *many* či nevýslovného *charismatu*, jak je neúnavně oslavuje tradice. Je zřejmé, že princip účinnosti úkonů a jednání vedoucích k uznání a posvěcení tkví v samotném poli, kde se postupně ustavila a hraje hra založená na objektivních vztazích, které pole vytvářejí, na střetech, které zde probíhají, a na víře, která se zde rodí.

U magie nezáleží, zda něco víme o zvláštních schopnostech kouzelníka nebo o jeho nástrojích, postupech a magických představách. Důležité je zjistit, na čem se zakládá kolektivní víra, či spíše ono kolektivně vytvářené a udržované

kolektivní nevědění — zdroj moci, kterou si kouzelník přisvojuje. Marcel Mauss upozorňuje, že „magii nelze pochopit bez společenství, kde se magie provozuje“. To proto, že kouzelníková moc je kolektivně nerozpoznávaná, a tedy uznaný *oprávněný klam*. Když umělec připojí svůj podpis na artefakt *ready-made*, a tím mu dá nesouměřitelně vyšší cenu oproti výrobním nákladům, závisí magický účinek podpisu na zákonitostech uměleckého pole, které to dovolují a uznávají. Umělcův počín by totiž zůstal jen nesmyslným a bezvýznamným gestem, nebýt velebitelů a věřících ochotných přiznat mu smysl a význam s odkazem na celou tradici, jež utváří jejich poznávací a hodnotící kategorie.

Nelze snad lépe ověřit předchozí analýzu než uvést výsledek opakovaných pokusů ze šedesátých let dvacátého století o prolomení začarovaného kruhu víry. Podněty vzešly přímo z uměleckého prostředí. Příkladem je tvorba Piera Manzoniho: konzervy s „umělcovým hovnem“, magické podstavce měnící vše, co se na ně položí, v umělecké dílo, umělcovy podpisy na těle, které mění lidské bytosti v živoucí artefakty. Ben (Vautier) vystavil kus lepenky s poznámkou „jediný exemplář“ nebo plátno s nápisem „plátno — délka 45 cm“. Vidíme, že i když je uměleckému aktu propůjčen provokativní či výsměšný záměr, je vzápětí přiřazen k umělecké tradici, jež v tomto případě sahá přinejmenším k Marcelu Duchampovi: tím jsou tyto počiny okamžitě proměněny v „umělecká“ díla, zařazena a oslavně posvěcena patřičnými instancemi. Umění tedy nemůže vyslovit pravdu o umění, aniž by ji zcizilo, neboť odhalení pravdy se opět stává projevem umění. Průkazný je i opačný příklad: jakmile se objeví pokus zpochybnit samo umělecké pole, jeho zákonitosti a funkce, byt by to bylo cestou nejednoznačného a vznešeného diskursu nebo naopak uměleckými „akcemi“ jako ty Maciunasovy nebo Flyntovy, ozve se jednoznačný odsudek. To proto, že v tomto případě autoři odmítají hrát hru a popírat umění *podle pravidel umění*: zpochybňují totiž nikoli způsob hry, ale hru samu a s ní i víru, na níž hra spočívá. Takový přestupek je neodpustitelný.⁴⁴⁾

Jak vidno, je zároveň pravda i omyl tvrdit (například u Marxem), že tržní hodnotu uměleckého díla nelze měřit

44) Podobný jev vidíme i jinde: filozofické zpochybnění filozofie je přijímáno, dokonce oslavně, týmiž filozofy, kteří nepřijímají a odsuzují sociologickou objektivaci filozofie jakožto instituce.

výrobními náklady. Je to pravda, vezmeme-li v úvahu pouze materiální výrobu artefaktu, za niž odpovídá pouze umělec. Je to chybné, pokud na výrobu uměleckého díla nahlížíme jako na vytvoření uznávaného a posvěceného artefaktu, to znamená jako na výsledek rozsáhlého procesu *symbolické alchymie*, na němž spolupracuje — s tímž přesvědčením a značně rozdílnými zisky — množství činitelů zapojených do výrobního pole: neznámí umělci a spisovatelé stejně jako posvěcení „mistři“, kritici a vydavatelé stejně jako autoři, zapálení čtenáři stejně jako zaujatí obchodníci. Úzce zaměřená tradiční ekonomie všechny tyto různorodé přínosy pomíjí. Jakmile je vezmeme v úvahu, ukáže se, že tvorba uměleckého díla, tedy i umělec, vůbec nepředstavují výjimku ze zákona o zachování společenské energie.

Nikdy se neukázalo tak jasně jako dnes, že práci spojenou s tvorbou symbolické hodnoty nelze převádět na pouhý akt hmotné výroby artefaktu. Nové pojetí umělecké práce ukazuje, že umělci jsou více než kdy předtím závislí na průvodních aktivitách, mimo jiné i na komentářích a komentátorech, kteří se přímo podílejí na vzniku díla svými úvahami o umění. To proto, že umění samo do sebe nyní často včleňuje úvahu o umění, a také proto, že umělecká práce vždy předpokládá umělcovu práci na sobě samém.

Vznik této nové definice umění a umělcova řemesla nelze vysvětlit odděleně od proměn uměleckého výrobního pole. Ustavil se zde bezprecedentní soubor institucí sloužících k evidenci, uchování a analýze děl (reprodukce, katalogy, odborné revue, galerie vystavující nejsoučasnější díla atd.), vzrostl počet pracovníků, kteří se na plný či částečný úvazek zabývají *oslavnou propagací* uměleckých děl a intenzifikací oběhu děl a umělců (velké mezinárodní výstavy, nárůst počtu galerií a jejich četných poboček v mnoha zemích apod.). Vše přispívá k ustavení bezprecedentního vztahu mezi uměleckým dílem a jeho vykladači: napříště už diskurs o díle není jen pouhý pomocník mající podpořit pochopení a ocenění díla, nýbrž součást produkce díla, jeho smyslu a hodnoty.

Postačí ještě jednou citovat Marcela Duchampa:

— Vraťme se ještě k vašim *ready-made*. Myslel jsem, že R. Mutt, ten podpis na *Fountain*, je jméno výrobce. Jenže v jednom článku Rosalindy Kraussově čtu: *R. Mutt, a pun on the German, Armut, or, poverty*. Tedy chudoba, to by úplně změnilo smysl *Fountain*.

— Rosalind Kraussová? Ta rusovláska? To vůbec tak není. Můžete jí to vyvrátit. Mutt je z Mott Works, to byla velká továrna na sanitární keramiku a techniku. Ale Mott byl moc blízko, tak jsem to změnil na Mutt, protože tu taky byly komiksy, které vycházely každý den a každý je znal — Mutt and Jeff. Takže na začátku byla zvuková podoba. Mutt byl takový legrační tlustoch, Jeff vyčouhlý hubeňour... Já jsem ale chtěl jiné jméno. A tak jsem přidal Richard... Richard se docela hodí — na pisoár! Vidíte, opak chudoby, že ano... Ale ani to ne. Jen R.: R. Mutt.

— Jak je možné vyložit *Kolo bicyklu*? Lze v tom vidět integraci pohybu do uměleckého díla? Nebo základní východisko, jako u Číňanů, kteří kolo vynalezli?

— Tenhle stroj nepředstavuje jiný záměr, než že jsem se chtěl zbavit zdání uměleckého díla. Byla to jen fantazie. Neříkal jsem tomu „umělecké dílo“. Chtěl jsem skoncovat s choutkami na uměleckou tvorbu. [...]

— A kniha o geometrii vystavená nečasů? Lze v tom vidět způsob, jak integrovat čas do prostoru? Není tu hra s výrazy „prostorová geometrie“, „čas“, déšť nebo slunce, které mohou změnit vzhled knihy?

— To ne. Tak jako tu nebyl ani nápad, jak integrovat do skulptury pohyb. Bylo to jen trochu humoru. Jen a jen humor. A chuť očernit vážnost knihy, kde je to samý princip.

Nelze nevidět — a citát to bezprostředně odhaluje —, jak vykladač, součást uměleckého pole, vnáší do díla smysl a významovou hodnotu. Jeho výklad je přitom výkladem výkladu, jehož zhodnocování je pak rozvinuto vychytrale naivním vyvracením klamnosti výkladu. Ideologie uměleckého díla je nevyčerpatelná. Interpretace je jakési „znovutvoření“, maska, jejíž poodhalení není nepodobné tomu, co pozorujeme ve věcech víry. Dílo tak není vytvořeno naráz, ale je vytvářeno stokrát, tisíckrát — všemi, kdo se o ně zajímají a z hmotného či symbolického zájmu se jím zabývají: čtou je, zařazují, luští, komentují, reprodukují, kritizují, potírají, poznávají, vlastní.

Umělecká tvorba, zejména ve své „čisté“ podobě, kterou nabyla v rámci završené autonomizace uměleckého pole, představuje jednu z krajních možných forem výrobní činnosti. Podíl hmotné — fyzikální či chemické — přeměny, běžné při pracovní činnosti kovodělníka či řemeslníka, je zde omezen na minimum oproti čistě symbolické přeměně — takové, k níž postačí malířův podpis, značka módního návrháře nebo odborný posudek o původu díla. Na rozdíl od výrobků s malým či žádným symbolickým významem (v éře *designu* je to situace čím dál vzácnější) se umělecké dílo — tak jako náboženské statky a služby, amulety či úkony — zhodnocuje teprve kolektivní vírou jakožto kolektivně vytvářeným a udržovaným kolektivním nevěděním.

Je vhodné připomenout, že přinejmenším v této krajní části stupnice, jdoucí od prostého výrobku, nástroje či obleku až k uznávanému uměleckému dílu, neznamená materiální výroba zhola nic bez hodnotové výroby a zhodnocování výrobku. „Dvorské šaty“ z narážek starých ekonomů mají význam jen na královském dvoře: tím jak se dvůr vytváří a udržuje, vytváří a udržuje vše, co dvorský život ustavuje, tedy celý systém činitelů a institucí pověřených vytvářením a udržováním habitů a dvorských šatů, ale také uspokojováním a zároveň vyvoláváním „touhy“ po dvorských šatech, tedy toho, co ekonomové berou za danost. Nabízí se takřka experimentální ověření: hodnota dvorských šatů mizí současně s dvorem a jeho habitů, aristokraté bez dvora, napříště bezvýznamní, mohou tak nanejvýš být, řečeno s Marxem, „tanečními mistry Evropy“... Jenže není tomu tak, byl v jiném měřítku, se všemi předměty? A především s těmi, jež samy v sobě nesou, a to zcela očividně, princip své „užitnosti“? Znamenalo by to snad, že užitnost je něco jako „samoplodící síla“ a že by bylo vhodné se zabývat *ekonomií společenské výroby užitnosti a hodnoty*? Bylo by třeba prozkoumat, jak se utvářejí „subjektivní hodnotové žebříčky“, které podmiňují objektivní směnnou hodnotu, a dle jaké zákonitosti dochází k syntéze „individuálních žebříčků“ — zda je to pouhým mechanickým přiřazováním, nebo prosazováním symbolické nadřazenosti a autority.

„Subjektivní“ dispozice, z nichž hodnototvorba principiálně vychází, jsou výsledkem dějinného procesu institucionalizace a jako takové mají i objektivitu danou kolektivní povahou jevů transcendentujících vědomí a vůli jednotlivců. Pro společenskou oblast je příznačné, že uvnitř polí a habitů umožňuje *ustavit* specificky společenské *libido*, které se obměňuje tak jako společenské oblasti, kde vzniká a působí (v mocenském poli je to *libido dominandi*, ve vědeckém poli *libido sciendi* atd.). Habity jsou více či méně uzpůsobeny polím podle toho, do jaké míry jsou produktem daného pole. Vztah mezi habitem a polem pak umožňuje vznik základu určujícího veškeré stupnice užitnosti. Tím základem je přitopení na hru — *illusio*, uznání hry a užitečnosti hry, víra v hodnotu hry i v to, oč v ní jde. Odtud vychází veškeré individuální osmyslňování a zhodnocování. Ekonomie, jak ji prezentují ekonomové, usilující o racionální uchopení její „racionální přirozenosti“, spočívá jako všechny ostatní ekonomie na jedné z podob fetišismu. Ten je jen lépe zamaskován než ostatní, neboť *libido* přítomné v jeho principu, přinejmenším v současnosti, nabývá v obecném povědomí, tedy v habitu utvářeném jeho strukturami, veškeré zdání přirozenosti.