

## 2/ HLEDISKO AUTORA

Několik obecných vlastností polí  
kulturní produkce

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

PAUL VALÉRY

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

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

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

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

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

## LITERÁRNÍ POLE V MOCENSKÉM POLI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

proti těm, kdo se ke srovnatelnému stupni uznání z pohledu specifických kritérií nedopracovali. Na této podřadné pozici se shromažďují umělci a spisovatelé v různém věku a z různých uměleckých generací, kteří mohou popírat posvěcenou avantgardu buď ve jménu nového principu legitimace v souladu s kacířským modelem, anebo ve jménu návratu ke starému legitimačnímu principu (srov. *diagram* na straně 173).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### NOMOS A OTÁZKA HRANIC

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

11) Viz dodatek na straně 365.

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

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

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

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

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

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

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

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

seznamech vyznamenaných obsažených v dokumentech — učebnicích, vybraných spisech atd. —, stejně tak jako v památkách — portrétech, sochách, bustách či medailonech „velkých“ (máme zde na mysli vše, co Francis Haskell odvozuje z Delarochého obrazu namalovaného roku 1837 v polokruhové aule École des beaux-arts<sup>13</sup>), kde je představen pantheon dobových posvěcených umělců).<sup>14</sup> Pomocí kumulace různých metod bychom se mohli pokusit sledovat proces posvěcování v různosti jeho forem a projevů (odhalování soch nebo pamětních desek, pojmenování ulic, zakládání vzpomínkových společností, zařazení do školních programů atd.), pozorovat kolísání hodnoty různých autorů (ve statistických grafech vydávaných knih a článků o nich), popisovat logiku bojů o rehabilitaci atd. Jedním z přínosů takové práce, a zdaleka ne tím nejmenším, by bylo ozřejmení procesu vědomého či nevědomého větševání hodnot, který nás nutí přijímat zavedenou hierarchii jako něco samozřejmého.<sup>15</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## ILLUSIO A UMĚLECKÉ DÍLO JAKO FETIŠ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### POZICE, DISPOZICE A ZAUJÍMÁNÍ POZICE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### PROSTOR MOŽNOSTÍ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

#### STRUKTURA A ZMĚNA: VNITŘNÍ BOJE A PERMANENTNÍ REVOLUCE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tento „čistý“ román očividně vyžaduje nové čtení, jež bylo až doposud vyhrazeno poezii. Jeho „ideální“ hranicí je scho- lastické cvičení v dešifrování či přetváření, které je založe- no na opakovaném čtení. Literatura může očekávat takto náročné čtení jen proto, že vzniká na poli, kde jsou splněny podmínky k uspokojení takového požadavku — „čistý“ ro- mán je totiž produktem pole, v němž se pomalu stírá hra- nice mezi kritikem a spisovatelem. Ten je tak dobrým teo- retikem svých románů jen proto, že jeho romány obsahují úvahy a kritické přemýšlení o románu a jeho dějinách, čímž neustále připomínají svůj fikční status.<sup>40)</sup> Nebudeme done- konečna vyjmenovávat příklady tohoto reflexivního zdvoje- ní, mohli bychom se však poněkud vrátit v čase a rozkrýt je v samém jádru *Manifestu dada*, který je paradoxním dis- kursem, neboť chce být tím, čím je, to znamená manifestem,

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

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

a zároveň kritickou úvahou o tom, čím je, antimanifestem, do jest manifestem autodestruktivním.<sup>41)</sup>

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

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

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

43) *Tamtéž*, s. 87–88.

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

## REFLEXIVITA A „NAIVITA“

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

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

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