

Pierre Bourdieu, REGUŁY SZTUKI. GENEZA I STRUKTURA POLA LITERACKIEGO. Przekład: Andrzej Zawadzki. (Redaktor naukowy: Małgorzata Sugiera). Kraków (2001). (Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”), ss. 532, 8 nlb. „Horyzonty Nowoczesności”. [T.] 20. Komitet redakcyjny: Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (przewodniczący), Małgorzata Sugiera.

### Drogi i bezdroża socjologii literatury

Socjologia literatury to nazwa zbiorcza szeregu najróżniejszych koncepcji, które łączy założenie mogące stanowić punkt odniesienia zarówno dla nauki o literaturze, jak i dla socjologii. Kładąc nacisk na słowo „literatura”, można by ów aksjomat wspólny wyrazić w taki oto sposób: najmniejszą autosemantyczną, a więc dobrze wyodrębnioną i dającą się w sposób metodologicznie poprawny badać częścią rzeczywistości literackiej nie jest, jak utrzymują przedstawiciele kierunków formalistycznych i ergocentrycznych, dzieło literackie; nie jest nią również dzieło literackie razem ze swoim autorem wzięte, a więc myślą się także biografieści i psychokrytycy; nie wystarczy też włączyć nieświadomości zbiorowej zakodowanej w psychice autora, a to znaczy, że i mitokrytycy popełniają istotny błąd metodologiczny; tym bowiem, co powinno być podstawowym i minimalnym obiektem badań literaturoznawcy, jest dzieło literackie wraz ze środowiskiem społecznym, które wydało jego autora<sup>1</sup>. To założenie socjologii literatury daje się sformułować również z punktu widzenia socjologii; oznacza ono w tym przypadku postulat ogólniejszy, a nakazujący wziąć pod uwagę w dociekaniach naukowych dotyczących społeczeństwa środki komunikacji, jakimi to społeczeństwo rozporządza. Słowem, nie tylko analizowane przez tradycyjną socjologię czynniki specyficznie społeczne są istotne, ale także metody wymiany dóbr symbolicznych, czyli kanały i nośniki informacyjne odgrywają nie dającą się pominąć rolę w funkcjonowaniu Galaktyki Gutenberga, którą obecnie zamieszkujemy. Idea ta sprowokowała dynamiczny rozwój dyscypliny zwanej komunikacją społeczną, za której klasyków można uznać Jacka Goody’ego, Waltera Onga czy Marshalla McLuhana<sup>2</sup>.

Stawiając zatem pytanie o relację dzieła literackiego i społeczeństwa, można oczekiwać odpowiedzi z grubsza dwojako ukierunkowanych:

Z jednej strony, można przyjąć za punkt wyjścia tekst dzieła literackiego i próbować dociec jego znaczeń, odwołując się do badań grupy społecznej pozostającej w pewnej relacji do tego utworu. Relacja ta może przyjmować postaci różnorakie. Utwór literacki jest wykwitem symbolicznym na społecznej glebie i przez społeczne warunki powstania, czyli rasę, środowisko i moment, jego zawartość jest zdeterminowana – tak można streścić klasyczną teorię Taine’a. Redukował on literaturę do społeczeństwa, społeczeństwo zaś – do natury, realizując w ten sposób pozytywistyczny postulat jednolitości metody w stosunku do wszelkich możliwych obiektów badania. Dzieło literackie pełni funkcję kliszy fotograficznej, na której utrwala się struktura społeczna<sup>3</sup>. Teoria Taine’a miała spory wpływ na marksizm w badaniach literackich. Ideologia klasy, w której łonie utwór się zrodził, stanowi zawsze dominantę semantyczną dzieła literatury, będącej istotną częścią społecznej nadbudowy – twierdzili radykalni zwolennicy marksizmu. Ideologia ta, zdeterminowana przez bazę społeczną, ma tylko jeden cel: poparcie interesów klasowych; nie inaczej zatem jak tylko jako narzędzie walki klasowej powinno być dzieło literackie odczytywane. W nie

<sup>1</sup> Zob. L. Kołakowski, *Pascal i epistemologia historyczna Goldmanna*. W: *Pochwała niekonsekwencji*. Londyn 2002.

<sup>2</sup> Zob. G. Godlewski, *Słowo o antropologii słowa*. Wstęp w zb.: *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*. Oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima. Warszawa 2003, s. 11.

<sup>3</sup> Zob. A. Mencwel, wstęp w zb.: *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*. Wybór, oprac. ... T. I. Warszawa 1977, s. 11–12.

tak skrajnej postaci założenie to stało się dobrem wspólnym różnych odmian socjologii literatury. Znaczenie dzieła literackiego nie ujawnia się w pełni w samym tekście dzieła, który nie jest informacyjnie samodzielny. Aby to znaczenie ujawnić, trzeba wziąć pod uwagę zjawiska kulturowe towarzyszące powstaniu dzieła, gdyż utwór dopiero, by tak rzec, przepuszczony przez pryzmat macierzystej formacji kulturowej swoje sensy w pełni ujawnia – zdają się przyjmować Lukács i Goldmann, ale także Bachtin w rozprawie o twórczości Rabelais'go. Jeszcze bardziej osłabia to samo założenie tzw. szkoła w Konstancji. Utwór literacki nie ma niezmiennego, raz na zawsze ustalonego znaczenia, a jeśli nawet je ma, to i tak dochodzą w jego odczytaniach do głosu przede wszystkim sensy ujawnione w konkretnej grupie czytelniczej, która posługuje się zrelatywizowanym do warunków historycznych horyzontem oczekiwań – twierdzą przedstawiciele tzw. estetyki recepcji, tacy jak Jauss, Weinrich czy Iser, sytuując się tym samym niejako na antypodach marksizmu. Kładąc nacisk nie na proces produkcji dzieła, ale na proces jego odbioru, poprzestają oni na badaniach recepcji utworu w zmiennych warunkach historycznych. Bardziej jeszcze zaawansowane uwalnianie semantyki dzieła literackiego z kontekstu społecznego zaprowadziłoby w rejony metod wewnętrznych, postulujących pełne zerwanie związków pomiędzy utworem a wszelkimi zewnętrznymi, pozaliterackimi uwarunkowaniami.

Z drugiej strony, oglądowi badawczemu może zostać poddane społeczeństwo, przy czym celem eksploracji będzie całościowy kształt zjawisk związanych z funkcjonowaniem literatury, czyli, aby użyć tradycyjnego terminu, życie literackie. Tu będą należały badania struktury grupy społecznej pisarzy i czytelników, obiegu dzieł literackich w społeczeństwie oraz społecznych funkcji literatury. Ale trzeba tu także zaliczyć dociekania bardziej spekulatywne, mniej empiryczne i ścisłe, takie jak analizy kultury i świadomości literackiej, czyli np. poglądy na funkcję poszczególnych gatunków twórczości literackiej, na optymalne sposoby ich realizacji oraz na rolę artysty w społeczeństwie.

Rozważania pierwszego typu koncentrują się na tekście, mają charakter, by tak rzec, mikroskopowy, próbują dociec jak najdokładniej znaczeń utworu literackiego, biorąc pod uwagę kontekst społeczny, który towarzyszy jego powstaniu i/lub funkcjonowaniu; dociekania drugiego typu są makroskopowe: poddają analizie grupę społeczną będącą środowiskiem życiowym dzieła literackiego, natomiast ignorują zazwyczaj zawartość samego utworu<sup>4</sup>. Jak to zwykle w przypadku rozważań humanistycznych bywa, trudno znaleźć przykłady czystego zastosowania tych metod; zazwyczaj mamy do czynienia z mniej lub bardziej homogenicznym melażem wyróżnionych podejść.

### Literaturoznawstwo jako nauka ścisła

Jeśli uznamy zarysowaną tu opozycję za dostatecznie klarowną, a zarazem za adekwatną do kulturowej empirii, to musimy stwierdzić, iż koncepcja Pierre'a Bourdieu plasuje się w pobliżu metody drugiego typu.

Autora interesuje dzieło literackie w kontekście życia literackiego, przy czym to ostatnie odgrywa rolę o doniosłości rzadko spotykanej. Semantyka utworu literackiego schodzi zdecydowanie na plan dalszy. Jeśli Bourdieu poświęca znaczną część rozprawy analizie i interpretacji *Szkoły uczuć* Flauberta, to tylko po to, aby pokazać, jak pisarz ten antycypował jego teorię, a nie po to, by dowieść istnienia społecznych determinantów *oeuvre* twórcy *Pani Bovary*.

Zanim zaczął referować poglądy autora *Reguł sztuki*, jedna uwaga metodyczna: nie jest moim celem ortodoksyjne, posłuszne i niewolniczo idące za literą i duchem książki

<sup>4</sup> Podobna klasyfikacja koncepcji z zakresu socjologii literatury została zastosowana przez J. Sławińskiego (*Socjologia literatury*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 3, poszerz. i popr. Wrocław 1998).

sprawozdanie, ale raczej próba przełożenia – chwilami dość nieczytelnego – dyskursu Pierre’a Bourdieu na pojęcia powszechnie w literaturoznawstwie używane i wyszukania tego, co może teoretykowi literatury w omawianej koncepcji wydać się interesujące i użyteczne.

Rozważaniom Bourdieu przyświeca idea stworzenia „ściślej nauki o obiektach kulturowych” (s. 284). Zaprezentowane analizy ograniczają się jednak do literatury, wycieczki na teren malarstwa są okazjonalne, a o innych dziedzinach sztuki w rozprawie jest głucho. Zatem chodzi tu przede wszystkim o stworzenie ściślej nauki o literaturze.

Postulat nie jest ani nowy, ani, jak można domniemywać, możliwy do realizacji, jakkolwiek żywotność idei wiedzy niekwestionowalnej w dziejach myśli europejskiej doprawdy zadziwia. Historię nowożytnego poszukiwania pewności można zacząć od Kartezjusza. Pragnienie wiedzy pewnej zrodziło tak różne koncepcje, jak pozytywizm logiczny i fenomenologia Husserla. Do tej pory nie zostało ono zaspokojone w takim stopniu, w jakim parający się tym problemem myśliciele pragnęli. Ostatnim wielkim dostarczycielem pewności w postaci niezawodnej i ściślej metody badania przedmiotów kulturowych miał być strukturalizm. Ta metodologia – przede wszystkim w ujęciu Lévi-Straussa – stanowi jedno z ważnych źródeł myślowych teorii Pierre’a Bourdieu<sup>5</sup>. W odniesieniu do swoich poglądów używa on terminu „strukturalizm konstruktywistyczny”<sup>6</sup>.

Zanim powstanie ścisła nauka o literaturze, należy oczyścić przedpole, a mianowicie zdemaskować i anulować „charyzmatyczną ideologię” natchnionego twórcy w boskim szale spisującego wyrwane niebytowi wersety (s. 261). Bourdieu tę romantyczną wizję określa mianem „*illusio*” (s. 261, 347, 499). Ma ona status rzeczywistości dla obu stron procesu komunikacji literackiej, zarówno dla twórców, jak i publiczności, a jest to skutek nieustannie ponawianego procesu „wytwarzania wiary” (s. 260). W istocie, zdaniem socjologa, osoba, której nazwisko widnieje na okładce książki zawierającej tekst literacki, jest twórcą pozornym, za twórcę uznawanym jedynie ze względu na to, iż wykonuje najbardziej widoczny, materialny komponent dzieła sztuki. Ten „twórca” sam został wykreowany przez pole literackie<sup>7</sup>, które posłużyło się w tym celu wydawcami, autorami przedmów, krytykami i badaczami literatury, czyli tymi wszystkimi, którzy pisarza nie tyle odkrywają i oceniają, ile go raczej wynajdują (w sensie przeciwstawienia odkrycie–wynałazek) i wartość jego dzieła nadają w sposób zasadniczo arbitralny. Ujawnienie tych mechanizmów napotyka jednakże silny opór ze strony uczestników gry w literaturę, gdyż stoi to w sprzeczności z wyznawaną przez nich *doxa* (s. 283), wedle której wartość dzieła literackiego ma charakter immanentny i absolutny oraz jest niezależna od faktu, czy ją ktoś dostrzeże. Tymczasem, tłumaczy autor *Reguł sztuki*, wartość dzieła literackiego bytuje na sposób holistyczny i względny: jej istnienie zawisłe jest od aktualnego stanu pola i wobec niego zrelatywizowa-

<sup>5</sup> Zob. Bourdieu Pierre. Hasło w: *Dictionnaire des philosophes*. Éd. D. H u i s m a n. Paris 1993.

<sup>6</sup> Zob. J. S z a c k i, *Historia myśli socjologicznej*. Warszawa 2004, s. 891.

<sup>7</sup> „Pole” to kluczowe pojęcie socjologii Pierre’a Bourdieu, sprawiające niemałe trudności interpretacyjne. Jak zwracają uwagę badacze myśli wielkiego socjologa, nie można tego pojęcia redukować do tradycyjnych idei „kontekstu społecznego” („*contexte social*”) czy „środowiska literackiego” („*milieu littéraire*”) – zob. A. V i a l a, *Effets de champ, effets de prisme*. „Littérature” nr 70 (1988), s. 64. W sposób zwięzły można je opisać tak: „Pojęcie pola literackiego ma się tak do pojęcia pola intelektualnego jak część do całości. Pole można zdefiniować jako »strukturę relacji« pomiędzy osobami działającymi, praktykami i przedmiotami właściwymi dla danej dziedziny aktywności. Tak więc w przypadku literatury przynależą tu: pisarze, wydawcy, krytycy i czytelnicy, twórczość, działalność wydawnicza, lektura oraz dzieła” (zob. *Champ littéraire*. Hasło w: P. A r o n, O. S a i n t - J a c q u e s, A. V i a l a, *Le Dictionnaire de la littérature*. Paris 2002, s. 84). Pojęcie pola zrobiło sporą karierę we współczesnej socjologii francuskiej, istnieje nawet termin „socjologia pola” („*sociologie du champ*”) – zob. np. F. T h u m e r e l, *Le Champ littéraire français au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris 2002).

wane. Wynika to z faktu, iż dzieło sztuki podlega procesowi fetyszyzacji (s. 349) i to status fetysza właśnie zapewnia dziełu wszelkie walory, jakie bylibyśmy skłonni mu przypisywać: zarówno artystyczne, jak i ekonomiczne. Terminu „fetyszyzacja” nie należy kojarzyć tutaj tylko z „fetyszyzacją towarową” Marksa, ale także z koncepcją przedmiotu magicznego jako fetysza w ujęciu Marcela Maussa (s. 264). Ten ostatni stwierdza, że magię i jej skuteczność można pojąć jedynie jako zbiorową wiarę podzielaną przez wszystkich członków grupy magicznej. Zupełnie podobny mechanizm, zdaniem Bourdieu, towarzyszy procesowi percepcji i oceny sztuki, co najwyraźniej widać na przykładzie nurtu *ready-made*: przedmiot nie będący dziełem sztuki staje się nim w momencie, gdy artysta złoży swój podpis; klasycznym przypadkiem jest twórczość Duchampa (s. 264). Zjawisko to nazywa Bourdieu „cudem sygnatury” (s. 350). Oczywiście, aby ów cud, czyli akt mianowania przedmiotu codziennego użytku artefaktem, powiódł się, artysta dokonujący go musi posiadać status artysty uznanego; uznanie to zawdzięcza sprzyjającej sytuacji na polu literackim, stworzonej przez innych artystów oraz krytyków, u których cieszy się on poważaniem; ci z kolei sami muszą być postrzegani jako opiniotwórcy, itd. Ten ciąg konsekracji nie ma końca, co oznacza, że nie istnieje ostateczny poręczyciel wartości artystycznej. Jest to błędne koło: autorytet twórcy poświadczają krytycy, którzy swoje poważanie zawdzięczają artystom ich opinię ceniącym.

### Rewolucja literacka

Oreżem w walce o konsekrację jest styl artystyczny; przy czym pierwotna jest chęć zajęcia odpowiedniego miejsca w polu artystycznym, a styl służy jedynie za środek do tego celu, jest narzędziem (s. 411) i realizuje pragnienie odznaczenia się (s. 242). Bogatym materiałem faktograficznym ilustruje autor tezę, iż propozycje artystyczne (symbolizm, dekadentyzm, awangarda) są przez swoich twórców kształtowane przede wszystkim w opozycji do stanowisk tych artystów, z którymi nie chcą oni dzielić tej samej strony barykady. Oczywiście, nie ma to znaczyć, że podstawą strukturalizacji środowiska artystycznego są czynniki innego rodzaju, np. polityczne, które generują dogodne, tj. represyjne wobec przeciwników ideologicznych, programy estetyczne. Jeśli dokonuje się tu redukcja, to każe ona za podstawę i motor przemian estetycznych przyjąć pęd do uzyskania konsekracji na polu artystycznym. Chodzi o opozycję między „starymi”, czyli zajmującymi dominujące pozycje w polu i pragnącymi zachować *status quo*, a „młodymi”, którzy dążą do ewolucji lub rewolucji tak, aby sytuacja zmieniła się na ich korzyść. Zatem przyjmowanie skutecznych w danym momencie poetyk miałyby charakter „paktu z diabłem”, którego stawką byłoby znalezienie się na panteonie, czego ma dowodzić fakt, iż grupy artystyczne, które są w opozycji do *mainstream*’u, nierzadko konstytuują się wedle klucza negatywnego i wchłaniają osoby o stanowiskach odległych, zrzeszone tylko doraźnie dla walki ze wspólnym wrogiem (s. 409).

Spostrzeżenie to ma na celu stworzenie podstawy do krytyki znanego z metodologii marksistowskich determinizmu społecznego. Pierre Bourdieu zwraca uwagę, że przynależność klasowa<sup>8</sup> nie odzwierciedla się bezpośrednio w sposób raz na zawsze ustalony (np. pochodzenie z warstw niższych nie gwarantuje, że autor odnajdzie swoją artystyczną drogę w realizmie), ale łączy się z konkretnym stadium rozwoju pola literackiego. „Dyspozycje związane z określonym pochodzeniem społecznym mogą zostać spełnione tylko wtedy, gdy ulegają specyfikacji w zależności od, z jednej strony, struktury możliwości ujawnianej przez różne pozycje oraz akty zajmowania pozycji spełniane przez tych, którzy te pozycje zajmują, z drugiej zaś strony – od pozycji zajmowanej w polu, która (poprzez stosunek do tej pozycji, taki jak poczucie sukcesu lub porażki, samo powiązane z dyspozy-

<sup>8</sup> Na temat sposobu używania pojęcia klasy przez P. Bourdieu zob. S z a c k i, *op. cit.*, s. 895.

cyjami, więc także z trajektorią) nadaje kierunek sposobowi postrzegania i oceny tychże możliwości; te same możliwości mogą więc prowadzić do bardzo odmiennych aktów zajmowania pozycji, w zależności od stanu pola, względem którego muszą się określić” (s. 406). Zatem proces historycznoliteracki nie jest ani koniecznym skutkiem, ani epifenomenem struktury klasowej społeczeństwa, nie jest nadbudowany nad bazą społeczną, ale stanowi autonomiczną przestrzeń, złączoną z całokształtem interakcji społecznych relacją homologii; przy czym nie ma tu zależności przyczynowej ani w jedną, ani w drugą stronę. Obowiązuje jedynie oczywisty wymóg, aby przemiany w sferze symbolicznej znalazły swój nośnik materialny. „Jeśli permanentne walki pomiędzy posiadaczami kapitału specyficznego a tymi, którzy są go pozbawieni, można uznać za motor nieustannych zmian w ofercie produktów symbolicznych, to jednak mogą doprowadzić do głębokich transformacji w stosunkach sił symbolicznych, obalających hierarchie gatunków, szkół, autorów wtedy tylko, gdy potrafią znaleźć wsparcie w przemianach zewnętrznych o podobnym kierunku” (s. 198). Istnieje tu więc paralelizm: „Udana rewolucja, czy to w literaturze, czy w malarstwie [...], jest wynikiem spotkania między dwoma relatywnie niezależnymi procesami, które zachodzą w polu oraz poza nim” (s. 388).

O ile zaletą zarysowanej tu w kilku słowach koncepcji jest to, iż przedstawia ona pomysłówą alternatywę dla „wulgarnego socjologizmu”, o tyle postawienie szczelnej przegrody między porządkiem społecznym i artystycznym (przy czym przez porządek artystyczny nie należy tu rozumieć domeny estetyki czystej, ale dążenia do zajęcia poczesnego miejsca w hierarchii artystycznej) doprowadza do sytuacji, w której, aby użyć zwrotu zastosowanego niegdyś przez Kołakowskiego w odniesieniu do filozofii Sartre’a, mamy do czynienia z dwoma absolutami. Zaiste, stroniąc od redukcji tak ducha do materii, jak materii do ducha, Bourdieu musi stwierdzić, iż do przemiany w kulturze dochodzi wtedy, gdy dwa niezależne ciągi interferują; gdy nałożą się zdarzenia z dwóch światów działających autonomicznie, wedle własnych praw. Jednak jak, rezygnując z osmozy między sferami przemian społecznych i przemian artystycznych, wyjaśnić, że tak często do owej koincydencji dochodzi? Odpowiedzi na to pytanie w książce *Reguły sztuki* nie znajdziemy. Co więcej, jak spróbuję pokazać dalej, paralelizm ten jest tylko próbą ukrycia nieuniknionej sprzeczności, zawartej w założeniach metody.

### Kryterium nowości i inwestycja w dzieło

Jakkolwiek wzdraga się autor przed używaniem w stosunku do dzieł literackich i do ich twórców języka wartościującego, słusznie sądząc, iż stałoby to w sprzeczności z postulatem stworzenia ścisłej nauki o literaturze, to jednak daje podstawy do przypuszczenia, że posiada własne kryterium, które pozwala ocenić doniosłość roli danego artysty, chociażby kryterium to części spójnej teorii pola literackiego stanowić nie mogło ze względu na nieuzgadnialność z pozostałymi twierdzeniami teorii, np. z koncepcją dzieła literackiego jako fetysza. Ta ostaniam proponuje bowiem zrezygnować ze wszelkich prób zrozumienia znaczenia i wartości dzieła sztuki w oderwaniu od stanu pola, głosząc, iż dzieło samo stanowi faktycznie tylko część dzieła w sensie właściwym, na które składają się także układy konsekracji, w jakie twórca został włączony i jakie jego i jego utworu byt artystyczny podtrzymują. Kryterium to bowiem brzmi: wartość artystyczna dzieła sztuki jest najwyższa wówczas, gdy jego autorowi udaje się w polu artystycznym stworzyć zupełnie nowe miejsce, przy czym doniosłość owego dzieła jest tym wyższa, im bardziej nowatorską pozycję autor zajął i obronił.

Zajęcie eksponowanego miejsca w polu jest ułatwione przez posiadanie kapitału ekonomicznego, gdyż umożliwia to zlekceważenie ewentualnej klęski finansowej i niezależnienie się od potrzeb rynku (s. 401). Również kapitał symboliczny sprzyja uwieńczonemu sukcesem odkrywaniu nowych przestrzeni artystycznych, gdyż odbiorcy – w przypadku

twórcy cieszącego się ich zaufaniem – będą bardziej skłonni dopatrywać się w dziele nowatorskim i niezrozumiałym wysublimowanej propozycji artystycznej aniżeli zwyczajnego dziwactwa.

Ta obowiązująca każdego pisarza – aspirującego do tego miana w pełni – konieczność stworzenia dla siebie nowej niszy na rynku artystycznym wynika z praw ekonomii pola autonomicznego, uznającego jedynie ten popyt, które samo tworzy (s. 219); w przeciwnym przypadku jego autonomia byłaby zagrożona. Bourdieu posuwa się do stwierdzenia, że determinizm społeczny zachowuje swoją moc w odniesieniu do dzieł niższej wartości, które są w dużej mierze mechanicznym wytworem rynku, natomiast zawodzi w przypadku dzieł przynależnych polu w pełni autonomicznemu, które dostosowują rynek do siebie (s. 164). Nawet jednak wówczas wolność twórcy nie jest nieograniczona; owszem, granica między nowatorstwem a niezrozumiałością okazuje się cienka. W polu literackim, które, jak stwierdza Bourdieu, charakteryzuje się niskim stopniem kodyfikacji, ryzyko niezrozumienia i klęski jest spore; funkcjonowania w obrębie pola literackiego nie określają ścisłe reguły, a i te, które pozostają w mocy, mają charakter doraźny i same stanowią przedmiot negocjacji. „Pole literackie i artystyczne jest jednym z tych miejsc niepewnych w przestrzeni społecznej, które oferują stanowiska słabo określone, raczej do ukształtowania niż już ukształtowane, i w tej samej mierze nadzwyczajnie elastyczne, mało wymagające, a także bardzo niepewne i rozproszone perspektywy na przyszłość (w przeciwieństwie na przykład do urzędów publicznych czy uniwersytetu). Z tego powodu przyciągają one i gromadzą podmioty różniące się znacznie między sobą cechami oraz dyspozycjami, więc również ambicjami, często też w wystarczającym stopniu cieszące się już bezpieczeństwem i pewnością, by nie musiały kontentować się karierą uniwersytecką bądź urzędniczą ani narażać się na liczne formy ryzyka płynące z uprawiania tego zawodu” (s. 345–346)<sup>9</sup>.

Kryterium wartości estetycznej, polegające na rozpoznaniu, na ile nowa jest pozycja zajęta w polu przez pisarza, rozumieć należy jako postulat oryginalności, którego historyczne pojawienie się łączy się z awansem romantyzmu, a potem awangardy. Nie może ono przeto uchodzić za zasadę uniwersalną i ponadczasową, choć niewątpliwie zawiera intuicje, które trafiają do przekonania.

Podobnie intuicyjnie prawdziwym, bliskim przedstawionemu tu probierzem wartości artystycznej jest to, co autor *Reguł sztuki* zwie „inwestycją w dzieło, której koszty można mierzyć wysiłkiem, wszelkiego rodzaju poświęceniem, wreszcie – czasem. Idzie ona z tej przyczyny w parze z niezależnością względem sił i ograniczeń pochodzących z zewnątrz lub, co gorsza, z wewnątrz, takich jak pokusy mody, naciski konformizmu estetycznego bądź logicznego, znajdujące swój wyraz na przykład w obowiązkowej problematyce, narzuconych tematach, przyjętych formach ekspresji, etc.” (s. 133).

Obie te reguły, jakkolwiek zdrowy rozsądek nakazywałby się z nimi zgodzić, stoją w jawnej sprzeczności z koncepcją pola literackiego wziętą ściśle. Wedle niej przecież jedyne, co stanowi o wartości dzieła literackiego, to konsekracja; jeśli dziełu przypisuje się wysoki kapitał artystyczny, to jakakolwiek byłaby jego pozycja w polu, nowatorska lub tradycjonalistyczna, wybrana niezależnie lub tendencyjnie, jeśli tylko werdykt pola będzie przychylny i dzieło uzyska konsekrację, w żaden sposób jego wartości podważać już nie można, gdy ta, z definicji, jest równoznaczna z posiadaniem konsekracji.

### Geneza piękna

W gąszczu sprzecznych nieraz myśli, z jakich składa się rozprawa Pierre’a Bourdieu, przeważa zamyśl demaskatorski; autor powiada, że piękno nie jest niezmienna, wieczna

<sup>9</sup> Por. Ch. Charles, *Situation du champ littéraire*. „Littérature” nr 44 (1981), s. 13.

i absolutną ideą platońską, ale wygodną fikcją, która pozwala uprościć język wypowiedzi na temat przedmiotów sztuki; tę fikcję konserwuje społeczna *doxa*. Bourdieu, przywołując autorytet Stéphane'a Mallarmégo, twierdzi, że dla istnienia wartości nie jest niezbędna transcendentna sankcja i że wiedza o ich genezie społecznej zasługuje na rozpowszechnianie (s. 423), wbrew nieuzasadnionym obawom niektórych, iż ta świadomość zmniejszy przyjemność płynącą z obcowania z literaturą (s. 7–10). „Oko dwudziestowiecznego miłośnika sztuki, nawet jeśli jawi mu się jako dar natury, jest wytworem historii” (s. 440). Przykładem inaczej ustrukturuwanego pola literackiego jest świat literatury XVI wieku, z którego wyjęta definicja piękna brzmi dla ucha współczesnego obco (s. 484).

### Cena dzieła sztuki

Pojęcia *illutio*, wytwarzania wiary, fetysza i cudu sygnatury dają podstawy, zdaniem autora, do wyjaśnienia nurtującego już Marksa zagadnienia, dlaczego tak nieproporcjonalnie wysoka w stosunku do kosztów wytworzenia jest wartość ekonomiczna dzieła sztuki (s. 265). Jeśli bowiem zgodzić się, że aktywność artysty, powołującego do istnienia materialny przedmiot zwany dziełem sztuki, jest tylko wierzchołkiem góry lodowej, którą stanowi całościowy, globalny akt twórczy, dokonywany przez zespół krytyków, artystów, badaczy, marszandów, kształtujących pole artystyczne, to wówczas łatwo pojąć horrendalne ceny dzieł sztuki: do podtrzymania swojej egzystencji jako artefaktu obraz potrzebuje całej armii (i musi ją utrzymać) wzajemnie się uznających uczestników pola, którzy, dokonując kolejnych aktów konsekracji, wytwarzają i podtrzymują wiarę w dzieło sztuki jako takie oraz w to, iż dany przedmiot owym dziełem sztuki właśnie jest.

### Ewolucja pola

Jak już wspomniałem, ten ciąg legitymizacji nie ma końca ani sankcji ostatecznej; jest to wszakże cecha współczesnego pola literackiego. W szczegółowych analizach, które składają się na rozdział zatytułowany *Trzy stadia pola*, autor zarysowuje stan pola literackiego we Francji XIX wieku; występują tu duże różnice w porównaniu z wiekiem XX. W pierwszej połowie XIX wieku pole literackie nie miało autonomii. Wówczas bowiem istniała instytucja, która stanowiła ostateczną rękojmię każdego ciągu aktów konsekracji: była nią Akademia Francuska. Nieautonomiczne wówczas jeszcze pole literackie odznaczało się dość prostą strukturą: z jednej strony, byli to parnasiści, twórcy konsekrowani, często członkowie Akademii, posiadający zarówno kapitał symboliczny, jak i ekonomiczny lub polityczny; z drugiej strony zaś – literaci piszący dla teatru bulwarowego i kabaretu, którzy, jakkolwiek dobrze opłacani, nie pretendowali do wysokich pozycji artystycznych. Ten klarowny schemat załamał się wraz z pojawieniem się nowego gracza na boisku sztuki: artyści nowoczesnego. Wzorzec ten stworzyli i zarazem uosobili rówieśnicy: Flaubert i Baudelaire, a ostateczną formę nadał mu o pokolenie od nich młodszy Zola. Zaproponowali oni nowy model sztuki: sztukę czystą. Uczynili to poprzez zdystansowanie się wobec konsekracji Akademii oraz poprzez akt „podwójnego zerwania” (s. 121). Zerwali ze sztuką mieszczańską i komercyjną (teatr bulwarowy, powieść wysokonakładowa), a zarazem z literaturą zaangażowaną (na rzecz republikańizmu, demokracji czy socjalizmu, s. 114). W ten sposób zbudowali dla siebie pozycję w polu i wprowadzili w życie ideał sztuki czystej oraz artyści nie zaangażowanego ani w politykę, ani w pomnażanie majątku. Tak pole literackie nabrało charakteru autonomicznego<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> W innym miejscu stwierdza P. Bourdieu (*Le Marché des biens symboliques*. „L'Année Sociologique” nr 22 (1971), s. 51), że autonomizacja pola literackiego rozpoczęła się znacznie wcześniej – we Florencji w XV wieku.

### Narodziny intelektualisty

Flaubert stworzył paradygmat estetyki czystej w literaturze, pokazując, że materiałem dla wielkiej sztuki może być temat banalny (jak w *Pani Bovary* – prowincjonalny romans). Stało się to deklaracją estetyki czystej jako postulat uwolnienia się spod jarzma tematu; zwolennicy estetyki czystej byli przekonani, że tym, co nadaje wartość dziełu sztuki, nie jest temat, ale sposób jego potraktowania (s. 211). Poza tym powieści Flauberta przekazują opisywaną treść w sposób maksymalnie chłodny i obiektywny, a także unikają oceny moralnej przedstawionych wydarzeń, co sankcjonuje rozbrat estetyki z etyką (s. 161).

Rola Baudelaire'a polegać zaś miała przede wszystkim na poważnym osłabieniu autorytetu, a co za tym idzie, mocy konsekuracyjnej Akademii Francuskiej. Dokonał on tego poprzez akt kandydowania na członka Akademii; pokazał, że jest ona niezdolna do uznania go, choć cieszył się już estymą w kręgach artystów awangardowych (s. 99). W tym pojedynku negatywnych konsekracji okazało się, że większą mocą symboliczną dysponuje Baudelaire. Z drugiej strony, to właśnie on – wyklada Bourdieu – stworzy kryteria przynależności do pola literackiego; kryteriom tym każdy artysta aspirujący do miana artysty uprawiającego sztukę czystą będzie odtąd musiał czynić zadość: wyrzeczenie się rodziny, kariery i społeczeństwa (s. 106)<sup>11</sup>.

Kariera Zoli dla stworzenia prototypu nowoczesnego intelektualisty także znaczyła wiele. Największą doniosłość miały dwie rzeczy: po pierwsze, wystąpienie Zoli w sprawie Dreyfusa i jego słynne „*J'accuse*”. Mocy jego słowom na arenie polityki nadał kapitał specyficzny, który znalazł się w jego posiadaniu paradoksalnie wskutek tego, iż Zola pracował na niwie sztuki czystej, czyli takiej sztuki, która wyrzekła się władzy i pieniądza w imię wartości specyficznie artystycznych. Interwencja o charakterze politycznym nie stała w sprzeczności z postulatem odpolitycznienia sztuki, gdyż dokonała się nie w polu literackim, ale w polu polityki, gdzie Zola, jako strażnik wartości autonomicznych, mógł posłużyć się swoim specyficznym autorytetem (s. 204). To coś zupełnie innego niż literatura zaangażowana politycznie, gdyż ta – odwrotnie – wprowadzała politykę na pole literackie. I druga rzecz: wysokie nakłady książek Zoli, choć kłóciły się z ascetycznymi w kwestii finansowej ideami sztuki czystej, tylko dlatego nie zdyskwalifikowały go jako artysty niezależnego, że umiał wystąpić nie jako twórca powieści komercyjnej, ale jako intelektualista, obdarzony „misją proroczego obalania” (s. 201).

W tych trzech etapach, znaczących nazwiskami Flauberta, Baudelaire'a i Zoli, ukształtowała się postać artysty nowoczesnego, o którym można powiedzieć, że jest „w pełni profesjonalny, całkowicie i wyłącznie oddany swej pracy, obojętny na żądania polityczne oraz nakazy moralności, nie uznający żadnej innej władzy niż specyficzne normy swej sztuki” (s. 121).

### Pole literackie jako pole bitwy

Podsumujmy dotychczasowe rozważania. Po powstaniu paradygmatu artysty nowoczesnego proces konsekracji znacznie się skomplikował, gdyż zniknął absolutny punkt odniesienia w postaci Akademii, która, oczywiście, nadal odgrywała pewną rolę, ale jej głos przestał być jedynym, a stał się jednym z wielu. Prostą, dwubiegunową strukturę pola literackiego sprzed wystąpienia wymienionych artystów zastąpił schemat bardziej złożony.

Przede wszystkim dzieli artystów stosunek do sukcesu komercyjnego. Wyróżnić więc można produkcję czystą oraz komercyjną. W tej pierwszej biorą udział artyści awangardowi, w drugiej – rzemieślnicy realizujący zamówienia teatrów bulwarowych i kabaretów.

Drugą linię demarkacyjną, tnącą na pół obszar literatury niekomercyjnej, wyznacza konsekracja oficjalna. Z jednej strony bowiem mamy awangardę konsekrowaną przez wła-

<sup>11</sup> Zob. Ch. Dédèya u, *Le Nouveau mal du siècle de Baudelaire à nos jours*. Paris 1968.



dzę i przez Akademię, a z drugiej – sztukę czystą *par excellence*: pozbawioną kapitału zarówno ekonomicznego, jak i politycznego; ta ostatnia cieszy się pełną autonomią, a jedynym jej programem, zwanym przez Bourdieu „*nomos*”, jest właśnie niezależność (s. 97). Sztukę czystą obowiązuje „ekonomia na wspak” (s. 219, 230), tzn. zysk ekonomiczny jest tu przeciwieństwem zysku artystycznego, co oznacza, że nie może zostać uznany za wybitnego twórcę autor bestsellerów (jak wspomniałem, stereotyp ten przełamał Zola) oraz że, przeciwnie, brak aplauzu publiczności masowej jak gdyby poświadcza wysoką wartość artystyczną. Zjawisko to opisuje Arnold Hauser następująco: „Wyobcowanie się ogółu artystów ze współczesności i ich rezygnacja z wszelkiej wspólnoty z publicznością posuwa się tak daleko, że przyjmują oni bezowocność nie tylko za coś całkiem naturalnego, lecz uważają powodzenie za oznakę mniejszej wartości artystycznej, a w zapoznaniu przez współczesnych dostrzegają po prostu wstępny warunek nieśmiertelności”<sup>12</sup>. Bourdieu zwraca uwagę, że mamy tu do czynienia z odwrotnością sytuacji występującej w wieku XVII, kiedy to obie hierarchie – artystyczna i finansowa – pokrywały się. Pisarze obdarzeni konsekracją artystyczną otrzymywali gratyfikacje w postaci pensji (s. 179); ta logika wynika z faktu finansowania literatury i sztuki przez mecenasów, którzy z posiadaniem kapitału politycznego i ekonomicznego łączyli rozeznanie w hierarchiach artystycznych.

Tutaj się pojawia trudność. Twórcy, którzy nie zdobyli aprobaty publiczności literackiej i których książki nie przynoszą zysku, mogą zawsze żywić nadzieję, że brak sukcesu wynika z niezrozumienia, które jest udziałem geniusza – nie zaś ze zwykłego nieudacznictwa (s. 334). Przykładów twórców genialnych, wyprzedzających swój czas, a zmarłych w nędzy i odkrytych po latach – historia dostarcza w obfitości. Niedocenieni artyści mają skłonność odpowiedzialnością za swoje niepowodzenia obciążać niedoskonałe instytucje konsekrujące, które – w ich mniemaniu – najchętniej promują miernotę, zamykają się natomiast na nowość i sztukę wysokich lotów, nie rozpieszczając odbiorcy. Poza tym przecież instytucje konsekrujące same toczą bezustanną walkę o uznanie i o konsekrację między sobą, nie mają autorytetu niepodważalnego, czego przypomnienie daje oparcie dla polepszającej samopoczucie złej wiary, dzięki której „malarze bez klienteli, aktorzy bez ról, pisarze bez książek bądź bez czytelników mogą ukrywać przed samymi sobą swą porażkę, grając na dwuznaczności kryteriów sukcesu, pozwalającej pomieszać płynącą z wyboru, tymczasową porażkę »artysty przeklętego« z bezsprzeczną porażką »nieudacznika«. Ta praca złej wiary staje się coraz trudniejsza w miarę jak, wraz z upływem czasu oraz starzeniem się, kurczenie się możliwości, zwiastowane przez powtarzanie się sankcji negatywnych, sprawia, że coraz trudniej jest utrzymywać siłą woli to młodzieńcze niedookreślenie” (s. 334).

### Autodestrukcja struktury

Widać, że problem, jak odróżnić niezrozumianego geniusza od pozbawionego talentu grafomana, łatwo – na gruncie socjologii literatury Pierre’a Bourdieu – rozwiązać się nie da. Sama ta kwestia może i istotna bardzo by nie była, gdyby nie to, iż sprowadza się ona do fundamentalnego pytania o status bytowy wartości artystycznej dzieła sztuki.

Z jednej strony, daje autor *Reguł sztuki* do zrozumienia, że wartość artystyczna jest iluzją, że ma ten sam modus ontyczny co magia w społecznościach plemiennych. „Tym, kto tworzy wartość dzieła sztuki, jest nie artysta, lecz pole produkcji jako uniwersum wiary, które tworzy wartość dzieła sztuki jako fetiša, rodząc wiarę w moc twórczą artysty” (s. 349). Ma to sugerować, iż wartość artefaktu nie może zostać rozpoznana w nim samym, ale odsyła poza niego tak, iż niezbędne jest uwzględnienie całej przestrzeni

<sup>12</sup> A. Hauser, *Spoleczna historia literatury i sztuki*. Przeł. J. Ruszczykówna. Pośl. J. Starzyński. T. 2. Warszawa 1974, s. 238.

znaczeń, której dzieło sztuki jest tylko jednym z elementów, aby móc cokolwiek o jego wartości rzec. A koordynaty w tej przestrzeni ustala pomyślnie przeprowadzona konsekracja i tylko ona.

Wychodząc od takiej aksjologii, trzeba by porzucić tradycyjny, wartościujący język opisu dzieł literackich i uznać, że niezrozumiany geniusz niczym się od nieudacznika nie różni. Owszem, nieudacznik może w sprzyjającej sytuacji zostać za geniusza uznany i jeśli tak się stanie, należy go po prostu geniuszem zwać; jednak nie można mówić, że wcześniej był geniuszem niedocenionym, skoro jedyne, co o wartości twórcy może świadczyć, to konsekracja, której ten przedtem był przecież pozbawiony. Jeśli chcemy się rygorystycznie opisać tu koncepcji literackiego fetyszyzmu trzymać, musimy mówić: oto geniusz, który wcześniej był nieudacznikiem. W szczególności ta metamorfoza może nastąpić po śmierci pisarza; budzi to wątpliwość, czy słowa te nadal znaczą to, co byśmy byli skłonni im przypisywać. Wobec tego widać wyraźnie, że jest dozwolone te wartościujące terminy w ogóle porzucić i poprzestać na mówieniu o artystach konsekrowanych i niekonsekrowanych.

Może byłoby to uproszczenie języka dla krytyków literackich wygodne, ale pojawia się teraz pytanie: co sprawia, że akurat tacy to a tacy artyści zostali konsekrowani, pozostali zaś – nie? Czy jest to kwestia smaku i talentu literackiego, charyzmy, uroku osobistego, znajomości, zdolności menedżerskich, a może po prostu przypadek? Zdrowy rozsądek podsuwa odpowiedź: wszystkiego po trochu. Czy zdrowy rozsądek ma rację? Jeśli tak, to właśnie konfiguracja elementów, pośród których znalazłyby się wszystkie odgrywające jakkolwiek rolę w osiągnięciu literackiego sukcesu czynniki, powinna by otrzymać nazwę „wartość literacka”. Mielibyśmy zatem do czynienia jedynie z pewnym przesunięciem terminologicznym. Literaturoznawcy mogliby w spokoju ducha zajmować się tym, czym się zajmowali do tej pory, tzn. analizować, interpretować i wartościować utwory literackie, a zmieniłaby się jedynie ich samoświadomość metodologiczna: to, co zwali wartością dzieła literackiego, nie daje się *de facto* rozpoznać w samej strukturze tekstu i ewentualnie jego relacji do konwencji literackich, ale ma charakter splotu okoliczności związanych z charakterem oraz sytuacją osobistą i społeczną autora dzieła. Oczywiście, nie znaczy to, że zestaw takich okoliczności – Bourdieu zwie go habitusem – może być wartościowy jako taki; tym, co decyduje o miejscu dzieł i nazwiska twórcy w literackiej hierarchii, jest skuteczność jego habitusu w konkretnym polu literackim. Jako „inwariantną i ponadhistoryczną zasadę satysfakcji artystycznej” podaje Bourdieu „wyobrażeniowe dopełnienie powszechnie szczęśliwego spotkania między historycznym habitusem a światem historycznym, który go nawiedza i zamieszkuje” (s. 487). Jeśli tak, to widać, że koncepcja autora *Reguł sztuki* sprowadza się do relatywizmu historycznego, który stanowi, iż istnieją zawsze pewne ustalone walory, ułatwiające osiągnięcie sukcesu artystycznego, choć to, co w jednej sytuacji na polu literackim sprzyja sukcesowi, kiedy indziej może doprowadzić do porażki.

Można by w takim razie rzec tak oto: miarą wielkości twórcy jest umiejętność odgadnięcia, jakie cechy dzieła i metody jego rozpowszechniania zapewnią najprawdopodobniej sukces w danej sytuacji historyczno-kulturowej oraz zdolność egzemplifikowania tych cech i zastosowania tych metod. Jakkolwiek dziwaczna i abstrakcyjna, będzie to ponadhistoryczna, uniwersalna, niezależna od warunków kulturowych i stanu pola artystycznego definicja artysty wybitnego.

Widzimy teraz, że zaproponowana metoda prowadzi do konsekwencji paradoksalnych, przeczących założeniom przyjętym w punkcie wyjścia. Autor *Reguł sztuki* postulował bowiem stworzenie ścisłej nauki o literaturze w ten sposób, iżby zrezygnować z idei geniusza twórczego i obarczyć zadaniem kreacji wartości artystycznych zespół uwarunkowań czynnych w polu literackim: to pole literackie wzięte jako całość miało być gwarantem statusu dzieła sztuki jako takiego, a jednocześnie każdego dzieła sztuki z osobna. Wizja taka na pozór „odmawia” artyście aktywnego stosunku do kultury artystycznej, w któ-

rej partycypuje, gdyż jest on miotany przez siły mające nad nim przewagę. Tymczasem jednak, jeśli zgodzić się tylko z tym, że wyłanianiem się hierarchii artystycznych i rozdzielaniem laurów nie kieruje ślepy los, trzeba przyznać, że nie sposób pominąć osobniczych umiejętności znalezienia się w dogodnym rejonie pola, tzn. w miejscu, gdzie o konsekrację najłatwiej. Chcąc wykazać możliwie silne uzależnienie wielkości twórcy od konkretnego momentu historycznego, od ustalonego przekroju czasowego pola literackiego, Bourdieu stwierdza, iż geniusz sprowadza się do relacji, w jakich pozostaje jego dzieło wobec innych przedstawicieli pola. Twórca staje się wedle takiego rozumowania białą kartą, którą zapisują krytycy, badacze literatury i inni uczestnicy życia literackiego – w sposób w zasadzie arbitralny. W zasadzie, gdyż twórca prawdziwie wybitny nie jest, zdaniem autora *Reguła sztuki*, bezbronną igraszką sił działających w polu, ale umie sam wykreować miejsce dla siebie, wybrać do pewnego stopnia swój artystyczny *image*; „Habitus jest [...] jednocześnie wytworem życia społecznego – pisze Jerzy Szacki o poglądach Bourdieu – i tym, co je wciąż od nowa wytwarza”<sup>13</sup>. Jeśli tak, to co sprawia, że znajduje się on ostatecznie w tej właśnie a nie innej pozycji w polu literackim? Nie sposób nie zauważyć, że stajemy tutaj przed alternatywą: albo uznamy, że historia literatury toczy się wedle reguł chaotycznych i całkowicie przypadkowych, albo zgodzimy się z tym, że przysługiwać musi twórca jakaś cecha, która pozostaje w prostej proporcji do tego, co w potocznej mowie nauki o literaturze określa się mianem wielkości lub wybitności.

Opcję drugą zdaje się Bourdieu – z wahaniem – odrzucać, gdyż zbliża się ona niebezpiecznie do krytykowanej przezeń idei twórcy-geniusza, a co za tym idzie, do immanentyzmu aksjologicznego, od którego, wiedziony wizją obiektywnej nauki o literaturze, socjolog chce uciec, proponując obraz z ducha strukturalistyczny. Wedle jego koncepcji to, co zwiemy wartością dzieła sztuki, nie jest niczym innym jak tylko całokształtem relacji między tym dziełem a dziełami innymi, przy czym relacje te nie wyrastają z samego utworu w sposób naturalny i samoistny, ale arbitralnie zostają dobrane przez krytyków i wszystkich tych, których głos w dyskusji o sztuce się liczy.

Zauważmy, że wskazana tu opozycja – wbrew intuicjom Bourdieu, który przy pomocy koncepcji habitusu chce usytuować swoje stanowisko między obiektywizmem a subiektywizmem, między determinizmem społecznym a teorią racjonalnego i arbitralnego wyboru – nie daje się znieść i uniknąć. Nie sposób pozostając w zgodzie z logiką i sięgając zarazem do dna problemu orzec, iż jednostka częściowo jest społecznie zdeterminowana, a częściowo wykazuje wolną wolę i dokonuje swobodnej kreacji swego statusu. Jeśliby bowiem tak było, wówczas można zapytać o granicę między narzuconą z zewnątrz koniecznością a niczym nieskrępowaną aktywnością jednostki. W jaki sposób granica ta zostaje ustalona? Czy – znowuż – ma ona społeczną genezę, charakter zewnętrzny, a podmiot zostaje przed nią postawiony jak przed faktem dokonany, czy też jednostka jest zdolna do samostanowienia w tym względzie i sama ma wpływ na to, jak duży jest jej margines wolności i zakres determinacji zewnętrznych? Przed pytaniem o podłoże ostateczne losu podmiotu nie sposób uciec, a pytanie to ma z konieczności strukturę ekskluzywną: „dokładnie jedno z dwojga”; dotyczy to również kwestii zasady, na mocy której kształtują się hierarchie w polu literackim. Co więcej, odpowiedź w duchu obiektywistycznym, tzn. taka, która odrzuca nieredukowalność podmiotu i zmierza w kierunku sprowadzenia go do gry sił zewnętrznych, kwestii podmiotu nie anuluje, co starałem się pokazać.

W abstrakcyjnych terminach można by dający się odnaleźć w dziele *Reguły sztuki* schemat autodestrukcji metodologii strukturalistycznej przedstawić następująco: rozparując elementy systemu jako wiązki cech dystynktywnych, grupujących te elementy w pary i definiujących w ten sposób relację w sensie logicznym, nie potrafimy wyjść poza faktyczny opis stanu rzeczy i dać wiążącego wyjaśnienia w terminach genezy; nie umiemy

<sup>13</sup> Szacki, *op. cit.*, s. 894.

powiedzieć, czemu akurat taka a taka hierarchia powstała; aby zachować puryzm metodologiczny, aby wyrażać się jedynie w języku relacji łączących elementy, trzeba by stwierdzić, że rządził powstaniem tej konfiguracji czysty przypadek. Wniosek taki jest nie do zaakceptowania, gdyż skoro obecna struktura jest czysto chaotyczna, nie ma podstaw do poszukiwania w niej jakichkolwiek regularności i praw, a więc brak pretekstu do uprawiania nauki. Zatem próba ograniczenia się do badania relacji między elementami w celu znalezienia przyczyny wykrystalizowania się tej a nie innej relacji nie może się powieść, gdyż nieuchronnie sprowadza na nas konieczność wzięcia pod uwagę wewnętrznych własności elementów systemu jako takich. W ten sposób zarazem powraca podmiot, co burzy monolityczny obiektywizm metody.

Rozważania te, nie aspirujące bynajmniej do oryginalności, powtarzają jedynie wielokrotnie w swoim czasie ponawiane krytyki metodologii strukturalistycznej, przedsiębrane z punktu widzenia badań historycznych i genetycznych. Jak wiadomo, wielu strukturalistów, pozostając w obrębie metody, stworzyło narzędzia, przy których pomocy można było ogarnąć także wymiary genetyczne i funkcjonalne badanego zjawiska. Pierre'owi Bourdieu, w moim przekonaniu, ta sztuka się nie udała. A czy można by koncepcję pola literackiego tak zmodyfikować, aby opisanej tu sprzeczności uniknąć, to temat na osobny esej.

*Krzysztof Gajewski*