

PIERRE BOURDIEU

ALAPELVEK A KULTURÁLIS ALKOTÁSOK SZOCIOLÓGIÁJÁHOZ¹

nehézséget (ilyen viszonyító keretet vázoltam fel a Barthes–Picard-vitát elemezve a *Homo academicus*-ban).

Az egyik közismert kiindulási pont különbség szembeállítja az internalista (belső) vagy formális olvasatokat (Saussure „internalista nyelvészetről” beszélt) az externalista (külső) olvasatokkal, vagyis – Schelling és Cassirer kifejezésével – a „tautegorikus értelmezéseket” az „allegorikusakkal”. Az első hagyomány, illetve ennek legelterjedtebb formája a *lectores* – a világ minden irodalomprofesszorának – gyakorlata. Amennyiben ezt támogatja az egyetemi intézmények logikája – a helyzet a filozófia esetében még ennél is nyilvánvalóbb –, nem kell beépülnie valamely dogmarendszerbe, megmaradhat doxának. A *New Criticism*, melynek érdeme e megközelítés világos megfogalmazása, egyszerűen csak a kifejtett elmélet szintjére emelte a „tisztá” irodalom „tisztá”, azaz a szöveg abszolutizálásán alapuló olvasását. A „tisztá” alkotás történelmileg kialakult előfeltevései – amelyek különösen világosak a költészet esetében – kifejezésre jutnak az irodalmi mezőn belül is: Angliában a *The Sacred Wood*-ot író T. S. Eliot, Franciaországban a *Nouvelle revue française* és különösen Paul Valéry fejtette ki őket. E felfogás szerint a kulturális alkotások időbeli és tisztá formák, amelyek tisztán belső olvasatot követelnek, kizárva a meghatározottságokra vagy a történelmi funkciókra való hivatkozást, ami redukcionizmus volna.

Ha azonban ragaszkodunk ahhoz, hogy elméletileg megalkozzunk a formalista hagyományt – amely mint ilyen független minden megalkozástól, hiszen az intézményi doxában gyökerezik –, két irányban indulhatunk el: egyfelől a szimbolikus formák neokantianus hagyománya, vagy – általánosabban – az egyetemes antropológiai struktúrák felfedezésére törekvő hagyományok felé (ide tartozik például Mircea Eliade összehasonlító mitológiája, továbbá a jungi vagy bachelard-i pszichoanalízis), amelyekből az akadémikus hermeneutika könnyedén átvész elemeket, majd lelkesen kombinálja őket; másfelől pedig a strukturalista hagyomány felé. Az első esetben a kritikusok a műveket önmagukban vizsgáló tautegorikus olvasatok alapján a költői vagy irodalmi és egyetemes formáinak, a világ költői felépítését megalkozó, történelem feletti szerkezeteknek az újrafelfedezésére törekzenek. Ezt az álláspontot, talán éppen tarthatatlansága miatt, ritkán fogalmazzák meg ilyen világosan, noha átítja a költőiség, a szimbólum, a metafora és effélék „lényegére” irányuló vizsgálódásokat.

A strukturalista megoldás szellemileg és társadalmilag is erősebb. Ami a társadalmi szempontot illeti, a strukturalizmus átvette az internalista doxát, és a belső olvasatot – mint az időtlen szöveg formális lecsupaszítását, szétdarabolását – tudományos aurával vette körül. A strukturalista hermeneutika, szakítva a neokantianus univerzalizmussal, a kultúra műveit (a nyelvet, a mítoszokat és tágabb értelemben a műalkotásokat) struktúráló szubjektum nélküli struktúrált struktúráknak tekinti, amelyek – a *langue* saussure-i fogalmához hasonlóan – sajátos történelmi megvalósulások, tehát ekként kell őket elemeznünk, ám az externalista hermeneutika igénybevétele nélkül, azaz anélkül, hogy a művet vagy az alkotókat létrehozó társadalmi vagy gazdasági feltételekre (például az oktatási rendszerre) hivatkoznánk. A strukturalizmus, amely a formalista univerzalizmust minden alakjában elutasítja, azt a mítosznak megfellelhető sajátos kódot igyekszik megragadni – mint Lévi-Strauss mondja, nyilvánvalóan Eliadéval és az összehasonlító mitológiával vitatkozva –, amely csak az adott történelmi hagyományra, vagy az irodalom esetében az

A kulturális termelés mezője a lehetőségek terét kínálja a bennük tevékenykedőknek, s ez a tér szabja meg rendszerint – akár tudtukon kívül is – keresésük irányát, minthogy meghatározza a kérdések, az utalások, az – általában a mező vezető alakjainak nevével fémjelzett – szellemi mércék, az egyes irányzatokhoz tartozó fogalmak univerzumát, egyszóval mindazt, amivel tisztában kell lenniük ahhoz, hogy részt vehessenek a játékban. Ez különbözteti meg például a hivatásokat a műkedvelőktől vagy – a festők szavajárásával – a naivaktól (a „Vámos” Rousseau „naiv” festő, vagyis „a festő mint tárgy”, mivel a mező avatja őt festővé). A lehetőségek tere folytan köitődnek egy-egy korszak alkotói korukhoz és a maguk helyzetéhez (lévén a mindenkori problematika a mező sajátos történetének történelmi eredője), s ez biztosítja viszonylagos autonómiájukat is a közvetlen gazdasági és társadalmi környezet meghatározó hatásaival szemben. Ha például meg szeretnénk érteni a mai színházi rendezők döntéseit, nem elégedhetünk meg azzal, hogy feltárjuk a színház gazdasági körülményeivel, az állami szubvenciókkal, a bevételekkel vagy akár a közönség várakozásaival kapcsolatos tényezőket. Vissza kell nyúlunk a színjátszás történetéhez, az 1880-as évektől máig, mert ebben az időszakban alakultak ki a vitatott kérdések, azaz a színjátszás azon alkotóelemei, melyekkel kapcsolatban mind-egyik, e megnevezésre méltó rendezőnek állást kell foglalnia.

A lehetőségek eme tere túlnyúlik az egyes cselekvőkön, és közös vonatkoztatási rendszerként működik. Ennek következtében a kortárs rendezők, még ha szándékosan nem utalnak is egymásra, objektíve egymáshoz viszonyulnak, mivel összeköti őket a mindegyikükre érvényes szellemi koordináták és vonatkoztatási pontok rendszere.

Az irodalomtudósok sem menekedhetnek meg e logika következményeitől. A következőkben tehát azt szeretném megadni az elméleti alapfeltevések kifejtésével, hogy mit tekintek a kulturális művek lehetséges elemzési terének. A módszer lehetőségeinek kiaknázásához, amely értelmezhető kapcsolatot feltételez az állásfoglalások (a lehetőségek közötti választás) és a társadalmi mezőben elfoglalt pozíciók között, be kellene mutatnom azon szociológiai elemeket, amelyek nélkül nem érthetjük meg, hogyan oszlanak meg a különböző szakértők e megközelítésmódok között, s miért inkább az egyiket, s nem a másikat választják a különböző lehetséges módszerek közül. A következőkben azonban más utat választok, bár a feladat nem okozna különösebb

* „Principles for a Sociology of Cultural Works”, in: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press, 1993. – Babarczy Eszter fordítása.

¹ Bourdieu, P., *Homo academicus*. Paris: Minuit, 1984.

afféle kis magánmítoszként kezelt egyedi műre jellemző. Ez a módszer azonban nemcsak a vizsgált mű társadalmi feltételeinek kérdéséről szól, hanem a művet alkotó művészről is. A művész a legnyilvánvalóbb történelmi meghatározottságoktól megszabadító formalizmus maga is történelmi képződmény –, hanem, mivel egyetlen elszigetelt műre, például Jakobson és Lévi-Strauss esetében egy Baudelaire-szonettre összpontosít (noha Baudelaire összes versének együttese megannyi kulcsot adna az elemzéshez), megkerüli a korpusz – például Baudelaire esetében a kortárs költészet – körülhatárolásának alapvető kérdését is.

A strukturalizmust tulajdonképpen azért fogadta olyan jól a tudományos világ, régiek és újak – például Picard és Barthes – vitája ellenére is, akik azért a lényegi részletekben alapjában véve egyetértenek, mert bizonyos *aggrégamentum* eredményezett a *lector academicus*nak oly kedves belső olvasat régi hagyományában. Mindenesetre talán nagyobb hasznunkra válnék, illetve termékenyebb lenne számunkra a strukturalista hagyomány, ha fölvetnénk a korpusz imént jelzett kérdését. Megítélésem szerint az orosz formalisták mellett egyedül Michael Foucault dolgozott ki szigorú, módszeres strukturalista elméletet a kulturális művek elemzésére.

Foucault szimbolikus strukturalizmusa megtartja a saussure-i elmélet lényegét, nevezetesen a viszonyok elsődlegességét: „*A langue* – mondja Saussure, a *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* Cassireréhez igen hasonlóan fogalmazva – forma, nem pedig substancia.” Michael Foucault, felismerve, hogy a mű nem létezhet önmagában, azaz a művet a többi művel összekapcsoló kölcsönös viszonyokon kívül, „a stratégiai lehetőségek mezején” nevet adja „a különbségek és megosztottságok szabályozott rendszerének”, amelyben az egyedi mű meghatározza önmagát. De – és ebből a szempontból igen közel áll az olyan szemiólogusokhoz, mint Trier, valamint a „szemantikai mező” általuk használt fogalomhoz – nem hajlandó a „diskurzus mezején” kívül keresni a mező egyes diszkurzusainak magyarázó elvét. A kulturális termelőket a közös utalások rendszere, a közös keret köti össze, egy szóval az, amit én „lehetőségtérnek” neveztem.

Foucault azonban, aki hű a saussure-i hagyományhoz, illetve az externalista és internalista nyelvészet abszolút szétválasztásához, megerősíti a „stratégiai lehetőségek mezejének” mint *épisztémának* a teljes autonómiáját, és eléggé logikusan vitatja mint „doxologikus illúziót” azt az állítást, hogy a „polémia mezejében” és „az egyéni érdekek és gondolkodási szokások eltéréseiben” (itt alighanem én vagyok a célpont...) kell keresnünk „a stratégiai lehetőségek mezejében” történetek magyarázó elvét. Más szóval (és itt húzódik az ortodox strukturalizmus és az általam szorgalmazott genetikusan strukturalizmus közötti határvonal), Michael Foucault, ha szabad így fogalmaznom, „az eszmék parádicsomába” helyezi át a kulturális művek termelőinek és fogyasztóinak viszonyaiban gyökerező ellentéteket és antagonizmusokat. Nyilván nem a lehetőségértől adódó sajátos meghatározottság tagadásáról van itt szó, hiszen a viszonylag öntörvényű, saját történelemre visszatérítő mező fogalma éppen erről a meghatározottságról kíván számot adni. A kulturális rendet, az *épisztémát* mindazonáltal nem kezelhetjük autonóm és transzcendens rendszerként, hiszen ezerszer nem szabadna magyarázatot adnunk az ebben az elkülönített világegyetemben várhatóan bekövetkező eseményekre, hacsak nem tulajdonítunk a kulturális rendnek olyan immanens képességet, amelynek révén – a hegeli *Selbstbewegung* valamely titokzatos módjára – váratlanul átalakíthatja önmagát. (Sokakhoz hasonlóan Foucault is áldozatul esik az esszencializmus vagy, ha úgy tetszik, a fetiszmus azon formájának, amely más területeken, nevezetesen a matematikában oly világosan

megnyilvánul: tanácsos volna megszívlelnünk Wittgenstein figyelemztetését, aki azt mondja, hogy a matematikai igazságok nem az ember agyából kipattanó örökkévaló lényégek, hanem maguk is bizonyos típusú történelmi munka történelmi termékei a tudományos mezőnek nevezett sajátos társadalmi világban.)

Ugyanezt az ellenvetést tehetjük az orosz formalistákkal szemben is. Mint Foucault, aki ugyanabból a forrásból merít, ők is csak a művek rendszerét, a szövegek közötti viszonyok hálóját, vagyis az intertextualitást vizsgálják. Következésképpen, Foucault-hoz hasonlóan, a szövegek rendszerében kell megtalálniuk e rendszer dinamikájának alapját. Tinyanov például határozottan állítja, hogy az irodalmiságot csak az irodalmi rendszer előzetes feltételei alapján határozhatjuk meg (Foucault ugyanezt mondja a tudományokról). A banalizálódás vagy az elidegenítés folyamatából kiindulva az orosz formalisták a költészet változásának olyanfajta természeti törvényét fogalmazzák meg, amely leginkább mechanikus romlásra hasonlít.

A külső elemzés viszont, amely a társadalmi világ és a kulturális művek viszonyát a *tűkrözés* összefüggésében vizsgálja, közvetlen kapcsolatba hozza a műveket előállításuk, illetve valóságos vagy lehetséges címzettjeik csoportjának társadalmi vonásaival (társadalmi eredetével) – abból a megfontolásból, hogy a művek az ő várakozásaiknak kívántak megfelelni. A nekem legjobbnak tetsző példában, Sartre Flaubert-elemzésében az életrajzi módszer kimerül abban, hogy a szerző egyéni létének vonásaiban keresse azon magyarázó elveket, amelyeket csakis azon irodalmi mikrokozmosz vizsgálata tárhata föl, amelyben pályája megvalósult.

A statisztikai elemzés sem sokkal termékenyebb, mivel gyakran *előzetesen megkonstruált* populációkra alkalmaz ugyancsak előzetesen megkonstruált osztályozási elveket. Az ilyen típusú elemzés csak akkor lesz módszertanilag szigorú, ha egyrészt tanulmányozza – miként Francis Haskell a festészet esetében – azt a folyamatot, amelyben kialakulnak a statisztikus által vizsgált szerzői *listák*, vagyis a kanonizálás és hierarchizálás folyamatait, amely az adott időszakban körülhatárolja a kanonikus írók populációját. Másrészt tanulmányozni kell az osztályozási rendszerek eredetét, a korszakok, iskolák, műfajok és hasonlók elnevezését, amelyek valójában a küzdelem eszközeit és tetteit képviselik. Ilyen kritikái genealógia híján legfeljebb olyan következtetésekre juthatunk, amelyek valójában újból az eredeti kérdéssel szembesítenek bennünket, például azzal, hol húzódnak az írók populációjának határai, vagyis kik azok, akiket a felszentelt írók e névre érdemesnek ítélték (ugyanaz a helyzet a történetészekkel és a szociológusokkal is). Ráadásul, ha nem vizsgáljuk a mező tényleges megosztottságait, esetleg nem vesszük észre a valódi kohézió példait sem, amelyeket elfednek a statisztikai elemzés logikájának erőltetett csoportosításai, és ezáltal felborítják a valódi statisztikai viszonyokat, amelyeket a mező sajátos szerkezetének ismeretében a statisztikai elemzés feltárhata.

A külsődleges vagy externális elemzés főként a marxista ihletésű kutatásra jellemző: az egyébként egymástól olyan nagyon különböző szerzők, mint Lukács György, Lucien Goldmann, Franz Borkenau (a mechanikus világkép eredetéről), Antal Frigyes (a firenzei festészetről) vagy Theodor W. Adorno (Heideggerről), megpróbálják a műveket valamely társadalmi osztály világnézetével vagy társadalmi érdekeivel összefüggésbe hozni. Ez az elemzés magától értetődőnek tekinti, hogy a mű megértése annyit jelent, hogy megértjük azon társadalmi osztály világnézetét, amely állítólag az afféle médiumként ténykedő művészen keresztül fejezte ki magát. Meg kellene vizsgálnunk a szellemi átörökítés e feltételezésében rejlő hallatlanul naiv előfeltevéseket, melyek végső soron arra a feltevése

vezethető vissza, hogy egy csoport *közvetlenül* célokságilag (a cél függvényeként) befolyásolja a mű létrehozását (például: a művészetet pénzéle – már ha van ilyen – valóban a mű valódi címzettje volna?). De tegyük fel, hogy egy mélyebb szinten sikerül megállapítani a mű társadalmi funkcióit, vagyis azokat a csoportokat és „érdekeket”, amelyeket „szolgálnak” vagy kifejez. Vajon egy lépéssel is előbbre viszi-e ez a mű szerkezetének a megértését? Ha azt mondják, hogy „a vallás a nép ópiuma”, abból még semmit sem tudunk meg a vallási üzenet *szervezetéről*, márpedig – hogy elébe vágják saját fejtegetésem logikájának – e szerkezet hiján az üzenet nem is tölthetné be funkcióját, ha egyáltalán van funkciója.

A redukcionizmus ezen, általam *rövidre zárónak* nevezett formájával szemben dolgozom ki a mező elméletét. Ha figyelmünket kizárólag a funkcióra összpontosítjuk (melyet az internalista hagyomány, nevezetesen a strukturalizmus, kétségtelenül tévesen figyelmen kívül hagyott), elhanyagoljuk a kulturális tárgyak belső logikájának, szerkezetének mint *nyelv*nek a kérdését. Ennél mélyebb szinten továbbá megfigyeljük az e tárgyakat létrehozó csoportokról (papok, jogászok, értelmiségiek, költők, művészek, matematikusok stb.) is, akik számára e tárgyaknak szintén van bizonyos funkciójuk. Ezen a ponton nagyon hasznos, ha Max Weberhez és a vallási cselekvőkről kidolgozott elméletéhez fordulunk. Weber érdeme, hogy elméletébe belefoglalta a szakértőket és saját érdekeiket, vagyis azokat a funkciókat, amelyeket tevékenységük és termékeik – a vallási tanok, a törvénykönyvek stb. – számukra betöltenek, ugyanakkor nem ismerte föl, hogy a szellemi világok olyan *mikrokozmoszok*, amelyeknek megvan a maguk saját szerkezete és saját törvényei. Ezeket a mikrokozmoszokat neveztem én mezőknek, és megpróbáltam leírni működésük általános törvényeit.

Ha ki akarjuk aknázni a szakértők újabb bevezetésének előnyeit, relacionális avagy, ha úgy tetszik, strukturalis gondolkodásmóddal kell közelítenünk a termelők társadalmi mezőjének vizsgálatához: az általánosan irodalmi mezőnek nevezett társadalmi mikrokozmosz a pozíciók – például a felszentelt művész vagy az *artiste maudit* – és objektív viszonyai alkotta tér, és csak akkor érthetjük meg, mi történik benne, ha minden egyes cselekvőt vagy intézményt az összes többivel alkotott viszonyaival határozzunk meg. Ez a különös univerzum, az „irodalmárok közársága” alkotja a maga hatalmi viszonyaival a kialakult rend megőrzéséért vagy átalakításáért folytatott harcaival a termelők stratégiáinak alapját, amelyekkel védelmükbe veszik művészetüket, szövetségeket kötnek, iskolákat alapítanak, egyszóval a maguk sajátos érdekeiért küzdenek. Azok a külső meghatározó tényezők, amelyekre a marxisták hivatkoznak – például a gazdasági válságok, a technikai átalakulások vagy a politikai forradalmak hatásai – csak akkor érvényesülnek, ha átalakulások eredményeznek a mező szerkezetében. A mező *megtorl* ezeket a hatásokat, mint a prizma a fényt, és csak a mező működési törvényeinek („törésmutatójának”, azaz *autonómia-jokának*) ismeretében érthetjük meg, miféle küzdelem folyik a költők, a társadalmi művészet hívei és a l'art pour l'art védelmezői között, vagy – általánosabb értelemben – hogyan módosul a műfajok, például a regény és a színház viszonya, amikor egy konzervatív monarchia haladó közársággá alakul át.

Mi történik mindeközben a művekkel? Vajon menet közben nem veszítjük-e el a belső olvasat kifinomult védelmezőinek az eredményeit? A mezők működésének logikája a lehetőségteret alkotó különböző lehetőségeket az adott pillanatban rendszerint lényegileg, logikailag összeegyeztethetetlennek tünteti fel, pedig valójában összeegyeztethetők, de csak szociológiai szemlélettel (ez a helyzet például a fentebb vizsgált különböző

módszerekkel és az irodalmi, illetve művészi mező e módszerekkel vizsgált pozícióival is). A küzdelem logikája, továbbá az a tény, hogy a küzdelem során ellentétes táborok alakulnak ki, amelyek az objektíve felkínált lehetőségeket annyira eltérően ítélik meg, hogy a mezőnek csupán töredékét látják vagy akárják látni, a logikailag összeegyeztethető választásokat is kibékíthetetlennek láttatja. Minthogy az egyes táborok csak a többivel szembeni oppozíció révén léteznek, nem észlelik azokat a korlátokat, amelyeket az őket létrehozó aktus kényszerít rájuk. Ez tökéletesen nyilvánvaló Foucault esetében, aki az általam lehetővé tértnek nevezett fogalom kidolgozásakor szükségesnek látja annak a társadalmi témának a kizárását, amelynek a lehetőségér csak a kifejeződése. Nagyon gyakori, mint ez esetben is, hogy kizárólag az elméleti ellentétek mélyén meghúzódó társadalmi antagonizmusok és a hozzájuk kapcsolódó érdekek akadályozzák meg az ellentétek meghaladását és szintézisét.

Nem feledkezve meg az intertextualitás gondolatának hozamáról, vagyis arról, hogy a művek tere minden adott pillanatban olyan állásfoglalások mezejének mutatkozik, amelyet – ugyanúgy, mint a fonémák rendszerét – csak relacionálisan, a belső viszonyait feltárva érthetünk meg, vagyis mint megkülönböztető eltérések rendszerét, megfigyelhetjük a hipotézisünket – mint az elemzés során igazolandó heurisztikus eszközt – az alkotások terének, az állásfoglalások mezejének és a termelés mezejében adott pozíciók terének homológiájáról. Így számos alapvető probléma, mindenekelőtt a változás problémája egy csapásra megoldódik. Az orosz formalisták által leírt folyamat, a „banalizáció”, illetve az „elidegenítés” például nem magukból a művekből fakad, hanem ortodoxia és eretnecség ellentétéből, amely a kulturális termelés mezejéből fakad, hanem ortodoxia és digmatikus formát a vallási mezőben ölt. Nem véletlen, hogy a vallás kapcsán Weber is „banalizációról” és „rutinná válásról”, illetve „elidegenítésről” és „a rutin megszaktosításáról” beszél a papság, illetve a próféták funkcióival kapcsolatban. A műveket létrehozó folyamat olyan cselekvők küzdelméből bontakozik ki, akiknek – a mezőben elfoglalt pozíciójuktól, azaz sajátos tökéjüktől függően – vagy a megőrzés, azaz a rutin és a rutinteremtés áll érdekében, vagy pedig a felforgatás, azaz a forrásokhoz, az eredeti tisztasághoz való visszatérés, az eretnek kritika és hasonlók.

Annál bizonyos, hogy a változások iránya (például stilisztikai) lehetőségek rendszerének történelmileg kialakult állapotától függ, amely meghatározza, hogy az adott mezőben az adott pillanatban mi lehetséges és mi nem. De az is biztos, hogy a változás a (gyakran teljesen érdektelen) érdeklődéstől is függ, amely a cselekvőket – a mező uralkodó vagy alávetett pólusaihoz képest meghatározott pozíciójuk függvényében – vagy a nyitottabb és megújultabbhoz, vagy pedig a biztonságosabb és bejáratott lehetőségek, illetve a társadalmilag már létrejött lehetőségek közül a legújabb vagy a még megteremtendő lehetőségek felé tereli.

A kulturális művek tudományos elemzése két homológ struktúra megfelelését vizsgálja: a művek (azaz a műfajok, formák és témák) szerkezete, valamint az irodalmi mező – az óhatatlanul csatátér formáját öltő erőter – közti megfeleléseket. A kulturális alkotás – a nyelv, a művészet, az irodalom, a tudomány stb. – területén a változás hajtóereje a megfelelő termelői mezőkben zajló küzdelem. A termelési mező hatalmi viszonyainak megváltoztatásáért vagy megőrzéséért vívott küzdelem nyilvánvalóan hatással vannak a küzdelem eszközei és téjeit jelentő művek mezejére is, amennyiben hozzájárulnak a művek mezejének strukturalis átalakításához vagy megőrzéséhez.

Az irodalmi küzdelemben részt vevő cselekvők és intézmények stratégiája, azaz állásfoglalása (legyen szó akár specifikus, például stilisztikai, akár általánosabb, például

politikai vagy etikai álláspontok elfoglalásáról) függ a mező szerkezetében elfoglalt *pozíciójuktól*, vagyis a sajátos szimbolikus tőke – „hírnévként” vagy elismerésként – intézményes vagy nem intézményesült elosztásától, továbbá a cselekvők (pozícióijuktól viszonylag független) habitusát alkotó hajlamok közvetítésével attól is, hogy mennyiben áll érdekükben megváltoztatni vagy megőrizni az elosztás szerkezetét és ezáltal felforgatni vagy állandósítani a fennálló játékszabályokat. Ugyanakkor ezek a stratégiák az uralkodó helyzetűek és kihívók harcának téjein – azaz a feleket egymással szembeállító kérdéseken – keresztül függenek a legitim problematika állapotától, vagyis a korábbi küzdelmekből örökölt lehetőségtérrel is, amely rendszerint meghatározza a lehetséges állásfoglalások terét, s ezáltal megszabja a megoldáskeresés irányát, ennél fogva a természetes fejlődését is.

Ezért olyan fontos, ha némi szabadságot szeretnénk kívánni magunknak a mező kényszereivel szemben (ha szabad egy zárójeles megjegyzés erejéig visszatekintnem eddigi törekvéseimre), hogy kitapogassuk annak az elméleti doboznak a falait, amelynek foglyai vagyunk. Véleményem szerint éppen ez az elméleti kultúra legfőbb funkciója: segítségével megérthetjük, mit is teszünk tulajdonképpen, és így megszabadulunk a korlátaink fel nem ismerésével együtt járó naivitástól. Akár tudatában vagyunk, akár nem, zott álláspontokhoz kötődünk – vagy soroltatunk – abban a lehetőségtérben, amely egy hosszú, részben önismétlő történelmi folyamatnak, pontosabban az elméletek és elméletalkotók, írók és írók, olvasatok és olvasók hosszú küzdelmének a terméke.

Az elfoglalható álláspontok és az állásfoglalások közti viszony nem jelent mechanikus meghatározottságot. Minden cselekvő, író, művész vagy értelmiségi elsősorban aszerint építi ki alkotói elképzeléseit, ahogyan az adott lehetőségeket észleli, ami viszont a habitusába életpályája során bevésődött észlelési és értékelési kategóriák függvénye; másodszorban pedig aszerint, mennyire kész kihasználni vagy elvetni azokat a lehetőségeket, amelyek összhangban állnak a játékban betöltött pozíciójához kapcsolódó érdekekkel. Hogy néhány szóban foglaljunk össze egy bonyolult elméletet: amennyiben a szerzők olyan sajátos térben helyezkednek el, amely egy (anyag) pontok merő halmazává nem egyszerűsíthető) erőter s egyben az erőter átalakítására vagy megőrzésére törekvő küzdelmek tere is, annyiban csak e mező struktúrált feltételei – például a műfajok közti kialakult objektív viszonyok – között létezhetnek és élhetnek meg. Amikor ténylegesen vagy virtuálisan elfoglalják az ebben a mezőben lehetséges esztétikai álláspontok egyikét, azzal megerősítik a pozíciójukat meghatározó relatív eltérést, a mező egy bizonyos pontjából adódó nézetkeltő értelmezett nézőpontjukat. Ha jól helyezkednek – az írók és a művészek nem tehetik meg, hogy ne helyezzék el magukat e térben –, kitűnnek, még ha nem törekszenek is a kiválóságra. A játékba bekapcsolódva hallgatólagosan elfogadják a játék feltételeit és lehetőségeit, amelyek nem szabályoknak, hanem inkább lehetséges nyerési

stratégiáknak mutatkoznak.

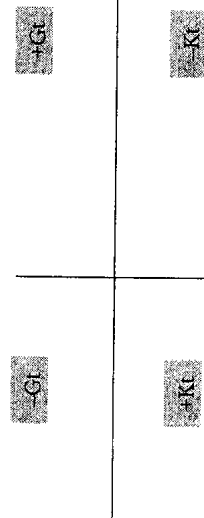
A különbség, a viszonylagos eltérés alkotja a mező szerkezetének, illetve változásai folyamatának elvét, amely a sajátos terekért folyó küzdelmekből fakad, miközben a tereket épp e küzdelmek hozzák létre. Akármilyen nagy is a mező autonómiája, e küzdelmek eredménye sohasem teljesen független a külső tényezőktől. Így a „konzervatívok” és az „újítók”, az ortodoxok és az eretnekek, a régiék és az újak hatalmi viszonyai erősen függenek a külső küzdelmek állásától és az egyik vagy másik félnek kívülről nyújtott támogatástól – az eretnekeket például az új vevőkörök kialakulása erősítheti, amelyek felbukkanása gyakran az oktatási rendszer változásaihoz kapcsolódik. Az impresszionista

forradalom például kurdarcba fulladt volna, ha nem lép színre az a fiatal művészekből (*les rapins*) és írókból toborzódó közönség, amely a „diplomák túltermelésének” az eredménye volt.

E kutatási program szemléltetéséhez a maga mélységében be kellene mutatnunk az irodalmi mező egy adott állapotát. A leegyszerűsítés vagy a dogmatizmus látszatát is vállalva, a következőkben érintőlegesen felvázolom a francia irodalmi mező néhány főbb vonását az 1880-as években – abban az időszakban, amikor végérvényesen kialakult az irodalmi mező ma ismert szerkezete.

Ebben az időszakban a művészetnek és a pénznek a hatalmi mezőt strukturáló oppozíciója az irodalmi mezőben a szimbolikusan uralkodó, de gazdaságilag alávetett „tisztá” művészet (a költészet, a „tisztá” művészet e megtestesült példája nem eladható) és a kommersz művészet ellentétében jelenkezik. Az utóbbinak két formája van: a nagy hasznót és polgári felszentelést (vagyis akadémiai tagságot) hozó bulvárszínház, illetve az iparilag előállított művészet: a vaudeville, a népszerű vagy folytatásos tárcaregény (*feuilleton*), az újságírás és a kabaré. Kereszteződő szerkezettel van tehát dolgunk, s ez homológ annak a hatalmi mezőnek a szerkezetével, amelyben a kulturális tőkében bővelkedő, de gazdasági tőkében (viszonylag) szegény értelmiségiek köztudottan oppozícióban állnak a gazdasági tőkében bővelkedő, de kulturális tőkében (viszonylag) szegény gyárosokkal és kereskedőkkel. Az egyik oldalon tehát maximális függetlenség a piaci kereslettől és az érdeklődés értékeinek magasztalása; a másikon azonnali sikerrel jutalmazott közvetlen függőség a polgárság kereslettől a színház esetében, illetve a kispolgárság, sőt a munkásság igényeitől a vaudeville vagy a folytatásos regény esetében. Két, önmagában szinte zárt almező ellentétének minden ismert vonását felfedezhetjük ebben: a korlátozott termelés önmaga piacát is alkotó almezője áll szemben a tömegtermelés almezőjével (1. ábra). Az alapellentétet függőlegesen metszi és átfedi az a másodlagos ellentét, amely a művek és megfelelő közönségük társadalmi minőségének a függvénye. Az autonómabb póluson ez az ellentét a már felszentelt avantgarde (például az 1880-as években a parnaszisták, s valamivel kevésbé a szimbolisták) és a még csak kibontakozó vagy „kurdarcot vallott” (azaz már koros, de mégsem felszentelt) avantgarde között feszül.

1. ÁBRA



Gt = gazdasági tőke; Kt = kulturális tőke

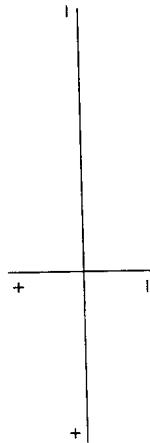
A heteronómabb póluson az ellentét kevésbé világos, és főként a közönségek társadalmi minőségéhez kapcsolódik, szembeállítva például a bulvárszínházat a vaudeville-lal és az „ipari” művészet minden formájával.

Körülbelül 1880-ig az alapellentét részben rátelepedett a műfajok, azaz a költészet és a színház közötti ellentetre, a regény viszont, „szórtabb” műfaj lévén, köztes helyet foglalt

el. A túlnyomórészt a tömegtermelés almezejében elhelyezkedő színház (emlékezzünk a l'art pour l'art híveinek színházi bukásaira) egysége megtörik, amikor új szereplő lép a színpadra: a *rendező*, nevezetesen Antoine és Lugné-Poe, akiknek pusztító szembennállása a lehetőségek egészen új terét hozta létre, amelyet azután tovább alakítanak a színházi almező későbbi története során.

Tehát kétdimenziós térrel, illetve a küzdelem és a történelem két formájával állunk szemben. A koordinátarendszer vízszintes dimenziójában, a tiszta és a kommersz művészet almezőiben tevékenykedő művészek küzdelmének téje az író, a művészet, illetve a művész státuszának a definíciója. E vita során azért küzdenek, hogy ők határozhassák meg az uralom uralkodó elvét, amely a korlátozott mezőben tevékenykedő értelmiségieket a burzsoázia értelemszerű közvetítő szerepére támaszkodó „burzsoákkal” állítja szembe. A függőleges dimenzióban és az autonómabb póluson, vagyis a korlátozott almezőn belül viszont a felszentelt és az új avantgarde küzd egymással.

2. ÁBRA



A + és - jel a sajátos tőke mennyiségét jelzi

A művészet története valójában csak a korlátozott almezőt ismeri és ismeri el, s ezáltal eltorzítja a mezőt és történetét. A termelőknek termelő mezőben zajló számtalan változás magából a mező szerkezetéből, vagyis az antagonizmusok pozíciók szinkron ellentéteiből fakad, amelyek e pozíciók művészeti felszenteltségének mértékén – a sajátos elismertségi tőke elosztási szerkezetében elfoglalt helyen – alapulnak. Szoros korreláció van pozíció és életkor között: a (szimbolikusan) uralkodók és alávetettek, ortodoxok és eretnekek ellentéte olyan permanens forradalom formáját ölti, amelyet a „fiatalok” vívnak az „öregekkel”, az „újak” a „divatjelműtákkal” szemben.

Mint hogy a korlátozott almezőn belül a változások a mező szerkezetéből erednek, nagyrészt függetlenek azoktól a külső változásoktól, melyek a *kronológiai* együttjárás miatt néha a kiváltoíknak tűnnek. Ez még akkor is így van, ha az ilyen belső változások majdani szentesítésüket egymástól független oksági sorok összetettségének köszönhetik (összhangban Cournot-nak a véletlenről adott meghatározásával). A mező történetét az uralmon lévő és az uralomra törekvők, a címek (az író, a filozófus, a tudós stb. címének) birtokosai és – az ökölvívás világából vett szóval – kihívók küzdelme teremti meg. A szerzők, az iskolák és a művek társadalmi előregedése abból a küzdelemből fakad, amely a maradandót alkotók (akik új pozíciót teremtetek a mezőben, és szeretnék megőrizni helyzetüket, hogy végül klasszikusokká váljanak) és azok között folyik, akik maradandót csak úgy alkothatnak, ha a múltba taszítják azokat, akiket érdekük a fennálló tényállás öröklévalóvá tételéhez és a történelem menetének megállításához köt.

A felszentelt és az új avantgarde képviselőit minden egyes műfajban egymás ellen fordító küzdelemben az utóbbiaknak folytonosan kétségbe kell vonniuk a műfaj alapjait is, a forrásokhoz és az eredeti tisztasághoz való visszatérésre hivatkozva. Emiatt a költészet,

a regény vagy a színház története a megtisztítás szakadatlan folyamatának tűnik, amelynek során a műfajok mindegyike önmagának, elveinek és előfeltevéseinek mélyreható újraértékelése nyomán önnön végső, tiszta lényegére csupaszodik le. Az a költői lázadásorozat például, amely a romantika óta újra és újra kitört Franciaországban az általánosan elfogadott költészettel szemben, jóformán minden „költőiséget” szavató elemet kizár a költészetből: a megszokott formákat, az alexandrinust, a szonettet, sőt magát a verset is – egyszóval a költői „középszer” –, de a retorikai alakzatokat is, a hasonlatot, a metaforát, vagy akár a kiszámítható érzéseket, a líraiságot, a dagályt és a lélektant is. A regény története is a „regényszerű” kizárására törekszik: Flaubert „a semmifől sem szóló könyvről” álmodozott, s a Goncourt testvérek terve, hogy „kalandok, cselekmény és alávaló szórakoztatás nélküli regényt” írjanak, valóban oda vezetett, hogy megtisztították a regényt a „regényszerű” fogásoktól, s kiölték belőle a „regényszerűséget”. Ez a Joyce-tól Faulkneren át egészen Claude Simonig nyomom követhető program hozta meg végül a „tiszta” regény felfedezését, amelyben nincs lineáris történet, nincs igény a valóság tükrözésére, s amely pusztán fikciónak vallja magát. A *mise en scène*, a színházi rendezés története is a jellegzetesen „teátrális” elemek kiiktatásáról szól, és végül szándékosan illuzionista, következtetés-képpen illuzórikus felfogást alakít ki a színházi illúzióról.

Paradox módon azokban a mezőkben, ahol *permanens forradalom* zajlik, a múlt még a meghaladására törekvő avantgarde újításokat is meghatározza, amelyek mintegy az eredeti mátrixba, a mező eredendő lehetőségébe íródnak bele. A mező eseményei egyre jobban függenek a mező sajátos történetétől, és egyre kevésbé a külső történelemtől; így aztán egyre nehezebb előrejelezni e fejleményeket a társadalmi világ (a társadalmi, gazdasági helyzet stb.) pillanatnyi állapotának ismerete alapján.

A másik következmény az, hogy a mező viszonylagos autonómiája azon művekben valósul meg a legteljesebben, amelyek formai vonásait és értékeit kizárólag a mező szerkezetéből, azaz annak történetéből merítik, amivel még inkább ellehetetlenítik azokat a *rövidre záró* értelmezéseket, amelyek a világ eseményeiből közvetlenül következtetnek a mező eseményeire. Ahogy a termelésben nincs már hely a naiv festő számára, kivéve a festő-tárgy szerepét (gondoljunk csak a „Vámos” Rousseau és Marcel Duchamp különbségére), ugyanígy az elsőfokú naiv észlelés számára sem nyílik többé tér: az erősen öntörvényű mező logikája szerint létrehozott mű a *különbségekre* érzékeny, a múlt és a jelen műveitől való eltérésekre figyelő észlelést igényel. A történelemmel és a hagyománnyal való végső szakítás jegyében teremtett művészet megfelelő fogyasztása tehát paradox módon teljességgel történeti jellegű: a mű élvezetéhez tudatosítani és ismerni kell azt a lehetőségteret, amelyből kinőtt, s hogy mivel „jánult hozzá”, az csak történeti összefoglalással tárható föl.

Megoldódik tehát az az ismeretelméleti probléma, amellyel a „tiszta” művészetek (és az elveiket tisztázó „formalista” elméletek) szembesítik a tudományt: a történelemtől való szabadság elvét a történelemben találjuk meg, és a „társadalmi kontextustól” való szabadságra az (ímént vázolt) autonómiára válás társadalomtörténete ad magyarázatot. Ezt a társadalomtörténeti folyamatot iktatják ki azok a próbálkozások, amelyek a művészet fejlődését úgy magyaráznák, hogy közvetlenül a mindenkori társadalmi feltételekre vonatkoztatják. A szociológia ezzel választ tud adni a formalista esztétikák kihívására, amelyek kizárólag a formát, a forma létrehozását vagy befogadását vizsgálják: a formalista törekvés azért ellenez mindenfajta historizálást, mert nem ismeri saját társadalmi lehetőségfeltételeit, pontosabban azt a történelmi folyamatot, amelyben létrejöttek a külső

meghatározottságtól való függetlenség feltételei, azaz a termelésnek az a viszonylag autonóm mezeje, amely megteremtí a tiszta esztétika lehetőségét. A történelmi feltételektől való függetlenedés, mely a tiszta formára összpontosító művek jellemzője, abban a történelmi folyamatban alapozódott meg, amelynek során ez az autonóm univerzum létrejöhett.

Miután gyors egymásutánban felidézük a mező szerkezetét, működésének és változásainak a logikáját (ki kellett volna térnünk a közönséghez fűződő viszonyára is), még hátravan az egyes cselekvők közti viszonyokban – a habitusokban, pályájukban és munkásságukban – tárgyasuló mezőbeli erők leírása. A szokványos életrajzokkal ellentétben a pályáit az irodalmi mező egymást követő állapotaiban a szerző által egymás után elfoglalt pozíciókat rajzolja ki, azon belátásra támaszkodva, hogy csak a mező szerkezetén belül határozható meg, mit jelentenek az egymást követő pozíciók: folyóirat-szerkesztés, publikálás egy bizonyos „kiadónál”, tagság bizonyos csoportokban vagy társaságokban. A társadalmi származáshoz kötődő beállítottságok a mező minden egyes – a lehetőségek szerkezete által meghatározott – állapotában valamelyik „lehetőség” felé terelik a gyakorlatot, amely lehetőségek az elfoglalt pozíció és a hozzá kapcsolódó, többé-kevésbé nyilván megvalloott siker- vagy kudarcérzés függvényében kínálkoznak. Ez a folyamat legtöbb esetben teljesen öntudatlanul megy végbe (a habitus mint „a játék iránti érzék” kizár és meg is kerül mindenféle számítást). Idő hiányában itt nem részletezhetem a pozíciók és diszpozíciók dialektikáját, de talán elég, ha leszögezem, hogy rendkívül nagy mértékű megfélemlítés fedezhető fel a pozíciók (például a műfajok és a műfajokon belül a stílusok) hierarchiája, illetve a társadalmi származás és a hozzá kapcsolódó diszpozíciók hierarchiája között. Hogy csupán egyetlen példát hozzak: a „népszerű” regényen belül, amelyet a regény minden más alfajánál inkább meghagnak az elnyomott osztályokból származó, illetve a női írónak, újabb hierarchiát találunk: a viszonylag kiváltságosabb helyzetű írók a műfajtól élesen elhatárolódó irodalmi feldolgozásokat vagy felparódiaikat írják – kitűnő példájuk Apollinaire kedvenc regénye, a *Fantomas*. A pályáik tehát éppoly erősen determinálnak mutatkoznak a valóságban, mint az *Érzelmek iskolájában*.

Nem szeretném anélkül lezárni fejtegetéseimet, hogy nyíltan föl ne tennem azt a kérdést, amely ebben a három előadásban kimondatlanul végig ott bujkált: mit nyertünk a műalkotás ilyen megközelítésével? Érdemes-e más tényezőkre visszavezetni, szétarabolni a művet, egyszóval megtörni a varázsát csak azért, hogy megmagyarázhassuk, és meg tudhassuk, miről is szól?

Az az eltökélten történeti szemléletmód, amellyel módszeresen megérthető, milyen történelmi körülmények között jön létre történelemfeletti logika – például a művészetben vagy a tudományban –, mindennekelőtt megszabadítja a kritikai diszkurzust ama platóni kísértéstől, hogy lényekkel – az irodalmiság, a költőiség vagy mondjuk a matematika lényegével – álljon elő. A lények analitikus vizsgálata, amelynek bűnébe oly sok „teoretikus” beleesik (nevezetesen az „irodalmissággal” kapcsolatban – a fenomenológiában és az eidentikus elemzésben igen jártas – Jakobson és az orosz formalisták, vagy a „tiszta költészettel” avagy a „színházisággal” kapcsolatban Brémond és Artaud óta annyian), csupán újra felhasználja, noha ennek nincs tudatában, a *megtisztítás* fentebb vázolt lassú és fokozatos folyamatát, amely minden egyes műfajban – a költészetben, a regényben és a színjátszában – a termelési mező autonómmá válását kísérte. A termelési mezőben az egyik megtisztítástól a következőig vezető küzdelmek hozzájárultak a költői, a színházi és a regényhatás sajátos elvének fokozatos elkülönítéséhez, míg végül csak a végletekig

sűrített kivonatuk maradt meg (például Ponge költészetében): azok a tulajdonságok, amelyek a leginkább kiválthatják az adott műfaj hatását – a költészetben a „rutin kizökentése”, a formalista *osztranyénnyje* (elidegenítés) – mégpedig anélkül, hogy a társadalom által „költőinek” tekintett technikákhoz nyúljanak. A korlátozott termelés mezeje, jobban mondva a benne érvényesülő történelmi folyamat, az igazi „szőrszálhasogató”.

De nyertünk-e valamit a varázstól való megfosztás kissé fonák élvezetén kívül, amikor egyszerűen a történelemre vezettük vissza azt, ami azt követeli, hogy mindenféle történelmi genézis esetlegességeitől érintetlen, abszolút élmény tárgya legyen? „A művek hatása más művekre” – amiről Brunetiére beszél – aligha mehet végbe a szerzők közvetítő tevékenysége nélkül. Az ő stratégiáik viszont azokból az érdekekből merítik formájukat és tartalmukat, amelyek egy igen specifikus játék szerkezetében elfoglalt pozíciójukhoz kötődnek. A történelem csak úgy hozhat létre történelemfeletti egyetemességet, ha olyan társadalmi univerzumokat intézményesít, amelyek sajátos működési törvényeik társadalmi alkímiájának hatására az egyetemes szublimált lényeket vonják ki a különös érdekek gyakran kíméletlen összecsapásából. Ez a realista szemlélet – amely bizonyos szabályoknak alávetett, kollektív vállalkozássá alakítja az egyetemes létrehozását – szerintem végső soron megnyugtatóbb, és ha szabad ezt mondanom, emberibb is a tiszta formák iránti tiszta érdek karizmatikus erényeibe vetett hitnél.