

Teksty Drugie 2002, 6, s. 86-91



Spółeczna psychoanaliza władzy tworzenia

Małgorzata Jacyno

Społeczna psychoanaliza władzy tworzenia

*Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*¹ to dopiero trzecia książka przetłumaczona na język polski z olbrzymiego dorobku Pierre'a Bourdieu – niedawno zmarłego wybitnego, według niektórych najwybitniejszego, socjologa ostatnich czasów. W Polsce poza środowiskiem socjologicznym znany był głównie dzięki wzmiankom ukazującym się w relacjach z wystąpieniami antyglobalistów, którym przewodził we Francji. Prowokacyjny i inspirujący dla wielu charakter zarówno obecności politycznej, jak i sposobu myślenia autora potwierdza już tytuł rekomendowanej książki. Reguły sztuki – jak stwierdza na początku Bourdieu – to analiza społeczne-go pochodzenia drogiej ludziom iluzji, a mianowicie iluzji możliwości transgresji w doświadczeniu sztuki, by posłużyć się stylem charakterystycznym dla autora, transgresji, która pozostaje zawsze w zasięgu ręki, tak jak choćby książka.

Ponieważ Pierre Bourdieu wciąż pozostaje słabo znanym autorem, warto najpierw pokrótce wprowadzić czytelnika w jego dorobek, który nie mieści się już od dawna w granicach zainteresowań socjologii. Wprowadzenie to ma także objaśnić, dlaczego książka Bourdieu jest analizą z kluczem. W istocie bowiem praca ta, jak i cała socjologia autora, reprezentuje socjologię refleksyjną czy – jeśli można tak powiedzieć – socjologię odbijającą. Myśl tu zawarta ma charakter wielopiętrowy. Nie ma analizy – jak mawiał Bourdieu – bez autoanalizy. *Reguły sztuki*, zgodnie z tą zasadą, to demystyfikacja złudzenia absolutnej wolności aktu tworzenia, ale to także demystyfikacja złudzenia absolutnej wolności i uprzywilejowanej pozycji badacza, który odkrywa przed nami to złudzenie. Uwadze tej należałoby przypisać szczególne znaczenie, ponieważ jakkolwiek niestety zdradza po części „rozwiązanie intrygi”, to jednocześnie powstrzymuje czytelnika przed pochopną czy „nawiną lekturą” książki.

¹ P. Bourdieu *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

Jacyno Społeczna psychoanaliza władzy tworzenia

Rys wyróżniający socjologię czy dzieło Pierre'a Bourdieu stanowi bez wątpienia rozległość podejmowanej problematyki oraz próba przekroczenia wielu uświęconych podziałów obowiązujących w tej dyscyplinie. Z racji rozległości podejmowanych badań i analiz krąg publiczności Pierre'a Bourdieu nie ograniczał się tylko do środowiska socjologicznego. Jego koncepcje okazały się inspirujące również dla przedstawicieli innych dyscyplin – antropologii, lingwistyki, filozofii, nauk politycznych, historii sztuki oraz estetyki. W połowie lat dziewięćdziesiątych jedna z socjologicznych prac (!) Bourdieu – *La misere du monde* (1993) – doczekała się inscenizacji teatralnej.

Od lat osiemdziesiątych twórczość Bourdieu zalicza się do najbardziej spektakularnych przejawów tego, co zwykło się nazywać „socjologiczną wyobraźnią”. Spektakularność tego przedsięwzięcia teoretycznego i badawczego związana była z konsekwentnie realizowanym programem scalenia przedmiotu socjologii pokaźkowanego między rozmaite subdyscypliny oraz ze wspomnianym już zamiarem przewyciężenia dychotomicznych podziałów rozdierających nauki społeczne i nauki o kulturze (symboliczny *vs* ekonomiczny aspekt działania, interakcja *vs* makrostruktura, podmiot *vs* przedmiot). Zamiar myślenia poza zwyczajowymi dychotomiami wyraźnie obecny jest także w *Regułach sztuki*. Wydaje się jednak, że ta wstępna charakterystyka dzieła Bourdieu podkreślająca ów motyw scalenia trudnych do uzgodnienia perspektyw teoretycznych i badawczych w niewielkim jedynie stopniu – jeśli w ogóle – uzasadnia nazwanie go spektakularnym przejawem „socjologicznej wyobraźni”.

Zwłaszcza tym, którzy po raz pierwszy sięgają po książkę tego francuskiego socjologa należy się dodatkowe objaśnienie i zastrzeżenie, które uchroni być może autora książki przed przedawnionymi już w większości zarzutami. Realizowany przez autora zamiar połączenia różnych tradycji teoretycznych nigdy nie nabral znamion eklektyzmu. Od początku za to projekt ten stał się przedmiotem wielu kontrowersji. Bourdieu jednoznacznie wpisał się bowiem w prowokacyjną dla wielu tradycję mistrzów podejrzeń (w *Regułach sztuki* wprost na przykład pisze, że pole literackie wymaga freudowskiej analizy) i do końca był jej wierny zarówno w sposobie badania świata, jak i w swojej obecności publicznej i politycznej.

Zatem koncyliacyjny, czy – jakby powiedział ironicznie Bourdieu, który chętnie w swoich analizach używał metafory pola religijnego – ekumeniczny gest, został odrzucony. Odrzucenie to jednak, mówiąc językiem Bourdieu, było ostatecznie dla autora „wydajne symbolicznie” i przyniosło mu jeśli nie powszechne uznanie, to na pewno zagwarantowało rozpoznanie w środowisku intelektualnym. Intelktualną i polityczną obecność Bourdieu dobrze określa spostrzeżenie badaczy francuskiej kultury; aplauz i odrzucenie razem dopiero oddają smak tego, co zwykło się nazywać rozpoznanem przez *tout Paris*.

Najczęściej wysuwane pod adresem prac Bourdieu zarzuty dotyczą deterministycznych sformułowań związanych z wyraźną obecnością w jego dziele strukturalizmu, zsocjologizowanej wersji psychoanalizy oraz marksizmu czy też determinizmu ekonomicznego. Warto na chwilę zatrzymać się przy najczęściej stawianym

Roztrząsania i rozbiory

autorowi zarzucie deterministycznego oglądu świata, tym bardziej że może on się pojawić także w odniesieniu do *Reguł sztuki*. Zasadność tego zarzutu zdaje się potwierdzać przede wszystkim język, jakim posługiwał się Bourdieu. Główne kategorie, których używał w swych analizach kultury i sztuki to „kapitał symboliczny” (odnoszony do przetransformowanych trzech innych form kapitału – społecznego, ekonomicznego i kulturowego), „rynek dóbr symbolicznych”, „wydajność symboliczna” oraz „nieświadomość społeczna”.

Pojęcia te jednoznacznie odsyłają do określonej, właśnie deterministycznej tradycji myślenia. Zamierzona, jak się zdaje, prowokacja Bourdieu polegała na zastosowaniu języka determinizmu do badania tych sfer ludzkiego doświadczenia, które zwyczajowo i poniekąd z definicji traktowane są jako obszary, jeśli można tak powiedzieć, praktykowania wolności. Zarzut deterministycznej interpretacji kulturowych praktyk tożsamy był z zakwestionowaniem powodzenia czy też po prostu wiarygodności deklarowanego przez autora uzgodnienia opozycji teoretycznych i badawczych. Na lata osiemdziesiąte przypada przełom w sposobie odczytywania prac Pierre’a Bourdieu. Bez wątplenia o przełomie tym zadecydowała także ewolucja jeśli nie przekonań, to przynajmniej sformułowań samego autora, który do inspirowanego Marksem badania form oraz przejawów społecznego i kulturowego uprzywilejowania, a także upośledzenia włączył i konsekwentnie realizował fenomenologiczne wskazanie o konieczności rekonstrukcji perspektywy uczestnika czy raczej perspektyw różnych uczestników oraz niewspółmiernych względem siebie racjonalności mikroświatów. W opis „ustrukturuwanego” i „wykończoności” świata wkrada się chaos, nie dająca się uzgodnić niewspółmierność punktów widzenia oraz bliskie solipsyzmowi przekonanie o iluzoryczności doświadczenia po dzielenia wartości i odniesień kulturowych.

Dzisiaj można powiedzieć, że Bourdieu z prawdziwą wirtuozerią odkrywał tradycyjne formy uprzywilejowania i upośledzenia za banalnymi praktykami wyzwolonego nowoczesnego „życia codziennego”. We wspomnianej już pracy *La misere du monde* realizowaną przez siebie – puentylistyczną, jak ją niektórzy nazwali – metodę rekonstrukcji świata społecznego wiąże z postulatem debanalizacji codziennego doświadczenia. Postulat ten – jak łatwo dostrzeże historyk literatury i czytelnik książki Bourdieu – przypomina czy po prostu nawiązuje do programu literackiego Gustawa Flauberta „dobrze opisywać to, co mierne” (s. 149-158). Bourdieu w polu socjologii, podobnie jak Flaubert w polu literackim, dokonał uprawomocnienia zainteresowania dla banalnej codzienności, pomijanej właśnie za banalność, która klóci się, a dokładniej rzecz ujmując klóciła się – tak w polu artystycznym, jak i naukowym – z wyobrażeniem tego, co może być obiektem godnym zainteresowania, przedstawienia i uwiecznienia. W socjologii Bourdieu nietrudno znaleźć fragmenty, gdzie z badawczą pasją i literackim talentem analizuje się „*le mediocre*”.

Prezentowana praca Bourdieu to rzadki przykład niejednostronnej i nieuprzedzonej analizy społecznych i ekonomicznych warunków „stworzenia twórcy” i procesu artystycznej i intelektualnej kreacji. „Względna autonomia” pola artystycznego – jak pisze Bourdieu – to efekt historycznego procesu starć, które dopro-

Jacyno Społeczna psychoanaliza w'adzy tworzenia

wadziły do ukształtowania się i uprawomocnienia niezależnych (należałoby tu dodać „względnie niezależnych”) od mecenatu państwowego i prywatnego kryteriów pola artystycznego. Zapowiedź ta może kierować uwagę czytelnika ku problemowi spektakularnych przykładów ingerencji i prób administrowania sztuką, jak to miało na przykład miejsce w przypadku reżimu komunistycznego, bądź ku zjawisku kultury masowej (warto w tym miejscu zaznaczyć, że Bourdieu z wielką rezerwą odnosił się do użyteczności analitycznej tej kategorii wskazując, że pełni ona przede wszystkim funkcję oskarżenia o „barbarzyński” gust).

W istocie jednak analiza Bourdieu dotyka o wiele bardziej subtelnych i złożonych zależności. W procesie konstytuowania się pola artystycznego uwzględniona została bowiem wielość jego uczestników (artyści, mecenat, publiczność, klienci, pośrednicy, krytycy oraz rozmaite instytucje – galerie, muzea, szkoła – które dokonują „kanonizacji” czy „fetyszycacji” wytworów). Analiza socjologiczna, jak pisze Bourdieu, nie eliminuje twórcy i nie sprowadza dzieła do prostego wytworu środowiska. Widzi w nich natomiast znak oswobodzenia się artysty i bada, w jakich okolicznościach i w jaki sposób dokonało się to oswobodzenie. Bez wątplenia uprzywilejowane znaczenie Bourdieu nadaje tym oswobodzicielskim strategiom, przez które twórca częściowo przynajmniej obiektywizuje i analizuje warunki kreacji.

Taką strategię przypisuje na przykład pisarstwu Faulknera. W *Róży dla Emilii* – jak pokazuje Bourdieu – Faulkner demontuje warsztat powieściopisarza. Uduje, że wierzy w przedstawianą opowieść i uwodzi czytelnika, tak by ten zapomniał, że ma do czynienia z fikcją. Pierwsza lektura *Róży dla Emilii* angażuje dogmatyczne czy doksyiczne przekonania, a w tym zwłaszcza iluzję o istnieniu jakiegoś „naturalnego biegu spraw”. Rozwiązanie intrygi demaskuje właśnie ich uprzedniość wobec lektury i odsłania sam proces uwodzenia czytelnika. Uwiedziony (można dodać ze wszystkim tego konsekwencjami) czytelnik musi przystąpić do drugiej lektury. Faulkner oczekuje od niego, „by podjął wysiłek wykrycia i rekonstrukcji, niezbędny, by «zorientować się we wszystkim», oraz by czyniąc to odkrył to, co traci, gdy orientuje się zbyt łatwo, tak jak w powieściach zorganizowanych zgodnie z obowiązującymi regułami [zwłaszcza jeśli chodzi o to, co dotyczy czasowej struktury opowiadania], czyli prawdę potocznego doświadczenia czasu i doświadczenie zwykłej lektury opowiadania o tym doświadczeniu” (s. 495).

Jak pisze Bourdieu, „opowieści Faulknera działają na wzór eksperymentalnego przerywania dogmatycznej drzemki, praktykowanego niekiedy przez etnometodologów, gdy na przykład sugerują studentowi, by odpowiedział matce, proszącej go o przyniesienie mleka z kuchni: «a gdzie jest kuchnia?»” (s. 495). Ta strukturalna i ekonomiczna analiza warunków „wytwarzania dóbr symbolicznych” w sposób typowy dla autora łączy się z literackim bez mała opisem niepozabawionej interesu ludzkiej pasji i zaangażowania w grę, tak jakby chodziło w tych walkach nie o ludzką wolność tworzenia, ale o życie czy wręcz o Bycie.

Przejawem dążenia do autonomizacji pola artystycznego jest bowiem ambicja stworzenia mikroświata („mikrosoczeństwa”) czy wręcz stworzenia świata na

Roztrząsania i rozbiory

nowo z właściwymi mu zasadami myślenia, tworzenia, ale i życia. Istotne znaczenie w rozwoju autonomii pola artystycznego autor *Regul sztuki* przypisuje więc pierwszej i drugiej bohemie, ponieważ – czyniąc przedmiotem twórczości także styl życia czy życie po prostu – stworzyła drugi obok „prawdziwego” świat; świat, w którym zakwestionowana i zniesiona została „naturalna” granica między sztuką a życiem (s. 87-96).

Autonomia pola artystycznego realizuje się w możliwości stworzenia drugiego świata – „świata na opak”, a więc jakby lustrzanego odbicia (należałoby dodać ze wszystkimi tego konsekwencjami) tego „prawdziwego”. Mikroświatem sztuki, a potem także polem intelektualnym, rządzi bowiem – jak argumentuje Bourdieu – specyficzna postać interesu, jaką jest bezinteresowność. Manifestowanie nieobecności jakiegokolwiek motywu pragmatycznego jest główną i najbardziej „wydajną symbolicznie” strategią działania w tym „świecie na opak” i głównym kryterium odróżniania sztuki od tego, co sztuką nie jest. Fakt, że świat ten został stworzony na zasadzie lustrzanego odbicia tego „prawdziwego” w niczym nie pozbawia jego uczestników doświadczenia prawdziwości walk i gier, które się w nim toczą. Inny jest tu jedynie przedmiot gry. Jest nim właśnie bezinteresowność.

Pole artystyczne traktowane jest przez jego uczestników tak jakby było jedynym, a w każdym razie jedynym prawdziwym światem. Dlatego walki, jakie się tu toczą, zdają się dotyczyć najwyższej stawki. Bo o nią w istocie – konstatuje Bourdieu – chodzi. Taka jest bowiem – jak to widać na przykład w przypadku Duchampa – ostatecznie najwyższa stawka owego „ryнку dóbr symbolicznych”: „Odmowa malowania (podkreślona wycofaniem się po nieukończeniu *Wielkiej szyby* w 1923 r.) staje się w ten sposób, z tytułu aktualizacji dadaistycznej odmowy oddzielenia siebie od sztuki i życia, aktem artystycznym, a nawet najwyższym aktem artystycznym, podobnym w swej własnej dziedzinie, do kontemplacyjnego milczenia heideggerowskiego stróża Bycia” (s. 380).

W proponowanej przez Bourdieu rekonstrukcji socjogenezy pola sztuki kluczowe znaczenie przyznaje się dwóm etapom jego rozwoju. Były one decydujące zarówno dla kształtowania jego autonomii, jak i dla określenia jego granic, w tym zwłaszcza granic dającej się tu pomyśleć transgresji. Pierwszy etap to wspomniany już etap manifestowanej (i doświadczanej) bezinteresowności tworzenia. Streszcza go najpełniej postulat „sztuki dla sztuki” w rozmaitych swoich wcieleniach („herezja moralizatorstwa” czy „książka o niczym”). Charakterystyczna dla tego etapu jest sugestia „czystego oglądu”. Pozycję twórcy opisuje w milcząco założony Bóg. Drugi kluczowy etap to etap dekonstrukcji czy demistyfikacji twórcy, aktu tworzenia i „działań kanonizacyjnych”, czyli działań podnoszących obiekt do rangi dzieła.

Spektakularne przejawy tego rodzaju autonomii pola artystycznego to akty profanacyjnego odbierania powagi sztuce, równoczesnej dekonstrukcji i konstrukcji, tworzenia przez rezygnację dokończenia dzieła. Dlatego Bourdieu powołuje się m.in. na twórczość Marcela Duchampa, którego prace są zarazem autoironiczną i krytyczną analizą warunków i możliwości tworzenia dzieła. Muszla klozetowa

Jacyno Społeczna psychoanaliza władzy tworzenia

wystawiona przez Duchampa dekonstruowała warunki tworzenia (dziełem jest to, co pokazuje się w galeriach), ale też jej wystawienie naprawdę było aktem twórczym (bo naprawdę była wystawiona w galerii).

Tak jak wspomniałam na początku rekonstrukcja zasad działania pola artystycznego proponowana przez Pierre'a Bourdieu jest analizą z kluczem. Bourdieu, podobnie jak Faulkner, zdaje się bowiem zrywać w *Regulach sztuki* swoisty kontrakt, jaki zwykle zawiera każdy autor z czytelnikiem, zwłaszcza jeśli chodzi o lekturę pracy naukowej. W przedmowie do *Homo academicus* (1984) – pracy demaskującej zasady funkcjonowania pola naukowego, Bourdieu nie bez autoironii anonsował ją jako książkę, którą należałoby być może spalić. Podobny jak w *Regulach sztuki* program społecznej psychoanalizy Bourdieu zastosował bowiem w odniesieniu do pola naukowego, którego był prominentnym uczestnikiem. Jak się zdaje „wypartym pragnieniem” tego pola jest niewypowiedziane w analizie naukowej żądanie, „by traktowano ją serio nawet wtedy, gdy analizuje podstawy tej zupełnie szczególnej formy *illusio*, jaką jest *illusio* naukowa. Trzeba też dodać, że Bourdieu marzył o tym, by pole naukowe osiągnęło kiedyś taki zakres „względnej autonomii”, jaką od dawna daje swoim uczestnikom pole artystyczne.

Małgorzata JACYNO