

Některé uměnovědné a sociologické aspekty  
problematiky<sup>1</sup>

### **1. Příklad a otázka na začátek**

Člověk, který jede ve vlaku a čte knížku, patří k samozřejmostem tvořícím atmosféru cestování. Všednost cestování je v jeho případě obohacena děním literárního díla. Situace, jejímž činným jádrem je cestování a četba slupkou nečinnosti, je aktivitou literárního díla obrácena ve svůj protiklad. V roli spolucestujících obvykle anticipujeme čtenářovu dvojí identitu: Je člověkem, který je pro nás objektivně přítomen svou subjektivní *ne-přítomností*.

Může se ovšem stát, že nám lidská nebo profesionální zvědavost nedovolí, abychom se nepokusili o tichý průlom do sociální anonymity spolucestujícího čtenáře. Čtení „přes rameno“ je v takové situaci celkem běžnou indiskrecí. Směřuje k doplnění zjevných vlastností vlastnostmi — pro nás — skrytými. Je pokusem o přeměnu náhodného a neznámého spolucestujícího v člověka pro nás určitějšího, je pokusem o jeho bližší *sociální určení*.

Sociálně uznávaná netaktnost „čtení přes rameno“ i obvyklá nelibost postiženého ovšem signalizují, že zde nejen rušíme při četbě, ale souběžně vnikáme do soukromí a nitra neznámého člověka, v souladu s příslovečným „Řekni mi, co čteš, a já ti řeknu, kdo jsi“. Příslovečná moudrost zde předpokládá, že časoprostorové a obsahové dění knihy jakýmsi způsobem *souvisí* se sociálním světem a životem čtenáře. Naopak nepředpokládá nahodilost ve výběru čtiva, vylučuje, že by člověk četl knihu, která mu není vlastní, je pro něj nezáživná, nudná, nebo příliš „pracná“. Souhrnně, nepředpokládá, že by člověk četl knihu neodpovídající tomu, kým „ve skutečnosti“ je.

Otázka platnosti přísloví, která zde přirozeně vyvstává, má svůj obecnější výzkumný ekvivalent: Jaký typ závěrů si uděláme o našem spolucestujícím? Jaký typ informací o sociální identitě, osobnosti a způsobu života lze vyvozovat z percipovaného uměleckého díla? V čem tkví sociálně specifický a tím také sociálně specififikující význam percepce umění?

### **2. Potíže s využitím uměnovědných přístupů**

Pokud by se na našem místě ocitl některý z klasiků rozvětveného literárního sociologismu, respektive striktně sociálního výkladu umění (Taine, Plechanov, Goldmann), bez odkladu by přikročil k sociologické explikaci díla. Vycházejí z předpokladu, že sociální funkce díla jsou dominantně určeny jeho sociálním obsahem a intencí, obnažil by společensko-historický původ a poslání díla. Studium díla by sledovalo odkrytí v díle obsažených společenských poměrů z jejich estetického „zastření“. Pomocí sociálního „vidění“ a interpretace světa, na nichž je dílo vystavěno a které vyjadřuje, by také byl sociálně identifikován čtenář.

(1) Autor by rád poděkoval B. Filipcové, M. Petruskovi, J. Večerníkovi a P. Matějů, bez jejichž pomoci, zájmu a připomínek k různým verzím textu by tato stať nevznikla.

Radikální estetik by ovšem udělal pravý opak. Pod „nánosem“ společensko-historického by hledal *estetické*. Dílo by bylo vřazeno do struktury celku umění jako zcela svébytného (v extrémě bezekvivalentního) světa a jazyka estetiky, vyžadujícího sobě vlastní a pro sebe platnou zkušenost, erudici, smysl a cit. Podle postavení díla v této (vesměs kvalitativně či formálně hierarchické) struktuře umění by estetik odhadl uměleckou vyspělost čtenáře, jeho „smysl pro umění“ a tím i jeho pozici v kulturní a vzdělanostní diferenciaci společnosti. Jádrem nerovností a rozdílů ve vztahu k umění zde není sociálně specifická artikulace a vidění světa z hlediska rozdílných sociálních (skupinových, třídních) perspektiv a zájmů, ale specifická, jedinečnost a neredukovatelnost světa umění uvnitř sociální skutečnosti vyžadující jak schopnost odpoutat se od „prozaické“ reality, tak uměleckou a estetickou „gramotnost“. Český strukturalista Mukařovský by nadto sledoval vztah estetické funkce díla k sociálně kodifikované estetické normě a sociálnímu rozvrstvení vkusu. Pokusil by se patrně o určení toho, jakému vkusu, a tudíž jaké sociální vrstvě dílo estetiky a normativně odpovídá.

Mezi cestujícími by se ovšem mohl vyskytnout někdo, kdo by vznesl na adresu sociologismu (jakožto sociologického redukcionismu ve výkladu umění) i na adresu jeho teoretické a historické inverze — estetismu, dvě zásadní námitky poukazující na specifickou *percepce* umění:

1. Oba koncepty — chtě nechtě — vycházejí ze ztotožnění *percepce* umění s jeho *studiem*. Jsou proto založeny spíše na *poznávání* a zkoumání uměleckého díla. *Percepce* uměleckého díla ovšem není jeho *studium* („close reading“) ve smyslu sociologického nebo estetického rozkladu a výkladu díla. Je daleko spíše jeho syntézou a *přivlastněním*.

2. *Percepce* proto nemůže být *pouze* mechanickým odrazem nebo kauzálním důsledkem toho, čím je dílo o sobě a před *percepce*, ať již sociálně nebo estetiky. Neboť „o sobě“ je dílo *pouze* neživou strukturou (textem). Je plně oživeno *teprve* v procesu *percepce* — *přivlastňující* aktivitu člověka.

Zmíněným odpůrcem by mohl být například Roman Ingarden, pro něhož je dílo plně konstituováno *teprve* četbou a čtenářem. Zastánce hermeneutické koncepce by šel ještě dále. Dílo je v *percepce* nejen zkonstituováno, ale čtenářovou aktivitou do důsledku historicky a společensky *konkretizováno*. Tím je v *percepce* *znovuvytvářeno* a neopakovatelně subjektivně *interpretováno*. Prostřednictvím díla se neprojevuje sociální či kulturní identita člověka, ale v *perceptivní* aktivitě člověka se ustanovuje a *znovuvytváří* sociální a kulturní identita uměleckého díla. V estetickém i sociálním smyslu je v daném výkladu umění důležitější, jak lidé čtou, než co a proč čtou. Neboť podle toho uměleckému dílu svým a sobě vlastním způsobem „rozumí“. Podle toho, jak jim literární dílo dává „za pravdu“, je také interpretují.

Oproti klasické sociologické i estetické objektivistické analýze umění, prozrazuje fenomenologický a ještě více hermeneutický přístup *subjektivnost* i *subjektivismus* *percepce*, zbavující umělecké dílo autonomie, vnitřní nutnosti (výkladu a dění), a tím do značné míry i jeho autentičnosti. *Percepce*, vedená subjektivním zorným úhlem čtenáře, nutně směřuje k autoafirmativnosti.

Problémů, které zde vyvstávají, je hned několik. Předně, přes evidentní víceznačnost (možných interpretací) uměleckých děl existuje hranice, za níž se projevují další interpretace jako zkreslující a znásilňující *dezinterpretace*, jimž se dílo „vzpírá“, ztrácí smysl, uzavírá se, čímž se *percepce* stává nudou nebo „dřinou“. Autoafirmativní funkce (*percepce*) umění, to za druhé, je jednou z těch oblastí, v nichž proběhl a probíhá konflikt provázející moderní umění od jeho zrodu a kde se utvořila poměrně jasná *linie mezi avantgardním, akademickým a tzv. masovým*, nebo z jiného pohledu „dobrým“ a „špatným“

uměním.(2) Zároveň ovšem, to za třetí, je třeba souhlasit s tím, že moderní umění sledovalo vlastní *víceznačnost* a nezřídka i polyvalenci jako implicitní vývojovou linii, v níž je sociální konflikt o „interpretaci“ reality i díla spíše efektem jeho působení než jeho explicitním obsahem.(3) Souběžným procesem, doprovázejícím „vpád“ každodennosti do umění, pokles jeho autoritativnosti ve vztahu k recipientovi i vzrůst jeho víceznačnosti v interpretaci reality, to za čtvrté, byl komplementární „vpád“ *laických motivů* do výběru, percepce i hodnocení umění. Tato obsahová stránka demokratizace jakožto „desakralizace“ umění v posledních sto letech, oslabil monopol kritérií školenosti, „vybraného vkusu“ a „smyslu pro krásno“ v posuzování umění, a naopak rozevřela prostor pro vzrůst vlivu individuálních zálib a optiky každodenního života v percepci i prožívání umělecké produkce.(4)

Ubývající jednoznačnost i autoritativnost uměleckých děl v jejich výkladu i přijetí, diverzifikace sociálních reakcí a percepce uměleckých děl, spolu s rozevřením formální, žánrové a zvláště pak obsahové a kvalitativní pestrosti umělecké produkce, nastolily problematiku zrodu a *diferenciace významu a významů* uměleckého díla i jednotlivých oborů a žánrů umění. Strukturální a zvláště pak sémantická analýza, svým zaměřením na objektivní základy intersubjektivního charakteru umělecké komunikace (tvorby, výstavby uměleckého díla i percepce), přispěly k obhajobě *autonomnosti uměleckého díla*

(2) Čím více pronikalo moderní umění pod povrch (odcizené) každodennosti a ztrácelo s ní kontakt i mimetickou korespondenci — nikoli tím, že by ji „opouštělo“ (jak se domníval Hauser), ale tím, že ji *demystifikovalo* právě jako člověku „cizí“ skutečnost — tím méně bylo lidí, kteří byli ochotni za takové nepříjemné umění „utrácet“ své peníze. Umělecká díla byla veřejností odmítána spíše proto, že byla pochopena a shledána neslučitelnými s vlastním způsobem života než proto, že by byla nesrozumitelná. Národním příkladem takového sporu o autoafirmativní funkci umění je dnes již bezmála zapomenutý případ Zolovy Nany. Má literatura být exponentem autoafirmativních čtenářských zájmů nebo nástrojem demystifikace lidského světa a exponentem (pravdivé) skutečnosti postrádající líbivost a estetičnost totožnou s „povznášejícím krásnem?“ Zola navíc tento konflikt začlenil do samotného románu, čímž veřejný spor nejen antcipoval a zčásti vyvolal, ale tímto svým žertem mu dal význam kvalitativního paradigmatu moderní literatury.

(3) J. Wolffová upozorňuje na pokles autoritativnosti moderní literatury, který se projevuje méně direktivním a jednoznačným vedením čtenáře v popisu, ději a interpretaci. K rozevření prostoru pro spolupráci recipienta na rekonstrukci díla podle Wolffové dochází rovněž vznikem tzv. *polyfonické novely*, kterou identifikoval Bachtin při analýze Dostojevského. Na rozdíl od „homofonické“ nebo „monologické“ novely, dominující v historii literatury, nemá polyfonická nebo dialogická novela jediný (dominující) zorný úhel, ať již autora nebo kterékoli z postav [viz Wolffová 1981 : 127]. Tento trend se v moderní literatuře stal bezmála programem. Schopnost exponovat tutéž situaci v naprosto protichůdných, alternativních pohledech, které obracejí její význam i smysl, představuje dnes synonymum fabulačních a kompozičních schopností pro řadu profesionálních literátů, jako např. Updike, Bellow, Doctorow, Irving, Styron a další. Čím více ovšem potlačují vlastní „hlas“ ve prospěch polyfonické výstavby díla (a tento trend je dnes patrný i ve filmové a dramatické tvorbě), tím více se komplikuje jejich společenská identita — pozice a role umělce. Výsledkem je pocit sociální vykořeněnosti a potřeba sociální sebe-realizace, projevující se například rostoucím počtem právě sebereflexní literární produkce o „psaní“, literatuře, spisovateli, jeho sociálním oprávnění a existenci. V podání výše zmíněných autorů se tato tematika stala prakticky samostatným žánrem „Fiction on Fiction“.

(4) Na tomto principu mimo jiné došlo i k oddělení profese a obsahu práce kritika a teoretika umění. Například v období tzv. viktoriánské literární kritiky se kritik stal natolik silným exponentem laických zájmů a hledisek čtenářské veřejnosti, že kritika byla pocíťována jako bariéra rozvoje samotné tvorby. Výsledkem bylo zformování vlivného a dlouhodobě působícího teoreticko-kritického a tvůrčího proudu „New Criticism“, který se programově hlásil k radikálně estetizujícímu pojetí umění [viz Levý 1966, Weimann 1973].

jako relativně nezávislého strukturovaného *systému*, charakteristického sobě vlastní, specifickou, vícedimenzionální a zprostředkovanou znakovou reflexí již (kulturně a sociálně) interpretované reality.(5)

Studium specifických formálních prostředků rozvětvené struktury umění na jedné straně a ustálených sociokulturních znakových a významových systémů, které má umění k dispozici a s nimiž musí pracovat, na straně druhé, podlomily jak mechanický sociální determinismus a sociologický redukcionismus, pokud jde o výklad sociálního „původu“ a „profilu“ díla, tak estetismus, pokud jde o estetickou nezávislost a sociální bezekvivalentnost umění.

Interpretativní sociokulturní znakový a významový kontext je nezastupitelný i při výkladu sociálně diferencovaných významů, které dílo nabývá v percepci jako v procesu subjektivizace. Roland Barthes má nesporně pravdu v tom, že čtenář (v případě literatury) je úběžníkem sjednocujícím mnohoznačnost textu, a že „zrod čtenáře“ (jako suveréna percepcie) je placen „smrtí autora“ jako původce textu [Barthes 1977]. Zároveň je ovšem zřejmé, že subjektivita nemá ráz libovůle. Má svůj objektivní základ a kořeny zformované „ideologie“ [Eco 1977]. Lze dokonce říci, čímž se úzce přibližujeme například k Bachtinovu konceptu, že zformovaný interpretativní, respektive ideologický koncept reality na straně publika, není bariérou, respektive pouze znakovým a významovým prostředkem a předpokladem komunikační „spolupráce“, ale také vlastním *předmětem práce a vlivu uměleckého díla*.

Nepopíratelný přínos semiotiky i strukturální analýzy, pokud jde o specifčnost umění, povahu a zprostředkovanost jeho vztahů k realitě při vzniku, percepci i širším uplatňování umění, zřejmě spočívá v tom, že zde byla rozpracována a výrazně obohacena ta oblast, která se jeví sociologicky relevantní, a to *ontologická příslušnost a pozice umění v sociální a kulturní realitě*.

Právě z hlediska ontologické role umění v sociálním světě a v životě lidí, se ovšem projevují meze semiotiky i strukturální analýzy. Přes nepopíratelnou, zvláště metodologickou nosnost těchto přístupů v užším rámci struktury umění a uměleckého dění zůstává nezodpovězena klíčová otázka sociálního významu a funkcí (percepce) umění v životě lidí, jinak řečeno, existenční a existenciální význam umění jako svěbytného, jakkoli vnitřně strukturovaného, sociálního a historického fenoménu. Čím hlouběji pronikáme strukturou díla na jedné straně a strukturou a děním percepční aktivity na straně druhé, tím více se zároveň vzdalujeme odpovědi na banální, avšak krucální otázky: *K čemu je umění v dnešním životě „dobré“? V čem spočívá význam umění pro „mimoumělecké“ a „mimopercepční“ vrstvy života? V čem tkví – nahlíženo v marxovské optice – hodnota (percepce) umění pro (lidské a společenské) bytí člověka?*

Nejde nám pochopitelně o to, obhajovat oprávněnost marxovského (ontologického) kladení otázky smyslu percepce umění ve srovnání s nemarxistickými koncepty umění. Naším cílem není diskuse teorie umění, ba dokonce ani sociologie umění, ale sada relevantních problémů, s nimiž se setkává sociologický výzkum – když sleduje vlastní výzkumné cíle (například volný čas, způsob života nebo širší kulturní souvislosti sociálních nerovností). Obtíže s využitím uměnovědných poznatků pro řešení některých problémů obklopujících výklad a interpretaci percepce umění při analýze „mimouměleckých“ společenských jevů se do značné míry týkají i marxistických uměnovědných disciplín (teorie a dějin umění, estetiky, sociologie i širěji zaměřeného kulturního výzkumu).(6)

(5) Ne náhodou se v posledním desetiletí prudce zvýšil zájem o práce ruské formální školy a především Bachtina.

(6) I kdybychom se v našich podmínkách smířili s diverzifikací výzkumných

Nelze pochopitelně vytýkat teorii umění, že se nezabývá problémy, které nejsou z její *perspektivy patrné*. To ovšem na druhé straně neznamená, že by tyto problémy nebyly legitimní, a tudíž i legitimizující snahu mimouměnovědných disciplín o jejich řešení a vypracování „vlastní“ koncepce (percepce) umění, nesouměřitelné s uměnovědným zorným úhlem.

V takto pojaté analýze percepce umění nejde o to, co se v aktu percepce děje s uměleckým dílem, ale spíše o to, co se pod vlivem aktivity díla děje s *člověkem*; nejen o to, čím je člověk esteticky nebo sociálně před percepcí, ale rovněž o to, čím se v percepci a díky umění *stává*. Dále mimo úzký rámec kulturního a uměleckého dění — při sledování percepce umění jako svébytné složky životní aktivity je výzkum konfrontován se základním sociálním i historickým faktem: *percepce umění je v každodenním životě populace zastoupena diferencovaně*. Vedle původně uměnovědných a sociálně relevantních otázek — co a jak lidé čtou — přidává sama životní praxe sociálně oprávněné — *zda vůbec čtou* —, a analyticky konsekventní — *proč a k čemu?*

Pro sociologický výzkum není příliš obtížné zjistit, co se lidem v umění líbí nebo nelíbí. Problémem však je, jak s touto informací naložit, jak ji interpretovat, zpracovat a využít pro poznání sociálního významu a funkci umění i pro výklad dalších sociálních jevů. Jakmile se ovšem pokusíme o empirické zachycení obsahových kvalit percepce, bez nichž — jak zdůrazňuje a sociologii také vytýká většina kritiků z uměnovědných disciplín — se žádný výzkum pracující s kulturními aktivitami obejít nemůže, narážíme na rozpory uměnovědných disciplín v tom, co je na uměleckém díle perceptivně a životně směrnatné. Jinými slovy, *podle čeho a jak operacionalizovat a klasifikovat umělecká díla pro potřeby výzkumu způsobu života a nikoliv umění?* Při takto položené otázce se ukazuje, že výzkum percepce umění jako součásti každodenního života populace podstatně *přesahuje* kompetenci uměnovědných disciplín v pro ně meritorním tématu, jímž jsou kvalita a sociálně signifikantní významy umění a jeho percepce. A stojí za to zmínit alespoň některé nejobecnější důvody tohoto „rozchodu“ výzkumných a interpretačních přístupů:

1. Vztah mezi uměleckou kvalitou a životním významem percepce umění se utváří jako *společenský* (diferencovaný a rozporný) a *konkrétně historický* (dějinně proměnlivý) charakter existence a uplatňování umění. Umění může být všední náplní zahálčivosti, pro kterou je práce nevšedně cizí (Veblen). Percepce je pak především věcí vytržbeného vkusu, smyslu pro styl (Auer-

zámů, s ubývajícím prúníkem mezi sociologickým a uměnovědným výzkumem a setrvalou vzájemnou skepsí, nelze identicky posuzovat dlouhodobou stagnaci sociologie umění v jejích klasických, moderních i „publicistických“ tématech. Z mnohavrstevné problematiky společenskosti umění rezignovala sociologie právě na ta témata, v nichž je pro výzkum umění jako společenského fenoménu suverénní. Počínaje uměním jako specifickou formou interpretace a výpovědi o společenské realitě, kde dnes převažují spíše uměnovědná, respektive publicistická kritéria toho, jak by umění (jako umění) realitu interpretovat mělo, než jak a v čem ji skutečně odkrývá nebo (de)mystifikuje. Nemluvě o sociologické analýze nebo „kritice“ relevantnosti té či oné umělecké interpretace společenských jevů, která pochopitelně závisí především na tom, jak samotná sociologie každodenní společenský život zná, a méně na tom, jak si jej v rámci své disciplíny a „pro sebe“ interpretuje a vykládá. Je-li pravdivý tento předpoklad, pak je stagnace „kritické“ sociologie umění spíše důsledkem problémů v úrovni společenského poznání i malého prúníku mezi „předmětem“ zájmu sociologie a umění. Jednostranný je rovněž přístup sociologie k umění jako komunikačnímu procesu. Svým akcentem na výchovné funkce umění sociologie rezignovala na analýzu sociálních, ekonomických i zájmových skupin spjatých s tvůrčími, programovými i distribučními strukturami a mechanismy. Bez zevrubnější analytické reflexe zůstaly varovné statistiky návštěvnosti a kulturní participace, rozpor zájmů signalizovaný přeplněnými knižními sklady a pravidelnými frontami před knihupectvím apod.

bach) nebo aristokratického či konzervativního intelektualismu (Schücking). Pro všednost odcizené práce může být zdrojem úniku z područí odcizení právě špatné umění (Engels). Sociální popularnost a životní význam špatného umění pak nejsou dány „pokleslým“, neškoleným vkusem, ale situací a mnohostí sociálních vrstev, které mystifikující a únikové umění životně potřebují. Nemluvě o té nevšednosti umění, která vzniká z jeho alternativnosti vůči asketismu horečnaté podnikavosti a čínorodosti „protestantské morálky“ (Weber). V pragmatické filozofii ekonomického pseudoracionalismu je také umění uvrženo do tržního rozporu askeze (akumulace) a požívačnosti, zbožní mystifikace hodnoty a užitné hodnoty (Marx). Jeví se jako ztráta času a plýtvání energií, nebo naopak jako prostředek osvobození od světa přízemní každodennosti a užitečnosti, prostředek rozšíření úzkých hranic utilitárního jednání protikladného svobodě a dějinám (Dilthey, Lukács). Nebo dokonce jako ventil a cesta ke ztracené „přirozenosti“, spoutané v zájmu společnosti do „svěrací kazajky“ kultury a morálky (Freud). Popřípadě — a opět zcela opačně — jako prostředek sociálního a historického sebeuvědomění a sebepoznání (Lukács, Goldmann).

2. V historickém procesu uplatňování umění tak vznikají *rozpory mezi „popularitou“ a „kvalitou“*. Jde o napětí mezi postavením díla ve struktuře a vývoji umění na jedné straně a jeho pozicí ve struktuře a diferenciaci percepce na straně druhé. Tento rozpor mezi „nominální“ a „reálnou“ hodnotou uměleckého díla vede uměnovědné disciplíny k tomu, že svůj výklad umění raději situují *mimo rámec společensko-historické existence umění*. V logickém i historickém konceptu umění tím vzniká tendence k jeho tautologickému výkladu. Výzkum, interpretace i hodnocení se opírají spíše o ta kritéria, která nabízí k výkladu právě a pouze umění a jeho „vlastní“ dějiny. Kritéria vytvořená uměním „o sobě“ a „pro sebe“, kritéria odvozovaná spíše z tvorby nebo expertního posuzování. Za těchto okolností nabízí uměnovědné hledisko pro analýzu percepce nejvýše odhad „kulturní“ nebo „vkusové“ úrovně člověka. Neumožňuje nalézt význam a poslání umění v jeho životě ani *původ a obsah* rozporů v sociální existenci a platnosti umění.

3. Historická žitost rozporů mezi společenským významem díla a jeho významem pro vývoj umění a kulturní dědictví se stala pro uměnovědné disciplíny gnozeologickým imperativem k *odstupu výzkumu umění od historicky „přechodného“ a sociálně chaotického v tvorbě i percepci*. Ve snaze o historický nadhled vůči historicitě a pomíjivosti ve společenské existenci a uplatňování umění, je ovšem poznání mystifikováno chybným kladením otázky. Výzkum se nezabývá studiem významu a poslání umění ve vývoji společensko-historické skutečnosti a v životě člověka. Věnuje se spíše zjišťování významu konkrétně historického údobí a praxe pro vývoj, dějiny a strukturu umění.

4. Estetická citlivost vůči svébytnosti umění i složitosti jeho historické a společenské existence vedou často ke krajně skeptickým závěrům o možnostech sociologického výkladu umění. Například, že „umělecká kvalita“ postrádá sociologický ekvivalent [Hauser 1976]. Otázkou však je, zda tento závěr objasňuje i opačný vztah, zda také platí, že sociální diferenciacie percepce *postrádá* kvalitativní logiku.

### 3. Některé sociologické alternativy a jejich problémy

Umělecké dílo se v percepci dostává do kontextů a souvislostí, které obvykle nejsou identické s jeho pozicí a významem ve struktuře a vývoji umění, s jeho uměleckým původem, původností a nezřídka i prozaickou intencí. S uměno-

vědnými koncepty lze obecně souhlasit v tom, že při percepci uměleckého díla se člověk „vzdaluje“ svému každodennímu světu. A je nyní vcelku lhostejné, zda ve směru světa estetiky, nebo sociokulturních významových systémů, interpretací či ideologií, nebo naopak do hloubi a pod povrch své každodenní zkušenosti. Tatáž percepce je však zároveň více či méně pevnou a frekventovanou součástí téhož každodenního života, a co více, není jeho součástí libovolnou a nezávislou. Je naopak proniknuta zájmy a vlivy těchto širších kontextů, které dávají percepci umění ráz „nutnosti“, tj. *charakter určitého (vědomého či podvědomého) a diferencovaného způsobu jednání člověka ve světě umění*. Jako určitý způsob jednání, jímž si člověk pro sebe představuje strukturu umění, je percepce *životní činností* pevně začleněnou do procesu společenské reprodukce života a určenou svým významem a posláním v této reprodukci.

Právě v širších sociálních a životních souvislostech percepce umění nalezla sociologie svou vlastní platformu, na níž je možné s percepcí umění *pracovat* aniž by bylo nezbytné brát v úvahu její detailní uměnovědné charakteristiky a obsahy. Ty jsou spíše, pokud vůbec, *odvozovány* z „distribuce“ percepce jednotlivých oborů či žánrů umění ve společnosti, z jejich životní a sociální „dostupnosti“ v závislosti na podmiňujících determinantách (demografické, sociální, vzdělanostní apod.). A je dostatečně známo, jak daleko postoupila zvláště empirická sociologie v popisu a výkladu takových jevů, jako je sociální skladba publika v jednotlivých oborech umění, v popisu a výkladu diferenciací vzorů percepce (perceptivního jednání) skupin a kategorií populace, v oblasti preferencí, vkusu, subjektivních významů percepce umění a zvláště pak v statistické identifikaci širších životních a sociálních determinací percepce umění.(7)

Ponechme nyní stranou vcelku zřejmý fakt, že ani značné množství periodicky dostupných dat, výsledků výzkumů a partikulárních empiricky fundovaných studií u nás *nevystilo do zpracování konzistentnější reflexe dosavadního vývoje a současného stavu percepce umění*, pokud jde o její významy a funkce. Natož pak do výstavby konceptu, který by byl užitečným doplňkem uměnovědných přístupů a účinnou protiváhou silných tlaků tvůrčích a distribučních struktur sledujících — přes veškerou deklarovanou dobrou vůli a zvolna narůstající snahy umělecké kritiky — své vlastní, bezprostředně ekonomicky motivované zájmy a cíle.(8)

Percepce umění se stala díky své tradiční ostré diferenciaci, vývojově posilované rozvíráním oborové, žánrové a komunikační struktury umělecké produkce a distribuce, a dále díky silným a stabilním vazbám této diferenciaci k širším sociálním a životním kontextům, široce využívaným nástrojem sociologických výzkumů. Svými úzkými vazbami zvláště k volnému času a k celému stylu života, umožnila percepce umění a v širším smyslu kulturní participace, detailní postižení *kulturních projevů a důsledků sociální a ekonomické diferenciaci společnosti*, sociálních a ekonomických nerovností. Napomohla tím k detailnějšímu postižení a výkladu charakteru, podoby a nezřídka i výstavby *sociální struktury*. Z druhé strany pak připadalo kulturní participaci

---

(7) U nás například Filipcová a kol. 1974; Hrdý 1974; Linhart 1980; Kasalová—Řehák 1984; prakticky celá výzkumná produkce Ústavu pro výzkum kultury MK a další.

(8) Viz déletrvající diskuse o současné situaci naší prvé divadelní scény a divadelní a dramatické produkce vůbec. Dále pravidelné každoroční rozpaky nad produkcí naší kinematografie a filmovou distribucí, kde patří statistiky návštěvnosti filmů mezi ty, jímž se nedostává publicity, ačkoli by si to bezesporu zasloužily, stejně jako některé ekonomické bilance čs. filmové produkce.

a percepci umění centrální místo v objasňování *sociálních kořenů kulturní diferenciace* a kulturních nerovností.

Precizace poznání sociálních zdrojů kulturní diferenciace i kulturních projevů sociálních nerovností vedla k implicitně či explicitně formulovaným názorům na *sociální funkce a význam percepce umění* z hlediska společnosti, sociálního systému, i z hlediska individuí, skupin a tříd. Ze širokého spektra si zde všimneme především dvou interpretačních a výkladových paradigmat, a to z několika důvodů. Jakkoli jde o striktně sociologické koncepty opřené o kontextuální výklad umění, odpovídají do určité míry výše diskutované a z našeho pohledu legitimní dualizaci uměnovědných přístupů na spíše sociologizující a spíše estetizující. Z kritické syntézy obou výkladových paradigmat se vyvinul vlivný koncept tak zvaného *kulturního kapitálu*, který vedl k oživení zájmu o percepci umění a kulturu, v kontextu problematiky sociální struktury a třídní reprodukce společnosti. V neposlední řadě umožňuje stručný náznak obou konceptů sociálních funkcí percepce umění kritické přehodnocení některých metodologických a výkladových schémat frekventovaných v naší sociologii.

Sociologický výzkum byl u nás, pokud jde o percepci umění, zaměstnán v sedmdesátých letech především tematikou *sblížování* a homogenizace způsobu a podmínek života základních sociálních skupin. Percepci umění byly přikládány především kultivační funkce v rámci konceptu *demokratizace kultury a všestranného rozvoje osobnosti*, nahlíženého jednak jako efekt ekonomické prosperity, jednak jako vrstva „sebeúčelu“ s jen zprostředkovanou a spíše latentní (nerozvinutou) zpětnou vazbou k sociálně ekonomické reprodukci společnosti, sociální struktuře i k sociálnímu a ekonomickému jednání individuí a skupin. Vazba percepce umění k šířeji koncipované kultuře, spojované se sociálně, ekonomicky, respektive kulturně podmíněnými životními styly, nebyla v naší sociologii až na výjimky [viz Linhart 1980a, 1980b] diskutována.<sup>(9)</sup>

Pro západní sociologii byla naopak problematika sociálních a systémových funkcí kulturní participace (její vztah k sociální struktuře, stratifikaci a diferenciaci) jedním z těch témat, kde percepce umění našla své pevné místo. Se značnou dávkou zjednodušení a „nadhledu“ zde můžeme nalézt právě ona dvě zmíněná paradigmata výkladu sociálních funkcí umění, která do určité míry tvoří „páteř“ tradičních rozdílů mezi západoevropskou a zámořskou sociologií.

Na jedné straně je to pojetí percepce umění a kulturní participace jako *prostředku sociální emancipace*, prostředku překonávání sociální a historické určenosti a podmíněnosti lidského života. Umění a kultura zde nabývají význam aktivačního a stylového „zdroje“, prolamujícího jednostrannosti plynoucí z postavení v dělbě práce, sociální struktuře a z rozporů ve vztazích jedince a společenského systému. Na druhé straně je to naopak pojetí akcentující *diferenční a stratifikační* obsahy kulturní participace jako sféry realizace, potvrzení a legitimizace vlastní sociální pozice a existujících sociálních nerovností, kde klíčovým problémem je jednak *konzistence* percepce s ostatními dimenzemi společenského statusu (životní úroveň, volný čas, příjem, vzdělání, profese apod.), a dále *distinkce* mezi vzorci chování jednotlivých sociálních vrstev. Je-li tedy v prvním případě akcentován humanizační, de-

(9) V těch socialistických zemích, které tradičně disponují silnou větví kulturně antropologicky orientované sociologie, jako například v Polsku, byla tato tematika jedním z center výzkumu problematiky způsobu života, životního stylu a kultury [viz např. Styl 1976, Styl 1978].

mokratizační nebo alespoň kompenzační obsah a význam kultury a umění pro jednotlivce, pak v druhém případě je to *stabilizační, diferenciací a legitimizační funkce* kultury a umění pro sociální systém a principy jeho výstavby.

Historické kořeny i geneze obou těchto výkladových orientací jsou vcelku známé. Prvý koncept rozvíjela a diskutovala především sociologie volného času, sociologie kultury a umění [viz například Hoggart 1967, Poplar 1982, Bernice 1981] na podkladě procesů a změn probíhajících v padesátých a šedesátých letech v důsledku růstu vzdělání, mobility, disponibilního času, vlivu masmédií, spotřeby a v neposlední řadě pak pod vlivem frontálního tlaku nových směrů v umění, kultuře a životním stylu mládeže v šedesátých letech, kde byly hodnoty kreativity, stylotvornosti, univerzality kultury a odmítání existujících sociálních nerovností, v extrému pak celého společenského systému, v centru pozornosti.

Druhý přístup byl dominantně reprezentován funkcionálním a stratifikačním konceptem. Později, především v oblasti vzdělání, konceptem „lidského kapitálu“, akcentujícím v souladu se stratifikačním pojetím meritokratickou rovnost příležitostí v oblasti vzdělání a následně nerovnost v obsazování pozic podle vzdělání, schopností a výkonu [viz Karabel — Halsey 1977]. Výsledná kulturní diferenciacie americké společnosti, která zůstala na rozdíl od západoevropských zemí vůči tlaku kulturní revolty padesátých a šedesátých let i vůči celkovému růstu vzdělání v rozhodujících osách vzdělanosti a stratifikační diferenciacie intaktní [Hyman 1973, DiMaggio 1982], vytvářela empiricky snadno dostupnou bázi pro legitimizační pojetí kulturních rozdílů jako sociálně funkčních nerovností v hierarchické distribuci „pobídek a odměn“, reflektujících objektivní nerovnosti pozic, individuálních předpokladů a investic do vzdělání, mobility a výkonu.

Kritice obou těchto výkladových schémat byla v naší sociologii věnována určitá pozornost, a to jak přímo, tak nepřímo prostřednictvím rozvíjení marxistických přístupů: Zejména koncept způsobu života usilující o včlenění problematiky volného času, kultury a percepce umění do širších souvislostí procesu společenské reprodukce života [viz například Filipcová — Filipec 1976]; dále pak teoretickým i empirickým výzkumem sociálně třídní struktury založené v marxistickém konceptu výrobních vztahů [Charvát—Linhart—Večerník 1978, Charvát—Večerník 1978]. Pokud jde o vlastní přístup k percepci umění, nelze si však nevšimnout, že obě interpretační schémata rezonovala, zvláště metodologicky, i u nás.

Je pochopitelné, že zorný úhel demokratizace kultury a všestranného rozvoje osobnosti zvyšuje akcent na *sociálně emancipační významy kultury*. Problematictější ovšem je, jsou-li kultivační a rozvojové funkce apriori přisuzovány *všem* formám kulturní participace, aniž by byly její reprodukční významy zevrubněji *zkoumány a diskutovány*. S rozšiřující se sférou utilitarizace mimopracovní doby a volného času byl ovšem výzkum stále silněji konfrontován s nezbytností interpretovat právě tyto jevy a procesy nejen z hlediska jejich výskytu, ale především z hlediska jejich významů a efektů pro smysl a poslání volného času ve způsobu života. Teprve v tomto kontextu se projevila obtížná udržitelnost apriorních či normativních interpretačních schémat a potřeba rozlišit rozvojové a v užším smyslu materiálně reprodukční vrstvy mimopracovní doby, jinými slovy, podrobit kulturní participaci *konkrétně historické analýze* z hlediska jejich významů pro systém reprodukce individuí, skupin i společnosti.

Obdobný problém od šedesátých let představovala — ve světle demokratizace kultury a všestranného rozvoje osobnosti — stabilní a v některých ohle-

dech prohlubující se diferenciací percepce umění [viz Vítěčková 1985]. Zde interpretačně převládalo spíše hledisko cílového významu všestranného rozvoje, vůči němuž se diferencovaná přítomnost jevila spíše jako diferencovaná (ne)rozvinutost, postupně překonávaná lineárním historickým vývojem, zvláště růstem společenských i individuálních ekonomických zdrojů, vzdělání, projektovanými změnami dělby práce apod. Důsledky tohoto „intencionálního“ pojetí kulturní participace spočívají v tom, že kultura je nahlížena nejen jako „nevýrobní“, ale především *neproduktivní sféra*, postrádající v současnosti systémově a ekonomicky pozitivní funkce, neboť se jeví jako dosud „nerozvinutý“ a proto „dřímající“ potenciál tvůrčích sil. Toto pojetí se rovněž chová bezstarostně ke stávajícím systémovým efektům kulturní diferenciaci, aniž by si kladlo otázku, zda diferenciaci není spíše výsledkem multidimenzionality významů kultury spjaté se sociálně ekonomickou diferenciací a reprodukcí společnosti.

Nedostatek pozornosti vůči specifičnosti a významům kulturní participace se projevoval i ve výzkumu sociální struktury. Jakkoli zde byla — ve srovnání se stratifikačními koncepty — radikálně odlišná východiska a intence, sledovala „sblížovací“ metodologie a optika především *formální a kvantitativní parametry homogenizace* porovnáváním hladin aktivity, aniž by byl hlouběji prozkoumán reálný obsah a význam těchto procesů pro reprodukci společnosti i skupin a jedinců (například rozdíl mezi rovností a nivelizací, homogenizací a dezintegrací struktur, vyrovnávací intencí a hlubokými nerovnostmi vznikajícími v těchto procesech). Také zde výzkum rezignoval na identifikaci významu jevů a procesů. Předpokládal, že za kvantitativním sblížováním je *identická* kvalita a funkce. V tomto konceptu má kultura stejný význam a „hodnotu“ jako například práce na zahrádce — rozšiřuje-li se kulturní participace identickým tempem mezi zemědělce jako zahrádkaření mezi dělníky, zaměstnance a inteligenci.

Teprve počátkem osmdesátých let se začal v souvislosti s některými hlubšími *analýzami vzájemných vazeb* mezi různými jevy, procesy a vrstvami reprodukce společnosti i života individuí, zvyšovat akcent na zkoumání složitosti a rozpornosti procesů utvářejících individuální a společenský význam různorodých jevů [viz např. Kasalová—Řehák 1984; Večerník 1986; Vítěčková 1985; Matějí 1986a, 1986b; Boguszak 1986].

„*Emancipační*“ výkladové schéma percepce umění i jeho stratifikační protipól začaly „zastávat“ od konce šedesátých let. Bylo to důsledkem explicitní teoretické kritiky, rozvojem empiricky a metodologicky lépe vyzbrojeného výzkumu a v neposlední řadě důsledkem jejich stále zřejmějšího nesouladu s kulturním a společenským vývojem.

„*Emancipační*“ koncept byl v Západní Evropě předmětem diskuse prakticky v celém poválečném období, a to v rámci tradičně širokého a různorodého spektra kulturní kritiky tzv. masové kultury. Ta shledávala v univerzalizaci kultury proces historické a sociální alienace, rozpad a krizi sociokulturní identity základních sociálních skupin a tříd (např. Hoggarth, Marcuse a další) v důsledku eroze tradičně vyhraněných autentických životních stylů pod vlivem „importu“ zámořských konzumních vzorů, spotřebních předmětů, pasívní zábavy a „amerického“ stylu života [viz Popular 1982]. Specifickým předmětem kritické diskuse byla postupující „popularizace“ tzv. vysokého umění, obsahově i komunikačně zjednodušovaného masovými médii, čímž byla podle těchto kritiků vytvořena struktura kvalitativně alternativních umění se zcela rozdílnými významy a sociálními funkcemi.(10) Na druhé straně byl předmětem

(10) Například MacDonaldův „midkult“, který je sice odlišný od pokleslého

„ochranářsky“ motivované kritiky, ba dokonce oficiálních cenzurních represí, i rodící se proud umělecké tvorby, kulturní participace a životního stylu mládeže šedesátých let.(11)

Rostoucí pozornost věnovala kulturním procesům a kulturní diferenciaci rovněž sama sociologie volného času. Zde byla rozhodujícím bodem obratu silící potřeba rozšíření a reorientace výzkumné pozornosti na problematiku životního způsobu, který poskytl širší a relevantnější bázi pro rozvoj empirických analýz kulturní participace v každodenním životě a ve vztahu k hlubším zdrojům její diferenciaci, situovaným v podstatných společensko-ekonomických charakteristikách způsobu života.(12)

Nejsilnějším protiargumentem jednostranně emancipačního výkladu kultury a umění byl pro západní sociologii společenský a kulturní vývoj v sedmdesátých letech. Vzestupná vlna kulturně společenského reformismu šedesátých let sice přinesla patrné změny v samotné umělecké tvorbě, vzorcích percepce umění a z části i ve vzorcích životního stylu a volného času, zvláště pokud jde o normy rodinného soužití, sblížení tradičně vyhraněných mužských a ženských subkultur, sexuálních rolí apod. [Bernice 1981]. S koncem desetiletí, symbolizovaným posledním velkým festivalem kulturně a umělecky zprostředkované sociální smířlivosti („appeasement“) ve Woodstocku (1969), se však postupně roztržila o kulturně nereformovatelnou sociální strukturu podmiňující přechod k sociální a ekonomické „dospělosti“, o radikalizující klima vietnamské války a v neposlední řadě pod tlakem komerčních zájmů uměleckých producentů a „průmyslu“. Nikoliv náhodou prožívala v první polovině sedmdesátých let většina vůdčích uměleckých osobností předchozího desetiletí hlubokou tvůrčí a životní krizi spojenou se změnou uměleckých a životních postojů (Lenon, MacCartney, Dylan, Mailer, Warhol a další). Je logické, že v tomto kontextu převládl styl umělecké bezduchosti a sterility (disco) vystřídaný teprve koncem sedmdesátých let obnovou agresivní sociální kritiky (punk) a reminiscencí na alternativní životní styly mládeže.(13) Tentokrát však

---

„maskultu“, avšak zároveň rozmělnuje a vulgarizuje „vysokou kulturu“, aby ji učinil pohodlně dostupnou a „nenáročnou“ [blíže viz Petrusek 1985].

(11) Jakkoliv to může znít kuriózně, byl například rock'n'roll ve vysílání BBC v padesátých letech cenzurován. V pozadí těchto zásahů, týkajících se nejen hudby a umění, ale i designu spotřebního zboží (např. pro toto období příznačné expanze plastů a „aerodynamických“ tvarů — tzv. streamlining), oblékání a celého životního stylu, působil více či méně artikulovaný antiamerikanismus, skrývajícím pod kulturní kritikou zámořského „nevkusu“ a „nekultivovanosti“ ochranu komerčních zájmů technologicky a tím i cenově zaostávajících západoevropských výrobců [viz Poplar 1982].

(12) Viz například sborník z konference Výzkumného komitétu sociologie volného času ISA v Liblicích [The Way 1985], který poměrně solidně zachycuje dnešní stav dialogu mezi zastánci „tradičního“ užšího a kulturně emancipačního výkladu volného času a zastánci jeho širšího „společensky“ a „životně“ založeného výzkumu i výkladu. A je příznačné, že tento předěl již dnes zdaleka není identický s rozdíly mezi marxisticky a nemarxisticky orientovanou sociologií volného času.

(13) Stojí za povšimnutí, že v polovině sedmdesátých let převládla „disco-mentalita“ i u nás. Kuriózní ovšem je, že zřejmě podstatně více vyhovovala zájmům profesionálních hudebníků, producentů a masových médií, než samotné mládeži, z jejichž každodenních zájmů a generačního zorného úhlu se postupně zformovala naše specifická varianta hudební „Nové vlny“, jen volně asociovaná s obdobnými radikálně kritickými hudebními směry na Západě (New Wawe, Punk rock apod.). Nepřiměřeně agresivní reakce masmédií a části kritiky, v níž se mísilo nepochopení formálně uměleckých, společenských i generačních aspektů tohoto jevu, spíše prohloubila začínající rozchod autentických a stylotvorných kulturních zájmů mladé generace (včetně folku, klasického rocku a „Heavy metal“) se středním proudem populární hudby (paradoxně integrujícím zájmy spíše „dětské“ a „středního věku“). Nové hudební směry tím získaly subkulturní až alternativní vyznění. Teprve když

v souvislosti s ekonomickou depresí a nezaměstnaností, tzn. již nikoliv univerzálně, ale sociálně diferencovaně [viz Roberts 1985].

Obnovení, respektive znovunastolení, jasné kulturní diferenciace spjaté se sociální strukturou a „pořádkem“ v sedmdesátých letech, spolu s odezvou ekonomické krize v stagnaci kulturní participace a volného času, opodstatňuje závěry některých sociologů o selhání tří základních prostředků a programů demokratizace kultury v západních společnostech. A to rozvoje vzdělání, popularizace tzv. náročného umění a kulturní a sociální legitimizace a podpory tzv. populárního umění jako nástrojů reorientace volného času a způsobu života na kulturu [Kamphorst 1985a]. Pro sociologický výzkum tak vzniká dostatek důvodů pro nespokojenost jak s prostým diferenciačním empirickým popisem kulturní participace a volného času, tak s apriorně „emancipačním“ pojetím umění a kultury. Vzrůstá naopak zájem o hlubší pochopení a výklad životního významu kulturní participace v dnešním životě a také o relevantnější (tj. nejen statistické a kauzální) vyložení zdrojů a efektů percepce umění, kultury a volného času v každodenním životě.(14)

#### 4. Koncept kulturního kapitálu

Ostrá sociální diferenciace percepce umění není pro P. Bourdieua uspokojivým výsledkem prokazujícím funkční a meritokratické základy stratifikace na bázi nerovného významu jednotlivých sociálních pozic, a proto nutně nerovných zásluh a odměn individuí při jejich dosahování a realizaci. Je naopak projevem stěžejního významu kulturní participace a v nejširším smyslu kulturní „kompetence“ v obsazování privilegovaných sociálních a ekonomických pozic. Tím je i projevem „kapitálového“ společenského významu nerovného přivlastňování, transmise a rozdělování „kulturního dědictví“ nezbytného pro přístup k rozhodujícím mocenským a ekonomickým „kapitálovým“ pozicím, tj. pro vznik a reprodukci společenských nerovností. Proto Bourdieu dává přednost pojmu „kulturní kapitál“, před univerzalistickým pojmem „kultura“.

Septěti kulturní diferenciace s diferenciací ekonomickou a sociální (zvláště vzdělanostní a třídní) je pro Bourdieua východiskem k hledání těch společenských mechanismů, které zajišťují *kulturně zprostředkovanou* a tím zároveň skrytou *reprodukcí a kontinuitu* mocenských a ekonomických vztahů. Je východiskem analýzy mechanismů, které ovládají *společenský* (třídní) charakter i *společenský způsob* (vzdělání) *distribuce kulturního kapitálu* a vznik společensky zakotvených kompetenčních nerovností.

Není zřejmě náhodou, že koncept kulturního kapitálu vznikl ve Francii, v teoretickém i společenském kvasu šedesátých let. Rezonuje v něm široké spektrum sociologických i filozofických koncepcí, s nimiž se Bourdieu, spolu s celou řadou spolupracovníků (zvláště C. Passeronem), kriticky vyrovnával [viz Horák 1986].

Především je to francouzský strukturalismus a v Bourdieuově kritickém podání otázka *procesů a mechanismů* zajišťujících stabilitu a kontinuitu (re-

vzrůst celospolečenského zájmu o každodenní problémy a problematiku mládeže uvolnil cestu legitimizaci a širší prezenci těchto hudebních proudů, měla veřejnost možnost (1986) seznámit se se zralou, strukturovanou, tvarem i provedením již vykrystalizovanou hudební produkcí, která vyžrála mimo masovou komunikaci a publicitu, v kontrapozici vůči profesionální pop-music a s ní spjatými komerčními strukturami.

(14) Výrazem snahy sociologie volného času o překročení nedostatků empirické deskripce i apriorních hodnocení je projekt mezinárodního komparativního výzkumu realizovaný Výzkumným komitétem sociologie volného času ISA „Explaining leisure features“.

produkcí) především mocenských poměrů [Bourdieu 1977 : 487]. Dále pak otázka jejich promítnutí (internalizace) do individuálního jednání, životního stylu (habitus) a životní dráhy, v nichž jedinci a skupiny nejen anticipují vlastní pozice a společenské šance, ale považují je za legitimní a „přirozené“ nerovnosti. Již v tom jak je kladena a zodpovídána otázka schopnosti makrostruktur prosazovat se do každodenního jednání a života, udržovat se a reprodukovat s jeho pomocí, a přitom „skrývat“ vazby těchto legitimizačních symbolických struktur k vládnoucím mocenským poměrům [viz Bourdieu — Passeron 1977 : 4], jsou patrné další teoretické inspirace.

Zřejmé jsou fenomenologické a existencialistické akcenty na neredukovatelnost sociální reality na makrostrukturní procesy a determinace. Intersubjektivní a fenomenální (tj. kulturní a symbolická) výstavba každodenního světa je pro Bourdieua klíčem k pochopení i výkladu existence, stability i historické kontinuity ekonomických společenských struktur.

Zcela explicitní jsou vazby konceptu kulturního kapitálu k Durkheimovu a částečně Freudovu *sociálně represivnímu* a Weberovu *sociálně distinktivnímu* pojetí kultury, akulturace a socializace jako nástrojů interiorizace a objektivní i subjektivní legitimizace sociálního pořádku a nerovností. Bourdieu dokonce — v souladu s Durkheimovým a Weberovým pojetím školy a vzdělání jako *sociálně konzervačních institucí* — hovoří o vzdělávání a pedagogické práci jako o „symbolickém násilí“ [viz Bourdieu—Passeron 1977]. Jedincům jsou vzděláním nejen vštěpovány sociální významy, nerovnosti a řád. Vzdělání především kodifikuje, zesiluje, a sociálně legitimizuje *vstupní sociokulturní nerovnosti*. Probíhá zde objektivní i subjektivní selekce (eliminace) jedinců podle jejich sociálního původu a socializačně navozených kulturních nerovností. Vstupní sociální nerovnosti se díky vzdělání mění v sociálně legitimní nerovnosti v individuálních předpokladech, talentu, schopnostech a inteligenci a tedy ve vzdělanostně kodifikované *sociální nerovnosti*.

Durkheimovské a Weberovské inspirace slouží Bourdieuovi k tomu, aby vážně otrásl funkcionalistickou představou o přirozených základech nerovností a tím i meritokratickém základě sociálních a kulturních rozdílů v podmínkách „rovnosti šancí“ ve vzdělání. Bourdieu, na rozdíl od Freuda, neukazuje, jak člověk ztrácí v důsledku socializace, akulturace a vzdělání svou „přirozenost“, respektive jak jeho „vrozené“ předpoklady nabývají na sociální relevanci, ale jak sociální nerovnosti díky kultuře nabývají zdání *přirozených a vrozených* nerovností. Mimořádně silným zdrojem Bourdieuovy inspirace zjevně byla i rodící se sociolingvistika, zvláště práce B. Bernsteina. Napomohla k formulaci konceptu „jazykového kapitálu“, který jako prvek kulturního kapitálu umožňuje fungování školy, výuky a vzdělání ve výše zmíněném smyslu „symbolického násilí“.

Marxovsky inspirovaný důraz na ekonomické a třídní poměry u Bourdieua konverguje při analýze reprodukce třídní struktury do gravitačního pole Weberových, spíše kulturně definovaných, statusových skupin. Bourdieu ovšem věnuje daleko větší pozornost reprodukci mocenských poměrů a sociálních nerovností symbolickými a kulturními prostředky než samotným procesům ekonomické a sociální reprodukce. Svým akcentem právě na procesy symbolické a kulturní reprodukce a zejména legitimizace, se dostává velice blízko, jakkoliv z jiných východisek, k *tautologii sociálního konsensu a stability*, kde je vše podrženo, nahlíženo a analyzováno pod zorným úhlem udržování, legitimizace a interiorizace vládnoucích mocenských a ekonomických poměrů. V plné míře to platí o problematice kultury a umění, o jejich „funkčním“ podřazení reprodukci ekonomických a mocenských vztahů.

Bourdieu sleduje percepci umění jakožto centrální složku kulturního kapi-

tálu především v tom, *jak je ve společnosti rozdělována a jak samu společnost rozděluje*. Odtud odvozuje hierarchické pojetí struktury kulturního kapitálu i vzorec a oblast „vysoké“ (na „dešifraci náročné“) percepce, opřené o školenost, vkus, širší zázemí informovanosti, spotřeby a životního stylu, a naopak neredukovatelné na každodenní zkušenost. „Exkluzivní“ a hierarchické koncipování umění je v Bourdieuově pojetí oprávněno jednak sociologicky (a sociálně) — *percepce umění je zde chápána především jako legitimizační aktivita privilegiovaných vrstev* (kulturní konzum) [Bourdieu 1977 : 492]. Zároveň ovšem Bourdieu argumentuje rovněž empiricky a to souběžností distribuce moci, kulturního, ekonomického a sociálního (vztahy a kontakty) kapitálu. Podstatné ovšem pro něj je, že relace mezi kulturní aktivitou a ostatními sociálními charakteristikami (třída, pohlaví, místo bydliště, věk, příjem apod.) se sjednocují, ba dokonce redukují na vzdělání [Bourdieu 1977 : 492].

Těsné sepětí percepce umění se vzdělanostní diferenciací je pro Bourdieuho *obousměrným vztahem*. Na jedné straně dokumentuje úlohu školenosti a vzdělanosti (vlastnictví prostředků — kódů nezbytných k přivlastnění — dešifraci kulturního a symbolického dědictví) jako hlavní podmínky percepce náročného umění. Na druhé straně tatáž vazba dokumentuje, jak významná je znalost kulturních, symbolických a zvláště jazykových kódů (prostředků přivlastňování kulturního dědictví), v nichž kulturní transmise ve vzdělávacím systému probíhá, pro *dostupnost vzdělání*, pro jeho délku a úroveň.

Závěr, který zde Bourdieu činí, je jednoznačný: kulturní transmise probíhá ve vzdělávacím systému pomocí prostředků a kódů, které jsou ve společnosti nerovnoměrně rozděleny. Jsou součástí existujícího rozdělení a akumulace kulturního kapitálu, který je přenášen výchovou a socializací a projevuje se v nerovné kulturní (zvláště jazykové, symbolické, abstraktní a další) kompetenci dětí, v jejich nerovné schopnosti a možnosti zvládnout kulturní transmissi a symbolickou pedagogickou komunikaci ve škole. Vzdělávací systém explicitně předpokládá a vyžaduje to, co dětem implicitně neposkytuje a čemu neučí [tamtéž s. 494].

Kulturní kapitál reprodukováný vzdělanostním systémem, je proto distribuován identicky s jeho existujícím společenským rozdělením podle ekonomického kapitálu a moci. Díky kulturnímu kapitálu získávají privilegiované třídy vzdělanostní a kvalifikační oprávnění (legitimizaci) ke vstupu do privilegiovaných ekonomických a sociálních vrstev a pozic. Ostatní sociální skupiny a třídy ve vzdělávacím systému anticipují vládnoucí symbolickou a legitimizační kulturu. Jsou subjektivně i objektivně eliminovány na principu nižší kulturní, vzdělanostní a tím i sociální kompetence, která se projeví i v podmínkách růstu vzdělanostní mobility.

Díky vzdělání, které poskytuje prostředky k přivlastňování vysokého umění a kultury, mohou ekonomicky a sociálně privilegiované skupiny upevňovat a legitimizovat svůj přístup k ekonomickému a sociálnímu bohatství pomocí vysoké kulturní aktivity, vytríbeného vkusu, životního stylu a dalších symbolických prostředků, které nejsou odvoditelné z každodenního života a zkušenosti, ale poskytují je právě a pouze vzdělání, kultura a umění.

\* \* \*

Pokus o jakékoli zevrubnější zhodnocení konceptu kulturního kapitálu je, i přes časový odstup, obtížný. Díky kompaktnosti, teoretické a jak se později ukázalo i empirické nosnosti [viz DiMaggio 1982, 1985, DiMaggio-Useem 1982], i díky Bourdieuově pokračující práci není vývoj dosud uzavřen. Tato koncepce zasáhla široké spektrum disciplín (pedagogika, sociologie, sociolingvistika, teo-

rie umění apod.) a sociologických témat, což platí zvláště o problematice sociální struktury, reprodukce vzdělání a vzdělanostní mobility. Významně také přispěla ke „smíření“ a nalezení vzájemných pojítek makro a mikrosociologie koncem sedmdesátých let. Napomohl zde sám Bourdieu svým osobním zaujetím pro etnometodologické studie a metody.

Bourdieu nepopíratelně přispěl k oživení zájmu o subtilní mechanismy reprodukce sociální struktury, kde jsou systémové funkce umění nejen očividné a nezastupitelné, ale jsou primárně definovány „užíváním“ umění, pozicí a významem jeho percepce v každodenním životě, a nikoli jen interpretačními a ideologickými intencemi, které samo umění s podporou svých tvůrců a distributorů deklaruje. Obdobně je třeba ocenit Bourdieuovu zásluhu o podlomení zjednodušených představ o jednosměrné závislosti kulturní aktivity na rozvoji vzdělání.

Důraz na akumulativní a v tomto smyslu rozvojové funkce (distribuce) kultury a umění jako předpokladu *vzdělanosti*, z níž teprve může vzejít rozvoj zájmu, kvality a úrovně vzdělanostní dynamiky jednotlivých sociálních skupin, jakožto latentní možné konsekvence konceptu kulturního kapitálu, jsou nesporně relevantnější než výklady založené na přímém kauzálním převzetí empirických výsledků. Sám pojem „kulturního kapitálu“ i některé jeho aspekty a empirické projevy naznačují jeho možný pozitivní (a nikoliv jen represivně privilegující) výklad a studium. Nesporná, byť nikoli monopolní [viz např. Séve 1978], je Bourdieuova zásluha o překonání výkladu vzdělanostních, kulturních a sociálních nerovností v kategoriích „přirozeného“ a „vrozeného“ základu osobnosti, a to jak v „tradičním“, tak „stratifikačním“ podání.

Nepopíratelně konsenzuální koncept kulturního kapitálu je propracován spíše „dovnitř“ než ve směru historického vývoje a například komparace různých jevů v rozdílných společenských kontextech. Prošel proto i vážným kritickým hodnocením, s nímž se Bourdieu snaží vyrovnat. Oprávněné jsou výtky „konfliktualistů“ a marxistů vůči jednorozměrnému, hierarchickému a konsenzuálnímu výkladu reprodukčních procesů, speciálně argumentace ve prospěch existence více legitimních a alternativních kultur spjatých s postavením a praxí základních společenských tříd [viz např. Boudon, Collins, Carnoy a další].

Empiricky naráží dosud koncept kulturního kapitálu na operacionální potíže. Je podporován spíše negativně, např. variací délky studia zbývajících po odčerpání rozdílů v „inteligenci“ a sociálním původu [viz např. Sewel—Hauser 1975], než pozitivně, kde se výsledky oproti Bourdieuovým předpokladům jeví méně jednoznačně, a to jak s ohledem na substituci třídního původu kulturním kapitálem [De Graaf 1986], tak s ohledem na jejich vzájemnou spjatost uvnitř reprodukce vzdělání [DiMaggio 1982]. DiMaggio, který zřejmě v těchto studiích postoupil nejdále, dospěl k potřebě formulovat alternativní model „kulturní mobility“ (vysoké kulturní aktivity spjaté se vzdělaností a sociální mobilitou, avšak nepodporované privilegovaným sociálním původem), aby vysvětlil spektrum variace obsažené ve vzdělanostních drahách a kulturní participaci studentů a studentek, a vystihl varianci kulturní aktivity, která není jednoznačně spjata se sociálním podmíněním reprodukce vzdělanostní struktury [DiMaggio 1982].

Pokud ovšem DiMaggio v jedné ze svých dalších statí považuje za nezbytné upozornit, že důraz na úlohu umění v udržování existující sociální struktury nevyčerpává sociální funkce umění, natož pak jeho možnou „destabilizační“ a revoluční úlohu [DiMaggio—Useem 1982 : 181], pak se dotýká právě těch oprávněných výhrad, které koncept kulturního kapitálu vyvolává z pohledu umění a jeho percepce. Je totiž patrné, že Bourdieu v zájmu objasnění reprodukčních funkcí kultury a umění v kapitalistické společnosti (a zřejmě i v dů-

sledku slabšího statistického zázemí), „zavrh“ kulturu i umění v jejich emancipačních a humanizačních potencích ve prospěch akumulace a kapitalizace jejich produktů privilegovanými vrstvami. Odmítl tak nejen imanentní sociální obsah a potence uměleckého díla, ale jeho percepci (hodnotu a aktuálnost) zredukoval (bezmála v duchu minulého století) pouze na problém školenosti, vytríbenosti vkusu, kde je rozhodující motiv „statusové“ identity a privilegované „povinnosti“, zatímco smysl, hodnota a poslání uměleckého díla jsou zcela druhořadé.

## 5. Několik otázek závěrem

Posuzována z hlediska dosavadního výkladu, nabízí situace „spolucestujícího čtenáře“, kterou jsme zmínili v úvodu stati, široké spektrum možných informací a výkladů. Platí to v první řadě o rozdílných přístupech jednotlivých disciplín a jejich pohledu na „čtenáře“, umělecké dílo a jeho percepci. Čím dále postupujeme od společenské intence a obsahu umění, okolností jeho vzniku, šíření, vývoje, k tomu, čím v této skutečnosti a pro tuto skutečnost umění je, tím více vzrůstá *kompetence a odpovědnost* sociologie. Odpovědnost za poznatky, které by měla skýtat o umění jako společenském fenoménu a které by měla „vytěžovat“ z jeho existence pro poznání společnosti. Že se v tomto ohledu sociologie větví do odlišných a vesměs alternativních konceptů výkladu je zřejmé i tehdy, zúžíme-li téma na percepci umění a zjednodušíme-li, alespoň zpočátku, celý problém tím, že „překročíme“ uměleckou specifičnost percepce a budeme se zabývat jejími vztahy k širším vrstvám reprodukce života i společnosti. To pochopitelně s nadějí, že je tímto způsobem možné dospět i k sociologické koncepci „kvality“, specifik, významu a struktury percepce umění, tj. k výpovědi o úloze umění, odvozené z jeho konkrétně historické a společenské existence.

Marxistická sociologie je pro tento typ úlohy od počátku dobře, zvláště metodologicky vyzbrojena. Svědčí o tom způsob, jímž Marx dokázal s uměním pracovat při studiu a výkladu různorodých společenských jevů, ačkoliv neaspiroval na zpracování systematického výkladu umění. Problematice umění, vzhledem k jejímu společenskému významu i její složitosti, umožňující dokonalé ověření teoretických i empirických postulátů, se věnovala většina předních marxistických myslitelů. Možnosti marxismu, pokud jde o jeho výklad umění v kontextu hlubších sociálních a ekonomických procesů, se projevily zvláště tehdy, kdy umění přestávalo být ve svém vývoji, percepci, ale i teorii synonymem „krásna“, kdy si začalo podmaňovat a bylo podmaněno každodenním životem základních sociálních skupin, kdy se v umění vedle otázky estetické začala prosazovat problematika existenciální.

Opora, kterou dnešní československá sociologie má (pokud jde o výzkum a výklad pozice a významu umění ve společenských procesech) v marxismu a ve svých vlastních tradicích, je ovšem teoretickometodologickým východiskem. Napomáhá formulaci analytických a interpretačních zorných úhlů. Nemůže však nahradit studium současného stavu. A to nejen z hlediska „ochrany“, uchování, šíření a všeobecné potenciální dostupnosti umění, ale především pokud jde o jeho společenské zhodnocování, a šířeji pokud jde o *roli kulturních procesů v reprodukci společnosti a individuí*. Že v tomto případě nelze vystačit s metodologickou a teoretickou kompetencí a schopností formulovat marxistickou gnozeologickou a interpretační variantu, je prokazatelné již z několika otázek, jejichž řešení se zdá dnes být aktuální.

Změna společenských a ekonomických poměrů a poválečný vývoj vytvořily předpoklady k rozrušení „kapitálového monopolu“, jak jej v kultuře chápe

Bourdieu, i k oslabení (nutnosti) existence kompaktních, vzájemně alternativních třídních kultur zakotvených ve společenském postavení i v objektivních zájmech základních tříd. Oporou těchto procesů byl proces redistribučního vyrovnávání životních podmínek, negace a nivelizace rozdílů a nerovností ve většině základních dimenzí sociální a ekonomické diferenciace společnosti, obdobně jako distribuční i obsahová demokratizace kultury a vzdělání. *Přesto sociologické výzkumy zjišťují markantní, stabilní, ne-li prohlubující se diferenciaci v percepci umění a kulturní participaci.*

Kulturně participační vrstvy dnes patří k nejsilněji diferencovaným z celého způsobu života, jakkoliv se utváří na bezprecedentně homogenizovaných společensko-ekonomických základech. Jaký původ a význam má tato kulturní diferenciace společnosti? Proč je jejím těžištěm právě diferenciace percepcí umění?

Při hledání zdrojů kulturní diferenciace výzkumy dospívají ke *vzdělanostní diferenciaci společnosti*. S ohledem na dlouhodobou platnost této relace se snad až příliš stereotypně objevují interpretace spatřující v této — vesměs jednorozměrně dokazované asociaci — důkaz významu vzdělání a školenosti pro percepci určitého umění. Bude však třeba jít dále za toto dnes již bezmála banální konstatování a klást si otázku, proč je kulturní diferenciace spjata právě se vzdělanostní diferenciací, a zároveň jak tato asociace vypadá (co je jejím obsahem) a jak je v realitě orientována.

Tázání po obsahu asociace kulturní participace a vzdělání se nemůže vyhnout testování hlubších zdrojů kulturní diferenciace, uložených v základech společenské existence a způsobu života (práce a sociální postavení), obdobně jako testování možných zdrojů uložených v materiálních či ekonomických vrstvách každodenního života. Je vztah vzdělání — kulturní aktivita projevem nebo příčinou prokazatelné souvislosti mezi ekonomickou orientací celkového způsobu života a volným časem, včetně kulturní participace [Gabal—Matějů, 1985]? Je kulturní participace formativní nebo závislou proměnnou v každodenním životě populace a jeho diferenciací spjaté se vzdělanostní strukturou společnosti?

Mnohé otázky ovšem bezprostředně vyvolává sama vazba mezi dosaženým vzděláním a kulturní participací. Především je to otázka směru působení. V naší sociologii se prakticky vžila představa o kauzální roli vzdělání v tomto vztahu. Je tomu tak ve skutečnosti? Není tato kauzalita opačná, jak tvrdí Bourdieu? Nejsou zdrojem zjištěných nerovností ve vzdělanostních šancích [Matějů 1986a] hlubší kulturní nerovnosti formující kulturní předpoklady pro dosažení určitého vzdělání nebo pro vstup na určitou vzdělanostní trajektorii? Budeme-li se takovou hypotézou zabývat, při existující determinanci vzdělanostních šancí dětí jejich sociálním původem, platí v našich podmínkách „Bourdieuův“ model (kulturní kapitál rodičů — kulturní kapitál dětí — vzdělanostní šance), nebo „stratifikační“ model (sociální původ — vzdělání — kultura — sociální a profesní status)?

Hovoříme-li o roli kulturních determinantů ve vzdělanostní mobilitě, pak pojmy „Bourdieuův“, respektive „stratifikační“ model nepoužíváme pouze s ohledem na předchozí výklad, ale proto, že zde dospíváme k problematice, která již byla v zahraničí zformulována jako alternativnost „alokačního“, respektive „socializačního“ výkladu mobility, vzdělanostní, sociální a kulturní reprodukce, a to již před více než deseti lety [Kerckhoff 1976]. Proto v dané oblasti jsou již k dispozici výsledky konkrétních analýz testujících roli kulturních proměnných v procesu vzdělanostní a sociální mobility (cit. práce Sewel—Hauser, DiMaggio, De Graaf, nedávno Kolosi 1987 a mnozí další).

Nejde o to „pouze“ testovat platnost již existujících výkladových paradigmat

v našich podmínkách. Je třeba podrobit relaci vzdělanostní a kulturní diferenciace zevrubnému studiu, jehož výsledkem patrně bude, soudě podle dostupných výsledků [Gabal 1987, Boguszak 1987], *specifický výkladový model* platný přinejmenším pro naši společnost (srovnání například s maďarskými výsledky — Kolosi 1987 — signalizuje podstatné rozdíly v roli kulturních procesů v sociální mobilitě a reprodukci sociální struktury).

Navázání kontaktu se světovým vývojem sociologie v dané oblasti a zpracování specifických a průkazných výkladových modelů, které by zajistily adekvátní interpretaci povahy a role kulturní diferenciace v Československu v kontextu mezinárodních komparativních projektů (o jejich užitečnosti pro naše vlastní potřeby by nemělo být pochyb), to vše jsou legitimní *vědecké důvody a cíle*. Jejich naplnění by však mělo napomoci k odpovědi na některé vitální otázky týkající se *současného a perspektivního vývoje* československé společnosti.

Přijmeme-li hypotézu o úzkých vazbách mezi kvalitou reprodukce pracovní síly a rozvinutostí kulturní participace [Gabal—Matějů 1985], pak nás asociace mezi kulturní a vzdělanostní diferenciací musí vést ke zcela klíčové otázce: Jak se ve vývoji i v současném stavu reprodukce kulturního potenciálu společnosti promítl dosavadní typ, dynamika a trajektorie vzdělanostního vývoje? Speciálně jde o kulturní efekty redistribuce vzdělanostních příležitostí, akcelerace sestupné vzdělanostní mobility (Matějů 1986a) a konstantního zpomalování a perspektivně stagnace vzdělanostního růstu [Boguszak 1985].

Odpověď na tuto otázku dává naději na nalezení bezprostředně vzdělanostních předpokladů akcelerace role kulturních zdrojů ve vývoji společnosti. Naopak. Testování úlohy kulturních faktorů ve vzdělanostní a sociální mobilitě může napomoci k identifikaci kulturních zdrojů překonání současné stagnace vzdělanostní i ekonomické struktury společnosti prostřednictvím skupinové (celkový pohyb tříd a skupin) i individuální vzdělanostní mobility. Je to právě kulturní analýza, která může do relativně ahistorických mobilitních analýz vnést žádoucí historickou a temporální dimenzi času (akumulace, změny a vývojové trajektorie).

Zcela závěrem dodejme, že zvládnutí naznačených otázek spjatých s percepcí umění, její společenskou diferenciací a rolí, pochopitelně *úzce závisí na progresu metodologie, analýzy dat a příslušného počítačového vybavení*. Je prokazatelné, že testování výše zmíněných hypotéz a modelů vyžaduje rychlé uskutečnění toho kvalitativního kroku v oblasti metodologie, který zahraniční sociologie učinila již *před více než desetiletím*. Teoreticko-metodologické předpoklady, dnes již velmi solidní zkušenosti s operacionalizací kulturní participace v širším spektru životních procesů i datové zdroje pro realizaci tohoto kroku máme.

## Literatura

- Auerbach, E.: *Mimesis*. Praha, Mladá fronta 1968.  
Bachtin, M. M.: *Formální metoda v literární vědě*. Praha, Lidové nakladatelství 1980.  
Barthes, R.: *The Death of the Author*. In: Image-music-text. Glasgow, Fontana—Collins 1977.  
Benjamin, W.: *Dílo a jeho zdroj*. Praha, Odeon 1979.  
Bernice, M.: *A Sociology of Contemporary Cultural Change*. New York, St. Martin's Press 1981.  
Boguszak, M.: *Dráhy vývoje vzdělanostní struktury ČSSR a jejich podmíněnost*. Praha, ÚFS ČSAV 1985 (strojopis).  
Boguszak, M.: *Komparace vývoje vzdělanostních struktur vyspělých zemí*. Praha, ÚFS ČSAV 1987.

- Bourdieu, P.: *Outline of a Sociological Theory of Art Perception*. International Social Science Journal 1968, č. 4.
- Bourdieu, P.: *Cultural Reproduction and Social Reproduction*. In: Karabel, J. — Halsey, A. M. edit.: *Power and Ideology in Education*. New York, Oxford University Press 1977.
- Bourdieu, P. — Passeron, J. C.: *Reproduction in Education, Society and Culture*. London, Sage 1977.
- Carnoy, M.: *Education, economy and the state*. In: Apple, M. W. edit.: *Cultural and Economic Reproduction in Education*. London, Routledge and Kegan Paul 1982.
- De Graaf, P. M.: *The Impact of Financial and Cultural Resources on Educational Attainment in the Netherlands*. Sociology of Education 1986, vol. 59.
- Dilthey, W.: *Život a deinné vedomie*. Bratislava, Pravda 1980.
- DiMaggio, P.: *Cultural Capital and School Success: The Impact of status culture participation on the grades of U. S. high students*. American Sociological Review 1982, č. 2.
- DiMaggio, P. — Mohr, J.: *Cultural Capital, Educational Attainment and Marital Selection*. American Journal of Sociology 1985, č. 6.
- DiMaggio, P. — Useem, M.: *The arts in class reproduction*. In: Apple, M. W. edit.: *Cultural and Economic Reproduction in Education*. London, Routledge and Kegan Paul 1982.
- Eco, U.: *A Theory of Semiotics*. London, Macmillan 1977.
- Ferge, S.: *A Society in the Making*. New York, Penguin Books 1979.
- Filipcová, B.: *Volný čas a kultura v průmyslovém městě*. Současnost a perspektivy, Praha ÚKVC 1974.
- Filipcová, B. — Filipec, J.: *Různoběžky života*. Praha, Svoboda 1976.
- Freud, S.: *Vybrané spisy I*. Praha, Státní zdravotnické nakladatelství 1969.
- Gabal, I.: *Cultural and Educational Reproduction in Czechoslovakia*. Referát prezentovaný na pravidelné konferenci Výzkumného komitétu pro sociální stratifikaci ISA. Norimberk 1987.
- Gabal, I. — Matějů, P.: *Educational Content of Leisure in Czechoslovakia*. Prague, ECLE 1985.
- Goldmann, L.: *Humanitní vědy a filosofie*. Praha, Svoboda 1967.
- Hauser, A.: *Filosofie dějin umění*. Praha, Odeon 1975.
- Hoggarth, R.: *The Uses of Literacy*. London, Chatto and Windus 1967.
- Horák, P.: *Pierre Bourdieu: Sociologie praxe a její některé teoretické předpoklady*. Sociológia 1986, č. 5.
- Hrdý, L.: *Výzkum pražského koncertního života*. Výzkumná zpráva Praha, ÚFS ČSAV 1974.
- Hyman, H. — Wright, R. Ch. — Reed, J. S.: *The Enduring Effects of Education*. Chicago and London, The University of Chicago Press 1972.
- Charvát, F. — Linhart, J. — Večerník, J.: *Sociálně třídní struktura Československa*. Praha, Horizont 1978.
- Charvát, F. — Večerník, J.: *Třídy a vrstvy v buržoazní sociologii*. Praha, Svoboda 1978.
- Ingarden, R.: *O poznávání literárního díla*. Praha, Čs. spisovatel 1967.
- Kamphorst, T. J. — van Beek, A.: *Cultural Participation in the Netherlands*. Leisure Newsletter I.S.A., vol XII. No 1.
- Karabel, J. — Halsey, A. M. edit.: *Educational Research: A Review and an Interpretation*. In: Karabel, J. — Halsey, A. M. edit.: *Power and Ideology in Education*. New York, Oxford University Press 1977.
- Kasalová, H. — Řehák, J.: *Diferenciační tendence v recepci umění*. Sociologický časopis 1984, č. 1.
- Kerckhoff, A. C.: *The Status Attainment Process: Socialization or Allocation?* Social Forces 1976, vol. 55:2, 368—381.
- Kolosi, T.: *Status Inheritance process in Hungary*. Referát prezentovaný na konferenci Výzkumného komitétu pro sociální stratifikaci ISA. Berkeley 1987.
- Linhart, J.: *Volný čas velkoměstského obyvatelstva. Příklad Prahy*. Sociologický časopis 1980, č. 6.
- Linhart, J.: *Dynamika sociálně třídní struktury a změny způsobu života v Československu*. Sociologický časopis 1980, č. 3.
- Levy, J.: *Západní literární věda a estetika*. Praha, Čs. spisovatel 1966.
- Lukács, G.: *Metafyzika tragédie*. Praha, Čs. spisovatel 1967.
- Marcuse, H.: *One Dimensional Man*. London, Routledge and Kegan Paul 1964.
- Marx, K. — Engels, B.: *O umění a literatuře*. Sborník ze spisů. Praha, Svoboda 1951.

- Matějů, P.: *Demokratizace vzdělání a reprodukce vzdělanostní struktury*. Sociologický časopis 1986, č. 2.
- Matějů, P.: *Vzdělání—mzda—životní úroveň*. Sociologický časopis 1986, č. 6.
- Petrůvský, J.: *Cestami poetiky*. Praha, Čs. spisovatel 1971.
- Mukařovský, M.: *Studie ze sociologie kultury*. Praha, nepublikovaný materiál UK 1986.
- Roberts, K.: *Youth and Leisure in the 1980s*. Referát na konferenci Výzkumného komitétu sociologie volného času I. S. A., Liblice 1985.
- Sève, L.: *Marxismus a teorie osobnosti*. Praha, Svoboda 1976.
- Sewel, W. — Hauser, R. M.: *Education, Occupation and Earnings: Achievement in the Early Career*. New York, Academic 1975.
- Schucking, L. L.: *The Sociology of Literary Taste*. London, Kegan Paul, Trench, Trubner 1944.
- Sicinski, A. edit.: *Styl życia I*. Warszawa, PAN 1976.
- Sicinski, A. edit.: *Styl życia II*. Warszawa, PAN 1978.
- Taine, H.: *Studie o dějinách a umění*. Praha, Odeon 1978.
- The Way of Life, Leisure and Cultural Development*. Sborník referátů mezinárodního symposia v Liblicích 1986. Praha, ÚFS ČSAV 1985.
- Večerník, J.: *Sociologická analýza ekonomických procesů: příklad pracovních sil*. Sociologický časopis 1986, č. 2.
- Vítečková, J.: *Změny ve způsobu využití času obyvatel ČSSR v letech 1961—1980*. Sociologický časopis 1985, č. 4.
- Vygotskij, L. S.: *Psychologie umění*. Praha, Odeon 1981.
- Weimann, R.: *New Criticism a vývoj buržoazní literární vědy*. Praha, Odeon 1973.
- Waites, B. — Bennett, T. — Martin, G. edit.: *Popular Culture: Past and Present*. London, Croom Helm 1982.
- Wolff, J.: *The Social Production of Art*. New York, St. Martin's Press 1981.
- Wolff, J.: *Aesthetics and the Sociology of Art*. London, George Allen and Unwin 1983.

## Резюме

### И. Габал: Восприятие искусства как элемент общественного воспроизводства жизни

Статья посвящена проблематике восприятия искусства. Автор в ней исходит из проблем, с которыми сталкиваются социологические исследования, изучающие восприятие искусства в контексте дальнейших социальных процессов, когда восприятие искусства является скорее средством дальнейших анализов, чем непосредственным предметом интереса. При этих обстоятельствах структура и значение восприятия связям с дальнейшими явлениями (социальная структура, свободное время, культурная дифференциация и т. п.). С их помощью также, по обыкновению, восприятие искусства дифференцирующим образом определяется и толкуется. До социологического анализа таким образом, само собой разумеется, не доходят некоторые существенные явления, связанные с культурным воспроизводством. Автор статьи дает элементарную оценку возможного вклада выбранных искусствоведческих концепций в решение этой проблемы. Он указывает на главные различия и проблемы, обосновывающие потребность в специфической концептуализации искусства с точки зрения его восприятия как в дифференцированном компоненте образа жизни. В этой концепции первичной должна быть точка зрения широких общественных связей применения искусства, а не установка внутреннее качественной структуры и истории искусства. Главным аргументом является явная дисгармония, сопровождающая современное искусство, напряжение между его (эстетическим) качеством и (восприимчивой) популярностью, которое можно обосновать скорее влиянием внеэстетических жизненных и социальных функций, чем простым отсутствием вкуса и обученности. С точки зрения собственно традиций социологии, в статье различаются две парадигмы толкования восприятия искусства, которые в некоторой мере имели место и в чехословацкой социологии 70-ых годов. Это скорее социально «эмансипационное» толкование восприятия искусства как активного инструмента преодоления лимитов социального положения и связанных с ним повседневных горизонтов. Во-вторых, скорее «стратификационное», или же «функциональное» толкование, исходящее из культурной дифференциации как проявления «меритократического» функционирования, в особенности, западного общества, когда восприятие искусства является проявлением и инструментом (само) утверждения «статусовой» идентичности и статусовых различий. Как определенная попытка критического «объединения» этих двух парадигм рассматривается концепт «культурного капитала» П. Бурдьё.

Автор приходит к мнению, что хотя этот концепт, по всей вероятности, отражает некоторые существенные системные функции культуры в капиталистическом обществе, он кажется упрощенным и неадекватным по отношению к сложности структуры и функций искусства, а также по отношению к условиям общества, делающим невозможным накопление экономического капитала, а тем самым и воспроизводство культурного капитала в смысле взглядов Бурдьё. В заключение в статье формулируются некоторые ключевые вопросы общественного значения дифференциации восприятия искусства и культуры в Чехословакии. При отсутствии системных предпосылок, являющихся исходной точкой концепции «культурного капитала», необходимо детально изучать отношение восприятия искусства и культурной дифференциации к воспроизводству экономическому, социальному и, в особенности, образовательной структуры. Систематический анализ этих процессов в чехословацкой социологии до сих пор отсутствует.

## Summary

### I. Gabal: Art Reception as an Element of Social Reproduction of Life

This article deals with the problems of art reception. It proceeds from the problems encountered by sociological research in its examining art reception in the context of other social processes where art reception is a means of analyses rather than direct subject of interest. In such conditions, both its structure and significance are usually reduced to art reception's "inner" and "outer" statistical relationships with other phenomena (social structure, leisure, cultural differentiation, etc.). These phenomena also usually aid to define art reception in terms of differentiation and interpretation. Consequently, sociological analysis fails to cover some major phenomena related to cultural reproduction. The paper does an elementary assessment of a possible contribution of selected art-historical concepts towards the solution of this problem. It points out at main differences and problems which substantiate the need for the specific conceptualization of art that would view art reception as a differentiated component of the way of life. Instead of the art's inner qualitative structure or its history, the primary viewpoint for this concept should become broader social contexts of the assertion of art. The main argument is the obvious disharmony accompanying modern art and the tension between its (aesthetic) quality and (receptive) popularity, which is explicable through the effect of extra-aesthetic social and life functions rather than by the sole lack of taste and education. Proceeding from the traditions of sociology, the paper distinguishes two interpretative paradigms of art reception, whose resonance was to certain extent felt also in the Czechoslovak sociology of the seventies. Firstly, it is the socially "emancipational" interpretation, understanding art reception as an active tool used for overcoming the limits stemming from social position and from everyday horizons related to it. Secondly, it is "stratificational" or "functional" interpretation, based on viewing cultural differentiation as a disclosure of a "meritocratic" functioning of western societies namely, where art reception is a manifestation and tool of (self-) confirmation of "status" identity and status differences. The "cultural capital" concept of P. Bourdieu is discussed here as an attempt at critical "merging" of these two paradigms. The paper concludes that, even though this concept covers some major systemic functions of culture in capitalist societies, it seems to be simplified and inadequate as regards the complexity of structure and functions of art and as concerns the conditions of the society that makes impossible the accumulation of economic capital and, consequently, also the reproduction of cultural capital in the sense of Bourdieu. In conclusion, the article formulates some key issues pertaining to social meaning of the differentiation of art reception in Czechoslovakia. With the absence of systemic conditions which gave rise to the concept of "cultural capital", it is necessary to examine the relation of art reception and cultural differentiation towards the reproduction of economic, social and, namely, educational structure. The Czechoslovak sociology lacks so far a systematic analysis of these processes.