

KLASNA FUNKCIJA UMETNOSTI*

Ništa nije naivnije nego suprotstavljati, kao što se to često čini, karakteristike jedne institucije — a naročito osobnosti koje ona ima zbog svog položaja u određenoj oblasti — karakteristikama subjekata koji imaju izvesnog udela u njenom radu: u samim osobinama institucije, a posebno u načinu na koji ona uspostavlja i održava odnose s drugima, ispoljavaju se najskrivenije osobine subjekata koji toj instituciji služe ili koji se njom služe, a u osobinama agensâ ispoljavaju se najskrivenije osobine institucije; to dolazi otuda što su institucije i subjekti samo dve manifestacije iste stvarnosti¹⁾, *manifestacije koje su redundantne*, ali nejednako uočljive. Prema tome, ako uspostavimo vezu između distinktivnih osobina institucija za proizvodnju i širenje kulturnih dobara i distinktivnih osobina korisnika tih dobara, poklanjajući posebnu pažnju ukusu tih korisnika, možemo se nadati da ćemo u potpunosti otkriti nedeljivu istinu o upražnjavanju kulturnih aktivnosti, to jest o odnosu između subjekata i institucija.²⁾ Naime, na osno-

*) Izvodi iz manje studije: Pjerre Bourdieu, *Les fractions de la classe dominante et les modes d'appropriations de l'oeuvre d'art* („Delovi vladajuće klase i načini prisvajanja umetničkog dela”), „Information sur les sciences sociales”, 13 (3), pp. 7–32.

(1) Savršena redundantnost može se uočiti samo u posebnom slučaju, u kome su mehanizmi za selekcionisanje agensa (ili korisnika) institucije u stanju da obezbede savršenu podešenost novih korisnika prema zahtevima institucije. U svakom drugom slučaju, neke uticaje koji su od velikog značaja za funkcionisanje institucije i za njeno preobražavanje možemo sagledati samo pod uslovom da istovremeno uzmemo u obzir i osobine subjekata i osobine institucije: na primer, pristajanje na nešto bez razmišljanja, poput slepog verovanja, sa kojim korisnici pristupaču instituciji, smatra se prirodnom i samo po sebi razumljivom, kad je u pitanju savršena podešenost prema sistemu koji je savršeno autoreproduktivan; ili, suprotno, nesklad između sposobnosti subjekata i zahteva koje nosi u sebi institucija i/ili između očekivanja subjekata i objektivnih mogućnosti institucije koji može samo da poremeti funkcionisanje institucije u aktualnom trenutku, a tokom vremena i njenu strukturu.

(2) Posebno, neki veći značaj zakonima o širenju naučnih dela o kulturi, koje smo postavili u ranije objavljenom delu (Uporedi: P. Bourdieu, A. Darbel, uz sa-

vu podudarnosti koja u principu treba da postoji između institucija i dispozicija korisnika, može se postaviti hipoteza da estetske dispozicije pripadnika podređenih delova vladajuće klase, a naročito estetske dispozicije profesora, koji veoma često posećuju muzeje (kao i biblioteke i avangardna pozorišta), stoje nasuprot dispozicijama nekolicine srećnih iz vladajućih delova vladajuće klase koji imaju sredstava (ekonomskih) da materijalno prisvoje ona dela među umetničkim delima za koja imaju sredstava (kulturnog karaktera) da ih simbolički prisvoje (a to su, sem retkih izuzetaka, dela priznate avangarde ili poslednjih predstavnika raznih avangardnih pravaca iz prošlosti), isto onako kao što *muzej* — kultno mesto u kome su izloženi predmeti isključeni iz optičaja i tako, ekonomskom neutralizacijom, predodređeni da budu predmet one neutralizacije koja je u potpunosti definisana „čistim“ poimanjem, — stoji nasuprot *galeriji*, mestu na kome se obavlja prodaja i koje, kao i ostale radnje u kojima se prodaju luksuzne stvari (prodavnice tipa „butik“, trgovine, starinama i sl.) izlaže predmete koji se mogu s divljenjem posmatrati, ali i kupiti.³⁾ Međutim, isti logički princip navodi nas da pretpostavimo da u drugom pogledu, ove dispozicije stoje nasuprot dispozicijama umetnika i intelektualaca, kao što muzej stoji nasuprot avangardnoj galeriji ili kao što, sa jednog drugog stanovišta, one stoje nasuprot dispozicijama „vladajućih delova“, onako kao što muzej ili avangardno pozorište stoje nasuprot bulevarskom pozorištu.⁴⁾

radnju D. Schnapper, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public* / Ljubav prema umetnosti, evropski muzeji umetnosti i njihova publika, Paris, Editions de Minuit, drugo izdanje, 1969), može se dati samo pod uslovom da se tačno odredi u čemu se sastoji specifičnost institucije za širenje kulture, što je i bio razlog da ove zakone postavimo: međutim, makar se izložili opasnosti da uopštimo i ono što je posebno, moramo muzeju dati novo mesto u sistemu institucija koje se bave irednjem legitimnih kulturnih dela (veoma homogenog skupa dela, ako uzmemo u obzir samo nivo emitovanja) i ponovo utvrditi razne načine na koje društvo koristi ove institucije i na koje razne klase, a naročito razni delovi vladajuće klase, imaju gotovo monopol; tek tada će nam postati jasne distinktivna *pozicija* muzeja i njegove specifične *funkcije*.

(3) Galerije se, naravno, mogu ipak tretirati kao muzeji i pored toga što se u njima obavlja prodaja i što su prvenstveno namenjene imaoima sredstava za materijalno prisvajanje umetničkih dela (pa čak i onda kad „kolekcionar“ dođe u galeriju s namerom da kupi umetničko delo, jer je njen zadatak da usmerava kupovinu).

(4) Ova podudarnost dispozicija (ili ukusa) i institucija nije slučajna: na drugom mestu ćemo pokušati da dokažemo da se ta podudarnost dispozicija i institucija nalazi u osnovi razgraničenja raznih oblasti proizvodnje i cirkulacije simboličkih dobara kao i u osnovi uskladjivanja ponude i potražnje na koje nailazimo u ovim oblastima.

SISTEM INSTITUCIJA ZA ŠIRENJE
KULTURE

Statistika korišćenja raznih institucija pokazuje da učešće profesora (a svakako i raznih visokih stručnjaka) neprekidno opada kad od institucija koje zahtevaju najveći stepen asketizma, najviše kulturnog kapitala, a (relativno) najmanje ekonomskog kapitala (biblioteka, muzej, priznato avangardno pozorište) idemo ka institucijama koje pružaju čitav niz sekundarnih uživanja i zahtevaju relativno velike ekonomske izdatke (bulevarsko pozorište).⁵⁾ Statistika upražnjavanja kulturnih aktivnosti, prema izjavama ispitanika, pokazuje sličnu strukturu; u odnosu na ostale delove vladajuće klase, profesori su u veoma velikoj meri zastupljeni u svim kategorijama scenskih priredbi (izuzimajući priredbe zabavnog karaktera), nasuprot vlasnicima industrijskih i velikih trgovačkih preduzeća koji su inače uvek više zastupljeni među neredovnim nego među redovnim posetiocima ovih priredbi; slobodne profesije, koje su nedovoljno zastupljene kad je reč o posećivanju biblioteka i muzeja, zastupljenije su među posetiocima izložbi nego među posetiocima muzeja, a njihovo posećivanje pozorišta je relativno intenzivno (svakako su pre u pitanju „buržoaska“ pozorišta, nego klasična ili avangardna pozorišta, sudeći po njihovom relativno intenzivnom posećivanju priredbi zabavnog karaktera).⁶⁾ Zbog svega toga

(5) Profesori (koji sačinjavaju 16,3% vladajuće klase) čine 54,4% celokupnog broja pripadnika vladajuće klase koji koriste biblioteke (uporedi: „La lecture publique en France“ / Koliko se čita u Francuskoj/. Notes et *Études documentaires*, 3948, 15. decembar 1972); kad su u pitanju priznata avangardna pozorišta, Odeon, TEP, TNP, Monparnas (Uporedi: SEMA — Société d'économie et de mathématiques appliquées — *Le public des théâtres* (Pozorišna publika), Paris, 1964) — procenat profesora u pozorišnoj publici iznosi 39,5, a lica bez zanimanja svrstana su zajedno sa rukovodećim kadrom i slobodnim profesijama; kad su u pitanju muzeji (CSE, dopunska anketa, 1965) — procenat je 34,1; klasična pozorišta — Atelier, Comédie Française — 27,7%; i najzad, kad je reč o bulevarskim pozorištima, profesori su zastupljeni sa 13,5% (SEMA, *ibid*).

(6) Sekundarna analiza ankete o slobodnom vremenu koju je izvršio Nacionalni institut za statistiku i ekonomska istraživanja (INSEE), a na koju se oslanjaju naše analize, pokazuje da profesori (to jest, 13,7% pripadnika vladajuće klase u posmatranom uzorku) sačinjavaju 40,9% pripadnika vladajuće klase koji kažu da bar jednu umetničku izložbu; 19,4% da su odlazili u izjavili su da na koncerte idu najmanje 5–6 puta godišnje; 27,1% da su za poslednjih šest meseci posetili bar jednu umetničku izložbu; 19,4% da su odlazili u muzej; 16,1% da u pozorište odlaze najmanje 5–6 puta godišnje; i 6% da na priredbe zabavnog karaktera odlaze najmanje jednom godišnje. Udeo industrijalaca i vlasnika velikih trgovačkih preduzeća menja se u obrnutom smislu i oni, na primer, predstavljaju 18,6% pripadnika vladajuće klase koji su prisustvovali nekoj priredbi zabavnog karaktera. Profesori i industrijalci ili vlasnici velikih trgovačkih preduzeća zauzimaju simetrične položaje na grafikonima korelacije stopa posećivanja dveju kategorija priredbi suprotnog karak-

možemo, dakle, s pravom pretpostaviti da, kad se sa koncerta ili avangardnih komada, muzeja visokog „nivoa emitovanja“ a slabe privlačnosti za turiste, ili sa avangardnih izložbi pređe na raskošno uređene izložbe, na koncerte velikih orkestara ili horova na „klasična“ pozorišta i, najzad, na bulevarska pozorišta ili na priredbe zabavnog karaktera, stopa zastupljenosti raznih delova vladajuće klase, svrstanih prema opadajućem kulturnom kapitalu ili prema rastućem ekonomskom kapitalu — tj. profesorâ, administrativnih stručnjaka, vlasnikâ industrijskih i trgovačkih preduzeća — pokazuje tendenciju da se sistematski i neprekidno menja, tako da hijerarhija delova vladajuće klase, razvrstanih prema njihovoj zastupljenosti među posetiocima teži da se preokrene u suprotnom pravcu.

Nasuprot „buržoaskom“ pozorištu, operi ili izložbi, koji u prigodnim trenucima okupljaju odabranu publiku, kadru da afirmiše i stavi na probu svoju pripadnost onome što nazivamo „otmeni svet“ na taj način što se jednovremeno pokorava distinktivnim i integrišućim ritmovima *mondenskog kalendara*, muzej je ono javno mesto gde se okupljaju *bilo koja lica u bilo kom trenutku*. Štaviše, nasuprot pozorištu, a pogotovu scenskim priredbama kojima je cilj samo razonoda, kao što su mjuzik-holovi i scenske priredbe isključivo zabavnog karaktera, muzej spada među one instance koje, kao na primer biblioteke, zahtevaju veoma asketske dispozicije. Ispod obaveznog ushićenja strogom asketskom atmosferom muzeja i poniranjem u sebe koje muzej podstiče, često izbije istina o posećivanju muzeja, koja pokazuje da je to u stvari ipak pomalo zamoran i dosadan poduhvat, koji čovek sebi nameće i koji izvršava do kraja s metodičnom upornošću, nalazeći nagradu za taj svoj trud koliko u osećanju da je ispunio neku dužnost toliko i u zadovoljstvu koje je osetio u trenutku dok je s divljenjem posmatrao eksponate.

„Na mene je muzej ostavio utisak tišine, a i praznine, ali je to možda zbog tišine. Doduše, ona je pogodna za posmatranje umetničkih dela, za shvatanje njihovog dubljeg smisla. Nisam baš bio naročito očaran, bilo je prilično dosadno. Sistematsko posećivanje muzeja je zamorno; tu disciplinu sam sâm sebi nametnuo; to stvara osećanje prinude, a na kraju i osećaj prezasićenosti. Mislim da sam sve veoma brzo pregledao zato što sam želeo da mogu sebi da kažem: „video sam taj muzej“. Vrlo je monotono, stalno

tera, to jest koncerata i umetničkih priredbi, s jedne strane, i priredbi zabavnog karaktera i izložbi, s druge strane; pripadnici slobodnih profesija i visoki stručnjaci zauzimaju u oba slučaja položaj koji se nalazi u sredini između ovih dveju kategorija.

samo slike. Umetnička dela trebalo bi s vremena na vreme zamenjivati nečim drugim“. — (Inženjer iz Amijena, 39 godina, muzej u Lilu). Reči ovog posetioca imaju sličnosti sa rečima konzervatora u njujorškom Metropolitenu, koji u svom muzeju vidi „gimnastičku salu u kojoj posetilac ima mogućnosti da razvije očne mišice“.7) Daleko od toga da isključujemo revnost punu oduševljenja, osećaj napora (i zamor koji proističe iz napora) uvek predstavlja deo zadovoljstva koje čoveku pribavlja sam taj vid prisvajanja — to jest gomilanje znanja i iskustava.8) U odnosu na buržujsko pozorište i na izložbe, muzej je u neku ruku isto što i planinarenje, plivanje i pešačenje u odnosu na jahanje ili golf, a ta podudarnost je i sama deo jednog sistema složenijih odnosa.

Sekundarna analiza koju je pre nekoliko godina izvršio jedan naučni institut 9) da bi, na traženje nekoliko firmi, ocenio potrošnju pripadnika vladajuće klase, omogućuje, naime, da upražnjavanje raznih kulturnih aktivnosti (na žalost, veoma grubo procenjenih) uključimo u sisteme ukusa, karakterističnih za razne delove vladajuće klase. Faktorijalna analiza ukazuje na jedan sistem suprotnosti od kojih su najveće one koje su ustanovljene između profesora, s jedne strane, i vlasnika industrijskih i trgovačkih preduzeća, s druge strane: ta suprotnost, koja se zasniva na obrnutoj korelaciji između posedovanja ekonomskog kapitala i posedovanja kulturnog kapitala, ogleda se ne samo u frekvenciji upražnjavanja kulturnih aktivnosti, već naročito i u dispozicijama koje se tu ispoljavaju i na koje nailazimo, na još očigledniji način, kod svih vidova korišćenja slobodnog vremena.10)

(7) Izjave koje navodi R. Lynes u *The Tastemakers* (Tvorci ukusa), Njujork, Universal Library, Grosset and Dunlap, 1954, str. 262.

(8) Kao što je poznato, posetioci iz srednjih klasa i profesori — a tek onda inženjeri, — pokazuju najizrazitiju tendenciju da između muzeja i biblioteka vide izvesnu sličnost. („Šta najviše volim? Biblioteku: u njoj ima dela od vrednosti i čoveku je potrebna samo volja da tamo ide.“ Izjava inženjera iz Kambrea, 44 godine, muzej u Lilu). Oni takođe najviše naginju spajanju posmatranja i divljenja sa registrovanjem (kao što je zapisivanje podataka) i gomilanjem vrednih stvari (kao što je npr. kupovanje reprodukcija). Zapaženo je, sem toga, da su profesori i intelektualci najčešće skloni da ne razdvajaju neposredno doživljavanje umetničkog dela od erudicije.

(9) SOFRES (Société française d'études par sondages) — Francusko udruženje za proučavanja putem sondaža — *Le marché des cadres supérieurs français* (Tržište francuskog kadra s višom i visokom spremom), Pariz, 1964. Većina podataka koji su poslužili kao osnova za ovu analizu izloženi su u delu P. Burdijea, „Reproduction culturelle et reproduction sociale“ (Kulturna i društvena reprodukcija), *Information sur les sciences sociales*, 10(2), 1971, str. 45—79.

(10) Potpuni rezultati ove analize biće izloženi na drugom mestu.

Profesori stoje nasuprot svim ostalim delovima vladajuće klase po veoma čestom upražnjavanju kulturnih aktivnosti (koje su same po sebi asketske), kao što su čitanje (naročito čitanje lista „Mond“), posećivanje muzeja, galerija ili pozorišta itd. Asketska obojenost ovih aktivnosti (koja bi bila još očividnija ako bismo mogli da sagledamo *kvalitet* kulturnih dobara koja troše klasično ili avangardno pozorište, na primer pre nego bulevarsko pozorište), postaje očigledna kad ih uključimo u sistem čiji su one deo. Pešačenje, kampovanje, odmor u selu ili na planini, koji su karakteristični za profesore, stoje nasuprot kako kombinaciji otrmenih i modernih sportova (kao što su tenis, golf, jahanje, plivanje) i društvenih igara, u isti mah intelektualnih i pomodnih, koja pre ide uz novu buržoaziju visokih stručnjaka u privatnom sektoru i inženjera, tako i kombinaciji atributa asketskog luksuza, koji karakteriše tradicionalnu buržoaziju, sa njenim raskošnim kolima, odmorom u hotelima, boravkom u banjama, sa njenim jahanjima itd., ili konstelaciji najskuplje kulturne i materijalne potrošnje, najpogodnije za obezbeđenje prestiža — knjige sa reprodukcijama umetničkih dela, kamere, magnetofoni, čamci, skijanje, golf, jahanje, skijanje na vodi — koja više ide uz slobodne profesije.

Opšte dispozicije koje se mogu transponovati i čiji su jedan od aspekata i dispozicije na koje sve češće gledamo kao na čisto estetske, zapažaju se i na polju upražnjavanja kulturnih aktivnosti koje se smatraju legitimnim, ali se javljaju u vidovima koji nisu jasni na prvi pogled zato što je odnos između ekonomskih i kulturnih zahteva koje postavlja upražnjavanje raznih kulturnih aktivnosti postao zamršen zbog strategija koje nastoje da nužnost predstave kao vrlinu.

Tako se, na primer, može reći da se intenzitet upražnjavanja kulturnih aktivnosti utoliko više menja zavisno od dohotka — naravno u granicama kulturnog kapitala koji je, u ovoj oblasti više nego igde, neophodan uslov — ukoliko ove zahtevaju veće neposredne izdatke (kao pozorište ili izložbe) ili ukoliko su posredno vezane za posedovanje skupe opreme (kao na primer, slušanje ploča, sviranje na nekom muzičkom instrumentu kao što je klavir ili intenzivno bavljenje amaterskim filmom).¹¹⁾ Ali sve to pod

(11) Tako bi, na primer, posećivanje muzeja umetničkih dela (koji su — relativno — ravnomernije raspoređeni u prostoru nego pozorišta ili koncertne dvorane) zavisilo isključivo od kulturnog kapitala (tj. to, naravno u utoliko jačoj meri, ukoliko se cene ulaznica odražavaju na nižem nivou), kad turizam, koji je tesno vezan za ekonomski kapital ne bi uticao na jačanje ove

uslovom da se ne zaboravi da estetske dispozicije pokazuju tendenciju da se menjaju isto onako kao i objektivne mogućnosti za njihovo zadovoljavanje, to jest kao i objektivni odnos između ekonomskog i kulturnog kapitala kojim neko raspolaže; ili, drugim rečima, da objektivne razlike između ta dva kapitala dolaze do izraza kako u doživljavanju tako i u upražnjavanju kulturnih aktivnosti, pokazujući i razlike u *ukusu*. Tako na primer, ako je hijerarhija delova vladajuće klase — uspostavljena na osnovu prosečne cene plaćene pozorištu — apsolutno suprotna stepenu njihove zastupljenosti u pozorištima u kojima su intelektualci najviše zastupljeni, — s tim što vladajući delovi vladajuće klase zauzimaju najskuplja mesta u najskupljim pozorištima, nasuprot podređenim delovima ove klase, gde studenti zauzimaju poslednje mesto, — to dolazi otuda što se, kroz cenu koju pojedinac pristaje da plati da bi mu umetničko delo postalo dostupno ili, tačnije rečeno, kroz odnos između materijalnih i „kulturnih“ izdataka (ako je dozvoljeno da upotrebim ovaj izraz) za potrošnju umetničkih dela, izražava predstava koju svaka pojedina grupa ima o vrednosti umetničkog dela, kao i o legitimnom načinu na koji se ovo delo prisvaja.¹²⁾

aktivnosti (što objašnjava činjenicu da je stopa zastupljenosti onih delova vladajuće klase koji su najbogatiji u ekonomskom kapitalu veća u muzejima koji privlače veliki broj turista nego u „običnim“ muzejima.

(12) Prosečan iznos izdataka za pozorište (u francima) ravnomerno raste sa uzdizanjem na društvenoj lestvici: radnici troše u tu svrhu 3,13 franka, kancelarijski službenici u privatnom sektoru — 3,46; u državnom sektoru — 3,53; tehničari — 4,10; nastavnici — 4,17; rukovodeći kadar sa srednjom spremom u privatnom sektoru — 4,61; u državnom sektoru — 4,77; rukovodeći kadar sa visokom spremom u državnom sektoru — 6,09; slobodne profesije — 7,00; rukovodeći kadar sa visokom spremom u privatnom sektoru — 7,58; trgovci — 7,80; rukovodioci preduzeća — 9,19. Iz ovoga se vidi da nastavnici (sa 4,15 franka), a još očiglednije studenti (sa 2,97 franka), to jest dve kategorije koje su najviše zastupljene u avangardnim pozorištima stoje nasuprot rukovodećem kadru u privatnom sektoru, trgovcima i rukovodiocima preduzeća, to jest kategorijama koje su najviše zastupljene u buržujkim pozorištima. Prema ovoj logici, jasno je da željena cena predstavlja najveći apsolutni doprinos (26,7%) prvom faktoru na koji je ukazala faktorijalna analiza jednog skupa karakteristika iz jednog uzorka pariskih pozorišta i njihove publike (SEMA, *La situation du théâtre en France — Položaj pozorišta u Francuskoj*. Prilog, ta bela 231 b). Sem toga, tendencija da se cene ulaznice za muzej ocenjuju kao jeftine ili veoma jeftine sve je jača kad se od delova vladajuće klase koje su (relativno) bogate u kulturnim a siromašne u ekonomskom kapitalu (profesori i intelektualne profesije) ide ka delovima koji su (relativno) siromašni u kulturnom a bogati u ekonomskom kapitalu (vlasnici industrijskih i trgovačkih preduzeća). Delovi koji se nalaze na „sredokraći“ između ovih dveju krajnjih pozicija označavaju kontinuum, s tim što se slobodne profesije razvrstavaju samo u dve grupe (u grupu koja nalazi da je cena ulaznica za muzej umerena i u grupu koja nalazi da je ova cena veoma niska).

Što se tiče intelektualaca, bilo da već imaju diplome ili nastoje da ih steknu, njihovo upražnjavanje kulturnih aktivnosti (kao što je odlazak u pozorište, na izložbe ili gledanje umetničkih filmova), koje, zbog svoje relativno visoke frekvencije i zbog toga što je ono gotovo deo njihove profesionalne prakse, nema u sebi ničeg što bi bilo izvan svakidašnjice, zahteva, na izvestan način, maksimum „intelektualnog kvaliteta“ (tj. simboličke koristi) uz najmanji mogući ekonomski izdatak, što podrazumeva odustajanje od svakog izdatka u cilju razmetanja i od svakog drugog uživanja sem onog koje nalaze u simboličkom prisvajanju umetničkog dela („Čovek ide u pozorište da bi video prikazivanje komada, a ne da bi se prikazivao“, — kako kaže jedan od njih). Simboličku korist od upražnjavanja kulturnih aktivnosti oni očekuju od samog dela kao takvog, od njegove retkosti i od sopstvenog komentarisanja tog dela (čim izidu, uz „čaćicu“; ili u svojim predavanjima, svojim člancima i knjigama), u kojima nastoje da prisvoje deo vrednosti toga dela, ukratko, od razmetljivog trošenja kulturnog kapitala stečenog zahvaljujući tom delu. Nasuprot tome, za vladajuće delove vladajuće klase, veće provedeno u pozorištu predstavlja priliku za razmetljivo trošenje ekonomskog kapitala. Posvećuje se pažnja oblačenju (što staje i vremena i novaca), kupuju se najbolja mesta u pozorištu, ide se na večeru posle pozorišta.¹³⁾ Pozorište biramo kao što biramo butik¹⁴⁾ u kome se snabdevamo i koja nosi sve oznake „kvaliteta“, tako da smo pošteđeni „neprijatnih iznenađenja“ i „neukusa“: biramo pisca koji zna svoj zanat, kome su poznata sva „sredstva komike i sve što može da se izvuče iz jedne situacije, komičnost i zajedljivost lepo nađene reči“, ukratko, biramo kujundžiju ili, još bolje, draguljara koji je majstor u „veštini rasklapanja“ i koji ima u malom prstu čitav „mehanizam dramske umetnosti“,¹⁵⁾ bira-

(13) Dokazano je da cena ulaznica predstavlja samo mali deo izdataka koje zahteva odlazak u pozorište (treba joj dodati cenu prevoza, cenu utrošenog vremena, večere, honorar za čuvanje dece) i da celokupni iznos izdataka raste uporedo sa dohotkom (upor.: Thomas Moore. „The demand for Broadway theater tickets“ — Tražnja karata za Brodvejsko pozorište; *The review of economics and statistics* 48(1), februar 1966, str. 79—87). To znači da se ukupni izdatak za „izlazak“ u pozorište veoma mnogo povećava, i zbog cene same ulaznice i zbog uzrednih troškova, kad se od intelektualaca ide ka slobodnim profesionalcima i ka vlasnicima industrijskih i trgovačkih preduzeća.

(14) Upor. P. Martineau, „Social classes and spending behavior“ (Društvene klase i njihovo ponašanje kao potrošača), *Journal of marketing*, 23 okt. 1958, str. 121—130.

(15) Izrazi pod navodnicama citirani su iz idealnotipskog članka koji je Zan-Zak Gotije posvetio idealnotipskom komadu Fransoaze Doren „Okuka“ (*Figaro*, 12. jan. 1973).

mo glumce, poznate po sposobnosti da se užive u „zlata vrednu ulogu“ koju im pisac nudi i da ovom politehničaru dramske umetnosti „posluže“⁽¹⁶⁾ svojom zanesenom poslovnošću savršenih tehničara, najzad, komad koji u sebi ima „sve što je potrebno da se dopadne, bez imalo servilnosti i vulgarnosti“, koji je zaista načinjen da „deluje kao melem na jednu uravnoteženu publiku, održavajući je u njenoj uravnoteženosti zdravom veselošću“, jer on postavlja samo ona pitanja koja „svi ljudi sebi postavljaju“ i od kojih nas mogu „osloboditi“ samo „humor i nezlečivi optimizam“.

ESTETSKE DISPOZICIJE U SISTEMU DISPOZICIJA

Iz navedenog primera vidimo da, ako hoćemo sistematično da obrazložimo dispozicije pojedinih klasa i delova klasa prema legitimnim kulturnim dobrima ili, što je isto, objektivne odnose raznih kategorija potrošača prema institucijama koje nude kulturna dobra, to jest funkcije koje te institucije ispunjavaju u odnosu na svaku pojedinu grupu korisnika, treba najpre estetske dispozicije uklopiti u sistem dispozicija, čiju jednu dimenziju one predstavljaju. A to znači da ih treba povezati ne samo sa mogućnostima prilaženja raznim vrstama kulturnih dobara — što zavisi od obima školskog kapitala pojedinca, ali i od kulturnog kapitala u strukturi nasleđa, koji određuje mesto kulturnih dispozicija, u pravom smislu te reči, u sistemu dispozicija — već i sa evolucijom obima i strukture tog nasleđa (to jest, između ostalog, i sa načinom sticanja kulturnog kapitala, koji se reprodukuje u modalitetima prisvajanja kulturnih dobara).⁽¹⁷⁾ Tako na primer, već i sama verovatnoća da neko dođe u muzej dovoljna je, bez sumnje, da ukaže na najglavnije razlike koje postoje između raznih društvenih klasa ako posmatramo odnos pojedinca prema muzeju i, u širem smislu, prema legitimnoj kulturi: da li je neko već posećivao muzeje i matematička verovatnoća da će ih i ubuduće posećivati može se odmah utvrditi po neusiljenosti i sigurnosti redovnog posetioca koji nema potrebe da se brine o svom ponašanju, kao i po nespretnosti uljeza, koga strah od nepriličnosti, ovakve posete navodi da, što je moguće više, smanji broj simboličnih manifestacija ili da, naprotiv, na način koji je svojstveniji narodu nego sitnoj buržoaziji, prikriva svoju zbunjenost ili nesigurnost

(16) Za nekog pisca i za njegov komad kaže se da su ga glumci „dobro uslužili“.

(17) U vezi sa ovim pitanjem videti: P. Bourdieu, „Klasna budućnost i kauzalitet verovatnoće“, *Revue française de sociologie*; u štampi.

time što pribegava hvalisavom ili obesnom ponašanju, koje, u stvari glumi.¹⁸⁾ Međutim, razlike između raznih delova vladajuće klase u pristupu umetničkom delu i tretiranju tog dela zavise, takođe, od diferencijalne težine koju u strukturi nasleđa ima kulturni kapital, s obzirom na to da je težnja ka investiranju (u oba smisla) u kulturu utoliko veća i isključivija ukoliko je veća relativna težina kulturnog kapitala. U stvari, čitava istorija tog nasleđa, i sa stanovišta obima i sa stanovišta strukture (pa i istorija njegovog sticanja) ispoljava se u upražnjavanju kulturnih aktivnosti, a naročito, možda, u oblicima kulturnih aktivnosti, zavisno od oblasti kulture.

Da bi se shvatio sistem statističkih odnosa između raznih delova vladajuće klase i raznih institucija za širenje kulture, treba, dakle, imati na umu tri postavke koje se odnose, najpre, na strukturu institucija za širenje kulture, zatim na varijacije u strukturi nasleđa, zavisno od pojedinih delova vladajuće klase, i najzad, na različit nastanak ovog nasleđa. Prvo, razne institucije za širenje kulture razlikuju se ne samo po „nivou emitovanja“, to jest po obimu kulturnog kapitala koji je uslov za pristup delima koje ove institucije nude, već i po manje-više asketskim dispozicijama koje one zahtevaju. Drugo, kad pođemo od vlasnika industrijskih i trgovačkih preduzeća ka profesorima i intelektualcima, težina kulturnog kapitala u strukturi nasleđa neprekidno raste, bilo da je ovaj kapital preobraćen u školski kapital ili ne (tj. bilo da su u pitanju univerzitetske diplome ili, kad je reč o umetnicima, kulturni kapital za koji jamči grupa istorodnih umetnika-konkurenata). Usled *kjazzmatskog odnosa* koji se, u samoj vladajućoj klasi, uspostavlja između strukture raspoređenosti ekonomskog kapitala i strukture raspo-

(18) Prilaženje, više-manje slučajno, osveštanoj kulturi često je praćeno osećanjem uzorpacije: „Jeste, ja mnogo volim da gledam slike, — kaže jedan radnik iz Lila, — ali nisam dovoljno potkovan da ih shvatim.“ Ideja da adekvatno razumevanje i legitimno uživanje pretpostavljaju upućenost u odgovarajuću umetnost tako je duboko ukorenjena da, ako ne postoje ti preduslovi, kvalitet uživanja koje umetnička dela mogu da obezbede postaje sumnjiv čak i onima koji to uživaju osećaju. Osećanje nedostojnosti koje ide uz svest o neposedovanju adekvatnih instrumenata utoliko je jače ukoliko je u pitanju umetnost veće apsolutne vrednosti. Dokazano je, na primer, da narodne mase primaju koncert i muzej i kao visoke umetničke vrednosti i kao potpuno nepristupačne (zbog odsustva prinosnog odnosa prema tim delima, a i zbog nemanja određenog obrazovanja). Sto se tiče pozorišta, kome se i inače priznaje (relativno) manja legitimnost — o tome svedoči činjenica da je broj izjava o indiferentnosti veći — kao razlog se navodi visoka cena ulaznica (kao i kad je u pitanju koncert, nasuprot radiju i gramofonskim pločama), a tek onda nedostatak vremena i prilika. Čitanje je jedina legitimna aktivnost koja se smatra zaista pristupačnom bez ikakve prethodne spreme; ali se tu kao razlog navodi nemanje vremena.

redenosti kulturnog kapitala (i koji nastaje zbog toga što bogatstvo u ekonomskom kapitalu i bogatstvo u kulturnom kapitalu pokazuju tendenciju da se menjaju u obrnutom smislu kad ide-mo od profesora ili intelektualaca ka vlasnicima industrijskih i trgovačkih preduzeća),¹⁹⁾ dolazi, dakle, do toga da se na asketsku formu estetskih dispozicija, tj. na „čist ukus“ kao na estetsku dimenziju „školskog“ asketizma profesora ili asketizma „iz luksuza“ svojstvenog intelektualcima i umetnicima, veoma često nailazi u onim delovima vladajuće klase koji su (relativno) najbogatiji kulturnim kapitalom, a (relativno) najsiromašniji ekonomskim kapitalom i koje struktura njihovog nasleđa upućuje i osuđuje na upražnjavanje najlegitimnijih kulturnih aktivnosti, koje u ekonomskom pogledu najmanje staju. Treće, ako dodamo i to da udeo onih koji su prodrli u vladajuću klasu zahvaljujući akumulaciji školskog kapitala postaje sve veći kad se od vladajućih delova vladajuće klase ide ka podređenim delovima ove klase (ostavljajući po strani umetnike), shvatićemo zašto profesori, a tek posle njih inženjeri i drugi visoki stručnjaci, koji se i ovde nalaze na sredini, pokazuju najveću sklonost da usmere ka akumuliranju kulturnog kapitala svoje asketske dispozicije razvijene pomoću ranije nagomilanog kulturnog kapitala i koje se razvijaju radi dalje akumulacije kulturnog kapitala (upravo dispozicije koje zahteva muzej), i to sa utoliko većom spremnošću ukoliko im njihov nedovoljan ekonomski kapital ne daje mnogo nade da će na nekoj drugoj strani moći da pribave koristi i uživanja. Svi ovi činioци očigledno doprinose tome da pripadnici podređenih delova vladajuće klase, a posebno profesori, budu u pravom smislu najverniji posetioci muzeja. Muzej je, naime, najpogodniji teren na kome se u čistom stanju može videti i najlakše shvatiti odnos između školskog kapitala i upražnjavanja kulturnih aktivnosti: jer, ostavljajući po strani kulturni kapital koji predstavlja uslov za adekvatno prisvajanje, muzej traži samo asketsku varijantu estetskih dispozicija; ali, u naknadu za to, on neizostavno zahteva onu „čistu“ estetsku dispoziciju koja — s obzirom na oblik raspodele ekonomskog i kulturnog kapitala među raznim delovima vladajuće klase — varira kao i sposobnost ocenjivanja estetskih vrednosti i veoma je često susrećemo u podređenom delu vladajuće klase.

Sem toga, od načina sticanja kulture zavise i dispozicije prema kulturi: to se dobro vidi kad uporedimo ono što u muzici i slikarstvu vole profesori, koji najčešće potiču iz naroda ili iz srednjih klasa, sa onim što vole umetnici ili

(19) U vezi sa ovim pitanjem videti: P. Bourdieu, „Reproduction culturelle et reproduction sociale“ (Kultura i društvena reprodukcija), *Information sur les sciences sociales*, 10(2), 1971, str. 45—79.

pripadnici starih buržoaskih porodica.²⁰) Paradoksalan odnos, sačinjen od samopouzdanja i (relativnog) neznanja, od prisnosti i udaljenosti, koji pripadnici vladajućih klasa često imaju prema legitimnoj kulturi, postaje razumljiv ako se zna da pripadnost vladajućim delovima vladajuće klase ređe pretpostavlja posedovanje školskog kapitala, a češće podrazumeva posedovanje kulturnog kapitala, stečenog u porodici, zahvaljujući postojanju prisnog odnosa prema kulturi i umetnosti, sviranju na nekom muzičkom instrumentu, posećivanju muzeja ili koncerata ili, na još suptilniji način, samim življenjem u sredini u kojoj je stalno prisutna umetnost, bilo da su u pitanju slike, nameštaj, retke knjige itd. Školska diploma nije u svim slučajevima pravo merilo za stečen, pogotovu ne za nasleđen kulturni kapital, i trebalo bi se dobro čuvati da u raspoređenosti školskih diploma među raznim delovima vladajuće klase ne tražimo jednostavnu potvrdu tradicionalne suprotnosti između bogatih i skorojevića: samim tim što školski kapital nije potreban i dovoljan uslov za prodor na položaje ekonomske moći, izvesni pripadnici vladajućih delova vladajuće klase mogu posedovati kulturni kapital koji — neposredno nasleđen u porodici i neprekidno održavan zahtevima i pojačanim uticajem sredine — nije potvrđen nekom školskom diplomom.

Činjenica da dispozicije u odnosu na umetnička dela i kulturna dobra zavise koliko od kulturnog i školskog kapitala toliko i od volumena i težine tog kapitala u strukturi nasleđa, nigde nije tako očigledna kao u odnosu prema umetničkim delima koja se — kao umetnička slika i ostali luksuzni predmeti, kulturna dobra sa materijalnom podlogom — mogu simbolički prisvajati: što zahteva kulturni kapital, ali i materijalno: što zahteva ekonomski kapital. Inače, ne bismo mogli razumeti to što klase subjekata uglavnom slične po posedovanju kulturnog kapitala i po intenzitetu korišćenja kulturnih ustanova (kao na primer učitelji i vlasnici industrijskih i trgovačkih preduzeća), održavaju sa svetom umetnosti suštinski različite odnose koji su potpuno različiti i u većini svakidašnjih životnih okolnosti, pa čak, kao što znamo i u školskim situacijama: tako na primer, oni koji su među „buržujima“ (naročito pariskim) „kulturno“ najzaostaliji umeju opštim mestima u slavu umetnosti ili ćutanjem i rečitim mrštenjem, klimanjem glave ili ushićenim stavom prikriti neznanje ili indiferentnost koje pripadnici srednjih klasa ili ljudi iz naroda, kad god se ne osećaju dovoljno sigurnim da bi govorili ili ćutali priznaju čim ih upitate.

(20) Empirički podaci o sistemima ukusa raznih klasa i delova klasa koji su sakupljeni tokom jedne ankete, sprovedene 1964. godine, biće izloženi u drugom radu.

Ako je kultura (u najobičnijem smislu te reči, tj. u najnaivnije etnocentričnom) predodređena za ulogu socijalnog *signuma*, to dolazi otuda što su u ovim stvarima kulturne aktivnosti i prilike za ostvarivanje tih aktivnosti, u krajnjoj liniji, manje važne nego način na koji se one ostvaruju, koji postaje strategija za uspostavljanje distinkcija, naročito one koje postavlja sebi za cilj da skorojeviće drže na odstojanju.²¹⁾ Samim tim što kvalitet i vrednost koje društvo priznaje ovoj ili onoj vrsti manira — na primer ono što se obično naziva „prostaštvom“ ili „otmenošću“ naglaska, odevanja, držanja, hoda itd. — zavise od predstave koju o tome imaju drugi, pozivajući se na manje-više eksplicitnu socijalnu definiciju legitimnog manira, odnos svakog pojedinog subjekta prema sopstvenom načinu ponašanja neizbežno obuhvata i razmatranje predstave koju drugi imaju o njemu i o kojoj ga oni neprekidno obaveštavaju neprimetnim znacima divljenja ili prezira. Samo zakoniti nosioci legitimnih manira (tj. proizvoljnih, ali koji se ne smatraju takvim) mogu da dopuste sebi ravnodušnost prema sopstvenom načinu ponašanja, koja ih oslobađa izveštačenosti. Visoka otmenost može (i treba) da stalno opovrgava predstavu koju o sebi pruža onima koji su van visoko otmenog sveta (i koji se svim silama trude da je svedu na pravilan i otmen govorni jezik), jer se najveća privilegija sastoji u poigravanju — pravilima igre i u prekoračivanju granica određenih uzorom koji je postavljen odozgo da bi bio marljivo podražavan. Svi ostali, ili bar skorojevići, koji polažu pravo na to da se priključe grupi legitimnih, tj. naslednih nosilaca lepog ponašanja, a nisu produkt istih društvenih uslova, osuđeni su, ma šta činili, na alternativu nespokojne hiperidentifikacije ili pobeđenog i pobunjenog negativizma: na saobražavanje nespretnog ponašanja, čija sama korektnost ili hiperkorektnost podseća na to da je u pitanju *majmunsko podražavanje*, ili na razmetljivo afirmisanje različitosti koje se na kraju ispolji kao najrečitije priznanje nesposobnosti identifikacije sopstvene ličnosti.²²⁾ Ako imamo na umu da

(21) Maniri, tj. skup stečenih osobina koje su u praksi vezane za uslove pod kojima su nastale i koje su, iz tog razloga, izvrstan indikator dispozicija koje čovek nosi duboko u sebi i izvrstan predskazatelj ponašanja, predstavljaju predmet najveće pažnje u svim društvima, jer su predodređeni da budu obeležje društvene superiornosti.

(22) U paraboli o „kulturnom mladiću“ Hofman je dao jednu od najtipičnijih fikcija rasizma (etničkog ili rasnog). Prikazao je majmuna koji je, odgajen u kući nekog savetnika, naučio da govori, da čita, da piše, da svira. „Toliko je napredovao u kultivisanju svoje ličnosti da je, zahvaljujući svom znanju, svojim talentima i lepom ponašanju stekao mnoštvo prijatelja i bio rado viđen među ljudima od duha. Izuzev nekih sitnih pojedinosti — na čajankama, na primer, pri igranju engleskog valcera, događalo mu se ponekad

maniri — aspekt ponašanja koji je najpotpunije oslobođen neposrednog traženja efikasnosti i čiji smisao i vrednost zavise isto toliko od onoga ko te manire percipira koliko i od onoga ko se njima služi — predstavljaju izvanredan simbolički aspekt uobičajenih aktivnosti, onda postaje razumljivo da je način na koji se koriste sistemi simbola — a naročito oni koji se smatraju atributima visoke otmenosti — izvanredno sredstvo strategijâ simboličke dominacije, to jest kako bi Prust rekao, „beskrajno raznolike veštine isticanja odstojanja“.

UMETNOST KAO SREDSTVO U BORBI KLASA I NJENIH DELOVA

Potrošnja umetničkog dela i, u širem smislu, potrošnja bilo koje stvari čim je ova postala umetnički predmet — pejzaž, spomenik, egzotična civilizacija — predstavlja društveni odnos, i to antagonistički odnos: ona pretpostavlja, naime, materijalno prisvajanje predmeta i/ili prisvajanje sredstava za simboličko prisvajanje predmeta. Ne bismo morali ni da ukazujemo na očiglednu, ali jedva pominjanu povezanost kulture sa obrazovanjem (dakle sa sistemom školovanja, dakle sa sredstvima za prisvajanje školskog obrazovanja, dakle sa porodicom koja ta sredstva prenosi itd.), kad većina onih koji govore o umetnosti i koji su zbog svog položaja u strukturi raspodele ekonomskog i kulturnog kapitala skloni da samo način simboličkog prisvajanja priznaju kao apsolutno legitiman, ne bi pokazivali socio-logičnu tendenciju da *zaborave* materijalne uslove prisvajanja sredstava za simboličko prisvajanje, tj. tačnije rečeno, ekonomske i kulturne uslove *prispajanja* (inkorporacije) kulture (šeme percepcije i ocenjivanja, praktične i naučne taksonomije)²³. Zbog posebnog odnosa prema umetničkom delu, intelektualci i umetnici su skloni da taj kulturni predmet s materijalnom podlogom, koji se može i materijalno prisvojiti, smatraju samo simboličkim

da čudno poskoči ili da ne može da savlada neko uzbuđenje kad čuje krckanje oraha... ili pak da malo ogrebe gospe kad im ljubi ruke, iako one imaju rukavice — ali, sem ovoga ne primećuje se ni najmanji trag njegovog egzotičnog porekla.“ (Hofman, *Kreisleriana*, Paris, Gallimard, 1949, p. 150)

(23) Kultura, trag koji otržemo od vremena trošenjem vremena, spaja se s vremenom i ta veza je od bitnog značaja: (inkorporacija) kulture pretpostavlja investiranje vremena (budući da je slobodno vreme preobraćeni oblik ekonomskog kapitala koji je potreban da bi se proizvodnja oslobodila hitnih intervencija), vremena koje odrasli posvećuju formalnoj i praktičnoj transmisiji kulturnog kapitala akumuliranog u porodici (po istoj logici, to jest trošenjem vremena), vremena posvećenog učenju i kulturnim aktivnostima kojima se može povećati kulturni kapital, itd.

predmetom koji može biti predmet samo simboličke potrošnje, zajedničkim dobrom koje pripada svima onima koji žele da ga prisvoje. Oni u čijim se rukama nalaze sredstva za simboličko prisvajanje kulturnih dobara rado veruju da su umetnička dela i, u širem smislu, kulturna dobra, retka zbog njihovog ekonomskog aspekta. Za razliku od materijalnog prisvajanja koje afirmiše ekskluzivnost, dakle isključenje ostalih ljudi, simboličko prisvajanje može da ima ili pak da pridaje sebi izgled izvesnog mističnog učešća, koje isključuje privilegije ili monopol, dakle lišavanje drugih određenog umetničkog dela ili neograničenu vlast nad tim delom⁽²⁴⁾: „Kad posmatram, recimo, jednu Pusenovu sliku ili čitam neki Platonov dijalog, to ne znači da ja time bilo koga lišavam uživanja u ovim umetničkim delima i da bi zbog toga bilo potrebno stvoriti isto onoliko Pusenovih ili Platonovih delâ koliko ima eventualnih gledalaca ili čitalaca.“ — (tridesetogodišnji profesor filozofije)⁽²⁵⁾. Ljubav prema umetnosti smatra se oblikom „intelektualne ljubavi prema Bogu“ u svetovnom vidu, a ta ljubav je, po rečima Spinoze, „utoliko srećnija, ukoliko veći broj uživa u njoj“. U stvari, na odnos između jedne društvene grupe i prirodnih ili kulturnih dobara posredno utiče i takmičarski odnos između te grupe i drugih grupa koje se bore za ista dobra, pa se na tom odnosu i zasniva retkost tih dobara u društvenom smislu.

Oni koji kulturna dobra, bilo da ova imaju oblik predmeta ili ne, smatraju kao zajedničko nasleđe, zaboravljaju da, u klasnom društvu, ta dobra postoje kao stvarno pokretan kulturni kapital, pa, prema tome, i kao društveno koristan, sao ako su predmet prisvajanja. Dakle, od položaja svake pojedine klase ili njenog dela u strukturi raspodele sredstava za prisvajanje, — usled čega kulturna dobra postoje kao kulturni kapital, a u isto vreme i kao retki predmeti, — zavisi udeo koji ona može da ima u koristi od nagomilanih kulturnih dobara ili, drugim rečima, njena upotreba proizvoda simboličke dominacije koji su predodređeni da budu korišćeni

(24) I ukazivanje na zloupotrebu moći koju sačinjava materijalno prisvajanje umetničkog dela doprinosi da jače osećamo legitimnost simboličkog prisvajanja.

(25) Dirkem govori gotovo isto tako o nauci, „rezultatu čovekovog postojanja, koncentrisanog i akumuliranog“: „Filozofi su iznad ljudskih umova često zamišljali neku vrstu univerzalnog i bezličnog uma u kome bi ljudski um želeo da stekne izvestan udeo na neki mističan način; e, pa lepo, taj um postoji, ali ne u nekom transcendentnom svetu, već u ovom našem; postoji on u nauci ili se, u svakom slučaju, postepeno realizuje u njoj, i tu je izvor najvišeg logičkog života na kome se mogu napajati čovekove intelektualne moći.“ — (E. Durkheim, *L'évolution pédagogique en France* (Pedagoška evolucija u Francuskoj), knjiga 1, Paris, Alcan 1938, pp. 215—216).

kao instrumenti simboličke dominacije²⁶). Od toga zavise, neosporno i kulturna retkost i društvena vrednost umetničkog dela. Simbolička korist i sâmo zadovoljstvo koje pruža potrošnja umetničkog dela nisu nikad nezavisni od distinktivne vrednosti koje to delo ima zahvaljujući retkosti njegove potrošnje, to jest obliku raspodele među klasama, delovima klasa ili delovima delova klasa i sve tako do u beskraj, kao što to zahteva dijalektika distinkcije. Valeri Larbo obelodanjuje najskriveniju istinu o svakom umetničkom doživljaju kad nabraja etape postepenog upućivanja u tajne, koje, slično „postepenom približavanju Hrišćanina nebeskom Jerusalimu“, vodi od analfabete do književno-obrazovanog čoveka, preko književno-neobrazovanog i poluobrazovanog, ili pak od običnog čitaoca — ostavljajući po strani bibliofile — do pravog ljubitelja knjige: tajanstva kulture imaju svoje tek preobraćene vernike, svoje posvećenike u tajne, svoje duhovnike, onu „nena-metljivu elitu“ koja se od prostog sveta razlikuje po nedostižnim nijansama ponašanja i koju objedinjuje nešto što se rečima ne može iskazati, „izvestan kvalitet, nešto što je u samom čoveku, što čini deo njegove sreće, što mu na neki posredan način može biti veoma korisno, ali što mu nikad neće doneti ni jednu jedinu paru, baš kao ni njegova uglađenost, hrabrost ili dobrota“²⁷).

Iz svega ovoga proizlazi da jednostavno pomeranje strukture raspodele bilo kojeg simboličkog dobra među klasama (to jest gotovo istovetno povećanje udela svake pojedine klase imalaca toga dobra) ima za posledicu smanjenje retkosti i distinktivne vrednosti tih simboličkih dobara i ugrožavanje distinkcije starih imalaca. Budući da je posedovanje ili potrošnja kulturnih doba-

(26) Jasno je da je „kultura“ nerazlučivo instrument konsensusa (kao uslov mogućnosti i komunikacije itd.) i instrument simboličkog sukoba. Kulturni kapital možemo predstaviti služeći se rečima koje izražavaju udaljenost od instrumenata za prisvajanje ili od oruđa za proizvodnju i transmisiju tih instrumenata (sistem školstva), dakle udaljenost od „žive“ kulturnih vrednosti, koje su priznate i tražene kao takve, — traže ih čak i oni koji nemaju kulturnog kapitala, — ili pak reči ma koje izražavaju sukob, tj. predstavljajući kulturni kapital kao produkt i instrument konkurencije u cilju sticanja monopola nad tim sredstvima za prisvajanje. A suprotnost između kulture u etnocentričkom smislu i kulture u etnološkom smislu može se ukratko iskazati činjenicom da, u društvenim formacijama, u kojima su mogućnosti pristupa sredstvima za prisvajanje kulturnog nasleđa veoma ravnomerno raspoređene, kultura koju prisvaja celokupna grupa ne funkcioniše kao kulturni kapital, tj. kao produkt dominacije i kao instrument za sticanje dominacije.

(27) Kanonski tekstovi ne bi bili podvrgavani neprestanim revizijama „stvaralačkog“ čitanja, kad nivoi ili stupnjevi čitanja ne bi ukazivali na hijerarhije čitalaca, tako da je potrebno i dovoljno promeniti samo hijerarhiju štiva pa poremetiti hijerarhiju čitalaca.

ra — kao što su slika, diploma ili posećivanje avangardnih pozorišta — znak raspoznavanja koji zavisi od frekvencije posedovanja ili potrošnje tih dobara u raznim klasama ili delovima klase, moć tog znaka raspoznavanja pokazuje tendenciju ka opadanju kad raste apsolutni broj onih koji su u stanju da prisvoje ta kulturna dobra i kad se podiže *rang* pridošlica, najzad „dospelih“ skorojevića, ili bolje reći „zakasnelih“ kako kaže Pindar, koji starim nosiocima distinkcija ostavljaju samo privilegiju prvenstva i starine, kao i ponašanja koje uz to ide. Svaki novi kupac nekog dela Rob-Grijea ili Simona, svaki novi posetilac izložbe Dibifea ili Vorhola doprinosi lišavanju one nekolicine srećnih jednog dela njihove vrednosti time što umanjuje njihovu izuzetnost i retkost dobara na kojima su ovi zasnivali svoju distinkciju, primoravajući ih da u drugim dobrima i u drukčijem načinu prisvajanja tih istih dobara potraže ono *distinktivno odstojanje* zbog kojeg je svako od njih „najnezamenljivije biće na ovom svetu“.

Ljudi koji su navikli da budu „neko“ ne podnose situacije u kojima postaju obične beznačajne osobe, „bilo ko“ kako bi rekao Hajdeger, koji je, pomoću izvesne igre reči, srećom neprevodivih, — öffentlich (javan), Öffentlichkeit (javnost, publicitet i javno mnjenje) Veröffentlichung (objavljivanje), — do metafizike podigao, — i na taj način zaštitio od svake „prostačke“ kritike, — pobunu aristokratizma „autentičnosti“ (Eigentlichkeit) protiv „nivelisanja“ „javne egzistencije“: „Koristeći sredstva javnog saobraćaja ili službe informacija (dnevne listove, na primer) — ovo govori Hajdeger — svako je sličan svima ostalima... Zabavljamo se, razonođujemo kao ostali; čitamo, gledamo, sudimo o književnosti i umetnosti onako kako ih drugi vide i kako drugi o njima sude; pa čak se i od velikih gomila distanciramo onako kao što i drugi to čine.“ Trebalo bi sve citirati, ali biće dovoljna i završna misao: „Oni koji insistiraju na prosečnosti, propisujući šta sme da se reskira, budnim okom motre na sve one individue koje bi pokazale tendenciju da postanu izuzetak. Bez velike buke, svako *pravo prvenstva* se odbacuje. Svemu što je *originalno* umanjuje se vrednost i tretira se kao nešto što je odavno poznato. Sve što je dobijeno trudom postaje predmet razmene. Svaka *tajna* gubi snagu svog *tajanstva*. Briga o prosečnosti krije u sebi novu tendenciju ka tu-bitku: nazivamo je *nivelisanjem* svih mogućnosti bitka.“ — (M. Heidegger, *Bitak i vreme*, u prevodu R. Boehm-a i A. De Waehlens-a, Pariz, Gallimard, 1964, str. 659—160; podvukao P. B.). Kako to da komentatori, veliki poštovaoci ovog pastora sa Švarcvalda, slabog govorničkog dara, nisu pod ovim metafizičkim žargonom prepoznali običan strah od go-

mile, sličan Le Bonovom, ili užas koji sasvim moderni „mas-mediolozi“ osećaju zasenjeni „masom“ koja je sve masovnija i koja sve pretvara u masu, koja je nivelisana i koja sve svodi na svoj nivo? Znajući iz iskustva (subjektivnog i objektivnog) da je ono što se naziva filozofskom kulturom veoma često samo jedan vid *religioznog verovanja* književno obrazovanih ljudi, to jest dispozicije stečene bliskim i stalnim dodirima sa delima koja navode čoveka da unapred ukazuje poštovanje i *a priori* pripisuje vrednost svakom tekstu u kome se nalazi skup znakova za prepoznavanje (rečnik, naravno, ali i sintaksa, izvestan rečenički ritam, a da i ne govorimo o čisto simboličkim „obeleživačima“, kao što su, često, reči — najradije nemačke ili grčke — u zagradama), ne možemo očekivati da u vezi između Hajdegerovog teksta i izjave o televiziji jednog šefa pravne službe neke banke, tridesetpetogodišnjeg neženje, svaki čitalac vidi sva obeležja pojma *Selbsverständlichkeit* (koji bismo, kad bismo imali smelosti, preveli kao „očevidnost“): „Imam televizor tek od nedavno i taj aparat sam uzeo pod zakup, ne iz finansijskih razloga — budući da mi prihodi omogućuju da kupim dobar televizor, već više zato što ne bih hteo da se vežem za televiziju, jer sam do skoro bio protiv televizije i nisam hteo da kupim televizor iz dobro poznatih razloga: gledao sam u njemu samo sredstvo za otupljivanje, za propagandu, a pre svega za gubljenje vremena, za onemogućavanje bavljenja drugim stvarima, tako da čovek više nema mogućnosti za čitanje, za razgovore, za *razmišljanje*. U stvari, svi ti argumenti su lažni, jer čovekov *unutrašnji život* ne zavisi od televizije. (...) Može se reći da sam bio žrtva — a za to je možda kriva zastalost Francuske u tom pogledu — sakralizacije televizije i njene forme, televizora, četvrtašte kutije koja je u selima, mnogo više nego u Parizu, zamenila domaće ognjište. Postala je, ako baš hoćete, stožer salona, dnevne sobe. Rekao bih, na kraju, da me je nervirao taj predmet koji je u estetskom pogledu veoma ružan a pred kojim se *ljudi* pretvaraju u jedinstvenu masu. S druge strane, nije trebalo da budem ni žrtva nekakvog snobizma, zbog kojeg bih, recimo, išao dotle da za osvetljavanje upotrebljavam radije sveću nego električnu svetlost. Rešio sam se, dakle, i kupio aparat koji mogu nositi sa sobom, dakle ne *ono čudovište koje, kao na prestolu, zasedava na naročitom stolu* i zauzima onoliko mesta koliko čitav orman u Šampaniji.

Rastrzani između interesovanja (direktne materijalne zainteresovanosti) za kulturni prozelitizam, tj. za *osvajanje tržišta* i za popularizovanje sopstvene ličnosti, i silne brige o kulturnoj distinkciji, koja je jedina objektivna osnova njihove izuzetnosti, intelektualci i umet-

nici održavaju sa svim onim što je vezano za „demokratizaciju kulture“ do krajnosti dvovalentan odnos, koji dolazi do izraza, na primer, u dvojakim izjavama ili, još bolje, u izjavama koje odaju na dvoje podeljenu, ličnost, kad su u pitanju odnosi između publike i ustanova za širenje kulture. Kad ih upitaju o poboljšanju prikazivanja dela u muzejima, a posebno, o pedesnosti pedagoških novina koje imaju za cilj da snize „nivo ponude“ umetničkih dela davanjem objašnjenja tehničke, istorijske i estetske prirode, pripadnici povlašćenih klasa, a naročito profesori i stručnjaci za umetnost, pokušavaju da izbegnu protivrečnost na taj način što *razdvajaju ono što je poželjno za druge od onog što je poželjno za njih same*. Muzej je njihova ekskluzivnost, njihova privilegija upravo zato što je takav kakav je; on je, dakle, onakav kakav treba da bude za ljude kao što su oni, tj. za ljude koji su za njega stvoreni. Uneti promene u muzej da bi on postao pristupačniji, to znači njima nešto oduzeti, deo njihove vrednosti, njihove izuzetnosti. Ali oni ipak ne mogu da budu neosetljivi na to što najpre njih, koji su se srodili s muzejom prve pitaju za savet kad je u pitanju buduća politika u vezi s muzejima, jer to znači da im se na taj način priznaje privilegija da drugima ustupe deo sopstvene privilegije. Prihvatajući poboljšanje u pedagoškom smislu, oni pristaju da drugima prepuste muzej koji *njima pripada*, onaj koji su samo oni umeli da poseduju, tj. onaj strogi, asketski i otmeni muzej.

Budući da je nužnost pretvorena u vrlinu, sistem dispozicija se našao u osnovi ideoloških strategija, koje obuhvataju i borbu za distinkciju i koje spontano teže da nametnute granice preobrazu u izabrane granice, da relativnom daju apsolutnu vrednost i da ozakone ono što je proizvoljno. Ovakve strategije su u isti mah i defanzivne i ofanzivne, jer, po logici klasne borbe, teže da umanje vrednost načina života i rada protivničkih grupa, pridajući veću vrednost sopstvenom ponašanju. Tako na primer, sklonost da se isključivo simboličkom prisvajanju prizna legitimnost samo je ideološki utuk kojim podređeni delovi vladajuće klase, u ime ubeđenja da bi upravo oni zasluživali da imaju sredstava za zadovoljenje svog ukusa, odgovaraju na isto tako potcenjivačku predstavu koju vladajući delovi vladajuće klase imaju o njihovom ukusu, kao o osrednje školskom, jadnom i siromašnom ili agresivno pretencioznom. Ideološke strategije svrgavanja koje delovi vladajuće klase primenjuju jedni protiv drugih u borbi za nametanje dominantne definicije stvarnosti postigle su svoje gotovo automatsko savršenstvo zahvaljujući tome što se zasnivaju na šizmatsoj strukturi raspodele različitih vrsta

kapitala, prema kojoj oni koji su prvi u jednom pogledu najverovatnije neće biti prvi — ako ne budu i poslednji — u nekom drugom pogledu. Pretvarati nužnost u vrlinu znači, u ovom slučaju, pripisivati nužnost proizvoljnom načinu života i ponašanja — jer se živi i drukčije, i nužnom — jer je izvesna kategorija ljudi osuđena da tako živi, a istovremeno odbacivati i proglašavati proizvoljnim sve druge načine života i ponašanja koji su isto toliko proizvoljni, a prema činjeničnom stanju, nužni, i koje bi svaka druga grupa, u cilju ostvarivanja sopstvenih interesa, rado nametnula drugima kao nužan, po nekom pravu, način života i rada.

Kad je ukus u pitanju, svako opredeljivanje je, — više nego u bilo kojoj drugoj oblasti — negacija. Kod većine sudova o ukusu istina se sastoji u odbacivanju koje prati takve sudove, to jest u objektivnom i subjektivnom odnosu prema svakom drugom ukusu, dakle prema ukusu ostalih.

Uzmimo dva primera koji ilustruju izričitu upotrebu šeme: „to je nešto drugo nego“:

„*Gusareva verenica* je jedan od veoma retkih francuskih filmova, *zaista* satiričnih, *zaista* smešnih, jer on ne pribegava onoj brižljivo otupljenoj komici, smotreno bezazlenoj, od koje su sačinjeni *Veliko vucaranje* i *Mali kupač*. (...) To je, najzad, *nešto drugo*, a ne ono jadno i dosadno lakrdijaštvo kakvom pribegavaju nemaštoviti majstori bulevarske zabave“. — (J. — L. Bory, *Le nouvel observateur*, br. 265, 8—14 dec. 1969).

„Iz želje da se malo udaljimo od ostalih, da se makar malo razlikujemo od njih, pokušajmo da o slikarskoj savremenosti damo *neki drugi tekst*, a ne prežvakavanje neke *vajne umetničke kritike*. Između glagoljivog nerazumevanja, bukvalnog preslikavanja umetničkih slika, zanosa punih zahvalnosti i stručnih radova iz estetike, možda bismo mogli dati dokaza o površnom ili dubljem interesovanju za rad u oblasti koncepcije i teorije u vezi sa savremenim likovnim delima.“ — (G. Gassiot-Talabot i saradnici, *Fugurations* 1960/73. Pariz, Union générale des éditions, kol. 10—18, str. 7).

Ukus se objektivno, ali i subjektivno definiše negativnim odnosom prema ukusu drugih, tj. prema drukčijim veštinama življenja. O ukusima i bojama se ne raspavlja, ne zato što na svetu postoje svakovrsni ukusi, već zato što svako smatra da je upravo njegov ukus prirodan i opravdan, usled čega se svaki drugi ukus odbacuje kao proizvoljan. A od značaja je i ono što se želi postići: na ukusu se zasniva odabiranje svega onoga što *imamo*, bilo da su u pitanju lica

ili stvari, to jest sve ono što predstavljamo u očima drugih, ono po čemu zauzimamo svoje mesto u društvu i po čemu nam drugi to mesto određuju. Malograđanska strepnja dovodi do paroksizma doživljavanja upliva kome se čovek izlaže podvrgavajući sudu drugih i njihovoj klasnoj taksonomiji tako pouzdana svedočanstva o svom „ukusu“ tj. o svom biću, kao što su nameštaj ili odeća (par naslonjača, kao u romanu Natali Sarrot). Ukus je, dakle, proizvoljan, jer bi, budući da predstavlja proizvod određene vrste objektivnih uslova, bio drukčiji u drukčijim uslovima, i jer nema ukusa koji ne bi polagao pravo na legitimnost (mada, u stvarnosti, kao što znamo, svi ukusi ni izdaleka nisu podjednako traženi i javno priznavani); ali je, u jednom drugom pogledu, on nužan, jer je estetska dispozicija, makar bila i „najčistija“, deo sistema „dispozicija“, tj. habitusa, u kome se ogleda čitav društveni položaj. Zbog svog opšteg karaktera i mogućnosti prenošenja on stvara — u oblastima koje preovlađujuća definicija legitimne estetske prakse veoma nejednako priznaje (slikarstvo i veština kuvanja, muzika i dekoracija itd.) — preferencije koje su objektivno međusobno povezane, prenoseći svoje jedinstvo i svoj *stil* na veštinu življenja svakog pojedinog subjekta, a objektivnom orkestracijom i na sve subjekte koji su podvrgnuti istim operacijama obrade, tj. koji su proizvod istih životnih uslova. Prema tome, nema borbe oko umetnosti koja se ne proteže i na borbu za veštinu življenja: to jest na preobražavanje proizvoljnog načina života u legitiman način postojanja.²⁸⁾ To se lepo vidi kad je reč o pozorištu, koje neposrednije i otvorenije dira u prećutne ili izričite principe veštine življenja i koje, naročito kad je u pitanju komedija, pretpostavlja, zajedništvo vrednosti ili interesa, ili pak saučesništvo i dosluh, s tim što se sve to zasniva na bespogovornom odobravanju istih očiglednih stvari, očevidnosti *doxa*, preuzimanih mišljenja poput verovanja bez promišljanja.²⁹⁾

Prema tome, ukus je, objektivno uvek, a ponekad i subjektivno, znak za raspoznavanje. Estetske preferencije, taksonomije koje stvaraju ukuse i koje ih opravdavaju, funkcionišu, same po sebi i izvan svake težnje za distinkcijom, kao *distinktivna obeležja*, objektivno definisane svojim negativnim odnosom prema drugim preferencijama: zato što razne aktivnosti objektivno

(28) Dvostruki smisao reči *ukus*, „sposobnost percepcije slasti“, a u isto vreme i „sposobnost ocenjivanja estetskih vrednosti neposredno i intuitivno“, ukazuje na ideološko dejstvo pretvaranja proizvoljnog u prirodno koje ta kultivisana dispozicija teži da proizvede, prikazujući se kao urođena dispozicija..

(29) Otud činjenica da je diferencijacija institucija za širenje kulture i proizvoda koje ove institucije nude svakako izrazitija kad je u pitanju pozorište nego u bilo kojoj drugoj umetnosti.

zavise od opredeljenja prema ukusu i njegovom principu, ukusi klase ili dela klase se organizuju u okvire područja objektivnih odnosa polarizovanih oko dijaetralnih suprotnosti, — područja društvenih klasa ili delova dominirajućih klasa, — a subjekti pokazuju tendenciju da o njima govore i misle prema logici asocijacija po suprotnosti, i to posredstvom *dualističke taksonomije* (koja se uglavnom sastoji od niza prideva suprotnog značenja — sjajan: taman, težak: lak itd.) Ovakvi sistemi klasiranja koji, u krajnjoj liniji, upućuju na suprotnost između podređenih klasa i vladajuće klase, dobijaju specifične osobine zavisno od logike svojstvene odgovarajućem polju, s tim što pozivanje na osnovnu, suštinsku suprotnost, koja je princip svakog klasiranja, postaje svaki put sve nejasnije i nerazgovetnije: tako, suprotnost između prideva *težak* i *lak*, — koja će u velikom broju upotreba, naročito u školskom načinu upotrebe ovih reči, služiti da označi razliku između ukusa narodnih masa ili sitne buržoazije i ukusa buržoazije — može biti upotrebljena u pozorišnoj kritici namenjenoj vladajućem delu vladajuće klase da izrazi mišljenje o odnosu između „intelektualnog“ i „buržoaskog“ pozorišta, o kome će „intelektualna“ kritika izraziti mišljenje na taj način što će naprosto preokrenuti znak i unekoliko izmeniti vid ove suprotnosti, tako da će pridev *lak* postati suprotan pridevu *dubok*. Iz ovoga proizlazi da su, u svakom pojedinom načinu njihove upotrebe, parovi kvalifikativa — čiji sistem sačinjava pojmovno oruđe prosuđivanja u smislu ukusa — u isti mah i krajnje siromašni i gotovo neodređeni i podesni da stvore ili da izraze osećanje neodredljivosti: svaka posebna upotreba nekog od ovih parova dobija svoj puni smisao tek u odnosu na određeni *univerzum reči*, koji je svaki put drukčiji, najčešće implicitan — jer je u pitanju sistem očevidnosti i unapred pretpostavljenih činjenica koje se prihvataju kao sasvim prirodne kada je reč o objektivnim pozicijama u odnosu na koje se određuju strategije; ali u odnosu na svaki od ovih parova svi ostali posebni načini upotrebe su skladni zbog odnosa podudarnosti između polja koji dopuštaju prenošenje iz jednog polja na drugo — a i svi ostali parovi kojima se određeni par može zameniti, ako se zanemare neke nijanse, tj. u kontekstima koji se međusobno samo neznatno razlikuju.

Funkcionišući po logici metonimije i metafore, takva simbolička aparatura predodređena je da percepciju i ocenjivanje delâ i kulturnih aktivnosti organizuje na način *à priori* ustanovljenih kategorija i da dà sjedinjujući izraz sudovima ukusa koji su, objektivno, sistematski produkti generativnog principa, onog principa koji funkcionise na strukturalno nepromenljiv način u

najrazličitijim poljima upražnjavanja kulturnih aktivnosti. Stoga je ta aparatura tako sačinjena da izrazi najviše vrednosti jedne grupe: ono o čemu se ne diskutuje i ono što je neizrecivo, a što se može primati i u čemu se može sudelovati samo ako čovek to isto već nosi u sebi. Po istoj logici po kojoj se dolazi do ove nad-determinacije dolazi se i do zamagljivanja usled čega usklađene vrednosti koje su prisutne u zadnjem planu ponekog para prideva — a pobija njegova veza sa međusobnim suprotstavljanjem klasa — mogu biti upućene na onu vrstu odsutne prisutnosti koja definiše predmet nepriznavanja, ubačenim konotacijama koje imaju funkciju i medijacije i zaklona.

Prema tome, otud što su estetske strategije grupa, objektivno i subjektivno zainteresovanih za umetnost (tj. raznih delova vladajuće klase), objektivno i/ili subjektivno vezane za strukturu polja vlasti, one se uvek usmeravaju prema strategijama onih grupa koje u toj strukturi zauzimaju suprotan položaj. Ali, u osnovi te glavne suprotnosti naziru se neki odnosi između antagonističkih polova obuhvaćenih polja, kao što je, na primer, polje stvaralaca samo za sebe, ili pak pod-polja ovog poslednjeg, kao, recimo, polje avangardnih stvaralaca i kritičara ove vrste stvaralaca. Isto onako kao što te sporedne suprotnosti (tj. suprotnosti drugog, trećeg i ko zna kog reda), ali bliže i приметnije zato što zadiru u onu *suštinsku razliku*, imaju za posledicu prikrivanje osnovne suprotnosti između „intelektualaca“ i „buržuja“, i ova isto tako ima tendenciju da prikrije funkcije distinkcije i priznavanja legitimnosti koje monopolističko, materijalno i/ili simboličko prisvajanje legitimnih kulturnih dobara obavlja za vladajuću klasu u celini. Jedna od bez sumnje najbolje prikrivanih posledica estetskih sukoba i estetskih taksonomija, koji su instrumenti vladajuće klase, sastoji se u prikrivanju konsensusa o traženju distinkcije koja bi objektivno spajala razne delove vladajuće klase. Primarna funkcija priznavanja legitimnosti koju umetnost i kulturna potrošnja ispunjavaju u ime vladajuće klase u celini ne bi možda bila tako dobro ispunjavana da, *uz sve to*, ne pribegava i strategijama za sticanje distinkcije koje razni delovi vladajuće klase koriste jedni protiv drugih: možda upravo zato što su uvek korišćena samo *protiv* buržuja, čak i kad su na izgled imala obeležje populizma, sredstva za isticanje distinkcije i simboli „klase“ odlično će poslužiti „buržujima“ kad, u sledećoj generaciji, budu došli u simboličke sukobe sa drugim klasama.

Stoga je bilo potrebno da jasno utvrdimo načine na koje razne klase koriste legitimnu kulturu, kako bismo zatim mogli pristupiti analizi funk-

cija distinkcije koje razni delovi vladajuće klase pridaju legitimnoj kulturi u strategijama kojima se služe jedni protiv drugih, ne dolazeći u opasnost da im bude nametnuta, kao što je to gotovo uvek slučaj, jedna ili druga *na interesu zasnovana predstava* o kulturi — koje „intelektualci“ i „buržui“ suprotstavljaju jedni drugima i koje pokazuju tendenciju da se prikažu kao predstave koje bi se mogle proširiti na sve moguće legitimno zamislive predstave o kulturi. Sociologija kulturnog stvaralaštva i stvaralaca nikad dosad nije uspela da umakne igri protivrečnih predstava u kojoj igrači, „intelektualci sa desnice“ i „intelektualci sa levice“, držeći se važne taksonomije, podvrgavaju *objektivističkoj redukciji* strategije svog protivnika, ali nikad i *igru u celini*, to jest strukturu objektivnog odnosa između igrača. Kao u svakoj ideološkoj polemici, i ovde je svakome u interesu da sagleda i obelodani interese koje onaj drugi veoma brižljivo krije, čak i od samog sebe; ali to otkrivanje ostaje *delimično*, dakle u potpunosti pogrešno, jer već u principu isključuje sagledavanje stanovišta sa koga se polazi, a u ovom slučaju je to konstrukcija polja *položaja* koja daje relaciju vrednost raznim položajima i zauzimanju tih *položaja*. Uprkos svojoj prividnoj objektivnosti, „sociologija intelektualaca“, koja je po tradiciji stvar „intelektualaca sa desnice“ i „sociologija konzervativizma“ ili „misli desnice“, koja je češće odlika „intelektualaca sa levice“, nisu ništa drugo do simboličke agresije — vredanja, optuživanja, zastrašivanja — koje povećavaju svoju efikasnost dajući sebi izgled naučne nepogrešivosti. One se prećutno slažu u nastojanju da prikriju ono što je bitno, to jest strukturu objektivnih položaja (u oblasti vlasti — vladajući delovi klase i potčinjeni delovi klase — ili u oblasti kulturnog stvaralaštva), koja je, između ostalog, i u osnovi svake vizije koju imaoci svake pojedine pozicije mogu imati o imaocima drugih pozicija i koja daje i oblik i snagu težnji svake pojedine grupe da delimičnu istinu o jednoj grupi smatra i prikazuje kao istinu o objektivnim odnosima između grupa.

(Prevela s francuskog ZORICA HADŽI-
-VIDOJKOVIĆ)