

„ПОДОБРО Е ДОБРО ИМЕ ОТКОЛКУ ГОЛЕМО БОГАТСТВО“: СИМБОЛИЧКИОТ КАПИТАЛ ВО ПОЛЕТО НА КНИЖЕВНОСТА

Ведран Диздаревик
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
vdizdarevic@yahoo.com

Во овој труд ќе ја претставиме теоријата за симболичкиот капитал во рамките на полето на книжевноста на францускиот теоретичар, социолог и антрополог Пјер Бурдје, теорија што можеме да ја пронајдеме во неговата книга посветена на книжевноста насловена *Правила на уметноста* (1992) и во неговите бројни есеи посветени на истата тема. Ќе ја претставиме и ќе ја анализираме неговата теорија за симболичкиот капитал на два начина: најпрво по себе, како што е образложена во неговите книги и есеи, а потоа преку различни примери од светот на книжевноста. Во првиот дел ќе го претставиме разговорот меѓу американските писатели Ернест Хемингвеј и Скот Фицџералд за природата на пишувањето, опишан од страна на Хемингвеј во книгата *Подвижна ѓозба*. Во вториот и во третиот дел ќе преминеме кон претставување и анализа на концептот „симболички капитал“. Најпрво ќе го дефинираме поимот, ќе ги анализираме и ќе ги поставиме во поширок контекст дефинициите на Бурдје; потоа ќе зборуваме за специфичните манифестации на симболичкиот капитал во полето на книжевноста и за неговиот однос со класичниот, односно со економскиот капитал во потесната смисла на зборот; исто така, ќе зборуваме за генезата на овој поим на индивидуално и на општествено ниво; на крајот, ќе зборуваме за неговата можна трансформација во економски капитал. Во заклучокот ќе извлечеме генерални согледби во однос на претставеното и на придонесот на теоријата на Бурдје за проучувањето на книжевноста.

Клучни зборови: Пјер Бурдје, симболички капитал, поле на книжевност/книжевно поле, престиж, профит, комерцијална литература, економија

**„A GOOD NAME IS TO BE CHOSEN
RATHER THAN GREAT RICHES“:
SYMBOLIC CAPITAL IN THE LITERARY FIELD**

Vedran Dizdareviќ
Ss Cyril and Methodius University, Skopje
vdizdarevic@yahoo.com

In this paper we will present the theory of symbolic capital within the field of literature by the French theorist, sociologist and anthropologist Pierre Bourdieu, mainly elaborated in his book on the topic of literature entitled *Rules of Art* (1992) and his numerous essays on the same topic. We will present and analyze his theory of symbolic capital in two ways: first by itself, as explained in his books and essays; and then through various examples from the world of literature. In the first part we will present the conversation between the American writers Ernest Hemingway and Scott Fitzgerald about the nature of writing, described by Hemingway in the book *A Movable Feast*. In the second and third part we will move on to the presentation and analysis of the concept of symbolic capital. Firstly, we will define the term and analyze and place Bourdieu's definitions in a broader context; then we will talk about the specific manifestations of symbolic capital in the field of literature and its relationship with classical, i.e. economic capital in the narrow sense of the word; we will also talk about the genesis of this notion, on an individual and social level; while at the end we will talk about its possible transformations into economic capital. In the conclusion we will draw general observations regarding what was presented in this paper, and the contribution of Bourdieu's theory to the study of literature.

Keywords: Pierre Bourdieu, symbolic capital, literary field, prestige, profit, commercial literature, economy

1 Вовед

Светот на книжевноста има свои правила – барем така тврди францускиот социолог и антрополог Пјер Бурдје. Во овој труд ќе го анализираме неговиот влијателен концепт за симболичкиот капитал, како што тој се манифестира во рамките на неговата поширока теорија за книжевното поле. Наши главни извори ќе бидат неговата единствена целосна книга посветена на книжевноста, *Правилата на уметноста* (*Les règles de l'art*, 1992), објавена во 1992 година, неговите бројни есеи посветени на книжевноста собрани во книгата *Поле на културното производство* (*The Field of Cultural Production*, 1993), како и неговиот труд *Видови капитал*. За подобро да ги разбереме неговите теории и за да видиме дали се тие практично применливи врз практиката на уметноста, ќе ги илустрираме со што повеќе примери. Сепак, главен и водечки примерок од книжевниот свет – пример врз кој ќе почива јадрото на нашата дискусија – ќе биде разговорот меѓу Ернест Хемингвеј и Фицџералд во однос на прашањето *за кого и како* треба да се пишува. Во првиот дел од трудот ќе се обидеме јасно и детално да го претставиме овој разговор, кој може да се најде во мемоарите на Хемингвеј насловени *Подвижна ѓозба* (*A Movable Feast*, 1964); целта е да објасниме каква е природата на нивниот конфликт и кое е централното прашање што е тема на нивниот разговор.

Во вториот и во третиот дел ќе се занимаваме со теориите на Пјер Бурдје. На почетокот ќе го дефинираме и ќе го анализираме концептот на симболичкиот капитал. Потоа ќе го прецизираме значењето на овој концепт во рамките на полето на книжевноста и директно ќе го примениме на дискусијата меѓу Хемингвеј и Фицџералд. При крајот на вториот и во целиот трет дел ќе се занимаваме со потеклото на симболичкиот капитал во книжевниот свет и ќе покажеме како тој најпрво се конципирал, а потоа и се наметнал преку практиките и хабитусот на поединечни француски писатели во средината на XIX век. На крајот на трудот ќе потенцираме уште неколку аспекти што се однесуваат на симболичкиот капитал во рамките на полето на книжевноста, какви што се неговата реверзибилност (исплатливост) и спецификите на функционирањето, ќе дадеме повеќе примери што ќе ја потврдат применливоста на теоријата на Бурдје и, конечно, ќе ги сумираме нашите сознанија во форма на заклучок.

2 „Подобро е добро име отколку големо богатство“: Хемингвеј *contra* Фицџералд во *Подвижна ѓозба*

Во првото од неколкуте поглавја посветени на пријателството со Скот Фицџералд – во мемоарите од неговите париски години насловени *Подвижна ѓозба* – Хемингвеј ни го пренесува следниот разговор со тогаш поискусниот и постар писател Скот Фицџералд (Фицџералд веќе го имал напишано *Големоот Гејтсби*, а Хемингвеј допрва требал да го објави својот прв вистински триумф, романот *Сонцето љубиторно изгрева*):¹

¹ „Сега ми е чудно кога ќе се сетам дека за Скот мислев како на постар писател, но во тоа време, бидејќи сè уште не ја бев прочитал *Големоот Гејтсби*, за него мислев дека е многу постар писател“ (Хемингвеј 2021: 111–112).

Ми кажа во „Клозери де Ли́ла“ дека пишувал само раскази за кои мислел дека се добри, а оние за „Пост“ беа навистина добри, но подоцна ги сменил заради нечие мислење, со намера да напише такви заплети што би ги направиле расказите попримамливи за купувачите на списанијата. Се вчудовидов кога го слушнав и му реков дека мислам оти тоа е курвање (*whoring*). И тој самиот рече дека било курвање (*whoring*), но дека морал да го стори тоа, бидејќи му требале парите што ги заработувал од списанијата за да може да пишува пристојни книги. Му реков дека не верувам оти човек би можел да пишува на кој било друг начин освен на најдобриот на кој умее без да си ја упропасти дарбата. Тој рече дека од причина што првин ја напишал вистинската приказна, уништувањето и промените што подоцна ѝ ги направил не му наштетиле. (Хемингвеј 2021: 112)

Писателското „курвање“ (*whoring*),² за кое Хемингвеј го обвинува Фицџералд, во овој разговор е тема што се провлекува низ поголем дел од неговите мемоари. Наспроти овој вид пишување, наменето за брз профит, Хемингвеј ја поставува и често ја потенцира сопствената посветеност на писателскиот занает. Често гладен, без пари, без греење и убава храна, тој продолжува да ја жртвува својата телесна и психичка благосостојба за да го зачува интегритетот и посветеноста кон музите. Целта на чинот на пишување не е да се создаде производ што ќе се продаде и кој сите ќе го почитуваат и ќе го фалат, туку да се пишува добро и точно и да се создаде автентично уметничко дело во духот на вистинската уметничка посветеност или, со зборовите на Валтер Пејтер, да се биде „маченик на стилот“. Сето тоа – барем во мемоарите – кулминира со објавувањето на неговиот прв успешен роман со кој се прославил, *Сонцејшо и повторно изгрева*.

Сепак, доколку се навратиме кон контекстот на претходно цитираниот извадок, расправјата со Фицџералд продолжува и во следното поглавје. И покрај тоа што во разговорот е во позиција на непознат, недоказан и неафирмиран писател, тој, сепак, си го прикажува своето помладо јас како *доминантно*, наспроти *доминираното* автор на *Големите Гејсби*. Овојпат Хемингвеј дополнително ни потенцира дека во дијалогот тој излегува како победник и дека успева да му го наметне сопственото мислење на соговорникот:

Се трудев да го натерам да ги напише своите приказни најдобро што може без да го измамам да следи некаква формула, како што ми објасни дека правел. „Веќе си напишал одличен роман“, му реков. „И не смееш да пишуваш блуткавости.“
„Романот не се продава“, рече тој. „Морам да пишувам приказни, и тоа приказни што ќе се продаваат.“

² Поистоветувањето на „лошото“ пишување со проституцијата е општо место, кое може да се пронајде на многу места во книжевноста на XIX и на XX век. Падот на Лисјен ди Рибампре во „Изгубени илузии“ на Балзак е сигнализирани преку истиот симбол; преминот на младиот поет од доменот на уметноста, пријателството и вистинските вредности кон новинарството, лицемерието и светот на парите се случува токму во будоарот на куртизаните глумици: „Лисјен во желба да се покаже пред толкуте угледни личности, ја напиша својата прва статија на кружниот стол на будоарот на Флорентина, при светлоста на розевите свеќи кои ги запали Матифа...“ (Балзак 1961: 339).

„Напиши ја најдобрата приказна што можеш и напиши ја најдобро што можеш.“
„Така ќе направам“, рече тој (Хемингвеј 2021: 134)³.

Победата на Хемингвеј во оваа дискусија очигледно е *симболичка*; неговиот триумф се однесува на идеи, а не на ствари. Тој успева да го убеди Фиццералд да пишува добро без да обрнува внимание на потенцијалниот профит и на популарноста што може да го извлече од своите дела; дека „подобро е добро име отколку големо богатство, и подобро е добра слава отколку сребро и злато“ (Книга Соломонови изреки 22:1). Сепак, доколку навлеземе подлабоко во аргументите на Хемингвеј, работите не се толку едноставни како што изгледаат на прв поглед. Зошто Фиццералд не би заработил од своите книги? Што е толку страшно во комерцијалната заработка и во општата популарност? Зошто писателот не би се однесувал кон својот занает како сите други производители, занаетчи и дарители на услуги, сите оние што работат, што создаваат нешто и што очекуваат нивниот труд да биде платен и почитуван? Зошто е името поважно од богатството?

Овие неколку прашања нè носат кон низа други прашања што неопходно мора да се одговорат доколку сакаме барем малку подобро да го разбереме светот на уметноста и на уметниците. Можеби првото и најважно прашање што треба да се постави е: за каква победа станува збор? Што постигнува точно Хемингвеј во дебатата со Фиццералд и зошто речиси интуитивно препознаваме дека тој има право кога го обвинува својот постар современик за книжевно „курвање“? Теоријата на Бурдје за книжевното поле може да ни даде неколку одговори на овие, на прв поглед, едноставни, но, во суштината, многу комплексни прашања.

3 Симболичкиот капитал и специфичната логика на книжевниот свет

Но, доколку писателот не треба да се грижи за тоа колку се продаваат неговите книги и колку тој самиот ќе заработи од нив; доколку дискусиите за авторските права се профани, а менувањето на уметничките текстови за да се задоволи вкусот на уредниците и на „пошироката маса“ е еднакво на најголем ерес, тогаш кон што поточно треба да се стреми писателот во својата уметничка кариера? Краткиот одговор на Бурдје во однос на ова прашање, одговор со кој ќе се занимаваме во продолжението на ова поглавје, е следниот: тие треба да се стремат кон акумулација на *симболички капитал* (*capital symbolique*). Книжевниците – барем оние што ги прифаќаат правилата на автономното поле – се стремат кон нешто, а тоа нешто не е економскиот профит. За таа цел Бурдје го враќа во циркулација концептот на капиталот, но притоа, значително мену-

³ Уште еден пример од сличен вид можеме да најдеме и во коментарот на Хемингвеј во однос на предната корица на *Големииот Гејсби*, која му се чини кичеста: „По еден или два дена од патувањето Скот ја донесе својата книга. Беше обложена со дречлива обвивка и се секавам дека се засрамив од насилството, лошиот вкус и лигавиот изглед на обвивката. Изгледаше како обвивка на книга од некој лош научнофантастичен роман. Скот ми рече да не судам по обвивката, дека намерно била таква поради некој билборд на автопат во Лонг Ајленд што бил важен за приказната. Рече дека првин му се допаднала обвивката, но сега веќе не ја сакал. Ја извадив за да ја прочитам книгата“ (Хемингвеј 2021: 130).

вајќи го значењето на овој збор. Како што ни е познато, овој збор ѝ припаѓа на економската сфера, а во критичката теорија е особено застапен кај Маркс и кај марксистите. Капитал, според Бурдје, претставува

акумулиран труд (во материјализирана или ‘инкорпорирана’, отелотворена форма), кој кога ќе се присвои на приватна, односно ексклузивна основа – од страна на агенти или група агенти – им овозможува да присвојуваат општествена енергија во форма на реифициран жив труд. Тој е *via insita*, сила впишана во објективни или во субјективни структури, но исто така, е и *lex insita*, принципот што ги втемелува иманентните регуларности на општествениот свет. Тој ги прави игрите на општеството – не исклучувајќи ги и економските игри – нешто повеќе од обични игри на среќа, кои во секој момент можат да нè наградат со чудо (Bourdieu 1986: 46).

Во текстот *Видови капитал* (од каде што е преземена оваа дефиниција), Бурдје најпрво образложува зошто го враќа овој поим полн со конотации во својата теорија; имено, тој смета дека е „невозможно да се разбере структурата и функционирањето на општествениот свет, освен ако повторно не се внесе капиталот во сите негови форми, а не само во формата признаена од економската теорија“. Економската теорија го толкува овој поим во духот на капиталистичката теорија и економија (почнувајќи од Адам Смит) и го редуцира „универзумот на размени на комерцијални размени“, кои се објективно и субјективно ориентирани кон максимизирање на економски профит. Наспроти оваа интерпретација – која е, очигледно, историски деривирана – сопоставени се другите форми на размени и се означени како „неекономски“ и „безинтересни“. Без тоа, сите практики во општеството – освен оние економските во потесната смисла на зборот – би биле само „обични игри“ (Bourdieu 1986: 46–47).⁴

Главно под влијание на социолошките теории на Марсел Мос и на Макс Вебер, но и на одредени записи на Езра Паунд и на Пол Валери,⁵ тој се обидува

⁴ Економската теорија, забележува Бурдје, ги темели своите заклучоци на капитализмот, односно признава само економија на практики втемелена на капитализмот; „и со тоа што го сведува универзумот на размени на трговски размени, кои се субјективно и објективно ориентирани кон максимизација на профит (економски), односно се втемелени на самоинтерес, имплицитно ги дефинира другите форми на размена како неекономски и, следствено, безинтересни“ (Bourdieu 1986: 46) Еден од коментаторите на Бурдје забележува дека тој се обидува да го реконтекстуализира поимот капитал од тесно економско-капиталистички рамки во пошироки антрополошки рамки, што понатаму би му овозможило да се занимава со различни видови културни трансакции и вреднувања (Moore 2008: 102). Во случајов за кој зборуваме, поимот капитал би послужил како алатка за објаснување на практиките во книжевниот и во уметничкиот свет. Бурдје прави детална анализа на полето на економијата – во потесна смисла на зборот – во делото *Општествениите структури на економијата*. (Bourdieu 2005)

⁵ Марсел Мос забележува дека, „ако некоја еквивалентна мотивација ги придвижува Тробријанците или некој американски поглавар и припадник на кланот на Адаман, или поттикнува великодушни Хиндуси, германски и келтски благородници да даваат подароци или да прават издатоци, тоа не е ладната рационалност на еден трговец, банкар или капиталист. Во овие цивилизации интересот постои, но на начин различен од оној во нашето време“ (Bourdieu 1992: 116). Долгот на Бурдје кон Мос најмногу се однесува на прочуениот есеј „Дарот“, во кој Мос зборува за некапиталистичките и предкапиталистичките принципи на размена, односно на економија. Што се однесува, пак, до Вебер, Бурдје се надоврзува на „економската етика“ на религиите, концепт што кореспондира со „логиката на практиката“ кај Бурдје и кој „укажува на практич-

ва, преку воведувањето на поимот симболички капитал – со сличните културен, општествен, научен капитал итн. – да ги објасни практиките што директно ѝ се спротивставуваат на економската логика, а кои, сепак, се раководени од законитости што се од економска, односно од трансакциска природа. Овие практики, иако се противат на прагматичното и на утилитарното размислување, сепак, се раководат според одредени закони и правила. Во светот на книжевноста и на културата владее „логиката на парадоксите“; тоа е свет што, спореден со капиталистичката економија и буржујските вредности, изгледа како светот од другата страна на огледалото во кој влегува Алиса на Луис Керол. Таму сè е испревртено и спротивно, антиекономски и нелогично. *Безинтересноста, престижноста и ошкаржувањето* се тие што го носат профитот. Симболичкиот капитал, забележува Бурдје, „треба да се разбере како економски или политички капитал, кој е одрекнат, наменски непрепознаен и, на тој начин, препознаен и легитимиран како ‘кредит’, кој во одредени околности, и секогаш на долга патека, гарантира ‘економски’ профит“. Во полето на книжевноста и на уметноста е важно да се направи име, да се стекне престиж, односно симболички капитал, преку „безинтересно“ однесување, интерес што е детерминиран наспроти желбата за економски профит, материјални добра или политичка моќ. Симболичкиот капитал се однесува на акумулиран престиж, слава, посветување или чест, втемелени на дијалектиката на знаењето (*connaissance*) и на препознавањето (*reconnaissance*) (Johnson 1993: 7).

Според Пјер Бурдје, во сите културни полиња, па така и во полето на книжевното производство, владее борба меѓу двата принципа на хиерархизација. Од едната страна се наоѓаат оние што сакаат да владеат законите на *полејето на моќта*, односно законите на економијата и на политиката, а од другата страна се оние што се залагаат за автономните закони на полето, *per se*. Првите се во потрага по економски капитал (профит) и политичка моќ, додека вторите се стремат кон што поголема акумулација на симболички капитал, што во контекстот на културата и на уметностите значи создавање и стекнување со признаено име, престиж или посветување (Bourdieu 1993: 40). Меѓу двете

ните импулси на дејствување, кои се втемелени на психолошките и на прагматичките контексти на религијата“ (Weber 1967: 267). Коренот на концептот на симболичкиот капитал може да се најде во идези од ваков вид: „Не идеи, туку материјални и идеални интереси директно го раководат однесувањето на луѓето. Сепак, многу често ‘светските слики’ што се креирани од ‘идеите’... ги детерминираат патеките во кои е истуркано дејствувањето според динамиката на интересот.“ Вебер смета дека „поради што“ и „за што“ се дејствува зависи од сликата на светот на агентот или на групата (Weber 1967: 280). Поимот капитал, исто така, наоѓа слична употреба во текстовите на одредени книжевници многу пред појавувањето на теориите на Бурдје. Пол Валери забележува дека, зад структурата на книжевниот свет стои т.н. „духовна економија“, раководена според стремежот за акумулирање „нематеријално богатство“, каде што културата претставува форма на „капитал“. Сличните феномени Хлебников ги става во контекст на „вербалниот пазар“, во кој и за кој се водат „невидливи војни“, а Гете, пак, зборува за „светски пазар на интелектуални добра“. Проблемот на капиталот и на пазарот на книжевните и на културните добра најдлабоко е теоретизиран во текстот на Валери *Слободајата на духот* (*La liberté de l'esprit*, 1939) и во книгата на Езра Паунд *АБВ на читањето* (*ABC of Reading*, 1960). Детална анализа на овие прашања, на претходниците на Бурдје во теоретизирањето на поимите на специфичната економија на културните добра, може да се пронајде во поглавјето *Принципиите на швейцарската историја на либерализацијата* во делото на Паскал Казанова *Швейцарска република на писмата* (*La république mondiale des lettres*, 1999) (Casanova 2004: 9–44).

групи ретко се воспоставува компромис. Во книжевното поле постојано се води оваа битка за наметнување на доминантниот модел на хиерархизација, бидејќи победникот во борбата – заедно со својот корпус вредности – ќе може да го определува обликот, границите и идеологијата на самото поле – накратко кажано, ќе ја има моќта да определи што точно ќе се смета за успех во дадената општествена сфера. Во случајот на книжевноста, борбата се однесува на моќта и на суверенитетот да се даде легитимната дефиниција на тоа што значи да се биде писател, или уметник, или поет.

Гледано од историска перспектива, победата на Хемингвеј ни се чини здраворазумска, бидејќи тој се надоврзува на веќе извојуваната автономија на книжевното поле – низа настани што, според Бурдје, се случиле некаде од средината, па сè до крајот на XIX век во Франција. Благодарение на различните, но сепак, слични во својот екстремно индивидуалистички и антибуржујски сензибилитет и систем на вредности, уметници какви што биле Шарл Бодлер, Гистав Флобер, Теодор де Банвиј, Жорис-Карл Уисманс, Жил Барбе Д'Орвији Леконт де Лил,⁶ Хемингвеј може да се повика на една традиција насочена кон труд „што е локализиран на антиподите на производството потчинето на моќните сили на пазарот“. Ова се автори што го оформиле уметничкиот занает, уметничкиот живот и неговите стремежи; и, најважно од сè, го мапирале позиционирањето на книжевноста (уметничкото поле) во рамките на полето на моќта, односно на пошироката општествена стварност (Bourdieu 1995: 62). Карактеристично за оваа нова група луѓе – меѓу која Хемингвеј сака да го локализира своето помладо јас – е што создава сопствен пазар со сопствени вредности, вредности што на остатокот од општеството му изгледаат наспроти здравиот разум. Бурдје забележува дека

книжевното и уметничко поле се конституирале како такви во сооднос и наспроти 'буржујскиот свет', свет што како никогаш дотогаш грубо ги наметнува своите вредности и претензии за да ги контролира инструментите на легитимација, и во доменот на уметноста и во доменот на литературата, и преку печатот и оние што му служат сега се стреми да наметне деградирана и деградирачка дефиниција на културното производство (Bourdieu 1995: 58–59).

Наспроти „деградираната и деградирачката дефиниција на културното производство“, поборниците на автономијата на книжевноста издејствувале „расцеп со обичниот свет, кој е неделиво поврзан со конституирањето на светот на уметноста како посебен свет, како империја внатре во империја“ (Bourdieu 1995: 58–59).

⁶ Француските писатели се можеби првите „маченици на стилот“ во историјата, но во текот на XIX век и другите националности од Западна и од Средна Европа развиваат своја хагиографска традиција. Повеќе за автономијата на книжевното поле во Англија во книгата *Култура и описност* (поглавјето *Романтичниот уметник*) на Рејмонд Вилијамс (Williams 1960), за германското и австриското книжевно поле во *Хуго фон Хофманштајл и неговото време* на Херман Брох (Broch 1984) и во есејот на Герг Лукач *Буржоаскиот начин на животи и уметноста заради уметноста: Теодор Шторм* во книгата *Душа и форма* (Lukacs 1974: 55–78). А, за специфичното влијание на Франција, а особено на Париз, за автономизацијата на книжевните полиња во другите земји, кај Паскал Казанова: *Во светската република на литературата* (Casanova 2004), но и во: *Семјел Бекеј: Анајмоја на книжевна револуција* (Casanova 2006).

Повторно, според Бурдје „степенот на автономија на едно поле на културното производство се открива според тоа колку принципот на надворешна хиерархизација му е субординиран на принципот на внатрешна хиерархизација“ (Bourdieu 1995: 217). Тоа значи дека „победата“ на Хемингвеј во дискусијата со Фицџералд, всушност, ја сугерира извојуваната битка на *ларпурлартиистиците* во историската борба со буржоазијата и со капиталистичката економија, секако не целосно, но барем во симболички рамки. Од тие причини нам ни изгледа анахроно, па дури и вулгарно, кога читаме како осумнаесеттовековниот поет и есеист Семјуел Џонсон забележува дека неговата „мотивација за тоа“ – мислејќи на пишувањето – „не е ниту љубов ниту копнеж за слава, туку недостиг на пари, што е единствениот мотив за пишување со кој јас сум запознаен“ или, пак, кога Пол Џонсон ни раскажува – со забележителен потсмев – дека на една од нивните први средби во 1949 г. Сартр и Хемингвеј дискутирале само за авторски права и авторски хонорари, без воопшто да зборуваат за идеи или за уметнички техники, како што им прилега на големите уметници (Saunders 1964: 116; Johnson 1988: 250). И двата примера, барем нам, од оваа точка во историјата, ни изгледаат како типични примери за *mauvaise foi*: неавтентично и несоодветно однесување на тројца големи писатели, надвор од сликите и идеалите што ние ги имаме за луѓето од „тој вид“. Едноставно, нешто во нас, во нашите категоријални схеми преку кои ја перципираме општествената стварност, ни вели дека однесувањето на Фицџералд, на д-р Џонсон, на Сартр и на вториот Хемингвеј, е несоодветно. Уметниците не зборуваат за пари, тие зборуваат за идеи. Тоа е нешто што ни кажува како да се чувствуваме за уметничкиот свет; токму тој перцептивен апарат – длабоко забарикадиран во културата на западниот свет, веќе трансформиран во *doxa* – е производ на симболичката револуција на ларпурлартистите. Станува збор за низа идеи и перцепции, па дури и една цела *структура на чувствување*, која ја прифаќаме предрефлективно, интуитивно, без размислување.

4 „Уметноста е долга, времето – кусо“: симболичкиот капитал во полето на книжевноста

Кој одредува што е симболички капитал, а што не е? Во однос на економскиот, регуларен капитал, работата е очигледна: тој се раководи според логиката на пазарот и според капиталистичката економија. Со тоа се занимаваат берзите, банките и економистите. Од каде, пак, потекнува формата и значењето на симболичкиот капитал? Кои се берзите, банките и економистите на книжевноста? Бурдје во едно интервју концизно забележува дека „капиталот не постои и не функционира, освен во однос на полето“ (Bourdieu 1992: 101). Со други зборови, капиталот е производ на истата таа историска генеза и формација што го создала и книжевното поле; тој може да се смета, иако Бурдје не го употребува овој термин, за епифеномен на полето на книжевноста. Симболичкиот капитал во светот на книжевноста и на книжевниците е производ на историската генеза што го создала ова специфично поле; но, исто така, книжевниот престиж, создавањето име и уметничкото посветување единствено имаат вредност како економска валута во рамките на полето. Следствено, тој

се поставува наспроти економската логика на капиталистичкиот пазар и буржујските вредности; неговото постоење и форма мора да се бара меѓу индивидуалците и институциите што крваво ја извојувале автономијата на полето. Значи, полињата се тие што го произведуваат симболичкиот капитал; исто така, тие ја регулираат неговата распределба и дистрибуцијата меѓу агентите и институциите во полето: каде што е полето, таму ќе биде и симболичкиот капитал. Вака формулирано, преку техничкиот јазик и стручната терминологија на Бурдје, сето ова можеби звучи апстрактно, но уште неколку примери ќе ја направат работата значително појасна.

Животот на Шарл Бодлер, неговите одлуки со текот на времето, станале еден од репрезентативните обрасци за уметничкиот хабитус во полето на книжевноста – хабитусот и полето во процесот на постанувањето – и затоа тој станал, според фразата на Емерсон, „репрезентативен уметник“; херојски образец за сите други агенти и институции во полето на книжевноста. Можеби, доколку погледнеме во неговиот живот и одлуки, појасно ќе откриеме што значи конкретно симболичкиот капитал; и, што е уште поважно, која е неговата форма и како можеме да го препознаеме.

Имено, она што го прави Бодлер специфичен е тоа што тој ги одбил речиси сите буржујски норми во етичка и во политичка смисла: одбил да стапи во брак, одбил да има кариера во некоја од респектибилните институции, како што се очекувало од него, одбил да живее угледен општествен живот, подлегнал на алкохолот, дрогата и сексуалниот промискуитет. Тој бил, исто така, негаторски настроен и во поглед на уметничкото творештво. Во времето кога во Франција се развивало комерцијалното книжевно производство, а издавачката културна индустрија доживувала процут, тој одбил да ја издаде својата поетска збирка *Цвеќињата на злојто* во некоја од поголемите издавачки куќи, какви што биле *Ашеј* (Hachette), *Леви* (Levy) и *Ларус* (Larousse), и се одлучил за малиот и помалку познат издавач *Пуле-Маласи* (Poulet-Malassis), чии изданија биле влијателни и многу фреквентни меѓу авангардните уметници и во кафулињата во кои тие престојувале. И покрај тоа што знаел дека може да добие повеќе пари и подобра дистрибуција од издавач како Мишел Леви, тој токму затоа, бидејќи бил исплашен од потенцијалната масовна дистрибуција на неговата збирка, се одлучил за мал издавач – издавач што истовремено се борел за младите поети и за младата поезија, и кој целосно се идентификувал со намерите и со целите на авторите од класата на Бодлер. Наспроти комерцијалната заработка и потенцијалното општествено влијание, тој се одлучува за идеалите на *ларјурларјизмој*, за уметничката аскеза, за престижот и почитта од своите колеги творци⁷ (Bourdieu 1995: 67).

Бодлер речиси буквално ја остварува теоријата на Бурдје: тој се стремел кон добивање профит од безинтересноста: одбрал мала издавачка куќа, ја стопирал широка дистрибуција на својата книга, а, згора на сè, бил „идеален“ пример за антибуржујски живот. Неговите одлуки јасно илустрираат дека

⁷ Во својата монографија посветена на Бодлер, Сартр ги цитира следниве негови искази, кои ја потенцираат неговата спротивставеност на конвенционалните норми на буржујската етика на и капиталистичката економија: „Да се биде корисен секогаш ми изгледаше како нешто особено одвратно“; или: „Животот... има само една вистинска привлечност – привлечноста на коцката. Но, што ако сме целосно индиферентни во однос на победата или на поразот?“ (Sartre 1967: 30–31)

она што е важно во полето на книжевноста и на уметноста е да се направи име, да се стекне престиж, односно симболички капитал, преку практиката на безинтересноста, односно интерес во незаинтересираноста (Bourdieu 1993: 75). Писателот, значи, постои и се дефинира *a contrario* буржујските вредности, какви што се признанијата, богатството, титулите, поседите, сопругите и општествената респектабилност. „Култот на безинтересноста е принципот на изненадувачкото свртување, кое ја претвора сиромаштијата во одбиени богатства, односно во духовни богатства“, забележува Бурдје. „Најсиромашниот од интелектуалните проекти вреди богатство, богатство што е жртвувано поради него“ (Bourdieu 1995: 28). Токму ова целосно одбивање на економскиот принцип и на буржујското *comme il faut* може да се забележи во овој веќе култен и хагиографски исказ на Флобер:

Ние сме работници на луксузот. Никој не е доволно богат за да ни плати. Ако сакаш да заработиш со своето перо, мораш да се занимаваш со новинарство, серијали или театар. *Бовари* ми донесе 300 франци, кои морав да ги издржам, и никогаш нема да заработам ниеден цент од неа. Во моментот можам да си ја платам хартијата, но не и порачките, патувањата и книгите што ми се потребни за мојата работа; и, на крајот, сето тоа е во ред (или се преправам дека е во ред), бидејќи не гледам никаква врска меѓу монета од пет франци и една идеја. Мораш да ја сакаш уметноста поради самата уметност, инаку и најскромната работа вреди повеќе (Bourdieu 1995: 45).

Оваа револуција на антиекономизам, на антиекономска економија, која ја прават Бодлер и Парнасовците во поезијата, а Флобер во романот, го дефинира образецот, односно хабитусот на секој потенцијален инициран во полето на уметноста. Да се успее, но не и да се заработи; да се стекне престиж, но не и да се биде познат. Во овој парадоксален, испревртен свет, уметникот може да триумфира единствено на симболичко рамниште; секој пораз на економско рамниште, секоја беспарица, глад и исвиркување – колку и да се краткорочни – на долга патека носат престиж и посветување. Леконт де Лил, на пример, во брзиот успех и добрата заработка гледал симптом и „знак на интелектуална инфериорност“ (Bourdieu 1995: 83). Симболичката револуција што ја прават уметниците од таа генерација имала цел да го нивелира капиталистичкиот пазар. Кога тие, како Флобер, велат дека уметничкото дело нема цена, тие, всушност, сакаат да кажат дека тоа нема комерцијална вредност; не само дека нема цена туку и дека не постои комерцијален пазар што ќе ја квантифицива нивната вредност. Единствено во овој контекст може да се разберат сите примери што ги посочивме: од аскетата на Хемингвеј (*Гладјиша беше добра вежба*, гласи еден од насловите на поглавјата во *Подвижна ѓозба*) и неговите дидактички полемики со Фиццerald, до животот на Бодлер и исказите на Флобер.⁸

⁸ Сартр – кому Бурдје му должи многу во своите теории – во *Што е литературатура* децидно забележува дека „не постои уметност, освен за другите и од нив“. Единственото прашање, кога онтологијата на творештвото е вака јасно поставена, е дали да се пишува за уметнички престиж и за мала, елитна група специјалисти или, пак, да се пишува за пари и за општоприфатена слава. Одговорот на уметниците од таборот на „автономијата“ е очигледен и Сартр повторно тоа јасно го артикулира кога вели – за групата на ларпурлартистите и нивните наследници – „за сегашноста, писателот се потпира на група специјалисти; што се однесува до минатото, склу-

Кога работите ќе се постават на овој начин, можеме да забележиме дека постојат три спротивставени принципи на легитимност, принципи што произлегуваат од соодносот на автономното книжевно поле со пошироката општествена стварност и, следствено, на перцепциите и на вредностите на агентите: дали тие ги прифаќаат или не ги прифаќаат автономните закони на книжевната продукција. 1. Специфичниот принцип на легитимитет што го доделуваат самите создавачи и кој произлегува од специфичната логика и закони на автономното поле; тој единствено може да биде доделен ендогамно, внатре во фелата, кога еден писател, или поет, или естетски насочен критичар ќе прогласи друг писател за легитимен уметник. Тука се, исто така, и низата институции и чинители што го поседуваат авторитетот за „посветување“ на книжевниците и нивните дела: универзитетите, издавачките куќи, книжевните награди, книжевните критичари, преведувачите, теоретичарите на книжевност итн. Накратко кажано, сите оние што се приклонуваат на алтернативниот – автономен – пазар на светот на книжевноста. 2. Легитимитет доделен според „буржујскиот“ вкус, кој произлегува од доминантните класи и институции, како, на пример, од салоните, или од државните и од академските признанија, кои судат според неодвојливата комбинација на етика и естетика. 3. Популарна легитимност, од публиката, во овој случај од масовната публика, од популарниот вкус, од комерцијалното мерило итн. Последните два извора на легитимитет се егзогамни, бидејќи го наоѓаат своето потекло во фактори надвор од специфичната логика на автономното книжевно поле (Bourdieu 1993: 50–51). Според оваа тројна поделба на изворите на легитимност, може да забележиме дека само првата, а делумно и втората, се темелат на акумулација на симболички капитал. Само првата легитимност, гледана во чиста форма, се темели на специфичната логика и на вредностите на книжевното поле. Со други зборови, симболичкиот капитал може да произлезе само од автономното поле. Или, кажано уште појасно, само мислењето на еден поет или романсиер, само мислењето на еден уметник, го има потенцијалот да создаде и да распредели симболички капитал. Сè друго произлегува од хетерономните фактори, без разлика дали станува збор за политиката или за економијата.⁹

Има уште една работа поврзана со симболичкиот капитал што мора да се потенцира. Имено, иако тој се создава и се акумулира со негирање на економската стварност, односно со трансупстанцијација на сè што е вулгарно, материјално и корисно, тој процес може да биде и реверзибилен. Многу често симболич-

чил мистичен пакт со возвишените мртви; а, за иднината, се послужил со митот за славата“. Додека е жив писателот, може да „профитира“ единствено од почитта што ја добива од „истите како него“, а неговиот поглед е свртен кон иднината, кон подобрите времиња, кога неговото мачеништво ќе се препознае и (можеби) конечно ќе се материјализира во поширока почит, па дури и материјална заработка (Sartre 1988: 52, 115–116).

⁹ Милан Кундера во романот *Животој е на друго место*, во една парантетична и сатирична забелешка, одлично ја сумира поставеноста на нештата во полето на книжевноста: „(Патем, да наведеме дека кога некој поет за друг ќе рече дека е поет, тоа не е исто како кога за инженерот велиме дека е инженер или за селанецот дека е селанец, бидејќи селанец е оној што ја обработува земјата, додека поет не е оној што пишува стихови, туку оној – да се сетиме на овој збор – кој е избран да ги пишува и само поет може со сигурност кај некој друг поет да го препознае овој допир на милоста, бидејќи – да се сетиме на она писмо на Рембо – сите поети се браќа и само брат кај брат може да го препознае тајниот знак на семејството)“ (Кундера 2020: 283–284).

киот капитал знае да му донесе економски профит на доследниот и способен агент. На тој начин, кругот повторно се затвора. Примерот на Хемингвеј е многу подобен, бидејќи по раните маки и сиромаштијата, тој доживува огромен економски профит од своите книги и раскази. На опозицијата меѓу економскиот и симболичкиот капитал кореспондираат (хомологни се) уште неколку бинарности: хетерономија – автономија (за која веќе зборувавме), бестселер – класик, писател – новинар, производство со голем опсег – производство со мал опсег итн. (Bourdieu 1995: 147). На тој начин се потврдува поука од стихот на Бодлер од песната *Лоша среќа*, стих што може да претставува водечко мото или максима на ларпурлартистите и на автономниот пол на полето на книжевноста: „Уметноста е долга, времето – кусо“ (Бодлер 2013: 27).¹⁰

Заклучок

Каков заклучок или какви заклучоци можат да се извлечат од овој труд, кој почна со дискусија меѓу Хемингвеј и Фицџералд за природата на пишувањето, а заврши со трансформацијата на симболичкиот капитал во економски капитал? Кратка рекапитулација на кажаното во овој труд ќе ни помогне да извлечеме некои заклучоци.

Го почнавме овој труд со дискусијата меѓу Ернест Хемингвеј и Фицџералд за природата на пишувањето, за прашањето *за кого и како треба* да се пишува. Во дискусијата, како што ни е пренесена во *Подвижна ѓозба*, Хемингвеј се поставува себеси како горд победник, а го претставува Фицџералд како посрамен губитник – губитник што знае дека е на погрешната страна, кој има огромно гризење на совеста, но кој никако не може да си помогне поради не-

¹⁰ Сепак, останува проблемот на преживувањето на раните години, пред симболичкиот капитал да созрее и да се „врати“ во првобитната, материјална сопственост. Тоа прави одредени агенти да бидат неподобни за овој уметнички живот, бидејќи преземањето ризици и капацитетот да се издржи без економски профит на кратка патека, односно живеењето аскетски/уметнички живот „во најголем дел зависи од поседувањето значителен економски и симболички капитал“. Тој почетен и базичен економски капитал овозможува слобода од економската неопходност. Бурдје емпириски забележува дека приватните примања се најдобра замена за платата. Исто така, тој посочува дека обично оние најбогатите со економски, културен и општествен капитал, се и оние што први одат кон нови позиции (Bourdieu 1995: 261–262). Кај сите оние што го „измислиле“ автономното поле на уметноста постои сличност во општествената траекторија, слично во материјалната, општествената и културната поставеност што не може да се заобиколи: „Флобер и Фроментин се синови на важни провинциски доктори, Бује е, исто така, син на провинциски доктор, Бодлер е син на високопозициониран чиновник, а посинок на генерал, Леконт де Лил е син на плантажер, а Вилие доаѓа од многу старо и древно благородничко семејство, додека Теодор де Банвиј, Барбе Д’Орвији и Браќата Гонкур се од мали провинциски благороднички семејства. Исто така, речиси сите, барем во еден период од животот, биле правници (Bourdieu 1995: 86). Сите имале сличен почеток, сличен базичен економски и културен капитал. ‘Флобер’, му рекол Готје на Фејдо, ‘беше попаметен од нас... Тој беше доволно интелегентен да се роди на овој свет со доволно наследство, нешто што е апсолутно неопходно за секој што сака да се занимава со уметност“ (Bourdieu 1995: 84). Од друга страна, оние што немале среќа да имаат таква квалитетна и сигурна материјална основа, морале да се занимаваат со работи слични, блиски до книжевноста. „Ако сакаш да заработиш со своето перо, мораш да се занимаваш со новинарство, серијали или театар“, забележува Флобер во цитатот што го дадовме погоре во целост. Теофил Готје, на пример, како и многу други писатели – вклучувајќи го и младиот Хемингвеј – морал да се занимава со новинарство и да пишува театарски рецензии за да преживее.

достигот на волја и поради желбата да се збогати и да биде познат и успешен. Оваа дискусија нè одведе кон прашањето што природно се наметна: доколку *виситинскиот* писател не треба да пишува за економски профит и за општа слава, за кого треба да пишува? Кон акумулација на каков капитал – доколку економскиот не му е достапен – треба да се стреми? Во овој труд понудивме еден од можните одговори на ова тешко прашање, кое веќе подолго време ги мачи и писателите и проучувачите на книжевноста: одговорот на Пјер Бурдје и неговата теза за симболичкиот капитал и автономното книжевно поле. Во вториот и третиот дел од трудот го изложивме неговото преосмислување на концептот на капиталот како централна теоретска алатка за објаснување на логиката на практиката во книжевното поле.

Бурдје смета дека во автономните полиња во рамките на општествената стварност – какво што е полето на книжевноста – агентите се стремат (или треба да се стремат) кон акумулација на симболички капитал – име, престиж или уметничка слава. Симболичкиот капитал во рамките на полето на книжевноста, според Бурдје, се конципира во директна спротивност со економскиот капитал во буржујското, капиталистичко општество. Поради извојуваната победа на низа книжевници во XIX век, агенти што успеале да го создадат полето на книжевноста со свои сопствени правила, логика и економија, победата на Хемингвеј во дискусијата со Фицџералд денес ни изгледа сосем логична. Во логиката на ова поле економскиот профит не само што не е приоритет туку е и извор на срам и на нечесност. Во овој труд се обидовме да покажеме најмалку две работи: да објасниме каква е природата на симболичкиот капитал во книжевноста и како функционира тој; и да ја објасниме неговата генеза и потекло, како и да одговориме кој воопшто определил што ќе биде симболички капитал и како ќе се акумулира.

Кога работите ќе се постават на овој начин, може да се извлечат неколку навистина важни заклучоци. Полето на книжевноста, интеракциите на уметниците и нивните одлуки не се збир од хаотични и неповрзани однесувања што не можат да се објаснат. Многу често на уметничкиот свет му припишуваме мистични квалитети; работите што се случуваат во него ги карактеризираме како мистериозни и необјасниви. Од друга страна, ова исто толку често го анализираме и како само уште една обична практика во рамките на пошироката општествена стварност. Теоријата на Бурдје за логиката на книжевната практика и за симболичкиот капитал ни дава јасен и елегантен излез од оваа погубна бинарна опозиција. Од една страна, го отргнува велот на мистеријата од светот на книжевноста и покажува дека станува збор за свет кој може да се разбере и да се анализира со рационални и научни алатки. Од друга страна, пак, ја задржува неговата посебност. Историската перспектива јасно ни посочува дека светот на книжевноста се конципира наспроти општиот модел на капиталистичката економија ориентирана кон профит, како и на буржујската етика; токму затоа вредноста и видот на капиталот што вреди во овој свет мора да се определи, исто така, во спротивност со таа економија и со таа етика. Од овие причини, теоријата на Бурдје се наметнува како значаен придонес за проучување на книжевноста и на светот на книжевноста.

Библиографија

- Bourdieu, P., Johnson. R. (ed.). (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. In Richardson, J.E., (ed). *Handbook of Theory of Research for the Sociology of Education*, 41-58. Chicago: Greenwood Press.
- Bourdieu, P. (1995). *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (2005). *The Social Structures of the Economy*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P., Wacquant, L.J.D. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Broch, H., *Hugo von Hofmannsthal and His Time: The European Imagination, 1860-1920*. (1984). Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Casanova, P. (2006). *Samuel Beckett: Anatomy of a Literary Revolution*. London and New York: Verso.
- Casanova, P. (2004). *The World Republic of Letters*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.
- Johnson, R. (1993). Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture (Editor's Introduction). In Bourdieu, P. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* 1-25. New York: Columbia University Press.
- Lukacs, G. (1974). *Soul and Form*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Moore, R. (2008). Capital. In Grenfell, M.(ed). *Pierre Bourdieu: Key Concepts*, 101-118. Durham: Acumen Publishing Limited.
- Sartre, J.P. (1988). *“What is Literature” and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Sartre, J.P. (1967). *Baudelaire*. New York: A New Direction Paperback.
- Weber, M., Gerth, H.H. and Mills Wright, C. (eds.). (1967). *From Max Weber: Essays in Sociology*. New York: Oxford University Press.
- Williams, R. (1960). *Culture and Society: 1780-1950*. New York: Anchor Books.
- Балзак, О. (1961). *Изгубени илузии*. Београд: Просвета. [Balzak, O. (1961). *Izgubeni iluzii*. Belgrad: Prosveta.]
- Бодлер, Ш. (2013). *Цвеќиња на злоџо*. Скопје: Магор. [Bodler, Š. (2013). *Cveќinja na zloto*. Skorje: Magor.]
- Кундера, М. (2020). *Животој е на оруѓо месџо*. Скопје: Арс Ламина. [Kundera, M. (2020). *Životot e na drugo mesto*. Skorje: Ars Lamina.]
- Хемингвеј, Е. (2021). *Подвижна ѓозба*. Скопје: Арс Ламина. [Hemingvej, E. (2021). *Podvižna gozba*. Skorje: Ars Lamina.]

