

Detta är en digital faksimilutgåva av Donald Broady, "Inledning", pp. 9-28 i Pierre Bourdieu, Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag, 2000.

Tillgänglig från
www.skeptron.uu.se/broady/sec/p-broady-980919-inledn-konstens-regler.pdf

DONALD BROADY

Inledning¹

»Man kan visserligen göra vad man vill,
men att *vilja* vad som helst står icke i vår makt.«

TORBJÖRN SÄFVE, *Kuperad lek eller skändaren från Skänninge*

Les Règles de l'art, Seuil, Paris 1992, som härmed presenteras i svensk översättning, är den hittills mest genomförda och syntetiska av alla studier av kulturella fält som Bourdieu och hans medarbetare åstadkommit genom åren. Boken bjuder på en detaljerad analys av modernismens framväxt inom fransk litteratur och konst från 1820-talet till början av vårt sekel, med många exkurser in i senare tid, men det är inte bara fråga om historieskrivning. Bourdieu föreslår inget mindre än en ny »vetenskap om konstnärliga verk« – en vetenskap, väl att märka, ingen abstrakt »teori«. Som alltid erhåller Bourdieus verktyg sin fulla mening när de sätts i rörelse i empiriska undersökningar. *Konstens regler* är den första fullskaliga demonstrationen av hur empiriska analyser av kulturella fält kan gå till.

Forskningsprogrammet har inspirerat humanister och samhällsvetare runtom i världen. Från de nordiska länderna finns ett antal bidrag om litteratur, konst och andra kulturella fält samlade i en antologi som förbereddes samtidigt med denna översättning.²

Den läsare som är obekant med Bourdieus språkbruk kanske behöver veta vad han egentligen menar med fält. Den mest generella definitionen är förslagsvis: ett fält är ett system av relationer mellan positioner. Ett socialt fält kan definieras som ett system av relationer mellan positioner vilka besättes av människor och institutioner som strider om något för dem gemensamt. Ett socialt fält är med andra ord en avskild och relativt självständig värld med egna

inträdeskrav, egna måttstockar för bedömning av framgång och fiasko, egna former för belöning och straff etc. De kulturella fälten – litteraturens, konstens, filosofins, vetenskapens, religionens fält – är ett särskilt slags sociala fält, knutna till Kulturen i Bourdieus mening, dvs. den dominerande, auktoriserade, legitima kulturen, ungefärligen vad som i Sverige brukar kallas finkultur. Det rör sig således inte om det breda antropologiska kulturbegreppet.

Litteraturens och konstens fält befolkas av författare, konstnärer, förläggare, gallerister, kritiker, kulturjournalister, konst- och litteraturforskare etc. Här finns institutioner såsom förlag, museer, gallerier, universitetsinstitutioner och akademier, kulturtidskrifter och dagstidningarnas kultursidor. Det som mer än något annat står på spel i striderna inom dessa fält är vad som skall räknas som god litteratur och konst, jämte den legitima rätten att döma i frågor om litterär och konstnärlig kvalitet.

Vill vi vara riktigt noga med terminologin, måste vi skilja mellan produktionsfält och konsumtionsfält. I *Konstens regler* har vi att göra med »fält för kulturell produktion«, för att använda Bourdieus något otympliga benämning. Det som här produceras är inte bara dikter och tavlor. Även genrerna och stilarna, värdena och bedömningsgrunderna, ja författarna själva, konstnärerna och kritikerna och de livsstilar som odlas inom olika kotterier, är skapelser vilkas historiska och sociala uppkomstbetingelser Bourdieu vill spåra.³

Konstens regler inbjuder till många skilda läsarter. Jag skall här föreslå några läsningar: som kollektivbiografi, som bildningsroman, som metodbok och som självdeklaration.

En kollektivbiografi

Ett sätt att läsa *Konstens regler* är som en kollektivbiografi, myllrande av kända och okända författar- och konstnärsoden. En kärnpunkt i Bourdieus metod kan illustreras av två gestalter ur hans persongalleri, den ene glömd av eftervärlden och den andre helgonförklarad.

Léon Cladel föddes 1835 i Montauban. Fadern var en sadelmakare som kommit sig upp och blivit jordägare och önskade att ende sonen skulle studera och bli något. Efter studier i juridik i Toulouse (flertalet bland tidens uppburna diktare hade juridikstudier i bagaget, se avsnittet "Positioner och dispositioner"; fr. orig. 1992 s. 127) återvände Léon till hembygden och förskräcktes över böndernas inskränkthet och närighet. Han provade på bohemlivet i Paris, plågades av armodet och obemärktheten, for hem igen men utan att bli kvitt tanken på huvudstaden dit han ånyo sökte sig. Han knöt kontakter med parnassrörelsen och författade en roman om de parisiska litteratörerna vilken han med hjälp av moderns pengar lyckades få publicerad, försedd med förord av ingen mindre än Baudelaire. Det blev inte mer berömmelse än så. Efter sju eländiga år i Paris slog han sig för gott ned i hembygden där han författade oräkneliga folklivsberättelser. (Avsnittet "Habitus och det möjliga", fr. orig. s. 365f)

Den ett halvsekel yngre Marcel Duchamp hade allt som Cladel saknade. I Bourdieus persongalleri representerar Duchamp den »slipade« konstnären (i motsats till den »naive«), född i en konstnärsfamilj, med nedärvd förmåga att röra sig obesvärat i konstens värld, en mästare i att spela med alla de verktningsmedel som konstens historia erbjuder. Därigenom lyckades han skapa verk som kunde föda hela kårer av professionella uttolkare – verk så sofistikerat mångtydiga att de dels ropade efter skribenter som kunde dechiffrera och kommentera dem, dels förvägrade samma skribenter det slutgiltiga tolkningsföretrådet. Från Duchamp har sena tiders konstnärer arvt denna strategi som tillåter dem att använda sig av kritikerna utan att användas av dem. (Avsnitten "Utbytet mellan målare och författare" och "Reflexivitet och 'naivitet'", fr. orig. s. 197, 343–345)

Bourdieu syn på orsakerna till Cladels nederlag och Duchamps succé illustrerar en förklaringsmodell som återfinns i alla hans arbeten (frånsett de allra första från åren kring 1960): den sociala verkligheten uppstår i ett möte mellan system av dispositioner å ena

sidan och system av positioner å den andra. Sociologiska förklaringar kräver därför undersökningar från två håll. För det första behövs undersökningar av system av dispositioner (med Bourdieus term: *habitus*), dvs. allt det människor bär med sig inistat i kroppen och sinnet, jämte undersökningar av andra tillgångar de har i bagaget (kulturellt, ekonomiskt och socialt kapital, för att tala med Bourdieu). För det andra behövs undersökningar av systemen av positioner i den sociala värld i vilken människorna inträder och lever.

Med denna modell gör Bourdieu anspråk på att förklara mycket mer än karriärgångarna. Tag Léon Cladels författarbana, präglad av motsättningen mellan å ena sidan hans dispositioner, ursprungligen formade i den avkrok i sydvästra Frankrike varifrån han kom och dit han återvände, å andra sidan positionerna inom den parisiska litterära värld i vilken han begärde inträde. Hur han än vände sig blev det fel. Parnassdiktarna såg honom som bondlurk och bönderna därhemma som småborgare. Diskrepansen mellan dispositioner och positioner hade enligt Bourdieu verkningar ända in författarskapets stil och tematik och hela det besynnerliga företaget att i Leconte de Lises högstämde språk gestalta allmogens leverne. Marcel Duchamp är ett exempel på rakt motsatt öde. Tack vare sina dispositioner, jämte de övriga rika tillgångar han hade i bagaget och sin placering i förhållande till konstfältets positioner, förmådde Duchamp hantera det givna systemet av positioner – och mer än så, han lyckades bidra till upprättandet av en ny position så stark att hela fältet och dess hierarkier stöptes om.

Det sist nämnda exemplet – det finns en rad liknande i *Konstens regler* – illustrerar hur Bourdieu i forskningsarbetet hanterar frågan om individernas »frihet« och deras möjligheter att bjuda motstånd mot etablerade maktförhållanden. Revolter inom kulturella fält förutsätter att det existerar människor som är tillräckligt fria i förhållande till fältets maktförhållanden för att kunna urskilja förändringspotentialerna, och som framför allt uppfattar dessa potentialer som sin personliga angelägenhet och kallelse – ja, på sätt och vis existerar förändringspotentialerna bara för dem, vilket i efterhand

ger intrycket att de var förutbestämda att bli nydanare. Men de extraordinära kvaliteterna hos dessa människor och den »frihet« de åtnjuter faller inte ned från himlen. Deras förmåga att motstå det i fältet inbyggda tvånget springer fram ur för det första deras dispositioner och övriga medhavda tillgångar, för det andra de positioner de besätter inom fältet och, för det tredje, det ofta friktionsfyllda förhållandet mellan å ena sidan de dispositioner de är utrustade med, å andra sidan de inom fältet tillgängliga positionerna.⁴ Med Bourdieus komprimerade formulering:

Fältets sannolika framtid är i varje ögonblick inskriven i fältets struktur, men varje agent skapar sin egen framtid (och bidrar därmed till att skapa fältets framtid) genom att realisera de objektiva potentialer vilka bestäms av förhållandet mellan agentens förmågor och de möjligheter som är objektivt inskrivna i fältet. (Avsnittet »En transcendens i institutionerna», fr. orig. s. 377)

På så vis är historien om framväxten av litteraturens och konstens fält oskiljaktigt förenad med de berörda människornas levnadsbanor. I *Konstens regler* ägnas mest uppmärksamhet åt författarna men här uppträder också många konstnärer, kritiker och förläggare, filosofer och konst- och litteraturhistoriker. Bourdieu brukar ofta anklagas för att utmåla den sociala världen som ett slags automat som upprätthåller herraväldet för egen maskin utan att människorna kan göra särskilt mycket åt saken. Så kan det kanske framstå om man försöker sig på det ganska utsiktslösa företaget att extrahera fram en abstrakt »teori« ur hans programmatiska uttalanden om den kulturella reproduktionen, men de empiriska studierna ger en helt annan bild. Något av det mest fångslande i *Konstens regler* är analyserna av den gigantiska kollektiva möda som erfordrades för att frambringa den litterära och konstnärliga modernismen – och Bourdieu försöker leda i bevis att med modernismen uppstod något än mer epokgörande, nämligen litteraturens och konstens fält.

Fälten själva är de egentliga huvudpersonerna i *Konstens regler*.

En bildningsroman

Det kan inte nog understrykas att litteraturens och konstens värld per definition – nämligen Bourdieus definition av (produktions)-fält – för att kunna fungera som fält måste ha erövrat en tillräcklig grad av självständighet. Enligt Bourdieus historieskrivning är de fullt utvuxna litterära och konstnärliga fälten inte mer än ett drygt sekel gamla.⁵

Det är frestande att läsa *Konstens regler* enligt den borgerliga bildningsromanens mall. Utan att vara strikt kronologiskt disponerad handlar boken om författarnas och konstnärernas slingrande väg bort från den underordnade ställningen i fadershuset (Akademien) i 1800-talets början, över konfrontationer med fientliga och förledande makter (i synnerhet penningen och politiken) och kärleksaffärer (med moatjéer ur såväl aristokratin som folkdjupet) fram till myndighetsåldern på 1880-talet då fälten äntligen stadgat sig och nått insikt om sin rätta plats i samhället och framtida bestämmelse.

Det säregna med Bourdieus historieskrivning är att den famnar så mycket. Nya tekniker för att skriva eller måla, nya sätt att betrakta och uppfatta konstnärliga verk, nya värdeskalor, nya sociala typer (konstkännaren, esteten, bohemen, dandyn och mot slutet av 1800-talet den intellektuelle), en ny skiljelinje mellan smal avantgardistisk och bred borgerlig konst, en motsvarande polarisering mellan avantgarde och mainstream bland konstutövarna, förläggarna, kritikerna och publiken – allt detta och mycket mer därtill samverkade under loppet av 1800-talet till att driva konsten och litteraturen mot en allt högre grad av självständighet i förhållande till utvärtes makter.

Ett kännetecken på ett färdigutvecklat fält är att strider pågår, att där finns konkurrerande ståndpunkter och skolor. Så var ännu inte fallet ett gott stycke in i 1800-talet. Akademien var alltjämt en »riksbank« (avsnittet »*Illusio* och konstverket som fetisch», fr. orig. s. 320) som borgade för de erkända konstverkens värde. En värld

med ett enda obestritt maktcentrum är en apparat och inget fält, för att använda Bourdieus terminologi. När så Akademiens ställning började vackla upphörde konsten att vara »en sluten värld med förutbestämda möjligheter och öppnade vägen till utforskandet av ett oändligt universum av möjligheter« (avsnittet »Utbytet mellan målare och författare», fr. orig. s. 191). *L'art pour l'art*-doktrinen intar en central plats i Bourdieus skildring av denna frigörelse. Med *l'art pour l'art* introducerades en position utan tidigare motsvarighet som krävde ett halvsekel för att slutgiltigt befästas. Startpunkten förlägger Bourdieu till Gautier, Baudelaire och den miljö i 1830- och 1840-talens Paris som senare skulle komma att kallas Parnassen. Segerns ögonblick daterar han till senare hälften av 1880-talet och hänvisar i synnerhet till Mallarmé, som drev föreställningen om konstens autonomi därhän att han betraktade till och med musiken som alltför naturimiterande för att duga som ideal för den rena poesin (avsnittet »Att trolöst nedmontera fiktionen», fr. orig. s. 380ff).

Bland alla upprorsmännen lyfter Bourdieu fram tre, Baudelaire, Flaubert och Manet, vilka mer än andra bidrog till denna kollektiva frigörelse.

Baudelaire förkroppsligade den moderne konstnärsgestalten, omstörtaren som tar avstånd från allt och alla – karriärintressen och värdsliga belöningar, Akademien och tidens smakdomare, familjelivets krav, den bildade borgerlighetens fordringar på blygsamhet och måtta i uppträdande och klädsel, varje slags politiska och moraliska hänsyn – som stod i vägen för det fria konstnärliga skapandet. Han bidrog till att uppfinna det moderna konstnärliga verket med dess anspråk på att vara unikt och att bära med sig sina alldeles egna principer för hur det skall tolkas, varmed han även bidrog till uppfinningen av den moderne kritikern som vill skapa själv och inte nöjer sig med att tjänstgöra som värderingsman. Han drev in en kil mellan avantgardelitteraturen och den kommersiella litteraturen och bidrog till uppkomsten av ett nytt polariserat förläggarfält där avantgardeförläggare stod mot kommersiella förläggare.

gare, dvs. samma struktur som börjat prägla författarnas konkurrensfält.

Medan Bourdieu i Baudelaire ser den store innovatören i fråga om konsten att vara författare, ser han i Flaubert framför allt uppfinnaren av nya sätt att skriva litteratur. Flaubert rumsterade om bland värdehierarkierna (i *Madame Bovary* var ämnet triviala känslor och händelser medan språket levde upp till den noblaste franska poesins fordringar), gjorde själva skrivandet till ett forskningsinstrument och skänkte författarna ett nytt slag av frihet i berättandet och nya möjligheter att placera berättarjaget och spela med olika synvinklar.

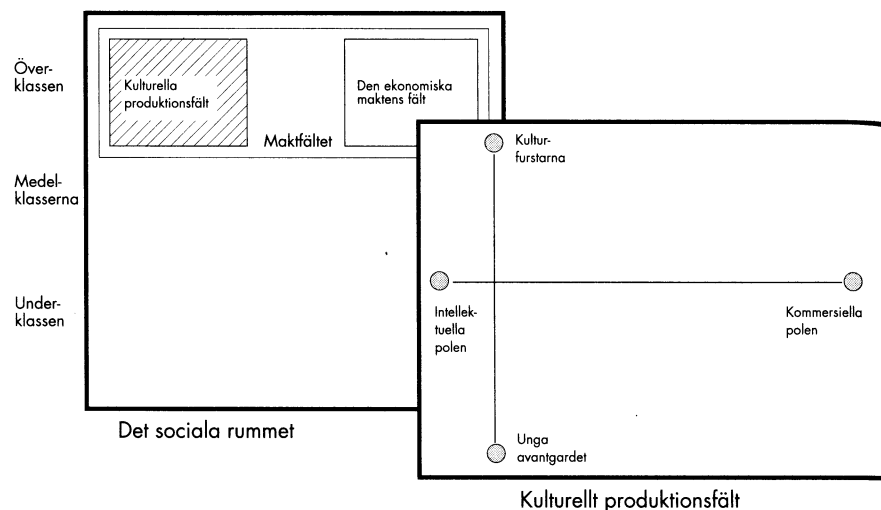
Manet betydde för måleriet ungefär detsamma som Flaubert för prosan, dvs. en ny frihet i bruket av tekniker, teman och perspektiv. Om Manet och dennes skola sägs dock inte särskilt mycket i *Konstens regler*; detta är ämnet för ett särskilt hittills ofullbordat bokprojekt.

Somliga läsare kanske förvånas över att en sociolog så obekymrat lyfter fram de stora personligheternas roll. Förklaringen är att Bourdieus bild av skeendet är så utpräglad synoptisk: även personligheterna är historiska skapelser. Författarna och konstnärerna själva och deras verk är produkter av samma fält i vardande som de bidrar till att skapa. Jag överlåter åt läsaren att bedöma om Bourdieu lyckas undgå de cirkulära förklaringsmodeller som hotar när man anlägger så totaliserande perspektiv. Noteras bör dock att den modernism vars framväxt Bourdieu tecknar minst av allt ter sig som ett homogent historiskt flöde i vars lopp individen motståndslöst låter sig svepas med. Bourdieu har öra för dissonanserna inom fältet, inom individen och i relationen dem emellan. De »spänningar« inom litteraturens och konstens fält som Bourdieu talar om bör vi nog uppfatta som en fysikalisk analogi. Särskilt under det osäkra pionjärskedet bågnade de framväxande fälten av upplagrad energi och skakades av allehanda konvulsioner. De olika subfälten, konsterna och genrerna utvecklades i otakt med varandra. Även individerna bar spänningarna med sig och i sitt inre. Bohemlivet, som tillhör Bourdieus favoritexempel, präglades av materiella villkor som påminde om fattigt folks samtidigt som livsstilen och hållning-

en tangerade aristokratiska eller storborgerliga ideal. Yttervärldens oförståelse kunde tolkas både som en bekräftelse på att man faktiskt dessvärre var den man syntes vara, en misslyckad konstnär, och som ett tecken på utvaldhet.

Till och med den prototypiske rebellen Baudelaire kunde drömma om hederslegionen eller om att bli teaterdirektör (vid den tiden en respektabel och inkomstbringande ställning). Bourdieu återfinner samma vacklan i Flauberts och Manets personligheter och tolkar den som ett uttryck för både objektiva och subjektiva spänningar: spänningarna inom konstens och litteraturens sociala värld lika väl som den anspänning som krävdes av de människor vilka skapade något aldrig tidigare skådat, konstens och litteraturens egna autonoma fält.

Bourdieu tes är att dessa fullt utvuxna litterära och konstnärliga fält i sina grunddrag skulle komma att bestå oförändrade under hela 1900-talet. Härintill har jag ritat enklast tänkbara schema (byggt på graferna i avsnittet »Konsten och pengarna», fr. orig. s. 176, 178) över denna stabila grundstruktur. Inom ramen för »maktfältet« (ungefärligen: överklassens territorium) existerar en uppsättning specialiserade fält, politikens, juridikens, etc. De fält som inom det stora överordnade maktfältet befinner sig längst från varandra är den ekonomiska maktens fält (befolkat av företagsledare, ekonomer, somliga jurister och politiker etc.) och de kulturella produktionsfälten (befolkade av författare, konstnärer, vetenskapsmän m.fl.). Inom vart och ett av de kulturella produktionsfälten löper huvudmotsättningen mellan en intellektuell och en kommersiell pol: inom till exempel det litterära fältet finner vi i ena änden författare som söker vinna erkännande hos andra författare och kritiker, dvs. hos kollegerna och konkurrenterna, i andra änden litterär massproduktion. Inom fältets intellektuella region finns en sekundär motsättning som ställer den offentliga auktoriserade litteraturen mot den kämpande avantgardismen. Vid den ena ytterpunkten finner vi här kulturfurstarna, författarna som för länge sedan utgjorde ett avantgarde och nu är höljda i



hedersbevisningar men lever med risken att detroniseras av de nya avantgardisterna vid den andra ytterpunkten vilkas renommé för ögonblicket knappast når utanför snäva kretsar av likasinnade.

En metodbok

Konstens regler uttömmar inte sitt ämne. Framställningen spänner över två sekel. Åtskilligt som skymtar förbi vore värt specialstudier. Kanske kan boken bäst karaktäriseras som ett forskningsprogram. Själv läser jag den helst som ett slags metodbok. Ur den synvinkeln – betraktad som en verktygslåda för den som på egen hand vill utforska något hörn av kulturen – har boken sitt värde framför allt i redovisningen av forskningshantverket, som i sig utgör Bourdieus hittills mest konkreta svar på vissa frågor som hans sociologi brukar ge upphov till: Kan Bourdieus metoder göra reda för förändringar, till exempel för fältens uppkomst och omvandlingar? Kan de förklara inte bara tvånget och förtrycket, utan även den motståndskamp som utmanar herraväldet? Är Bourdieus kritik av den sort

som söker ändra och inte bara förklara rådande maktförhållanden? Räcker hans metoder särskilt långt när vi vill undersöka sådant som människors subjektiva drivkrafter eller de litterära verken i sig själva, eller är vi tvungna att komplettera med, låt säga, psykoanalys eller texttolkningsteori?

Isolerade »resultat« i stil med schemat ovan är bara sammanfattningar av en rad förhållanden som Bourdieu konkretiserar med hänsyn till bestämda historiska situationer.⁶ Så var exempelvis under det sena 1800-talet motsättningen mellan den intellektuella och den kommersiella polen sammanvävd med en rad andra polariteter. Inom det litterära fältets intellektuella hemisfär värderades poesin högst, romanen närmast och skådespelet lägst, medan värdeskalen var omkastad i den kommersiella hemisfären, där pjäsförfattare åtnjöt mest prestige och fick bäst betalt, romanskribenterna stod lägre i kurs och lyriken förbands med sånglustspel. Inom varje delfält fanns särskilda värdehierarkier, exempelvis för romanförfattarnas vidkommande en skala – motsvarande läsarnas placering i den sociala hierarkin – från den högt rankade psykologiska romanen över den naturalistiska romanen och sederomanen ned till de bottennoterade bonderomanerna och allmogebertättelserna. (Avsnittet »Genrernas särdrag«, fr. orig. s. 165 ff) Alla dessa polariteter och hierarkier var under 1800-talets sista decennier förbundna med varandra, vilket Bourdieu brukar tolka som ett tecken på att fältet uppnått avsevärd autonomi. I takt med att ett omfattande fält för konstnärlig produktion mognar fram blir vissa motsättningar (till exempel mellan intellektuella och kommersiella positioner, men även tidsbundna och övergående polariteter som den mellan symbolism och naturalism under 1880-talet) i allt högre grad gemensamma för olika däri ingående fält, i detta fall litteraturens, teaterns, bildkonstens etc., och till och med för olika genrer inom varje delfält (avsnittet »Differentiering mellan genrerna och enande av fältet«, fr. orig. s. 174 f).

Schemat kan vidare tolkas som en bild av hur olika slag av tillgångar – med Bourdieus språkbruk: olika kapitalarter – fördelas

inom fältet. Det litterära fältet förutsätter existensen av en egen art av kapital, det litterära kapitalet (författarnas ackumulerade renommé i egenskap av just författare och deras förmåga att bemästra de litterära uttrycksmedlen och att orientera sig bland litterära skolor och stilar). Detta litterära kapital betyder mer ju längre in i den intellektuella regionen man kommer, medan i synnerhet det ekonomiska kapitalet (men även det politiska och sociala) betyder jämförelsevis mer i takt med att man nalkas den motsatta kommersiella polen. Utmärkande för välutvecklade autonoma intellektuella fält såsom litteraturens, konstens och vetenskapens är att det specifika litterära, konstnärliga eller vetenskapliga anseendet tenderar att stå i omvänd proportion till den ekonomiska vinningen.

Hur Bourdieu bär sig åt i utforskandet av sådant som det symboliska kapitalets ackumulering och fördelning redovisas mer ingående i *Konstens regler* än i något av hans tidigare arbeten, så jag skall inte uppehålla mig därvid. Viktigare är att diskutera frågorna om gränserna för hans arbetssätt i allmänhet och för fältbegreppets användbarhet i synnerhet. Jag nöjer mig här med att försöka vaska fram Bourdieus egna mer eller mindre implicita svar på några centrala frågor.

Måste de metoder som demonstreras i *Konstens regler* kompletteras med exempelvis tolkningsteoretiska verktyg för att säga något om de litterära verken själva? Bourdieus svar är nej. Vore det fråga om traditionell litteratursociologi skulle kompletteringsförfarandet ligga nära till hands. En »externalistisk» sociologisk förklaring kunde ge besked om verkets relationer till upphovsmannens biografi, det omgivande samhället eller publikens efterfrågan, vartill kunde adderas en »internalistisk» tolkning med sikte på stil, tematik eller förbindelser med andra litterära verk. Men det är just den sortens additiva förfarande vill Bourdieu komma bort från. Märk väl att det inte är en litteratur- eller konstsociologi han föreslår i *Konstens regler*. Han föreslår en omfattande »vetenskap om konstnärliga verk» med utrymme för verktyg från estetiken och semiotiken och många andra specialiteter.

Denna nya omfattande vetenskap skall ägnas studiet av två slags

rum och förbindelserna dem emellan: för det första litteraturrens och konstens sociala fält, dvs. väven av relationer mellan positioner som besättes av författare, konstnärer, förlag, gallerier etc., och för det andra »rummet av möjligheter», dvs. det i en given historisk situation tillgängliga spelrummet av genrer, stilar, teman, konstnärliga grepp etc. Vart och ett av rummen har sin egen logik, vilket förenklat uttryckt innebär att verken i första hand är relaterade till varandra och upphovsmännen till varandra. Det vore ett reduktionistiskt misstag att i den enskilde upphovsmannens sociala placering söka orsaken till ett enskilt verks eller författarskaps egenskaper (enligt Bourdieu havererade Sartres stora Flaubertstudie på grund av en sådan »externalistisk» kortslutning i analysen).

De båda rummen besitter således var sin logik och får inte blandas samman, men förutsatt att fältet erövrat en tillräcklig grad av autonomi laborerar Bourdieu med hypotesen att rummen liknar varandra i sin struktur. *Ondskans blommor* förhåller sig så att säga till *Kameliadamen* som Baudelaire till Alexandre Dumas d.y. Och vid närmare påseende väger de två rummen olika tungt i Bourdieus analyser. Det är i de sociala fälten han letar efter förklaringar till förändringar av »rummet av möjligheter». Så mycket sociolog är han trots allt. För att förklara den förändring som gjorde det möjligt att skriva *Madame Bovary* räcker det inte att läsa romanen eller att utreda dess förbindelser med annan litteratur – förklaringen måste sökas i Flauberts och *l'art pour l'art*-skolans position och förhållande till konkurrenterna inom det framväxande litterära fältet. För Bourdieu rymmer Flauberts påstående att *Madame Bovary* skrevs för att förarga realisternas banerförare Champfleury en djup sanning.

Nästa fråga: Behöver Bourdieus metoder kompletteras med exempelvis psykoanalytiska verktyg för att förklara individernas driftsekonomi och annat som undandrar sig ordinär sociologisk analys? Svaret som låter sig utläsas ur *Konstens regler* är återigen nej. Inte så att Bourdieu skulle ha något emot psykoanalysen, tvärtom. Genom åren har den mer eller (oftast) mindre explicit uttalade inspirationen från psykoanalysen betytt en hel del för hans arbete,⁷ men inte så att

driftsteoretiska analyser på utvärtes vis får suppleras de sociologiska. Ambitionen är att bidra till en vittfattande humanvetenskap. Jag har redan nämnt ett exempel, försöket att inom ramen för fältteorin förklara såväl sociala som individuella spänningstillstånd. Bourdieu är övertygad om att skrankorna mellan specialdisciplinerna oftare är resultat av akademiska revirstrider än vetenskapligt motiverade.

Hur framkomlig Bourdieus väg är återstår att se. En självvald begränsning är ambitionen att åstadkomma positiv vetenskap till skillnad från kritik eller essäistik. Han tillhör dem som fortfarande förespråkar en sådan gränsdragning i umgänget med litteratur och konst. Den läsare som är av annan åsikt får svårt att följa honom.⁸ Själv lovar Bourdieu att den vetenskap han föreslår i alla avseenden – även när det gäller förståelsen av de litterära och konstnärliga verkens stil och ton och mest subtila interna kvaliteter – kommer att överglänsa den »internalistiska« tolkning som flertalet litteratur- och konstvetare i dag sysslar med. Den kommer till och med att öka njutningen i läsandet och konstbetraktandet. Anspråken är inte blygsamma. För egen del ser jag fram mot fler empiriska studier som prövar hur långt det är möjligt att nå längs den anvisade vägen. *Konstens regler* är ett program för fortsatta undersökningar snarare än en slutpunkt.

En ofrånkomlig fråga vid studiet av sociala fält gäller deras gränser. Om vi tar fasta på att Bourdieus fältbegrepp har sina rötter i fysikaliska analogier, blir svaret att ett socialt fält, i likhet med ett gravitationsfält eller elektromagnetiskt fält, kan sägas ta slut i den punkt där fälteffekterna inte längre har någon praktisk betydelse. Mycket av allt som skrivs här i världen, brev, dagböcker, en hel del diktande för skrivbordslådan eller den närmaste omgivningen, äger rum långt utanför det litterära (produktions)fältets räckvidd. Omvänt torde det finnas åtskilliga inslag även i centralt placerade författares liv – och möjligen i deras verk – som inte kan relateras till fälteffekterna. Här lurar fallgropar för forskare som inspirerades av Bourdieu försöker tvinga fältbegreppet på forskningsobjekt som egentligen är konstruerade utifrån andra principer. I synnerhet har

jag märkt att verktyg lånade från Bourdieus skolans studier av kulturella produktionsfält en smula oförsiktigt används i sammanhang som inte har särskilt mycket med Kulturen (i Bourdieus snäva mening) att göra, eller med produktionsfält, eller ens med fält i någon annan rimlig mening.⁹ Bourdieuinspirerade utbildningssociologer glömmer ibland att universitets värld sällan utgör ett socialt fält för studenterna, ty flertalet av dessa är på genomresa och orienterar sig mot helt andra fält (bland annat det yrkesliv som väntar); däremot kan universitetsvärlden fungera som socialt fält för lärarna, forskarna och administratörerna.

En intressant begränsning hos Bourdieus metoder är betingad av hans »antropologiska« antagande att människan (mannen) är en stridande och bytande varelse. Andra sociologiska traditioner bygger på antropologiska premisser av annat slag, om människors förmåga till interaktion eller kommunikation, deras beroende av värdesystem och normer, eller deras behov av att skänka mening och sammanhang åt sina handlingar och åt den värld där de lever. I Bourdieus sociologi har sådana överväganden alltid varit förenade med – ja, till och med underordnade – en reflexion över dominansförhållanden. Han har oförtröttligen riktat sökarmen mot förhållandet mellan det som dominerar och det som domineras, inom litteraturens värld exempelvis förhållandet mellan uppburna och negligerade författarskap, förhållandet mellan ortodoxa och heterodoxa värderingar av litterära kvaliteter, förhållandet mellan olika grupper bland författarna, kritikerna, förläggarna eller läsarna försedda med varierande mått av litterärt kapital. Att den sociala världen betraktad med Bourdieus ögon inte bara är strukturerad utan även hierarkiserad, är förmodligen ett skäl till att kvinnoforskare och feminister funnit hans verktyg användbara (medan Bourdieu å sin sida på senare år ofta betygat sin respekt för vad feministiska forskare åstadkommer).

Däremot bidrog inte *Les Règles de l'art* till de för kvinnovetenskapen specifika diskussionerna.¹⁰ Bourdieus verktyg är avsedda för undersökningar av många slag av herravälde, däribland manlighe-

tens dominans över kvinnligheten men lika mycket överklass versus underklass, metropol versus provins, auktoriserad versus ickeauktorisera kultur, prestigetyngda versus ringaktade institutioner och yrkesgrupper, och så vidare – allt invävt i vartannat. Bourdieus sociologi befinner sig långt från de forskningstraditioner som söker isolerade »förklarande variabler« eller »bakgrundsfaktorer« såsom klass, kön, etnicitet.

Kanske feminister och kvinnoforskare hellre borde använda verktyg skraddarsydda för studiet av det särskilda slags herravälde som har att göra med hur kön konstitueras och fungerar? Bourdieus eget svar på den frågan måste tolkas som ett nej.¹¹ Själv vet jag inte.

Dock har har kvinnoforskningen, åtminstone för mig, tydliggjort ett problem med Bourdieus antropologi. Jag tänker särskilt på de historiska studierna av intellektuella kvinnors nätverk och kottier. I beskrivningen av sådana miljöer tar det ibland emot att använda den krigiska metaforik – vapenskramlet, de fientliga härarna som står mot varandra, bastionerna som belägras och erövrar, och i stridens mitt ständigt dessa pretendenter vilkas enda trängtan är att besegra fursten och ta hans plats – som faller sig så naturlig i Bourdieus analyser av de kulturella fälten. Studierna av kvinnors nätverk pekar på andra sätt att leva som intellektuell, där »fälteffekterna« är mindre uppenbara och där det kan vara mer angeläget att vinna väninnornas sympati än att hemföra segrar i bataljerna om erkännande och auktoritet. Samma fenomen kan utan tvivel observeras i andra sammanhang, men för ögonblicket tycks forskningen om enkönade kvinnliga intellektuella miljöer ha goda utsikter att bidra med ett slags korrektiv till Bourdieus kultursociologi. Här finns två hypoteser att välja mellan: antingen har vi nått en gräns där fältbegreppet inte längre duger och måste ersättas med andra verktyg, eller också präglas även dessa kvinnliga intellektuella nätverk av fälteffekter, dock inte med ursprung i det litterära, konstnärliga eller vetenskapliga fältet, utan i andra och mindre utforskade fält som har att göra med, låt säga, rösträttskampen eller kvinnosaken. Båda hypoteserna är värda att prövas.

En självdeklaration

Bland alla Bourdieus böcker är *Konstens regler* den jag tycker mest om. Det beror nog på att den mellan raderna är en maskerad självdeklaration eller självbekännelse. Med en sådan läsning blir det lättare att förstå Bourdieus kärleksfulla behandling av Baudelaire, Flaubert, Manet och de andra hjältarna i den konstnärliga befrielsekampen. Han hävdar att den franska litteraturen och konsten i slutet av 1800-talet erövrade en aldrig senare överträffad grad av autonomi. Denna självständighet var en förutsättning för utvecklingen av de specifika litterära och konstnärliga verktygen, samtidigt som den innebar en frigörelse från beroendet av yttre makter (staten och dess institutioner och akademier, den penningstinna bourgeoisien, kyrkans män, politikerna och ideologerna). En sådan autonomi är just vad Bourdieu önskar för samhällsvetenskapens räkning. Han tror uppenbarligen att forskarna har åtskilligt att lära av författarna och konstnärerna.¹²

Enligt en populär romantisk uppfattning är den konstnärlige föregångsmannen ett slags förvuxet barn som i kraft av sitt oförstörda sinne och sin ogrumlade blick struntar i etablerade konventioner. Bourdieu tror tvärtom. *Konstens regler* innehåller många belägg för att banbrytarna minst av allt var naiva. De karaktäriserades i stället av en extraordinär förmåga att överblicka och ingripa i det framväxande fältet. De behärskade den arsenal av verktningsmedel som litteraturens och konstens historia lämnat i arv. De var förtrogna med samtida och tidigare strider mellan skolor och kottier och visste allt som var värt att veta om vad konkurrenterna hade för sig. Vägröjarna var kort sagt rikt bemedlade och väl införstådda med spelets regler. De ägde vad Bourdieu ofta kallat »känsla för spelet«. De visste att placera sig själva på spelplanen i förhållande till medspelare och motspelare, och de visste (här blandas metaforerna från idrottens och ekonomins värld) att placera sina symboliska tillgångar i investeringar som gav maximal utdelning. I många fall hade nydanarna redan från föräldrahemmet med sig jämförelsevis rika mått av både kultur och pengar – »(ärvda) pengar garanterar frihet i förhål-

tens dominans över kvinnligheten men lika mycket överklass versus underklass, metropol versus provins, auktoriserad versus ickeauktorisera kultur, prestigetyngda versus ringaktade institutioner och yrkesgrupper, och så vidare – allt invävt i vartannat. Bourdieus sociologi befinner sig långt från de forskningstraditioner som söker isolerade »förklarande variabler« eller »bakgrundsfaktorer« såsom klass, kön, etnicitet.

Kanske feminister och kvinnoforskare hellre borde använda verktyg skraddarsydda för studiet av det särskilda slags herravälde som har att göra med hur kön konstitueras och fungerar? Bourdieus eget svar på den frågan måste tolkas som ett nej.¹¹ Själv vet jag inte.

Dock har har kvinnoforskningen, åtminstone för mig, tydliggjort ett problem med Bourdieus antropologi. Jag tänker särskilt på de historiska studierna av intellektuella kvinnors nätverk och kotterier. I beskrivningen av sådana miljöer tar det ibland emot att använda den krigiska metaforik – vapenskramlet, de fientliga härarna som står mot varandra, bastionerna som belägras och erövrar, och i stridens mitt ständigt dessa pretendenter vilkas enda trängtan är att besegra fursten och ta hans plats – som faller sig så naturlig i Bourdieus analyser av de kulturella fälten. Studierna av kvinnors nätverk pekar på andra sätt att leva som intellektuell, där »fälteffekterna« är mindre uppenbara och där det kan vara mer angeläget att vinna väninnornas sympati än att hemföra segrar i bataljerna om erkännande och auktoritet. Samma fenomen kan utan tvivel observeras i andra sammanhang, men för ögonblicket tycks forskningen om enkönade kvinnliga intellektuella miljöer ha goda utsikter att bidra med ett slags korrektiv till Bourdieus kultursociologi. Här finns två hypoteser att välja mellan: antingen har vi nått en gräns där fältbegreppet inte längre duger och måste ersättas med andra verktyg, eller också präglas även dessa kvinnliga intellektuella nätverk av fälteffekter, dock inte med ursprung i det litterära, konstnärliga eller vetenskapliga fältet, utan i andra och mindre utforskade fält som har att göra med, låt säga, rösträttskampen eller kvinnostriden. Båda hypoteserna är värda att prövas.

En självdeklaration

Bland alla Bourdieus böcker är *Konstens regler* den jag tycker mest om. Det beror nog på att den mellan raderna är en maskerad självdeklaration eller självbekännelse. Med en sådan läsning blir det lättare att förstå Bourdieus kärleksfulla behandling av Baudelaire, Flaubert, Manet och de andra hjältarna i den konstnärliga befrielsekampen. Han hävdar att den franska litteraturen och konsten i slutet av 1800-talet erövrade en aldrig senare överträffad grad av autonomi. Denna självständighet var en förutsättning för utvecklingen av de specifika litterära och konstnärliga verktygen, samtidigt som den innebar en frigörelse från beroendet av yttre makter (staten och dess institutioner och akademier, den penningstinna bourgeoisien, kyrkans män, politikerna och ideologerna). En sådan autonomi är just vad Bourdieu önskar för samhällsvetenskapens räkning. Han tror uppenbarligen att forskarna har åtskilligt att lära av författarna och konstnärerna.¹²

Enligt en populär romantisk uppfattning är den konstnärlige föregångsmannen ett slags förvuxet barn som i kraft av sitt oförstörda sinne och sin ogrumlade blick struntar i etablerade konventioner. Bourdieu tror tvärtom. *Konstens regler* innehåller många belägg för att banbrytarna minst av allt var naiva. De karaktäriserades i stället av en extraordinär förmåga att överblicka och ingripa i det framväxande fältet. De behärskade den arsenal av verktningsmedel som litteraturens och konstens historia lämnat i arv. De var förtrogna med samtida och tidigare strider mellan skolor och kotterier och visste allt som var värt att veta om vad konkurrenterna hade för sig. Vägröjarna var kort sagt rikt bemedlade och väl införstådda med spelets regler. De ägde vad Bourdieu ofta kallat »känsla för spelet«. De visste att placera sig själva på spelplanen i förhållande till medspelare och motspelare, och de visste (här blandas metaforerna från idrottens och ekonomins värld) att placera sina symboliska tillgångar i investeringar som gav maximal utdelning. I många fall hade nydanarna redan från föräldrahemmet med sig jämförelsevis rika mått av både kultur och pengar – »(ärvda) pengar garanterar frihet i förhål-

lande till pengar» (avsnittet "En bakvänd ekonomisk värld"; fr. orig. s. 125). De som är väl försedda med symboliska och ekonomiska tillgångar är mer benägna än andra att bege sig mot nya och riskabla positioner och att kämpa för fältets autonomi, medan författare och konstnärer ur små omständigheter hellre vänder sig till den breda eller köpstarka publiken och gör konstnärskapet till ett yrke bland andra (avsnittet "Habitus och det möjliga", fr. orig. s. 363f).

Så sker omvälvningarna i kulturlivet, enligt Bourdieu. Det är aldrig de fattiga som gör revolution. För att gå i land med företaget att skapa en så tungt vägande ny position att den genom sin närvaro omvandlar hela väven av relationer mellan fältets samtliga positioner, måste revoltörerna kunna sitt eget fält utan och innan. Därmed inte sagt att de är anpasslingar eller cyniska kallhamrade maktspelare. Ett konstitutivt drag för de kulturella fälten är tvärtom att egenytan inte tillåts överflygla högre värden såsom kärleken till konsten eller sanningen. Bourdieus uppehåller sig utförligt vid pionjärernas hängivenhet och umbäranden.

Av Bourdieus argumentation följer att även vetenskapen för att erövra sin autonomi, dvs. för att utveckla egna kunskapsverktyg och kasta av främmande maktens ok, har behov av frihetskämpar (kanske inte nödvändigtvis individuella hjältar, vetenskapligt arbete är i regel en mer kollektiv syssla än att skriva romaner eller måla tavlor). Dessa kämpande forskare måste kunna sitt jobb. De måste överblicka sitt fält och bemästra de vetenskapliga traditionerna och forskningshantverket. Bourdieus hållning kan kallas elitistisk. Han har inget till övers för amatörism och misstror »aktionsforskning» och forskare som gör sig till redskap för den ena eller andra institutionen eller sociala gruppen. De vetenskapliga fältens svaga punkter, de ställen där autonomin riskerar att undermineras, utgörs av svaga positioner och klana forskare vilka i brist på vetenskaplig kompetens har intresse av att luta sig mot yttre makter (näringslivet, statsapparaterna, massmedierna, fackföreningarna, sociala rörelser) och att importera kunskapsverktyg, värdehierarkier och kategoriseringar som är främmande för det egentliga vetenskapliga arbetet.

Jag tror att det är så Bourdieus höga värdering av Gustave Flaubert, Virginia Woolf, William Faulkner, Édouard Manet skall tolkas. När han hyllar deras förmåga att bemästra ett brett register av litterära eller konstnärliga verktningsmedel, och i synnerhet förmågan att handskas med ett spektrum av vitt skilda synvinklar på ett och samma objekt, kan läsaren inte undgå att tänka på Bourdieus eget sociologiska hantverk. Han har alltid strävat efter att begagna hela det instrumentarium som samhällsvetenskaperna lämnat i arv, från statistisk databearbetning och analytisk språkfilosofi till metoder inspirerade av etnografin, fenomenologin och psykoanalysen, allt i syfte att samtidigt utnyttja ett flertal angreppsvinklar i studiet av det objekt han konstruerat åt sig.

Till sist frågan om i vilken mening den vetenskap Bourdieu förespråkar är kritisk. Med tanke på kravet att forskaren i första hand skall behärska de vetenskapliga verktygen och försvara vetenskapens autonomi, kan det förefalla paradoxalt att han från början av åttiotalet ägnat mycket – periodvis merparten – av sin energi åt politisk verksamhet. Han har varit en drivande kraft i manifestationer mot rasismen och mot den franska nyliberala ekonomiska politiken. Han har tagit del i många solidaritetsaktioner och verkat för demokratiseringen av det franska utbildningsväsendet och för fler kvinnor till det franska parlamentet. Han tillhör initiativtagarna till ett par olika sammanslutningar med uppgift att försvara och skydda intellektuella och deras yttrandefrihet runt om i världen. Han har skapat ett flertal nätverk för samverkan mellan kritiska forskare, författare och konstnärer från många länder. Samma ärende, att överskrida nationsgränserna och barriären mellan vetenskap och konst, tjänar den publikation *Liber. Revue européenne des livres* som han grundade 1989 och som för närvarande utges på tolv europeiska språk, på svenska i *Ord & Bild*.

Ja, det är en paradox. Den intellektuelle är en paradoxal varelse, skriver Bourdieu i ett pamflettliknande postskriptum¹³ till *Konstens regler*. Intellektuell förtjänar den att kallas som dels är specialist, dvs. väl förankrad inom ett intellektuellt fält (vetenskapens, littera-

turens, konstens), dels ingriper i tidens stora politiska frågor. Så lyder Bourdieus definition av den moderne intellektuelle, skapad och förkroppsligad av Zola i samband med Dreyfusaffären. En vetenskapsman eller konstnär som håller sig borta från politiska angelägenheter må vara hur framstående som helst inom sitt gebit, han är ändå ingen intellektuell i denna mening. Omvänt är inte heller en skribent som tar till orda i alla pågående kultursidesdebatter en intellektuell så länge han saknar en plattform inom ett autonomt intellektuellt fält. Det är i sin egenskap av specialist – dvs. i kraft av sin grundmurade position inom det egna fältet och sin duglighet som historiker eller biolog, poet eller konstnär – som den intellektuelle har möjlighet till verkningsfulla politiska aktioner. Därför har Bourdieu på senare år ideligen upprepat att de intellektuellas första plikt är att försvara sig själva. De intellektuella fältens autonomi attackeras i dag av den ekonomiska och politiska makten med eldunderstöd från massmedierna. I försvarskampen, som är en förutsättning för framgångsrika kritiska insatser på andra områden, krävs en mobilisering tvärs över nationsgränserna, en »de intellektuellas International«.