



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ**

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ – ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ»

**Σαμουήλ Χεσμέ**

**Η τέχνη της μουσικής ως δραστηριότητα υπό το πρίσμα της  
κοινωνικής οντολογίας του Πιέρ Μπουρντιέ: η προοπτική  
της καινοτομίας**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2022



**Η τέχνη της μουσικής ως δραστηριότητα υπό το πρίσμα της  
κοινωνικής οντολογίας του Πιέρ Μπουρντιέ: η προοπτική  
της καινοτομίας**





**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ**

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**«ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ – ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ»**

**Σαμουήλ Χεσμέ**

**Η τέχνη της μουσικής ως δραστηριότητα υπό το πρίσμα της  
κοινωνικής οντολογίας του Πιέρ Μπουρντιέ: η προοπτική  
της καινοτομίας**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2022



## Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

1. **Μαρκουλάτος Ιορδάνης**, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (επιβλέπων)
2. **Πρελορέντζος Ιωάννης**, Καθηγητής του Τμήματος Φιλοσοφίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (μέλος)
3. **Ράπτης Θεοχάρης**, Επίκουρος Καθηγητής του Παιδαγωγικού Τμήματος Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (μέλος)

Ἡ ἔγκριστις τῆς παρούσης μεταπτυχιακῆς διπλωματικῆς ἐργασίας ὑπὸ τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων δὲν ὑποδηλοῖ τὴν ἀποδοχὴν τῶν γνωμῶν τοῦ συγγραφέως.





# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ABSTRACT .....	10
ΠΡΟΛΟΓΟΣ .....	11
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	13
<b>ΥΛΙΚΗ ΣΥΜΠΕΡΙΛΗΨΗ: ΚΟΣΜΟΣ ΚΑΙ ΣΩΜΑ .....</b>	<b>25</b>
<i>1.1 Ο Κόσμος, το Πεδίο και το Κεφάλαιο .....</i>	25
<i>1.2 Το σώμα ως κληρονόμος και κληροδότης πολιτισμικού κεφαλαίου .....</i>	40
1.2.1 Εκπαίδευση και Συμβολική Βία .....	41
<i>1.3 Αφρική και Μπλουζ.....</i>	70
<i>1.4 Τα κληροδοτημένα «Μπλουζ».....</i>	86
<b>ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΥΠΟ ΟΡΟΥΣ: Η ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ ΤΗΣ ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΑΣ .....</b>	<b>101</b>
2.1 <i>Διαπλοκή habitus και πεδίου: μια γενεσιουργός σχέση.....</i>	101
2.1.2 <i>Η λήθη της Ιστορίας.....</i>	105
2.1.3 <i>Προσεγγίζοντας την μπουρντιανή έννοια της ελευθερίας: Το habitus ως κοινωνική «μοίρα» χωρίς πεπρωμένο .....</i>	112
2.2 <i>Σημείο Θέασης: η οπτική γωνία του δημιουργικού υποκειμένου.....</i>	124
2.2.1 <i>Ο αυτοσχεδιασμός του Μότσαρτ: μια συνοπτική ανα-κατασκευή του χώρου δυνατοτήτων .....</i>	131
2.3 <i>Καινοτομία: μια δημιουργική προοπτική, ή αλλιώς, μια νέα θέση απέναντι στα πράγματα .....</i>	135
2.3.1 <i>Γούστο: μια σχέση συνάφειας μεταξύ βιοτικού και καλλιτεχνικού ύφους .....</i>	139
2.4 <i>Βιολογική, κοινωνική και καλλιτεχνική ηλικία.....</i>	146
2.5 <i>Διακυβευματική φύση της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας: μια συμβολική μάχη επαναπροσδιορισμού των ορίων μεταξύ παλιάς και νέας ορθοδοξίας .....</i>	156
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΟ ΣΧΟΛΙΟ.....</b>	<b>168</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....</b>	<b>173</b>
<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....</b>	<b>183</b>
<b>Υστερόγραφο: «Γιατί Μπουρντιέ και μουσική;» .....</b>	<b>184</b>

## ABSTRACT

“The art of music as living activity, in light of Pierre Bourdieu’s social ontology: the prospect of innovation”

In the present work, I will try to analyze various aspects of the art of music, utilizing some fundamental concepts of Bourdieu’s approach to social reality. More specifically, my analysis focuses on the artists’ creative activity, aiming to demonstrate the *symbolic* -or even subversive- power of their work. Overall, my work is an attempt to present the relation of *mutually formative* dependence between the acting agents and their social field. It is divided in two main parts: in the first part, I explicate the concepts of *field*, *habitus*, and *capital*, and, moreover, the functions of *education* and the repercussions of *symbolic violence*, while talking about the history of the blues and jazz. In the second part, I attempt to further clarify the intimate, mutually formative, relation between incarnate subjects and their social world. Their generative interrelation is underlined, emphasizing the fact that the expressive power of the artistic impulse has the potential to develop into a symbolic revolution, capable of deposing the existing regulatory order, and creating a *new era*. In more particular terms, I point out the structural mechanisms through which an existing cultural orthodoxy institutes, and perpetuates, its own *doxic* certainty, but also the ways in which it could be overturned. In conclusion, I attempt to show that innovation is an actualization of an already emerging, socially infused, *need* for *change*, which is perceived by the *habitus* as a *prospect* for liberation from the objective [objectified and objectifying] bonds of the current *orthodoxy*. From this angle, I demonstrate that the close practical relation between *habitus* and *field*, provides us (in fact) with a range of prospects, concluding that the rules should not be perceived exclusively as constraints, but rather as an informal system of guiding principles which may be alluding (often indirectly) to creative ways of bypassing them. The *habitus* is neither exhaustively constrained, nor utterly free, in reference to its social structure and limits. In reality, it is *actually* free exactly to the extent that it experiences a kind of *conditional* freedom.

**Key words:** Pierre Bourdieu, innovation, prospect, change, symbolic revolution, practice, musical art, blues, jazz, body, social ontology, limited or conditional freedom, habitus, field, taste, material inclusion.

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Είθισται να λέγεται πως, οι συναντήσεις, οι οποίες στέκονται καθοριστικές για το υπόλοιπο της ζωής μας, εμφανίζονται «εκεί που δεν τις περιμένεις». Το «εκεί» διατηρεί μια τοπο-χρονική διάσταση: οι συναντήσεις προκύπτουν *κάπου* και *κάποτε* χωρίς αυτό να είναι επακριβώς προσδιορισίμο. Εξ ου και όταν συμβαίνουν, ξαφνιάζουν. Απρόβλεπτες καθώς είναι, σε συνδυασμό με μια διεστραμμένη αντίληψη της πραγματικότητας, χαρακτηρίζονται συχνά ως μοιραίες—«Ήταν γραφτό να γίνει!». Εντούτοις, συχνά αγνοούμε το γεγονός ότι βρεθήκαμε στο σωστό σημείο, στο μέρος και στην ώρα του συμβάντος, επειδή, τρόπον τινά, το επιδιώξαμε. Ιδωμένα από προσωπική σκοπιά, αυτά τα ιδιάζουσας σημασίας συμβάντα, είναι μετρημένα στα δάχτυλα. Λίγα, αλλά συγκλονιστικά. Ωστόσο, αντλούν τη σημασία τους όχι τόσο από το αναπάντεχο, ή το μοιραίο του κόσμου, όσο από το γεγονός ότι συνιστούν, σε ένα βαθμό, την επιβεβαίωση μιας ιχνηλάτησης της οποίας την επιτέλεση οργανώσαμε χωρίς (ακριβώς συνειδητά) να το γνωρίζουμε. Συναρτήσει του περιβάλλοντος, είμαστε αυτοί που είμαστε, όχι για να εκπληρώσουμε κάποιο μεταφυσικό σκοπό, αλλά για να καταπιανόμαστε με πράγματα που θεωρούμε ότι μας ταιριάζουν, ή ότι (μας) αξίζουν, με καταστάσεις, ανθρώπους και σχέσεις που μας ελκύουν, που χρειαζόμαστε, που εκπέμπουν γνωρίσματα εκλεκτικής συνάφειας με εμάς. Από αυτή την άποψη, τίποτα δεν πέφτει ουρανοκατέβατο. Υπάρχει μια περιρρέουσα αίσθηση και ένας προσανατολισμός που υποβαστάζουν [και υποβαστάζονται από] τον τρόπο που υπάρχουμε εντός του κοινωνικού. Με άλλα λόγια, υπάρχει μια βιωμένη αξιακότητα που μας τροφοδοτεί. Το γεγονός ότι, έστω με συγκεχυμένο [άρα όχι σχολαστικό] τρόπο, έχουμε προτιμήσεις, στόχους, ανάγκες και προσδοκίες, δεν μπορεί να μην σχετίζεται με τον τρόπο που μεγαλώσαμε, τον τόπο που ριζώσαμε, και τις συνθήκες που αντιμετωπίσαμε ή αντιμετωπίζουμε. Όλα αυτά, καθώς και αμέτρητά άλλα πολλά, σχετίζονται με την *πρακτική*. Την δίοδο, δηλαδή, δια της οποίας εκδηλώνουμε την υφολογική μας ταυτότητα, ακόμη και μέσω του τρόπου με τον οποίο περπατάμε· κυριολεκτικά και μεταφορικά, ο βηματισμός. Μπουρντιανά, θα λέγαμε πως μέσω της πρακτικής φανερώνουμε τον τρόπο που μεταβολίζουμε τον κόσμο. Συνεπώς, η πορεία προς την επιλογή αυτής της θεματικής στην διπλωματική εργασία, αλλά και η επίμοχθη διαδικασία εκπόνησής της, υπήρξε αδιαχώριστη από την προσωπική μου ιστορία. Έτσι,

δεν θα μπορούσε παρά να είναι αφιερωμένη στην οικογένειά μου, η οποία με οδήγησε, χωρίς να το γνωρίζει, στον Μπουρντιέ, αλλά, επίσης, στον Μπουρντιέ, ο οποίος με οδήγησε, χωρίς να το γνωρίζει, στην οικογένειά μου.

Κλείνοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς τον επιβλέποντα της διπλωματικής, κ. Ιορδάνη Μαρκουλάτο. Αρχικά, γιατί μου σύστησε την μπουρντιανή θεώρηση μέσω μιας σειράς συνταρακτικών διαλέξεων—πάντα εκτιμούσα βαθύτατα αυτόν τον ιδιότυπο ρυθμό έκφρασης με τις εκκωφαντικές σιωπές· μου ήταν, αν μη τι άλλο, απαραίτητες για να καταλαγιάσει ο βόμβος [ο υπαρξιακός αντίκτυπος] των λέξεων που χρησιμοποιούσε. Εντούτοις, θέλω κυρίως να τον ευχαριστήσω διότι, όπως ακριβώς έκανε όχι μόνο στις διαλέξεις αλλά και σε οποιαδήποτε καθημερινή συνδιαλλαγή, ρωτούσε προτού συμβουλέψει, καθοδηγούσε χωρίς ασφυκτικές υποδείξεις, ενέπνεε αντί να αγκυλώνει. Με τον τρόπο του, με έκανε να νιώσω εμπιστοσύνη στον εαυτό μου. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τα υπόλοιπα μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής. Τον κ. Ιωάννη Πρελορέντζο, ο οποίος μου προσέφερε μια ανεξίτηλα χαραγμένη γνωριμία με το έργο του Ζανκελεβίτς, ενώ τροφοδότησε, ζωτικά, την αναγνωστική και ερευνητική μου περιέργεια. Τον κ. Θεοχάρη Ράπτη, για την ανοιχτότητα και τις πολύτιμες πληροφορίες αναφορικά με τα μουσικά ζητήματα· σε πλήρη ομολογία με την καλλιτεχνική και επιστημονική του φυσιογνωμία, ξεχωρίζει στη μνήμη μου μια σύντομη σε διάρκεια συνάντηση, της οποίας το περιεχόμενο αναπολώ και εξετάζω ακόμη, σχεδόν τρία χρόνια ύστερα. Τέλος, μακριά από οποιαδήποτε αίσθηση μεγαλείου ή μεγαλομανίας, περισσότερο ως ηθικό χρέος που προσπορίζεται από μια έντονη ανάγκη για ειλικρινή έκφραση, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Μπουρντιέ. Θα ήθελα να τον ευχαριστήσω, διότι μου παρείχε τα μέσα για να κάνω και να ζω, έστω και ελάχιστα καλύτερα, αυτό που ζω και αυτό που κάνω.<sup>1</sup>

---

1. «Και τίποτα δε θα με έκανε πιο ευτυχισμένο από το να πετύχω κάποιος από τους αναγνώστες ή τις αναγνώστριές μου να αναγνωρίσουν τις εμπειρίες τους, τις δυσκολίες τους, τα ερωτήματά τους, τα βάσανά τους κτλ. στα δικά μου και να αντλήσουν από αυτήν τη ρεαλιστική ταύτιση, που είναι εντελώς αντίθετη από μια ενθουσιώδη προβολή, τα μέσα για να κάνουν και να ζουν έστω και ελάχιστα καλύτερα αυτό που ζουν και αυτό που κάνουν», βλ. Pierre Bourdieu, *Σχεδιάγραμμα για μια Αυτοανάλυση*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007, σ. 157.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### Ανασκόπηση του Ακαδημαϊκού τοπίου και των καίριων επιστημονικών ζητημάτων στη Γαλλία (1920-1970)

Στην πορεία αυτής της εργασίας θα επιτελεστεί μια προσπάθεια ανάδειξης του εννοιολογικού κορμού της μπουρντιανής εργαλειοθήκης, ερευνώντας την σύνδεση μεταξύ του *σώματος* και της *κοινωνικής δομής*. Πιο συγκεκριμένα, θα διερευνηθούν οι διεργασίες στις οποίες υποβάλλεται το κοινωνικό σώμα, στα διάφορα πεδία εντός των οποίων διαμορφώνεται. Παρότι θα επισημανθούν γνωρίσματα που αφορούν στη διαπλοκή των *habitus* σε συγκεκριμένα πεδία, η έμφαση της ανάλυσης θα δοθεί στον χαρακτήρα των καλλιτεχνικών ενεργημάτων τους. Με άλλα λόγια, η ανάλυση θα επιχειρήσει να καταδείξει, αναφερόμενη στα ζητήματα της τέχνης, αυτό που ο Μπουρντιέ ονόμαζε «υλική συμπερίληψη».<sup>2</sup> Η συγκεκριμένη ανασκόπηση, μέσω μιας οπτικής η οποία εστιάζει στο *πολιτισμικό κεφάλαιο*, τον ρόλο της εκπαίδευσης [*σχολικό κεφάλαιο*], καθώς και στην εκπεφρασμένη τους όψη [*μουσική, ή, εν γένει, δημιουργική πράξη*], επικεντρώνεται στην πρακτική γνώση [*πρακτική αίσθηση και πρακτικός προσανατολισμός*]. Κεντρομόλος άξονας της συγκεκριμένης πραγμάτευσης παραμένει η διερεύνηση της *έξης* ως σωματοποιημένης δομής, ενώ, η ανάλυση καταλήγει στην ανάδειξη των τρόπων ή μηχανισμών σύμπλεξης μεταξύ των δρώντων φορέων και της κοινωνικής δομής, οι οποίοι καθιστούν δυνατή την αναδιαμόρφωση των αντικειμενικά εκλαμβανόμενων κοινωνικών συνθηκών. Αν μη τι άλλο, η επικείμενη διερεύνηση των καλλιτεχνικών ζητημάτων, άπτεται του ζητήματος της *ελευθερίας* και επιχειρεί να καταδείξει πτυχές της μπουρντιανής κατανόησής της [*υπό όρους ελευθερία*]. Η εργασία, διανθισμένη από την μπουρντιανή οπτική και, εξ αυτού, αναπόφευκτα επικαιροποιημένη ανά σημεία,<sup>3</sup> προσδίδει μεγάλη σημασία στα ενεργητικά χαρακτηριστικά των δρώντων φορέων. Δηλαδή, στις πρακτικές οι οποίες, κυοφορώντας ερωτήματα μεγάλης έντασης που αμφισβητούν την πολιτισμική *ορθοδοξία*, διαρρηγνύουν συγχρόνως τα αντικειμενικά της στεγανά. Η καινοτομία,

---

2. Pierre Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2016, σ. 236.

3. Για να μπορεί να αναδεικνύεται επαρκώς η εταστική μπουρντιανή οπτική, κρίνεται απαραίτητο να επικαιροποιείται ανά περίπτωση μελέτης. Στην πορεία του κειμένου, ο αναγνώστης θα συναντήσει εμβόλιμα σχόλια των οποίων η λειτουργία συνοψίζεται στην προσπάθεια επικαιροποίησης των υπό ανάλυση μπουρντιανών εννοιών.

στην πορεία, αναδεικνύεται ως *προοπτική* απελευθέρωσης από τα δεσμά του *καθιερωμένου*.

Εντούτοις, για να κατανοήσει κανείς πληρέστερα τα τεκταινόμενα των κοινωνικών επιστημών την περίοδο που ο Μπουρντιέ κυκλοφορούσε κάποια από τα σημαντικότερα έργα του, όπως την *Αίσθηση της Πρακτικής*<sup>4</sup> (1980), όπου παρουσιάζει αναλυτικά την έννοια του *habitus*, κρίνεται απαραίτητο να επιτελεστεί μια ιστορική αναδρομή των κυρίαρχων φιλοσοφικών και κοινωνιολογικών ζητημάτων, καθώς και να επισημανθούν, συνοπτικά, οι θεσμικές και λειτουργικές αλλαγές στα εκπαιδευτικά ιδρύματα της Γαλλίας από το μέσον περίπου του 20<sup>ου</sup> αιώνα και ύστερα.

Ο Α. D. Schrif, στο βιβλίο του *Η Γαλλική Φιλοσοφία στον 20<sup>ό</sup> αιώνα*,<sup>5</sup> σύγγραμμα του οποίου βασικός στόχος είναι να «προσφέρει έως έναν βαθμό το θεσμικό και ακαδημαϊκό πλαίσιο»<sup>6</sup> ώστε να μπορεί κανείς να εντοπίσει κρίσιμα σημεία αλλαγής πλεύσης στα ζητήματα της διανοήσης στη σύγχρονη Γαλλία, υπογραμμίζει πως υπήρξαν χαρακτηριστικά γεγονότα, τόσο πολιτικής όσο και θεσμικής (αναφορικά με το ακαδημαϊκό πλαίσιο) φύσης, τα οποία, εκτός από το να συνιστούν γνωρίσματα δηλωτικού χαρακτήρα του πνευματικού κόσμου που περιέβαλε τον Μπουρντιέ, ήτοι, του εκπαιδευτικού πλαισίου εντός του οποίου απέκτησε και ανέπτυξε μέρος του πολιτισμικού του κεφαλαίου, φανερώνουν επίσης τις γόνιμες αντιπαραθέσεις που λάβαιναν μέρος ανάμεσα στις εκάστοτε φιλοσοφικές προσεγγίσεις, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο αναδύθηκε ως ανάγκη ο σχηματισμός του τομέα της κοινωνιολογίας ως αυτόνομης επιστήμης.

Η συγκεκριμένη αναφορά δεν γίνεται τυχαία. Τουναντίον, τοποθετείται σκόπιμα σε αυτό το σημείο καθώς, εκτός των λοιπών πληροφοριών, ο συγγραφέας φροντίζει να διευκρινίσει την σημασία και τον ρόλο που διαδραματίζει το *σχολικό κεφάλαιο* στην διαμόρφωση των πολιτισμικών γνωρισμάτων. Κρίσιμο στοιχείο, το οποίο, καθώς συνιστά αναπόσπαστο χαρακτηριστικό της μπουρντιανής κατανόησης της κοινωνικής διάρθρωσης της κουλτούρας, θα αποτελέσει βασικό πυλώνα της επικείμενης ανάλυσης. Γράφει ο Schrif: «συνειδητοποίησα ότι η υποτιθέμενη ιδιοτροπία που συχνά θεωρείται χαρακτηριστικό της γαλλικής φιλοσοφίας δεν είναι το αποτέλεσμα κάποιας “διανοητικής μόδας” ή προσωπικών επιλογών, αλλά προέρχεται

---

4. Pierre Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, μτφρ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.

5. Alan. D. Schrif, *Η Γαλλική Φιλοσοφία στον 20<sup>ό</sup> αιώνα – Βασικά Θέματα και Διανοητές*, μτφρ. Βασίλης Ντζούνης, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2016.

6. Στο ίδιο, σ. 12.

από ένα ιδιαίτερα συγκεντρωτικό και κανονιστικό σύστημα ακαδημαϊκής διδασκαλίας και επαγγελματικής πιστοποίησης, που έχει διαμορφώσει διανοητικά κάθε σημαντικό Γάλλο φιλόσοφο». <sup>7</sup> Με ευκολία θα μπορούσε, δηλαδή, κανείς να υποστηρίξει πως αναφέρεται στους τρόπους εγκαθίδρυσης αξιακών χρισμάτων, στην νομιμοποιητική δυνατότητα των τίτλων πιστοποίησης, στην διαμορφωτική ή δομική λειτουργία που μπορεί να έχει το πολιτισμικό πεδίο (μέσω του περιεχομένου που παρέχει το σχολικό κεφάλαιο) να παράγει αλλά και να αναπαράγει κυρίαρχους και ομόλογους τρόπους αντίληψης. Η παραπάνω θέση δεν διατείνεται πως ο συγγραφέας ασπάζεται κάποιου είδους μπουρντιανή θέαση των κοινωνικών πραγμάτων. Εντούτοις, υπογραμμίζει το γεγονός ότι τα ζητήματα που πραγματευόταν ο Μπουρντιέ ήταν επίκαιρα και υπαρκτά -κάτι που χαρακτηρίζει το έργο του στο σύνολό του, καθώς εκπορευόταν από την εμπειρία του και τα βιώματά του. Τούτο, συνιστά ακόμη ένα κρίσιμο χαρακτηριστικό της ανάλυσης που θα επιχειρηθεί στη συνέχεια. Διότι, η νεωτερική κοινωνιολογική σκέψη του, έκλεινε το μάτι στην αναγνώριση μιας ιδιάζουσας πρακτικής λογικής. Μια πρακτική λογική η οποία δεν ήταν τόσο ορθο-λογική, και η οποία προωθούσε μια συγκεκριμένη *κατανόηση* της σύνδεσης μεταξύ θεωρίας και πράξης, χωρίς, ωστόσο, να προσβλέπει στην παραγωγή μιας *θεωρίας* περί πρακτικής [αυτής καθαυτήν]. <sup>8</sup> Άλλωστε, όπως ο ίδιος τόνιζε: «Εγώ πάντοτε μιλούσα, απλώς, για την πρακτική». <sup>9</sup>

Το σύγχρονο εκπαιδευτικό σύστημα της Γαλλίας, ένα δομημένο πεδίο πολυπαραγοντικών μεθόδων διαπαιδαγώγησης που φέρνει τους σπουδαστές σε εγγύτητα με το *φιλοσοφείν* και όχι απλώς με την ιστορία της φιλοσοφίας, απομακρυσμένο πλέον από τον μπερξονικό σπιριτουαλισμό (αλλά με τους διανοητικούς του βλαστούς ενεργούς —ο Μερλώ-Ποντύ αναγνώριζε πόσο λανθασμένα διαβαζόταν ο Μπερξόν εκείνη την εποχή και πόσο πιο βαθιά είναι η φιλοσοφία του), <sup>10</sup> με τη ντυρκεμιανή επιμονή για ενσωμάτωση της εμπειρικής μελέτης στα επιστημονικά ζητήματα να έχει, τρόπον τινά, μπολιάσει την μεθοδολογία που προωθούσε το σχολικό σύστημα, και με την εκπεφρασμένη δυσαρέσκεια των φοιτητών για τους «ανιστορικούς και ουτοπιστικούς στοχασμούς των φιλοσόφων της Σορβόννης» <sup>11</sup> να εντείνεται, ήταν έτοιμο να υποδεχτεί μια επιστήμη γειωμένη στο

---

7. Alan. D. Schrift, *Η Γαλλική Φιλοσοφία στον 20ό αιώνα – Βασικά Θέματα και Διανοητές*, ό.π., σ. 11.

8. Michael Grenfel, “Introduction”, *Pierre Bourdieu - Key Concepts*, edit Michael Grenfell, εκδ. Acumen, Stocksfield 2008, σ. 2.

9. Derek Robbins, «Theory of Practice», *Pierre Bourdieu - Key Concepts*, ό.π., σ. 39.

10. A. D. Schrift, *Η Γαλλική Φιλοσοφία στον 20ό αιώνα – Βασικά Θέματα και Διανοητές*, ό.π., σ. 57.

11. Τα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα που ενίσχυσαν την δυσαρέσκεια των φοιτητών εντοπίζονται στο τέλος του Β' Παγκοσμίου πολέμου και την αφετηρία του Ψυχρού πολέμου, στην σοβιετική εισβολή στην

κοινωνικό. Στόχος και βασικό της μέλημα ήταν να κατανοεί τα δεδομένα της καθημερινής ζωής με εμπειρική προσέγγιση και όχι, απλώς, με υπερβατική ενατένιση. Οπότε, με την *École Normale Supérieure* στελεχωμένη προ πολλού από διεπιστημονικά τμήματα, η Σορβόνη απέκτησε καινούριο τμήμα Κοινωνιολογίας, του οποίου ηγείτο ο Raymond Aron. Έτσι, σε συνδυασμό με το κέντρο έρευνας των ανθρωπιστικών επιστημών στην *École Pratique des Hautes Études*, το γαλλικό ακαδημαϊκό σύστημα είχε θέσει τις βάσεις για την ανάπτυξη των κοινωνικών επιστημών.<sup>12</sup> Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ο ρόλος που διαδραμάτισε ο Μερλώ-Ποντύ στην αναδιαμόρφωση του συστήματος, ο οποίος, μέσω της ακαδημαϊκής θέσης που κατείχε το 1950 (και της επιδραστικής ισχύος που αυτή του παρείχε) ενθάρρυνε τους σπουδαστές της φιλοσοφίας να εξερευνήσουν και άλλους τομείς.<sup>13</sup>

Μεταθέτοντας χρονολογικά την αναδρομή στο 1960, εντοπίζεται η άνοδος του στρουκτουραλισμού [δομισμός]. Μια θεωρία η οποία αναδεικνύεται, σταδιακά, σε κυρίαρχο διανοητικό παράδειγμα. Παρόλα αυτά, για να γίνει αντιληπτή με πληρέστερο τρόπο η μπουρντιανή προσφορά στις κοινωνικές θεωρίες, θα πρέπει να επισημανθούν, συνοπτικά, οι δύο «πιο ανθεκτικές μη-κοινωνικές προσεγγίσεις στην ανθρώπινη συμπεριφορά» του 18<sup>ου</sup> αιώνα, δηλαδή, η νατουραλιστική και η ατομικιστική εξήγηση.<sup>14</sup> Οι συνεπαγόμενες σχεσιακές -εντελώς κοινωνικές- θεωρίες που προέκυψαν μέσω αυτών στην πορεία του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ήταν οι *θεωρίες της δομής* και οι *θεωρίες της δράσης* αντίστοιχα.

\*

Θα αποτελούσε παράλειψη να μην ξεκαθαρίσουμε πως, σε περίπτωση που η συγκεκριμένη ανασκόπηση δίνει την εντύπωση μιας καταγραφής που προεξοφλεί την πορεία της κοινωνιολογικής σκέψης, ωσάν να ήταν προδιαγεγραμμένη να οδηγηθεί εκεί που έφτασε, μια τέτοια εντύπωση επουδενί δεν την αντιπροσωπεύει στην ουσία της. Παρότι μπορεί να διακρίνεται μια φαινομενικά γραμμική πορεία παράθεσης γεγονότων που υποδεικνύει στοιχεία ελλοχεύοντος ντετερμινισμού [πόσο εύκολο είναι να συμβεί αυτό όταν κανείς περιγράφει αναδρομικά], εάν όχι -για να το φτάσουμε στα άκρα- εγγελιανής

---

Ουγγαρία και στις αποικιακές αναταράξεις στο Βιετνάμ και στην Αλγερία, βλ. A. D. Schrift, *Η Γαλλική Φιλοσοφία στον 20ό αιώνα – Βασικά Θέματα και Διανοητές*, ό.π., σ. 94.

12. Επιπλέον, δεν θα μπορούσε κανείς να αγνοήσει την σημασία της θεσμικής θέσης που είχε αποκτήσει ο Ντυρκέμ στο διδακτικό προσωπικό της Σορβόνης το 1902 και την επιρροή που άσκησε μέσω αυτής στους σπουδαστές, βλ. A. D. Schrift, *Η Γαλλική Φιλοσοφία στον 20ό αιώνα – Βασικά Θέματα και Διανοητές*, ό.π., σ. 94.

13. Στο *ίδιο*, σ. 100. Επιπροσθέτως, ο Μπουρντιέ ανέφερε πως «ο Merleau-Ponty ήταν κάτι διαφορετικό [...] ενδιαφερόταν για τις ανθρωπιστικές επιστήμες και τη βιολογία και σου έδινε μια ιδέα για το πώς μπορεί να είναι το να σκέφτεσαι για άμεσα καθημερινά ζητήματα, όταν δεν είσαι αναγκασμένος να κάνεις δογματικές υπεραπλουστεύσεις πολιτικής συζήτησης», βλ. *στο ίδιο*, σ.100.

14. Pip Jones, Liz Bradbury, Shaun Le Boutillier, *Εισαγωγή στην Κοινωνική Θεωρία*, μτφρ. Βασίλης Ντζούνης, επιμ. Λουκάς Ρινόπουλος, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2017, σ.11.



προοδευτικής εξελιξιμότητας, η ψευδαίσθησή αυτή [αν όχι λανθασμένη εντύπωση] εξασθενεί όταν επαναφέρει κανείς στο νου του πως η παρούσα εργασία αφορά στη μπουρντιανή θεώρηση των κοινωνικών πραγμάτων, και πως ο κοινωνικός κόσμος του Μπουρντιέ είναι ένας κοινωνικός χώρος ανεξάντλητων ενδεχομενικοτήτων, ο οποίος πάλλεται από την ζωτικότητα ενεργητικών υποκειμένων. Το να προεξοφλεί κανείς ως αιτιοκρατική την αναδρομική επισήμανση ιστορικών κορυφών, δηλαδή γεγονότων που εκ των υστέρων αναδείχθηκαν ως εξέχουσας σημασίας, περισσότερο υποδεικνύει άγνοια απέναντι στον εννοιολογικό πυλώνα της μπουρντιανής σκέψης, δηλαδή το *habitus* και την αναπόδραστη σημασία της διαπλοκής του με τις κοινωνικές συνθήκες, ήτοι, με το πεδίο. Ο Μπουρντιέ, μέσα από τα λόγια του Γκ. Ράιλ, το διευκρίνισε καλύτερα: «δεν πρέπει να λέμε ότι το γυαλί έσπασε επειδή το χτύπησε μια πέτρα, αλλά ότι έσπασε όταν το χτύπησε μια πέτρα επειδή ήταν εύθραυστο».<sup>15</sup> Εν ολίγοις, η προσάρτηση αιτιοκρατικών γνωρισμάτων τα οποία χαρακτηρίζουν θεωρίες προδιαγεγραμμένης, σχεδόν θρησκευτικής, μοιρολατρίας, δεν ανταποκρίνεται στην επιστημολογική και οντολογική προσέγγιση της κοινωνικής ζωής την οποία επιχειρεί ο Μπουρντιέ.

\*

Κοινός παράγοντας των θεωριών αυτών ήταν το γεγονός ότι είχαν εστιάσει την προσοχή τους στα ζητήματα του *κοινωνικού είναι*. Πραγματεύονταν τρόπους και αιτίες συμπεριφορών, θέματα οικονομικού, ταξικού, ηθικού και πολιτισμικού χαρακτήρα, ενώ προσπαθούσαν να διακρίνουν αντικειμενικά (ή έστω αντικειμενικοποιημένα, ή αντικειμενίζοντα) πλαίσια, πρότυπα και μοτίβα που, ριζωμένα στα γνωρίσματα της κοινωνική συνύπαρξης των ανθρώπων, διαπερνούσαν τους θεσμούς και τις λειτουργίες του κοινωνικού χώρου. Εντούτοις, παρότι κινούνταν παράλληλα και το αντικείμενο διερεύνησης παρέμενε κοινό, εκκινούσαν από τελείως διαφορετικά σημεία. Η *θεωρία των δομών* αντιλαμβανόταν το κοινωνικό υποκείμενο ως παθητικό παράγοντα, σχεδόν έρμαιο ανάμεσα στις διδακτικές ποιότητες των αντικειμενικοτήτων που προσέφερε η εκάστοτε δομή. Ο ισχυρισμός τους συμπυκνώνεται στην διαπίστωση ότι οι κοινωνικοί κανόνες καθορίζουν το άτομο, το οποίο, στις πιο ακραίες θεωρίες, βρίσκεται εκεί απλώς για να καλύπτει επιτελεστικά τις λειτουργικές θέσεις των δομών. Στην αντίθετη πλευρά, οι *θεωρίες της δράσης* προσέδιδαν στο υποκείμενο ενεργητικό χαρακτήρα, δηλαδή, αναγνώριζαν τη δυνατότητα να λαμβάνει αποφάσεις, να έχει «χαρισματικό χαρακτήρα» και να διαμορφώνει εκ νέου τις δομικές κανονικότητες. Χάριν συντομίας, θα επισημανθούν ενδεικτικά τα δύο βασικά θεωρητικά παραδείγματα που επικρατούσαν στον πρώιμο τότε χώρο της κοινωνιολογικής επιστήμης: ο *λειτουργισμός* του Ντυρκέμ (θεωρία δομών) και η *ερμηνευτική κατανόηση* του Βέμπερ (θεωρία δράσης).

---

15. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 269.

Στην πρώτη περίπτωση, η κοινωνιολογία εκτιμάται ως μια «αντικειμενική, επαληθεύσιμη και εμπειρικά θεμελιωμένη επιστήμη των ηθικών πεποιθήσεων», η οποία βασίζεται στην πολιτισμική ανάλυση.<sup>16</sup> Η κοινωνία γίνεται αντιληπτή κατ' αντιστοιχία με το ανθρώπινο βιολογικό σώμα ως κοινωνικό (συλλογικό) σώμα, το οποίο στην ομαλή του λειτουργία ισοδυναμεί με μια κοινωνία βασισμένη στην αλληλεγγύη. Κατ' επέκταση, κάθε μέλος έχει την προδιαγεγραμμένη λειτουργικότητά του, ενώ όλα τα μέλη «επικοινωνούν» [συνδέονται] μεταξύ τους ώστε το σώμα να λειτουργεί ομαλά —ο λειτουργισμός είναι μια συστημική θεωρία που αντιλαμβάνεται το υποκείμενο, αφενός ως ζώσα μορφή, αφετέρου ως κάτι προορισμένο, παθητικό και ανήμπορο να δραστηριοποιηθεί αυτοβούλως και ατομικά εκτός ορίων. Όπως υποστήριζε άλλωστε ο [επηρεασμένος από τον θετικισμό αλλά όχι τόσο από τον συντηρητισμό του Comte]<sup>17</sup> Ντυρκέμ, «η ύπαρξη ενός κοινωνικού θεσμού δεν είναι αποτέλεσμα μιας απόφασης των μελών μιας κοινωνίας [...] άλλωστε οι άνθρωποι δεν αποφάσισαν να έχουν έντερα, συκώτι ή νεφρά».<sup>18</sup> Από την άλλη πλευρά, η ορθολογική προσέγγιση του Βέμπερ (Verstehen) προσέδιδε στους δρώντες δομο-παραγωγικές δυνατότητες, «ο κόσμος έχει αυτήν την μορφή λόγω της κοινωνικής δράσης».<sup>19</sup> Εφόσον, «οι άνθρωποι [...] επιλέγουν να δράσουν»,<sup>20</sup> συνεπαγωγικά, δύνανται να νοηματοδοτούν οι ίδιοι τις πράξεις τους. Σύμφωνα με τη βεμπεριανή θεώρηση, οι νοητικές συνθήκες έχουν άμεση συνέπεια στις μορφές που αποκτά η κοινωνία, ενώ, αντικρούοντας κατά μια έννοια τον οικονομικό ντετερμινισμό του μαρξισμού, υποστηρίζει ότι οι ιδέες και τα κίνητρα είναι οι δυνάμεις που κινούν την κοινωνική ζωή.<sup>21</sup>

Επιπλέον, εστιάζοντας στο φιλοσοφικό και όχι αποκλειστικά στο κοινωνιολογικό ή ανθρωπολογικό πλαίσιο εκείνης της περιόδου [ή, εν πάση περιπτώσει, στην αλληλοτροφοδοτούμενη σχέση μεταξύ τους η οποία καταδεικνύει την (κατά μια έννοια) συμπόρευσή τους], εντοπίζονται οι ιδεολογικές προεκτάσεις του αρχικού «χονδροειδούς» διαχωρισμού μεταξύ της νατουραλιστικής και της ατομικιστικής οπτικής. Πιο συγκεκριμένα, οι θεωρητικές αυτές διακλαδώσεις φαίνονται να εμπίπτουν στις διακρίσεις μεταξύ αντικειμενισμού και υποκειμενισμού.

---

16. P. Jones, L. Bradbury, S. Boutillier, *Εισαγωγή στην Κοινωνική Θεωρία*, ό.π., σσ. 76-77.

17. Στο ίδιο, σ. 78.

18. Στο ίδιο, σ. 85.

19. Στο ίδιο, σ. 104.

20. Στο ίδιο.

21. Στο ίδιο, σ. 106.

Οι διανοητικές κεραίες του Μπουρντιέ, γαλουχημένες να αντιλαμβάνονται τα φιλοσοφικά τεκταινόμενα [ο ίδιος, τουλάχιστον στα πρώτα του βήματα στον χώρο της διανόησης, περιηγήθηκε πνευματικά σε έναν ακαδημαϊκό τρόπο σκέψης σχεδόν εξολοκλήρου φιλοσοφικό,<sup>22</sup> παρότι συχνά αποποιούταν την ταμπέλα του φιλοσόφου]<sup>23</sup> εντοπίζουν αυτόν τον διαχωρισμό και τον κατονομάζουν στην *Αίσθηση της Πρακτικής*. Από την πρώτη κίολας σελίδα του κυρίως κειμένου, αποσαφηνίζει την διάκριση ανάμεσα στην «κοινωνική φυσική» (αντικειμενισμός) και στην «κοινωνική φαινομενολογία» (υποκειμενισμός): «Από όλες τις αντιθέσεις που διαιρούν τεχνητά την κοινωνική επιστήμη, η πλέον θεμελιώδης και η πλέον καταστρεπτική είναι αυτή που εγκαθίσταται ανάμεσα στον υποκειμενισμό και τον αντικειμενισμό. Και μόνο το γεγονός ότι η αντίθεση αυτή αναβιώνει αδιάκοπα υπό ελαφρώς ανανεωμένες μορφές, αρκεί για να καταδείξει ότι οι τρόποι γνώσης που διακρίνει είναι εξίσου αναγκαίοι για μια επιστήμη του κοινωνικού κόσμου η οποία δεν μπορεί να αναχθεί ούτε σε μια κοινωνική φαινομενολογία ούτε σε μια κοινωνική φυσική».<sup>24</sup>

Ο επιστημολογικός προβληματισμός του Μπουρντιέ είναι εμφανής σε αυτό το σημείο. Ο αντικειμενισμός, ο οποίος προσωποποιείται στον *δομισμό* του Claude Lévi-Strauss, «δεν λαμβάνει καθόλου υπ' όψη αυτό που προκύπτει από την απόσταση και την εξωτερικότητα σε σχέση με την πρωτογενή εμπειρία»,<sup>25</sup> λησμονεί δηλαδή «την αίσθηση της αμεσότητας με την οποία παρουσιάζεται το νόημα αυτού του κόσμου».<sup>26</sup> Το νόημα, ήτοι, *ο τρόπος να είσαι*, δεν γίνεται κατανοητός απλώς μέσω της θεωρητικής προβολής που θέτει «αντικειμενικά», από απόσταση, ο παρατηρητής [ανθρωπολόγος, κοινωνικός επιστήμονας ή φιλόσοφος στην προκειμένη περίπτωση]. Το σημείο θέασης του ιδίου αγνοεί τις προσλαμβάνουσες του εκάστοτε υποκειμένου που καθορίζουν τους τρόπους αντίληψης του βιώματός του. Ο κοινωνικός χώρος, ως υφολογικά πυκνός κόσμος αλλά και ως τόπος διαρκούς υφολογικής αναδημιουργίας και συνεχούς δυναμικής συμβολικής διαπάλης των *habitus* που τον κατοικούν, δεν είναι απλώς ένα

---

22. «Επειδή το πεδίο της κοινωνιολογίας δεν αναγνωριζόταν για ανώτερα πτυχία στη Γαλλία, πολλοί από τους σπουδαίους γαλλους κοινωνιολόγους και ανθρωπολόγους, μεταξύ των οποίων οι Émile Durkheim, Lucien Lévy-Bruhl, Claude Lévi-Strauss, Raymond Aron, Henri Lefebvre και Pierre Bourdieu, είχαν εκπαιδευτεί και είχαν λάβει ανώτερα πτυχία στη φιλοσοφία», βλ. A. D. Schrift, *Η Γαλλική Φιλοσοφία στον 20ό αιώνα – Βασικά Θέματα και Διανοητές*, ό.π., σ. 95.

23. «Ο Foucault [...] συχνά αρνείται να αναγνωρίσει τον εαυτό του ως φιλόσοφο. Το ίδιο και ο Pierre Bourdieu, το έργο του οποίου συνδέεται συχνά με τον “μεταστρουκτουραλισμό”, η αυστηρή θέση του οποίου όμως ως κοινωνιολόγου συχνά είναι κατηγορηματικά αντι-φιλοσοφική», βλ. *στο ίδιο*, σ. 117.

24. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, μτφρ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σ. 43.

25. *Στο ίδιο*, σ. 45.

26. *Στο ίδιο*.

αντικείμενο προς παρατήρηση στο οποίο μπορεί κανείς απρόσκοπτα να προσάπτει αντικειμενικές «ενδυμασίες», πόσο μάλλον εάν πρωτίστως δεν έχει φροντίσει να θέσει εαυτόν σε μια διαδικασία εξαντικειμενικοποίησης των ίδιων του των εξαντικειμενικευμένων [και αντικειμενικοποιητικών στην προκειμένη περίπτωση] συστημάτων πρόσληψης και αντίληψης του κόσμου. Πιο απλά, ο κοινωνικός επιστήμονας οφείλει να αναγνωρίσει τους τρόπους [τις διεργασίες] που οδήγησαν τις αντικειμενικές προπαραδοχές του να γίνονται αντιληπτές ως τέτοιες, δηλαδή, ως αντικειμενικά πραγματικές. Οφείλει εν ολίγοις, να αναγνωρίσει την (λησμονημένη και γι' αυτό παραγνωρισμένη) ιστορία των κοινωνικών διακυβευμάτων, η οποία συνεπαγωγικά θα τον παρακινήσει να κατανοήσει την -πραγματική και εντελώς κοινωνικά γειωμένη- απόσταση που τον χωρίζει από το αντικείμενο μελέτης του. Επί της ουσίας, θα τον ωθήσει να αναγνωρίσει την παραγνωρισμένη πραγματικότητα ενός κόσμου ιδωμένου ως καθολικό αφήγημα, προσφερόμενου ως τέτοιου υπό το πρίσμα της σχολαστικής ψευδαίσθησης· την παραγνώριση ή την «λήθη της σχέσης εμμέλειας με έναν κόσμο»<sup>27</sup> που δεν προσλαμβάνεται ως κόσμος προς αφήγηση, αλλά, πρωτίστως, ως ένας σχεσιακός τόπος που προτάσσει και φιλοξενεί την βιωματική, δηλαδή, την *υπό όρους* πρακτική κατανόησή του.

Κατ' επέκταση, και για να διευκρινιστεί πληρέστερα η εν λόγω διατύπωση [«υπό όρους»], η φαινομενολογική προσέγγιση, η οποία προσωποποιείται στις θεωρήσεις του Sartre, παρότι προωθεί μια «ανάλυση της εμπειρίας του οικείου κόσμου», στερείται παραδόξως εμπειριστατωμένης πραγματολογικής υπόστασης. Μια δοξική προσέγγιση της καθημερινότητας θα έπρεπε, με την ίδια ευκολία που αποκλείει την οποιαδήποτε οριοθέτηση και που αναγγέλλει την ανέλεγκτη απελευθέρωση του υποκειμένου από τα κοινωνικά δεσμά, να αναγνωρίζει το προφανές, πως, αν ισχύουν όλα, δεν ισχύει τίποτα. Ακόμη καλύτερα, πως κάθε κήρυγμα χειραφέτησης πρέπει να έχει υπόψη του ότι, όποτε συμβαίνει, οφείλει να κρυσταλλώνεται σε πραγματικό γεγονός και όχι σε κάποια αφήγηση. Ο Μπουρντιέ τονίζει ότι η κοινωνική φαινομενολογία «αντιμετωπίζει την κάθε δράση ως μια δίχως προηγούμενο αντιπαράθεση μεταξύ του υποκειμένου και του κόσμου»<sup>28</sup>, κάτι που, εκτός του ότι εντέλει εμπίπτει στον κυκεώνα της ατέρμονης κοινωνικής ερμηνευτικής, αγνοεί την εγκόσμια πραγματικότητα -την ύπαρξη, δηλαδή, των κοινωνικών κανονικοτήτων και

---

27. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 257.

28. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 71.

των ρόλων των δομικών συστημάτων που περιβάλλουν το υποκείμενο. Υπονομεύοντας την σημασία της σχεσιακής διαπλοκής με τον κοινωνικό κόσμο και τα διακυβεύματά του (δίνοντας έμφαση στις δυνατότητες του ατόμου και μόνο), οι υποστηρικτές του άκριτου υποκειμενισμού περισσότερο εισέρχονται σε μια πλασματική φούσκα αυτοενίσχυσης της εν κενώ εγωτικής τους θέασης, όπου, σχεδόν εθελουφλώντας, μετατρέπουν τους κοινωνικούς περιορισμούς, από πέτρινους -και ρεαλιστικά στέρεους- ανεμόμυλους, σε φαντασιακούς ιππότες που «τους έχουν του χεριού τους». Αυτή η μονομερής προσέγγιση, η οποία αναδεικνύει τις γνώμες ως ενδείξεις αυτοπραγμάτωσης με όρους ταλέντου και ατομικής ικανότητας, αμελεί το γεγονός ότι τα υποκείμενα δύνανται να επιλέξουν τον τρόπο ζωής τους ακριβώς επειδή αυτές οι επιλογές προσφέρονται από τους κοινωνικούς καθορισμούς. Με απλά λόγια, υπάρχουν πρόσφορες επιλογές στην διάθεση του ατόμου, αλλά επιλογές που εκπορεύονται από την κοινωνική πραγματικότητα, η οποία εμπεριέχει τόσο δυναμικούς χαρακτήρες όσο και ισχυρούς [εντούτοις, μη στατικούς] περιορισμούς — περιορισμούς οι οποίοι δια του ενστερνισμού τους παύουν να είναι περιοριστικοί για τις έξεις, και καθίστανται πεδία δημιουργίας. Το άτομο, δηλαδή, μπουρντιανά, το διαποτισμένο από κοινωνικο-ιστορικές διεργασίες habitus, διεκδικεί την ζωή του έχοντας στα χέρια του τα «εργαλεία» που του παρείχε, όχι τόσο το έμφυτο δοξικό του μεγαλείο, αλλά ο ίδιος κοινωνικός κόσμος που το περιβάλλει και του προσφέρει τις συνθήκες όπου αυτά τα εργαλεία θα του φανούν χρήσιμα.

Περιληπτικά, ο Μπουρντιέ διαπιστώνει πως η επιστημονική σκέψη διαιρείται τεχνητά και με τον πλέον καταστρεπτικό τρόπο από τους διανοητικούς διαχωρισμούς που, στην ουσία τους, δεν αποτελούν τίποτε άλλο από αντιθέσεις και εννοιολογικά δίπολα πραγματεύσεων του ίδιου προβληματισμού. Αναγνωρίζει βέβαια τα ωφέλιμα στοιχεία τους, και δεν διστάζει να ενσωματώσει αρκετά από αυτά στο θεωρητικό του παράδειγμα. Έτσι, αναδεικνύεται πως ένας από του κύριους λόγους απομάκρυνσής του από την καθαρά φιλοσοφική σκέψη, αλλά και την κοινωνιολογική προσέγγιση των άκρων, είναι η ανάγκη κατανόησης των κοινωνικών διεργασιών υπό μια οπτική που, μέσω της εμμένειάς της στο κοινωνικό, προσβλέπει στο να συμπτύξει τα διανοητικά ζεύγματα. Επιχειρεί, κυρίως, μια διάτρηση μεταξύ θεωρητικής και πρακτικής γνώσης με το να εισάγει υβριδικές έννοιες όπως αυτές του habitus και του πεδίου. Αυτά τα νέα μεθοδολογικά εργαλεία (που δεν είναι απλώς σωρευτικά προϊόντα αλλά εννοιολογήματα-φορείς-ενδείξεις οντολογικής πυκνότητας και επάρκειας, ικανά να ανασύρουν τις συνθήκες κοινωνιογένεσης από τον λήθαργο του δομισμού) συνιστούν

και τις απαραίτητες προϋποθέσεις για την εισήγηση της διάδρασης του ατόμου με τον κοινωνικό κόσμο, υπό μια νέα οπτική -αυτή της *υλικής συμπερίληψης*, η οποία διέπει τον κορμό της θεωρητικής του κατασκευής *in toto*, δηλαδή, του *γενετικού δομισμού*.

Το κύριο, λοιπόν, και αναπόδραστο στοιχείο της μπουρντιανής θεώρησης είναι η πολυσχιδής *εμμένεια* του κοινωνικού, άλλως ειπείν, το αναντίρρητο ρίζωμα του ανθρώπου στην κοινωνική του φύση, στην ενσταλαγμένη από κοινωνικές ποιότητες σωματική του υπόσταση εν τω κόσμω, και στο συγκροτησιακό νόημα που φέρουν τα βιώματα του. Συνιστά μια πραγματολογία, υπό την οπτική μιας διευκρίνισης της εννοιολογικής βάσης που υποβαστάζει την προσπάθεια εξήγησης της μετάγγισης μιας κοινωνικής [συμβολικής] οικονομίας επί του σώματος. Με άλλα λόγια, θα μπορούσε να πει κανείς, αντίστροφα, πως αποτελεί την συνισταμένη δύναμη της εκπεφρασμένης βιολογίας ενός κοινωνικά εγχαραγμένου [και εξ αυτού εντελώς υπαρκτού και παλλόμενου] σώματος. Το υποκείμενο, μέσω της σχέσης εμμένειας που έχει με τον κόσμο, βρίσκεται μέσα στον κόσμο και όχι, όπως παρέπεμπε η σχολαστική θεώρηση, κάπου αλλού, σε θέση παρατηρητή. Δια της εμμένειας, ο κόσμος ως αναπαράσταση για το υποκείμενο καταργείται. Η εμμένεια στρέφει την προσοχή στον άνθρωπο και την εντασιακή του δραστηριότητα, στην παραγωγικότητα, την δημιουργία και την πρακτική του αίσθηση. Υπό το πρίσμα της, η πραγματικότητα ορίζεται ως κοινωνικά αντικειμενική χωρίς να της προσάπτονται γνωρίσματα στατικότητας, ακαμψίας, μηχανιστικής αναπαραγωγής ή τελικότητας. Είναι μια κατάφαση στην εγκόσμια νοηματικότητα του όντος, είναι ο τρόπος κατανόησης της ενδεχομενικότητας του κοινωνικού κόσμου που περικλείει τις δεοντικές τροπικότητες του ανθρωπίνου υπάρχουν. Είναι μια ανθρώπινα διαμεσολαβημένη έννοια που εμπεριέχει, όχι μόνο την πολυμορφία των πολιτισμικών γνωρισμάτων, αλλά και τις παλλόμενες ενδείξεις της υπαρξιακής αγωνίας του συν-υπάρχουν.

Συνοπτικά, καταδείχτηκε πως η *υλική συμπερίληψη*, αλλού διατυπωμένη και ως *διπλή συμπερίληψη*<sup>29</sup> [τόσο του υποκειμένου στον κόσμο του, όσο και του κόσμου στις διαθέσεις του υποκειμένου], συνιστά την μπουρντιανή προσπάθεια συγκερασμού της θεωρητικής οπτικής και του πρακτικού βιώματος με κεντρομόλο σημείο αναφοράς την εμμένεια στο κοινωνικό είναι. «Ο Μπουρντιέ προσπαθεί να συμφιλιώσει τις δύο παραδόσεις κρατώντας αυτό που προσφέρει η ανάλυση των δομών ως συμβολικό σύστημα ώστε να αποκαλύψει τις δυναμικές αρχές, ή τη λογική της πρακτικής, που

---

29 P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 237.

τους προσφέρει αυτή την δομική δυνατότητα, μια θεωρία της δομής, τόσο δομημένη (opus operatum) όσο και δομούσα (modus operandi)». <sup>30</sup> Εκφράζει την αναγκαιότητα υπέρβασης δυϊστικών προσεγγίσεων όπως αυτές του υποκειμενισμού και του αντικειμενισμού, του συλλογικού και του ατομικού, της ελευθερίας και του ντετερμινισμού. Προσβλέπει στη γεφύρωση του δομικού και του ερμηνευτικού στοχασμού, του συμβολικού ή κοινωνικού κόσμου και του υλικού ή φυσικού κόσμου. Ενός κοινωνικού κόσμου που δεν είναι «απλώς και μόνο» συμβολικός αλλά και υλικός, και, αντιστοίχως, ενός υλικού κόσμου που δεν είναι ταυτόσημος με τον φυσικό κόσμο, καθώς πλευρές του είναι και κοινωνικές [αυτός καθ'αυτόν ο φυσικός κόσμος, υπό ανθρώπινο πρίσμα, εκλαμβάνεται πάντα ανθρωποποιημένα, κοινωνικά, συμβολικά]. Ακόμη καλύτερα, αναπτύσσει μια δική του θεωρία της πρακτικής που μας προσφέρει μια διαφορετική δυνατότητα κατανόησης του συσχετισμού μεταξύ κοινωνικού και βιολογικού σώματος. Η βάση της επιστήμης του είναι η σύνδεση του ατόμου τόσο με τον υλικό όσο και με τον κοινωνικό κόσμο, <sup>31</sup> κι ακόμα παραπέρα, η απτή σχεδόν κατάδειξη του υλικού στοιχείου (όπως αυτό εκλαμβάνεται-βιώνεται από τον άνθρωπο) ως συμβολικού, και του συμβολικού (γενικότερα, του νοηματικού) ως (κατά πρώτο λόγο) υλικού. Μέσω των υβριδικών εννοιολογημάτων που άντλησε από τις διπολικές προϋπάρχουσες έννοιες, ο Μπουρντιέ επιχειρεί να επεξεργαστεί τα στοιχεία της κουλτούρας αποβλέποντας σε μια διαφορετική *κατανόηση* της πρακτικής. Προσπαθεί να υποδείξει την λογική μιας κυκλοτερούς και ανατροφοδοτικής σχέσης στοιχείων (μετενσάρκωσης-μεταρσίωσης) ανάμεσα στον κόσμο και το άτομο, ανάμεσα δηλαδή στον κοινωνικό χώρο και την σωματοποιημένη μορφή του, εν ολίγοις την σύμφυση μεταξύ πεδίου και habitus.

Στην πορεία του κειμένου, θα παρουσιαστούν οι τρόποι αλλά και οι συνθήκες εντός των οποίων αυτό δύναται να συμβεί. Ο αναγνώστης, άλλωστε, έχει πάρει ήδη μια γεύση της επικείμενης ανάλυσης, καθώς, αν μη τι άλλο, καθόλη την έκταση της προηγούμενης ανασκόπησης, η επιστημονική φυσιογνωμία του Μπουρντιέ υποβλήθηκε [ηθελημένα σε ένα βαθμό] σε μια έρευνα βασισμένη στα ίδια του τα μεθοδολογικά εργαλεία. Έχει ήδη, κατά μια έννοια, υπονοηθεί πως το πεδίο [η συγκεκριμένη πολιτισμική πλαισίωση] τού παρείχε τα γνωστικά εργαλεία, τόσο να αντιλαμβάνεται τα διανοητικά διακυβεύματα, όσο και την *πρακτική αίσθηση* [ή τον

---

30. M. Grenfel, "Introduction to part II", *Pierre Bourdieu - Key Concepts*, ό.π., σ. 45.

31. Στο ίδιο, σ. 45.

πρακτικό προσανατολισμό], που πρόδιδε την ανάγκη επινόησης μη διαζευγματικών εννοιών. Συναφώς, και την δημιουργία νέων, εμπλουτισμένων και συμπεριληπτικών μεθοδολογικών εργαλείων.

Τίποτε από όλα αυτά όμως δεν θα είχε σημασία, εάν ο ίδιος ο Μπουρντιέ δεν ενεργούσε κατά τον τρόπο που αντιλαμβανόταν ότι «ήταν απαραίτητο να κάνει». Είναι γνωστό πως δραστηριοποιούνταν συχνά στο εμπειρικό πεδίο, διεξάγοντας και φέρνοντας εις πέρας πολυετείς έρευνες. Για τον M. Grenfel, μάλιστα, αυτό έπαιξε καθοριστικό ρόλο ώστε να αναπτύξει «την δική του “θεωρία της πρακτικής” λόγω της μεγάλης ανάγκης να κατανοήσει τα δεδομένα που προέκυπταν από τις εμπειρικές έρευνες».<sup>32</sup> Δηλαδή, μέσω της πρακτικής του ενασχόλησης προέκυψε [ή του έγινε αισθητή] η ανάγκη διατύπωσης νέων εννοιολογημάτων. Με λόγια του Μπουρντιέ, «ξέρω, και δεν θα έκανα τίποτα για να το κρύψω, ότι στην πραγματικότητα ανακάλυψα μόνο σιγά σιγά, και μάλιστα στο ίδιο το πεδίο της έρευνας, τις αρχές που οδηγούσαν την πρακτική μου».<sup>33</sup>

Είναι κατανοητό πως, διαβάζοντας κανείς αυτά, μπορεί να δίδεται η εντύπωση μιας αιτιοκρατικής κατανόησης των γεγονότων. Είναι κατανοητό, καθώς η ορολογία που χρησιμοποιήθηκε συγκαταλέγεται σε [και είναι φορτισμένη από] μια αιτιοκρατική λογική. Ωστόσο, διευκρινίζεται σε αυτό το σημείο πως όποιες αναφορές γίνονται στην πρακτική αίσθηση, πραγματεύονται το *habitus*, δηλαδή το πλέγμα προδιαθέσεων που σε καθιστά έτοιμο να συγχρονιστεί με έναν κόσμο που είναι έτοιμος να σε υποδεχτεί. Κατ' επέκταση, εκείνο που κρίνεται περισσότερο σημαντικό να σημειωθεί, είναι το γεγονός ότι στην πορεία θα επιχειρηθεί να αποσαφηνιστούν κάποια ποιοτικά γνωρίσματα της μπουρντιανής ορολογίας. Σκοπός είναι να μπορεί η ορολογία αυτή να χρησιμοποιείται στην πορεία της ανάλυσης, χωρίς να προκύπτουν παρερμηνείες οι οποίες θα πηγάζουν από δυϊστικά φορτισμένους τρόπους κατανόησης και αντίληψης.

---

32. M. Grenfel, “Introduction to part II”, *Pierre Bourdieu - Key Concepts*, ό.π., σ. 45.

33. Pierre Bourdieu, *Σχεδιάγραμμα για μια Αυτοανάλυση*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 2007, σ. 14.



# ΥΛΙΚΗ ΣΥΜΠΕΡΙΛΗΨΗ: ΚΟΣΜΟΣ ΚΑΙ ΣΩΜΑ

## 1.1 Ο Κόσμος, το Πεδίο και το Κεφάλαιο

*«Ο κόσμος με περιέχει, με κλείνει μέσα του  
ως ένα πράγμα μεταξύ πραγμάτων, αλλά εγώ,  
ως ένα πράγμα για το οποίο υπάρχουν πράγματα,  
ένας κόσμος, περιέχω (και κατανοώ) αυτό τον κόσμο»<sup>34</sup>*

*Πιέρ Μπουρντιέ*

Η μαρξιστική σκέψη, η οποία επηρέασε τον Μπουρντιέ σε βασικά σημεία της θεώρησής του, «ήθελε να ενώσει τη διανοητική ανάλυση με την πρακτική πολιτική δράση για να αλλάξει την κοινωνία»,<sup>35</sup> επιχειρώντας να αναπτύξει μια ανάλυση της κοινωνίας που θα στηρίζεται σε οικονομικούς παράγοντες<sup>36</sup>. Παρότι μπορεί κανείς να υποστηρίξει πως ο Γάλλος κοινωνιολόγος δανείστηκε από τον Μαρξ την ιδέα του *κεφαλαίου* [ή ακόμη πως διακρίνεται στην θεωρία του μια μαρξιστικής προέλευσης ιδέα αναφορικά με τις ταξικές διαφορές που χαρακτηρίζουν μια κοινωνία και τις δυναμικές διακρίσεις που αυτές συνεπάγονται για τους κατόχους της εξουσίας],<sup>37</sup> εντούτοις, οφείλει να λάβει υπόψη του πως εμπλούτισε την έννοια με διαφορετικά γνωρίσματα, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα που πόρρω απέχει από την μαρξιστική περιγραφή. Πιο συγκεκριμένα, το μπουρντιανό κεφάλαιο είναι ευδιακρίτως πιο σύνθετο και πολυπαραγοντικό, τόσο ως προς τους τομείς που περικλείει όσο και αναφορικά με τις περιοχές της κοινωνικής συνδιαλλαγής στις οποίες δίνει έμφαση.

Παραταύτα, προτού εξεταστεί το *κεφάλαιο* και οι διαφορετικές λειτουργικές του όψεις, κρίνεται αναγκαίο να διασαφηνιστεί η έννοια του πεδίου εντός του οποίου [και μόνο] ισχύει η συμβολική βαρύτητα του όποιου είδους κεφαλαίου. Το *πεδίο* συνιστά τον δομημένο χώρο, στο εσωτερικό του οποίου διαδραματίζεται η κοινωνική δραστηριότητα. Η δομή του (κανονικότητες που διέπουν τη λειτουργία του) δεν

---

34. Pierre Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 236.

35. P. Jones, L. Bradbury, S. Boutillier, *Εισαγωγή στην Κοινωνική Θεωρία*, ό.π., σ. 44.

36. Στο ίδιο, σ. 45.

37. Alexander Rosenberg, *Φιλοσοφία των Κοινωνικών Επιστημών*, μτφρ. Γιώργος Μαραγκός, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017, σ. 238.

αποτελείται πρώτιστα από παγιωμένες *θέσεις* (στατικές τοποθετήσεις), αλλά από ένα σύνολο δυνάμεων, από τάσεις ή προοπτικές, άλλως ειπείν αντικειμενικές [αντικειμενικά εκλαμβανόμενες] προδιαθέσεις για εξέλιξη οι οποίες υπάρχουν εν τοις πράγμασι μέσω των *habitus*. Οι δυνάμεις οι οποίες κινούνται και μεταβάλλονται συνεχώς στο εσωτερικό του, το καθιστούν τόπο συμβολικής «διαπάλης».<sup>38</sup>

Οι *θέσεις* είναι το λειτουργικό άθροισμα των δυνάμεων που ασκούνται στο συγκεκριμένο σημείο του κοινωνικού χώρου (και, συνεπακόλουθα, η συμβολική βαρύτητα που αυτές δημιουργούν) -σημεία επικυρωμένης [ή μπουρντιανά, αναγνωρισμένης] αξίας που διακρίνονται από μια λειτουργία εξισορρόπησης των ασκούμενων δυνάμεων. Είναι οι τερματικοί σταθμοί, τα σημεία «x» στον χάρτη του συγκρουσιακού αγώνα της θεσμικής αναγνώρισης, είναι τα σημασιοδοτημένα επιστεγάσματα της [εξαντικειμενευμένης] κοινωνικής ιστορίας και η ανάληψη εξουσιακών μερισμάτων πρωτοκαθεδρίας εντός του πεδίου. Οι *θέσεις* είναι ενδεδειγμένα πόστα κοινωνικού χαρακτήρα, που λειτουργούν ως στηρίγματα, ως πυλώνες δομικής σταθερότητας του πεδίου. Συγκεντρώνουν μεγάλη ένταση συμβολικής εμβέλειας, η οποία αποκτά σχεδόν συμβολαιακά γνωρίσματα, ενώ σχεδόν προεξοφλεί την πορεία μιας συγκρουσιακής διαδρομής. Συνεπώς, το πραγματικό διακύβευμα του πεδίου είναι η δυνατότητα άσκησης εξουσίας, το εύρος μιας εξουσίας όμως που βιώνεται χωρίς να της προσάπτονται τα χαρακτηριστικά της σχολαστικής συνειδητότητας-στοχαστικότητας. Με απλά λόγια, η άσκηση της εξουσίας δεν γίνεται άμεσα αντιληπτή ως εξαναγκασμός με την συμβατική έννοια, αλλά ως κάτι που είναι σχεδόν *αυτονόητο*.

\*

Μορφές πεδίων συναντώνται παντού στην καθημερινότητα. *Πεδίο* μπορεί να θεωρηθεί ο χώρος εργασίας, ενώ, ένα υποπεδίο μπορεί να είναι η φιλική σχέση που σχηματίζεται ανάμεσα στους συναδέλφους εντός του ευρύτερου εργασιακού τους πλαισίου. Ένα κρίσιμο πεδίο είναι αυτό της οικογένειας και της σχολικής τάξης, ή, για να επανέλθουμε και στο ζητούμενο του κειμένου, ένα μουσικό σχήμα, το οποίο υπό κοινωνικοαναλυτική ματιά μπορεί να συνιστά υποπεδίο ενός ευρύτερου «καλλιτεχνικού πεδίου».<sup>39</sup> Ας σημειωθεί πως ο Μπουρντιέ, στην προσπάθειά του να υπερκεράσει τους δυικούς διαχωρισμούς και τα δίπολα, προβάλλοντας την ιδέα της υλικής συμπερίληψης, σχεδόν αναπόφευκτα, απομακρύνθηκε από τον κοινωνιολογικό διαχωρισμό μεταξύ μακροεπιπέδου και μικροεπιπέδου, χωρίς αυτό να επιφέρει την συμβολική διαπόμπευση, ή κατάργηση, των όρων, αλλά την επαναφόρτισή τους εντός των εννοιολογικών σχηματισμών των θεωρήσεων που προτείνει. Οι

38. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 85.

39. Θα αναφερθούμε εκτενέστερα στην σύσταση και στην λειτουργία του καλλιτεχνικού πεδίου σε επόμενο κεφάλαιο.

χαρακτηρισμοί “micro”-“macro” απαντώνται στα συγγράμματά του, αλλά υπό μια δυναμική, συγκοινωνούσα, λειτουργικότητα.

\*

Μια συμφωνική ορχήστρα<sup>40</sup> (για παράδειγμα) περιέχει τέτοιου είδους «αυτονόητες» θέσεις, όπως τα πρώτα ή τα δεύτερα βιολιά, τα πνευστά, τα μπάσα, τον συντονιστή-«αρχηγό» μαέστρο, ενίοτε συνοδεύει τους σοπράνο, τους τενόρους ή τους βαρύτονους τραγουδιστές, και ούτω κάθε εξής. Όλα αυτά εξασφαλίζουν την ορθή λειτουργία της σύμφωνα με τα πολιτιστικά πρότυπα εντός των οποίων έχει δομηθεί. Ορθός τρόπος λειτουργίας ο οποίος στηρίζεται στην ορθή δόμηση των θέσεων που περιέχει, και που δύναται να φανερωθεί μετουσιωμένος σε ενσώματες παρουσίες ορθώς προ-διατεθειμένες να πράττουν όπως «είθισται».

\*

Σύντομη αναφορά: Το μπουρντιανό ζήτημα της *ελευθερίας* παραγνωρίζεται ως άκρατα αιτιοκρατικό και τελεολογικό, ακριβώς επειδή αγνοείται το *ιδιάζον* γνώρισμα αυτού του «είθισται»: ο δυναμικός χαρακτήρας και η ευμεταβλητότά του. Το «είθισται» δεν είναι υπερβατικό πρόσταγμα, αλλά διακύβευμα διεκδικήσεων, δεν είναι θεωρητική περιγραφή αλλά ο υλοποιημένος και εντελώς πραγματικός απόηχος των πρακτικών των *habitus*, δηλαδή των δομημένων δομών που είναι «προδιατεθειμένες να λειτουργούν ως δομούσες δομές».<sup>41</sup> Η ορθότητα αυτή όμως -και εδώ οφείλει να εστιάσει την προσοχή του ο κοινωνικός επιστήμονας- μπορεί να είναι μια ορθότητα *ιδιάζουσα* λογικής [και όχι αναπόφευκτα μηχανιστικής ή θετικιστικής] που διέπει (και διέπεται από) την πρακτική. Αυτό σημαίνει πως το πρακτικό *habitus* μπορεί να «εμβαπτιστεί» από διαθέσεις που δεν αποκλείουν την μερική «ασυνέπεια» των κανονιστικών προδιαγραφών του ίδιου του πεδίου. Ο κοινωνικός χώρος που φιλοξενεί τις έξεις τηρεί τις προδιαγραφές του ακόμη και εάν αυτές περιλαμβάνουν -ενδεχομενικά- την μερική [αργής μετατρεψιμότητας και όχι ολικής καθάρσεως] αναίρεσή τους. Το γεγονός ότι ένα κανονιστικό [άρα περιοριστικό] πλαίσιο μπορεί να παρέχει διαθέσεις εντασιακά φορτισμένες να ενισχύουν την πρακτική ροπή των υποκειμένων προς μια πρακτική διεύρυνσης των προκαθορισμένων ορίων, περισσότερο αναδεικνύει το ανεξάντλητο της ενδεχομενικότητας ενός κόσμου ανοιχτού στην αλλαγή και την συν-αλλαγή [διαπλοκή κόσμου-σώματος], παρά την εγκλωβιστική του διάσταση. Ο κόσμος ιδωμένος ως κοινωνικός χώρος διεκδικήσεων ο οποίος πάλλεται από την ζωτικότητα των έξεων, παρότι φαίνεται να περιορίζει, κάθε άλλο παρά περιοριστικός είναι. Με άλλα λόγια, το φαινομενικά άναρχο ιδιότυπο των πρωτοποριακών *habitus*, παρότι φαντάζει απομακρυσμένο από τις αξιακές χροιάς της κανονικότητας που γνώρισε ως περιβάλλοντα κόσμο, υφίσταται ως τέτοιο διότι το ίδιο το πεδίο παρείχε σε ένα βαθμό την δυνατότητα υπαρξής του. Κατ' επέκταση, η ορθή λειτουργία ενός πεδίου δεν

---

40. Στην προκειμένη περίπτωση, αλλά και σε οποιαδήποτε αναφορά γίνει σε αυτή την εργασία περί «συμφωνικής ορχήστρας», εννοούμε την μορφή που μας είναι γνωστή μέσω των γνωρισμάτων της Δυτικής μουσικής.

41. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 88.

συνεπάγεται μια *ορθολογική* λειτουργία, αλλά μια πολυπαραγοντική -πρακτικά ανατροφοδοτούμενη- ορθότητα, προσφερόμενη ως τέτοια από το ίδιο, και η οποία μπορεί να περικλείει ανορθολογικά, ή άναρχα, στοιχεία, που σε βάθος χρόνου αναδεικνύονται ως νεωτερισμοί, ως παροντικά και καινοτόμα στίγματα πρακτικών που έρχονται σε σύγκρουση με τα γνωρίσματα της καθημερινότητας· με τα στοιχεία της πραγματικότητας, δηλαδή, τα οποία «είθισται» να γίνονται αντιληπτά ως «αντικειμενικά» δεδομένα από τους μετέχοντες. Κλείνοντας την εμβόλιμη αυτή αναφορά, θα σημειώσουμε μόνο πως ο *κανόνας*, εξ ορισμού το εννοιολόγημα που «επιτρέπει την πλασματική συμφιλίωση αντιφατικών μεταξύ τους θεωριών της πρακτικής»,<sup>42</sup> μαρτυρά, κατά την διάρκεια της πρακτικής του εφαρμογής, και τον τρόπο υπέρβασής του στα *habitus* που είναι προδιατεθειμένα να αναγνωρίσουν αυτόν τον τρόπο. Αλλά για την καινοτομία θα αναφερθούμε λεπτομερώς σε επόμενο κεφάλαιο.

\*

Επιστρέφοντας στην αποσαφήνιση των *θέσεων*, χρειάζεται να επισημανθεί πως μπορούν να εκληφθούν και ως υποπεδία, υπό την οπτική ότι τα βιολιά ή τα κρουστά αποτελούν μια υποομάδα στελεχωμένη από ικανούς μουσικούς [στην συγκεκριμένη περίπτωση οι υποομάδες αυτές μπορούν να ιδωθούν και ως ειδολογικά<sup>43</sup> διαχωρισμένα σύνολα, τα οποία απαιτούν από τους μετέχοντες να κατέχουν την αντίστοιχη νομιμοποιημένη κατάρτιση]. Επιπλέον, οι δυναμικές διεκδικήσεις εντός της ορχήστρας φανερώνονται, παραδείγματος χάριν, στην επιδίωξη του δεύτερου βιολιού να αναρριχηθεί στην θέση του πρώτου, και αναπόφευκτα να το αντικαταστήσει. Από την άλλη, το εκθρονισμένο, δεύτερο πλέον, βιολί, παλεύει να κατακτήσει εκ νέου την θέση του. Αυτοί οι *κύκλοι καθιέρωσης*<sup>44</sup> πραγματοποιούν το θεμελιώδες έργο της κοινωνικής αλχημείας, με το να μετατρέπουν τις αυθαίρετες σχέσεις σε νόμιμες.<sup>45</sup> Μαρτυρούν δηλαδή την επιδίωξη κατάκτησης της συμβολικής διάστασης της εξουσίας, η οποία, εκ του αποτελέσματος, φαίνεται να τροφοδοτεί τα τεκταινόμενα εντός των πεδίων και να επικυρώνει τους τρόπους κατάκτησης και τις θεσμικές λειτουργίες που την ανατροφοδοτούν. Πολλά στοιχεία μεσολαβούν συνδυαστικά για να γίνει αυτό, όπως η εμπειρία, η κατάρτιση, ή, η κατακτημένη [και ως εκ τούτου εντελώς πρακτική] δεξιοτεχνία· γνωρίσματα και επαγγελματικά κριτήρια τα οποία εκπορεύονται από το

---

42. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 64.

43. Αναφερόμαστε στον ειδολογικό διαχωρισμό υπό μουσικολογικό πρίσμα. Δηλαδή, οι κατηγοριοποιήσεις δεν αφορούν μόνο στο είδος μουσικής (μπαρόκ, ρομαντισμός, ρεαλισμός, blues, jazz, funk, rock n' roll κ.ο.κ.), αλλά και στο ορχηστρικό μέρος, δηλαδή στα μουσικά όργανα και τις κατηγορίες τους (πνευστά, κρουστά, έγχορδα κ.ο.κ.).

44. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 204.

45. Στο ίδιο.

σχολικό κεφάλαιο (το οικογενειακό περιβάλλον και τους θεσμούς της εκπαίδευσης)<sup>46</sup> το οποίο ανατροφοδοτείται από [και ανατροφοδοτεί] το πολιτισμικό κεφάλαιο.

Συνοπτικά, το πεδίο ως έννοια, είναι ο αφηρημένος κοινωνικός χώρος [η κοινωνική κατασκευή] που αποκρυσταλλώνεται σε ένα συγκεκριμένο (οιονεί ευμετάβλητο με αργούς ρυθμούς) κανονιστικό πλαίσιο το οποίο εμπεριέχει ενσώματες μορφές ως αποκλήματα των κανονιστικών αρχών του. Με τη σειρά τους, οι σωματοποιημένες αυτές παρουσίες, κινούνται εντός του δυναμικά διεκδικώντας θέσεις εξουσίας, και δύνανται να έχουν εμφυσημένη την ικανότητα μεταποίησης ή διεύρυνσης των καθορισμών του. Άλλωστε, όπως υπογραμμίζει ο Μπουρντιέ, «η σχέση με το εφικτό είναι σχέση με την εξουσία»,<sup>47</sup> και η εξουσία, πολλώ δε μάλλον η συμβολική η οποία λειτουργεί συγκεντρωτικά σχετικά με τις οικονομικές και πολιτισμικές παρακαταθήκες που φέρει ένα *habitus*, βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με το κεφάλαιο.

Τι είναι όμως το κεφάλαιο; Αρχικά, είναι χρήσιμο να υπογραμμιστεί το γεγονός πως είναι μια έννοια που συνδέεται στενά με αυτή του πεδίου και του *habitus*. Αφενός, επειδή το πεδίο καθορίζει την αξία που μπορεί να έχει ένα είδος κεφαλαίου,<sup>48</sup> αφετέρου, διότι οι έξεις (μέσω της ενσώματης και ενεργητικής τους παρουσίας) συνιστούν την απτή πραγμάτωση των βιωμένων του μορφών. Θα μπορούσε να πει κανείς, συνοπτικά, πως είναι το φερόμενο (και εκφερόμενο) από τα *habitus* νομιμοποιημένο ποιοτικό περιεχόμενο των κανονιστικών αρχών που παρέχουν οι ιεραρχικά δομημένες σχέσεις εξουσίας που εμπεριέχει το κάθε πεδίο, καθώς, και κάτι, το οποίο τροφοδοτεί πηγαία τον τρόπο που τα συμβολικά διακυβεύματα αποκτούν [ή ανακτούν] και αναπαράγουν την αξιακή χροιά τους στον κοινωνικό χώρο. Με απλά λόγια, το κεφάλαιο απαντάται τόσο σε υλική, όσο και σε νοηματική (συμβολική) μορφή. Μπουρντιανά, αποτελεί ένα -πλεγματικής υφής- σύνθετο σύνολο κοινωνικά δομημένων αρχών και πληροφοριών, το οποίο διακρίνεται, ανάλογα με το περιεχόμενό του, σε διαφορετικές κατηγορίες. Εύλογα, υπάρχουν τρία βασικά είδη κεφαλαίου τα

---

46. Pierre Bourdieu, *Η Διάκριση – Κοινωνική Κριτική της Καλαισθητικής Κρίσης*, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 201512, σ. 65.

47. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 107.

48. «Εφόσον το κεφάλαιο συνιστά κοινωνική σχέση, δηλαδή κοινωνική ενεργό δύναμη που υπάρχει και τελεσφορεί μόνο μέσα στο πεδίο όπου παράγεται και αναπαράγεται, καθεμία από τις ιδιότητες που προσαρτώνται στην τάξη προσδέχεται την αξία της και την αποτελεσματικότητά της από τους ειδοποιούς νόμους κάθε πεδίου», βλ. P. Bourdieu, *Η Διάκριση – Κοινωνική Κριτική της Καλαισθητικής Κρίσης*, ό.π., σ. 161.

οποία προσδιορίζουν τις σχέσεις εξουσίας και τις κοινωνικές ανισότητες που εμπεριέχει το κάθε πεδίο: το *οικονομικό*, το *κοινωνικό* και το *πολιτισμικό* κεφάλαιο.<sup>49</sup>

Το *οικονομικό κεφάλαιο* περιγράφει τις δραστηριότητες που μετριοούνται με το «ακριβόμετρο του χρηματικού κέρδους»,<sup>50</sup> τα χρηματο-πιστωτικά, ή, τα ιδιοκτησιακά γνωρίσματα, που συνιστούν τους τρόπους λειτουργίας της οικονομικής λογικής [παραγωγή-κατανάλωση-κέρδος] του κοινωνικού γίνεσθαι. Σε αυτό εμπίπτουν, προφανώς, και ζητήματα που αφορούν στους τρόπους αναπαραγωγής του, όπως, για παράδειγμα, το νομιμοποιημένο *στρατηγικό* «παιχνίδι» της κληρονομιάς από γενιά σε γενιά. Ο Μπουρντιέ, στην συγκεκριμένη περίπτωση, δεν απομακρύνθηκε πολύ από την μαρξιστική περιγραφή.<sup>51</sup> Εν συνεχεία, το *κοινωνικό κεφάλαιο*, χαρακτηρίζεται από την ποιότητα των κοινωνικών σχέσεων, δηλαδή, το δίκτυο μόνιμων σχέσεων αλληλογνωριμίας και αλληλοαναγνώρισης. Περιλαμβάνει τόσο τα γνωρίσματα των δημοσίων σχέσεων, όσο και τα οφέλη των διακυβευμάτων τους, όπως την επίτευξη σπουδών υψηλού κύρους και, συναφώς, τις υψηλές θέσεις καριέρας. Στοιχείο του, επίσης, αποτελεί η διαπίστωση πως, όσο πιο «κοντά» βρίσκεται κανείς στην κυρίαρχη (ταξική) ομάδα, τόσο αυξάνονται οι πιθανότητες της προαγωγής του σε ανώτερες θέσεις, καθώς και της επικύρωσης του νόμιμου χαρακτήρα τους. Συνοπτικά, το κοινωνικό κεφάλαιο συγκεντρώνει την αναγνώριση της βαρύνουσας σημασίας των κοινωνικών γνωριμιών ενός υποκειμένου το οποίο, υπό το πρίσμα του επικοινωνιακού του *profile*, διεκδικεί, μέσω αυθαίρετων -ιεραρχικά κυριαρχούμενων, ήτοι, θεσμικά ελεγχόμενων, άρα και καθόλα νόμιμων- μηχανισμών, την «αντικειμενικά» επικυρωμένη ανέλιξή του σε νέες θέσεις· σε νομιμοποιημένα [και νομιμοποιητικά] πόστα, δηλαδή, που, όντας εγκαθιδρυμένα από τους στερεοτυπικούς τρόπους αντίληψης (και αξιολόγησης της πραγματικότητας) της κυρίαρχης ομάδας, παρέχουν στον κάτοχό τους, όχι απλώς κοινωνική αναγνώριση, αλλά και την πιστοποιημένη [συμβολική] εξουσία που αυτή δύναται να επιφέρει.

---

49. Philip Smith, «Κουλτούρα, δομή και υποκείμενο της δράσης: Τρεις προσπάθειες σύνθεσης», στο *Πολιτισμική θεωρία – Μια εισαγωγή*, μτφρ. Α. Κατσικερός, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2006, σ. 216.

50. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 191.

51. Αναφορικά με τον τρόπο λειτουργίας και τη σημασία του οικονομικού κεφαλαίου στο μαρξιστικό κοινωνικό «εποικοδομήμα», αλλά και τα γνωρίσματα που φαίνεται να έχει διατηρήσει στην οπτική του Μπουρντιέ, βλ. Α. Rosenberg, *Φιλοσοφία των Κοινωνικών Επιστημών*, ό.π., σσ. 225 – 239. Αποσπασματικά αναφέρουμε, «Ο Μπουρντιέ είχε κοινή με τον Φουκώ προσέγγιση, την οποία είχαν κληρονομήσει από τον Μαρξ, αναφορικά με τα χαρακτηριστικά κοινωνικά εποικοδομήματα. Ο Μπουρντιέ [...] δεν απέκοψε ποτέ τη σύνδεση του εποικοδομήματος από την οικονομική βάση», βλ. στο ίδιο, σ. 238.

Η ανάπτυξη της έννοιας του *πολιτισμικού κεφαλαίου* [οι απαρχές της οποίας εντοπίζονται στο 1960 -απόρροια της επιστημονικής συνεργασίας των Μπουρντιέ και Πασσερόν]<sup>52</sup> προσέφερε μια διαφορετική κατανόηση της δοξικής σχέσης που μπορεί να έχει κάθε πολιτισμός με τον κοινωνικό κόσμο,<sup>53</sup> δηλαδή, της αυτόματης πεποίθησης [με την μπουρντιανή έννοια, όπου ως αυτόματη πεποίθηση εννοούμε την αυτονόητη μορφή του βιώματος] που έχει ο ένσαρκος φορέας ενός πολιτισμού με την πραγματικότητα [τον πραγματικό τρόπο λειτουργίας της κοινωνίας του]. Συνοπτικά, συνιστά το σύνολο των πολιτισμικών πληροφοριών που προσφέρει ένα πεδίο, ενώ το συναντάμε σε τρεις μορφές: ως ενσαρκωμένο (*habitus*, δηλαδή, πλέγματα προδιαθέσεων, τρόποι σκέψης, αντίληψης και δράσης), ως αντικειμενοποιημένο (πρόσβαση σε πολιτισμικά αγαθά και μορφές τέχνης) και ως θεσμοποιημένο (κατοχή πιστοποιημένων εκπαιδευτικών τίτλων και ακαδημαϊκά προσόντα, τίτλοι ευγενείας). Αξίζει, επιπλέον, να αναφερθεί πως είναι ένας όρος που περιγράφει πληρέστερα τους λόγους για τους οποίους «κάθε εγκαθιδρυμένη αρχή εμφανίζεται ως “φυσική” στα μέλη που την ακολουθούν, είτε αναφέρεται κανείς σε ένα κράτος, σε μια κοινωνία ή σε μια τάξη».<sup>54</sup> Σε αυτή την περίπτωση, προκύπτει ένα καίριο ερώτημα: Γιατί η πολιτισμική αυθαιρεσία γίνεται αντιληπτή ως «φυσική», και, κατ’ επέκταση, ως αδιαμφησβήτη;

Σύμφωνα με την M. S. Mander, παρότι η πολιτισμική ποιότητα, άλλως ειπείν, η κοσμολογική και πολιτική ποιότητα,<sup>55</sup> είναι εντελώς *αυθαίρετη* (αποτέλεσμα ενός εγκαθιδρυμένου τρόπου αξιολόγησης ανάμεσα σε πολλούς άλλους πιθανούς τρόπους), καταφέρνει «λόγω της ιδανικής εφαρμογής των εσωτερικών δομών (ατομικές προδιαθέσεις) και των εμπειρικά παρατηρήσιμων αντικειμενικών δομών (το σχολικό σύστημα, το ταξικό σύστημα, οι εορταστικές εκδηλώσεις, οι κοινοτοπίες, οι κανόνες) [...] να εκλαμβάνεται ως αυταπόδεικτη και φυσική».<sup>56</sup> Εν ολίγοις, το πολιτισμικό πεδίο [όπως και κάθε πεδίο] φροντίζει να προσφέρει «αντικειμενικά» τις ιδιότυπες αρχές της λογικής που εσωκλείει (στα υποκείμενα που φιλοξενεί), μέσω των νομιμοποιημένων και νομιμοποιητικών θεσμικών τρόπων αναπαραγωγής του. Από την άλλη, η

---

52. Derek Robbins, “Theory of Practice”, *Pierre Bourdieu - Key Concepts*, ό.π., σ. 34.

53. Mary S. Mander, Bourdieu, the Sociology of Culture and Cultural Studies: A Critique. *European Journal of Communication*. 1987;2(4):427-453. doi:[10.1177/0267323187002004004](https://doi.org/10.1177/0267323187002004004), σ. 429.

54. M. S. Mander, “Bourdieu, the Sociology of Culture and Cultural Studies...”, ό.π., σ. 429.

55. Κάθε απόδοση πολιτισμικής αξίας σε κάτι (κάθε υπόρρητη αξιολόγηση αυτού του είδους), αποτελεί ένδειξη μιας πολιτικής κοσμολογίας, δηλαδή ενός [πολιτικού, εν τέλει] τρόπου να εντοπίζουμε, να αναγνωρίζουμε, να κατατάσσουμε [ιεραρχικά] τα στοιχεία ενός βιωμένου κοινωνικού κόσμου.

56. M. S. Mander, “Bourdieu, the Sociology of Culture and Cultural Studies...”, ό.π., σ. 429.

εσωτερικευμένη [σωματοποιημένη] τους μορφή, δηλαδή, τα habitus -ως φορείς αυτών των αντικειμενικών αρχών υπό την μορφή προδιαθέσεων που έχουν καταστεί πλέον διαθέσιμες- τείνουν προς το να αντιλαμβάνονται τον γενέθλιο [και αρκούντως πρόσφορο για τις ανάγκες τους] κόσμο, ως τον πλέον «φυσικό». Συνειδητοποιεί κανείς, πως, για ακόμη μια φορά, γίνεται αναφορά στον τρόπο λειτουργίας της κοινωνικής αληθιμότητας, υπό τους όρους της υλικής συμπερίληψης. Περιληπτικά, το πολιτισμικό κεφάλαιο, ως έννοια με πολλές πτυχές, εμπεριέχει εγκαθιδρυμένα γνωρίσματα ομοιογενών συνθηκών ύπαρξης που προσφέρονται (στις έξεις) ως αδιαμφησβήτητα δεδομένα της πραγματικότητας. Συγχρόνως, αυτά τα δεδομένα, υπονοούν και τις πολιτισμικές «απαιτήσεις» στις οποίες καλείται να ανταπεξέλθει το habitus. Θέτουν, δηλαδή, αντικειμενικές στοχοθεσίες υπό την μορφή «αυτονόητων» προσδοκιών που καλούνται να φέρουν εις πέρας τα υποκείμενα ώστε να ανταποκρίνονται στα ζητήματα που εγείρει ο περιβάλλον κόσμος τους. Τέτοιου είδους «απαιτήσεις» δεν γίνονται τόσο αντιληπτές ως επιταγές, αλλά, κυρίως, ως ασύνειδες νύξεις προσανατολισμού.

\*

Διευκρινήσεις για την μπουρντιανή χρήση του όρου «αυθαιρεσία»: Ο Μπουρντιέ, στο εισαγωγικό σημείωμα της *Αναπαραγωγή*,<sup>57</sup> προϊδεάζει τους αναγνώστες για τις πολλαπλές ερμηνείες που επιδέχεται ο συγκεκριμένος όρος λόγω «της ποικιλομορφίας των θέσεων που καταλαμβάνουν οι τωρινοί ή παρελθόντες χρήστες»<sup>58</sup> του στο διανοητικό ή στο πολιτικό πεδίο. Αρχικά, τονίζει πως, παρότι η έννοια της αυθαιρεσίας χαρακτηρίζεται από αμφισημία, «θα έπρεπε να έχουμε το δικαίωμα να καταφεύγουμε στον όρο [...] για να δηλώσουμε αυτό και μόνο αυτό που λέμε ορίζοντάς τον, χωρίς να είμαστε υποχρεωμένοι να θίξουμε όλα τα προβλήματα που εγείρει άμεσα ή έμμεσα»,<sup>59</sup> ενώ, στην πορεία, ορίζει την πολιτισμική αυθαιρεσία «με βάση το ότι δεν μπορεί να συναχθεί λογικά από καμία αρχή».<sup>60</sup> Στα ερμηνευτικά λεξικά βρίσκουμε πως η «αυθαιρεσία» ορίζεται ως η πράξη που παραβιάζει τα δικαιώματα των άλλων μέσω της κατάχρησης της εξουσίας. Επιπροσθέτως, όταν αναφερόμαστε σε πρόσωπα, συνιστά το (δοξικό) ενέργημα που αγνοεί τους κανόνες της λογικής και της ηθικής. Ο Μπουρντιέ, εντούτοις, αποθαρρύνει τους αναλυτές από μια «ηθικολογική ανάγνωση» του όρου· επισημαίνει πως δεν συνιστά εννοιολόγημα το οποίο συνδηλώνει «δικαιολογήσεις ή καταγγελίες» που αφορούν στις πρακτικές των habitus. Αντ' αυτού, εσωκλείει την διαπίστωση ότι [ακόμη και] οι νοηματικές επιφορτίσεις των λέξεων θεμελιώνονται ως διακυβεύματα των αγώνων μεταξύ των τάξεων ή των ομάδων. Συγκεκριμένα, επισημαίνει το γεγονός ότι το εννοιολογικό περιεχόμενο ενός όρου τείνει να αποτελεί αντικείμενο προς διεκδίκηση, το οποίο δύναται να επαναφορτιστεί ανάλογα με το πολιτισμικό

---

57. Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Η Αναπαραγωγή – Στοιχεία για μια Θεωρία του Εκπαιδευτικού Συστήματος*, μτφρ. Γιώργος Καράμπελας, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014, σ. 21.

58. Στο ίδιο.

59. Στο ίδιο.

60. Στο ίδιο.



κεφάλαιο που φέρει η καθεστηκία τάξη· ανάλογα, δηλαδή, με τον διανοητικό προσανατολισμό της άρχουσας ομάδας, η οποία, συνεπαγωγικά, κατέχει την [συμβολική] εξουσία να ορίζει «αντικειμενικά» το νοηματικό περιεχόμενο των γλωσσικών όρων. Η διαδικασία δια της οποίας η πολιτισμική «εξουσία» εδραιώνεται με αντικειμενικό τρόπο πάνω στην ίδια την πολιτισμική της αυθαιρεσία [αυταπόδεικτα άρα και αυτοαναφορικά], δεν είναι άλλη από την *λήθη της ιστορίας* της. Γράφει ο Μπουρντιέ, «οι παρεξηγήσεις αναφορικά με την έννοια της αυθαιρεσίας [...] πηγάζουν [...] από το ότι μια αποκλειστικά συγχρονική σύλληψη των πολιτισμικών φαινομένων [...] μοιραία αγνοεί καθετί που οφείλουν τα φαινόμενα αυτά στους κοινωνικούς όρους ύπαρξής τους, δηλαδή στους κοινωνικούς όρους παραγωγής και αναπαραγωγής τους, με όλες τις αναδομήσεις και τις αντίστοιχες επανερμηνείες τους που επιτρέπουν τη διαιώνισή τους μέσα στις μετασχηματιζόμενες κοινωνικές συνθήκες»<sup>61</sup>. Υπογραμμίζεται μια -όχι ακριβώς συνειδητή- «συγκάλυψη» των συμβολικών διαπάλεων που παρήλθαν [και συνεχώς παρέρχονται] μεταξύ των τάξεων, αλλά, και μια αναπόφευκτη συμβολική «επιβολή» των ιδεολογιών των κυρίαρχων επί των κυριαρχούμενων ομάδων, η οποία εκπορεύεται από τον δυναμικό χαρακτήρα των σχέσεων που περιέχει ο κοινωνικός κόσμος — αναπόφευκτη, διότι, σε έναν κόσμο συμβολικών επιδιώξεων, η συμβολική «επιβολή» των πολιτισμικών στοιχείων των κυρίαρχων ομάδων είναι ο μόνος τρόπος διασφάλισης των ταξικών τους συμφερόντων. Αν μη τι άλλο, τα διακυβεύματα των ταξικών αγώνων αποτελούν πρωτίστως διεκδικήσεις που χαρακτηρίζονται από *ιστορικότητα*. Όταν όμως αυτό, το κρίσιμο γνώρισμα της ιστορικότητας των αγώνων, εκλείπει, τότε, μέσω ενός παραγνωρισμένου (αντικειμενικοποιημένου) τρόπου αναγνώρισης της πραγματικότητας (η οποία είναι εντελώς πραγματική για τα άτομα που την βιώνουν), η οπτική της καθεστηκίας τάξης εγκαθιδρύεται με «φυσική» προφάνεια ως κανονικότητα. Μια κανονικότητα η οποία χαρακτηρίζεται από την αμνησία της γέννησής της,<sup>62</sup> και παρουσιάζεται (αυθαίρετα) ως καθολικός κόσμος, ο οποίος «περιέχει στοιχεία που αξίζουν ως έχουν» επειδή «πάντα έτσι ήταν».<sup>63</sup> Σημαντικό ρόλο στη νομιμοποίηση και τη διαιώνιση (αναπαραγωγή) αυτής της οπτικής παίζει το *σχολικό κεφάλαιο*, τόσο ως πρωτογενής φορέας διαπαιδαγώγησης μέσω της οικογένειας όσο και ως δευτερογενής φορέας εγχάραξης αξιών μέσω των σχολικών ιδρυμάτων. Πιο συγκεκριμένα, για να επιστρέψουμε στα πολιτισμικά ζητήματα, η *πολιτισμική αυθαιρεσία* καταδεικνύεται από το γεγονός ότι η πολιτισμική μορφή (ενός έθνους, μιας κουλτούρας κ.ο.κ.) παρουσιάζεται ως αυθαίρετη (μη κανονική) σε έναν εξωτερικό παρατηρητή, ενώ για αυτόν που την βιώνει και που έχει δομηθεί διαθεσιακά εντός της, φαίνεται φυσική και αποκτά καθολικά (δηλαδή οικουμενικά) χαρακτηριστικά. Εκτενέστερα, εντός ενός πολιτισμικού πλαισίου, τα άτομα αποκτούν συγκεκριμένους τρόπους αποτίμησης (δηλαδή αξιολόγησης) των πραγμάτων που αντιλαμβάνονται. Δια του σχολικού κεφαλαίου, το οποίο φροντίζει να αναπαράγει (μέσω μιας εργασίας εγχάραξης) τα πολιτισμικά γνωρίσματα της εξέχουσας τάξης, αποκτούν ομοιογενείς τρόπους αντίληψης, σκέψης, εκτίμησης και δράσης με αυτά τα γνωρίσματα. Συνεπώς, η *πολιτισμική αυθαιρεσία* δεν μπορεί να συναχθεί λογικά από καμία αρχή [όπως ακριβώς οι λέξεις μιας γλώσσας είναι αυθαίρετες σε σχέση με

---

61. P. Bourdieu, J. C. Passeron, *Η Αναπαραγωγή – Στοιχεία για μια Θεωρία του Εκπαιδευτικού Συστήματος*, ό.π., σ. 35.

62. Στο ίδιο.

63. Στο ίδιο, σ. 36.

την έννοιά τους] και «εκφράζει πληρέστερα από κάθε άλλη, αν και πάντα με τρόπο διαμεσολαβημένο, τα αντικειμενικά συμφέροντα (υλικά και συμβολικά) των κυρίαρχων ομάδων ή τάξεων»<sup>64</sup>.

\*

Παραδείγματος χάριν, στην περίπτωση της μουσικής ορχήστρας περιλαμβάνουν την αντικειμενική γνώση των τεχνών και της κουλτούρας, την πιστοποίηση των τυπικών προσόντων (τίτλοι σπουδών) και την τεχνογνωσία σε συγκεκριμένους καλλιτεχνικούς τομείς (η ικανότητα κάποιου, παραδείγματος χάριν, να παίζει ένα μουσικό όργανο).<sup>65</sup> Έτσι, συνειδητοποιεί κανείς πως, οι -υπό διεκδίκηση- θέσεις επιζητούν εγγυήσεις. Συνεπώς, το διακύβευμα της απόκτησης της πρωτοκαθεδρίας στο υποπεδίο των βιολιών, αυτή η προσδοκία των μουσικών να κατακτήσουν την πρώτη θέση [ο «εξάρχων», στην ιδιότυπη ορολογία της συμφωνικής ορχήστρας], δεν είναι αυτόθετη απαίτηση (ενός υποκειμένου που ορίζει «ελεύθερα» το μέλλον του). Είναι, κυρίως, μια θεσμοποιημένη, δοξική, «απαίτηση» πολιτισμικής φύσεως, η οποία, λόγω της αντικειμενικής της βαρύτητας, γίνεται αντιληπτή από τα υποκείμενα ως αδιαμφισβήτητη υποχρέωση. Επιπροσθέτως, οι ικανότητες του κάθε μουσικού συν-εκτιμώνται λαμβάνοντας υπόψη, τόσο την πιστοποιημένη γνώση τους (πολιτισμικό κεφάλαιο), όσο και το συνεργατικό-επικοινωνιακό τους χαρακτήρα (κοινωνικό κεφάλαιο). Το οικονομικό κεφάλαιο, έχοντας ήδη παίξει τον ρόλο του, παρείχε στον (κάποτε εν δυνάμει) καλλιτέχνη την δυνατότητα να ακολουθήσει πολυέξοδες διαδικασίες διαπαιδαγώγησης. Άλλωστε, είναι κοινός τόπος πως οι σπουδές στην κλασική μουσική, τόσο λόγω της κοστολόγησης των μαθημάτων, όσο και λόγω των δαπανηρών εξετάστρων, αποτελούν απαγορευτική ενασχόληση για τις λιγότερο εύπορες οικογένειες. Σε αυτά, ας προσθέσει κανείς και την αναγκαιότητα αγοράς ενός ποιοτικού μουσικού οργάνου —συχνά, οι καθηγητές κλασικής παιδείας θα συμβουλέψουν τους γονείς ενός φερέλπιδος μαθητή να προχωρήσουν σε μια τέτοια αγορά, πάντοτε υπό την μορφή μιας υπονοούμενης αναγκαιότητας προς το συμφέρον του παιδιού, καθώς και της κατάλληλης προετοιμασίας του για την είσοδο στο επαγγελματικό πλαίσιο της μουσικής [«Όσο καλύτερο όργανο έχει, τόσο καλύτερα θα ακούγεται. Όσο καλύτερα ακούγεται, τόσο ευκολότερα θα απορροφηθεί επαγγελματικά. Δεν είναι υποχρεωτικό, αλλά...»]. Αν αναλογιστεί, κανείς, πόσο κοστίζει ένα «καλό» βιολί, ή ένα «καλό» πιάνο, σε σύγκριση με τον μέσο όρο εισοδήματος της μεσαίας τάξης, θα σχηματίσει μια πληρέστερη εικόνα για τα

---

64. Στο ίδιο.

65. P. Smith, *Πολιτισμική θεωρία – Μια εισαγωγή*, ό.π., σσ. 216-17.

προαναφερθέντα. Για τα λαϊκά στρώματα δε, η σύγκριση είναι περιττή. Ωστόσο, θα αποτελούσε παράλειψη να μην υπογραμμιστεί το γεγονός ότι ο εκάστοτε παιδαγωγός, εκπαιδευμένος και πιστοποιημένος ο ίδιος μέσα στο ίδιο σύστημα, δεν εξυπηρετεί κάποια προσωπική, μισαλλόδοξη, σκοπιμότητα, ενόσω παρέχει αυτού του είδους τις συμβουλές. Δεν επιχειρεί να υπονομεύσει, ούτε να προδικάσει -μέσω της έμμεσης νύξης των οικονομικών αναγκαιοτήτων- την επαγγελματική πορεία ενός μαθητή της μεσαίας ή της λαϊκής τάξης. Αυτό που συμβαίνει, στην πραγματικότητα, είναι πως και ο ίδιος «απαγγέλει» το μάθημά του.<sup>66</sup> Ο δάσκαλος είναι, σε έναν βαθμό, απλώς ο «εντολοδόχος των ομάδων ή [των] τάξεων των οποίων την πολιτισμική αυθαιρεσία επιβάλλει σύμφωνα με τον τρόπο επιβολής που ορίζεται από αυτή την αυθαιρεσία»<sup>67</sup> και υπό την οποία έχει ο ίδιος μαθητεύσει. Παρουσιάζει τα αντικειμενικά στοιχεία του πεδίου ως φυσικά και αδιαμφησβήτητα -ακριβώς, δηλαδή, όπως τα αντιλαμβάνεται. Αυτός είναι και ένας τρόπος αναπαραγωγής του κεφαλαίου. Διαμέσου, δηλαδή, του *σχολικού κεφαλαίου*, ήτοι, της εκπαίδευσης.<sup>68</sup>

Έως αυτό το σημείο, έγινε μια σύντομη αναφορά στις τρεις κατηγορίες κεφαλαίου που ορίζει η μπουρντιανή θεώρηση. Εντούτοις, υπάρχει ένα θεμελιώδες γνώρισμα που χαρακτηρίζει όλα τα είδη κεφαλαίου, και το οποίο, δια της σύμπτυξης των παραπάνω, οδηγεί στην ανάδυση μιας τέταρτης μορφής. Το γνώρισμα αυτό, δεν είναι άλλο από τη δυνατότητα *μετατρεψιμότητας* που φέρουν. Επί τούτου, παρουσιάστηκε προηγουμένως, εν είδει παραδείγματος, μια ενδεικτική περίπτωση όπου το οικονομικό κεφάλαιο μετατρέπεται σε πολιτισμικό [μαθήματα κλασικής παιδείας]. Ωστόσο, εάν εστιάσει κανείς την προσοχή του στα χρηματικά οφέλη που δύναται να επιφέρει η επαγγελματική κατάρτιση, διαπιστώνει πως το πολιτισμικό κεφάλαιο μπορεί να μετατραπεί, εκ νέου, σε οικονομικό κεφάλαιο.<sup>69</sup> Αυτή η ιδιότητα

---

66. «Μάταια πασχίζω να είμαι ο πρώτος, να σκεφθώ πρωτότυπα· η παράδοση κι η μόδα τραβούν πάντα τα σχοινιά. Οι φράσεις, οι ιδέες και, αλίμονο, τα ίδια τα αισθήματά μου είναι λίγο-πολύ απομιμήσεις· πιστεύουμε πως αγαπούμε, και απαγγέλουμε το μάθημά μας!», βλ. Vladimir Jankélévitch, *Η Ειρωνεία*, μτφρ. Μιχάλης Καραγάλιος, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 20052, σ. 32.

67. P. Bourdieu, J.C. Passeron, *Η Αναπαραγωγή – Στοιχεία για μια Θεωρία του Εκπαιδευτικού Συστήματος*, ό.π., σ. 51.

68. Στην επόμενη ενότητα θα ακολουθήσει εκτενέστερη ανάλυση των τρόπων παραγωγής και αναπαραγωγής, τόσο του πολιτισμικού πεδίου, όσο και του σχολικού κεφαλαίου.

69. Υπάρχουν εξαιρετικές οικονομικές απολαβές για τους μουσικούς που συμμετέχουν σε μεγάλες συμφωνικές ορχήστρες. Σε συμφωνικές ορχήστρες παγκοσμίου φήμης, για παράδειγμα, ο ετήσιος μισθός ξεκινάει από τα 150.000 δολάρια και προσεγγίζει τα 500.000 δολάρια για τις εξέχουσες θέσεις. Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. Patrick Gleeson, “How Much Money Do Orchestra Musicians Make?”, στο CHRON, 29 Ιουνίου 2018, προσπελάστηκε στις 28.11.20, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://work.chron.com/much-money-orchestra-musicians-make-15161.html>

μεταθεσιμότητας των ειδών κεφαλαίου, βρίσκει την εννοιολογική της πραγμάτωση σε μια τέταρτη, σωρευτική, μορφή: στο *συμβολικό κεφάλαιο*.

Ο Μπουρντιέ διευκρινίζει, στην *Αίσθηση της Πρακτικής*, πως το συμβολικό κεφάλαιο αποτελεί κεφάλαιο «τιμής και κύρους». <sup>70</sup> Επισημαίνει πως συνιστά *πίστη*, ένα είδος «προκαταβολής, έκπτωσης, πίστωσης» <sup>71</sup> που βασίζεται στο αίσθημα εμπιστοσύνης, προς ένα άτομο, μια ομάδα, ή, ένα εγκαθιδρυμένο τρόπο αντίληψης των πραγμάτων, ο οποίος δημιουργεί, ενδυναμώνει και ανανεώνει την κατάσταση πραγμάτων την οποία επικαλείται [και η οποία ήδη ισχύει υπό την έννοια ενός αντικειμενικού πλαισίου]. Είναι ένα συμπεριληπτικό κεφάλαιο, το οποίο «συγκαλεί» την μέθεξη των τριών βασικών μορφών (οικονομικό, κοινωνικό, πολιτισμικό), ενώ, υπό το πρίσμα της κοινωνικής αναγνώρισης, λειτουργεί αθροιστικά ως προς την γενική εκτίμηση που μπορεί να λαμβάνει ένα *habitus* εντός των πεδίων που κινείται. Συνεπώς, είναι μια *παραγνορισμένη* μορφή του υλικού κεφαλαίου, <sup>72</sup> εξαρτημένο από την επιτυχή χρήση των άλλων ειδών κεφαλαίου, <sup>73</sup> ενώ, η επίδειξή του «αποτελεί έναν από τους μηχανισμούς που κάνουν (δίχως αμφιβολία, οικουμενικά) το κεφάλαιο να πηγαίνει στο κεφάλαιο». <sup>74</sup>

\*

Για να εξηγήσουμε καλύτερα τα προαναφερθέντα, θα επιχειρήσουμε να σχολιάσουμε τη γνωστή λαϊκή ρήση «τα λεφτά πηγαίνουν στα λεφτά», εστιάζοντας στη νοηματική περιπλοκότητα που μπορεί να κρύβει μια κοινοτοπία. Πιο συγκεκριμένα, εάν λάβουμε υπόψη τα γνωρίσματα του συμβολικού κεφαλαίου, θα μπορούσαμε να «μεταφράσουμε» τις λέξεις με μπουρντιανούς όρους, κατανοώντας έτσι πληρέστερα τα κεφαλαιακά γνωρίσματα που ελλοχεύουν πίσω από αυτήν την προφανή δήλωση αποδοχής της καθεστηκυίας τάξης [καθώς η γνωστή αυτή ρήση ειπώνεται συνήθως από αυτούς που δεν έχουν, αλλά επιθυμούν (κι όχι απλώς επιθυμούν, αλλά και γνωρίζουν βαθιά μέσα τους πως το πιθανότερο είναι πως δεν θα μπορέσουν να επιτύχουν), την οικονομική τους ευημερία]. Πρώτη απόπειρα: «Τα λεφτά πηγαίνουν στους κυρίαρχους κατόχους του οικονομικού κεφαλαίου». Γνωρίζουμε, όμως, πως το οικονομικό κεφάλαιο δύναται να μετατραπεί σε πολιτισμικό κεφάλαιο. Αναφέραμε, επίσης, προηγουμένως, πως μια από τις εκφάνσεις του πολιτισμικού κεφαλαίου είναι και η ενσώματη κατανόηση (*habitus*) των αντικειμενικών αρχών του πεδίου, το οποίο συνεπάγεται, μέσω της εκπαίδευσης, ένα είδος κατανόησης των «απαιτήσεων» του πεδίου, *άρα και*, του τρόπου χειρισμού τους. Δεύτερη απόπειρα: «Τα λεφτά πηγαίνουν σε αυτούς που ξέρουν (*γιατί είναι τα λεφτά*)». Όμως, το οξύμωρο εδώ βρίσκεται στο γεγονός ότι, παρότι αρκετοί γνωρίζουν την οικονομική λογική (φέρουν τα διαπιστευτήρια

---

70. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 192.

71. Στο ίδιο, σ. 195.

72. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 199.

73. Στο ίδιο.

74. Στο ίδιο, σ. 195.

διδασκαλικών και μεταδιδασκαλικών φοιτήσεων), δεν απολαμβάνουν -όλοι ανεξαιρέτως- τις οικονομικές απολαβές που θα αντιστοιχούσαν στους κόπους τους. Κι όμως, τα λεφτά, δεν πηγαίνουν, απλώς, σε αυτούς που ξέρουν *τι είναι* τα λεφτά. Σε αυτό το σημείο, ας διευκρινίσουμε το, κατά πολλούς, λησμονημένο γεγονός πως, τα χρήματα αποτελούν χάρτινα υλικά αντίγραφα, «κομμένα και ραμμένα» μαζικά σε όμοιες διαστάσεις, τα οποία, αυτά καθαυτά, δεν έχουν παρά ελάχιστη αξία. Η πραγματική τους αξία συνίσταται στην προσάρτηση της συμβολικής τους αξιολόγησης [ένα χαρτονόμισμα αποκτά την αντίστοιχη, συμβολική και αυθαίρετη, αξία που αναγράφει ένας αριθμός πάνω του, και, αναγνωρίζεται ως αντικείμενο αξιακής χροιάς ιδωμένο μόνο υπό το πρίσμα των αρχών της συγκεκριμένης οικονομικής λογικής που το παρήγαγε].<sup>75</sup> Η προσάρτηση συμβολικής αξίας σε ένα απλό -υλικό- κομμάτι χαρτιού, μαρτυρά αυτό που αναφέρει ο Μπουρντιέ: «το “οικονομικό κεφάλαιο” δεν λειτουργεί παρά υπό την ευφημισμένη μορφή του συμβολικού κεφαλαίου. Η μετατροπή του [...] αποτελεί προϋπόθεση».<sup>76</sup> Άρα, γνωρίζοντας πως το οικονομικό κεφάλαιο είναι άρρηκτα συνυφασμένο με το συμβολικό κεφάλαιο, και το συμβολικό κεφάλαιο, με την σειρά του, αποτελεί κεφάλαιο *τιμής* και *κύρους*, καταλήγουμε σε ένα άλλο συμπέρασμα. Τρίτη απόπειρα: «Τα λεφτά πηγαίνουν σε όσους έχουν κύρος». Συμπληρωματικά, αναφέρουμε πως το κύρος (ως συμβολικό κεφάλαιο) είναι η σωρευτική έννοια που περικλείει γνωρίσματα του οικονομικού, του κοινωνικού, αλλά και του πολιτισμικού κεφαλαίου. Με απλά λόγια, στη συγκεκριμένη ανάλυση, υποδηλώνει την (ενίοτε κληρονομημένη) κατοχή χρημάτων, την δυναμική και επικοινωνιακή (δηλαδή αναγνωρίσιμη) παρουσία ενός ατόμου στον οικονομικό κλάδο, όσο και την πιστοποιημένη κατάρτιση τρόπων απόκτησης και διαχείρισης χρημάτων. Εντούτοις, και παρόλα τα συμπεριληπτικά του γνωρίσματα, το κύρος, δεν μετριέται εύκολα. Για την ακρίβεια, ο Μπουρντιέ τονίζει, «μετριέται και απαριθμείται πολύ δυσκολότερα [ακόμη και] από τη γη».<sup>77</sup> Συμπεραίνουμε, πως ο μόνος τρόπος να εντοπίσουμε τον δείκτη μέτρησης του κύρους, είναι να επιστρέψουμε στο υλικό αντικείμενο πάνω στο οποίο έχει προσαρτηθεί η συμβολική του αξία· δηλαδή, στα ίδια τα χαρτονόμισμα. Τέταρτη, αναλυτική και τελευταία απόπειρα: «Τα λεφτά πηγαίνουν σε αυτόν που, όντας σε κυρίαρχη ταξική ομάδα, κατέχει (ενίοτε λόγω κληρονομιάς) ένα υπολογίσιμο οικονομικό κεφάλαιο, και, ως εκ τούτου, γνωρίζει πρακτικά, αλλά και θεωρητικά, τόσο τον τρόπο να κινείται μέσω γνωριμιών στο οικονομικό πεδίο, να διαχειρίζεται και να προσανατολίζεται προς την σωστή επένδυση διεύρυνσης του οικονομικού του κεφαλαίου, όσο και, λόγω της συσσώρευσης όλων αυτών, να έλκει νέες κερδοφόρες προτάσεις βασισμένες στην εμπιστοσύνη που αποπνέει», δηλαδή, εν ολίγοις, «τα λεφτά πηγαίνουν στα λεφτά».

*Υποσημείωση:* Εάν ο αναγνώστης θεωρεί πως η ανάλυση υπήρξε περιττή, ή, το λιγότερο άστοχη, αφού, με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο, κατέληξε στο σημείο απ' όπου εκκίνησε, θα αναφέρουμε μόνο πως, η διαδικασία ανάλυσης [μπουρντιανά] προσφέρει, μέσω των πολυσχιδών διεργασιών της, μια επανεκτίμηση του υπό ανάλυση αντικειμένου, και, συνεπαγωγικά, μια αίσθηση ουσιώδους απόλαυσης, η οποία πηγάζει από την κατανόηση του εννοιολογικού περιεχομένου του.<sup>78</sup>

---

75. «Ο οικονομικός πλούτος δεν μπορεί να λειτουργήσει ως κεφάλαιο παρά σε σχέση με ένα οικονομικό πεδίο», βλ. *στο ίδιο*, σ. 202.

76. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 209.

77. *Στο ίδιο*, σ. 197.

78. Συγκεκριμένα, ο Μπουρντιέ αναφερόμενος στα ζητήματα της τέχνης [ίσως, ένας από τους κατεξοχήν ευαίσθητους, ή, ακόμη και εύθικτους, τομείς σε θέματα ανάλυσης], αναφέρει: «η επιστημονική ανάλυση, όταν είναι ικανή να φέρει στο φως [...] την πληροφοριακή διατύπωση, τη γενεσιουργό αρχή,

Τέλος, μια αναλυτική (σύντομη) επισκόπηση σαν και την προηγουμένη, περισσότερο επιχειρεί να εντοπίσει τον εννοιολογικό πλούτο που μπορεί να εσωκλείει μια λαϊκή ρήση, παρά να την μεταποιήσει σε κάτι άλλο, ίσως, πιο σύνθετο. Άλλωστε, η λιτότητα «χρησιμοποιεί την ιδιότητα που διαθέτει η συνείδηση να είναι ολόκληρη εμμενής σε καθένα από τα σημεία της»,<sup>79</sup> όπως έγραφε ο Β. Ζανκελεβίτς. Με άλλα λόγια, στον απλό και βιωματικό λόγο, κάθε λέξη έχει σημασία, καθώς «εκφράζει το περισσότερο λέγοντας το λιγότερο».<sup>80</sup>

\*

Περιληπτικά, τέθηκε υπό ανάλυση η έννοια του *κεφαλαίου*, ώστε να καταδειχθεί το γεγονός ότι περιλαμβάνει τα νοηματικά, τα πρακτικά, τα συμβολικά και τα υλικά γνωρίσματα του κοινωνικού κόσμου, τα οποία φέρουν τα *habitus* υπό την μορφή προδιαθέσεων.<sup>81</sup> Συνεπώς, το κεφάλαιο, αποτελεί τη «μήτρα» παραγωγής ερεθισμάτων που ανεξάντλητα τροφοδοτεί και νοηματοδοτεί τους τρόπους συμπεριφοράς των *έξεων* υπό την μορφή διαθέσεων, και, ως εκ τούτου, του συνυπάρχει εντός του κοινωνικού πεδίου. Πιο συγκεκριμένα, όμως, το *πολιτισμικό κεφάλαιο* αποτελεί το ποιοτικό πλέγμα περιεχομενικοτήτων το οποίο υποβαστάζει αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως έμφυτο στοιχείο ενός χαρακτήρα, αλλά και, συνολικά, ως *κοινωνική ταυτότητα*. Είναι το «αντικειμενικά» δομημένο υποστήριγμα μιας προσωπικότητας, και, κατ' επέκταση, οι ηθικές αξίες, το γούστο και οι συμβολικές επιδιώξεις της. Είναι η ραχοκοκαλιά που δομεί ανεξίτηλα τη «στόφα» μιας ανθρώπινης ιδιοσύστασης. Ένα κληροδοτημένο (προς τα υποκείμενα) κεφάλαιο, το οποίο κοινοποιεί τα εγκαθιδρυμένα στοιχεία μιας *πολιτισμικής δεδομενικότητας* που αναγνωρίζεται ως καθολικά αντικειμενική, ενώ, στην πραγματικότητα, είναι *αυθαίρετη*. Είναι μια αναπόφευκτη (σχεδόν ανεπαίσθητη στο επίπεδο της [σχολαστικής] συνειδητότητας) πρόσληψη των κανονικοτήτων που μας περιβάλλουν. Είναι το, αξιακά και δεοντολογικά, πυκνό περιεχόμενο που, τουλάχιστον σε αρχικό στάδιο, φέρουν ασύνειδα τα *habitus*. Είναι δομικά στοιχεία της πραγματικότητας που, μέσω της ενσώματης παρουσίας τους, φανερώνονται ως ιδιοσυγκρασιακά γνωρίσματα με διάρκεια και ανθεκτικότητα. Εάν ο *κόσμος* είναι η αινιγματική μήτρα των

---

το λόγο ύπαρξης, παρέχει στην καλλιτεχνική εμπειρία, καθώς και στην απόλαυση που τη συνοδεύει, την καλύτερη δικαιολόγηση, την πιο πλούσια τροφή της», βλ. Pierre Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2006, σ. 31.

79. V. Jankélévitch, *Η Ειρωνεία*, ό.π., σ. 86.

80. Στο ίδιο.

81. Μπορούμε, παραδείγματος χάρη, να εντοπίζουμε το πρακτικό ως πρακτικό, και το συμβολικό ως συμβολικό, έχοντας συγχρόνως υπόψη πως το πρακτικό επιτελεί, *de facto*, συμβολικές λειτουργίες, και πως το συμβολικό επίπεδο δεν είναι διακριτό από το επίπεδο των πρακτικών αλλά αποτελεί αναπόσπαστη πτυχή του.

κοινωνικών προδιαθέσεων, τότε, το σωματοποιημένο κεφάλαιο είναι η απάντηση, ως διαθεσιακή στάση, ή υπαρκτικό στίγμα, εντός του. Το πολιτισμικό κεφάλαιο είναι γνωσιακό εφόδιο (με την ευρεία έννοια): ένα προβάδισμα συμβολικού χαρακτήρα σε έναν κοινωνικό κόσμο συμβολικών διεκδικήσεων. Η σύνθεση των κληροδοτημάτων του (υπό την μορφή των έξεων) οδηγεί στον σχηματισμό μιας υφολογικής ταυτότητας που, εντελώς ανεπαίσθητα, δηλώνεται σε κάθε μας βήμα [κυριολεκτικά και μεταφορικά]. Το πολιτισμικό κεφάλαιο, ως κάτι που «παγιώνει» τα χαρακτηριστικά στοιχεία της φυσιογνωμίας ενός habitus, χωρίς να του στερεί ποιότητες ευλυγισίας και προσαρμοστικότητας, δηλαδή, το σώμα ως κληρονόμος (αλλά και ως κληροδότης) πολιτισμικού κεφαλαίου, θα είναι το ζητούμενο της επικείμενης ενότητας: ένας σωματοποιημένος πολιτισμός εν κινήσει και υπό αναδιαμόρφωση.

## 1.2 Το σώμα ως κληρονόμος και κληροδότης πολιτισμικού κεφαλαίου

Στην προηγούμενη ενότητα αναφερθήκαμε στην έννοια του πολιτισμικού κεφαλαίου και, αδρομερώς, στο ρόλο του σχολικού κεφαλαίου. Στην πορεία θα εστιάσουμε την προσοχή μας στην σχέση ανάμεσα στην πρωτογενή εκπαίδευση και στη ταξική διαφοροποίηση της *αισθητικής* αντίληψης, υπό την οπτική της μπουρντιανής προσέγγισης του *γούστου*. Μια αντίληψη που μαρτυρά (ενώ συνάμα πραγματώνει δια της εκφοράς της) τον τρόπο *σωματικής* εσωτερίκευσης των πολιτισμικών γνωρισμάτων, αλλά και τον ποιοτικό χαρακτήρα των ενεργημάτων των *habitus*. Καθόλη την επικείμενη ανάλυση, η ανάπτυξη θα συνοδεύεται από αφηγηματικές παρεμβάσεις οι οποίες θα αφορούν στην μουσική ιστορία, προσβλέποντας σε μια πληρέστερη αναγνωστική εμπειρία. Πιο συγκεκριμένα, θα αναφερθούμε, τόσο σε γνωρίσματα της Δυτικής μουσικής όσο και σε χαρακτηριστικά της Αφρικανικής μουσικής κουλτούρας. Κυρίως, όμως, θα εστιάσουμε στη μουσική που ενσωματώνει στοιχεία και των δύο, στη μουσική του εξαναγκασμού και του *σωματικού* πόνου, στην μουσική που, παρότι αρχικά *υστερούσε*, εντέλει, βρέθηκε από *κυριαρχούμενη* (καθοριζόμενη) *κυρίαρχη* (καθορίζουσα)· τα «Μπλουζ».



### 1.2.1 Εκπαίδευση και Συμβολική Βία<sup>82</sup>

«Δεν είχα συνειδητοποιήσει ποτέ πόσα πρόσωπα υπάρχουν.  
Κυκλοφορούν ένα σωρό άνθρωποι αλλά πολύ περισσότερα πρόσωπα.

[...] προκύπτει φυσικά το ερώτημα,  
αφού έχουν περισσότερα πρόσωπα,

τι κάνουν με τα υπόλοιπα;

Τα φυλάνε. Θα τα φορέσουν τα παιδιά τους»<sup>83</sup>

P. M. Ρίλκε

«Η νομιμότητα είναι αόρατη»<sup>84</sup> τονίζουν οι Μπουρντιέ και Πασσερόν στην *Αναπαραγωγή* [πρώτη έκδοση στη Γαλλία το 1970] —ένα έργο κατεξοχήν επικεντρωμένο στον ρόλο της *παιδαγωγικής εργασίας* και της άρρηκτης σύνδεσής της με την *συμβολική εξουσία* και την *κοινωνική αναπαραγωγή*. Σε αυτό το -κατά πολλούς δυσανάγνωστο λόγω συγγραφικού ύφους-<sup>85</sup> ερευνητικό πόνημα, εντοπίζει κανείς, εκτός από τις *σχέσεις δύναμης* που βρίσκονται πίσω από τον μανδύα των συμβολικών συμπεριφορών, τους τρόπους (θεσμικούς ή μη) ενστάλαξης των αντικειμενικών κοινωνικών δομών στις ενσώματες παρουσίες. Με άλλα λόγια, οι ερευνητικές διαπιστώσεις που καταγράφονται στο βιβλίο παρουσιάζουν ενδελεχώς, τόσο τους τρόπους με τους οποίους η *πολιτισμική αυθαιρεσία* συστήνεται ως *πολιτισμική ορθοδοξία* όσο και τους θεσμικούς μηχανισμούς που διατηρούν και διαιώνίζουν την πρωτοκαθεδρία της.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η μπουρντιανή θεώρηση διακρίνει ως κρίσιμο διακύβευμα των κοινωνικών διεργασιών την διεκδίκηση (συμβολικής) εξουσίας. Μιας, ως επί το πλείστον, «ήπιας»<sup>86</sup> εξουσίας —λαμβάνοντας υπόψη όχι τόσο το βεληνεκές της δύναμης της<sup>87</sup> όσο τον βαθμό στον οποίο γίνεται αντιληπτή, καθώς δεν

---

82. Προτού υπεισεέλθουμε στην ανάλυση της παιδαγωγικής δραστηριότητας, είναι αναγκαίο να διευκρινίσουμε πως όσα ακολουθούν αναπτύσσονται στην βάση της μπουρντιανής διαπίστωσης περί σύστασης, νομιμοποίησης και αναπαραγωγής της *πολιτισμικής αυθαιρεσίας*. Για να μην καταστήσουμε το κείμενο δυσνόητο και το φορτώσουμε [αναίτιως] με λεπτομέρειες που έχουν ήδη επισημανθεί, προτρέπουμε τον αναγνώστη να ανατρέξει στην εμβόλιμη σημείωση «Διευκρινήσεις για την μπουρντιανή χρήση του όρου “αυθαιρεσία”», στο προηγούμενο κεφάλαιο.

83. Ράινερ Μαρία Ρίλκε, *Οι Σημειώσεις του Μάλτε Λάουριντς Μπρίγκε*, μτφρ. Αλέξανδρος Ίσαρης, Κίχλη, Αθήνα 20192, σ. 12.

84. P. Bourdieu, J. C. Passeron, *Η Αναπαραγωγή – Στοιχεία για μια Θεωρία του Εκπαιδευτικού Συστήματος*, ό.π., σ. 47.

85. Richard Jenkins, *Pierre Bourdieu – Key Sociologists*, Series editor Peter Hamilton, The Open University, Milton Keynes 1992, σ.65.

86. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 205.

87. Απεναντίας, η συμβολική βία σε ορισμένες περιπτώσεις είναι πολύ πιο ισχυρή από την σωματική βία, καθώς νομιμοποιεί μια συγκεκριμένη κοινωνική ευταξία. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ.

εκλαμβάνεται (από τα υποκείμενα) ως εξαναγκαστική αλλά ως αυτονόητη [φυσική]. Η «ήπια» εξουσία, η οποία δεν είναι άλλη από την *συμβολική βία*, είναι «ταυτόχρονα περισσότερο παρούσα και περισσότερο συγκαλυμμένη».<sup>88</sup> Η διαδικασία ανταλλαγής δώρων (παραδείγματος χάριν) μπορεί να θεωρηθεί άσκηση συμβολικής δύναμης, διότι, κατά έναν τρόπο, «υποχρεώνει» τον παραλήπτη να εξοφλήσει το συμβολικό του χρέος επιστρέφοντας με την σειρά του ένα άλλο δώρο στον δωρητή. Κατά την διάρκεια αυτής της διαδικασίας, η σχέση μεταξύ των ρόλων του «αποστολέα» και του «παραλήπτη» αποκτούν μια κυκλοτερή και ανατροφοδοτική επικοινωνία, η οποία, υπό την παραγνωρισμένη μορφή της ηθικής «υποχρέωσης», συγκαλύπτει την άσκηση συμβολικής βίας από τη μια πλευρά στην άλλη.<sup>89</sup> Σε πλήρη αντίθεση με την «ανοιχτή» βία της οικονομικής πίεσης (την οποία ασκεί ένας τοκογλύφος ή μια τράπεζα για την αποπληρωμή των δανείων), η «αόρατη» βία, είναι «η βία της εμπιστοσύνης, της υποχρέωσης, της προσωπικής αφοσίωσης [...] του σεβασμού, με λίγα λόγια, όλων των αρετών που τιμούν την ηθική της τιμής»<sup>90</sup>. Όπως τονίζει η E. Adnan μέσω του λογοτεχνικού χαρακτήρα της Μαρί-Ροζ: «Η ηθική είναι βία. Μια βία αόρατη στην αρχή».<sup>91</sup>

Έχει ήδη επισημανθεί η συνάφεια των ηθικών αρχών με τα γνωρίσματα του πολιτισμικού κεφαλαίου του εκάστοτε πεδίου. Παρόλα αυτά, στο σημείο αυτό, υπενθυμίζεται πως κάθε κοινωνικός χώρος εμπεριέχει διακριτά αντικειμενικά γνωρίσματα συν-ύπαρξης· γνωρίσματα, δηλαδή, που καθορίζουν (ως επιτρεπτούς ή κατακριτέους) συγκεκριμένους τρόπους αντίληψης, εκτίμησης, σκέψης και δράσης. Αναπόφευκτα, εγείρονται ζητήματα που αφορούν στους *τρόπους* απόκτησης και νομιμοποίησης της συμβολικής εξουσίας. Επομένως, κρίνεται αναγκαίο να εστιαστεί η ανάλυση στην σημασία της *παιδαγωγίας*, ήτοι, στην επισήμανση ενδεικτικών τρόπων εγχάραξης πολιτισμικού κεφαλαίου, μέσω των οποίων το *habitus* αποκτά τις προδιαθέσεις που (σωρευτικά) συνιστούν τα γνωρίσματα της ιδιοσυγκρασίας του. Συνεπώς, στην πορεία, θα δοθεί έμφαση στους τρόπους αναπαραγωγής και

---

Ανδρέας Ντούνης, «Η Συμβολική Βία στον Μπουρντιέ», στο Social Policy.gr - Κοινωνική Πολιτική-Κοινωνική Θεωρία, 31 Μαρτίου 2016, προσπελάστηκε στις 31.12.20, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://socialpolicy.gr/2016/03/%CE%B7-%CF%83%CF%85%CE%BC%CE%B2%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%B2%CE%AF%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD-bourdieu.html>

88. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 206.

89. «Ο “τρόπος του δούναι”, το ύφος, ο τύπος, είναι αυτό που χωρίζει το δώρο από την άμεση ανταλλαγή, την ηθική υποχρέωση από την οικονομική υποχρέωση», βλ. *στο ίδιο*, σ. 205.

90. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 207.

91. Etel Adnan, *Σιττ Μαρί-Ροζ*, μτφρ. Λίζυ Τσιριμώκου, ΑΓΡΑ, Αθήνα 2019, σ.85.

νομιμοποίησης του πολιτισμικού κεφαλαίου, ή, με άλλα λόγια, στην *πρωτογενή εκπαίδευση*: το οικογενειακό και το σχολικό περιβάλλον.

*«Η εθνική μας ζωή θα ήταν πολύ πιο πλούσια εάν ήμασταν περισσότερο πολιτισμικά ενημερωμένοι μέσω του εκπαιδευτικού μας συστήματος. Ήταν στρατηγικό λάθος το γεγονός ότι βγάλαμε τις τέχνες από το εκπαιδευτικό μας σύστημα. Όλοι το γνωρίζουμε αυτό —θα έλεγα, οι άνθρωποι των τεχνών το γνωρίζουν, ακριβώς επειδή δεν το γνωρίζουν αυτοί που δεν ασχολούνται με τις τέχνες. Παρόλα αυτά, υποπτεύομαι πως διαισθάνονται ότι κάτι δεν πάει καλά, απλώς δεν μπορούν να καταλάβουν τι».*<sup>92</sup>

Wynton Marsalis

Ο R. Jenkins υπογραμμίζει πως, για τον Μπουρντιέ, η παιδαγωγική δράση λειτουργεί ως στήριγμα στην άσκηση συμβολικής βίας, διότι εγχαράσσει την πολιτισμική αυθαιρεσία με τρεις τρόπους: μέσω της *διάχυτης εκπαίδευσης*, της *οικογενειακής εκπαίδευσης* και της *θεσμικής εκπαίδευσης* (εκπαιδευτικά ιδρύματα).<sup>93</sup> Η άρρηκτη, ενίοτε άρρητη,<sup>94</sup> και αμφίδρομη σχέση (εγκαθίδρυσης και νομιμοποίησης) μεταξύ της εκπαίδευσης και της συμβολικής εξουσίας συνοψίζεται, επαρκώς, στο γεγονός ότι ως *εξουσία συμβολικής βίας* νοείται «κάθε εξουσία που κατορθώνει να επιβάλλει σημασίες».<sup>95</sup> Με ποιον τρόπο, όμως, επιβάλλει σημασίες η οικογένεια και το σχολείο;

Αναντίρρητα, οι πρωταρχικές εμπειρίες (τόσο στο οικογενειακό όσο και στο σχολικό περιβάλλον) λειτουργούν ως *πρωτογενείς φορείς εκπαίδευσης*, καθώς παρέχουν στο εκάστοτε νεαρό *habitus* προδιαθεσιακά συστήματα επεξεργασίας και εκτίμησης πληροφοριών. Γράφει ο Glenn Gould στις *Σκέψεις για τη Μουσική*,<sup>96</sup> «γιουχάρει λοιπόν ο καθηγητής, γιουχάρουν και οι μαθητές».<sup>97</sup> Εντούτοις, τα συστήματα [και οι φορείς που τα παρέχουν], «συγκαλύπτουν» το γεγονός ότι είναι στραμμένα προς ένα συγκεκριμένο τρόπο αντίληψης και αποτίμησης των πολιτισμικών

---

92. Cicily Janus, “A Word from Wynton Marsalis”, στο *The New Face of Jazz – An Intimate Look at Today’s Living Legends and the Artists of Tomorrow*, Billboard Books, New York 2010. σ. x.

93. R. Jenkins, *Pierre Bourdieu – Key Sociologists*, ό.π., σ. 66.

94. «Η ΠΔ [παιδαγωγική δραστηριότητα] παράγει [...] εμπειρίες που μπορούν να μένουν άρρητες και να εκφράζονται μόνο στις πρακτικές ή που μπορούν να αναπτύσσονται σε ιδεολογίες», βλ. P. Bourdieu, J. C. Passeron, *Η Αναπαραγωγή – Στοιχεία για μια Θεωρία του Εκπαιδευτικού Συστήματος*, ό.π., σ. 40.

95. Στο ίδιο, σ. 30.

96. Glenn Gould, *Σκέψεις για τη Μουσική*, μτφρ. Στέφανος Θεοδωρίδης, επιμ. Αρετή Μπουκάλια, Νεφέλη, Αθήνα 2012.

97. Στο ίδιο, σ. 66.

γνωρισμάτων, ακριβώς επειδή είναι δομημένα από *αυτόν τον ίδιο* τρόπο αντίληψης.<sup>98</sup> Ειδικότερα, χρησιμοποιώντας λόγια του Μπουρντιέ, συγκαλύπτουν «τις σχέσεις δύναμης στις οποίες θεμελιώνεται η δύναμή» τους. Αναπαράγουν, δηλαδή, τα «αντικειμενικά» δεδομένα του κοινωνικού χώρου, ενώ αποσιωπούν -όχι ακριβώς συνειδητά- το γεγονός ότι η «αντικειμενικότητα» των δεδομένων αποτελεί κοινωνικο-ιστορικό διακύβευμα, το οποίο αποκτά την σημασία του μέσω των *δυναμικών διεκδικήσεων* των κοινωνικών τάξεων. Αυτή η διαδικασία ωφελεί τα ήδη εγκαθιδρυμένα πολιτισμικά στοιχεία [δηλαδή τα στοιχεία που είναι συναφή με την ιδεολογία της άρχουσας τάξης], τα οποία ιδωμένα υπό την οπτική της αντικειμενικότητάς τους (και όχι της αυθαιρεσίας), αναπαράγονται ως *ορθόδοξα*: Η εκπαίδευση «μεταδίδει μια πληροφορία η οποία παράγει ανάλογη πληροφορία».<sup>99</sup> Έτσι, εξ απαλών ονύχων, προσφέρονται στο *habitus* σημασιολογικές φορτίσεις για καθετί που το περιβάλλει, τις οποίες τείνει να αναπαράγει διότι τις αντιλαμβάνεται ως φυσιολογικές (άρα και αξιόλογες). Θα έλεγε κανείς, πως, κατά την διάρκεια της πρωταρχικής εκπαίδευσης, ο μαθητής ωθείται να εξοικειωθεί με «έγκυρες» και αδιαπραγμάτευτες *έννοιες*, αλλά όχι τόσο με την *ιστορικότητα* της *εννοιολόγησής* τους.

Ο μαθητής (ή το παιδί στην οικογένεια) δεν μαθαίνει απλώς σχολαστικά την σημασία των πραγμάτων. Η παιδαγωγική διαδικασία, στην οποία υποβάλλεται, καθιστά (ανεπαίσθητα) τον γενέθλιο κόσμο του όλο και πιο οικείο (φυσιολογικό). Ως σωματοποιημένη παρουσία *εμπεριέχεται* στον χώρο, δηλαδή, μαθαίνει να *κατανοεί* πρακτικά τον κόσμο του —με άλλα λόγια, τον οικειοποιείται εντελώς βιωματικά. Στο σημείο αυτό, οφείλουμε να σημειώσουμε πως το *σώμα* στο οποίο αναφέρεται ο Μπουρντιέ, το σώμα-κληρονόμος, δεν είναι απλώς ένα «σώμα-πράγμα»,<sup>100</sup> ή ένα «πτώμα που προσφέρεται στην μηχανιστική αποσυναρμολόγηση της ανατομίας»,<sup>101</sup> αλλά ένας πραγματικός δρων «με την ιστορία του».<sup>102</sup> Είναι πρώτα απ' όλα ένα σώμα *διαθεσιακό* και *διαθέσιμο*. Οι αισθητηριακές του κεραίες είναι «ανοιχτές» προς

---

98. «Ο πρακτικός κόσμος που συγκροτείται μέσα από τη σχέση με την έξη, ως σύστημα γνωστικών και κινητήριων δομών, αποτελεί έναν κόσμο ήδη πραγματοποιημένων σκοπών -διαδικασίες και μονοπάτια προς χρήση- και αντικειμένων που διαθέτουν έναν «τελεολογικό χαρακτήρα». Κι αυτό διότι οι κανονικότητες που διέπουν μια αυθαίρετη κατάσταση τείνουν να εμφανίζονται ως αναγκαίες και μάλιστα φυσικές, εξαιτίας του γεγονότος ότι διέπουν τα σχήματα αντίληψης και αποτίμησης μέσω των οποίων συλλαμβάνονται», βλ. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σσ. 89-90.

99. P. Bourdieu, J. C. Passeron, *Η Αναπαραγωγή – Στοιχεία για μια Θεωρία του Εκπαιδευτικού Συστήματος*, ό.π., σ. 62.

100. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 242.

101. Στο ίδιο.

102. Στο ίδιο, σ. 243.

τονπεριβάλλοντα κόσμο του, κάτι που το καθιστά συγχρόνως εκτεθειμένο σε αυτόν. Συναφώς, αποτελεί, επί της ουσίας, τόσο ένα σώμα «πρόσφορο να οροεξαρτηθεί» από τις υλικές και πολιτισμικές συνθήκες εντός των οποίων διαμορφώνεται<sup>103</sup> όσο και ένα σώμα διαθέσιμο να μετασχηματιστεί μέσω της μαθητείας.<sup>104</sup>

\*

Για παράδειγμα, η εικόνα του Χριστού, η οποία συνηθίζεται να δεσπόζει στα ελληνικά (δημοτικά κυρίως) σχολεία,<sup>105</sup> αν μη τι άλλο, διαμορφώνει μια πρωταρχική σχέση του παιδιού με την θρησκεία. Συν τοις άλλοις, αυτή η πρωταρχική σχέση, ενισχύεται με άλλες καθημερινές πρακτικές της σχολικής εμπειρίας όπως είναι το κάλεσμα για προσευχή στον προαύλιο χώρο πριν την έναρξη των μαθημάτων. Επιπλέον, δεν είναι να απορεί κανείς για τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται θεμελιωδώς ο χαρακτήρας του νεαρού ως νεαρού-χριστιανού, εάν λάβει υπόψη του ότι η καθημερινή επαφή με τα χριστιανικά ήθη δύναται να συνδυαστεί με τις υποδείξεις των θρησκόληπτων συγγενών στο οικογενειακό πλαίσιο [«κάνε τον σταυρό σου να πάνε όλα καλά», «έχει ο Θεός», «σήμερα δεν τρώμε κρέας, είναι αμαρτία» και ούτω καθεξής]. Ο Μπουρντιέ υποστηρίζει πως η πρωταρχική εκπαίδευση, ειδικά εάν της δοθεί ο απαραίτητος χρόνος, δύναται να εγχαράξει μια *μη αναστρέψιμη προδιάθεση* «η οποία [θα] βρίσκεται στη βάση της μεταγενέστερης συγκρότησης κάθε άλλης έξης».<sup>106</sup> Εάν, δηλαδή, η εκπαίδευση του νεαρού (αναφορικά με τα χριστιανικά ήθη) διαρκέσει τόσο όσο χρειάζεται για να ενσταλάξει κάποια γνωρίσματά της ως προδιαθέσεις στην ιδιοσυγκρασία του, τότε είναι σχεδόν βέβαιο πως, κάποιες από αυτές, θα αποκτήσουν μόνιμο χαρακτήρα *διαθέσεων* αντίληψης, εκτίμησης, σκέψης και πρακτικών συνηθειών.<sup>107</sup> Ενδεικτικά, και χάριν ευφυολογήματος, θα αναφερθούμε σε μια κοινή πρακτική, βαθιά ριζωμένη στην ιδιοσυγκρασία των ελληνικών *habitus* που έχουν δομηθεί προδιαθεσιακά εντός ενός παραδοσιακού κράτους [στενά συνδεδεμένου με τον θεσμικό μηχανισμό της θρησκείας, δηλαδή, την εκκλησία]: το «ξεμάτιασμα». Τέτοιου είδους δεισιδαιμονίες [«χτύπα ξύλο»], παρότι συνιστούν επιφανειακά θρησκευτικά γνωρίσματα (αν όχι παγανιστικά κατάλοιπα), παίζουν κρίσιμο ρόλο στο να παραμένει η θρησκεία ζωντανή και παλλόμενη στη συγχρονία. Αν μη τι άλλο, στα μάτια των πιστών, το ξεμάτιασμα αποτελεί μια σύγχρονη μορφή μικρού «θαύματος». Η αυτοεκπληρούμενη επιβεβαίωσή του [«να δεις ότι είμαι ματιασμένος»] και η (μη αποδείξιμη) αποδειξιμότητά του σε πραγματικό χρόνο [«μα πόσο ματιασμένος είσαι, δεν μπορώ να σταματήσω το

103. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογοισμοί*, ό.π., σ. 243.

104. Στο ίδιο, σ. 247.

105. Αδυνατώ να επαναφέρω στην μνήμη μου τον ακριβή αριθμό παρατηρήσεων που μας έκανε η δασκάλα, σηκώνοντας ψηλά το δάχτυλο και λέγοντας χαρακτηριστικά: «Δεν λέμε ψέματα μπροστά στην εικόνα του Κυρίου. Διαβάσατε;». Παρόλα αυτά, μπορώ να επαναφέρω, εντελώς αυτούσιο, το αποπνικτικό αίσθημα ενοχής που βίωνα απαντώντας «Ναι κυρία!». Διότι το ψέμα μου, αυτός ο ελιγμός «επιβίωσης» εντός της σχολικής αίθουσας, δεν αναφερόταν μόνο προς αυτή, αλλά, πρωτίστως, προς τον ανώτατο Κριτή.

106. P. Bourdieu, J. C. Passeron, *Η Αναπαραγωγή – Στοιχεία για μια Θεωρία του Εκπαιδευτικού Συστήματος*, ό.π., σσ. 73-74.

107. Είναι ιδιαίτερος σημαντικό να διευκρινίσουμε, σε αυτό το σημείο, το γεγονός ότι παρότι η πρωταρχική εκπαίδευση δύναται να εγχαράξει μη αναστρέψιμες προδιαθέσεις, δεν προεξοφλεί την επανεμφάνισή τους με την μορφή διαθέσεων. Συχνά παρατηρεί κανείς πως το κοινωνικό συγκείμενο, δηλαδή, οι συνθήκες και οι δυναμικές αντιπαραβολές που τροφοδοτούν ποιοτικά την πρωταρχική μάθηση, δύναται να λειτουργήσουν και ως αντι-παραδείγματα. Ωστόσο, περισσότερες διευκρινήσεις θα δοθούν αμέσως παρακάτω.

χασμουρητό»] συντηρούν μια κατάσταση η οποία στηρίζεται στην επένδυση των πιστών στον νομιμοποιημένο και *αυταπόδεικτο* χαρακτήρα της ίδιας τους της *πίστης*.<sup>108</sup> εάν δεν σου περνάει ο πονοκέφαλος σημαίνει ότι «έχεις πολύ κακό μάτι πάνω σου» —όχι ότι δεν πιάνει το ξεμάτιασμα και, επουδενί, ότι δεν είσαι ματιασμένος ή ότι χρειάζεσαι αντισταμινικά για την αλλεργία. Ας σημειώσουμε εδώ πως, κατά την διάρκεια του ξεματιάσματος, ακολουθείται ένα πολύ συγκεκριμένο τελετουργικό στο οποίο μπορούν να είναι παρόντες όσοι το επιθυμούν ή [ακόμη και] όσοι έχουν την παιδική περιέργεια να παρακολουθήσουν τα όσα συμβαίνουν, δηλαδή τα νεαρά μέλη της οικογένειας. Δεν θα σχολιάσουμε την παρακίνηση που υφίστανται, σε αρκετές περιπτώσεις, τα παιδιά ώστε να παρακολουθήσουν το τελετουργικό στις ελληνικές οικογένειες, άλλωστε αυτό αποτελεί πάγια *τακτική* διαιώνισης των πολιτισμικών πρακτικών, ειδικά στο ενδο-οικογενειακό περιβάλλον. Αντ' αυτού, και για να κλείσουμε το εμβόλιμο παράδειγμα, θα θέσουμε ένα προφανές ψυχογραφικό ερώτημα προς τον αναγνώστη: Πόσο βαθιά [θεμελιωδώς] δομείται η σχέση του παιδιού με την θρησκεία, όταν βλέπει (μέσα στην αγωνία του) το γονικό του πρότυπο να επικαλείται -μέσω παρακλήσεων- την *θεία* παρέμβαση για να αναρρώσει από την αδιαθεσία;<sup>109</sup>

\*

Επιστρέφοντας στους τρεις τρόπους παιδαγωγικής δράσης, ένα ενδεικτικό παράδειγμα *διάχυτης εκπαίδευσης*, είναι το «άτυπο» μάθημα που συμβαίνει μεταξύ συνομηλίκων της ίδιας παρέας. Σε καμία περίπτωση, βέβαια, δεν εξαντλεί το περιεχόμενο του όρου. Καθώς είναι μια *παιδαγωγία*, η οποία αντλεί το περιεχόμενό της από το ανεξάντλητο της ενδεχομενικότητας ενός γενέθλιου κόσμου, θα χρησιμοποιηθεί η μπουρντιανή εργαλειοθήκη για να διερευνηθούν τα όρια και η εφαρμοσιμότητά της

---

108. «Η πίστη μου παρήγαγε την πίστη που χρειαζόταν για να ενισχύσει και να εξασφαλίσει την πίστη μου» έγραφε ο Μπουρντιέ, αναφορικά με τον τρόπο αυτό-επένδυσης (δηλαδή αυτοενίσχυσης, άρα και αυτό-ανατροφοδότησης) στην επιστήμη της κοινωνιολογίας και των ερευνών του, βλ. Pierre Bourdieu, *Σχεδιάγραμμα για μια Αυτοανάλυση*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007, σ. 102.

109. Η διαδικασία αυτή δεν μαρτυρά μόνο την «αόρατη νομιμοποίηση» των θρησκευτικών προδιαθέσεων, αλλά και την διαιώνισή τους. Την (επαν)εμφάνιση βαθιά εγχαραγμένων θρησκευτικών προδιαθέσεων στις ενσώματες παρουσίες, μπορούμε να την εντοπίσουμε και στις σημερινές πανδημικές συνθήκες. Η Ελλάδα, όντας μια χώρα αρκετά συντηρητική (παρότι ομολογουμένως κάνει μικρά βήματα προόδου), είναι ο κοινωνικός χώρος που φιλοξενεί επιστημονικά *habitus*, τα οποία [έστω ως εξαίρεση στον κανόνα, ή καλύτερα, μειοψηφικά], εν μέσω πανδημικής κρίσης, δεν μπορούν να δώσουν προτεραιότητα στις προτροπές της ίδιας της επιστήμης τους, σε σύγκριση με την βαθιά εγχαραγμένη θρησκευτική προδιάθεση που φέρουν. Με απλά λόγια, όταν παρατηρεί κανείς τον καθ' ύλην αρμόδιο επιδημιολόγο, να φοράει μάσκα για να προστατευθεί από έναν -άκρως μεταδοτικό- υιό, αλλά συγχρόνως να υποστηρίζει δημοσίως πως η μετάληψη της θείας κοινωνίας (με την χρήση λαβίδας) μεταδίδει μόνο «Σώμα και Αίμα Χριστού» [δηλαδή, εξαλείφει την μεταδοτικότητα της ασθένειας, ή ακόμη και την ίδια την ασθένεια], δεν θα πρέπει να απορεί για το οξύμωρο στο οποίο εκκρίπτουν οι ρόλοι του [επιστήμονας-πιστός]. Αντ' αυτού, για να κατανοήσει πληρέστερα τι συμβαίνει, θα πρέπει να ψάξει την εξήγηση της συμπεριφοράς του, όχι τόσο διερευνώντας την εγκυρότητα των τίτλων σπουδών που πιστοποιούν τις επιστημονικές του γνώσεις, αλλά, πρωτίστως, στο πόσο συνηθισμένη πρακτική ήταν η καθημερινή προσευχή στον προαύλιο χώρο του σχολείου του [ή, τέλος πάντων, στο πόσο συχνά «χτυπούσαν ξύλο» οι κοντινοί του συγγενείς για να «ξορκίσουν το κακό»].

σε μια ακραία συνθήκη. Για όλους τους παραπάνω λόγους, η προβληματική θα μετατεθεί σε μια εμπόλεμη κατάσταση όπου η διάκριση μεταξύ συμβολικής (ασύνειδης) και απτής βίας στο σώμα γίνεται εντελώς δυσδιάκριτη, ή, αλλιώς, γίνεται *ένα και το αυτό*.

«Μάλιστα. Τα παιδιά μου. Τα τρία μου παιδιά με περιμένουν και δεν θα με δουν να φτάνω και θα ανησυχήσουν. Η ψυχή τους έχει ήδη τραυματιστεί από τις μάχες που διεξάγονται σε όλες τις γειτονιές. Είδαν άντρες να πυροβολούν. Είδαν πτώματα μες στο δρόμο και τα κοίταξαν δίχως να σαλέψουν, ενώ εγώ άλλοτε δεν τα άφηνα να κοντοστέκονται μήτε μπροστά σε ψόφιο αρουραίο. Ανέπνευσαν και ακόμα αναπνέουν αυτή τη γλυκόπικρη και μουχλιασμένη οσμή της σαπισμένης σάρκας που η αύρα μεταφέρει από σπίτι σε σπίτι. Μου επανέλαβαν χίλιες δυο φορές την ιστορία του συμμαθητή τους που πήγε να κολυπήσει στην παραλία Ουζέ και, μπαίνοντας στο νερό, ένιωσε τους αστραγάλους του να βυθίζονται μέσα σε σάρκες λιωμένες, γεγονός που του προκάλεσε εμετό και τον έτρεψε σε φυγή, κρατώντας τη διπλωμένη του πετσέτα στο χέρι. Ξέρουν ότι πυροβολούν ασθενοφόρα και χτυπούν νοσοκόμους. Ακούν τους μεγαλύτερους τους να τους λένε πως ξεκοιλιάζουν τον τάδε και βγάζουν τα μάτια του δείνα. Ευνούχισαν, πετσόκοψαν με το μπαλτά και πέταξαν στα σκουπίδια χριστιανούς που είχαν συλληφθεί σε κάποιο οδόφραγμα. Ήλθαν σε γραφεία να συλλάβουν μουσουλμάνους, εκεί που κάθονταν, και τους διαμέλισαν ώστε να βυθιστούν στο θάνατο μέσα σε ουρλιαχτά πόνου. Δυσκολεύομαι να τα πείσω ότι όλα αυτά είναι άθλια. Δεν σκέφτονται παρά ένα πράγμα: να μεγαλώσουν και να πολεμήσουν. Και όταν τους λέω ότι όλα αυτά είναι το απόλυτο κακό, μου απαντούν: Μα είναι γραμμένο στη Βίβλο. Ο Θεός μισεί τους εχθρούς. Και όταν τους ρωτώ πού είναι ο Θεός και ποιος είναι ο εχθρός, πέφτουν στο στήθος μου φιλώντας με, μη καταλαβαίνοντας πια από τη στιγμή αυτή και πέρα».<sup>110</sup>

*Etel Adnan*

Η χρήση του παραπάνω (εκτενούς) απόσπασματος, έγινε διότι εσωκλείει πτυχές μάθησης οι οποίες, μέσω της παρατακτικής τους καταγραφής, αναδεικνύουν ικανοποιητικά το περιεχόμενο της *διάχυτης εκπαίδευσης*. Πιο συγκεκριμένα, η Μαρί-Ροζ είναι δασκάλα σε σχολική μονάδα της εμπόλεμης ζώνης του Λιβάνου, όπου και επιτελεί, παρά τις αντιξοότητες, *παιδαγωγική εργασία*. Η *παιδαγωγική δραστηριότητα*,

---

110. E. Adnan, *Σιττ Μαρί-Ροζ*, ό.π., σσ. 79-80.

μπουρντιανά, αντλεί την συμβολική της δύναμη από το γεγονός ότι «αναγνωρίζεται αντικειμενικά ως νόμιμη αυθεντία».<sup>111</sup> Η δασκάλα, δηλαδή, κατέχει ένα ρόλο στον θεσμικό μηχανισμό της σχολικής εκπαίδευσης, ο οποίος της παρέχει προνόμια αναγνώρισης ως *παιδαγωγικής αυθεντίας*. Λίγο πιο αναλυτικά, το σχολείο (ως νόμιμος και εγκαθιδρυμένος θεσμός) παρέχει έγκυρα γνωσιακά εφόδια και πιστοποίηση ικανοτήτων μέσω της απόδοσης τίτλων. Άρα, το γεγονός ότι η δασκάλα έχει κατακτήσει θεσμικά τον ρόλο της σημαίνει, συγχρόνως, ότι κατέχει τους κατάλληλους τίτλους σπουδών, πράγμα το οποίο συνεπάγεται [πιστοποιεί] ότι κατέχει, τόσο τις προαπαιτούμενες γνωστικές ικανότητες της θέσης της όσο και τη δυνατότητα να μεταδώσει έγκυρες πληροφορίες στους μαθητές. Συνοπτικά, το γεγονός ότι η δασκάλα εκλαμβάνεται ως (παιδαγωγική) *αυθεντία*, καταδεικνύει τον λόγο που οι μαθητές της αναγνωρίζουν σε αυτή ένα πρόσωπο αξιόπιστο, ικανό να μεταδίδει αξιόπιστες πληροφορίες.<sup>112</sup> Ο Μπουρντιέ υπογραμμίζει πως «στις πραγματικές συνθήκες [...] η αναγνώριση της νομιμότητας της μετάδοσης, δηλαδή της παιδαγωγικής αυθεντίας του πομπού, καθορίζει την πρόσληψη της πληροφορίας».<sup>113</sup> Με άλλα λόγια, κατανοεί [ακούει ουσιωδώς] κανείς αυτό που θεωρεί αξιόπιστο και όχι το αντίθετο —έτσι ο μαθητής (προδιατεθειμένος κατάλληλα από μια άλλη αυθεντία, την γονική) εισέρχεται στην τάξη γνωρίζοντας εκ των προτέρων πως «η δασκάλα έχει δίκιο» ό,τι και να πει.<sup>114</sup> Αυτή η, τρόπον τινά, «τυφλή» *εμπιστοσύνη*, η οποία ενυπάρχει στην σχέση μεταξύ μαθητή και παιδαγωγού, μαρτυρά [εκτός των άλλων] την «αόρατη» συμβολική δύναμη της δασκάλας, και, κατ' επέκταση, τη δυνατότητα επιβολής σημασιών που αυτή συνεπάγεται. Αυτές οι δίοδοι ανεξέταστης αποδοχής συνθέτουν, στην πραγματικότητα, τη συνθήκη δυνατότητας άσκησης ενός ρόλου όπως αυτός της δασκάλας.

Όμως, το κείμενο επισημαίνει κάτι πολύ σημαντικό. Τα παιδιά, οι μαθητές, ερχόμενοι καθημερινά στο σχολείο, παρακολουθούσαν συγχρόνως μαθήματα «θανατογνωσίας» στο δρόμο.<sup>115</sup> Δεν κρίνεται απαραίτητο, στο σημείο αυτό, να υπεισέλθει η ανάλυση σε λεπτομέρειες, άλλωστε, η αφηγηματική δεινότητα της Adnan

---

111. P. Bourdieu, J. C. Passeron, *Η Αναπαραγωγή – Στοιχεία για μια Θεωρία του Εκπαιδευτικού Συστήματος*, ό.π., σ. 40.

112. Στο ίδιο, σ. 47.

113. Στο ίδιο.

114. Θα είχε ενδιαφέρον να γίνει μια απόπειρα επικαιροποίησης του Μπουρντιέ στο συγκεκριμένο πεδίο, όπου η σύγχρονη τεχνολογία εμπλουτίζει ποικιλοτρόπως το περιεχόμενο της πρωτογενούς εκπαίδευσης. Εντούτοις, στη συγκεκριμένη εργασία, θα προτιμήσουμε να μην αγγίζουμε αναλυτικά το ζήτημα, διότι φαίνεται να απαιτεί μια ολική προσήλωση ως θεματική. Κατ' επέκταση, θα μπορούσε να συνιστά μια αυτόνομη εργασία.

115. E. Adnan, *Σιττ Μαρί-Ποζ*, ό.π., σ. 38.



έχει φροντίσει για αυτό. Εντούτοις, εύλογα συνειδητοποιεί κανείς πως η πρωταρχική εκπαίδευση δεν περιορίζεται στο οικογενειακό ή στο σχολικό περιβάλλον, παρά εσωκλείει τις πρωτογενείς εμπειρίες εν γένει. Πώς θα μπορούσε άλλωστε να αρνηθεί κάποιος το γεγονός ότι, όπως σε αυτή, έτσι και σε κάθε άλλη εμπόλεμη κατάσταση, μοιράζονται «μαθήματα» ζωής, επιβίωσης και ιστορίας. Επιπροσθέτως, καταφαίνεται πως οι νεαροί έχουν παρακολουθήσει και άλλο μάθημα, εκτός των προαναφερθέντων: την ιστορία που τους αφηγήθηκε ο συμμαθητής τους σχετικά με την παραλία Ουζέ — μια ιστορία την οποία επαναλαμβάνουν εμμονικά. Όταν ο Μπουρντιέ υπογραμμίζει στους *Πασκαλιανούς Διαλογισμούς* ότι «μαθαίνουμε μέσω του σώματος»,<sup>116</sup> συνειδητοποιεί κανείς πως, ενίοτε, χρειάζονται υποδείξεις σαν αυτή της της Μαρί Ροζ ώστε να γίνει αντιληπτό πως τα παιδιά μαθαίνουν δια μέσου όλων των αισθήσεων— ακόμη και δια της μυρωδιάς της σαπισμένης σάρκας. Φυσικά, στο απόσπασμα, υπάρχει και η σπουδαία σύγκρουση μεταξύ των πεποιθήσεων της παιδαγωγικής αυθεντίας και της θρησκευτικής αυθεντίας. Το μόνο κρίσιμο σημείο στο οποίο τα παιδιά -τα ίδια παιδιά που έβλεπαν πτώματα στους δρόμους χωρίς να σαλεύουν- λύγισαν μπροστά στο «βάρος» των μαθημάτων.

Σε κάθε περίπτωση, το *διάχυτο* αυτό μάθημα, διαμόρφωσε *καταναγκαστικά* (με την πιο αυστηρή και αποκαρδιωτική χρήση του όρου) τον ψυχο-συναισθηματικό κόσμο των παιδιών. Η σχέση τους με την εμπόλεμη κατάσταση δεν έχει καμία απολύτως σχέση με την σχολαστική-αφηγηματική πραγματικότητα. Για αυτά τα παιδιά, η ιστορία καθρεφτίζεται στον ίδιο τους τον εαυτό:<sup>117</sup> «Δεν σκέφτονται παρά ένα πράγμα: να μεγαλώσουν και να πολεμήσουν». «Το κατεχόμενο από την ιστορία σώμα οικειοποιείται με άμεσο τρόπο τα πράγματα που κατοικούνται από την ίδια την ιστορία»,<sup>118</sup> υπογραμμίζει ο Μπουρντιέ, αλλά υπάρχει μια φράση του που αποκρυσταλλώνει συγκλονιστικά την συγκεκριμένη κατάσταση: «η ίδια [η] ιστορία στοιχειώνει την έξη».<sup>119</sup> Τα «στοιχειωμένα» παιδιά ενός πολέμου εκτέθηκαν, βρέθηκαν εν κινδύνω μέσα στον κόσμο, ήρθαν αντιμέτωπα με την απειλή του τραύματος, της οδύνης, ενίοτε του θανάτου, άρα υποχρεώθηκαν να πάρουν στα σοβαρά τον κόσμο,<sup>120</sup>

---

116. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 256.

117. Στο ίδιο, σ. 273.

118. Στο ίδιο, σ. 275.

119. Στο ίδιο, σ. 274.

120. Στο ίδιο, σ. 255.

«και τίποτα δεν είναι πιο σοβαρό από τη συγκίνηση που μας αγγίζει μέχρι τα τρίςβαθα του οργανικού μας μηχανισμού».<sup>121</sup>

Είναι σημαντικό να διευκρινιστεί ότι, παρόλες τις προδιαθέσεις που εγχαράχθηκαν με τον πιο βίαιο τρόπο (είτε συμβολικό είτε σωματικό) στα σώματα των νεαρών αυτών *habitus*, δεν τους προεξοφλείται καμιά «εμπόλεμη» μοίρα. Ο Μπουρντιέ τονίζει πως οι *διαθέσεις* «δεν οδηγούν με καθορισμένο τρόπο σε μια καθορισμένη δράση»,<sup>122</sup> διότι μπορούν να παραμένουν σε δυνητική κατάσταση. Εντούτοις, δεν μπορεί να αποκλείσει κανείς την περίπτωση, οι πρωτογενείς [και, ως εκ τούτου, εντελώς ανθεκτικές] έξεις να επιχειρήσουν να διαμορφώσουν τις συνθήκες πραγματοποίησης των καταπιεσμένων επιθυμιών τους: παραδείγματος χάριν, της εκδίκησης. Ωστόσο η σημαντικότερη διαπίστωση έγκειται στο γεγονός ότι η εμπόλεμη κατάσταση δεν *προεξοφλεί* «πολεμικά» ενήλικα *habitus*, υπό την έννοια ότι αυτό που κυρίως επισημαίνει είναι ένας βαθμός «ετοιμότητας» σε περίπτωση που προκύψει παρόμοια συνθήκη. Με άλλα λόγια, τα παιδιά αυτά -δια της βιωματικής εξοικείωσης- είναι καλύτερα προετοιμασμένα να αντιμετωπίσουν μια εμπόλεμη κατάσταση, σε σύγκριση με τα παιδιά των οποίων η επαφή με τις πολεμικές συρράξεις συνοψίζεται στο ξεφύλλισμα των σχολικών τόμων ιστορίας.

\*

*Υποσημείωση:* Ειρήσθω εν παρόδω, θα επιστρέψουμε στην μη ηθικολογική ανάγνωση της *πολιτισμικής αυθαιρεσίας*, ώστε να παρουσιάσουμε την οπτική μας αναφορικά με το ενδεχόμενο ηθικολογικής ανάγνωσης του *habitus*: όπως, αριστουργηματικά, ο Ντοστογιέβσκι οδηγεί τον αναγνώστη στην αμήχανη θέση να μην μπορεί να καταδικάσει τον νεαρό δολοφόνο Ρασκόλνικοφ,<sup>123</sup> αλλά, απεναντίας, μέσω ενός πυκνού ψυχογραφήματος, τον οδηγεί σε μια ιδιαίζουσα *κατανόηση* του χαρακτήρα του [ένος δρων με την ιστορία του, θα λέγαμε μπουρντιανά], έτσι και ο Μπουρντιέ, μας παρέχει τα απαραίτητα κοινωνιολογικά εργαλεία να σταθούμε εγγύτερα (αναγνωρίζοντας την απόσταση που μας χωρίζει) με τα *habitus* των οποίων την προσωπική ιστορία αγνοούμε. Προς αποφυγήν κάθε παρεξηγήσεως, επουδενί δεν εννοούμε πως το *habitus* εκπίπτει σε μια λειτουργία εξισωτικής *ουδετεροποίησης*. Αυτό θα αποτελούσε μια ολική παρερμηνευση του νοηματικού πλούτου που εμπεριέχει η έννοιά του. Αντίστοιχου μεγέθους έκπτωση, ωστόσο, θα ήταν (εκτός από το να το εκλάβουμε ως «συγχωροχάρτι») να το χρησιμοποιήσουμε, απλώς, εργαλειακά ως δείκτη ηθικής αξιολόγησης. Παρά ταύτα, το εννοιολογικό του βάθος [σε πλαίσια εφαρμοσμένης κοινωνικής πολιτικής] συνιστά τη δίοδο για να συνειδητοποιήσει κανείς την αξία του ανθρώπινου όντος. Του πραγματικού οικουμενικού αλληλοσεβασμού και της πραγματικής αποδοχής. Μόνο υπό το πρίσμα του *habitus* μπορεί

---

121. Στο ίδιο.

122. Στο ίδιο, σ. 270.

123. Φίοντορ Ντοστογιέβσκι, *Έγκλημα και Τιμωρία*, μτφρ. Α. Αλεξάνδρου, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 2014.

να αναγνωρίσει κανείς την τροπικότητα του ανθρώπινου υπάρχειν ως *ενσώματης έξης*, όπως, αντίστοιχα, μόνο μέσω μιας ψυχολογικής οπτικής μπορεί κανείς να εντοπίσει [και άρα να διακρίνει] τους εκλυτικούς παράγοντες και τις συμπτωματικές συμπεριφορές μιας ψυχοπαθολογίας. Το *habitus*, ως σώμα στο οποίο βρίσκονται ενσταλαγμένοι οι τρόποι μιας [ευρύτερης] εγκόσμιας σάρκας, είναι ο *σεβαστικός τρόπος αποδοχής των άλλων* (κάτι σαν την *ηθική της κατανόησης* και την ταυτόχρονη *κατανόηση της ηθικής της κατανόησης*), είναι το να πέφτουν οι μάσκες ενώ βρίσκονται ακριβώς εκεί που ήταν. Για να προχωρήσουμε στο επόμενο παράδειγμα, θα κλείσουμε τον εμβόλιμο σχολιασμό με ένα παράθεμα της E. Adnan που συνοψίζει κατάλληλα όσα προαναφέραμε: «Το ενδιαφέρον είναι στη σάρκα τους. Μέσα στα σώματά τους βρίσκονται χιλιετίες αταβισμών που πρέπει να τιναχτούν στο φως της ημέρας ή να εξεταστούν στο μικροσκόπιο. Υπάρχουν στρώματα αναμνήσεων, στοιβαγμένα το ένα πάνω στο άλλο, στριμωγμένα μέσα στους εγκεφάλους τους όπως στριμώχονται οι νεκρές πόλεις τους κάτω από τους λόφους».<sup>124</sup>

\*

Αναφορικά με την *οικογενειακή εκπαίδευση*, δηλαδή, την πρωτογενή εκμάθηση «που επιβιώνει για περισσότερο χρόνο»<sup>125</sup> από κάθε άλλη, η επικείμενη διερεύνηση του όρου θα αντλήσει το περιεχόμενό της από τη ψυχο-κοινωνική προσέγγιση που αναπτύσσει ο Μπουρντιέ στους *Πασκαλιανούς Διαλογισμούς*. Η ανάλυση θα επιτελεστεί συνδυαστικά, υπό το πρίσμα μιας συστηματικής επισήμανσης, παραλληλίζοντας μπουρντιουιανές θεωρήσεις και διάσπαρτες αποσπασματικές αναφορές μουσικού περιεχομένου, οι οποίες (κατά μια έννοια) τις «επικυρώνουν», αλλά και αναδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο η οικογενειακή εκπαίδευση συμβάλει καθοριστικά [αρκετές φορές υπόρρητα] στην διαμόρφωση των διαθεσιακών πτυχών των *έξεων*. Η προσοχή θα στραφεί σε μια από τις εξέχουσες καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες της τζαζ, στην ενίοτε αλλοπρόσαλλη και αφειδώς σκωπτική *persona* του Miles Davis.

Ο Davis, γνωστός και ως (σκέτο) «Miles», φιγουράρει, στις καθημερινές συζητήσεις μεταξύ μουσικών και μουσικόφιλων από την δεκαετία του 40, ως η πλέον πρωτοποριακή μορφή στο πεδίο της μουσικής τέχνης. Σε κάθε δισκογραφικό βήμα, η ηχητική του ταυτότητα, δηλαδή, η υφολογική «στάμπα» της τρομπέτας του, ήταν τόσο έκδηλη όσο αναγνωρίσιμο ήταν το κρουστικό και «ξεκούρδιστο» παίξιμο του Thelonious Monk στο πιάνο. Η κατά μέτωπο ρήξη με την εικόνα που παρουσίαζε η τζαζ πριν την εποχή του «Μπίμποπ», αλλά και ο εναγκαλισμός με τα νεωτερικά στοιχεία που προσέφερε η τεχνολογική εξέλιξη («πρότεινε, πριν από κάθε άλλον, τον

124. E. Adnan, *Σιττ Μαρί-Ποζ*, ό.π., σ. 66.

125. P. Bourdieu, *Η Διάκριση – Κοινωνική Κριτική της Καλαισθητικής Κρίσης* Διάκριση, ό.π., σ. 121.

ηλεκτρικό ήχο στη τζαζ»),<sup>126</sup> συνιστούν κύρια γνωρίσματα της δυναμικής ιδιοσυγκρασίας του, που, αν μη τι άλλο, συνετέλεσαν στο να συμπεριληφθεί στο πάνθεο των μεγάλων δημιουργών. Εντούτοις, δεν θα διερευνηθεί τόσο το ύφος και η βαρύτητα των καλλιτεχνικών του δημιουργημάτων, όσο η πρωτογενής εκπαίδευση που του προσέφερε το οικογενειακό του περιβάλλον και η κοινωνικο-πολιτική κατάσταση της εποχής του.

Κατά γενική ομολογία, η Αμερική του 20<sup>ου</sup> αιώνα ήταν [και παραμένει]<sup>127</sup> ένας τόπος αναταραχών και αυτονόητων (υπό το πρίσμα της “Οικουμενικής Διακήρυξης Ανθρώπινων Δικαιωμάτων” [1948])<sup>128</sup> διεκδικήσεων για τους Αφροαμερικανούς, οι οποίοι βρίσκονταν σε μετωπική σύγκρουση με τον ρατσισμό των λευκών. Αναμφίβολα, ο νεαρός Davis ανατράφηκε εντός ενός ζοφερού κλίματος φυλετικής διάκρισης και προκατάληψης, εντός ενός πλαισίου όπου ευδοκίμουςαν πρακτικές καταπάτησης των ανθρώπινων δικαιωμάτων—το χρώμα και μόνο του δέρματος<sup>129</sup> αρκούσε για να κατατάξει κανείς τους ανθρώπους με όρους «φάρας» ή «ράτσας». Ενδεικτικό παράδειγμα της κατάστασης την δεκαετία του 50 αποτελεί το ιστορικό μποϋκοτάζ των λεωφορείων στο Μοντγκόμερ (1955), ως απόρροια της φυλετικής διάκρισης μεταξύ λευκών και μαύρων επιβατών: οι Αφροαμερικανοί έπρεπε, δια νόμου, να κάθονται στις πίσω θέσεις των λεωφορείων και να φροντίζουν να υπάρχει πάντα μια κενή σειρά θέσεων ώστε να διαχωρίζονται από τους λευκούς επιβάτες. Επιπλέον, σε περιπτώσεις συνωστισμού, οι λευκοί είχαν δικαίωμα να σηκώσουν κάποιον Αφροαμερικανό για να καθίσουν στη θέση του. Την ίδια λοιπόν περίοδο που ο M. L. King γράφει στο *Stride Toward Freedom - The Montgomery Story*<sup>130</sup> πως οι λευκοί εξτρεμιστές (βομβιστές) αθρώνονταν στο δικαστήριο ακόμη και αν είχαν ομολογήσει για τα αδικήματά τους, ο «Πρίγκηπας του Σκότους»<sup>131</sup> όδευε προς το

---

126. Μάιλς Ντέιβις, Κούνισυ Τρουπ, *Μάιλς – Αυτοβιογραφία*, μτφρ. Μαριλένα Μασσάρου, ΣΕΛΑΣ, Αθήνα 1991, σ. 6.

127. Σύγχρονο ανάχωμα αντίστοιχης διεκδίκησης συνιστά το διεθνές ακτιβιστικό κίνημα “Black lives matter” - μια εκστρατεία ενάντια στη βία και τον συστημικό ρατσισμό προς τους Αφροαμερικανούς.

128. “United Nations Universal Declaration of Human Rights”-1948, United Nations, προσπελάστηκε στις 20.3.21, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.un.org/en/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

129. Για τις θεωρητικές βάσεις που υποστήριξαν την διάδοση του φυλετικού νεο-ρατσισμού, βλ. Arthur De Gobineau, *The Inequality of Human Races*, εκδότης στην αγγλική γλώσσα H. Fertig, New York 1967.

130. Martin Luther King Jr, *Stride Toward Freedom – The Montgomery Story*, Beacon Press, Boston 1958, σ. xxx.

131. Άλλο ένα γνωστό προσωνύμιο του Miles Davis. Λέγεται πως το απέκτησε λόγω της απόμακρης συμπεριφοράς του, αλλά και λόγω της συνήθειάς του να παίζει γυρισμένος με την πλάτη στο κοινό, βλ. Brian Zimmerman, “Meeting Miles: Face to face with the Prince of Darkness”, JAZZIZ, 10 Σεπτεμβρίου 2019, προσπελάστηκε στις 7.2.21, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.jazziz.com/meeting-miles-face-to-face-with-the-prince-of-darkness/>

απόγειο της αναγνώρισής του ως κορυφαίου μουσικού της τζαζ. Η θέση του στο ευρύ καλλιτεχνικό πεδίο, σε συνδυασμό με την συμβολική δύναμη που αυτή συνεπαγόταν (δημοφιλία και αναγνωρισιμότητα), παρείχε στον ίδιο την δυνατότητα να διεκδικήσει ένα καλύτερο και φυσικά ισόνομο τρόπο διαβίωσης για όλους τους Αφροαμερικανούς -μια προσπάθεια η οποία αντικατοπτρίζεται σε όλη την καλλιτεχνική του πορεία.

Βέβαια, όπως ακριβώς τα παιδιά της Μαρί-Ροζ αναγνώριζαν ως ορθές τις πρακτικές δια των οποίων ανατράφηκαν (χωρίς, όπως προαναφέρθηκε, αυτό να προεξοφλούσε την άσκηση ίδιων πρακτικών από μέρους τους στο μέλλον), έτσι και ο Davis, ίσως στον αντίποδα αυτής της εκτίμησης, αποτελεί την άλλη όψη του νομίσματος. Με άλλα λόγια, στις πρακτικές του μπορεί κανείς να διακρίνει την ανάδυση των βαθιά εγχαραγμένων προδιαθέσεων, καθώς, στην συγκεκριμένη περίπτωση, και σε πλήρη αντίθεση με την αφήγηση της Adnan, οι *διαθέσεις* δεν παρέμειναν σε δυνητική κατάσταση παρά εμφανίστηκαν σε διαφοροποιημένη μορφή. Το νεαρό habitus που ανατράφηκε εντός ενός πλαισίου στο οποίο ευδοκίμουςαν πρακτικές διάκρισης και ρατσιστικής προκατάληψης υιοθέτησε -ως «προϊόν της ενσωμάτωσης μιας κοινωνικής δομής με τη μορφή μιας οιονεί φυσικής διάθεσης»<sup>132</sup> τον χαρακτήρα της συμβολικής (και σωματικής) βίας που το περιέβαλε.

Στην πορεία θα ακολουθήσει μια πιο αναλυτική εξήγηση, η οποία [ας διευκρινιστεί σε αυτό το σημείο] επουδενί δεν επιδιώκει να επιρρίψει ευθύνες ή κατηγορίες προς το μέρος του καλλιτέχνη, όσο να εντοπίσει συμπεριφορικά του γνωρίσματα· γνωρίσματα τα οποία αναδεικνύουν τον τρόπο που το κοινωνικό περιβάλλον (και οι συνθήκες που αυτό εσωκλείει), ήτοι, το πεδίο και οι [αντικειμενικά ρητές ή άρρητες] αξιακές χροίες του, μετατρέπονται σε πρακτικές που, μέσω της ενσώματης παρουσίας τους, αναπαράγουν την λογική του ίδιου του πεδίου που τις παρήγαγε.

Ο Μπουρντιέ σημειώνει πως «το παιδί ενσωματώνει το κοινωνικό υπό μορφή συναισθημάτων, κοινωνικά χρωματισμένων και χαρακτηρισμένων».<sup>133</sup> Στην αυτοβιογραφία του, ο Davis, επικυρώνει την βία της φυλετικής διάκρισης που δέχθηκε τόσο ο ίδιος όσο και η οικογένειά του, φανερώνοντας, αν μη τι άλλο, τα γνωρίσματα που έφερε στην πορεία του βίου του. «Ο παππούς μου [...] δούλευε για τους λευκούς κι έκανε περιουσία έτσι. [...] Όταν αγόρασε όλη αυτή τη γη, οι λευκοί της περιοχής

---

132. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 305.

133. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 301.

που τον είχαν χρησιμοποιήσει για να βάλουν σε τάξη τα οικονομικά τους [...] στράφηκαν εναντίον του. Τον έδωξαν από την ίδια του τη γη! [...] Δεν έπρεπε να είναι έξυπνος, πιο έξυπνος απ' αυτούς».<sup>134</sup> Καθίσταται φανερό πως ο χαρακτήρας του δομήθηκε σταδιακά, σχεδόν ανεξίτηλα, από την σκληρότητα που αποπνέει ένας συνεχής διαπληκτισμός ανάμεσα στους κυρίαρχους και στους κυριαρχούμενους, στους αυτόθετα ανώτερους και στους αδικημένους. Η ταυτότητά του στιγματίστηκε από το υποτιμητικό βλέμμα των λευκών - μια ταυτότητα που τον προσανατόλιζε πάντα να διατηρεί μια στάση επαναστατική. Μπουρντιανά μιλώντας, ο Davis υπήρξε ένα σώμα που εγχαράχθηκε ευρισκόμενο κάπου στη μέση, ανάμεσα σε αυτό που του επέβαλαν [οι νόμοι του κράτους] να είναι, και σε αυτό που του «επέβαλαν» [οι νόμοι της οικογένειας] να πιστεύει ότι μπορεί να είναι: «Οι Ντέιβις, όμως, είχαν πάντα το πάνω χέρι, έτσι μου έλεγαν ο πατέρας κι ο παππούς μου. Κι εγώ τους πίστευα. Μου είπαν ότι όλοι στην οικογένειά μας ήταν ιδιαίτερα προικισμένα άτομα».<sup>135</sup> Λίγο πιο αναλυτικά, ως επιβολή των νόμων από την πλευρά του κράτους νοούνται οι νομιμοποιημένες συνθήκες, δηλαδή, οι θεσμικά αντικειμενικοποιημένες νόρμες πρακτικών οι οποίες αναγνωρίζονται ως ορθόδοξες [ή, με διαφορετική διατύπωση, δεν αναγνωρίζονται ως παράτυπες ή παραβατικές διότι «ξεγλιστράνε» υπό την μορφή του όχι-τόσο-παράταιρου] καθώς, έστω μεταιχμιακά, κινούνται εντός των ορίων της λογικής της άρχουσας τάξης.<sup>136</sup> Με λόγια του Μπουρντιέ, «οι δρώντες επωφελούνται από τις δυνατότητες που τους προσφέρει ένα πεδίο για να εκφράσουν και να ικανοποιήσουν τις εννομήσεις και τις επιθυμίες τους, ενίοτε και τη νεύρωσή τους».<sup>137</sup> Από την άλλη, ως νόμος της οικογένειας λογίζεται η άρρητη «νομολογία»<sup>138</sup> της πρωταρχικής μάθησης όπως αυτή προσφέρεται από τα κοντινά οικογενειακά πρόσωπα, η οποία τυγχάνει, στην συγκεκριμένη περίπτωση, να αντικατοπτρίζει τις πρακτικές της κυριαρχούμενης τάξης. Ο “Miles” ανατράφηκε σε ένα πεδίο έντασης και βίας. Ένα πλαίσιο αναβρασμού του οποίου κύριο διακύβευμα αποτελούσε η επαναφορά της ανθρώπινης αξιοπρέπειας στο επίπεδο που της αρμόζει, ήτοι, του συνυπάρχειν με όρους ισότητας και ισονομίας. Από τη μια πλευρά οι λευκοί, οι αποικιοκράτες, οι

---

134. Μ. Ντέιβις, Κ. Τρουπ, *Μάιλς – Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 13.

135. Μ. Ντέιβις, Κ. Τρουπ, *Μάιλς – Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 13.

136. Όπως αναδεικνύει το προαναφερθέν παράδειγμα με το μπούκοτάζ των λεωφορείων στο Μοντγκόμερι.

137. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 298.

138. «Ο παππούς μου - που τον θεωρούσα καλύτερο κριτή και που η απόφασή του, με το ν' αποτελεί για μένα νομολογία, μου χρησίμευσε αργότερα συχνά για να συγχωρέσω αμαρτίες που θα είχα την τάση να καταδικάσω», βλ. Μαρσέλ Προυστ, *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο – I Από τη Μεριά του Σουάν*, μτφρ Παύλος Ζάννας, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2019, σ.23.

δουλέμποροι, οι κυρίαρχοι και από την άλλη οι μαύροι, οι ξεριζωμένοι, η οικογένειά του, οι κυριαρχούμενοι. Ωστόσο, το γεγονός ότι υιοθέτησε τις πρακτικές που αντιμεχόταν ήταν έκδηλο στην πορεία της ζωής του, καθώς εξέφραζε δημοσίως κάθεται απόψεις φυλετικού διαχωρισμού, αναπτυγμένες υπό το πρίσμα μιας κοινωνίας διαιρεμένης σε δύο μεγάλες κατηγορίες: τους λευκούς και τους μαύρους. Είτε ήσουν με τους μεν, είτε με τους δε. Μια συμβολική μάχη ζωτικής σημασίας η οποία, ενίοτε, απαιτούσε κυριολεκτικά από τους μετέχοντες να μάχονται σώμα με σώμα και προσανατόλιζε [αδιάκοπα και επιτακτικά] την αντίληψη του προς την κατεύθυνση που τόσο *σοβαρά* ακολούθησε. Το να βιώνει κανείς την ατίμωση από γεννησιμιού του, ή, ακόμη χειρότερα, το να του «προσάπτεται» το γνώρισμα της συμβολικής ατίμωσης ως επιβαλλόμενο συνοδευτικό ενός τρόπου ζωής, ως, τρόπον τινά, κοινωνική «ρετσίνα», δεν μπορεί παρά να ενισχύνει στην σκέψη του (κάθε) νεαρού Davis μια γενική αίσθηση απέχθειας και εχθρότητας απέναντι σε όλους αυτούς που του επιβάλουν αυτόν τον τρόπο ζωής. «Δεν συνηθίζεις ποτέ την προσβολή»,<sup>139</sup> γράφει λακωνικά ο Ε. Λουί. Συνεπώς, η ρατσιστική διάθεση, συμφυής του *διακρίνει* με όρους γενίκευσης, αναδεικνύεται συχνά ως (ψευδο)αντίδοτο σε μια τραυματισμένη ψυχοσύνθεση. Όπως ακριβώς η βία δύναται να επιφέρει βία, έτσι και η ρατσιστική διάκριση, δύναται να ενισχύσει τον εαυτό της «μολύνοντας» ψυχισμούς με ανοιχτές πληγές. Άλλωστε, το μπουρντιανό *σώμα* είναι πρώτιστα ένα σώμα *διαθέσιμο* και *διαθεσιακό*.

Διαβάζοντας κανείς την αυτοβιογραφία του Miles, συνειδητοποιεί πως έχει θέσει εαυτόν *απέναντι* σε μια «κατηγορία» ανθρώπων: των λευκών εν γένει. Ο ρατσισμός, η «θεωρία που υποστηρίζει την ανωτερότητα μιας φυλής και αποβλέπει στη διατήρηση της “καθαρότητάς” της και στην κυριαρχία της επί των άλλων»,<sup>140</sup> είναι μια θεωρία η οποία, στο διηνεκές της ανθρώπινης ιστορίας, πέρασε αρκετές φορές από το διανοητικό (ή και το *διαθεσιακό* θα λέγαμε) επίπεδο στο εφαρμοσμένο, επιφέροντας οδυνηρά και αλλοτριωτικά αποτελέσματα. Η ρατσιστική αντίληψη επιχειρεί να δημιουργήσει αρνητικό τετελεσμένο εις βάρος φυλετικών γνωρισμάτων, εθνικοτήτων, θρησκευιών και πολιτισμών. Στον ρατσισμό η κοινωνία εκφυλίζεται, η ανθρώπινη σχέση με όρους σεβαστικής συν-ύπαρξης καταργείται, μετατρέπεται σε σχέση μεταξύ ανώτερου και κατώτερου είδους, ή, ακόμη χειρότερα, μετατρέπεται σε σχέση ιδιοκτήτη

---

139. Εντουάρ Λουί, *Να Τελειώνουμε με τον Εντό Μπελγκέλ*, μτφρ Μιχάλης Αρβανίτης, αντίποδες, Αθήνα 20204, σ. 15.

140. Τεγόπουλος, Φυτράκης, *Μείζον Ελληνικό Λεξικό*, εκδ. Αρμονία, Αθήνα3 2002.

και ιδιοκτησίας. Ωστόσο, δεν εξαντλείται μόνο στα παραπάνω. Ρατσιστική συμπεριφορά ή στάση θεωρείται, επίσης, η «εχθρότητα εναντίον μιας κοινωνικής ομάδας που εκδηλώνεται με ενέργειες είτε βίαιες, είτε που αποσκοπούν στον αποκλεισμό της από τις δραστηριότητες του κοινωνικού συνόλου».<sup>141</sup> Το εν λόγω παράθεμα θα χρειαστεί να διερευνηθεί περαιτέρω, καθώς αντικατοπτρίζει την συμπεριφορά που υιοθέτησε ο Davis καθόλη την διάρκεια της ζωής του.

Δεν χρειάζεται παρά μια σύντομη επισκόπηση των δημοσιευμένων συνεντεύξεών του για να αντιληφθεί κανείς πως η στάση ζωής του διέπεται από ένα δριμύ «κατηγορώ» προς τους λευκούς, προς αυτή τη «φάρα» που ευθύνεται για όλα τα δεινά του κόσμου, όπως συνήθιζε να επισημαίνει. Αυτή η «ράτσα», οι λευκοί, που «έχουν καταστρέψει το όζον, απειλούν να ρίξουν μπόμπες σ' όλο τον κόσμο [και] προσπαθούνε πάντα να καταπατήσουν τα χωράφια των άλλων».<sup>142</sup> Αυτοί προσπαθούν να καταπατήσουν τα ξένα χωράφια, όπως ακριβώς έκαναν παλαιότερα, *πάλι αυτοί*, με την ιδιοκτησία του παππού του, για να σημειώσει σε κάποιο άλλο σημείο πως, «αν υπάρχει κάτι που ενώνει τους λευκούς είναι τ' ότι παθαίνουν πλάκα όταν βλέπουν τους μαύρους να κονομάνε τα φράγκα που νομίζουν ότι ανήκουν σ' εκείνους».<sup>143</sup> Η αναπαραγωγή ομώνυμων πρακτικών με αυτές που προσέφερε το πεδίο ανατροφής είναι εμφανής σε αυτό το σημείο.

Η έξη, δηλαδή, η «μήτρα που γεννά αποκρίσεις προσαρμοσμένες εκ των προτέρων σε όλες τις αντικειμενικές συνθήκες που είναι ταυτόσημες ή ομόλογες με τις (παρελθούσες) συνθήκες αναπαραγωγής της»<sup>144</sup> φανερώνεται εδώ, στην ρατσιστική στάση απέναντι σε όλους τους λευκούς, ως συνισταμένη διάθεση με (σχεδόν) τελεσίδικο χαρακτήρα. Η εκδικητική στάση του Davis είναι αιχμηρή και εμμονικά στραμμένη προς ένα σημείο. Ωστόσο, αυτό που διέφευγε τόσο από τον ίδιο, όσο και από όλους όσους παρασύρονταν [ή παρασύρονται] από το διαπεραστικό μίσος της ρατσιστικής αντίληψης, είναι πως το εκδικητικό μένος [ο *ρεβανσισμός*] ενέχει αυτοανααιρετικό χαρακτήρα -είναι στραμμένο προς τον καθρέφτη της κοινωνικής ταυτότητας ενός ατόμου. Με απλά λόγια, όταν υιοθετεί κανείς (ακόμη και ασύνειδα) πρακτικές φυλετικής διάκρισης, προωθεί ακόμη περισσότερο τις ειδεχθείς προκαταλήψεις που προσδοκούσε να εξαλείψει, καθώς φροντίζει, με τον έναν ή τον

---

141. Στο ίδιο.

142. Μ. Ντέιβις, Κ. Τρουπ, *Μάιλς – Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 431.

143. Στο ίδιο, σ. 81.

144. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 107



άλλον τρόπο, να τις αναπαράγει αυτούσιες. Όταν αντιμάχεται κανείς τον κυρίαρχο χρησιμοποιώντας το δικό του «οπλοστάσιο», έχει ήδη, κατά μια έννοια, επιβεβαιώσει την θέση του ως κυριαρχούμενου, καθώς, πλέον, έχει ήδη γίνει αυτό που του επέβαλαν να είναι: μετέχων ενός παιχνιδιού του οποίου οι προϋπάρχοντες κανόνες επικυρώνονται όλο και περισσότερο δια της εφαρμογής τους [*illusio*]. Ακριβώς αυτή την επαναστατική πορεία που χάραξε ο Davis στο καλλιτεχνικό πεδίο διευρύνοντας τα όρια του μουσικού κανόνα, προκαλώντας ρωγμές στην πρωτοκαθεδρία της *illusio* του έως τότε παιχνιδιού, απέτυχε να εφαρμόσει στην ευρύτερη κοινωνική ζωή του. Κάτι που, εν τέλει, αποδείχθηκε εκ διαμέτρου αντίθετο με τον αρχικό σκοπό του. Παρότι αφύπνιζε τα πλήθη γύρω από τα φυλετικά ζητήματα προκατάληψης, παρουσίαζε συγχρόνως μια εικόνα προσφυή με αυτήν της ρητορικής μίσους που τόσο πολύ αντιμαχόταν.

Με άλλα λόγια, η προσωπική ιστορία του δρώντα συνέχιζε να τον στοιχειώνει, όπως ακριβώς το πνεύμα του ρατσισμού στοίχειωνε κάθε στιγμή της παιδικής του ηλικίας: «Ήταν φοβερός ο τρόπος που σκότωσαν όλους εκείνους τους μαύρους τότε. Τους πυροβολούσαν λες και ήτανε γουρούνια ή αδέσποτα σκυλιά. Τους καθάριζαν στα σπίτια τους, σκότωσαν γυναίκες και παιδιά. Έκαψαν σπίτια ολόκληρα μαζί με τους ενοίκους τους και κρέμασαν αρκετούς μαύρους από τους φανοστάτες του δρόμου».<sup>145</sup> Εγγάραξη με διάρκεια και ανθεκτικότητα, η οποία (στην περίπτωση του Davis) έχει περάσει από το επίπεδο της δυναμικότητας στην πρακτική της εφαρμογή υπό την διαστρεβλωμένη μορφή της ρατσιστικής διάκρισης απέναντι σε πάσης φύσεως άνθρωπο λευκής επιδερμίδας.

Η θεώρηση του Μπουρντιέ επιβεβαιώνεται και πάλι. Η βαθιά εγχαραγμένη προδιάθεση πέρασε, αυτή τη φορά, από το επίπεδο της δυναμικότητας στο εφαρμοσμένο, απλώς, διαφοροποιημένη [άλλωστε, μπουρντιανά, η *έξη*, το πλέγμα προδιαθέσεων που δομεί ένα «χαρακτήρα», δεν είναι ένα «κοινωνικά συγκροτημένο πεπρωμένο, καθορισμένο και παγιωμένο άπαξ και δια παντός, ισοβίως»]<sup>146</sup> —ο Davis ποτέ δεν σκότωσε ούτε έκαψε ζωντανό κάποιον άνθρωπο, ποτέ δεν κρέμασε κάποιον λευκό επειδή του πήρε την δουλειά, παρόλα αυτά, απέκτησε μια ισχυρότατη προκατάληψη απέναντί τους, η οποία, υπό την μορφή ενός ακραίου και αντεκδικητικού αισθήματος, ομογενοποιούσε τους ανθρώπους με κριτήριο το χρώμα της επιδερμίδας.

---

145. Μ. Ντέιβις, Κ. Τρουπ, *Μάιλς – Αυτοβιογραφία*, ό.π., σσ. 16-17.

146. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 296.

Συναφώς, επιδίωκε εμμονικά την συμβολική τους καταρράκωση. Το γεγονός ότι οι εγχαραγμένες προδιαθέσεις της παιδικής του ηλικίας παρέμειναν, αν και μετριασμένες, ανθεκτικές στο χρόνο, καθώς και το ότι τον προσανατόλισαν πρακτικά χωρίς ωστόσο να αναπαραχθούν εντελώς αυτούσιες, φανερώνεται στα ίδια τα λόγια του Davis: «Δεν είναι άδικη η ζωή; Ας είναι, μπορεί οι μνήμες αυτές να επηρέασαν την διαμόρφωση του χαρακτήρα μου και τη γνώμη που έχω για τους περισσότερους λευκούς. Όχι όλους, γιατί υπάρχουν και μερικοί λευκοί που είναι πολύ εντάξει».<sup>147</sup>

Όταν στρέφει κανείς την προσοχή του περισσότερο στο περιεχόμενο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, συνειδητοποιεί πως είναι διαποτισμένη με το ίδιο, βαθιά ριζωμένο και φυλετικά χρωματισμένο, συναίσθημα αποστροφής. Τόσο στα έργα του, όσο και στις περιγραφές που δίνει ο ίδιος για αυτά, βρίσκουμε συχνές αναφορές πολιτικού και κοινωνικού χαρακτήρα. Για παράδειγμα, αναφέρει πως στο κομμάτι “Then There Were None” έβαλε το συνθεσάιζερ να κάνει ήχους που θυμίζουν φλόγες και σαρωτικούς ανέμους, που υποτίθεται ότι προέρχονται από μια πυρηνική έκρηξη, ενώ, ύστερα, ακούγεται ο ήχος της τρομπέτας του, που υποτίθεται ότι είναι το γοερό κλάμα ενός μικρού παιδιού ή η σπαραχτική κραυγή ενός ανθρώπου που έχει επιζήσει από αυτή.<sup>148</sup> Μια πυρηνική έκρηξη την οποία πυροδότησαν, φυσικά, οι λευκοί.

\*

*Εμβόλιμο σχόλιο:* Δεν μπορούμε να παραβλέψουμε, βέβαια, το γεγονός ότι στην εισαγωγή του συγκεκριμένου κομματιού ακούμε την μελωδία του “Jean Pierre”. Η ιδιαιτερότητα που εντοπίζουμε βρίσκεται στην παραφιλολογία που συνοδεύει το γνωστό *hit* του Davis. Ο G. Cole, συγγραφέας του *The Last Miles: The Music of Miles Davis, 1980-1991 (Jazz Perspectives)*,<sup>149</sup> διευκρινίζει σε συνέντευξή του: «Το “Jean Pierre” έχει μια μελωδία κάπως παιδική και είναι ένα κομμάτι σήμα κατατεθέν του Miles. Το αστείο της υπόθεσης βρίσκεται στο ότι κανένας δεν συμφωνεί αναφορικά με την πηγή έμπνευσής του! Όπως και να έχει, ήταν το κομμάτι με το οποίο ο Miles επέλεγε να κλείνει τις εμφανίσεις του για χρόνια».<sup>150</sup> Επί τούτου, υπάρχουν διάφορες ανεκδοτολογικές αναφορές οι οποίες συνοδεύουν και ενισχύουν τον μύθο γύρω από το κομμάτι. Το σίγουρο είναι πως η βασική του μελωδία είναι εμπνευσμένη από το γαλλικό νανούρισμα «Dodo l'enfant do».<sup>151</sup> Από αυτό το δεδομένο εκπορεύονται και οι δύο επικρατέστερες, ή έστω συχνότερα αναπαραγόμενες, ιστορίες. Η μια υποστηρίζει πως ο Davis

147. Μ. Ντέιβις, Κ. Τρουπ, *Μάιλς – Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 16.

148. Μ. Ντέιβις, Κ. Τρουπ, *Μάιλς – Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 431.

149. George Cole, *The Last Miles: The Music of Miles Davis, 1980-1991 (Jazz Perspectives)*, Michigan University Press, United States 2005.

150. Carl Wiser, “The last years of Miles Davis”, *Songfacts* (6 Ιανουαρίου 2009), προσπελάστηκε στις 15.3.21, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.songfacts.com/blog/writing/the-last-years-of-miles-davis>.

άκουσε τον γιο της συζύγου του Frances Taylor (εν ονόματι Jean Pierre) να μουρμουρίζει την μελωδία, και, καθώς του άρεσε, την επεξεργάστηκε και την ανασύστησε με την μορφή της σύνθεσης που γνωρίζουμε σήμερα. Η άλλη περίπτωση, εντελώς συσχετισμένη με την θεματική αυτού του κεφαλαίου καθώς επιδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η πρωταρχική εκπαίδευση δύναται να διαμορφώσει προδιαθεσιακά ένα *habitus*, υποστηρίζει πως ο πατέρας του Davis σφύριζε συχνά την μελωδία από το γνωστό νανούρισμα ενώ βρισκόταν στο σπίτι. Αυτό που αξίζει την προσοχή μας, είναι το γεγονός ότι ο Davis όχι απλώς επέλεξε να βάλει την μελωδία του “Jean Pierre” στην εισαγωγή του “Then There Were None”, αλλά, κυρίως, ο *τρόπος* που επέλεξε να παίξει την μελωδία: ρυθμικά και αρμονικά αναδιαμορφωμένος, υπόκωφος, τρόπον τινά, «καταβεβλημένος». Εν ολίγοις, η μελωδία παρουσιάζεται αποδομημένη. Ο ακροατής ακούει την συντετριμμένη εκδοχή, μιας, κατά τα άλλα, χαρούμενης και *funky* μελωδίας. Εάν λάβουμε υπόψη τις προθέσεις που ώθησαν τον καλλιτέχνη να συνθέσει το κομμάτι κατά τον τρόπο που το έπραξε (το πολιτικό μήνυμα που επιθυμούσε να διαδώσει) και το συνδυάσουμε με την ανεπίσημη αφήγηση που συνοδεύει την πηγή έμπνευσης της μελωδίας (το σφύριγμα του πατέρα), το κομμάτι αποκτά μια εντελώς νέα συμβολική διάσταση. Ο ακροατής δεν ακούει μόνο την συντετριμμένη εκδοχή μιας μελωδίας, αλλά την συντετριμμένη εκδοχή μιας ολόκληρης παιδικής ηλικίας, η οποία, όπως και τότε έτσι και τώρα, συνοδεύεται από την κακόβουλη συμπεριφορά των λευκών. Εντούτοις, αναγνωρίζουμε πως αυτή η διαπίστωση στερείται επαληθευσιμότητας, καθώς ακροβατεί ανάμεσα στις διαθεσιακές (ψυχογραφικές) προβολές του υποφαινόμενου και στην ελλιπή εγκυρότητα των πηγών. Ωστόσο, προτού συνεχίσουμε σε πιο «στέρεες» και ιστορικά επιβεβαιωμένες αναφορές [και για να προσδώσουμε, εν είδει παραδείγματος, μια άτυπη υποστήριξη των ισχυρισμών μας], θα θέλαμε να επιστήσουμε την προσοχή του αναγνώστη, παροτρύνοντας τον να παρακολουθήσει την βιντεοσκοπημένη συναυλία του Davis στο “North Sea Jazz Festival” του 1985. Σε εκείνη τη συναυλία, την στιγμή της εισαγωγής του “Then There Were None” (δηλαδή, την στιγμή της μελωδίας του “Jean Pierre”), απομακρύνεται από την υπόλοιπη ορχήστρα και προσεγγίζει το άκρο της σκηνής (σημείο με περιορισμένη οπτική για το κοινό), και, ακουμπώντας καμπουριαστά το μέτωπό του στα “side” ηχεία (των οποίων η λειτουργία περιορίζεται στο να παρέχει στους μουσικούς επί σκηνής τη δυνατότητα να ακούν καλύτερα τον εαυτό τους) παίξει διακριτικά την μελωδία του “Jean Pierre” —απομονωμένος. Ύστερα, απλώς επιστρέφει στο κέντρο της σκηνής για να συνεχίσει το υπόλοιπο κομμάτι.

\*

Ακόμη πιο συγκεκριμένα, στο μουσικό πεδίο εντοπίζονται οι ιδεολογικοί «σπόροι» του ρατσισμού να βλασταίνουν (υπό την μορφή ανταπόδοσης ή αντεκδίκησης) σε έδαφος που μόνο πρόσφορο δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί με μια πρώτη εκτίμηση. Οι διακλαδώσεις της διαδικασίας *ασύνειδης εγχάραξης* γνωρισμάτων του ρατσιστικού κοινωνικού-πολιτικού *πεδίου* αναδείχθηκαν ως *διαθέσεις* (δηλαδή ανθεκτικές έξεις με σαφή αίσθηση πρακτικού προσανατολισμού) όταν, τόσο ο Davis όσο και αρκετοί άλλοι μαύροι μουσικοί της γενιάς του (κυρίως της Μπίμποπ, της Χαρντ-Μποπ, της Μόνταλ και της Φρη εποχής) αρνήθηκαν -σε μια κίνηση συμβολικής

αξίας- να ονομάσουν την μουσική τους «τζαζ».<sup>152</sup> Επί τούτου, ο Davis, σε ερώτηση (λευκού) δημοσιογράφου για το εάν πιστεύει πως είναι σημαντικό οι νέοι μουσικοί να γνωρίζουν την ιστορία της τζαζ, δήλωσε πως «"Τζαζ" είναι απλώς μια λέξη που έδωσαν οι λευκοί για μια μουσική που δεν μπορούσαν να παίξουν, οπότε εμείς [παύση] δεν χρησιμοποιούμε αυτή τη λέξη. Δεν χρειάζεται να μάθουν κάτι τέτοιο. Όχι! Οι προκατειλημμένοι λευκοί το κάνουν αυτό, εμείς όχι. Εμείς μελετάμε [παύση] ξέρεις, πηγαίνουμε στο σχολείο πλέον».<sup>153</sup> Ωστόσο η «τζαζ» στην οποία αναφερόταν ο Davis δεν ήταν μόνο το είδος μουσικής το οποίο ονομάτισαν κατά το δοκούν οι λευκοί, αλλά και η «τζαζ» όσων μαύρων μουσικών [έδιναν την αίσθηση ότι] έπαιζαν για τους λευκούς με σκοπό να επωφεληθούν, είτε οικονομικά είτε κοινωνικά, από αυτό.<sup>154</sup> Ο Φ. Τερζάκης αναφέρει ότι «υπήρξε όντως μία γενιά μουσικών της τζαζ η οποία, με το δόλωμα της πολυπόθητης και ακριβής για τα μάτια του απελεύθερου κοινωνικής ενσωμάτωσης και αποδοχής, αποδέχθηκε τον ρόλο τού ψυχαγωγού των λευκών Αμερικανών περιορίζοντας τα εκρηκτικά σημεία της διαφοράς σε ένα υπαινικτικό ιδίωμα»<sup>155</sup>. Συνεπώς, ο Davis συγκαταλεγόταν σε αυτούς που κατηγορούσαν του προκατόχους τους πως εκφύλιζαν, κατά μια έννοια, την τέχνη τους. Πολλοί μαύροι μουσικοί της γενιάς του είχαν ταχθεί υπέρ αυτής της άποψης. Η κριτική τους εστίαζε στο γεγονός ότι οι προηγούμενες γενιές προτιμούσαν να παίζουν πιο λιτά, με απλή δομή, χωρίς πολλά αυτοσχεδιαστικά και αρμονικά ξεσπάσματα, με σκοπό να καταστήσουν την μουσική τους περισσότερο δημοφιλή στο λευκό ακροατήριο.

Ανάμεσα στα πολλά ονόματα των προκατόχων που κατηγορούσαν (ενώ συγχρόνως διεκδικούσαν τον τίτλο των απογόνων τους), ξεχωρίζουν αυτά των Dizzy Gillespie<sup>156</sup> και Louis Armstrong. Καλλιτέχνες οι οποίοι πρωτοπόρησαν και έφεραν την τζαζ στο μουσικό προσκήνιο. Επιπλέον, όλοι αυτοί οι ριζοσπάστες μαύροι, δεν θα διστάσουν να προσάψουν στους δασκάλους τους «την κατηγορία του "μπαρμπα-

---

152. Φώτης Τερζάκης, «Ο Αντόρνο και το ζήτημα της Τζαζ», προσπελάστηκε στις 25.2.21, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: [http://fotisterzakis.gr/Keimena/09\\_Adorno&Jazz.htm](http://fotisterzakis.gr/Keimena/09_Adorno&Jazz.htm).

153. Το απόσπασμα αποτελεί δείγμα προσωπικής, και εξ αυτού ανεπίσημης, προσπάθειας του υποφαινόμενου, να απομαγνητοφωνήσει μέρος της συνέντευξης του Miles Davis, το 1984, στο «Molde Jazz Festival» της Νορβηγίας.

154. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα στάδια της τζαζ, την πρωτοεμφάνισή της στην Νέα Ορλεάνη, αλλά και τις διάφορες προσπάθειες ορισμού του περιεχομένου της βλ. James Lincoln Collier, «Classic jazz to 1945», στο *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, edit Nicholas Cook and Anthony Pople, Cambridge University Press, United Kingdom 2004, σσ 127-36.

155. Φώτης Τερζάκης, «Ο Αντόρνο και το ζήτημα της Τζαζ», ό.π.

156. Παρόλα αυτά, ο Davis έβλεπε στο πρόσωπο του Dizzy έναν αγαπημένο δάσκαλο και φίλο, καθώς ήταν αυτός που τον ώθησε όσο κανένας άλλος, μέσω των συνθέσεων και των αυτοσχεδιασμών του, να βρει την ηχητική του ταυτότητα.

Θωμά» (ένα βαρύ χαρακτηρισμό στη γλώσσα της μαύρης κοινότητας) που υπονοεί τον ρόλο του δουλοπρεπή σαλτιμπάγκου-διασκεδαστή των λευκών αφεντικών». <sup>157</sup> Για να μπορέσει ο αναγνώστης να κάνει την σύνδεση όλων αυτών με την σημασία και την ανθεκτικότητα της πρωταρχικής μάθησης, παρατίθενται αυτούσια τα λόγια του Davis: «ο πατέρας μου ήταν στρατευμένος, και μάλιστα πολύ, στην υπόθεση για τα δικαιώματα των μαύρων. Δεν ήταν κανένας “μπαρμπα-Θωμάς”». <sup>158</sup>

\*

Εάν αφήσουμε στην άκρη την ατζέντα της κρυφής στοχοθεσίας (τα κοινωνικο-οικονομικά οφέλη) που τους επιρρίπτει ο Davis, και εστιάσουμε κυρίως στο μουσικό μέρος, αναπόφευκτα συμπεραίνουμε και μια αποστροφή προς το *popular* είδος μουσικής, κοινώς γνωστό και ως *Pop*. Ποια είναι όμως τα στοιχεία που δομούν το πορτραίτο ενός pop κομματιού, πέραν της προφανούς δημοφιλίας του στο κοινό; Βασικά μουσικολογικά γνωρίσματα τέτοιων συνθέσεων είναι η μικρή χρονική διάρκεια, η απλή δομή με ελάχιστα αλλά επαναλαμβανόμενα μέρη, η περιορισμένη ή μηδενική ύπαρξη αυτοσχεδιασμών, η συντηρητική χρήση πειραματισμών στην αρμονία, τους ήχους και τον ρυθμό. Θεμελιώδες γνώρισμα αντίστοιχων συνθέσεων είναι, επίσης, η ύπαρξη φωνητικών γραμμών. Στην pop μουσική δεν αρκεί απλώς το βασικό θέμα (μελωδία) του κομματιού να είναι εύκολα αναγνωρίσιμο, ή εύκολο να αναπαραχθεί (όπως παραδείγματος χάριν μέσω ενός σφυρίγματος), αλλά κυρίως να υπάρχει μια *catchy* μελωδική γραμμή την οποία τραγουδάει μια ανθρώπινη φωνή. Έτσι η φράση, ή η μελωδία, γίνεται άμεσα ελκυστική και δεν ξεχνιέται εύκολα, καθώς ο ακροατής συνδέεται στενότερα με αυτή. Με άλλα λόγια, δύναται κανείς να ταυτιστεί περισσότερο με τον ήχο μιας μελωδίας όταν αυτή αναπαράγεται μέσω ενός (μουσικού) οργάνου το οποίο έχει και αυτός στην «κατοχή» του· μέσω των φωνητικών χορδών, ή αλλιώς, μέσω του *σώματος*. Οι μεγάλοι ραδιοφωνικοί παραγωγοί, ή οι παραγωγοί ήχου των δισκογραφικών εταιριών στην Αμερική χρησιμοποιούσαν τον όρο “hook” για να περιγράψουν μια αντίστοιχη μελωδία. Ένας όρος που αντικατοπτρίζει πλήρως την λειτουργία της, η οποία δεν είναι άλλη από το να «αγκιστρώσει» το αφτί του ακροατή. Συνεπώς, αυτού του είδους η μουσική, είναι εξορισμού μια μουσική που «δεν προορίζεται να ξεπεράσει τον χρόνο ή να αντέξει στη δοκιμασία του», <sup>159</sup> παρά να έχει γρήγορη και μαζική απήχηση ώστε να υπάρξουν οικονομικά οφέλη, ωστόσο, σχετικά σύντομα, εξαφανιστεί από τον μουσικό χάρτη. Όλα τα παραπάνω στοιχεία αποτελούσαν γνωρίσματα της τζαζ την δεκαετία του 20’ αλλά και του 30’. Το «υποείδος» το οποίο τα ενσωμάτωνε είναι γνωστό ως «Σουίνγκ», το οποίο αποτέλεσε, τρόπον τινά, ένα ενδιάμεσο σταθμό ανάμεσα στην παραδοσιακή και την μοντέρνα τζαζ (του Μπίμποπ και ύστερα). Το «Σουίνγκ», δηλαδή, η ταλάντευση, ήταν ένα άκρως χορευτικό και

---

157. Φώτης Τερζάκης, «Επίμετρο. Είναι η Τζαζ Μαζική Κουλτούρα; Μια επανεξέταση των θέσεων του Αντόρνο», στο *Theodor W. Adorno – Η Κοινωνιολογία της Μουσικής*, μτφρ Θεοδωρήσ Λουμπασάκης, Γιώργος Σαγκριώτης, Φώτης Τερζάκης, Νεφέλη, Αθήνα 1997, σ.197.

158. Μ. Ντέιβις, Κ. Τρουπ, *Μάιλς – Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 25.

159. Λύντια Γκερ, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, μτφρ Κατερίνα Κορομπίλη, Εκκρεμές, Αθήνα 2005, σ. 451.

εύθυμο μουσικό είδος το οποίο αναπαραγόταν συνεχώς στο ραδιόφωνο.<sup>160</sup> Λέγεται μάλιστα πως η γνωστή κριτική που άσκησε ο Adorno στην τζαζ υπήρξε άτοπη ακριβώς για τον λόγο ότι είχε λανθασμένα αναγάγει τα χαρακτηριστικά του υποείδους σε γνωρίσματα ολόκληρου του ιδιώματος.<sup>161</sup> Αντιστοίχως, όμως, αυτά τα γνωρίσματα δεν αναλογούσαν και στις βλέψεις των νεότερων μαύρων μουσικών, οι οποίοι προσέβλεπαν, δια της τζαζ, στην αναγνώριση ενός ανώτατου μουσικού είδους με διάρκεια και κύρος. Δεν ήταν εύκολο να δεχθούν πως ένας από τους πρωτοπόρους δεξιότεχνες της τζαζ, ένας τεχνίτης του αυτοσχεδιασμού όπως ο Armstrong, ο οποίος ξεχώριζε ακριβώς για αυτές του τις δυνατότητες,<sup>162</sup> προτιμούσε να κάνει έκπτωση στο ταλέντο και στην τέχνη του ώστε να έχει περισσότερη απήχηση στο λευκό ακροατήριο. Ήδη, σε αυτό το σημείο, μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα τους λόγους για τους οποίους δεν επιθυμούσαν να προσεγγίζει [πόσο μάλλον να ταυτίζεται] η τζαζ με αυτό το είδος. Τις προσδοκίες τους ενίσχυε η προσμονή για το αίσθημα δικαίωσης απέναντι στον «λευκό» καταπιεστή, για την επισφράγιση της νίκης του κυριαρχούμενου επί του κυρίαρχου -την επιβεβαίωση της απόλυτης [και καθόλα νομιμοποιημένης] επανάστασης. Το ιδίωμα που επιθυμούσαν να πρεσβεύουν εσώκλειε ένα μείγμα οργανοπαιχτικής δεξιολογίας και πιστοποιημένης θεωρητικής γνώσης, το οποίο θα είχε ως κεντρικό σημείο αναφοράς τον αυτοσχεδιασμό, και όχι μια στατική και απλοποιημένη -στα μέτρα του «απαίδευτου» λευκού κοινού- μελωδία. Μόνο με αυτό τον τρόπο θα εξασφάλιζε η μουσική τους τα εγγύα να θεωρηθεί αξιόλογη και να την διδάσκουν στα σχολεία («ξέρεις, πηγαίνουμε στο σχολείο πλέον»). Τότε θα ήταν πια η σειρά τους να σταθούν υπεροπτικά απέναντι σε αυτούς που τους υποτιμούσαν. Τότε θα ήταν αυτοί οι ανώτεροι, με τα διαπιστευτήρια των σπουδών τους να το αποδεικνύουν. Η μαύρη κοινότητα θα ξέφευγε από τα τάρταρα του κοινωνικού βούρκου και θα αναρριχόταν στην κορυφή της ιεραρχίας. Η ικανοποίηση θα ήταν όλη δική τους όταν θα υποδείκνυαν στους λευκούς την ανικανότητά τους να παίζουν αυτό το [αναγνωρισμένο πλέον ως] υπέρτερο είδος μουσικής. Ο ρεβανσισμός τους θα έβρισκε την ιδανική του ολοκλήρωση όταν θα ανταπέδιδαν τις προσβολές στους λευκούς επιδεικνύοντας την συμβολική τους δύναμη.

\*

Εντούτοις, εκ των υστέρων, θεωρείται πως η αντίληψη που εξέφραζαν οι μουσικοί της γενιά του 50' ήταν διαστρεβλωμένη από τα πειστήρια που τους παρείχε η απέχθεια προς καθετί σχετιζόμενο με τους λευκούς και τις συνθήκες διάκρισης που είχαν επιβάλλει στους προγόνους τους. Παρόλα αυτά, ο Wynton Marsalis, προς υπεράσπιση των παλαιότερων Αφροαμερικανικών γενεών, υποστηρίζει πως η στάση

---

160. James Lincoln Collier, «Classic jazz to 1945», στο *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, ό.π., σσ 133-4.

161. Φώτης Τερζάκης, «Επίμετρο. Είναι η Τζαζ Μαζική Κουλτούρα; Μια επανεξέταση των θέσεων του Αντόρνο», στο *Theodor W. Adorno – Η Κοινωνιολογία της Μουσικής*, ό.π., σσ 193-200, λαμβάνοντας υπόψη το «Τζαζ, η αιώνια μόδα» του Αντόρνο, στο Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χορκχάμερ, *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα*, , μτφρ Ζήσης Σαρίκας, ύψιλον, Αθήνα 1984, σσ 123-138.

162. «Κάθε σοβαρή ιστορία της τζαζ αναγνωρίζει πως οι πιο σπουδαίες ηχογραφήσεις της Νέας Ορλεάνης ήταν αυτές στις οποίες συμμετείχε ο Λούις Αρμστρονγκ μεταξύ του 1925 και του 1928 [...] ήταν εμφανές το γεγονός ότι ο Άρμστρονγκ ήταν η *ατραζιόν*, έτσι σταδιακά συμμετείχε όλο και περισσότερο στις ηχογραφήσεις ως σολίστας ή τραγουδιστής [...] η μπάντα έπαιζε απλώς τον πρώτο παλμό του μέτρου, αφήνοντας τον Άρμστρονγκ να συνεχίσει [αυτοσχεδιάζοντας] όπως επιθυμούσε», βλ., James Lincoln Collier, «Classic jazz to 1945», στο *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, ό.π., σ. 133.

του Armstrong παρερμηνεύτηκε. Επισήμανε πως οι νέες γενιές αγνοούσαν το κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο της παρελθούσας εποχής: πως προέβαλαν ως ιδανικές τις πρακτικές απελευθέρωσης και διεκδίκησης που (δυνητικά) θα υιοθετούσαν οι ίδιοι, αγνοώντας το γεγονός ότι οι συνθήκες στις οποίες μεγάλωσαν δεν είχαν καμία σχέση με αυτές της κοινωνίας των παλαιότερων. Εν ολίγοις, τόνισε πως η γενιά των ριζοσπαστών μαύρων μουσικών του 1950 και του 1960 αναπαρήγαγε μια κριτική η οποία διατυπωνόταν εκ του ασφαλούς και αναδρομικά: «κάποιοι έλεγαν τον Armstrong μπαρμπα-Θωμά. Αλλά είχε κρατήσει μια ηρωική στάση στην αντιπαράθεση για την σχολική ενσωμάτωση στο Little Rock το 1954. Ωστόσο, κανένας από όλους αυτούς τους *Jazz hipsters* δεν είπε την γνώμη του ανοιχτά, ούτε [στο ελάχιστο] για να του συμπαρασταθούν. Ο Louis Armstrong ήταν επαναστατικός για την εποχή του». <sup>163</sup>

Κλείνοντας, θα αποτελούσε παράλειψη να μην γίνει μια λίγο πιο λεπτομερής αναφορά στην ιδιάζουσα περίπτωση του Wynton Marsalis, όπως και στη σχέση που είχε μαζί του ο Davis. Και οι δύο καλλιτέχνες βίωσαν την περίοδο κατά την διάρκεια της οποίας η τζαζ αποκτούσε όλο και ευρύτερη απήχηση. Όχι μόνο αυτό, αλλά πολλοί θα έλεγαν πως συνέδραμαν με καθοριστικό τρόπο ώστε να φτάσει το ιδίωμα της τζαζ στο απόγειό του. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, η κλασική μουσική είχε την πρωτοκαθεδρία στις μουσικές σχολές, τα πανεπιστήμια και τα κονσερβατόρια, κάτι που στα μάτια πολλών μουσικών της τζαζ ταυτιζόταν έμμεσα με την κυριαρχία των λευκών. Δεν εγειρόταν, φυσικά, κανένα ζήτημα αναφορικά με το κύρος και την ποιότητα τόσο των καλλιτεχνών της κλασικής μουσικής, όσο και των δημιουργημάτων τους. Η κύρια διαφορά στην οποία εστίαζαν την προσοχή (ή την κριτική τους) ήταν η έλλειψη αυτοσχεδιαστικών γνωρισμάτων στο παίξιμό τους. Άλλωστε ο Marsalis έτρεφε μια ιδιαίτερη αγάπη προς την κλασική μουσική, ενώ, ο Davis, παρά τις εκπεφρασμένες προκαταλήψεις του, συνεργάστηκε αρκετές φορές με λευκούς μουσικούς που είχαν κλασική παιδεία. Μάλιστα αναφέρει πως ο Bill Evans ήταν αυτός που τον ώθησε να ακούσει για πρώτη φορά τον Ιταλό πιανίστα Arturo Michelangeli, του οποίου το παίξιμο «ερωτεύτηκε» στη συνέχεια. <sup>164</sup> Λίγο καλύτερα, η κλασική μουσική κατείχε αναγνωρισμένη θέση ως άρχουσα και αξιόλογη μορφή τέχνης στο

---

163. Marc Fisher, “Wynton Marsalis and the Jazz Rage” (19 Μαρτίου 1995), *The Washington Post*, προσπελάστηκε στις 6.3.21, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο:

<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1995/03/19/wynton-marsalis-and-the-jazz-rage/96ce00ee-f9cc-4f40-aea9-3f8d5af68ec3/>.

164. Eugene Holley, «My Bill Evans Problem-Jaded Visions of Jazz and Race» (26.6.2013), *NewmusicUSA*, προσπελάστηκε στις 21.3.21, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο:

<https://nmbx.newmusicusa.org/my-bill-evans-problem-jazz-and-race/>

καλλιτεχνικό πεδίο. Συνεπώς, ό,τι συμπεριλαμβανόταν στο πλαίσió της (μουσικά έργα, μουσικολογικές γνώσεις, καλλιτέχνες και ούτω καθεξής) αποκτούσε αυτομάτως παρόμοια αξιακή χροιά. Στο επίπεδο, δηλαδή, που κάποιος επιθυμούσε μια ακαδημαϊκή πιστοποίηση, και στην συνέχεια μια καθόλα αναγνωρισμένη μουσική πορεία [όπως λέμε «επαγγελματική πιστοποίηση»], όφειλε να γνωρίζει την θεωρία της μουσικής (αρμονία, αντίστιξη, φούγκα), καθώς και την ιστορία της μουσικής της Δυτικής (Ευρωπαϊκής ως επί το πλείστον) κουλτούρας. Με απλά λόγια, το πρότυπο της καλλιτεχνικής μορφής ήταν, παραδείγματος χάριν, ο Μπετόβεν, ενώ, της μουσικής σύνθεσης ήταν η 5<sup>η</sup> Συμφωνία του, την ίδια στιγμή που ο Armstrong εντυπωσίαζε με τους πρωτάκουστους αυτοσχεδιασμούς του στις *marching* μπάντες της Νέας Ορλεάνης. Δύο μουσικά πεδία αρκετά απομακρυσμένα μεταξύ τους.

Κατ' επέκταση, η μαύρη κοινότητα μουσικών δεν διεκδικούσε μόνο την κοινωνική της χειραφέτηση, αλλά και την συμβολική απελευθέρωση από τα δεσμά ενός καλλιτεχνικού πεδίου διαμορφωμένου από τις κανονικότητες μιας τέχνης αρκετά διαφορετικής από τη δική τους. Τα κονσέρτα λάμβαναν χώρα σε μεγαλεπήβολους χώρους όπου το ακροατήριο, καθημένο, όφειλε να κάνει απόλυτη ησυχία, ενώ, από την άλλη, οι τζαζ συναυλίες συνέβαιναν σε τοπικά μπαρ με το ακροατήριο ενίοτε να χορεύει, να γευματίζει ή να καταναλώνει αλκοόλ. Ο Marsalis διατύπωσε μια πιο ουσιώδη διαφορά όταν επισήμανε ότι «οι μουσικοί συναυλιών είναι τεχνίτες, ενώ της τζαζ είναι καλλιτέχνες».<sup>165</sup> Υπογράμμισε, δηλαδή, τον επιτελεστικό χαρακτήρα των κλασικών μουσικών των οποίων ο ρόλος περιοριζόταν στο να ακολουθούν ρητά τις οδηγίες του μαέστρου και της σύνθεσης, ενώ, ανέδειξε τους «τζαζίστες» ως πιο δημιουργικούς και εκφραστικά ελεύθερους λόγω του αυτοσχεδιαστικού χώρου που τους παρείχε από μόνο του το ιδίωμα.

\*

Να σημειώσουμε στο σημείο αυτό πως, προφανώς, η πορεία της κλασικής μουσικής συνοδεύεται από τους δικούς της αγώνες χειραφέτησης: οι μουσικοί επιδίωκαν να αποτινάξουν από πάνω τους τον επιτελεστικό χαρακτήρα οργανοπαιχτών που αναπαράγουν ρητά τις εντολές της παρτιτούρας (ή του μαέστρου), οι συνθέτες προσπαθούσαν να δημιουργήσουν έργα χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τα αυλικά «καπρίτσια» και τους περιορισμούς της εκκλησίας, ενώ, για να μιλήσουμε με γενικούς όρους μακροεπίπεδου, η τέχνη βρισκόταν σε συνεχή και γόνιμη αντιπαράθεση με την φιλοσοφία.

---

165. Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Music Dialogue – A Phenomenology of Music*, Cambridge University Press, United Kingdom 2003, σ. 14.



*Σύντομη ιστορική ανασκόπηση:* Υπό το πρίσμα μιας ιστορικής αναδρομής, η οποία εκκινεί ακόμη και πριν από τον Μεσαίωνα, δεν θα ήταν άστοχο να αναγνωρίσουμε στις προσπάθειες των μουσικών για κοινωνική ανέλιξη αλλά και δημιουργική χειραφέτηση, την επιθυμία «να πείσουν κάθε καλόπιστο ότι η τέχνη τους αποτελεί μέρος αυτού που σε κάθε δεδομένη χρονική στιγμή εθεωρείτο καλός, αξιόλογος ή πολιτισμένος τρόπος ζωής».<sup>166</sup> Αυτή η διαπίστωση είναι κομβικής σημασίας για τον εντοπισμό της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ της πηγής των καλλιτεχνικών έργων και των κανονιστικών προδιαγραφών τους, ή, πιο απλά, μεταξύ τέχνης και Αισθητικής. Σύμφωνα με τα λεγόμενα της Λ. Γκερ, «από τα αρχαία χρόνια, οι φιλόσοφοι είχαν διαχωρίσει τις αξιοσέβαστες και αξιόλογες δραστηριότητες από εκείνες που κρίνονταν απλώς ψυχαγωγικές και ευχάριστες. Η διάκριση αυτή επέβαλλε συνήθως τον διαχωρισμό ανάμεσα σε αυτά που σήμερα θα ονομάζαμε ελίτ και λαϊκές αξίες».<sup>167</sup> Η φιλοσοφική σκέψη, δηλαδή, είχε την τάση να ασχολείται κυρίως με οτιδήποτε εξαιρετικό και εκλεπτυσμένο.<sup>168</sup> Κατ' επέκταση, γίνεται κατανοητή η ενασχόλησή της με τη «σοβαρή» Δυτική μουσική: ούσα η μόνη ηχητικής μορφής τέχνη που, εξαιτίας της τονικής, μαθηματικής και δομικής σύστασής της, έχαιρε εκτίμησης και θεωρείτο άξια εποπτείας. Εν συνεχεία, η σκέψη του Διαφωτισμού (συμπορευόμενη με την ανάδειξη της γνωσιακής σημασίας του Λόγου) φαίνεται να ενσωματώνεται στην αντίστιξη και την αρμονική συνήχηση των μουσικών συνθέσεων: τα έργα γίνονται όλο και πιο περίπλοκα ως προς την ενορχήστρωση, οι δεξιοτεχνικές απαιτήσεις ανεβαίνουν, οι συνθέτες -υπό τον κατακλυσμό νέων αρμονικών προοπτικών- ζητούν από τους οργανοπαίχτες πράγματα εξωφρενικά, που ξεπερνούν τις ανθρώπινες δυνάμεις. Οι απαιτήσεις, από και προς τους μουσικούς, ανεβαίνουν κατακόρυφα, ενώ το κύρος των συναυλιών ανάγεται στην επίσημη μορφή που συναντάμε στα σύγχρονα κονσέρτα, όπου επικρατεί απόλυτη ησυχία -μια ένδειξη σεβασμού και αναγνώρισης της σημασίας του έργου τέχνης, ή καλύτερα, μια ευλαβική προσήλωση απέναντι στο μεγαλείο της «Λογο-τομημένης» σύνθεσης. Γίνεται διακριτή, λοιπόν, μια συμπνέουσα σχέση μεταξύ πράξης και θεωρίας, καλλιτεχνών και φιλοσόφων, ρηξικέλευθης δημιουργίας και προσδιοριστικών κρίσεων. Ως προς αυτό το ζήτημα, ο C. Dahlhaus αναγνωρίζει αυτήν την αμφίδρομη επαφή μεταξύ τέχνης και φιλοσοφίας. Αντιτιθέμενος στη διάκριση του H. Kretzschmar ανάμεσα σε «αισθητική των μουσικών» και «αισθητική των φιλοσόφων», υπογραμμίζει πως είναι «παράδοξο αλλά προφανές γεγονός ότι ακριβώς από τις πιο αφηρημένες εικασίες επήλθαν οι πιο χειροπιαστές μουσικοϊστορικές συνέπειες».<sup>169</sup> Σε κάθε περίπτωση, ο μουσικός του 18<sup>ου</sup> αιώνα φέρει στις πλάτες του το βαρύ φορτίο των προηγούμενων γενεών. Τα έργα του αποκρυσταλλώνουν ιστορικά την πορεία της μουσικής προς την χειραφέτηση από τις αυλικές απαιτήσεις, τις προσμονές της Εκκλησίας, και τα «σαλόνια» των αριστοκρατών. Η τέχνη επιδιώκει την αυτονομία της, και εν μέρει την επιτυγχάνει: ο Σ. Γουέσλυ αναφέρεται στον Μπαχ ως «Άγιο»,<sup>170</sup> ενώ ο Μπιζέ περιγράφει τον Μπετόβεν ως «Θεό». Επί τούτου, η Λ. Γκερ τονίζει πως εκείνη την περίοδο υπήρξε

---

166. Λ. Γκερ, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, ό.π., σ. 221.

167. Στο ίδιο.

168. Κύριος λόγος ενασχόλησης των φιλοσόφων, σύμφωνα με την Γκερ, είναι η οντολογική πολυμορφία του έργου τέχνης, δηλαδή η υλική, απτή μορφή του, βλ. Λ. Γκερ, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, ό.π., σ. 152.

169. Μ. Τσέτσος, «Επίμετρο. Η επικαιρότητα των πανεπιστημιακών παραδόσεων του Χέγκελ για τη μουσική: μερικές φιλοσοφικοαισθητικές παρατηρήσεις» (υποσημείωση 5) στο *Έγελος - Η Αισθητική της Μουσικής*, μτφρ. Μάρκος Τσέτσος, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2002, σσ. 122-123.

170. Στο ίδιο, σ. 375.

μια πολύ κρίσιμη αλλαγή η οποία αφορούσε στην κοινωνική θέση των συνθετών: «Καθώς ο 18ος αιώνας πλησίαζε στο τέλος του, σταμάτησε να κυριαρχεί η αντίληψη ότι οι μουσικοί υπηρετούν πρωτίστως εξω-μουσικούς θεσμούς. Όπως και οι μουσικές τους συνθέσεις, έτσι και οι ίδιοι απελευθερώθηκαν γρήγορα από τη δύναμη και τους περιορισμούς που παραδοσιακά τους επέβαλλαν ο ανώτερος κλήρος και η αριστοκρατία. [...] απολάμβαναν την επαναστατική ελευθερία που αποτελούσε αίτημα μιας ανερχόμενης μεσαίας τάξης επαγγελματιών, και σταδιακά, μέσω της απελευθέρωσής τους, άρχισαν να θεωρούνται ανεξάρτητοι καλλιτέχνες και δημιουργοί της τέχνης τους».<sup>171</sup> Στα μάτια των σύγχρονων μουσικολόγων της Δυτικής κουλτούρας, ο συνθέτης της 5<sup>ης</sup> συμφωνίας,<sup>172</sup> ο οποίος έμελλε να οδηγήσει την ορχηστρική και την προγραμματική μουσική σε μια ανωτέρου είδους αναγνώριση, εγκαθιδρύει τη δυναμική παρουσία του ρομαντισμού στην τέχνη της μουσικής, ενώ ο ίδιος πατάει με το ένα πόδι βαθιά ριζωμένο στο κλασικό μόρφωμα. Πρωτοστατεί και θεμελιώνει τη μετάβαση της μουσικής δημιουργίας, από κάτι που συνιστούσε απλώς μια εξωμουσικού καθορισμού λειτουργία, σε κάτι εντελώς αυτόνομο και αυτοαναφορικό:<sup>173</sup> ο Μπετόβεν υπήρξε, δηλαδή, για πολλούς η ίδια η προσωποποιημένη εξέλιξη της «σοβαρής» μουσικής. Στη συγχρονία, βέβαια, η ρήξη με το τονικό σύστημα (όπως αυτό αναδείχθηκε μέσω του κλασικισμού και του ρομαντισμού) και τα παρελκόμενά του (έννοια του *μουσικού έργου*) έχει ήδη επιτελεστεί. Από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, με τον αλεατόρικο πειραματισμό του Κέιτζ, τον δωδεκαφθογγισμό του Σένπεργκ, την μαθηματική απόδοση των ήχων μέσω αρχιτεκτονικών-γεωμετρικών γραφημάτων του Ξενάκη, τον μιμιλασμό του Γκλας και άλλων πολλών, η κλασική μουσική -όχι τόσο κλασική πια- διαρρηγνύει τα συντηρητικά δεσμά του παρελθόντος διερευνώντας νέους τρόπους και μεθόδους έκφρασης.<sup>174</sup>

\*

Η ιδιαιτερότητα της περίπτωσης του Marsalis έγκειται στο γεγονός ότι δεν απομακρύνθηκε τόσο από τα γνωρίσματα της κλασικής μουσικής, όσο προσπάθησε να ενσωματώσει κάποια από αυτά, με εργαλειακό τρόπο, στη τζαζ, ώστε να την αναδείξει με έναν πιο *σοβαρό* χαρακτήρα. Κύριο μέλημά του ήταν να πετύχει με «χειρουργική ακρίβεια» να αποδώσει σημειογραφικά εκτελέσεις γνωστών κομματιών της τζαζ (όπως συνθέσεις του Duke Ellington) και να καταφέρει να τις παρουσιάσει, όσο το δυνατόν πιο κοντά στην αρχική αισθητική τους, σε χώρους όπου συνήθως λάμβαναν μέρος τα κονσέρτα. Αναμφίβολα, η προσπάθειά του αυτή, είχε ομοιότητες με τον τρόπο που αναπαρήγαγε η [συντηρητική κυρίως] κλασική κουλτούρα έργα μεγάλων συνθετών του παρελθόντος. Κατ' επέκταση, ήταν αναμενόμενη η κριτική που δέχθηκε από μεγάλη μερίδα τζαζ καλλιτεχνών, η οποία υποστήριζε πως, στην προσπάθειά του αυτή,

---

171. Λ. Γκερ, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, ό.π., σσ. 371-72.

172. Για το «παράδειγμα», καθώς και τη σημασία, της 5ης συμφωνίας του Μπετόβεν, βλ. Λ. Γκερ, «Το κεντρικό επιχείρημα», *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, ό.π., σ.165.

173. Για μια σύντομη επισκόπηση των σχέσεων ετερονομίας, απόλυτης ή σχετικής αυτονομίας της μουσικής σύμφωνα με τις νεωτερικές φιλοσοφικές πραγματεύσεις, βλ. Μάρκος Τσέτσος, *Η Μουσική στη Νεότερη Φιλοσοφία – Από τον Καντ στον Αντόρνο*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012, σσ. 15-33.

174. Michael Nyman, *Πειραματική Μουσική*, μτφρ. Δανάη Στεφάνου, Οκτώ, Αθήνα 2012.

άφησε την ζωτική σημασία του αυτοσχεδιασμού σε δεύτερη μοίρα και οδηγήθηκε να «προωθεί μια σύλληψη της τζαζ που την μετατρέπει σε “μουσείο”». <sup>175</sup> Ο Davis, από την πλευρά του, είχε να πει για τον Marsalis πως, παρότι τον συμπαθούσε και τον θεωρούσε εξαιρετικό δεξιότηχνη, είχε «πάρα πολλά να μάθει ακόμα για τον αυτοσχεδιασμό». <sup>176</sup> Επιστρέφοντας στη πραγμάτευση της προδιαθεσιακής εγγάραξης και, πιο συγκεκριμένα, στη διερεύνηση των εκφάνσεων της ρατσιστικής διάθεσης στο χαρακτήρα του Davis. Για τον Miles, ο λόγος που παραστράτησε ο Marsalis ήταν για ακόμη μια φορά οι λευκοί. *Αυτοί* ευθύνονται για τις επιλογές του Marsalis, γιατί «γουστάρουν» να βλέπουν τους μαύρους «να τσακώνονται μεταξύ τους». <sup>177</sup> Όπως το έθεσε ρητά στην αυτοβιογραφία του, *αυτοί* «βάλανε τον Γούντον να παίζει ξεπερασμένη και ψόφια ευρωπαϊκή μουσική [...] τον κάνανε να πιστεύει ότι αυτή τη μουσική έπρεπε να παίζει». <sup>178</sup> Συνεπώς, η *πίστη* στο κρίσιμο και συμβολικό *διακύβευμα* του κοινωνικού *παιχνιδιού* του εκάστοτε πεδίου είναι αυτό που, ενώ διέπεται από μικροδιαφορές (οι οποίες δεν είναι διόλου παράταιρες ή ασήμαντες), προσανατολίζει τον δυναμισμό των *habitus* στη διεκδίκηση της ταξικής από-κυριαρχίας τους. Με λόγια του Μπουρντιέ, «τους καλλιτέχνες τους ενώνουν οι αγώνες που τους χωρίζουν», <sup>179</sup> άρα, θα μπορούσε να προσθέσει κανείς, τους ενώνει η *πίστη* στο ευρύτερο συμβολικό *διακύβευμα* του *παιχνιδιού*.

\*

*Συμπληρωματικό σχόλιο:* Μπορεί η συνεισφορά του Marsalis να μην έτυχε ομόφωνης αποδοχής, εντούτοις, αποτέλεσε μέρος μιας ευρύτερης προσπάθειας επίσημης καταγραφής των τζαζ συνθέσεων στα πρότυπα της κλασικής παιδείας. Γνωρίζουμε πως οι ριζοσπάστες μουσικοί επιθυμούσαν να διαλύσουν την ρετινιά της αμορφωσιάς, και αυτό μπορούσε να γίνει μόνο με την ανύψωση της τζαζ σε ιδίωμα άξιο να αποδίδεται σε ακαδημαϊκά μαθήματα. Ωστόσο, για να αποκτήσει μια τζαζ σύνθεση το κύρος ενός «μουσικού έργου» (*Werktreue*), <sup>180</sup> αλλά και για να επιβιώσει στον χρόνο, έπρεπε, με κάποιον τρόπο να είναι καταγεγραμμένη σε χαρτί και όχι απλώς ηχογραφημένη. Η τζαζ, μια μουσική που έως τότε γεννιόταν και αναδιαμορφωνόταν συνεχώς στα καταγώγια, στα σπίτια των μαύρων μουσικών και στα κακόφημα κλαμπ, έπρεπε με κάποιο τρόπο να αποκρυσταλλωθεί στις σελίδες ενός βιβλίου. Η *πρακτική* έπρεπε να αφήσει για λίγο τον αυτοσχεδιαστικό της χαρακτήρα και να παγιωθεί μέσω της

---

175. B. E. Benson, *The Improvisation of Music Dialogue – A Phenomenology of Music*, ό.π., σ. 14.

176. Μ. Ντέιβις, Κ. Τρουπ, *Μάιλς – Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 429.

177. Μ. Ντέιβις, Κ. Τρουπ, *Μάιλς – Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 429.

178. Στο ίδιο, ό.π., σσ. 429-430.

179. Pierre Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, μτφρ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007, σ 110.

180. Για μια συμπεριληπτική ανασκόπηση των οντολογικών θεωριών αναφορικά με το «έργο τέχνης» (όπως την σημασία της σημειολογικής καταγραφής [παρτιτούρας]) βλ. Α. Γκερ, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, ό.π.

μετουσίωσής της σε *θεωρία*. Η γνώση στη Δυτική κουλτούρα αποκτά νομιμοποιημένο χαρακτήρα μόνο μέσω των θεσμών της εκπαίδευσης. Έτσι, οι μουσικοί της τζαζ βρέθηκαν στην αμήχανη θέση να αιωρούνται ανάμεσα στην επιθυμία τους να αποκτήσει η μουσική τους το αναγνωρισμένο κύρος της κλασικής Δυτικής μουσικής, χωρίς αυτό να σημάνει και το τέλος της αυτό-έκφρασής τους στο πατάρι. Η τζαζ, μια μουσική η οποία βρίσκει τις καταβολές της στην Αφρικανική κουλτούρα (εκεί δηλαδή όπου η αναπαραγωγή της γνώσης γινόταν από γενιά σε γενιά με εντελώς πρακτικό τρόπο και κοινωνικό χαρακτήρα, ήτοι, μέσω των χορευτικών τελετουργιών και των θρησκευτικών τελετών [*spirituals* - τραγούδια τα οποία αναφέρονταν σε διάφορες πτυχές της ζωής με έντονο πνευματικό, δηλαδή, θρησκευτικό χαρακτήρα]) έπρεπε, πλέον, να προσαρμοστεί σε ένα διαφορετικό πολιτισμικό πλαίσιο. Κύριο μέλημα των μουσικών ήταν, βέβαια, να διατηρηθούν τα χαρακτηριστικά της τέχνης τους. Με απλά λόγια, καμία θεωρητική έκφανση της τζαζ δεν θα μπορούσε να λογίζεται ως άξια αναπαραγωγής εάν δεν συμπεριλάμβανε το βασικό γνώρισμά της, ήτοι, το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο. Η λύση σε αυτό το πρόβλημα [αναγκαιότητα με χαρακτήρα πολιτισμικής επιβίωσης και κοινωνικής διεκδίκησης] προέκυψε σταδιακά. Στην αρχή εμφανίστηκαν τα *Fake books*: ανθολογίες τραγουδιών που περιείχαν συνθέσεις καταγεγραμμένες με απλοποιημένο τρόπο. Μια στενογραφία της μουσικής, η οποία επισήμαινε τα θεμελιώδη στοιχεία ενός κομματιού όπως την βασική μελωδία, την φόρμα, την αρμονία και το μέτρο. Τα υπόλοιπα συνοδευτικά στοιχεία ορίζονταν από τον εκτελεστή ο οποίος, φυσικά, αυτοσχεδίαζε κατά το *performance*. Στην πορεία, ως απόπειρα βελτίωσης των *Fake books*, εμφανίστηκε το *Real book* — μια συλλογική προσπάθεια κάποιων (ανώνυμων) φοιτητών του μουσικού κολεγίου Berklee το 1975, οι οποίοι είχαν απηυδήσει από το δυσανάγνωστο [και, σε αρκετές περιπτώσεις, αναξιόπιστο] περιεχόμενο των *Fake Books*.<sup>181</sup> Στο *Real book* αποδόθηκαν σημειογραφικά [*transcription*] οι συνθέσεις που αναπαράγονταν πιο συχνά στις τζαζ συναυλίες, δηλαδή, τα πιο δημοφιλή κομμάτια. Έτσι, εκεί που η κλασική μουσική είχε το “*Werktreue*”, η τζαζ απέκτησε το “*Standard*”.

\*

Συνοψίζοντας, διασαφηνίστηκε η σημασία της *πρωταρχικής εκπαίδευσης*, η ανθεκτικότητά της αλλά και ο ρόλος που διαδραματίζει στη διαδικασία σωματικής εσωτερίκευσης των πολιτισμικών γνωρισμάτων. Αναδείχθηκε η βαρύτητα του *σχολικού κεφαλαίου* ως εγγυημένου προϊόντος «των συσσωρευμένων αποτελεσμάτων της πολιτισμικής μεταβίβασης που εξασφαλίζεται από την οικογένεια και της πολιτισμικής μεταβίβασης που εξασφαλίζεται από το σχολείο».<sup>182</sup> Επιπλέον, επισημάνθηκαν επιγραμματικά κάποια γνωρίσματα της Δυτικής μουσικής (τόσο της κλασικής όσο και της μοντέρνας), ενώ αναπτύχθηκαν κρίσιμες μπουρντιανές έννοιες όπως αυτές της *προδιάθεσης*, της *διάθεσης του σώματος* και της *συμβολικής βίας*. Στο

---

181. Για μια σύντομη ανασκόπηση της ιστορικής ανάπτυξης του *Real book*, βλ. “History of the *Real book*”, *The Official Real Book*, προσπελάστηκε στις 20.3.21, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://officialrealbook.com/history/>.

182. P. Bourdieu, *Η Διάκριση – Κοινωνική Κριτική της Καλαισθητικής Κρίσης*, ό.π., σ. 65.

σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να τονιστεί το γεγονός ότι, ο αναγνώστης μπορεί να διέκρινε πως ακόμη και σε περιπτώσεις έντονης εγγάραξης ρατσιστικών διαθέσεων, όπως αυτή του Davis, υπήρξαν περιθώρια αναθεώρησης και εξαιρέσεων (ο Davis συνεργάστηκε αρκετές φορές με λευκούς μουσικούς). Μπορεί, επίσης, να παρατήρησε πως υπήρξαν και αναφορές σε περιπτώσεις οι οποίες εξέπεμπαν κάτι οξύμωρο. Για παράδειγμα, οι ριζοσπάστες μαύροι μουσικοί οι οποίοι κατέκριναν τους προγόνους τους ενώ ταυτόχρονα διεκδικούσαν τον τίτλο των απογόνων τους. Ακόμη, θα μπορούσε να επισημάνει κανείς την ίδια αίσθηση αντίφασης όταν επιδίωκαν να αποτάξουν συμβολικά την κυριαρχία των λευκών σε όλες της εκφάνσεις της. Λόγου χάρι, στην προσδοκία τους να αντικαταστήσουν την άρχουσα θέση της κλασικής μουσικής στο καλλιτεχνικό πεδίο, υιοθετώντας, παρόλα αυτά, το σύστημα εκπαίδευσης και αξιολόγησης που η ίδια είχε θεσπίσει. Εντούτοις, όλα αυτά διευκρινίζονται συνοπτικά στη μπουρντιανή διαπίστωση η οποία επισημαίνει πως «οι έξεις αλλάζουν αδιάκοπα σε συνάρτηση με τις νέες εμπειρίες. Οι διαθέσεις υπόκεινται σε μια μορφή διαρκούς αναθεώρησης, που όμως δεν είναι ποτέ ριζική, επειδή επιτελείται με αφετηρία τις προκείμενες που έχουν θεσπιστεί στην προηγούμενη κατάσταση. Χαρακτηρίζονται από έναν συνδυασμό σταθερότητας και παραλλαγής που ποικίλει ανάλογα με τα άτομα και τον βαθμό ευλυγισίας ή δυσκαμψίας τους».<sup>183</sup> Με απλά λόγια, μπορεί κανείς να αποποιηθεί το παρελθόν αλλά δεν μπορεί να αποτινάξει τις «χιλιετίες αταβισμών» (όπως λέει η Adnan) ωσάν να μην υπήρξαν ποτέ. Δεν μπορεί χωρίς, τουλάχιστον, να προσπαθήσει πρώτα να το επαναφέρει στο φως της ημέρας ή να το θέσει υπό ερευνητικό πρίσμα. Συνεπώς, έχοντας την μπουρντιανή εργαλειοθήκη «ανά χείρας», το περιεχόμενο της έρευνας θα εστιαστεί στους προκατόχους των προκατόχων της πολιτισμικής κληρονομιάς των ριζοσπαστών μαύρων μουσικών της τζαζ. Η προσοχή θα στραφεί στα χαρακτηριστικά της Αφρικανικής μουσικής κουλτούρας. Κυρίως, όμως, θα επικεντρωθεί στη μουσική του εξαναγκασμού και του *σωματικού* πόνου, στην μουσική που, παρότι αρχικά *υστερούσε*, εντέλει, βρέθηκε από *κυριαρχούμενη* (καθοριζόμενη) *κυρίαρχη* (καθορίζουσα)· τα «Μπλουζ».

---

183. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., 291.

### 1.3 Αφρική και Μπλουζ

*«Δεν μπορούμε να περιγράψουμε πραγματικά τη σχέση μεταξύ των δρώντων και του κόσμου παρά μόνο υπό τον όρο να θέσουμε στο κέντρο της το σώμα»<sup>184</sup>*

*Πιέρ Μπουρντιέ*

Προτού οδηγηθούμε στην ολοκλήρωση του κεφαλαίου, καθώς και στην επισήμανση των καταληκτικών συμπερασμάτων, θα θέλαμε, στο σημείο αυτό, να υπενθυμίσουμε τον κορμό των διερωτήσεων που προσανατόλισε τις πραγματεύσεις μας. Παρά την φυγόκεντρη τάση [έκδηλη σε κάθε εμβόλιμη επισήμανση ή στα συμπληρωματικά σχόλια τα οποία θεωρήσαμε απαραίτητα, τόσο για να δοκιμάσουμε τις «αντοχές» των μπουρντιανών ισχυρισμών σε ακραίες συνθήκες όσο και για να διαπιστώσουμε την εφαρμοσιμότητά τους σε διάφορες πτυχές των σύγχρονων καλλιτεχνικών πραγματώσεων], η διερεύνηση της σύνδεσης μεταξύ του *σώματος* και της *κοινωνικής δομής*, άλλως ειπείν, των διεργασιών στις οποίες υποβάλλεται το κοινωνικό σώμα στα διάφορα πεδία στα οποία ενυπάρχει, αποτελούσε τον κεντρομόλο άξονα της ερευνητικής μας απόπειρας. Συνεπαγωγικά, μας απασχόλησε [όπως θα μας απασχολήσει και στη συνέχεια] η διαπλοκή των *habitus* σε συγκεκριμένα πεδία, και η -συχνά παραγνωρισμένη (ενίοτε παραγκωνισμένη) από τους επικριτές του Μπουρντιέ- ενεργητική του πλευρά. Έχοντας ήδη αναφερθεί στην σημασία του *πολιτισμικού κεφαλαίου* και την αδιάρρηκτη [και κυρίως αδιόρατη] σχέση του με το *σχολικό κεφάλαιο*, θα στραφούμε σε ζητήματα πρακτικής κατανόησης και γνώσης, θα εστιάσουμε, δηλαδή, την προσοχή μας σε συγκεκριμένες πολιτισμικές *πρακτικές*, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο έγινε η κοινωνική τους «μετάγγιση» σε διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια. Πιο συγκεκριμένα, θα αναφερθούμε αδρομερώς σε γνωρίσματα της αφρικανικής κουλτούρας και θα επισημάνουμε καθημερινές πρακτικές

---

184. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 329.

μουσικής ενασχόλησης, ενώ, στην συνέχεια, θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε την κληροδότηση αυτών στην μουσική των «μπλουζ».

Σκοπός μας είναι να επισημάνουμε τον τρόπο με τον οποίο η ενεργητική φύση της σωματοποιημένης κοινωνικής δομής [έξη] δύναται να διευρύνει τα όρια ενός πολιτισμικού πεδίου καθώς και να εμπλουτίσει το περιεχόμενό του. Η εγκαθίδρυση της μπλουζ μουσικής ως νομιμοποιημένης και έγκυρης (δηλαδή αξιολογής) τέχνης αναδεικνύει τον πυρήνα της μπουρντιανής κοινωνικής οντολογίας, όπου, η *ελευθερία*, ως άγρα συμβολικής εξουσίας, υφίσταται ως τέτοια ακριβώς επειδή βρίσκεται εντός ορίων, χωρίς, ωστόσο, να είναι (ντετερμινιστικά) προκαθορισμένη· εντός ενός κόσμου ο οποίος δύναται να ανα-διαμορφωθεί μέσω των (συμβολικών) διεκδικήσεων των [ενεργητικών] *habitus* που τον απαρτίζουν και τον ζωοποιούν, το «μαστίγιο» του αποικιοκράτη δεν διατηρεί επ' αόριστον τη κυρίαρχη θέση. Ο ξεριζωμός, η εξαθλίωση και ο θρήνος των Αφρικανών σκλάβων θα μεταρσιωθεί σε τραγούδι. Το βίωμα θα αποκρυσταλλωθεί σε νόημα κοινωνικού χαρακτήρα, και, στη συνέχεια, θα παγιωθεί σε ευρέως αποδεκτή καλλιτεχνική πράξη η οποία θα προσδιορίσει την πορεία του καλλιτεχνικού πεδίου της σύγχρονης μουσικής ιστορίας—μια *συμβολική επανάσταση*. Έτσι, θα προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο το «μαστίγωμα», αυτή η εντελώς σωματική κίνηση, η οποία εσωκλείει τόσο την απτή σωματική, όσο και συμβολική, επιβολή, και, η οποία προτού γίνει ενέργημα διαμορφώθηκε σαν προδιάθεση, καταλήγει να εκκινεί την έναρξη του τέλους της, καθώς, άθελά της [άλλος ήταν ο σκοπός της], πυροδοτεί την επικείμενη κατάργησή της. Η κινητικότητα των εσωτερικών δυνάμεων του πεδίου μαρτυρούν την ύπαρξη της αλλαγής, της ρήξης με το κατεστημένο και της αναδιαμόρφωσης της κοινωνικής ιεραρχίας. Η εμφάνιση και η εγκαθίδρυση των μπλουζ επισφραγίζει, κατά μια έννοια, την *ανατροπή* στην διεκδίκηση της εξουσίας εντός του κοινωνικού: την αναγνώριση των «μαύρων από τα μαμβακο-χώραφα» σε καλλιτεχνικά πρότυπα της εποχής. Οι κυριαρχούμενοι, εν τέλει, θα κληροδοτήσουν (σχεδόν) ανεξίτηλα στοιχεία στο πολιτισμικό παράδειγμα του Δυτικού κόσμου. Όμως ποια είναι τα στοιχεία που κληρονόμησε και ενσωμάτωσε το καλλιτεχνικό πεδίο της Δυτικής μουσικής; Σε ποιο βαθμό εμπλουτίστηκε, και, με ποια προϋπάρχοντα γνωρίσματά του ήρθαν σε σύγκρουση οι νέες πολιτισμικές πρακτικές; Το διακύβευμα το γνωρίζουμε, ωστόσο, ποια ήταν τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του;

### 1.3.1 Ποιοτικά γνωρίσματα της Δυτικής και της Αφρικανικής κουλτούρας

Οι σύγχρονες κοινωνιολογικές, ανθρωπολογικές και εθνομουσικολογικές έρευνες αναγνωρίζουν πλέον με βεβαιότητα την ανάδυση πολιτισμικών γνωρισμάτων της αφρικανικής κουλτούρας στο πεδίο της μπλουζ μουσικής. Ακόμη και η αμιγώς μουσικολογική επιστήμη,<sup>185</sup> η οποία (υπό μπουρντιανό πρίσμα) εμφανίστηκε, αφενός, ως αναγκαιότητα συμβολικής επιβίωσης της κυρίαρχης αισθητικής, και, αφετέρου, εγκαθιδρύθηκε ως σχολικός μηχανισμός επισφράγισης και αναπαραγωγής των γνωρισμάτων του πολιτισμικού πεδίου εντός του οποίου αναδύθηκε,<sup>186</sup> επισημαίνει αυτά τα στοιχεία πολιτισμικής κληροδότησης. Ακριβώς στο γεγονός ότι ο κλάδος της μουσικολογίας, όντας ένας κλάδος «προορισμένος» να επικεντρώνεται στα ζητήματα του νομιμοποιημένου καλλιτεχνικού πεδίου, εντάσσει (άρα αναγνωρίζει) στο *curriculum* της ιστορίας της μουσικής την εμφάνιση των μπλουζ [και μετέπειτα της τζαζ], μαρτυρείται, τόσο το εύρος της συμβολικής επανάστασης των υποδουλωμένων Αφρικανών όσο και το συμβολικό τους κατόρθωμα. Στην πορεία θα προσπαθήσουμε να καταγράψουμε τα χαρακτηριστικά της πολιτισμικής «σύγκρουσης», καθώς και τη σημασία της ως προς την αμφίδρομη [εξ ου και γόνιμη] αναδιαμόρφωση των ποιοτικών χαρακτηριστικών του Δυτικού μουσικού πεδίου. Πρέπει να διευκρινιστεί στο σημείο αυτό, πως οι επικείμενες αναφορές αντλούνται κυρίως από χαρακτηριστικά της Κεντροαφρικανικής Δημοκρατίας, καθώς αποτελείται, ύστερα από πολλά κύματα μεταναστεύσεων, από ένα μωσαϊκό διαφορετικών εθνοτήτων και περιοχών. Όπως αναφέρει ο S. Arom, θα μπορούσε να πει κανείς πως η Κεντροαφρικανική Δημοκρατία έχει ενσωματώσει πτυχές οι οποίες αντιπροσωπεύουν όλη την υποσαχάρια Αφρικανική μουσική κουλτούρα.<sup>187</sup> Συνεπώς, στη συνέχεια θα επιτελεστεί μια προσπάθεια παρατακτικής παρουσίασης πολιτισμικών γνωρισμάτων, τα οποία απέχουν από τον

---

185. Λέμε «αμιγώς», για να τονίσουμε την απόσταση που χωρίζει την μουσικολογία από την εθνομουσικολογία.

186. Δηλαδή, τείνει να ασχολείται με ζητήματα αρμονίας, ήτοι, να προσανατολίζεται κυρίως προς την κανονιστική αποτύπωση της θεωρίας της Δυτικής μουσικής.

187. Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm – Musical Structure and methodology*, μτφρ από την γαλλική στην αγγλική γλώσσα Martin Thom, Barbara Tucket & Raymond Boyd, Cambridge University Press, United Kingdom 1991, σ. 7.



Ευρωπαϊκό τρόπο σύλληψης της μουσικής τέχνης, αναδεικνύοντας το εύρος της συμβολικής σύγκρουσης δυο πολιτισμικών κόσμων.

Μολαταύτα, για να γίνει πληρέστερα κατανοητή η «απόσταση» των δύο πολιτισμικών παραδόσεων (του Αφρικανικού και του Δυτικού καλλιτεχνικού σύμπαντος) κρίνεται αναγκαίο να επισημανθούν κάποιες θεμελιώδεις ποιοτικές διαφορές τους. Παρενθετικά, να σημειωθεί ότι η παρακάτω ανάλυση θα εστιαστεί κυρίως στα πρακτικά γνωρίσματα της Αφρικανικής κουλτούρας. Στα χαρακτηριστικά τα οποία τονίζουν, δηλαδή, την ενεργητικότητα του καλλιτεχνικού *habitus* και δίνουν προβάδισμα στην *πρακτική αίσθηση*, σε αντιπαραβολή με τον σχολαστικό τρόπο θεώρησης της Δυτικής μουσικής, ο οποίος προσδίδει στους καλλιτέχνες [κυρίως τους οργανοπαίχτες] κατευθυντήριες γραμμές με έναν επιτελεστικό -σχεδόν στεγνά αναπαραγωγικό ή και στείρο- χαρακτήρα, αλλά, επιπλέον, προσάπτει στη *μουσική* (ως ευρύτερο πεδίο) την αίσθηση του *απρόσιτου* και του μη-συμμετοχικού [δηλαδή του μη-κοινωνικού, «είναι για λίγους και ξεχωριστούς», «είναι μόνο για τους ικανούς, για τους ιδιοφυείς»], του υπερβατικού και επουδενί του γειωμένου [το «μεταφυσικό βασίλειο της μελωδίας», όπως υποστήριζε ο Σοπενάουερ]. Η αντιπαραβολή αυτή, παρότι είναι πιθανό στην πορεία να οδηγήσει στην εντύπωση πως η ανάλυση προσβλέπει σε κάποια αξιολογική αποκρυστάλλωση, κάτι τέτοιο επουδενί αντικατοπτρίζει τη στοχοθεσία της. Η συστηματική επισήμανση και η, τρόπον τινά, μονόπλευρη καταγραφή των πρακτικών «πλεονεκτημάτων» της Αφρικανικής κουλτούρας, αφενός εδράζεται στην ανάγκη κατάδειξης των ενεργητικών και, κατά συνέπεια, ανα-διαμορφωτικών δυνατοτήτων των έξεων, ειδικά όταν εμπεριέχονται σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο το οποίο αγκαλιάζει την αυθορμησία της *πρακτικής* και την «παλμικότητα» του *σώματος*, αφετέρου, τροφοδοτείται από το γεγονός ότι η Δυτική μουσική έχει διέλθει από εκτεταμένες και εξαντλητικές αναλύσεις (λόγω του σχολαστικού πεδίου εντός του οποίου αναπτύχθηκε). Η ανάδειξη μεγαλοφυών στοιχείων στο δημιουργικό έργο του Μπαχ, του Μότσαρτ ή του Μπετόβεν, για παράδειγμα, αποτελεί πλέον, και κατά κύριο λόγο για το Δυτικό *habitus*, μηρυκασμό μιας παράδοσης η οποία βρίσκεται στο σημείο όπου από κλασική τείνει (σταδιακά) να γίνει παρωχημένη. Αντίθετα, η Αφρικανική κουλτούρα, υπό τον χαρακτηρισμό της «πρωτόγονης» (από την πλευρά των Δυτικών σχολιαστών) είχε μείνει μέχρι πρότινος στο περιθώριο.

Η εταστική ματιά των διανοητών της Δύσης εστίαζε σε ζητήματα που αφορούσαν στην *έννοια* της τέχνης εντός των δικών της πολιτισμικών συνόρων, ενώ, παραδόξως, αξίωνε χαρακτηριστικά καθολικότητας για τα πορίσματά της. Άλλωστε το

οικουμενικό είναι ο τρόπος που χρησιμοποιούν οι κυρίαρχοι για να προβάλουν τον εαυτό τους ως πρότυπο, έχοντας, ήδη, όλα τα εχέγγυα για να ανταποκρίνονται σε αυτό.<sup>188</sup> Όπως τονίζει ο Μπουρντιέ, μέσω της *σχολαστικής προκατάληψης* [*scholastic bias*], οι διανοητές (οι επιστήμονες της σχολαστικής θεώρησης των πρακτικών) θέτουν στους δρώντες φορείς ερωτήματα που οι ίδιοι θέτουν στον εαυτό τους σχετικά με τους δρώντες φορείς.<sup>189</sup> Ακόμη πιο συγκεκριμένα, διευκρινίζει πως «το σχολαστικό σφάλμα συνίσταται στο να θέτεις τη σκέψη ενός επιστήμονα στο μυαλό ενός δρώντος φορέα».<sup>190</sup> Ακριβώς σε αυτό το ατόπημα υπέπεσε η Δυτική *Αισθητική* (και, συνεπώς, η μουσικολογία, το «μπάσταρδο παιδί της μουσικής και της επιστήμης»)<sup>191</sup> όταν χαρακτήριζε τον Αφρικανικό πολιτισμό *πρωτόγονο*. Αγνοούσε το γεγονός ότι οι εγγεγραμμένες σε ένα πολιτισμικό πεδίο πρακτικές, εσώκλειαν μια δική τους ιδιάζουσα λογική η οποία ήταν συμφυής με «μια αίσθηση του παιχνιδιού, μια *πρακτική αίσθηση*, και όχι [με] μια εμπρόθετη συνειδητότητα»<sup>192</sup> όπως αυτή που προτείνει η σχολαστική αφήγηση της λειτουργίας της λογικής. Η *πρακτική αίσθηση* «πραγματώνει δίχως να αναπαριστά»,<sup>193</sup> δεν έχει «ούτε την αυστηρότητα, ούτε τη σταθερότητα που χαρακτηρίζει τη λογική λογική»<sup>194</sup> και «εκφράζεται με ένα είδος υφολογικής ενότητας που, αν και άμεσα αντιληπτή, δεν έχει τίποτα από την αυστηρή και δίχως εκπλήξεις συνοχή των συντονισμένων προϊόντων ενός σχεδίου».<sup>195</sup> Το «αντικειμενικό» [ή, καλύτερα, «αντικειμενικοποιητικό», εάν ληφθούν υπ' όψιν οι προθέσεις τους] βλέμμα των διανοούμενων προσπαθούσε να κατανοήσει με όρους αφηγηματικής «ακινήσιας», δηλαδή, θεωρητικής εποπτείας και αποκρυστάλλωσης, την *αλήθεια* της δράσης, δηλαδή την λογική του *σώματος*, ή, αλλιώς, του *πραττόμενου νοήματος*. Η Δυτική διανόηση επιχείρησε να αποτυπώσει από απόσταση το νόημα της *πράξης* ως *ουσία*, «αποκόπτοντας τις πρακτικές από τους πραγματικούς όρους ύπαρξής τους»,<sup>196</sup> αφενός, χωρίς να κατέχει τα απαραίτητα και εξαντικειμενευμένα μεθοδολογικά εργαλεία αντικειμενικοποίησης [σε αυτό, άλλωστε, συνίσταται ο πυρήνας του θεωρητικού

---

188. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σσ. 131-32.

189. Pierre Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ* (Οκτώβριος 1996), επιμ. Νίκος Παναγιωτόπουλος, φιλολογική επιμ. Καίτη Διαμαντάκου, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, σ. 72.

190. Στο ίδιο, σ. 71.

191. Κρίστοφερ Σμωλ, *Μουσική - Κοινωνία - Εκπαίδευση*, μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα 1983, σ. 55.

192. Στο ίδιο, σ. 40.

193. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 167.

194. Στο ίδιο, σ. 166.

195. Στο ίδιο.

196. Στο ίδιο, σ. 157.

συστήματος του Μπουρντιέ, ο οποίος στοχεύει σε μια ενοποιημένη επιστήμη της πρακτικής], αφετέρου, παραγκωνίζοντας το γεγονός ότι η λογική της πρακτικής εμπεδώνεται, καθώς ενσταλάζεται κοινωνικά, πρωτίστως ως *βίωμα* παρά ως *αφήγηση*: η *πρακτική λογική* «δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή παρά μόνο κατά τη δράση, στη χρονική δηλαδή κίνηση που, καθώς την αναλύει την αποκρύπτει». <sup>197</sup> Συνεχίζοντας, (η διανοητικοποιημένη Δυτική οπτική) προσπάθησε να περιγράψει από την θέση του παρατηρητή την ροή της πρακτικής οικονομίας -η πρακτική όμως δεν μπορεί να αποτυπωθεί, τρόπον τινά, «φωτοτυπικά» [νεκρός χρόνος], διότι αποτελεί ίδιον της να *δημιουργεί χρόνο* και να «συγκροτείται» <sup>198</sup> μέσα στην ρευστότητά του. Ίσως αυτός να είναι ο λόγος που η θεωρία της Δυτικής μουσικής αρέσκειται να διατυπώνει τόμους επί τόμων αυστηρών, περίπλοκων και λεπτομερών, κανονιστικών τρόπων ανάπτυξης των αρμονικών σχέσεων (προσβλέπει, δηλαδή, στο «εξαιρετικό» ηχητικό αποτέλεσμα), αλλά περιορίζει τις κατευθυντήριες γραμμές αναφορικά με την σωματικότητα σε λιτές διατυπώσεις προστακτικού χαρακτήρα, όπως «ίσια την πλάτη», αγκυλώνοντας τα σώματα των μουσικών. Διότι η προσοχή της είναι στραμμένη «στο έργο και όχι στην ενέργεια». <sup>199</sup> Εντούτοις, τόσο η άνοδος των ανθρωπιστικών επιστημών (και οι διακλαδώσεις τους, όπως, για παράδειγμα, η εμφάνιση της εθνομουσικολογίας), όσο και η συχνή ανάδυση ιδιόμορφων υφολογικών προσμίξεων στα μουσικά πεπραγμένα (προσμίξεις διαφορετικών πολιτισμικών στοιχείων σε αυτό που αναγνωρίζουμε πλέον ως «σύγχρονη» [*contemporary*] ή πρωτοποριακή [*avant garde*] μουσική), υπέδειξαν την ανάγκη εστίασης σε διαφορετικές πολιτισμικές πρακτικές αντίληψης της μουσικής και όχι την επίρρωση της, κατά το μάλλον ή ήττον, ήδη καθοσιωμένης μουσικής θεωρίας του Δυτικού κόσμου. Με απλά λόγια, οι θεματοφύλακες της Δυτικής τέχνης άργησαν, αλλά συνειδητοποίησαν ότι δεν υπάρχουν παντού *ντιλετάντες* -παρά μόνο εκεί όπου το πολιτισμικό πεδίο ανατροφής προσφέρει στους δρώντες τα αναγκαία (προδιαθεσιακά) ερεθίσματα ώστε να μπορούν να αντιληφθούν τι *σημαίνει* και τι *προϋποθέτει* το να είναι κανείς *ντιλετάντης*. Εν ολίγοις, η συνειδητοποίηση αυτή [καθώς και η θεμελιώδης πολιτισμική διαφορά των δύο συμπάντων που διερευνούμε] συνοψίζεται στο ότι, ενώ *έργο τέχνης* σημαίνει *μουσική*, μουσική δεν μπορεί να σημαίνει μόνο *έργο τέχνης*.

---

197. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 150.

198. Στο ίδιο, σ. 160.

199. Στο ίδιο, σ. 153.

Η τάση της φιλοσοφίας να ασχολείται με οτιδήποτε «εκλεπτυσμένο» μαρτυρά, σε ένα βαθμό, την δυσκαμψία του Δυτικού πολιτισμού —όπως κάθε *κυρίαρχος*, έτσι και αυτός, διατηρούσε μια συντηρητική (γιατί όχι και αμυντική) στάση απέναντι στα νέα πολιτισμικά στοιχεία [πώς να αντιληφθεί κανείς το γεγονός ότι η μουσική δεν σημαίνει μόνο πλούσια αρμονική ανάπτυξη, ή τέλος πάντων, πώς να απαρνηθεί κανείς τον τίτλο του πιο προηγμένου μουσικού σύμπαντος χωρίς αυτό να επιφέρει σοβαρούς τριγμούς στην αυτό-εικόνα του;]. Ο «κυρίαρχος» πολιτισμός της Δύσης (ο δε κόσμος της διανόησης ακόμη περισσότερο) βρισκόταν αντιμέτωπος με μια υποχρεωτική επικαιροποίηση, την οποία τόσο πολύ αγνοούσε (ή, καλύτερα, απέφευγε να αναγνωρίσει). Μια επικαιροποίηση την οποία «επέβαλε» η συμβολική επανάσταση των Αφρικανών δούλων, διακύβευμα της οποίας αποτελούσε η πολιτισμική τους επιβίωση σε ένα νέο πλαίσιο αντίξοων [απάνθρωπων] συνθηκών. Η επεκτατική πολιτική των Δυτικών, κυριολεκτικά και μεταφορικά [μεταφορικά, κυρίως, έχοντας κατά νου την *τακτική* των κυρίαρχων να αξιώνουν καθολικό χαρακτήρα στα ποιοτικά στοιχεία του πολιτισμικού τους κεφαλαίου], η επι-κυριαρχική *στρατηγική* τους [έχει ποτέ ο κυρίαρχος αυτοσυγκράτηση, ή καλύτερα, μπορεί να δείξει ποτέ ο κυρίαρχος αυτοσυγκράτηση εάν θέλει να παραμείνει κυρίαρχος;], ήταν αυτή που, ακούσια, επέφερε και την συμβολική τους ήττα.

Ο Μπουρντιέ διερωτάται: «ποια είναι αυτή η διανόηση που απομονώνει από τον κόσμο της πρακτικής και, ως ένα βαθμό, εμποδίζει να γίνουν κατανοητές οι πρακτικές λογικές;». <sup>200</sup> Λίγο αργότερα θα διευκρινίσει πως «οι άνθρωποι που πρέπει να κατανοηθούν, υπόκεινται σε λογικές τις οποίες η λογική αγνοεί». <sup>201</sup> Συνεπώς, κρατώντας κατά νου την έννοια του *habitus*, η οποία συνιστά ευθεία επίθεση σε διαζευγματικές διακρίσεις όπως αυτή μεταξύ πρωτόγονης και πολιτισμένης κουλτούρας, η ανάλυση ωφελείται με διπλό τρόπο. Αφενός, γίνεται πιο εύκολα κατανοητή η επικείμενη παράθεση των Αφρικανικών μουσικών πρακτικών, αφετέρου, διευκολύνεται ο εντοπισμός, τόσο του τρόπου με τον οποίο αυτές ενσωματώθηκαν στις πολιτισμικές πρακτικές της Δύσης όσο και του ρόλου που διαδραμάτισαν στη διαμόρφωση του σύγχρονου μουσικού πεδίου.

Με την εμφάνιση των μουσικών προσμίξεων, η πάλαι ποτέ αυθύπαρκτη και αυτοτελής κλασική μουσική αποδείχτηκε επιρρεπής σε τέτοιες προσμίξεις -δείγμα

---

200. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 23.

201. Στο ίδιο.

αδυναμίας και συμβολικό πλήγμα για μια «κυρίαρχη» αισθητική η οποία συνήθιζε να «επιβάλλει σημασίες» μέσω της συμβολικής της δύναμης. Όχι απλώς βρέθηκε ευάλωτη σε επιρροές, αλλά η αποκαθήλωσή της έγινε σταδιακά μέσω των καλλιτεχνικών<sup>202</sup> γνωρισμάτων ενός πολιτισμού, ο οποίος, σύμφωνα με τους δικούς της ισχυρισμούς, ήταν, ως επί το πλείστον, κοινότοπος και απλοϊκός. Όπως ο Μπουρντιέ εισάγει, σύμφωνα με τον Ν. Παναγιωτόπουλο, «την αναγκαιότητα και το κοινότοπο επί του ευγενούς εδάφους της φιλοσοφικής παράδοσης» και καταξιώνει τα «δικαιώματα» του φιλοσοφικού κοινού ενόσω υποχρεώνει τον φιλόσοφο να κατέβει «στη γη»,<sup>203</sup> αντίστοιχα, η μουσική του καθωσπρεπισμού και των σαλονιών, των περίπλοκων αρμονικών σχέσεων, του χρονικού κατακερματισμού με ακρίβεια μικροδευτερολέπτου, η μουσική η οποία συνεπαίρνει, η οποία αποπλανά, η τέχνη της «κομμένης ανάσας», των μακροσκελών δομικών μερών και της μεταφοράς νοημάτων από το υπερβατικό βασίλειο, η Θεϊκή έμπνευση, το ηχητικό μέσο δια του οποίου μόνο οι *ιδιοφυίες* μπορούσαν να μεταφέρουν νοήματα από το επέκεινα στο τώρα, εν ολίγοις, η τέχνη της αφηρημένης σκέψης και της *μελωδίας*, δέχεται την επικουρία του αυχημένου ύφους μιας λαϊκής κουλτούρας, του *ρυθμού*, του χορού, της έκστασης, των τελετουργιών, των τυμπανοκρουσιών και της γειωμένης πρακτικής. Το γεγονός ότι ο φαινότυπος της σύγχρονης μουσικής εμφορείται από τα μεταρσιωμένα γνωρίσματα μιας «πρωτόγονης» κουλτούρας αποτέλεσε αναμφίβολα κρίσιμο συμβολικό πλήγμα στην υπεροπτική στάση που διατηρούσε ο Δυτικός κόσμος. Το κράμα των πολιτισμικών στοιχείων είναι γνωστό στη συγχρονία ως «μπλουζ», «τζαζ», «φανκ», «σόουλ», «ροκ εν ρολ», «χιπ χοπ» και ούτω καθεξής.

---

202. Η χρήση της λέξης «καλλιτεχνία» (αλλά και των συνθετικών ή των παραγώγων της) στις αναφορές στην Αφρικανική κουλτούρα γίνεται ελλείψει δόκιμης ορολογίας, καθώς αναγνωρίζουμε πως, αν μη τι άλλο, το να περιγράφει κανείς γνωρίσματα μιας κουλτούρας η οποία, όπως θα δούμε στη συνέχεια του κειμένου, δεν συμπεριλαμβάνει στο λεξιλόγιό της την λέξη «μουσική», πόσο μάλλον την αξιολογικά φορτισμένη έκφραση «καλή μουσική», ή, κατ' επέκταση, «καλή τέχνη», αποτελεί προβολή [κοινωνικά κατασκευασμένων] αντικειμενικών όρων του Δυτικού πολιτισμού. Με απλά λόγια, θέλουμε να πούμε πως εμείς, ως *habitus* διαμορφωμένα στον Δυτικό πολιτισμό, εντοπίζουμε και προβάλλουμε αξιολογικές εκτιμήσεις σε *πρακτικές* οι οποίες μπορούν, για τα *habitus* του Αφρικανικού πολιτισμού, να αποτελούν εκφράσεις μιας ασύνειδα αποκτημένης αντίληψης ενός *τρόπου του ζην*, αλλά όχι τόσο καλλιτεχνικές πραγματώσεις με τον τρόπο και την σκοπιμότητα που τις αντιλαμβανόμαστε. Σε κάθε περίπτωση, αυτή η συνειδητοποίηση δεν ματαιώνει ούτε ακυρώνει την προσπάθειά μας να κατανοήσουμε καλύτερα διαφορετικούς πολιτισμούς, καθώς, θεωρούμε πως η συνειδητοποίηση της *απόστασης* που μας χωρίζει από έναν άλλον πολιτισμό, δηλαδή, μπουρντιανά, το να αναγνωρίζουμε το *σημείο θέασης* στο οποίο βρισκόμαστε και από το οποίο εποπτεύουμε τις πρακτικές ενός άλλου πολιτισμού, είναι το εφελτήριο για να καταφέρουμε να έρθουμε *πραγματικά* κοντά του: «ο επιστήμονας δεν μπορεί να κατανοήσει ενόσω δεν κατανοεί τη θέση από την οποία εφορμάται η διερώτησή του όσον αφορά τους λόγους της πρακτικής», βλ. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ημάρ*, ό.π., σ. 71.

203. Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Πρόλογος. Pierre Bourdieu: ένας “εκ των αδυνάτων” κοινωνιολόγος», στο P. Bourdieu, *Νόστιμον Ημάρ*, ό.π., σ. 17.

Αρχικά, στην Αφρικανική κουλτούρα, η αντίληψη της *μουσικής* συνοψίζεται στην αδιαχώριστη εμπειρία της στον καθημερινό τρόπο ζωής. Ο S. Arom [αλλά και άλλοι διακεκριμένοι εθνομουσικολόγοι όπως ο C. Small και ο J. Blacking] υποστηρίζει πως, ακριβώς για αυτόν το λόγο, «καμία διάλεκτος στην Κεντρική Αφρική δεν έχει κάποιον γενικό όρο για να δηλώσει [τη μουσική]», διότι δεν συνιστά κάτι ξέχωρο από το κοινωνικό είναι.<sup>204</sup> Αντ' αυτού, αποτελεί *κοινωνική λειτουργία*, δηλαδή, αυτονόητο μέρος ενός «φυσικού» τρόπου αντίληψης της κοινωνίας, εκ διαμέτρου αντίθετο με την *αισθητική* σύλληψη της μουσικής του Δυτικού κόσμου. Για αυτό και δεν την έχουν ονοματίσει, διότι είναι *ένα και το αυτό* με τις καθημερινές πρακτικές τους. Από την άλλη, η, ως επί το πλείστον θεωρητικο-σχολαστική, Δυτική μουσική προσπαθεί να κατονομάσει, να χαρακτηρίσει και να κατηγοριοποιήσει κάθε πτυχή της καλλιτεχνικής έκφρασης -είτε αυτό σχετίζεται με την αφηρημένη πλευρά της (αρμονία), είτε με την άκρως γειωμένη (πρακτική επιτέλεση). Αυτή η κρίσιμη διαφορά, έδωσε το έναυσμα στις «κυρίαρχες» επιστήμες του Δυτικού πολιτισμού -του βαυκαλιζόμενου σύμπαντος των θεωρητικών κατακτήσεων- να αυτό-ανακηρυχθούν «ανώτερες», και, κατ' επέκταση, να απονείμουν στον Αφρικανικό πολιτισμό τον «τίτλο» του πνευματικά κατώτερου.

\*

Τι είναι η τέχνη της μουσικής εάν την υποβάλουμε σε ανατομικό έλεγχο; Είναι η διάρκεια, η παρατακτική ήχηση, η συνήχηση, ένα μνημονικό ίχνος, τα μοτίβα, οι επαναλήψεις και οι εντάσεις, ή είναι η ανάδειξη όλων αυτών μέσω της αντιπαραβολής τους με τις σιωπές, ήτοι, τις παύσεις; Είναι ο *φθόγγος* ή ο *ίχθος*, η *αξία* ή η *κρούση*, είναι εν ολίγοις, αυτά που της έχουμε προσάψει γνωσιολογικά, σημειολογικά και θεωρητικά ή είναι η πραγμάτωση μιας, τρόπον τινά, ασύνειδης ανάγκης για έκφραση που ριζώνει στη βιωματικά διαμορφωμένη δυνατότητα του ανθρώπου να αντιλαμβάνεται τον κόσμο; Αποτελεί ένα πεδίο εντός του οποίου τα άτομα που το *απαρτίζουν* συνυπάρχουν αλλά και διαγωνίζονται για να επιτύχουν αυτό που υποδεικνύεται ως αξιολογικά επαρκές και τεχνικά άρτιο; Συνιστά μήπως ένα *παιχνίδι* που περικλείει, ενώ συνάμα προτρέπει, τους συμμετέχοντες να πράξουν επιδιώκοντας τη συμβολική τους ανέλιξη στο κοινωνικό σύνολο, μια *illusio* που νοσηματοδοτεί τις δραστηριότητες των υποκειμένων; Είναι η τέχνη, και δη η μουσική, μια ειδική κατηγοριοποίηση των ενεργημάτων του ανθρώπινου υπάρχειν, μια πολυτέλεια, μια αυτόνομη κατηγορία συνηθειών και πράξεων η οποία δεν συνάδει με τις βασικές βιοτικές μας ανάγκες; Είναι η επαφή με το μεταφυσικό βασίλειο, ή η ενσώματη γείωση του υπερβατικού μέσω της μίμησης της φύσης; Είναι, εν τέλει, η μουσική ζανκελεβιτσιανά «άφατη», εγγεληνά «παρωχημένη», πλατωνικά «ηθική», ή πυθαγόρεια «αριθμητική»; Και κατ' επέκταση, είναι το έργο ενός Μπετόβεν κάτι που κοινωνείται μόνο μέσω του βιώματος, ένας

---

204. S. Arom, *African Polyphony and Polyrhythm – Musical Structure and methodology*, ό.π., σ. 10.

συντηρητισμός απέναντι στο σύγχρονο μινιμαλισμό, μια μορφή διαπαιδαγώγησης, ή ένα σύστημα μαθηματικών σχέσεων; Σε κάθε περίπτωση, η Αφρικανική κουλτούρα -εντελώς απομακρυσμένη από τις φιλοσοφικο-αισθητικές εννοιολογήσεις της Δύσης- αντιλαμβάνεται τη μουσική, τον χορό και το τραγούδι, ως διεργασίες αδιαχώριστα συνδεδεμένες με το *κοινωνικό είναι*, πρακτικές διαμορφωμένες με πρακτικό τρόπο, ενσταλαγμένες μέσω μιας πρακτικής (κυρίως μιμητικής) παράδοσης. Στο σημείο αυτό, βρίσκουμε την ευκαιρία να τονίσουμε για ακόμη μια φορά πως, εκεί που η Δυτική μουσική «πραγμάτων» τα (ή έβρισκε σκοπό στα) υπερβατικά προστάγματα της αρμονίας, δηλαδή τις φθογγικές προοπτικές τις οποίες παρείχε ένα αφηρημένο και θεωρητικό πλαίσιο, η Αφρικανική κουλτούρα εστίαζε στην μουσική *πρακτική* χωρίς να παρέχει ιδιαίτερες θεωρητικές κατασκευές.

\*

Το ίδιο ισχύει για την έννοια της *μελωδίας* αλλά και του *ρυθμού* -δεν υπάρχει δηλαδή συγκεκριμένη γλωσσική ορολογία η οποία να αντιστοιχεί στο εννοιολογικό περιεχόμενο που τους έχει προσάψει ο Δυτικός κόσμος.<sup>205</sup> Η μελωδία απλώς «ντύνει» τις λέξεις ώστε να συμπεριληφθούν σε ένα μουσικό-κινητικό δρώμενο, εντέλει, υπό την μορφή ενός τραγουδιού. Έτσι, η έμφαση παραμένει στο νόημα που φέρει η *λέξη* και όχι η *νότα*—ειδοποιός διαφορά με την μουσική της Δύσης, όπου, όπως θα καταδειχθεί παρακάτω, συμβαίνει το αντίθετο. Για παράδειγμα, οι τελετές εκφράζουν τις μεγάλες μεταβάσεις της ανθρώπινης ζωής όπως τη γέννηση, την ενηλικίωση, το γάμο και το θάνατο. Ακόμη, σχετίζονται με διεργασίες της καθημερινής ζωής όπως το κυνήγι (αναζήτηση τροφής) ή διάφορες γεωργικές δουλειές (σπορά, θερισμός, και ούτω κάθε εξής). Σε κάθε μία από αυτές τις περιπτώσεις, το αντίστοιχο τραγούδι περισσότερο ταυτοποιεί ή επικυρώνει το περιεχόμενο της τελετής, δηλαδή το συμβάν που την πυροδότησε, παρά οτιδήποτε άλλο, καθαρά μουσικού ή αισθητικού χαρακτήρα. Περισσότερη σημασία έχουν, δηλαδή, τα *λόγια* τα οποία αποτυπώνουν το συμβάν, παρά η *μελωδία* που τα συνοδεύει.

Ο ρυθμός γίνεται κατανοητός ως το ερέθισμα το οποίο προκαλεί τη σωματική κίνηση, και, κατά κύριο λόγο, παίρνει το ίδιο όνομα με την χορογραφία την οποία υποστηρίζει.<sup>206</sup> Είναι, δηλαδή, συμφυής του χορού, καθώς, αδιαχώριστα, αποτελούν την βασική διεργασία που σηματοδοτεί την έναρξη, αλλά και το περιεχόμενο ενός κοινωνικού τελετουργικού. Από την άλλη πλευρά, στη Δυτική μουσική, η μελωδία παίζει κυρίαρχο και καθοριστικό ρόλο ως προς την δομική σύνθεση ενός κομματιού, τα λόγια στην *προγραμματική μουσική* διατηρούν ένα ρόλο δευτερεύουσας σημασίας, ενώ ο ρυθμός (υπό την έννοια των έντονων τυμπανοκρουσιών που ορίζουν το ηχητικό

205. S. Arom, *African Polyphony and Polyrhythm – Musical Structure and methodology*, ό.π., σ. 10.

206. Στο ίδιο, σ. 10.

κλίμα, και όχι απλώς του επιτονισμού μερικών εντασιακών σημείων) είναι εντελώς περιορισμένος. Η διαφορά των δύο πολιτισμικών πεδίων γίνεται ακόμη πιο εμφανής όταν εστιάσουμε στο γεγονός ότι η «μεσαιωνική εκκλησία δεν επέτρεπε τον χορό»,<sup>207</sup> καθώς «το εκκλησιαστικό στυλ ήταν τελείως αντίθετο από τους ζωντανούς ρυθμούς».<sup>208</sup> Η ενασχόληση με τα ζητήματα του πνεύματος (ή, της ενδυνάμωσης της πνευματικότητας [υπό θρησκευτικό πρίσμα]) υπερτερούσε αυτών του σώματος.

Πιο συγκεκριμένα, ενώ στην Αφρικανική κουλτούρα το θεμελιώδες χαρακτηριστικό της μουσικής έχει να κάνει με την χρονική οργάνωση ως έντονη αίσθηση του παλμού [*tactus*], και, κατ' επέκταση, την χορευτικότητά της, στην Ευρωπαϊκή κλασική μουσική, το μέτρο [*time signature*] χρησιμοποιείται απλώς σαν ένδειξη ή μέσο συντονισμού για την περαιτέρω αρμονική ανάπτυξη της μελωδίας. Αναμφίβολα, υπάρχει ρυθμός στην κλασική μουσική, αλλά κυρίως ως *tempo* (δηλαδή ενδεδειγμένη ταχύτητα εκτέλεσης, η οποία εξαρτάται από την μπαγκέτα του μαέστρου, δηλαδή την διάθεση συνέπειας (ή ασυνέπειας) που τον διαπνέει προς την ενδεδειγμένη ταχύτητα της σύνθεσης) και ως υποστηρικτικό υπόστρωμα πάνω στο οποίο θα αναδειχθούν τα μελωδικά μέρη του μουσικού έργου. Εν ολίγοις, ο μετρικός σπλισμός ορίζει αυστηρά την αξία του κάθε φθόγγου, καθώς το ίδιο της μελωδίας στηρίζεται στην διάρκεια της παρατακτικής ήχησης των νοτών ή στην διάρκεια της συνήχησής τους. Στην Αφρικανική κουλτούρα, παρόλα αυτά, ο ρυθμός δεν βρίσκεται εκεί τόσο για να υποστηρίξει αρμονικές δομές, όσο για να μεταδώσει την ένταση του παλμού—όχι απλώς να καθοδηγήσει, αλλά να εκφράσει την σημασία του συμβάντος το οποίο «ντύνει» [παραδείγματος χάριν, κατά την διάρκεια του θερισμού], ή προκαλεί [όπως μια αυθόρμητη χορευτική διένεξη]. Κρούση (στο δέρμα του μουσικού οργάνου) και πάτημα του ποδιού στο έδαφος γίνονται ένα—ρυθμός και χορός συμπορεύονται αναδεικνύοντας την σωματικότητα της μουσικής.

\*

Αντίστοιχα παραδείγματα συναντάμε και στην ελληνική παράδοση. Για παράδειγμα, στους ποντιακούς χορούς, δύσκολα μπορεί να διακρίνει κανείς εάν έχει περισσότερη «σημασία» ο κεμεντζές (μελωδία) ή το νταούλι (ρυθμός). Για να ακριβολογήσουμε, επουδενί δεν τίθεται τέτοιο ζήτημα. Ειδικά στις περιπτώσεις των παραδοσιακών τραγουδιών ή χορών [άραγε μπορούν αυτά τα δύο να διαχωριστούν;], όπου το νόημα ταυτίζεται με κοινωνικές περιστάσεις [ακόμη και με ακραίες ή βίαιες συρράξεις], σημασία έχει το βίωμα, δηλαδή η ενστάλαξη ενός *πραττόμενου νοήματος*. Στον «χορό των μαχαιριών»

---

207. Τζων Μπλάκινγκ, *Η Εκφραση της Ανθρώπινης Μουσικότητας*, μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα 1981, σ. 82.

208. Στο ίδιο.



(ή αλλιώς «Πιτσάκ»), εκεί όπου δύο χορευτές βγαίνουν από τον κύκλο, οπλισμένοι, και ετοιμάζονται για μια αναπαράσταση μάχης, κάθε χτύπημα των μαχαιριών δεν αντιστοιχεί απλώς σε ένα σκίρτημα της λύρας, αλλά και σε ένα κρεσέντο του νταουλιού, σε έναν γδούπο, σε ένα κρουστικό ηχητικό αντίκτυπο παραγόμενο από το κέντρο του οργάνου· ο βροντερός του ήχος δεν αναπαριστά απλώς την σύγκρουση της στιγμής, αλλά κυρίως την φαιδρότητα της κατάστασης, την αγωνία, το ρίγος, την συναισθηματική ένταση της εμπόλεμης κατάστασης και την σφοδρότητα του ακονίσματος των μαχαιριών, καθώς το διακύβευμα εκείνη τη στιγμή είναι, έστω και συμβολικά, η ανθρώπινη ζωή. Υπάρχει όμως μια πολύ ενδιαφέρουσα επισήμανση που οφείλουμε να καταγράψουμε σε αυτό το σημείο. Μια διαπίστωση που έχει κάνει οποιοσδήποτε έχει συμμετάσχει σε μαθήματα παραδοσιακού χορού, και δη, σαν αυτή του παραδείγματος. Ο νταουλιέρης δεν ορίζει την ένταση ή την ταχύτητα του χορού, ούτε όμως, αντίστοιχα, την ορίζει ο χορευτής. Ο ρυθμός όπως και ο χορός, κατά την διάρκεια που λαμβάνει χώρα, δεν φέρει διόλου (σχολαστικά προδιαγεγραμμένο) επιτελεστικό χαρακτήρα. Ο χορευτής, με ένα νεύμα, με μια απότομη κίνηση της στιγμής, μπορεί να δώσει το απαραίτητο σινιάλο στον νταουλιέρη ώστε να αλλάξει ριζικά η ταχύτητα του ρυθμού, όπως αντίστοιχα, ο νταουλιέρης μπορεί, σχεδόν εκστασιακά, να ανεβάσει την ένταση της «μάχης». Η στιγμή του χορού δεν είναι στατική και επουδενί δεν είναι αυστηρά ορισμένη από κάποιο tempo. Δεν προκαθορίζεται, ακόμη και αν, τυπικά και σε ένα βαθμό, προσχεδιάζεται στις πρόβες. Η επικοινωνία μεταξύ του χορευτή και του νταουλιέρη διυλίζεται μέσω μιας γενικής και διαισθητικής «ανάγνωσης» του χορευτικού δρώμενου στο οποίο συμμετέχουν. Επικοινωνούν πρακτικά, χωρίς να μετράνε αυστηρά τον χρόνο. «Διαβάζουν» τον χώρο και τον χρόνο, μέσω του προσανατολισμού που τους παρέχει το ίδιο το δρώμενο. Έχουν, με άλλα λόγια, μια *αίσθηση του παιχνιδιού* και της *κατεύθυνσης* που αυτή τους παρέχει ώστε να «επιβεβαιωθεί» το νόημά του.<sup>209</sup> Ένα νόημα το οποίο δεν κατέχεται τόσο εκ των προτέρων, όσο αναμένεται και ιχνηλατείται εντός του παιχνιδιού. Όπως το διατύπωσε ο Μπουρντιέ, η *πρακτική αίσθηση*, δηλαδή, η αίσθηση του πρακτικού προσανατολισμού, «δεν μπορεί [...] να λειτουργήσει εν κενώ, έξω από κάθε συγκεκριμένη κατάσταση».<sup>210</sup> Είναι «επικίνδυνα» ζωντανή, παλλόμενη και αυθόρμητη, όπως ακριβώς και η ίδια η στιγμή που, αντί να αναπαριστά, πρωτίστως ανα-δημιουργεί.

\*

Ένα άλλο σημαντικό γνώρισμα της Αφρικανικής κουλτούρας είναι το γεγονός ότι στερείται *σημειογραφίας* της μουσικής. Από την άλλη πλευρά, το *notation* υπήρξε σημαντικός παράγοντας ενίσχυσης της δημιουργίας εκτεταμένων μουσικών δομών στον Δυτικό πολιτισμό.<sup>211</sup> Ενώ πολλοί πολιτισμοί έχουν αναπτύξει μεθόδους μουσικής καταγραφής, «μόνο στη Δυτική μουσική η γραμμένη παρτιτούρα αποτέλεσε βασικό εργαλείο σύνθεσης [...] μιας σύνθεσης που γίνεται πριν ακουστούν οι πραγματικοί ήχοι».<sup>212</sup> Αναπόφευκτα, ένα άλλο ζήτημα το οποίο εγείρεται, άμεσα συνδεδεμένο με την σημειογραφία, είναι ο τρόπος εκμάθησης της μουσικής. Στην Αφρικανική

209. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 134.

210. Στο ίδιο, σ. 148.

211. Τζ. Μπλάκινγκ, *Η Έκφραση της Ανθρώπινης Μουσικότητας*, ό.π., σ. 15.

212. Κ. Σμωλ, *Μουσική - Κοινωνία - Εκπαίδευση*, ό.π., σ. 53.

κουλτούρα, τα παιδιά μαθαίνουν από νεαρή ηλικία μέσω της πρακτικής μίμησης. Συνηθίζεται, όταν τελειώνει ένα τελετουργικό, τα όργανα να αφήνονται στο κέντρο του χώρου. Όσα παιδιά παρατηρούσαν προηγουμένως από πολύ κοντά τον τρόπο που παίζανε οι οργανοπαίχτες τη στιγμή του δρώμενου [οι ενήλικες παρακινούν τα παιδιά να κάθονται δίπλα στο όργανο που τους αρέσει], δεν χάνουν την ευκαιρία να αρπάξουν τα όργανα και, ελεύθερα, να προσπαθήσουν να μιμηθούν ό,τι έχουν συγκρατήσει. Η διαδικασία της μάθησης είναι πιο πολύ μια διεργασία *πρακτικής μύησης*, και, άνευ όρων αποδοχής της παιγνιώδους έκφρασης των νεαρών μελών της κοινότητας.<sup>213</sup> Μαθαίνουν τη μουσική όπως μαθαίνουν να μιλάνε.<sup>214</sup> Από την άλλη, όταν ένα κονσέρτο τελειώσει, τα μουσικά όργανα παραμένουν στην σκηνή διατηρώντας τον χαρακτήρα του απρόσιτου για το κοινό -τα όργανα βρίσκονται εκεί για να εκπέμπουν μεγαλειωδώς την «απόστασή» τους, για να θυμίζουν στους ακροατές πως μόνο οι *ικανοί* μπορούν να βρίσκονται στο πάλκο και να παρουσιάζουν εκλεπτυσμένες συνθέσεις. Από την μια πλευρά, αυτό καταδεικνύει τον μη-συμμετοχικό χαρακτήρα της Δυτικής μουσικής, αλλά, από την άλλη, εγείρει ένα ακόμη σημαντικό πολιτισμικό γνώρισμα· αυτό της αξιολογίας.

Γράφει ο Μπλάκινγκ, «η κοινωνία “μου” ισχυρίζεται πως μόνο ένας περιορισμένος αριθμός ατόμων έχει μουσικές ικανότητες, εντούτοις συμπεριφέρεται πως κι όλοι οι άνθρωποι να είχαν τη βασική εκείνη ικανότητα του να ακούνε και να αντιλαμβάνονται τις μορφές οργάνωσης του ήχου [...] διδάσκει πως μουσικές ικανότητες έχουν λίγοι [...] οι κρυμμένες ικανότητες σπάνια αναγνωρίζονται ή υποθάλπονται, εκτός και αν ο κάτοχός τους ανήκει στη σωστή κοινωνική τάξη, ή δείχνει τα σημάδια αυτού που ο κόσμος έμαθε να θεωρεί σαν ταλέντο [...] Έτσι, τα παιδιά κρίνονται σα μουσικά ή σαν άμουσα βάσει της ικανότητας τους να παίζουν ή όχι μουσική».<sup>215</sup> Κάτι ανάλογο δεν ισχύει στις Αφρικανικές κοινωνίες όπου, παρότι υπάρχει μια (υπονοούμενη από την κοινότητα) αίσθηση διάκρισης ανάμεσα στο τι θεωρείται μουσικό, ή, μη-μουσικό, η συμμετοχή είναι επιθυμητή για όλα τα μέλη της κοινότητας, ακόμη και αν αυτό σημαίνει ενεργητική, αυθόρμητη και ατομική έκφραση ενθουσιασμού με παλαμάκια, φωνές και χορό από κάποιον που βρίσκεται στο κοινό.<sup>216</sup>

---

213. S. Arom, *African Polyphony and Polyrythm – Musical Structure and methodology*, ό.π., σσ. 12-14.

214. Στο ίδιο, σ. 13.

215. T. Μπλάκινγκ, *Η Έκφραση της Ανθρώπινης Μουσικότητας*, ό.π., σσ. 25-27.

216. S. Arom, *African Polyphony and Polyrythm – Musical Structure and methodology*, ό.π., σσ. 9-10.

Ενδεικτικό, μάλιστα, είναι το γεγονός ότι «στην Αφρική η ωραία φωνή δεν κάνει τον τραγουδιστή».<sup>217</sup>

Ο τρόπος εκμάθησης της μουσικής στην Αφρική είναι τόσο (ασύνειδα, δηλαδή, φυσιολογικά) ολιστικός, πρακτικός και καθημερινός όσο μαρτυρά και το επόμενο παράδειγμα. Ο S. Arom σημειώνει πως «ένα φαινόμενο έκτακτης εμφάνισης της μουσικής είναι όταν η μητέρα προσπαθεί να ηρεμήσει το μωρό της το οποίο κλαίει [...] Κατά την διάρκεια των μικρών παύσεων που κάνει το μωρό για να αναπνεύσει, η μητέρα παρεμβάλλεται στο κλάμα του λέγοντας συλλαβές χωρίς νόημα, όπως “oe”. Σιγά σιγά, χτίζεται ένας διάλογος μεταξύ κλάματος και απάντησης, όπου η τελευταία είναι συχνή και τείνει προς την ισοχρονία. Σταδιακά το παιδί προσαρμόζει το κλάμα του στον παλμό που του παρέχει η μητέρα του, και αυτό έχει ως αποτέλεσμα να το ηρεμεί. Αυτό, επίσης, αντιπροσωπεύει και μια μορφή ασυνείδητης εξοικείωσης με την μουσική, το πρώτο στάδιο εκμάθησης για έναν μελλοντικό μουσικό, το οποίο ξεκινάει στη νεαρότερη δυνατή ηλικία».<sup>218</sup> Το νεαρό *habitus* κατανοεί πρακτικά τον κόσμο του καθώς «περιλαμβάνεται, εγγράφεται, εμπεριέχεται» σε αυτόν.<sup>219</sup> Αυτό το χαρακτηριστικό του *μουσικού διαλόγου*, ερώτησης και απάντησης, το συναντάμε σχεδόν σε κάθε τελετουργία, τόσο που, θα μπορούσε να πει κανείς, συμβολίζει την σημασία της συνέργειας και της ομαλής σχέσης των μελών της κοινότητας. Στο ίδιο μήκος κύματος, η εκμάθηση της μουσικής δύναται να προηγείται, σε κάποιες περιπτώσεις, της γλώσσας: «από τις πρώτες μέρες της ζωής του, ένα παιδί δεν μπορεί παρά να συμμετέχει, παρότι ασυνείδητα, στην κοινωνική ζωή της ομάδας. Τυλιγμένο σε υφασμάτινη θήκη μετακίνησης, το βρέφος τοποθετείται στην πλάτη της μητέρας, όπου και παραμένει καθόλη τη διάρκεια της ημέρας, συμμετέχοντας σε διάφορες δραστηριότητες που συμμετέχει και η μητέρα, συμπεριλαμβανομένων, φυσικά, και των διάφορων τελετών και χορών [...] χορεύοντας, αφού χορεύει η μητέρα του, πριν ακόμη μπορέσει να σταθεί στα πόδια του, απορροφά και αφομοιώνει με τον πιο οργανικό και φυσικό τρόπο τα βασικά στοιχεία της μουσικής της κοινότητάς του».<sup>220</sup>

Κλείνοντας την σύντομη επισκόπηση των κρίσιμων γνωρισμάτων της Αφρικανικής μουσικής κουλτούρας, είναι απαραίτητο να σημειωθούν επιγραμματικά κάποια πολιτισμικά στοιχεία, τα οποία θα φανούν χρήσιμα στην επικείμενη παράθεση

---

217. Κ. Σμωλ, *Μουσική - Κοινωνία - Εκπαίδευση*, ό.π., σ. 83.

218. S. Arom, *African Polyphony and Polyrhythm – Musical Structure and methodology*, ό.π., σ. 10.

219. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 237.

220. S. Arom, *African Polyphony and Polyrhythm – Musical Structure and methodology*, ό.π., σ. 14.

αυτών, ως κληροδοτημάτων στην μπλουζ μουσική. Πιο συγκεκριμένα, τα μουσικά όργανα πουλιούνται σπάνια [οι μουσικοί είτε τα έχουν φτιάξει μόνοι τους, είτε τα έχουν κληρονομήσει],<sup>221</sup> το στοιχείο της επανάληψης των δομικών μερών είναι αρκετά συχνό,<sup>222</sup> ενώ, η μουσική εκτέλεση κατά την διάρκεια μιας τελετουργίας, σε πλήρη αντίθεση με την Δυτική κουλτούρα, δεν έχει συγκεκριμένη αρχή ή τέλος.<sup>223</sup> Δεν θα μπορούσε βέβαια να παραληφθεί το ποιοτικό στοιχείο, το οποίο, αφού κληροδοτήθηκε στην Δυτική κουλτούρα, άλλαξε ριζικά το καλλιτεχνικό της πεδίο: ο αυτοσχεδιασμός. Στον αντίποδα της επιτελεστικής λειτουργίας του Δυτικού οργανοπαίχτη-βιρτουόζου, βρίσκεται ο Αφρικανός μουσικός, ο οποίος, χωρίς να πιέζεται από την πλέον εγκλωβιστική Ακαδημαϊκή υποχρέωση ανάπτυξης μιας όσο-το-δυνατόν-καλύτερης τεχνικής αρτίωσης [ενώ «ο μουσικός διδάσκεται τα στοιχειώδη του οργάνου του, μετά παύει να δίνει πολλή σημασία στα τεχνικά ζητήματα καθαυτά», καθώς η τεχνική εξαρτάται πολύ από το προσωπικό του γούστο],<sup>224</sup> έχει το αντικειμενικά ρητό (από την κοινότητα) δικαίωμα να πράξει αυθόρμητα, αποκτώντας έτσι μια σχέση προσωπικής οικειότητας με την μουσική. Παρότι ο αυτοσχεδιασμός δεν συναντάται τόσο συχνά κατά την διάρκεια των τελετουργιών [προτεραιότητα έχει, όπως προαναφέραμε, το δρώμενο και ο λόγος που διαδραματίζεται], υπάρχουν περιπτώσεις όπου η μουσική λειτουργεί ως «βαλβίδα αποσυμπίεσης» για τα άτομα που βιώνουν, παραδείγματος χάριν, μια συναισθηματική υπερδιέγερση ή κατάπτωση. Η προσωπική έκφραση, σε αυτές τις περιπτώσεις, προτεραιοποιείται, και, ο εκτελεστής, έχει την ευκαιρία να αυτοσχεδιάσει, κυρίως στα λόγια, για να εκφράσει τους προβληματισμούς του.<sup>225</sup>

Εν κατακλείδι, η βασική διαφορά της πρακτικής αντίληψης της μουσικής από την σχολαστική, συνίσταται στο γεγονός ότι η πρώτη επιτρέπει στον μουσικό να *παίζει*, χωρίς να διερωτάται «γιατί παίζει έτσι», ή «πως καταφέρνει και παίζει έτσι», ενώ, στην δεύτερη, ο μουσικός *εξασκείται* για να παίζει *καλύτερα*, αυτό το οποίο οφείλει να παίζει. Η διαφορά μεταξύ του Αφρικανού και του Δυτικού μουσικού, δηλαδή μεταξύ της πρακτικής και της σχολαστικής αντίληψης της μουσικής, θα μπορούσε να παραλληλιστεί με το μπουρντιανό παράδειγμα του ρήτορα και του γραμματικού, καθώς και της σχέσης τους με την γλώσσα: «Αντίθετα προς τον ρήτορα, ο γραμματικός δεν χρησιμοποιεί τη γλώσσα, αλλά τη μελετά προκειμένου να την *κωδικοποιήσει*. Από

---

221. Κ. Σμωλ, *Μουσική - Κοινωνία - Εκπαίδευση*, ό.π., σ. 84.

222. Στο ίδιο, σ. 88.

223. Στο ίδιο, σ. 89.

224. Στο ίδιο, σσ. 85-86.

225. S. Arom, *African Polyphony and Polyrhythm – Musical Structure and methodology*, ό.π., σ. 9.

τον τρόπο και μόνο που τη χρησιμοποιεί, λαμβάνοντάς την ως *αντικείμενο ανάλυσης* αντί να τη χρησιμοποιεί για να σκεφθεί και να μιλήσει, τη συγκροτεί ως λόγο σε αντιδιαστολή προς την πράξη». <sup>226</sup> Η σχολαστική Δυτική θεώρηση χρήζει τον μουσικό «εκτελεστή» μιας προγραμματικής παρτιτούρας και τον καλεί να αντλήσει το νόημα της πρακτικής του από τον ιερό χαρακτήρα του αντικειμένου της πραγμάτευσής του, μια «αγιογραφική ερμηνευτική» <sup>227</sup> όπως σημειώνει ο Μπουρντιέ, ενώ, η Αφρικανική αντίληψη της πρακτικής, στέκεται εγγύτερα σε αυτό που ονομάζει «συμβολική γυμναστική», στην πρακτική σχέση με τον κόσμο, στην αφοσιωμένη και ενεργή παρουσία στον κόσμο στην οποία ο κόσμος επιβάλλει την παρουσία του, με όλες τις επιτακτικές του ανάγκες. <sup>228</sup>

---

226. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 53.

227. Στο ίδιο, σ. 57-58.

228. Στο ίδιο, σ 86-87.

#### 1.4 Τα κληροδοτημένα «Μπλουζ»

«Σύντομα με μετέφεραν κάτω από το κατάστρωμα, όπου υποδέχθηκε τα ρουθούνια μια μυρωδιά την οποία συναντούσα για πρώτη φορά στη ζωή μου: με την αισχρότητα αυτής της δυσωδίας να συνοδεύει τα κλάματά μου, αρρώστησα τόσο βαριά που δεν μπορούσα πια να φάω, ούτε είχα την ελάχιστη επιθυμία να γευτώ κάτι. Πλέον παρακαλούσα τον τελευταίο μου φίλο, τον θάνατο, να με ελευθερώσει· αλλά σύντομα, αλίμονο, δύο από τους λευκούς άντρες μου προσέφεραν κάτι φαγώσιμο· όταν αρνήθηκα να φάω, ο ένας μου άρπαξε γρήγορα τα χέρια και με ξάπλωσε, νομίζω, στο βαρούλκο και μου έδεσε τα πόδια, ενώ ο άλλος με μαστίγωνε ασταμάτητα».<sup>229</sup> Αυτά είναι τα λόγια του Olaudah Equiano, όπως τα διατύπωσε στο αυτοβιογραφικό του αφήγημα, στην οδυνηρή περιγραφή του για το ταξίδι του προς την υποδούλωση στο σκλαβο-κάραβο. Ακολουθούν οι στίχοι του B.B. King, ενός από τους διασημότερους bluesmen της μουσικής ιστορίας.

*“When I first got the blues  
They brought me over on a ship  
Men were standing over me  
And a lot more with a whip  
And everybody wanna know  
Why I sing the blues  
Well, I’ve been around a long time  
Mm, I’ve really paid my dues”*

*B.B. King, “Why I sing the blues”*

Ο «Βασιλιάς» των μπλουζ, μεγαλωμένος στις φτωχογειτονιές του Μισισσιπή, δούλευε σκληρά από νεαρή ηλικία στις φυτείες βαμβακιού. Ανατράφηκε στον «βαθύ» Νότο όπου αναδύθηκε η μπλουζ μουσική αρχικά ως μακρόσυρτη προσευχή που συνόδευε την σκληρή εργασία των σκλάβων, αλλά και ως αυτοσχέδιο τραγούδι το οποίο εξέφραζε την απόγνωση των καταπιεσμένων ανθρώπων. Η αντανάκλαση της ιστορίας του δουλεμπορίου, το ρίζωμα, δηλαδή, στο δυστοπικό ξε-ρίζωμα που βίωσαν

---

229. Olaudah Equiano, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African*, Dodo Press, σ. 25.

οι προκάτοχοί του [αλλά και τις συνέπειες του οποίου βίωσε ο ίδιος], είναι εμφανής. Ο λόγος για τον οποίο ο King τραγουδούσε τα μπλουζ είναι διότι ήταν σύμφυτα με το [συλλογικό] βιώμά του. Στην Αφρικανική κουλτούρα, η μουσική αποτελεί, πρωτίστως, αναπόσπαστο *τρόπο του ζην*, συνιστά κοινωνική λειτουργία καθώς εμπλέκεται «στον κύκλο της ατομικής, της οικογενειακής και της συλλογικής ύπαρξης, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα που είναι αδιαχώριστο και αναγκαίο κομμάτι της κοινωνικής και θρησκευτικής ζωής της κοινότητας».<sup>230</sup> Είναι άμεσα συνδεδεμένη με το χορό (θα έλεγε κανείς, σε βαθμό ταύτισης), καθώς συλλαμβάνεται ως κινητική δραστηριότητα.<sup>231</sup> Έτσι, η τέχνη γίνεται αντιληπτή δια του σώματος, και, συνεπαγωγικά, η *σωματικότητα* εκλαμβάνεται με όρους βιώματος. Δεν τραγουδάς τα μπλουζ, «έχεις» τα μπλουζ, ή, αλλιώς, «είσαι» τα μπλουζ. Παρενθετικά, αξίζει να σημειωθεί πως υπάρχει άμεση συσχέτιση της έκφρασης «I have the blues» με το συναίσθημα μελαγχολίας, κάτι το οποίο όμως δεν εξαντλεί τη βαρύτητα και το περιεχόμενό της. Ο αναγνώστης θα έχει την ευκαιρία να κατανοήσει πληρέστερα τις καταβολές της φράσης στην πορεία της ανάλυσης όπου θα επισημανθούν συγκεκριμένες πρακτικές αυτο-έκφρασης. Ωστόσο, στο σημείο αυτό, αρκεί να υπογραμμιστεί το προφανές: Η δουλεμπορική εκμετάλλευση των Αφρικανών από τους Ευρωπαίους εντοπίζεται πριν τον 17<sup>ο</sup> αιώνα (προτού, δηλαδή, οι ιδιοκτήτες φυτειών του Αμερικανικού Νότου ζητήσουν σκλάβους για εργατικό δυναμικό) και, αρκετά πιο πριν το 1789 (όταν ο Ο. Equiano έγραφε την αυτοβιογραφία του). Εάν ληφθεί υπ' όψιν το γεγονός ότι ο B.B. King γεννήθηκε το 1925, και κυκλοφόρησε το «Why I sing the blues» το 1983, συγκεντρώνονται περίπου τέσσερις αιώνες υποδουλωμένης ιστορίας για τους Αφρικανούς, με την ιστορία παλλόμενη και διόλου στατική να μεταφέρει μαζί της, εκτός των όποιων άλλων γνωρισμάτων, μια κοινή αναφορά — το «μαστίγιο», αν μη τι άλλο τραγική και διαχρονική ένδειξη σωματικής βίας και συμβολικής επικυριαρχίας, το οποίο μεταφέρει μαζί του σε δυνητική κατάσταση τον κληροδοτημένο σπόρο της συμβολικής επανάστασης που θα το αποκαθλώσει από τη θέση του *κυρίαρχου*.

Ο Μπουρντιέ σημειώνει στις *Εικόνες της Αλγερίας*<sup>232</sup> πως, η σωματική έξη είναι ένας «διαρκής τρόπος του στέκεσθαι, του ομιλείν, του βαδίζειν, και, ως εκτούτου, του αισθάνεσθαι και του σκέπτεσθαι».<sup>233</sup> Δεν ξεχνά κανείς ποιος είναι, όσο και να

---

230. S. Arom, *African Polyphony and Polyrhythm – Musical Structure and methodology*, ό.π., σ. 7.

231. Στο ίδιο, σ. 10.

232. Pierre Bourdieu, *Εικόνες της Αλγερίας*, επιμ Franz Schultheis & Christine Frisinghelli, μτφρ Θεοδωρής Δρίτσας και Κώστας Σπαθαράκης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2017.

233. Στο ίδιο, σ. 105.

προσπαθεί ο κυρίαρχος να αλλοτριώσει την αυτοαίσθησή του με το μαστίγιο. Η *έξη*, ως πλέγμα προδιαθέσεων με εξαιρετικά ανθεκτικά χαρακτηριστικά το οποίο διαποτίζει και αρτιώνει τον τρόπο του να είναι κανείς εν τω κόσμω, αποδίδει στον δρώντα μια συγκροτητική δύναμη, δια της οποίας μπορεί να διατηρήσει την ταυτότητά του. Με άλλα λόγια, το *habitus*, συντηρεί [όχι τόσο υπό την έννοια μιας συνειδητής σκέψης υπολογισμού, όσο μέσω μιας ασύνειδης πρακτικής επιβεβαίωσης του υπαρκτικού του προσανατολισμού], ενόσω βρίσκεται σε ένα νέο περιβάλλον, τις ενσταλάξεις του κοινωνικού σώματος εντός και δια του οποίου έχει διαμορφωθεί. Έτσι, οι Αφρικανοί σκλάβοι συνέχισαν να τραγουδούν για τους προβληματισμούς τους, τόσο κατά την διάρκεια της εργασίας τους, όσο και σε τελετουργικές περιπτώσεις που το «απαιτούσαν» (παραδείγματος χάριν, σε περιπτώσεις θανάτου). Κράτησαν τις ίδιες «συνήθειες», ακόμη και αν το πεδίο του Νέου Κόσμου, τους οδηγούσε σε υστέρηση. Δεν εννοούμε, όμως, πως το *habitus* είναι απλώς μια συνήθεια, διότι κατέχει «ενεργές, επινοητικές ή “δημιουργικές” ικανότητες».<sup>234</sup> Είναι οργανικό και αρτιωμένο πλέγμα από βαρύνουσες συνήθειες. Είναι ο τρόπος με τον οποίο συνδυάζονται οι υπαρξιακές συνθήκες παρουσιάζοντας την αρτίωσή τους σε ένα κοινωνικό σώμα ως ένα είδος, τρόπον τινά, πολιτισμικής φυσιγνωμίας. Μια φυσιγνωμία η οποία παρότι παρουσιάζει ισχυρά ιδιωματικά, και, εξ αυτού, στατικά [εκ πρώτης όψεως] στοιχεία, διαθέτει συγχρόνως εγγενή γνωρίσματα ευλυγισίας και προσαρμοστικότητας. Η έννοια της *έξης* εμπερικλείει, κατά έναν αντιφατικό -υπό σχολαστικό πρίσμα- τρόπο, ανεξίτηλα και συγχρόνως προσαρμοστικά στοιχεία—η στασιμότητά της παρέχει το γόνιμο υλικό ώστε η καθημερινότητα να διαπνέεται από μια δημιουργική ισορροπία. Συνεπώς, τα Αφρικανικά *habitus*, μέσω ενός, αυτοματικού τρόπου αυτο-συντήρησης της ταυτότητάς τους, ο οποίος δεν είναι τόσο ένας σχολαστικός αυτοματισμός όσο μια οργανική συνέχεια ενός κοινωνικού εαυτού, και, κατ' επέκταση, μέσω μιας αναγκαίας αίσθησης πολιτισμικής επιβίωσης,<sup>235</sup> συνέχισαν να τραγουδούν τα βιώματά τους, ή να βιώνουν το τραγούδι τους, χωρίς αυτό [όπως θα καταδειχθεί στη συνέχεια] να μένει εντελώς ανεπηρέαστο από τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά του περιβάλλοντος χώρου.

Στην πορεία θα παρουσιαστούν κάποια κύρια μουσικά γνωρίσματα, τα οποία κληροδοτήθηκαν από τις παλιές γενιές Αφρικανών σκλάβων στους νεότερους Αφροαμερικανούς, και, συνεπώς, στα καλλιτεχνικά τους αποτυπώματα. Η φωνητική

---

234. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 278.

235. Allan Moore, “Preface”, *The Cambridge Companion to Blues and Gospel music*, edit by Allan Moore Cambridge University Press, United Kingdom 2002, σ. xvii.



μουσική της Αφρικής εμφανίζει μια στενή σχέση με την ομιλία, καθώς η γλώσσα τους είναι τονική, «βασίζει δηλαδή τα νοήματά της, όχι μόνο στη διαδοχή των συγκεκριμένων λέξεων, αλλά και στις τονικές τους αποχρώσεις».<sup>236</sup> Συνειδητοποιεί κανείς πως ομιλία και ανθρώπινη φωνή είναι στενά συνδεδεμένες. Αυτό φυσικά φανερώνεται και στα μπλουζ. Τα λόγια [lyrics] είναι συγκεκριμένου περιεχομένου, αντλούν την ζωτικότητα τους από τις εμπειρίες της καθημερινής ζωής (οικονομικές δυσκολίες, ερωτικές απογοητεύσεις, ανάρμοστες συμπεριφορές, ηθικές προτροπές, και ούτω καθεξής), ενώ, τα τραγούδια είναι γενικά ελεύθερης ροής και «μελισματικά»:<sup>237</sup>

*“Born under a bad sign,  
been down since I began to crawl.  
If it wasn’t for bad luck,  
I wouldn’t have no luck at all”*

Albert King, “Born under a bad sign”

Η φωνή είχε τόσο καθοριστικό ρόλο στα μπλουζ κομμάτια, που η χρήση της, εκτός από εκτεταμένη, περιλάμβανε όλες τις εκφάνσεις της -από ψίθυρους και αναστεναγμούς, μέχρι μουγκρητά και γρυλίσματα:

*“Whoa-oh, stop your train  
Let a, poor boy ride  
Why don’t ya hear me cryin’?  
Whoo-hoo, whoo-hoo  
Whooo....*

*Whoa-oh, fare ya well  
Never see, a you no more  
Ah, don’t ya hear me cryin’?  
Ooh, whoo-hoo, whoo-hoo  
Whooo.”*

Howlin’ Wolf, “Smokestack lightning”

---

236. Κ. Σμωλ, *Μουσική - Κοινωνία - Εκπαίδευση*, ό.π., σ. 82.

237. Όταν λέμε μελισματικά, εννοούμε πως δεν αντιστοιχεί μια νότα σε κάθε συλλαβή, αλλά κάθε συλλαβή μπορεί να έχει πέρασμα από πολλές νότες, βλ. David Evans, “The evolution of Blues”, *The Cambridge Companion to Blues and Gospel music*, ό.π., σ. 22.

Ακόμη και όταν εμφανίστηκε η ηλεκτρική ενίσχυση των μουσικών οργάνων, γεγονός που αναδιαμόρφωσε ριζικά το ύφος του ήχου και απομάκρυνε την κιθάρα (βασικό όργανο του μοναχικού bluesman) από την συσχέτισή της με την ανθρώπινη φωνή λόγω του *distortion* [ηχητικό εφέ], οι μουσικοί βρήκαν άλλο μέσο για να διατηρήσουν αισθητή την ύπαρξή της. Χρησιμοποιώντας μαχαίρια, μπουκάλια, ή διάφορα άλλα μεταλλικά αντικείμενα τα οποία είχαν την κατάλληλη υφή, μπόρεσαν να «απεγκλωβίσουν» τις νότες από τον μελωδικό εγκιβωτισμό των τάστων. Τα τάστα [frets] είναι οι μικρές διαχωριστικές (συνήθως μεταλλικές) στήλες, οι οποίες είναι ενσωματωμένες στο μπράτσο της κιθάρας, και χρησιμεύουν για να διαχωρίζουν το τονικό ύψος ανάλογα με τις αποστάσεις που έχουν μεταξύ τους. Η ανθρώπινη φωνή όμως δεν έχει διαχωριστικά τονικότητας, αλλά κυρίως χαρακτηρίζεται από μια αίσθηση «γλιστρήματος» από φθόγγο σε φθόγγο [glissando]. Το εργαλείο που εφηύραν ονομάστηκε, εν τέλει, «slide», αντικατοπτρίζοντας τη λειτουργία του, και η χρήση του αποτελεί πλέον καθιερωμένη πρακτική ακόμη και για μουσικές οι οποίες δεν συνδέονται άμεσα με τα μπλουζ.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό που κληροδοτήθηκε στα μπλουζ, και βρίσκεται σε άμεση συσχέτιση με την σημασία των στίχων σε ένα τραγούδι, είναι η *επανάληψη*. Αρκετά συχνά εντοπίζεται να επαναλαμβάνεται ο ίδιος στίχος δύο φορές, προτού ακολουθήσει ένα άλλος. Η στιχουργική αυτή δομή συνοψίζεται στο σχήμα «A-A-B». Το συγκεκριμένο δομικό γνώρισμα συναντάται εκτενώς, όπως έχουμε προαναφέρει, στην Αφρικανική κουλτούρα, και χαρακτηρίζεται ως σχήμα «ερώτησης-απάντησης» [call & response], όπου ο πρώτος στίχος επαναλαμβάνεται ως ερώτηση, και, ο τρίτος, εμφανίζεται ως απάντηση:

*“Oh nobody loves me, nobody  
seems to care (A)  
Yes nobody loves me, nobody  
seems to care (A)  
Speaking of bad luck and trouble  
Well you know I had my share”  
(B)  
B.B. King “Every Day I Have the  
Blues”*

Επιπλέον, η επανάληψη δεν συμβαίνει μόνο στις φωνητικές γραμμές αλλά και στις χαρακτηριστικές γραμμές των οργάνων. Αυτές οι επαναλαμβανόμενες φράσεις είναι γνωστές ως «riffs».<sup>238</sup> Επίσης, λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω, εγείρεται το ζήτημα της εκμάθησης των τραγουδιών. Όπως στην Αφρικανική κουλτούρα, έτσι και στα μπλουζ, ο αρχικός τρόπος εκμάθησης ήταν μέσω της παρατήρησης και της μίμησης, ενώ κομβικό ρόλο έπαιζε η προφορική αναπαραγωγή των στίχων,<sup>239</sup> η οποία κατέληγε να είναι μια ιδιαίτερη μορφή αφηγηματικής ιστορίας [storytelling]: «Τραγούδια που αφορούν στον κοινωνικό σχολιασμό, στην προσευχή και στο χλευασμό, στην κομπορρημοσύνη και στην αυτολύπηση απαντώνται συχνά στις αφρικανικές παραδόσεις, ενώ επίσης διαστάσεις του τρόπου ζωής των blues τραγουδιστών και η κοινωνική θέση του ως ξενόφερτου παρατηρείται επίσης στους Αφρικανούς περιπλανώμενους καλλιτέχνες και στις παραδόσεις των griot [τροβαδούρος-ιστορικός, που μοιράζει πληροφορίες με προφορικό τρόπο, Δυτική Αφρική]».<sup>240</sup>

Επιπρόσθετα, αναφέρθηκε προηγουμένως πως οι μουσικοί στην Αφρική διατηρούν μια ιδιαίτερη σχέση με τα μουσικά τους όργανα. Συνήθως δεν τα πουλάνε και είναι συναισθηματικά δεμένοι με αυτά, καθώς σε αρκετές περιπτώσεις, είτε τα έχουν κληρονομήσει, είτε τα έχουν κατασκευάσει μόνοι τους. Μια από τις πιο χαρακτηριστικές, και ενδεικτικές, περιπτώσεις αντίστοιχης σχέσης συναντάμε στον B.B. King, ο οποίος δυσκολευόταν να αποχωριστεί την κιθάρα του. Το όνομά της ήταν «Lucille», και η συμβολική της αξία ήταν ανεκτίμητη για των «βασιλιά» των μπλουζ. Όπως συνήθιζε να λέει, «μόλις σταματώ να τραγουδώ με τη φωνή μου, ξεκινώ να τραγουδώ με τη Lucille».<sup>241</sup>

\*

Η Lucille είχε την ιστορία της: όπως δήλωνε ο ίδιος, σε μια από τις πρώτες, και σχετικά μικρές, συναυλίες του το 1949, κάποιος στο κοινό είχαν ανάψει φωτιά σε ένα βαρέλι, βάζοντας κηροζίνη, για να ζεσταθεί ο χώρος. Κάποια στιγμή, δύο άντρες πιάστηκαν στα χέρια και έριξαν το βαρέλι με αποτέλεσμα όλο το κτίριο να πάρει γρήγορα φωτιά, καθώς ήταν φτιαγμένο από ξύλο. Όλοι, μαζί και ο King, τρέξανε

---

238. Βασικό συστατικό δόμησης των κομματιών της σύγχρονης μουσικής· η ιστορία της rock, για παράδειγμα, θα μπορούσε να συνοψιστεί στα πιο δημοφιλή της riffs.

239. «Το blues ήταν και παραμένει μια προφορική βασικά παράδοση, που έχει ισχυρούς και στενούς δεσμούς με την κοινωνία που το γέννησε», βλ. Κ. Σμωλ, *Μουσική - Κοινωνία - Εκπαίδευση*, ό.π., σ. 204.

240. D. Evans, «The evolution of Blues», *The Cambridge Companion to Blues and Gospel music*, ό.π., σ. 24.

241. Richard Bienstock, «The legacy of Lucille: The surprising story behind B.B. King's guitar» (15 Μαΐου 2015), *Rolling Stone*, προσπελάστηκε στις 27.06.21, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.rollingstone.com/feature/the-legacy-of-lucille-the-surprising-story-behind-b-b-kings-guitar-63896/>

έξω στο δρόμο για να γλυτώσουν, μέχρι που συνειδητοποίησε ο ίδιος ότι είχε αφήσει την κιθάρα του μέσα. Χωρίς δεύτερη σκέψη μπήκε στο φλεγόμενο κτίριο, με τις σανίδες να πέφτουν γύρω του. Εν τέλει, κατάφερε να βγει ξανά έξω ασφαλής, με την κιθάρα στα χέρια. Την επόμενη μέρα έμαθε πως ο καυγάς μεταξύ των δύο ανδρών αφορούσε μια γυναίκα ονόματι Lucille. Έκτοτε, έδωσε αυτό το όνομα στην κιθάρα του για να του θυμίζει πόσο απερίσκεπτος υπήρξε. Στην πορεία, βέβαια, το 1968, έγραψε το δημοφιλές τραγούδι «Lucille», το οποίο συμπεριλήφθηκε στο ομώνυμο άλμπουμ. Οι στίχοι λένε στην αρχή, «*The sound that you' re listenin' is from my guitar that's named Lucille*».<sup>242</sup>

\*

Από τις αρχές του 1900 περίπου και ύστερα, βασικά δομικά γνωρίσματα της μπλουζ μουσικής ξεκίνησαν σταδιακά να νομιμοποιούνται, δηλαδή, να αναγνωρίζονται στο καλλιτεχνικό πεδίο, και, συνεπώς, να αναπαράγονται ή να ενσωματώνονται σε άλλα είδη μουσικής. Για παράδειγμα, η δωδεκάμετρη φόρμα [12-bar, δωδεκάμετρο], δηλαδή, η διαδοχή συγχορδιών [chord progression] η οποία αναπτύσσεται και ολοκληρώνεται σε δώδεκα μέτρα, όρισε την πορεία της σύγχρονης μουσικής. Εκτός από τη τζαζ, την συναντάμε συχνά και σε άλλα δημοφιλή είδη, όπως αυτό της «Rock n' Roll».<sup>243</sup> Το δωδεκάμετρο, δηλαδή, το δομικό υδατογράφημα (ή, αλλιώς, ο δομικός σκελετός, ο οποίος στην πορεία κατέληξε να θεωρείται ειδολογική σφραγίδα), πάνω στο οποίο συνέθεταν την μουσική τους οι «μπλουζίστες», ή, αργότερα, οι «τζαζίστες», παρότι δεν εντάχθηκε ποτέ αυτούσιο στην κλασική μουσική, εντοπίζεται συχνά στο σύγχρονο μουσικό τοπίο του Δυτικού κόσμου. Ενδεικτικό παραμένει το γεγονός ότι μέσω της φόρμας διαδοχής συγχορδιών αναδεικνύεται η μελωδία και όχι το αντίστροφο. Δηλαδή, παρατηρείται πως η μπλουζ μουσική, κατά την διάρκεια της νομιμοποίησής της, ενσωμάτωσε γνωρίσματα της Δυτικής μουσικής. Ειδικά στη τζαζ, καλλιτεχνικό απόγονο της μπλουζ, αυτό το γνώρισμα είναι ακόμη πιο έκδηλο: εντός του ιδιοματικού πλαισίου της, το οποίο απεγκλωβίζει την πρακτική από τα συγκείμενα των θεωρητικών αγκυλώσεων, αναδεικνύοντας, ωστόσο, την σημασία της αρμονικής κατάρτισης, οι μουσικοί έχουν εφοδιαστεί με τα θεωρητικά εργαλεία της τέχνης της συνήχησης (αρμονία), αλλά την χρησιμοποιούν διαφορετικά—η τζαζ θέτει στο προσκήνιο μια μελωδία (εκλεπτυσμένο Δυτικό γνώρισμα) ενίοτε απλοϊκή (λαϊκό Αφρικανικό γνώρισμα), αλλά φροντίζει, κατά ένα τρόπο σχεδόν οξύμωρο, να την

---

242. R. Bienstock, “The legacy of Lucille: The surprising story behind B.B. King’s guitar” (15 Μαΐου 2015), *ό.π.*

243. Ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει ενδεικτικά σε κομμάτια όπως το “Hound Dog” του Elvis Presley, το “Johnny B. Goode” του Chuck Berry, ή το “Can’t Buy me Love” των Beatles, για να κατανοήσει καλύτερα τα παραπάνω.

αναδεικνύει χωρίς να επισκιάζει τις συγχορδίες [chord melody].<sup>244</sup> Συνεπώς, η συμβολική «σύγκρουση» των δύο πολιτισμικών πεδίων προσέφερε ένα νέο ποιοτικό κράμα χαρακτηριστικών. Θεωρείται χρήσιμο να υπερτονιστεί, σε αυτό το σημείο, το γεγονός ότι όλο το δομικό και αρμονικό σύστημα στην Δυτική μουσική στόχευε στο να αναδείξει την κύρια μελωδική γραμμή, ενώ, στην Αφρικανική κουλτούρα, η μελωδία διατηρούσε δευτερεύοντα ρόλο σε σχέση με τους στίχους, το ρυθμό και το χορό. Αυτή η ανατροφοδοτική και αναδιαμορφωτική συνέργεια μεταξύ των [όχι μόνο πολιτισμικών] πεδίων, αναδεικνύει, τόσο τις διόδους μετάγγισης ποιοτικών στοιχείων σε διαφορετικές κουλτούρες, όσο συνιστά γνώρισμα ενός σταδιακά ευμετάβλητου κοινωνικού κόσμου, ο οποίος, παρότι φαινομενικά φαίνεται στατικός στη συγχρονία, εάν τεθεί υπό ιστορικό πρίσμα, διατηρεί μια συνάμα προσφιλή και προσφυή σχέση με την *αλλαγή* και την *κινητικότητα*.

*Παράδειγμα διαδοχής συγχορδιών στη δωδεκάμετρη φόρμα:*<sup>245</sup>

<b>12 Bar Blues Chord Sequence – C Major</b>			
C	C	C	C
F	F	C	C
G	F	C	C

Συνεχίζοντας, ο αυτοσχεδιασμός, δηλαδή, η πρακτική που αναδεικνύεται μέσω μιας προσωπικής έκφρασης «της στιγμής» χωρίς να προϋποθέτει κάποιον ρητό προσχεδιασμό, διαδόθηκε και εδραιώθηκε στο Δυτικό καλλιτεχνικό πεδίο κυρίως μέσω της τζαζ και της δημοφιλίας που αυτή απέκτησε. Η χρήση του, εντούτοις, συναντάται αρχικά στα μπλουζ κομμάτια, αρκετά χρόνια πριν την εμφάνιση της τζαζ. Εάν εστιάσουμε στον τρόπο με τον οποίο εφάρμοζαν αυτοσχεδιαστικές πρακτικές οι

244. Ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στη δισκογραφία του Ted Greene, ή, πιο συγκεκριμένα, στην εκτέλεση του “Autumn Leaves” από τον ίδιο καλλιτέχνη.

245. Dan Farrant, “12-Bar Blues Form: A Complete Guide” (21 Απριλίου 2022), *Hello Music Theory*, προσπελάστηκε στις 14. 5. 22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://hellomusictheory.com/learn/12-bar-blues-form/>

μουσικοί της μπλουζ, θα συνειδητοποιήσουμε πως ομοιάζει περισσότερο με τις πρακτικές των Αφρικανών μουσικών, παρά με αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως *improvisation* στο σύγχρονο μουσικό τοπίο. Επισημαίνεται αυτό το γνώρισμα, καθώς, σε κοινή γραμμή με τις πρακτικές των Αφρικανών, οι μπλουζίστες αυτοσχεδίαζαν πρωτίστως με τους στίχους των κομματιών. Έπαιρναν, δηλαδή, ένα ευρέως διαδεδομένο τραγούδι, και το τροποποιούσαν εκφράζοντας, μέσω αυτού, τους δικούς τους προσωπικούς προβληματισμούς: «Αυτή η νέα μουσική μετέδιδε μια αξιοσημείωτη αίσθηση αμεσότητας, υπονοώντας ότι εκφράζει τις σκέψεις, τα συναισθήματα και τις εμπειρίες του τραγουδιστή όπως επίσης τις αυθόρμητες επινοήσεις και τις παραλλαγές την στιγμή του performance». <sup>246</sup> Στην πορεία, βέβαια, οι μουσικοί διεύρυναν τις αυτοσχεδιαστικές τους πρακτικές, τροποποιώντας τις μελωδικές γραμμές και τα ορχηστρικά μέρη του εκάστοτε κομματιού. Ενίοτε πειραματιζόνταν με τα ηχοχρώματα και την ποιότητα του ήχου χρησιμοποιώντας φαλτσέτα, «πνιγμένες» νότες [muffling], γλιστρήματα [sliding], ή, λυγίσματα [bending] των χορδών. <sup>247</sup> Σε κάθε περίπτωση, ο αυτοσχεδιασμός δεν συνέβαινε εν κενώ, και, δεν «επιβαλλόταν» μέσω μιας ψυχαναγκαστικής επιδίωξης υπερκερασμού κάποιων «γερασμένων» κομματιών. Οι μουσικοί «τροποποιούσαν ένα γενικώς αποδεκτό πρότυπο κατά την διαδικασία της απόδοσης», <sup>248</sup> όχι ως υποχρέωση πραγμάτωσης μιας καινοτόμας πράξης, αλλά ως αβίαστη προέκταση μιας κανονικότητας.

Άλλωστε, ακόμη και στο σύγχρονο τοπίο, οι δάσκαλοι μουσικής κατευθύνουν τους νεαρούς παίκτες να εμπλουτίσουν το μουσικό τους «λεξιλόγιο» [«Φρασεολογία!» επέμενε ο δάσκαλος], διότι ο αυτοσχεδιασμός δεν νοείται ως κάτι το οποίο είναι εντελώς απελευθερωμένο από όρια και κανόνες. Αν μη τι άλλο, ακριβώς στο γεγονός ότι ο αυτοσχεδιασμός *διδάσκεται*, με τρόπο μάλιστα που δηλώνει πως η εκφραστικά απελευθερωτική του αίσθηση βασίζεται στον περιορισμό που ενέχει [υπάρχει δρόμος και εντός αυτού κανείς πορεύεται, ή έστω ως προς αυτόν αποστατεί], μαρτυράται και η μπουρντιανή αποστροφή προς την αντίληψη της *ελευθερίας* ως απόλυτης και ανεμπόδιστης. Για να αυτοσχεδιάσει κανείς, μαθαίνει αρμονικούς δρόμους, αναπτύσσει τονικά ρυθμισμένο λεξιλόγιο, εξασκείται στις ανάσες και τις παύσεις,

---

246. D. Evans, "The evolution of Blues", στο, *The Cambridge Companion to Blues and Gospel music*, ό.π., σ. 20.

247. Στο ίδιο, σσ. 21-22.

248. A. Moore, "Preface", *The Cambridge Companion to Blues and Gospel music*, ό.π., σ. Xvii.

εστιάζει εμμονικά στις ρυθμικές υποδιαιρέσεις, μα, κυρίως, αυτό που κάνει, είναι να προετοιμάζεται για να μπορέσει να αυτοσχεδιάσει πάνω σε μια βάση (είτε τονική, είτε δομική, είτε ρυθμική). Η προετοιμασία αυτή δεν αποτελεί όμως σχολαστικό προσχέδιο πρακτικής. Κυρίως συνιστά αντιληπτική όξυνση, ανακλαστικό ραφινάρισμα εντοπισμού και επιλογής των αρμονικών προοπτικών που ανακλύπτουν κατά την διάρκεια μιας μουσικής συν-επιτέλεσης. Το να προ-ετοιμάζεσαι για ένα «ελευσόμενο» το οποίο δεν είναι προ-τετελεσμένο [το μέλλον για τον Μπουρντιέ δεν είναι εκδοχή], αλλά δυνητικά αναμενόμενο [καθώς τα πράγματα δεν είναι ντετερμινιστικά καθορισμένα], δεν σε καθιστά έρμαιο ενός προκαθορισμένου τρόπου πρακτικής διαχείρισης μιας κατάστασης, παρά σε προσανατολίζει [τρόπον τινά, σε συντονίζει] αναφορικά με τους κανόνες του παιχνιδιού, και τους ελιγμούς που μπορείς να κάνεις διαμέσου, περί, ή κατά αυτών. «Αυτή η πρακτική αίσθηση του ελευσόμενου δεν έχει καμία σχέση με έναν ορθολογικό υπολογισμό των ευκαιριών».<sup>249</sup> Οι περιορισμοί υπάρχουν και διαμορφώνουν τις επιλογές, διότι χωρίς περιορισμούς δεν μπορούν να υπάρξουν επιλογές.

Ο μουσικός, μελετώντας την αρμονία και αναπτύσσοντας λεξιλόγιο, προσβλέπει σε μια πρακτική κατανόηση του υπό πραγμάτευση αντικειμένου, η οποία εμπριέχει την κατανόηση της ιστορίας του, και, επιδιώκει να αποκτήσει μια πρακτική αίσθηση εγγύτερη στο κανονιστικό πλαίσιο του πεδίου. Ο αυτοσχεδιασμός, ήτοι, μπουρντιανά, ο πρακτικός αναστοχασμός εν καταστάσει και εν δράσει,<sup>250</sup> όντας μια πρακτική *παροντική*, «περικλείει πρακτικές προβλέψεις και αναδρομές που είναι εγγεγραμμένες ως δυνητικότητες ή αντικειμενικά ίχνη στο άμεσο δεδομένο»,<sup>251</sup> δηλαδή, στην τονικότητα, πάνω στην οποία καλείται να αυτοσχεδιάσει ο μουσικός, χωρίς ωστόσο να τις προεξοφλεί. Για παράδειγμα, η εξαντλητική προπόνηση ενός επιθετικού στο ποδόσφαιρο, η πολύπλευρη και εξουθενωτική προετοιμασία του να υποδεχτεί την μπάλα σε διάφορα σημεία του γηπέδου, καθώς και να αποφύγει διαφόρων λογίων εμπόδια, δεν του εξασφαλίζει το καλό *control* ή το σκοράρισμα κατά την διάρκεια του *πραγματικού* αγώνα. Αντίστοιχα, το να γνωρίζει κανείς εξαιρετικά μια γλώσσα (ακόμη και τη μητρική του) δεν του εξασφαλίζει μια μεστόυ περιεχομένου απάντηση σε μια κριτική ερώτηση. θα ήταν παράλογο να θεωρήσει κανείς πως ο εκάστοτε γλωσσολόγος, ο οποίος γνωρίζει τα τεχνάσματα της γλώσσας σε βαθμό

---

249. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 381.

250. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 294.

251. Στο ίδιο, σ. 379

πιστοποίησης ενός ειδικού, θα μπορούσε να ανταποκριθεί στο υφολογικό εκτόπισμα ενός λογοτέχνη ή ενός ποιητή. Ο οργανοπαίχτης προσπαθεί να μάθει τη γλώσσα της μουσικής [τους κανόνες και τις διόδους που αυτοί προσφέρουν] για να μπορέσει να κατανοήσει, αρχικά, αυτά που του απευθύνουν, και, στη συνέχεια, για να μπορέσει να ανταποκριθεί -με τρόπο που θα «άρμοζε» στους κανόνες του παιχνιδιού- στις προσωπικές του εκφραστικές ανάγκες. Ο αυτοσχεδιασμός κινείται εντός ενός οριοθετημένου τονικού πλαισίου, το οποίο προσφέρει στον μουσικό την ελευθερία να επιλέξει -χωρίς να επιλέγει συνειδητά, ύστερα από σκέψη, αλλά ασυνείδητα, μέσω της ιχνηλάτησης του πραττόμενου νοήματος (όπως έγραφε ο Μπουρντιέ, οι «μυημένοι δε χρειάζεται να διαλέξουν για να κάνουν τη σωστή επιλογή»)-<sup>252</sup> ανάμεσα σε ατέλειωτες αρμονικές προοπτικές, τον εκφραστικό δρόμο που επιθυμεί -αρκεί, φυσικά, να μπορεί ο ίδιος να τις αντιληφθεί. Το «λεξιλόγιο» και η «φρασεολογία» δεν είναι παρά εφόδια εργαλειακού χαρακτήρα, τα οποία, παρότι, υπό μια σχολαστική οπτική, συγκεκριμενοποιούν την πρακτική, εντούτοις, εμπεριέχουν δυνητικά το ανεξάντλητο του χαρακτήρα της. Είναι εργαλεία προς χρήση—μια χρήση την οποία θα καθορίσει το καλλιτεχνικό *habitus*, όχι πριν, αλλά κατά την διάρκεια του παιχνιδιού, καθώς τόσο η πρακτική αίσθηση όσο και ο αυτοσχεδιασμός, δεν υπάρχουν εν κενώ.

\*

Ο αυτοσχεδιασμός, για να υπάρξει ως τέτοιος, εμπεριέχει μια μορφή διαλεκτικής, υπό την έννοια μιας ζωντανής και άμεσης συνδιαμόρφωσης του προσφερόμενου από το παιχνίδι νοήματος. Ο Μ. Davis συνήθιζε να τονίζει πως η επόμενη νότα είναι αυτή που καθιστά την προηγούμενη σωστή ή λάθος. Ο αυτοσχεδιασμός [παρότι, φαινομενικά, γίνεται αντιληπτός ως *παιχνίδι* για έναν παίκτη, δηλαδή, ως πρακτική ατομικής φύσης] είναι ζωντανή, παλλόμενη, ανατρεπτική, και εντελώς διαδραστική, συν-αναστροφή, καθώς ο μουσικός αυτοσχεδιάζει πάντοτε αποκρινόμενος σε κάτι, είτε αυτό συνεπάγεται από την νότα που έπαιξε προηγουμένως ο συμπαίκτης, είτε από τις αρμονικές θεμελίους οι οποίες προσφέρονται από την τονικότητα και την φόρμα του κομματιού. Ακόμη και στην περίπτωση ενός *ελεύθερου αυτοσχεδιασμού*,<sup>253</sup> όπου δεν φαίνεται να υπάρχει εκ των προτέρων κάποιο τονικό ή ρυθμικό σημείο αναφοράς, την στιγμή που θα πραγματοποιηθεί ο πρώτος ήχος, πράττεται, άρα συγχρόνως αναδύεται, ένα σημείο αναφοράς για τον επόμενο ήχο. Η προηγούμενη και η επόμενη νότα αναπόδραστα συνδιαλέγονται, διότι συν-υπάρχουν στο ίδιο ηχητικό περιβάλλον. Τα (τονικά) όρια του αυτοσχεδιασμού τίθενται αμοιβαία από την παρουσία τους. Επιπλέον, ακόμη και ο πρώτος ήχος δεν μπορεί να υπάρξει ποτέ -εντελώς αυτόνομα- από μόνος του. Ενέχει προϋποθέσεις όπως τη σύσπαση των φωνητικών χορδών ή το φύσημα του αέρα στο σαξόφωνο. Ενέχει, επίσης, προδιαθέσεις, οι οποίες σωματοποιημένες σε *habitus*, κατευθύνουν την «επιλογή», παραδείγματος χάριν, της πρώτης νότας. Οι

252. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 75.

253. Πρακτική κατά την διάρκεια της οποίας ο μουσικός δημιουργεί, μόνος του, ένα ηχητικό περιβάλλον εντός του οποίου θα αυτοσχεδιάσει.



έξεις είναι πολιτισμικά προδιατεθειμένες από το πλαίσιο στο οποίο ανατράφηκαν. Οι κάτοικοι στο Μπαλί, για παράδειγμα, είναι «κουρδισμένοι» σε τονικότητες διαφορετικές [εντελώς παράφωνες] για το αφτί του Δυτικού *habitus*. Αναπόφευκτα, έχουν ήδη προσανατολιστεί προς μια πρώτη νότα (κατά την διάρκεια του αυτοσχεδιασμού), συγκεκριμένου τονικού ύψους, τελείως διαφορετική από αυτή που θα επέλεγε ένας Δυτικός μουσικός. Πράγματι, ο αυτοσχεδιασμός είναι ενέργημα το οποίο ενέχει τις προϋποθέσεις του -για να υπάρξει ως αυτοσχεδιασμός ανταποκρίνεται σε έναν άρρητο προ-σχεδιασμό, σε κάποιες προδιαθέσεις τις οποίες αγνοεί αλλά είναι εκεί παρούσες (δια μέσου της φαινομενικής απουσίας τους) ακόμη περισσότερο και από αυτές που αναγνωρίζει ως προφανείς. Τα κουδούνια στα σπίτια είναι κουρδισμένα σε συγκεκριμένα hertz [pitch, τονικό ύψος], αντίστοιχα οι ήχοι κλήσης ή μηνυμάτων στα κινητά. Όλα συγκλίνουν προς ένα συγκεκριμένο κούρδισμα.<sup>254</sup> Το ηχητικό περιβάλλον, είναι προσανατολισμένο προς ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό κούρδισμα, όπως, αναπόφευκτα, είναι, εντέλει, και τα *habitus* που ανατρέφονται εντός του. Παραταύτα, ο βαθμός στον οποίο μπορεί ένα *habitus* να αναγνωρίσει αυτές τις προδιαθέσεις ή προϋποθέσεις, δεν συνεπάγεται τον περιοριστικό εγκλεισμό του σε μια παντοδύναμη κανονικότητα που μπορεί να οδηγήσει σε μια καθηλωτική, υποτακτική απραξία, παρά κυρίως λειτουργεί ως δημιουργικό εφαλτήριο, ως μια αναγνώριση του «τόπου» μέσα στον οποίο και μέσω του οποίου μπορεί να πράξει, εννοώντας την εκφραστική ελευθερία ως ουσιαστική ελευθερία που δεν στρουθοκαμηλίζει απέναντι στους περιορισμούς που θέτει η κοινωνική πραγματικότητα.

\*

Κλείνοντας, η διάδοση των μπλουζ ενισχύθηκε ακόμη περισσότερο, αφενός, «μέσω του εμπορίου και των μεταφορών, των ποταμών του Μισισσιπή και του Οχάιο και τους διάφορους οδικούς άξονες που εκτεινόταν από βόρεια μέχρι Δυτικά»,<sup>255</sup> αφετέρου, από την διασπορά των μαύρων στην υπόλοιπη Αμερικανική επικράτεια λόγω της εκτεταμένης φυλετικής διάκρισης που επέφεραν οι νόμοι του Jim Crow.<sup>256</sup> Οι Αφρικανοί του Βαθέως Νότου, εν δυνάμει εκείνη την περίοδο Αφροαμερικανοί, έπρεπε για μια ακόμη φορά να βρουν έναν νέο τόπο που να τους προσφέρει έναν καλύτερο και ισόνομο τρόπο διαβίωσης. Καθώς λοιπόν μετοικούσαν σε άλλες περιοχές της Αμερικανικής επικράτειας, μαζί τους ταξίδευε και η μουσική τους. Τα μπλουζ ξεκίνησαν να διαδίδονται ακόμη περισσότερο όταν, το 1940, οι ραδιοφωνικοί σταθμοί και οι εταιρίες παραγωγής συνειδητοποίησαν πως η μόδα της ομογενοποίησης έφτανε

---

254. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η συζήτηση γύρω από την συμφωνία ομογενοποίησης της συχνότητας κουρδίσματος των μουσικών οργάνων στον Δυτικό κόσμο. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. “Tuning standards explained: Differences between 432 Hz and 440 Hz” (28 Απριλίου 2020), *Izotope*, προσπελάστηκε στις 11.5.22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.izotope.com/en/learn/tuning-standards-explained.html>

255. D. Evans, “The evolution of Blues”, στο, *The Cambridge Companion to Blues and Gospel music*, ό.π., σ. 20.

256. Στο ίδιο, σ. 21.

προς το τέλος της, και πως είχε δημιουργηθεί στο κοινό η ανάγκη ακρόασης νέων στυλ.<sup>257</sup>

Η Ακαδημαϊκή (βιβλιογραφική) νομιμοποίηση των μπλουζ έρχεται, έστω και καθυστερημένα, το 1963, όταν επισημαίνεται η ανάγκη ειδολογικού διαχωρισμού τους: τα μπλουζ συγκαταλέγονταν πια στις κατηγοριοποιήσεις της Δυτικής μουσικής.<sup>258</sup> Το ύφος τους είχε νομιμοποιηθεί.<sup>259</sup> Κάθε επικυρωμένο είδος, παρά το γεγονός ότι αποτελεί ανά πάσα στιγμή διακύβευμα αγώνων, δεν παύει να «παρουσιάζεται ως δεδομένο το οποίο οφείλει να υπολογίζει κανείς, ακόμα και αν πρόκειται να του αντιπαρατεθεί ή να το αλλάξει».<sup>260</sup> Τα μπλουζ, στο σημείο εκείνο, αποτελούσαν πιστοποιημένο και αναγνωρισμένο σημείο αναφοράς. Ο κύκλος είχε ολοκληρωθεί. Από το μαστίγιο του αποικιοκράτη, από τον σωματικό και συμβολικό πόνο που επέβαλε η εγκαθιδρυμένη κοινωνική ιεραρχία, τα άρρητα και, ως εκ τούτου, αντιληπτά ως ακλόνητα (φυσιολογικά) γνωρίσματα μιας πολιτισμικής κανονικότητας (ορθοδοξίας), δηλαδή, από τον φαινομενικά αδιαπραγμάτευτο και ακλόνητο χαρακτήρα των κοινωνικών δομών, οι «αδικημένοι» τραγούδησαν για τα γδαρσίματα στην πλάτη τους και μεταλαμπάδευσαν τον πολιτισμικό τους σπόρο στις επόμενες γενιές. «Οι απόγονοι των σκλάβων, και κληρονόμοι του ρατσισμού και της διάκρισης στις χιλιάδες του μορφές, από την μεγάλη πιθανότητα να ζουν κάτω από το επίπεδο της φτώχειας, έως την διάκριση στην στέγαση, στην εργασία και στην εκπαίδευση, από τις συμπεριφορές διάκρισης που συσχετίζονται με την «φυλή» με την διανοητική ανωτερότητα και τα αχόρταγα πάθη, έως την ήπια και την όχι-τόσο-ήπια εσωτερική τέτοιων συμπεριφορών που δημιουργούν ενίοτε μίσος προς τον εαυτό ή αυτοκαταστροφική συμπεριφορά»,<sup>261</sup> διάστικτοι από την ιστορία του κατατρεγμού και της κουλτούρας τους, αλλά και εγγαραγμένοι από τα γνωρίσματα του πεδίου εντός του οποίου ανατράφηκαν, διεύρυναν τα όρια του καλλιτεχνικού πεδίου, και χάραξαν

---

257. D. Evans, “The evolution of Blues”, ό.π., σ. 37.

258. «Η πρώτη ξεκάθαρη προσπάθεια να τοποθετηθούν τα blues εντός της πολιτισμικής εμπειρίας [ως εμπειρία κουλτούρας] των μαύρων στις Η.Π.Α. έγινε με το *Blues People* (έκδοση του 1963) του Amiri Baraka. Το γεγονός ότι πήρε τόσο πολύ χρόνο αποτελεί ολοκάθαρη εκδήλωση του «χαμηλού» κύρους που είχε ως μουσική, της ελάχιστης αξίας που δίδονταν στην κατανόηση της κουλτούρας, και, όντως, στην έλλειψη ενδιαφέροντος αναφορικά με το πως λειτουργεί η μουσική στο κοινωνικό πλαίσιο γενικά. Ο Baraka έβλεπε την ανάδυση των blues ως σημάδι της μετάβασης των Αφρικανών σε Αφρικανούς της Αμερικής», βλ. Alan Moore, “Surveying the field: our knowledge of Blues and Gospel music”, *The Cambridge Companion to Blues and Gospel music*, ό.π., σ. 9.

259. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 153.

260. Στο ίδιο, σ. 153.

261. Steve Tracy, «“Black twice”: performance conditions for Blues and Gospel artists», *The Cambridge Companion to Blues and Gospel music*, ό.π., σ. 90.

(σχεδόν) ανεξίτηλα τόσο τους μουσικούς όσο και τους κοινωνικούς κανόνες της εποχής τους. Η συμβολική επανάσταση των Αφρικανών σκλάβων είχε μόλις κερδίσει την μάχη, και ο μπουρντιανός κατοπινός ισχυρισμός πως «η συμβολική εξουσία [...] μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να καταπολεμηθεί η συμβολική εξουσία»<sup>262</sup> είχε επιβεβαιωθεί προκαταβολικά. Το μαστίγωμα, αυτή η συνάμα συμβολική αλλά και σωματική εγχάραξη στις πλάτες των «υποδεέστερων» (υπ)ανθρώπων, σήμανε, εν τέλει, την ολική καταρράκωση των κυρίαρχων. Όπως έγραφε ο Ρίτσος, «στο σώμα μου διδάχτηκα τον κόσμο».<sup>263</sup> Το βίωμα των Αφρικανών σκλάβων μεταρσιώθηκε σε τραγούδι, και το τραγούδι, αναδιαμόρφωσε τις κοινωνικές συνθήκες που νομιμοποιούσε το βίωμά τους, διότι «ο αγώνας δημιουργεί την ιστορία του πεδίου».<sup>264</sup> Ο Μπουρντιέ γράφει χαρακτηριστικά, «το πιθανό μέλλον του πεδίου είναι εγγεγραμμένο, ανά πάσα στιγμή, στη δομή του πεδίου, αλλά, κάθε δρων φτιάχνει το δικό του μέλλον -συμβάλλοντας έτσι στη δημιουργία του μέλλοντος του πεδίου».<sup>265</sup>

Συνοψίζοντας, η προβληματική, από τις αρχικές σελίδες της ενότητας έως και αυτό το σημείο, αποσκοπούσε στο να διαπιστώσει, μέσω ενός διαπολιτισμικού ερευνητικού πρίσματος, τους μπουρντιανούς ισχυρισμούς της «υλικής συμπερίληψης». Εστιάζοντας κυρίως σε καλλιτεχνικές (ή και καθημερινές) πρακτικές, επιχειρήσαμε να αναδείξουμε τους στέρεους πυλώνες της μπουρντιανής θεώρησης, διερευνώντας την έννοια του *habitus* ως σωματοποιημένης κοινωνικής δομής η οποία δύναται να αναδιαμορφώσει, κατά ένα τρόπο, το *status quo* που την προ-διαμόρφωσε. Για να επικυρώσουμε στα μάτια του αναγνώστη την κυκλοτερή και αναδιαμορφωτική σχέση μεταξύ του κοινωνικού κόσμου και του *habitus*, αναφερθήκαμε, αρχικά, σε κάποιες κρίσιμες εννοιολογικές προσφορές του Μπουρντιέ στο πεδίο της κοινωνιολογικής επιστήμης. Πιο συγκεκριμένα, ασχοληθήκαμε με τον *κοινωνικό κόσμο*, το *πεδίο* και το *κεφάλαιο*. Στην συνέχεια, επιχειρήσαμε να αναλύσουμε επαρκώς την έννοια του *σώματος* ως κληρονόμου του πολιτισμικού κεφαλαίου, καθώς και τον ρόλο της *εκπαίδευσης* (δηλαδή, του *σχολικού κεφαλαίου*) στην *αναπαραγωγή* και τη *διαιώνιση* του πολιτισμικού κεφαλαίου της *κυρίαρχης* ταξικής ομάδας. Το *συμβολικό κεφάλαιο* και, συναφώς, η *συμβολική βία* (ο τρόπος με τον οποίο εκδηλώνεται ή και επισφραγίζεται η συμβολική επικυριαρχία της εκάστοτε κοινωνικής ιεραρχίας) μας

---

262. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 35.

263. Γιάννης Ρίτσος, «Μονόχορδα», *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, επιλογή: Χρύσα Προκοπάκη, επιμέλεια Χρύσα Προκοπάκη & Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Κέδρος, Αθήνα 201513, σ. 362.

264. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 249.

265. Στο ίδιο, σ. 410.

απασχόλησαν αρκετά. Μέσω αυτών των αναλύσεων, θέσαμε το στέρεο έδαφος για να επεξεργαστούμε, με μια βαθύτερη οπτική, τις πολιτισμικές προσμίξεις στο *καλλιτεχνικό πεδίο*. Η μουσική ως δημιουργική πράξη, εντεταλμένη από το ισχυρό της ρίζωμα στις κληροδοτήσεις του πεδίου εντός του οποίου διαμορφώθηκε [πολιτισμική εγγάραξη], αλλά και η μουσική ως επαναστατική πράξη με δηλωτικό χαρακτήρα πολιτισμικής επιβίωσης σε περιπτώσεις *υστέρησης*, αποτέλεσε και το βασικό αντικείμενο πραγμάτευσης της τελευταίας υποενότητας. Ο ρόλος και η βαρύτητα της *πρακτικής αίσθησης*, δηλαδή, της πρακτικής κατανόησης ενός πρόσφορου κοινωνικού κόσμου [εμπεριέξη σώματος], καθώς και η ενεργητική της φύση επισημάνθηκαν σε αρκετά σημεία. Όλα τα παραπάνω, άπτονταν, είτε άμεσα είτε έμμεσα, της μπουρντιανής έννοιας της *ελευθερίας*. Κατ' επέκταση, στην πορεία θα προσπαθήσουμε να διευκρινίσουμε περισσότερο το εννοιολογικό της περιεχόμενο εστιάζοντας, κυρίως, στην μπουρντιανή αντίληψη της *καινοτομίας* -έννοιας συμφυούς της *αμφισβήτησης*, της *αλλαγής*, του *καινούριου*, και της *ελευθερίας* «*υπό όρους*».

# ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΥΠΟ ΟΡΟΥΣ: Η ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ ΤΗΣ ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΑΣ

## 2.1 Διαπλοκή *habitus* και πεδίου: μια γενεσιουργός σχέση

*«Όλοι όσοι εμπλέκονται στο πεδίο, θιασώτες της ορθοδοξίας ή της ετεροδοξίας, μοιράζονται τη σιωπηρή προσχώρηση στην ίδια δόξα που καθιστά δυνατό τον ανταγωνισμό τους και του προσδίδει τα όριά του (ο αιρετικός παραμένει ένας πιστός που κηρύττει την επιστροφή σε πιο καθαρές μορφές πίστης)»<sup>266</sup>*

*Πιέρ Μπουρντιέ*

Αν μη τι άλλο, οι λέξεις που φέρουν *συμβολική ισχύ*,<sup>267</sup> δηλαδή, οι λέξεις οι οποίες είναι φορείς *πολιτισμού* και *ιστορίας*, και των οποίων η λειτουργία συνίσταται στην *αναπαραγωγή* και στη *διαιώνιση* των [ήδη εγκαθιδρυμένων] ορθόδοξων πρακτικών ή αξιών της *κυρίαρχης τάξης*, αποκτούν δηλωτικό χαρακτήρα καθώς περιχαράκωνουν το περιεχόμενο των αντικειμενικών ποιοτικών στοιχείων των κοινωνικών δομών εντός των οποίων διαμορφώνονται. Το *ίδιον* του δηλωτικού τους χαρακτήρα αντλείται από το γεγονός ότι αποδίδουν γλωσσικά και οριοθετούν νοηματικά τα ιδιαίτερα γνωρίσματα<sup>268</sup> του πεδίου εντός του οποίου διαμορφώθηκαν —γνωρίσματα τα οποία τελούν, υπό τον αντικειμενικό, ήτοι, αντικειμενικοποιημένο και αντικειμενικοποιητικό, «μανδύα» της *ορθοδοξίας*, του *φυσιολογικού* και της *οικουμενικότητας* που του έχουν προσάψει οι *κυρίαρχοι*, ως αντικειμενικές δομικές ποιότητες ενός κοινωνικού σύμπαντος.

Οι λέξεις αυτές, κανονικο-ποιημένες με την πάροδο του χρόνου (δηλαδή, ενισχυμένες από τη *παραγνώριση της ιστορίας*, άλλως ειπείν, τη λήθη της διαδικασίας εννοιολόγησής τους) και, εντελώς καθημερινές [κοινό-τοπες] στη χρήση τους εντός

---

266. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 186.

267. Γλωσσικές «σφραγίδες» επικαιροποίησης και επικύρωσης του *κυρίαρχου* κοινωνικού διακυβεύματος περί των αρμοζόντων τρόπων αντίληψης, σκέψης και συμπεριφοράς.

268. Δηλαδή, τα διακυβεύματα των εσωτερικών αγώνων και διεκδικήσεων του χώρου δυνατοτήτων.

ενός πεδίου, λειτουργούν ως πομποί αναμετάδοσης και επαν-εγκαθίδρυσης μιας «φυσιολογικής» αντίληψης των κανόνων του κοινωνικού σώματος που τις παρήγαγε· αποτελούν, εν ολίγοις, αναπόσπαστο μέρος της *illusio* του εκάστοτε κοινωνικού παιχνιδιού. Συνιστούν ομόλογο γρανάξι ενός δομικού συστήματος, το οποίο τις παρήγαγε ώστε, και αυτές με τη σειρά τους, να το ανα-παράγουν στην πορεία. Παρότι οι έννοιες καταφάσκουν στις υποδείξεις της κυρίαρχης κουλτούρας ενός πεδίου, συντονισμένες εν τη γενέσει τους με τους εσωτερικούς κανόνες και τους αδιόρατους προδιαθεσιακούς του προσανατολισμούς, διατηρούν, κατά ομόλογο τρόπο, την *εμμεταβλητότητα* τους. Πιο απλά, το περιεχόμενο των εννοιών, εξαρτάται, τόσο από την κανονιστική συνθήκη που προσφέρει το πεδίο, όσο, αντίστοιχα, και το πεδίο με τη σειρά του, εξαρτάται (σε κάποιο βαθμό) από το διακύβευμα των αγώνων των εσωτερικών του δυνάμεων [agents-δρώντες φορείς]. Με άλλα λόγια, το πεδίο και το *habitus* αλληλοδιαμορφώνονται. Ο Μπουρντιέ προωθεί μια κατανόηση της δράσης και τη δομής με πιο δυναμικούς όρους, δηλαδή, με όρους *αμοιβαίας διαμόρφωσης*.

Είναι ευδιάκριτο πως, έως αυτό το σημείο της εργασίας, έχει γίνει εκτενής αναφορά στην κυκλοτερή διαδικασία της διπλής ή υλικής συμπερίληψης μεταξύ του κοινωνικού κόσμου και της ενσώματης ύπαρξης. Εντούτοις, ο λόγος για τον οποίο υπήρξε μια (ομολογουμένως συνοπτική) αναφορά στις λέξεις-έννοιες είναι για να καταδειχθεί πως, οι ίδιες λέξεις σε διαφορετικά πεδία (ή ακόμη, οι ίδιες λέξεις, σε ίδια πεδία, αλλά σε διαφορετική εποχή) μπορούν να αντιπροσωπεύουν διαφορετικό νοηματικό και συμβολικό περιεχόμενο. Για παράδειγμα, εάν κάποιος δείξει το κεφάλι του, ή πει «head», στα έκτακτα ενός νοσοκομείου, το νόημα που μεταφέρει η λέξη επικεντρώνει την προσοχή του νοσηλευτικού προσωπικού στη κεφαλή του ασθενή [«ένα τραύμα;», «μια ασταμάτητη ημικρανία;», «κάποιο δερματικό νόσημα;»]. Εάν όμως αλλάξουμε το πεδίο, και τοποθετήσουμε το υποτιθέμενο υποκείμενο που δείχνει το κεφάλι του, ή λέει “head”, σε ένα τζαζ σχήμα τη στιγμή του *performance*, τα πράγματα αλλάζουν. Αυτοστιγμεί, οι μουσικοί καταλαβαίνουν πως πρέπει να παίξουν το βασικό θέμα του κομματιού, δηλαδή, την κύρια μελωδία.

Συνεπαγωγικά, δεν μπορεί κανείς να ασχοληθεί με έννοιες όπως αυτές της ελευθερίας ή της καινοτομίας χωρίς να υπογραμμιστεί το γεγονός ότι η πραγμάτευση θα γίνει υπό κοινωνιολογικό πρίσμα, και ακόμη ειδικότερα, μέσω της μπουρντιανής θεώρησης του *καλλιτεχνικού πεδίου*. Συναφώς, όπως οι λέξεις αποτελούν, μέσω του δηλωτικού τους χαρακτήρα, βοηθητικό εργαλείο κατανόησης του πολιτισμικού πλαισίου εντός του οποίου διαμορφώθηκαν (ή και αντίστροφα), αντίστοιχα,

διερευνώντας το καλλιτεχνικό πεδίο μιας εποχής δύναται κανείς να εκτιμήσει πληρέστερα ένα έργο τέχνης το οποίο αναδύθηκε εντός του. Όπως γράφει ο Μπουρντιέ, «τα έργα τέχνης, ιδωμένα ως συμβολικά αγαθά, υπάρχουν μόνο για αυτούς οι οποίοι έχουν τα μέσα να τα οικειοποιηθούν, δηλαδή, να τα κατανοήσουν. Ο βαθμός καλλιτεχνικής κατανόησης ενός δρώντα μετριέται από τον βαθμό στον οποίο μπορεί να γνωρίσει τέλεια όλα τα μέσα οικειοποίησης τα οποία προσφέρονται σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο αναφορικά με τα έργα τέχνης: με άλλα λόγια, τα ερμηνευτικά σχήματα τα οποία συνιστούν προϋποθέσεις εξοικείωσης του καλλιτεχνικού κεφαλαίου, δηλαδή, τις προϋποθέσεις αποκωδικοποίησης των έργων τέχνης, όπως αυτές προσφέρονται σε μια συγκεκριμένη κοινωνία, σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο».<sup>269</sup>

Ο Μπουρντιέ υποστηρίζει πως για να επιτευχθεί μια εμπειριστατωμένη εκτίμηση των δημιουργικών αποτυπώσεων ενός καλλιτέχνη (ή ακόμη και του ιδίου του δημιουργού ως καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας), δηλαδή, για να σταθεί μια ανάλυση με εξαντικειμενικευμένο τρόπο, όχι μόνο απέναντι στο αντικείμενο ανάλυσης αλλά και στις προδιαθεσιακές αντικειμενικότητες που δομούν τη κρίση του αναλυτή, υπάρχουν κάποιες προϋποθέσεις. Αρχικά, ο ερευνητής οφείλει να εντοπίσει και να κατανοήσει τις αντιληπτικές ποιότητες που του προσφέρει ως αυτονόητες [δηλαδή αντικειμενικές] η θέση του. Στη συνέχεια, οφείλει να ανιχνεύσει τα ιστορικά γνωρίσματα που συνέθεταν τον κοινωνικό κόσμο του υπό ανάλυση αντικειμένου. Εν ολίγοις, ο Μπουρντιέ παροτρύνει την επιστημονική σκέψη να λαμβάνει υπόψη της, τόσο το σημείο θέασης του ερευνητή όσο και το σημείο θέασης του καλλιτέχνη—προσπάθεια η οποία προϋποθέτει την διερεύνηση και τον προσδιορισμό του ιστορικού συγκείμενου και των δύο θέσεων. «Πρέπει να ιστορικοποιήσουμε το υποκείμενο της έρευνας, τον επιστήμονα, και πρέπει επίσης να ιστορικοποιήσουμε το αντικείμενο. Και για να το επιτύχουμε, πρέπει εκ των προτέρων να κατέχουμε όσο το δυνατό περισσότερη γνώση εξίσου όσον αφορά το υποκείμενο και το αντικείμενο αλλά και όσον αφορά τη σχέση τους, καθώς και να κατέχουμε τη γνώση αυτή στην πρακτική της διάσταση».<sup>270</sup> Συναφώς, κρίνεται απαραίτητο να διερευνηθούν με περισσότερη λεπτομέρεια οι διάφορες πτυχές από τις οποίες εκπορεύεται, ενισχύεται και νοηματοδοτείται η

---

269. Pierre Bourdieu, Alain Darbel, Dominique Schnapper, *The Love of Art – European Art Museums and their Public*, μτφρ. στην αγγλική Caroline Beattie και Nick Merriman, Polity Press, Cambridge 1991, σ. 39.

270. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ημαρ*, ό.π., σ. 74.

διαπλοκή του habitus με το πεδίο. Συνεπώς, καθώς η επικείμενη ανάλυση θα εστιάσει σε σχετικά αυτόνομα σύμπαντα, όπως το καλλιτεχνικό και το επιστημονικό πεδίο,<sup>271</sup> δεν μπορεί παρά να εκκινήσει από την «αποσταγμένη πεμπουσία» τους,<sup>272</sup> ήτοι, την ιστορική διαδικασία -την «μόνη νόμιμη μορφή ανάλυσης ουσίας».<sup>273</sup>

---

271. Το επιστημονικό και το καλλιτεχνικό πεδίο φέρουν αρκετές ομοιότητες. Μια χαρακτηριστική αναλογία τους είναι το γεγονός ότι συγκροτούνται από αυτόν που τα παράγει και τα προτείνει, αλλά επίσης και από αυτόν που τα προσλαμβάνει, βλ. P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π., σ.55.

272. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 223.

273. Στο ίδιο, σ. 223.



## 2.1.2 Η λήθη της Ιστορίας

*«Η δοξική σχέση με τον γενέθλιο κόσμο είναι μια σχέση ανήκειν και κατέχειν, μέσα στην οποία το κατεχόμενο από την ιστορία σώμα οικειοποιείται με άμεσο τρόπο τα πράγματα που κατοικούνται από την ίδια την ιστορία. Μόνο όταν η κληρονομιά οικειοποιηθεί τον κληρονόμο, μπορεί και ο κληρονόμος να οικειοποιηθεί τη κληρονομιά»<sup>274</sup>*

*Πιέρ Μπουρντιέ*

Ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο του μπουρντουιανού γενετικού δομισμού, είναι το γεγονός ότι εντοπίζει στις νομιμοποιητικές πρακτικές των κυρίαρχων ομάδων να ενυπάρχει μια παράλληλη και, εν μέρει, κεκαλυμμένη [όχι αποκλειστικά συνειδητή, δηλαδή, σχολαστικά εμπρόθετη με στρατηγική σκοπιμότητα] διεργασία *αντικειμενοποίησης* των κοινωνικών διακυβευμάτων, η οποία, δεν είναι άλλη από αυτή της κατ' επίφασιν *από-ιστορικοποίησής* τους. Χαρακτηρίζεται *φαινομενική*, όχι τόσο εννοώντας ότι είναι πλασματική, ψευδαισθητική, ή, ανιστορική, όσο εκλαμβάνοντάς την κατά αντιστοιχία με τον τρόπο που προσεγγίζει ο Ζανκελεβίτς την *επιφάνεια*. Αναφέρει συγκεκριμένα, «η επιφάνεια είναι όπως η επιδερμίδα: κρύβει περισσότερα απ' όσα αποκαλύπτει, συγκαλύπτει ενόσω εκθέτει, παραπλανά όταν φανερώνει, αλλά παραπλανώντας φανερώνει».<sup>275</sup> Ο παραλληλισμός αυτός εδράζεται, αφενός στο γεγονός ότι η διεργασία της «από-ιστορικοποίησης» προϋποθέτει την λειτουργία της *ιστορίας* και της *ιστορικότητας*, αφετέρου, και κατά συναφή τρόπο, στο ότι η λειτουργία της *αναγνώρισης της ιστορίας* [μπουρντιανά μιλώντας] προϋποθέτει την *παραγνώριση της ιστορίας*. Θα έλεγε κανείς, πως η *παραγνώριση* είναι η *πρωτογενής γνώση*, «γνώση άμεση (που δεν γνωρίζει τον εαυτό της) του νοήματος του κόσμου».<sup>276</sup> Με άλλα λόγια, συνιστά την μοναδική δίοδο για μια ανεξέταστη αποδοχή του γενέθλιου κόσμου—*κάτι σαν* (επιστημολογικά αρτιωμένο) κοινωνικό προκείμενο ένταξης σε μια πραγματικότητα την οποία *αναγνωρίζουμε* δια της *παραγνωρισμένης* της μορφής. Πιο απλά, τα *habitus* αρχικά *παραγνωρίζουνε* την πραγματικότητα, ενώ, μπορούνε, δυνητικά και με τα κατάλληλα αντιληπτικά εργαλεία, στην πορεία να την

274. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 275.

275. V. Jankélévitch, *Η Ειρωνεία*, ό.π., σ. 49.

276. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 344.

αναγνωρίσουν. Τι είναι όμως η αναγνώριση της παραγνώρισης και από που εκπορεύεται αυτή η διάκριση;

Οι δρώντες φορείς «εφοδιάζονται» κοινωνικά, ευθύς εξ αρχής, με τις επενδύσεις μιας *αόρατης* και *ήπιας βίας* του σπιτιού, του σχολείου και της λοιπής καθημερινότητας, οι οποίες προωθούν συγκεκριμένους τρόπους εκτίμησης, αντίληψης, σκέψης και δράσης, αλλά και τρόπους ιχνηλάτησης ενός υπαρξιακού προσανατολισμού. Η *συμβολική βία*, η οποία είναι πρωτίστως *ταξική βία* καθώς θεσμοθετείται, νομιμοποιείται, και, εν τέλει, κανονικοποιείται από τις *κυρίαρχες τάξεις*, «εξαναγκάζει [τους κυριαρχούμενους] να την αναπαράγουν, σαν να γίνονται οι ίδιοι αγωγοί της»<sup>277</sup> καθώς την υφίστανται διαρκώς. Ο γενέθλιος κόσμος που γνωρίζουν τα *habitus* δεν είναι άλλος από τον συμβολικό κόσμο των *κυρίαρχων*—τα υποκείμενα πέφτουν θύματα της *αόρατης βίας* δύο φορές: «τη στιγμή που την υφίστανται και τη στιγμή που εξαναγκάζονται να την αναπαράγουν».<sup>278</sup> Εντούτοις, τα ένσαρκα υποκείμενα, μέσω της βιωματικής [δηλαδή, ολικής αλλά επουδενί καθηλωτικής] *εμπεριέξής* τους σε μια «παραγνωρισμένη» κοινωνική και, κατά συνέπεια, υπαρξιακή νοηματοδότηση της πραγματικότητας, δεν στερούνται τη δυνατότητα να *αναγνωρίσουν*, εν ευθέτω χρόνω, την πραγματικότητά τους ως *παραγνωρισμένη*· να αντιληφθούν, παραδείγματος χάριν, το γεγονός ότι η πολιτισμική *ορθοδοξία* είναι και πολιτισμική *αυθαιρεσία*, ήτοι, να αναγνωρίσουν το αυθαίρετο των θεμελίων της. Να *αναστοχαστούν* πάνω στις προ-παραδοχές τους, όχι απλώς μέσω μιας αναδίπλωσης της σκέψης—«αυτή η ηχώ, αυτή η αναστοχαστικότητα, δεν είναι αναγώγιμη στον αναστοχασμό ενός “σκέπτομαι” (cogito) που σκέπτεται ένα αντικείμενο (cogitatum) που δεν είναι άλλο από τον εαυτό του»,<sup>279</sup> αλλά, κυρίως, μέσω μιας διπλά εξαντικειμενικευμένης *ιστορικής* ενδοσκόπησης<sup>280</sup> των κοινωνικών προϋποθέσεων και των συνεπαγόμενων τους, όπως είναι, φερ' ειπείν, τα συμβολικά διακυβεύματα και οι αντικειμενικές δια-θέσεις. Ο Μπουρντιέ εισάγει την *επιστήμη* στην *τέχνη* μιας οιονεί κλινικής «κοινωνιο-ανάλυσης»,<sup>281</sup> κατά την οποία το δρών υποκείμενο μπορεί να αποσαφηνίσει την ασύνειδη *πρωταρχική εμπειρία* του με τον κοινωνικό κόσμο. Όπως

---

277. Κεν Λόουτς, Εντουάρ Λουί, *Διάλογος για την Τέχνη και την Πολιτική*, μτφ. Στέλα Ζουμπουλάκη, Αντίποδες, Αθήνα 20212, σ. 23.

278. Στο ίδιο, σ. 24.

279. P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π., σ. 21.

280. Δια της αντικειμενοποίησης του υποκειμένου της αντικειμενοποίησης, βλ. Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Προοίμιο. Ad directionem ingenii», P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π., σ. ν.

281. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ημαρ*, ό.π., σ. 24

αναφέρει χαρακτηριστικά, «η απόκτηση αυτής της γνώσης-επί-του-εαυτού είναι η αναγκαία συνθήκη για την ενεργητική -εφόσον είναι κανείς ερευνητής- ή την παθητική -εφόσον είναι κανείς αναγνώστης- απόκτηση της γνώσης επί του κοινωνικού κόσμου».<sup>282</sup>

Λίγο πιο αναλυτικά, η μπουρντιανή ανάλυση επιχειρεί, «διαρθρώνοντας ιστορικότητα και αναγκαιότητα, να διερευνήσει τους «κοινωνιο-υπερβατικούς όρους της γνώσης»,<sup>283</sup> δηλαδή, να εντοπίσει τις «ιδιαιτέρες ιστορικές, κοινωνικές και γνωστικές συνθήκες διαμόρφωσης του [...] πεδίου και των κανόνων του τρόπου λειτουργίας του οι οποίοι επιτρέπουν την κατασκευή [...] προϊόντων που δεν ανάγονται στις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες παραγωγής τους και αξιώνουν την καθολική, οικουμενική εγκυρότητα».<sup>284</sup> Η αναστοχαστική ανθρωπολογία του Μπουρντιέ αποσκοπεί στο να συλλάβει τα κοινωνικά όρια της γνώσης<sup>285</sup> και προσφέρεται ως εργαλείο κατανόησης της λειτουργίας των κοινωνικών συμπάντων.<sup>286</sup> Επιπλέον, αναδεικνύει το *κοινωνικό σύμπαν* (δηλαδή, το συμπεριληπτικό *κοινωνικό πεδίο*) ως «χώρο ενός ειδικού παιχνιδιού»,<sup>287</sup> καθώς «συμβάλλει στον καθορισμό των στρατηγικών των δρώντων υποκειμένων».<sup>288</sup>

Συν τοις άλλοις, η έννοια του πεδίου προσφέρεται για να φέρει στην επιφάνεια την ύπαρξη θεμελιωδών (αντικειμενικών) δομικών αρχών ενός *κοινωνικού χώρου*, ενώ, επίσης, συμβάλλει και στην ανάδειξη ενός κρίσιμου γνωρίσματος της μπουρντιανής κοινωνικής οντολογίας: με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, παγιωμένα στη συγχρονία αλλά συνάμα παλλόμενα, τα *πεδία*, ήτοι, τα *κοινωνικά μικρο-σύμπαντα* [ή, εν τω συνόλω, ο *κοινωνικός κόσμος*] συνιστούν -εκτός από δομικές πραγματώσεις της ιστορίας- *διαχρονικό διακύβευμα*, διότι διαμορφώνονται από τις διεκδικήσεις και τους αγώνες των ένσαρκων υποκειμένων. Ο ισχυρισμός του Μπουρντιέ συνοψίζεται στο γεγονός ότι ένας κόσμος με δομικές αντικειμενικότητες οι οποίες ορίζουν θεμελιωδώς το κανονιστικό και λειτουργικό του περιεχόμενο, είναι ένας, εκ των πραγμάτων, *αεικίνητος κόσμος*, ο οποίος ισορροπεί ανάμεσα σε μια κατάσταση *ιδιάζουσας*

---

282. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 25.

283. Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Προοίμιο. Ad directionem ingenii», P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π, σ. iii.

284. Στο ίδιο.

285. Στο ίδιο, σ. vi.

286. Στο ίδιο.

287. P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π, σ. 89.

288. Στο ίδιο.

συντήρησης και βραδείας, αλλά γόνιμης, ανα-διαμόρφωσης· «ο κοινωνικός κόσμος είναι λοιπόν την ίδια στιγμή προϊόν και διακύβευμα των συμβολικών αγώνων».<sup>289</sup>

Το γεγονός ότι η παραπάνω διαπίστωση παρουσιάζει ομολογουμένως αμφίσημα χαρακτηριστικά, οφείλεται στα ιδιάζοντα γνωρίσματα της μπουρντιανής αντίληψης του κοινωνικού, η οποία διαρρηγνύοντας τα εννοιολογικά δίπολα και τα διαζεύγματα «στα οποία είναι εγκλωβισμένη η κοινωνική επιστήμη»<sup>290</sup> για να αποκαλύψει τα συστατικά του κοινωνικού γίνεσθαι και της κοινωνικής αληθείας των δομικών μηχανισμών, συγχρόνως, «απαιτεί», για να μην παρερμηνευτεί, την κατανόηση αυτής ακριβώς της λειτουργίας της. Επί του ζητήματος, ο Ε. Λουί τονίζει στο *Διάλογος για την Τέχνη και την Πολιτική*, πως δύο οπτικές «που φαινομενικά έρχονται σε αντίθεση, είναι στην πραγματικότητα αυτό που ο Μπουρντιέ θα αποκαλούσε “συμπληρωματικά αντίθετα”»: υποτίθεται ότι έρχονται σε αντίθεση, αλλά στην πραγματικότητα συγκροτούν μια και μόνη δομή σκέψης».<sup>291</sup> Ομοίως, η *παραγνώριση της ιστορίας* δεν είναι το αντίθετο της *αναγνώρισης της ιστορίας*, αλλά είναι ο μοναδικός τρόπος με τον οποίο (ανα)γνωρίζουμε πρωταρχικά τον κοινωνικό κόσμο, και είναι το αντιληπτικό κατώφλι για την πραγματική εξοικείωση με την λειτουργία της *ιστορίας*—μιας *ιστορίας*, εντούτοις, η οποία περιέχει εν σπέρματι τα διαθεσιακά ποιοτικά στοιχεία τα οποία θα επιφέρουν αρχικά την *αναγνώρισή* της, και, στη συνέχεια, την αναδιαμόρφωσή της μέσω της ενσάρκωμένης της μορφής [habitus].

Η *έξη*, δημιουργικός σπόρος της ιστορίας και εν δυνάμει κομιστής πραγματοποίησης *δομικών αλλαγών*, αλλιώς, σώμα που διαπνέεται από (και διαπνέει τους) κοινωνικούς «νευρώνες», *μετέχει* σε μια σχεσιακή κανονικότητα την οποία εμπεδώνει βιωματικά καθώς είναι κοινωνός της. Ως σωματοποιημένη μορφή της ιστορίας, εισέρχεται σε ένα κόσμο στον οποίο *εμπεριέχεται* και *εγχαράσσεται*, σε έναν βιούμενο κόσμο του πραττόμενου νοήματος και όχι απλώς της αφήγησης. Συγχρόνως, εισέρχεται σε έναν κόσμο «έτοιμο», σε ένα πλαίσιο αποκρυσταλλωμένων αντικειμενικοτήτων, ήτοι, αξιακών τρόπων του ζην. Το habitus βιώνει, με άλλα λόγια, μια άμεση υποταγή, «εκείνη της δοξικής εμπειρίας του γενέθλιου κόσμου, κόσμου χωρίς εκπλήξεις, όπου τα πάντα μπορούν να θεωρηθούν αυτονόητα, γιατί οι ενυπάρχουσες τάσεις της καθεστηκυίας τάξης προηγούνται διαρκώς» των διαθέσεών

---

289. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 337.

290. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 277.

291. Κ. Λούουτς, Ε. Λουί, *Διάλογος για την Τέχνη και την Πολιτική*, ό.π., σ. 23.

του.<sup>292</sup> Κατά συνέπεια, μολονότι ο κοινωνικός κόσμος αποτελεί ιστορικό προϊόν -ένα διακύβευμα αγώνων- [η έξη] εισέρχεται σε μια *παροντική* πραγματικότητα η οποία, τρόπον τινά, ομφαλοσκοπώντας, κοινολογεί την αδιαμφησβήτητη διαχρονικότητα και καθολικότητά της, αφήνοντας «στην άκρη» τη διακυβευματική φύση της. Αφ' ης στιγμής το ένσαρκο υποκείμενο περικλείεται σε έναν κόσμο τον οποίο *γνωρίζει* βιωματικά, δηλαδή, εμπλέκεται σε μια αντικειμενική (παρότι διαμεσολαβημένη) και συγχρονική (παρότι διαχρονική) πραγματικότητα στην οποία *προδιατίθεται* να συμπεριληφθεί, να αναπτυχθεί και να ζήσει κατά ομόλογο τρόπο, αποκτά ανθεκτικά *διαθεσιακά* χαρακτηριστικά τα οποία (σχεδόν) προ-εξοφλούν την διαιώνιση ανάλογων πρακτικών με αυτές του πεδίου. Ως εκ τούτου, και, ενόσω το *habitus* δομείται διαθεσιακά εντός της, η *κανονικότητα* (η κοινωνική πραγματικότητα η οποία εκλαμβάνεται, δια του *κύρους*, της σταθερότητας και της ομοιογένειας ή συνάφειας, ως «κανονική») χαρακτηρίζεται όλο και περισσότερο από μια «φυσική» προφάνεια, προβάλλοντας στα γνωρίσματά της καθολικά (δηλαδή οικουμενικά) χαρακτηριστικά.

Συμπεριληπτικά, η *παραγνώριση της ιστορίας* δεν είναι άλλη από την *παραγνώριση των αγώνων της ιστορίας*, ενώ, εκπορεύεται από τη διεκδικητική, ενίοτε βίαη, σχέση επικυριαρχίας και επιβολής ανάμεσα στους κυρίαρχους και στους κυριαρχούμενους. Δηλαδή, προκύπτει και ενισχύεται από τον [ή ανάλογα με τον] ταξικό χαρακτήρα του αγώνα, ή, αλλιώς, του διακυβεύματος. Το *habitus* εισέρχεται σε έναν κοινωνικό κόσμο τον οποίο αντιλαμβάνεται ως στέρεο και ακλόνητο καθώς βασίζεται σε μια αποκλειστικά συγχρονική σύλληψη των γνωρισμάτων του. Βιώνει την ιστορία του τόπου του επειδή περιλαμβάνεται σε αυτόν, χωρίς, ωστόσο, αυτό να εξασφαλίζει από μόνο του πως *αναγνωρίζει* την ιστορία των αγώνων που καθόρισαν τον τόπο του. Εν ολίγοις, τον *αναγνωρίζει παραγνωρίζοντάς* τον. Η πραγματικότητα εκλαμβάνεται από το ένσαρκο υποκείμενο ως η μόνη φυσιολογική, διότι *είναι* συγχρονικά -εντελώς- πραγματική.

Επιπλέον, κρίνεται απαραίτητο να επισημανθεί στο σημείο αυτό πως τα παραπάνω, λόγω του γεγονότος ότι περιλαμβάνονται στη μπουρντιανή πραγμάτευση της *πολιτισμικής αυθαιρεσίας*, συγχρόνως άπτονται του διαπολιτισμικού ζητήματος της *δόξας* των εκάστοτε πεδίων και των επιδιώξεων οικουμενισμού που το καθένα εγείρει (αυτοαναφορικά και αυτόθετα) προς *τιμήν* της κουλτούρας του. Η διαδικασία της

---

292. Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Προλογικό Σημείωμα. Συμβολική Βία και Κοινωνική Φύση», στο Pierre Bourdieu, *Η Ανδρική Κυριαρχία*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 20193, σ. 15.

παραγνώρισης τροφοδοτεί (και ανατροφοδοτείται από) την αναγωγή συγκεκριμένων ποιοτήτων του πολιτισμικού κεφαλαίου ενός πεδίου σε αντικειμενικές αξίες (ορθόδοξες αποκρυσταλλώσεις) και αποκρύπτει τις δυναμικές σχέσεις (ταξικής) εξουσίας δια των οποίων έχει εγκαθιδρύσει την πρωτοκαθεδρία της, προσβλέποντας στην διαφύλαξη των συμβολικών συμφερόντων της. Η δόξα ενισχύεται μέσω της (ιστορικά) λησμονημένης διαδικασίας της αναγωγής της σε «δόξα», ενώ οι μηχανισμοί και οι θεσμοθετημένες διαδικασίες διαιώνισής της έχουν, αδιαμφισβήτητα για τον Μπουρντιέ, ταξικά χαρακτηριστικά.<sup>293</sup> Η λησμονημένη ιστορία της διαδικασίας αντικειμενοποίησης του (εκάστοτε κοινωνικού) διακυβεύματος ενισχύει την αίσθηση της οικουμενικής αποδοχής του ως δόγμα, ενώ, συγχρόνως, αποτελεί μια ατράνταχτη απόδειξη του τρόπου λειτουργίας του εκάστοτε κοινωνικού παιχνιδιού—μια «από-ιστορικοποιημένη», και, αναμφίβολα, σχεσιακά διαμορφωμένη, συμπαιγνία μεταξύ του κοινωνικού κόσμου και των ένσαρκων υποκειμένων [illusio].<sup>294</sup>

Με άλλα λόγια, η παραγνωρισμένη μορφή του πεδίου [ή, της κοινωνικής πραγματικότητας] συνίσταται στη λήθη της ιστορίας των αγώνων του, δηλαδή, στη λήθη της ιστορικο-κοινωνικά δομημένης συγχρονικής του κατάστασης, και της «επιβολής» της δόξας των κυρίαρχων τάξεων σε καταστατικές αντικειμενικότητες που προσδιορίζουν το πρέπον, το αρεστό, το φυσιολογικό, και ούτω καθεξής. Εύλογα επιστρέφει κανείς στη διαπίστωση ότι η παραγνώριση της ιστορίας είναι συμφυής με την παραγνώριση της πολιτισμικής ορθοδοξίας, η οποία δεν είναι άλλη από την απουσία αναγνώρισης της πολιτισμικής αυθαιρεσίας—μια εγκαθιδρυμένη δόξα η οποία ενδυναμώνει, αφενός την διαχρονική αίσθηση της αντικειμενικότητάς της [«πάντα έτσι ήταν»],<sup>295</sup> αφετέρου και κατ' επέκταση, την γενική αίσθηση της οικουμενικότητάς της [«παντού έτσι είναι»]. Ευθεία άρνηση σε αυτό το ομοιογενοποιητικό (και αξιακά ουδετεροποιητικό) αίσθημα οικουμενικότητας, και, δημιουργικός εντολοδόχος δομικών κοινωνικο-ιστορικών [ενίοτε, αναδιαμορφωτικών και ριζοσπαστικών] «αναγκών», είναι το *habitus*: δυνάμει ριζοσπάστης ως προς το *status quo* εντός του

---

293. Ο Μπουρντιέ διευκρινίζει πως «η έννοια της τάξης είναι μια επικίνδυνη επιστημονικά έννοια και είναι προτιμότερο [...] να αντικατασταθεί με την έννοια του κοινωνικού χώρου», καθώς, «όταν ακούμε να λέγεται ότι “δεν υπάρχουν τάξεις” (όπως έλεγε ανέκαθεν η δεξιά) εννοείται ότι δεν υπάρχουν διαφορές, ενώ, με την έννοια του κοινωνικού χώρου, διαφυλάσσεται η ιδέα της διαφοράς, της άνισης κατανομής του κεφαλαίου κτλ», βλ. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ημάρ*, ό.π., σσ. 80-81.

294 Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Προλογικό Σημείωμα. Συμβολική Βία και Κοινωνική Φύση», στο Pierre Bourdieu, *Η Ανδρική Κυριαρχία*, ό.π., σ. 1.1

295. P. Bourdieu, J. C. Passeron, *Η Αναπαραγωγή – Στοιχεία για μια Θεωρία του Εκπαιδευτικού Συστήματος*, ό.π., σσ 35-36.

οποίου ανατράφηκε, ή, με λόγια του Μπουρντιέ: δομημένη δομή η οποία είναι προδιατεθειμένη να λειτουργεί ως δομούσα δομή.<sup>296</sup>

---

296. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 88.

### 2.1.3 Προσεγγίζοντας την μπουρντιανή έννοια της ελευθερίας: Το *habitus* ως κοινωνική «μοίρα» χωρίς πεπρωμένο

Το αποτέλεσμα του αγώνα -του οποιουδήποτε αγώνα, σε οποιοδήποτε πεδίο- είναι ένα κεκτημένο, ήτοι, κάτι που αποτελούσε [και θα συνεχίζει να αποτελεί] αντικείμενο διεκδίκησης μεταξύ των δρώντων φορέων. Είναι κάτι που αποκτήθηκε με προσπάθεια και που είναι, πλέον, κατοχυρωμένο. Η κατοχύρωσή του διακυβεύματος συνεπάγεται την προάσπισή του από τον *ειδικό νόμο* του πεδίου, ο οποίος παρήχθη τόσο από τους *κυρίαρχους* του αγώνα όσο και, κατά μια έννοια, από το ίδιο το πεδίο το οποίο «προίκισε» *διαθεσιακά* τους κυρίαρχους. Κατά συναφή τρόπο, *νομιμοποιείται* ως «αρχή κατασκευής της αντικειμενικής πραγματικότητας»: μια αρχή θεώρησης και διαίρεσης των δρώντων υποκειμένων και των *θέσεων* που καταλαμβάνουν ή διεκδικούν.<sup>297</sup> Αν μη τι άλλο, η *νόμιμη* κουλτούρα ορίζει πρωτίστως μια γλώσσα αποκλεισμού: όσοι δεν έχουν πρόσβαση στα πολιτισμικά της γνωρίσματα απομακρύνονται από όσους έχουν πρόσβαση σε αυτά.<sup>298</sup> Αντίστοιχα, ο Ρεκαλάτι γράφει πως οτιδήποτε νομιμοποιημένο «ταυτίζεται με μια κίνηση κλεισίματος».<sup>299</sup> Σε αυτή τη διαδικασία συμπυκνώνεται και το περιεχόμενο της μπουρντιανής έννοιας της *διάκρισης*, η οποία, συμπορευόμενη με την έννοια της *ελευθερίας*, επισημαίνει πως υπάρχουν κοινωνικοί καθορισμοί οι οποίοι τροφοδοτούν [και ανατροφοδοτούνται από] τους δρώντες: «κάποιοι άνθρωποι έχουν πρόσβαση στον πολιτισμό, στην τέχνη, το σινεμά, τη λογοτεχνία, ακριβώς επειδή κάποιοι άλλοι δεν έχουν πρόσβαση σε όλα αυτά, και [πως] όσοι κατέχουν αυτό το πολιτισμικό κεφάλαιο έχουν συμφέρον να μην το κατέχουν οι άλλοι, ή να κατέχουν το ελάχιστο δυνατό».<sup>300</sup> Στην πορεία, θα επιτελεστεί μια προσπάθεια διασαφήνισης αυτού που ο Μπουρντιέ ονόμαζε «κοινωνική λίμπιντο». Πιο συγκεκριμένα, θα επισημανθούν κάποια κύρια γνωρίσματα του *σχετίζεσθαι* ανάμεσα στους δρώντες φορείς και τις αντικειμενικές δομές των πεδίων, τα οποία, ενόσω γίνονται αντιληπτά στην ενικότητα *μιας μορφής συμβολικής οικονομίας*, δηλαδή, όσο ομογενοποιούνται κάτω από τον αφηγηματικό (σχολαστικό)

---

297. P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π., σ. 121.

298. Κ. Λούτς, Ε. Λουί, *Διάλογος για την Τέχνη και την Πολιτική*, ό.π., σ. 55.

299. Massimo Recalcati, *Η Νύχτα της Γεθσημανή*, μτφρ Άννα Πλεύρη και Γιοβάννα Βεσσαλά, Κέλευθος, Αθήνα 2021, σ. 23.

300. Κ. Λούτς, Ε. Λουί, *Διάλογος για την Τέχνη και την Πολιτική*, ό.π., σ. 55.



μανδύα της οικουμενικότητας, αποκρύβουν την ποικιλομορφία των *πρακτικών* αλλά και την πληθυντικότητα των θεσμίσεών τους.<sup>301</sup>

Όμως, για να αποτυπωθεί με σαφή τρόπο η σύμπλεξη του *πεδίου* και του *habitus*, αυτή η *διπλή* ή *υλική συμπερίληψη*, η οποία, εκτός των άλλων, αντιλαμβάνεται τις ίδιες τις *κοινωνικές τάξεις* (δηλαδή, τις *διακριτές ομαδοποιήσεις* που προκύπτουν εντός του κοινωνικού χώρου δια των συμβολικών τους διεκδικήσεων) σαν πεδία εσωτερικής διαπάλης, η ανάλυση οφείλει να εστιάσει, αρχικά, στον διμερή και θεμελιώδη προσδιορισμό που δίνει ο Μπουρντιέ σχετικά με το πεδίο: «αποτελεί ένα πεδίο δομημένων δυνάμεων, καθώς και ένα πεδίο διαπάλης για τη διατήρηση ή το μετασχηματισμό του πεδίου δυνάμεων».<sup>302</sup>

\*

Το καλλιτεχνικό πεδίο, παρά τις ιδιαιτερότητές του, συγκαταλέγεται με ευκολία στον ίδιο ορισμό. Αναμφίβολα, ανάμεσα στα διάφορα υποπεδία που υπάγονται στο ευρύτερο καλλιτεχνικό πεδίο, συμπεριλαμβάνονται και αυτά που παρέχουν υπηρεσίες εκμάθησης τεχνών. Πιο συγκεκριμένα, αναφορικά με την εκμάθηση μουσικής στη σύγχρονη εποχή [ακόμη πιο ειδικά, στον ελλαδικό χώρο], θα μπορούσε να διακρίνει κανείς δύο μεγάλες κατηγορίες θεσμοθετημένων σχολών -δύο ειδολογικά διαφορετικές προσεγγίσεις εκμάθησης της μουσικής. Η πρώτη, καθόλα νομιμοποιημένη, αφορά στη φοίτηση σε σχολική μονάδα δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης [«Μουσικό Σχολείο»] ή σε σχολή τριτοβάθμιας εκπαίδευσης [«Πανεπιστήμιο Μουσικών Σπουδών»]. Σε αυτή την περίπτωση η μαθησιακή προσέγγιση χαρακτηρίζεται ως «τυπική», διότι η μαθησιακή διαδικασία στο σύνολό της (διδασκεία ύλη, στόχοι, τίτλοι, ακόμη και μεθοδολογικές προσεγγίσεις) ακολουθεί ρητές κατευθυντήριες γραμμές, οι οποίες εκλαμβάνονται ως «έγκριτες» σε τέτοιο βαθμό και με τέτοιο τρόπο, ώστε, αναπόφευκτα, να εκφράζουν ρητά τον συντηρητισμό της «επιτυχημένης συνταγής», αλλιώς, «δοκιμασμένης συνταγής», ήτοι, της αυστηρής και στεγνής αναπαραγωγής. Παρότι η περαιτέρω ανάλυση αυτής της κατηγορίας του «ορατού καταναγκασμού»<sup>303</sup> [ο οποίος, σε μεγάλο βαθμό, αγνοεί τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των μαθητών] θα επαρκούσε ως παράδειγμα για το ζητούμενο της πραγμάτευσής μας καθώς εμπερικλείει τα στοιχεία που θα επισημανθούν παρακάτω, θα αναφερθούμε κυρίως στην δεύτερη. Διότι χαρακτηρίζεται από ένα βαθμό «ευελιξίας» που αναδεικνύει πληρέστερα τα γνωρίσματα μετασχηματισμού του πεδίου δυνάμεων.

Η άλλη κατηγορία, αναδυόμενη από τα ιδεολογικά προτάγματα του νεοφιλελευθερισμού, παρουσιάζοντας «τις παλινρθώσεις σαν επαναστάσεις»,<sup>304</sup> ήτοι, παραδομένη στην οικονομική λογική του νόμου της αγοράς,<sup>305</sup> αναφέρεται στις μουσικές σχολές που υπάγονται στον ιδιωτικό τομέα. Τα

---

301. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 272.

302. P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π., σ. 83.

303. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 370.

304. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 111.

305. Στο ίδιο.

ωδεία, επιχειρήσεις με εκπαιδευτικό χαρακτήρα, διακρίνουν τις υπηρεσίες που παρέχουν ανάλογα με το είδος της μουσικής που διδάσκουν (κλασική, μοντέρνα, παραδοσιακή) και, κατ' επέκταση, με το μουσικό όργανο που επιθυμεί να μάθει ο ενδιαφερόμενος. Μια σύντομη περιγραφή, διαπιστωμένη από το σημείο θέασης του εργαζόμενου-εκπαιδευτικού: το επιχειρηματικό σκέλος των ωδείων συνεπάγεται για τους καθηγητές «ελαστικά» ωράρια ενώ απαιτεί «ευελιξία» και «προσαρμοστικότητα». Με άλλα λόγια, προσβλέπει σε έναν εκπαιδευτικό-λάστιχο με απλήρωτες υπερωρίες, ατέλειωτες έκτακτες αναπληρώσεις μαθημάτων τα Σαββατοκύριακα [για να μείνει ευχαριστημένος ο γονέας-πελάτης], ανύπαρκτες άδειες ασθενοείας, επιστροφή χρημάτων από τα νόμιμα δώρα [«Πέρα από τη γραμματεία να τα επιστρέψεις»], ημι-ασφαλισμένη (ή και ανασφάλιστη) εργασία [«Θα το κλείσω και μετά δεν θα έχεις καθόλου δουλειά»], άμεση και ολική διαθεσιμότητα [«μπορείς να έρθεις για ένα δοκιμαστικό;»]<sup>306</sup> —φυσικά δεν σε ανάγκαζε κανείς να συμφωνήσεις, απλώς, εάν δεν έδειχνες διαθέσιμος στη τάδε περίπτωση, δεν θα ήσουν και προτιμητέος στην επόμενη]. Ο Μπουρντιέ φρόντισε να επισημάνει την επικείμενη εμφάνιση αντίστοιχων εργασιακών συνθηκών στην Ελλάδα, τονίζοντας, το 1996 σε μια παρέμβαση στη Γενική Συνομοσπονδία Ελλήνων Εργαζομένων (ΓΣΕΕ), το εξαθλιωτικό αντίκτυπο που μπορούν να επιφέρουν στον τρόπο και την ποιότητα ζωής του τόπου.<sup>307</sup>

Εντούτοις, ο σκοπός του εμβόλιμου παραδείγματος δεν είναι να επισημανθούν οι εργασιακές μεταβολές που δύναται να επιφέρει η αντίληψη της οικονομίας ως αυταξίας, αλλά, να υπογραμμιστούν συγκεκριμένα ποιοτικά γνωρίσματα -συσχετίσεις δυνάμεων- που άπτονται του πεδίου της μουσικής παιδαγωγικής, αλλά και του τρόπου μετασχηματισμού του. Συνεχίζοντας, θα μπορούσε να πει κανείς πως τα ωδεία βρίσκονται σε «ζώνες αβεβαιότητας του κοινωνικού χώρου»,<sup>308</sup> όπως συνήθιζε να λέει ο Μπουρντιέ για τα «μη επαρκώς προσδιορισμένα ακόμη επαγγέλματα, τόσο ως προς τις συνθήκες πρόσβασης, όσο και ως προς τι συνθήκες άσκησής τους».<sup>309</sup> Στο σημείο αυτό, θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί πως οι μουσικές σχολές δεν υπάγονται σε αυτή τη κατηγορία, καθώς, ειδικά στον τομέα της κλασικής μουσικής, οι *τίτλοι πιστοποίησης* που παρέχουν είναι *νόμιμοι*, δηλαδή, η αξία τους και τα συμβολικά, ή ειδικά, κέρδη που αποφέρουν είναι αναγνωρισμένα. Παρόλα αυτά, στον κλάδο της μοντέρνας μουσικής, οι πιστοποιήσεις αλλά και όλα τα συναφή προς τον δρόμο επίτευξης του στόχου (η ύλη, τα επίπεδα, οι εξετάσεις) διατηρούν ένα ρευστό χαρακτήρα. Καθώς οι τίτλοι που παρέχουν τα ωδεία για τα περισσότερα μοντέρνα όργανα δεν αναγνωρίζονται επίσημα από το ελληνικό κράτος [παραδόξως, η λειτουργία τους ως επιχειρήσεων (και το ποιόν των διδακτικών παροχών τους) αναγνωρίζεται και προωθείται σαν απαραίτητος συνδετικός κρίκος με την τριτοβάθμια εκπαίδευση (βλέπε αντιστοιχία με τα φροντιστήρια)], δάσκαλοι και μαθητές αιωρούνται σε μια κατάσταση μαθησιακής συσχέτισης η οποία στοχεύει χωρίς να έχει *στόχο*.

---

306. «Δοκιμαστικό» είναι το δωρεάν μάθημα που προσφέρουν οι μουσικές σχολές για να προσελκύσουν νέους μαθητές, οι οποίοι προσεγγίζονται, σε αυτό το στάδιο, κυρίως ως πελάτες, καθώς ο εκπαιδευτικός ωθείται (ακόμη και για ίδιον όφελος αφού πληρώνεται ανάλογα με τον αριθμό μαθητών που έχει) να «πουλήσει την πράματεια του», να δείξει τις ικανότητές του, να εντυπωσιάσει, να προσελκύσει εφαρμόζοντας τρόπους χειραγώγησης, να «στεγνώσει» τον εαυτό του και να συνθλίψει οποιαδήποτε ικμάδα καλλιτεχνικής ουσίας εμπνέει η ιερή διαδικασία του μαθήματος, ώστε να κερδίσει μια νέα εγγραφή [«Την πληρώνεις μόνο την πρώτη χρονιά. Μοναδική προσφορά!»].

307. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ἡμαρ*, ό.π., σσ. 105-119.

308. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 285.

309. Στο ίδιο.

Όσοι μαθητές, εισερχόμενοι στο *παιχνίδι* του ωδειακού σύμπαντος, ασπάζονται τους κανόνες του,<sup>310</sup> δηλαδή, πιστεύουν όχι μόνο στο διακύβευμα αλλά στο ότι το παιχνίδι αξίζει το κόπο να παιχτεί [illusio],<sup>311</sup> διοχετεύουν όλη τους την ενέργεια στην ολοκλήρωση της φοίτησής του και στην απόκτηση ενός (υπό όρους αναγνωρισμένου) τίτλου που δύναται να τους αποφέρει μειωμένα συμβολικά κέρδη. Είναι σύννηθες, στα ωδεία, να επικεντρώνεται η προσοχή του μαθητή-πελάτη στα πρακτικά οφέλη που δύναται να αποκτήσει σχετικά με το όργανο. Αναντίρρητα, η σημασία της παιδαγωγικής διεργασίας θεμελιώνεται, όπως και ο έρωτας για τη τέχνη, στο αντικείμενό της.<sup>312</sup> Όταν επιθυμεί κανείς να μάθει μουσική, καλό είναι να ασχολείται κυρίως με τη μουσική. Συγχρόνως, όμως, αποσιωπάται, ή περνάει σε δεύτερη μοίρα, η αξία του πτυχίου «B' κατηγορίας» που θα αποκτήσει. Μάλιστα, σε περιπτώσεις όπου ο ενδιαφερόμενος επιμένει να μάθει περισσότερα, η απάντηση που λαμβάνει συνήθως εστιάζει στα οφέλη (έστω και λειψά) του *τίτλου*: «Θα μπορείς να εργάζεσαι στον ιδιωτικό τομέα». Οι μαθητές πληρώνουν αδρά για έναν τίτλο που δεν είναι τόσο τίτλος όσο πιστεύουν. Έχουν αφηθεί [γιατί όχι, προσανατολιστεί] στο να πιστεύουν ότι η πιστοποίησή τους αντιστοιχεί με αυτή των καθόλα *νόμιμων* τίτλων. Έτσι, όπως σημειώνει ο Μπουρντιέ, ενόσω κανείς δεν γνωστοποιεί τις πραγματικές απαιτήσεις του συστήματος εργασιακής απορρόφησης, τόσο οι *νόμιμες ανάγκες* θα τείνουν να εκλείψουν, καθώς «το κοινό δεν [θα] ξέρει τι στερείται».<sup>313</sup> Η ρευστότητα του πεδίου μαρτυρείται ακόμη και από την διαδικασία αποφοίτησης. Η εξεταστική επιτροπή, λόγου χάρη, σε αυτή την «τελετή θέσμισης»,<sup>314</sup> αποτελείται από τους ίδιους καθηγητές που δίδασκαν τον μαθητή για χρόνια και τον προετοίμαζαν μέχρι και την προηγούμενη ώρα, στη διπλανή αίθουσα, στα κρυφά, για την ύλη της εξέτασης που έχουν ορίσει οι ίδιοι.<sup>315</sup>

Έως αυτό το σημείο έχουμε εστιάσει την προσοχή μας στα χαρακτηριστικά του πεδίου και στο πως μπορούν να εντάξουν τα habitus στη λογική του [illusio]. Καθώς το ωδειακό σύμπαν μας επιτρέπει, μέσω της οικονομικής λογικής που το διέπει, να το αναλύσουμε χρησιμοποιώντας όρους *αγοράς*, θα παραφράσουμε τον Μπουρντιέ για να τονίσουμε πως οι καταναλωτές [μαθητές-πελάτες] επηρεάζουν, μέσα από την ζήτηση, το περιεχόμενο της αγοράς, παρότι στα ζητήματα πνευματικής παραγωγής [ή, ανα-παραγωγής], «υπάρχει πάντα η άποψη ότι οι παραγωγοί επηρεάζουν την αγορά».<sup>316</sup> Πιο συγκεκριμένα, κάθε μαθητής οφείλει να κατανοήσει και να μάθει καλά την ύλη που αναλογεί στο επίπεδο που βρίσκεται ώστε να περάσει στο επόμενο. Η εκτίμηση του επιπέδου, φυσικά, διενεργείται

---

310. Ως «ορεκτικότητα» χαρακτηρίζει αλλιώς ο Μπουρντιέ την *πίστη στο παιχνίδι*, βλ. P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π., σ. 119.

311. Στο ίδιο.

312. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 30.

313. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 100.

314. «Οι τελετές θέσμισης είναι πράξεις μαγικές μέσω των οποίων ένας θεσμός κατοχυρώνει τη διαίωσή του, την ίδια στιγμή που κατοχυρώνει τη διαίωσή εκείνου τον οποίο καθ-ιερώνει», βλ. στο ίδιο, σ. 45.

315. Σε περίπτωση που δίδεται η εντύπωση πως ο υποφαινόμενος στέκεται υποστηρικτικά στο παλαιό στυλ εξετάσεων, όπου οφείλει κανείς να πετύχει σε μια παραλόγως αγχωτική τελετή, η οποία καταλήγει να κρίνει όχι απλώς εν δυνάμει καλλιτέχνες αλλά συνεκτικούς και διαρθρωμένους εαυτούς [«μίλα καλά, στάσου καλά, παίξε καλά!», εάν θέλει να «αποδείξει» την αξία του, τότε αυτό συμβαίνει εκ παραδρομής. Στην πραγματικότητα, αυτό που επιχειρείται να επισημανθεί είναι η βάση του αξιοκρατικού αφηγήματος της οικονομικής λογικής των σύγχρονων (νεοφιλελεύθερων ως επί των πλείστον) κοινωνιών και μηχανισμών.

316. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 97.

από τον εκπαιδευτικό, ο οποίος, στην πορεία, καλείται να διδάξει το αντίστοιχο υλικό. Δεν αποτελεί μυστικό, πως τα τελευταία χρόνια, ειδικά σε περιπτώσεις αρχάριων μαθητών και, ακόμη πιο ειδικά, στα μοντέρνα τμήματα των ωδείων, πολλοί καθηγητές αγνοούν τις κατευθυντήριες γραμμές [την προκαθορισμένη ύλη] για να μετατρέψουν την προσέγγιση τους σε πιο μαθητο-κεντρική. Η προσοχή τους στρέφεται στις ιδιάζουσες ανάγκες, ή κλίσεις, των ίδιων των μαθητών και όχι στις ανάγκες που υποδεικνύουν τα εγχειρίδια ότι έχουν οι μαθητές. Τα *prokát* και απλοποιημένα κομμάτια συνοδείας [play-along], τα οποία χρησιμεύουν στο να εφαρμόσει ο μαθητής πρακτικά (παίζοντας δηλαδή) ό,τι έμαθε στο μάθημα, ενίοτε εγκλωβίζουν μαθητή και δάσκαλο σε μια στείρα συνδιαλλαγή. Παρατηρείται, λοιπόν, τα κομμάτια αυτά να αντικαθίστανται από τραγούδια που αρέσουν στους μαθητές, και, με τη βοήθεια του δασκάλου, να απλοποιούνται τα εκτελεστικά τους μέρη, ώστε να μπορούν οι μαθητές να τα συνοδεύσουν πρακτικά αποκτώντας καινούρια κίνητρα. Κατά συναφή τρόπο, οι εκπαιδευτικοί έχουν την ευχέρεια να αναπροσαρμόσουν το περιεχόμενο της διδακτέας ύλης, εάν κρίνουν πως αυτό ωφελεί τον μαθητή. «Με τις ευχές της διοίκησης»: Το μόνο που απασχολεί την διεύθυνση της σχολής [της ίδιας σχολής που κήρυττε την αδιαμφισβήτητη σημασία της διδακτέας ύλης που προσέφερε] είναι εάν ο μαθητής θα μπορέσει να δώσει εξετάσεις στο τέλος της χρονιάς ώστε να περάσει στο επόμενο επίπεδο [το οποίο κοστίζει πιο πολύ από το προηγούμενο, και το οποίο, φυσικά, χαροποιεί τους γονείς του μαθητή, καθώς βλέπουν το παιδί τους να προοδεύει].

Εντούτοις, καθώς οι παραγωγοί των προϊόντων (εγχειρίδια, προγράμματα σπουδών, επιμορφώσεις) κατέχουν, αν μη τι άλλο, εξαιρετικές δυνατότητες στο να εντοπίζουν τις ανάγκες της αγοράς, παρατηρείται τα τελευταία χρόνια μια φρενήρης αύξηση εμπορικών διαφημίσεων περί «πρωτοποριακών» μεθόδων και παιδαγωγικών προσεγγίσεων, συστημάτων *fancy* επικαιροποίησης της παιδαγωγικής διαδικασίας, *glamour* εγχειρίδια ταχείας βελτίωσης «10 + 1 τρόποι» και ούτω καθεξής. Μεγάλη εντύπωση προκαλούν σχολές η οποίες, δια του γεγονότος και μόνο ότι εδράζονται σε χώρες του εξωτερικού, διαφημίζονται εγχώρια ως το τάδε σπουδαίο πρόγραμμα φοίτησης ή το δείνα ινστιτούτο καριέρας. Στην πραγματικότητα πρόκειται για επιχειρήσεις που στεγάζονται σε όχι τόσο μεγαλοπρεπείς χώρους όσο διαφημίζουν [φαντάζεται κανείς κάποιο κολλέγιο ενώ δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που είναι απλώς τα σπίτια των ιδιοκτητών-απλές συνοικιακές επιχειρήσεις]. Τα ωδεία, από την άλλη, δεν χάνουν την ευκαιρία να συνεργαστούν με αυτές τις σχολές, προσδίδοντας, κατά αυτόν τον τρόπο, πρόσθετο κύρος στις υπηρεσίες που παρέχουν, ενώ, συγχρόνως, ενισχύουν το γόητρό τους στη τοπική κοινωνία (και αγορά). Το μάρκετινγκ, το μέσο που χρησιμοποιεί ο καπιταλισμός για να προσεγγίσει το ζενίθ της οικονομικής του αποτελεσματικότητας,<sup>317</sup> κάνει τη δουλειά του, καθώς πολλά ωδεία έχουν ενσωματώσει αντίστοιχα προγράμματα ταχύρρυθμων μαθημάτων, ειδικών project σε προνομιακές τιμές, και σε αρκετές περιπτώσεις έχουν αντικαταστήσει ολόκληρο το παλαιότερο πρόγραμμα σπουδών.

Η ζήτηση ανα-διαμόρφωσε την *προσφορά*. Για να χρησιμοποιήσουμε μπουρντιανούς όρους, οι εμποδωμένες πρακτικές ανα-διαμόρφωσαν τα δομικά χαρακτηριστικά του πεδίου και του σχολικού μηχανισμού αναπαραγωγής του. Με απλά λόγια, οι μελλοντικοί απόφοιτοι θα δίνουν εξετάσεις παίζοντας «Coldplay» ή «Red Hot Chili Peppers», και αυτό αποτελεί ένδειξη της δομο-παραγωγικής δραστηριότητας των έξεων, αλλά και του τρόπου με τον οποίο το κυρίαρχο σύστημα της οικονομικής λογικής διέπει τους εγκαθιδρυμένους μηχανισμούς του κοινωνικού χώρου. Η διεργασία εμπλουτισμού

---

317. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 111.

των εγχειριδίων, η οποία εκκίνησε από την μαθητο-κεντρική προσέγγιση των εκπαιδευτικών, γινόταν αντιληπτή, συγχρόνως, ως πελατειακή, ή, καλύτερα, ως πελατο-κεντρική. Η οικονομική λογική των μουσικών σχολών, με πρόσταγμα τη ρήση «ο πελάτης έχει πάντα δίκιο», προσαρμόστηκε στις ανάγκες της αγοράς. Συμπερασματικά, το γεγονός ότι ο νεοεισερχόμενος μαθητής θα χρειαστεί να μελετήσει μουσική που του αρέσει να ακούει για να πετύχει στις εξετάσεις του, φυσικά και δεν αποτελεί ένδειξη ποιοτικής παρακμής -περισσότερο αναδεικνύει το ιστορικό συγκείμενο της εποχής και συνιστά μια μορφή γόνιμης επικαιροποίησης. Αυτό που αποτελεί όμως ζήτημα προς εξέταση και προβληματισμό, είναι το πόσο ανεμπόδιστα διαφεύγει από τις συνειδήσεις η οικονομική λογική -ο μηχανισμός των συμβολικών διεκδικήσεων- που κατευθύνει υπόρρητα την αποκρυστάλλωση των επόμενων αξιακών προτύπων. Το ωδειακό σύμπαν ως πεδίο, δηλαδή, ως χώρος που δημιουργεί συνθήκες μιας νέας πίστης,<sup>318</sup> ενώ αποτελεί πεδίο δομημένων δυνάμεων, συγχρόνως εσωκλείει τις διεκδικήσεις των έξεων που το καθορίζουν—είναι και πεδίο διαπάλης για τη συντήρηση ή την ανα-διαμόρφωσή του.

\*

Πολλοί υποστηρικτές του Μπουρντιέ ισχυρίζονται πως το έργο του προσφέρει ένα από τα καλύτερα μοντέλα κατανόησης της κουλτούρας που έχει στη διάθεσή της η κοινωνική έρευνα.<sup>319</sup> Από την άλλη πλευρά, μια από τις βασικές κριτικές που δέχεται η μπουρντιανή εκτίμηση της κοινωνικής πραγματικότητας υποστηρίζει πως κατέληξε να είναι αιτιοκρατική -ισχυρισμός που αφορμάται από την έμφαση που δίδεται στη δομή και στο σύστημα αναπαραγωγής.<sup>320</sup> Κατά τα λεγόμενα του W. Sewell, ο Μπουρντιέ δεν μπορεί να εξηγήσει πώς μπορεί να συμβεί μια αλλαγή μέσα στο σύστημα, ενώ δίνει μεγαλύτερη έμφαση στις ομοιομορφίες μέσα στην έξη (αλλά και στις ομοιομορφίες μεταξύ της έξης και της κοινωνικής δομής).<sup>321</sup>

Ρητή απάντηση στην παραπάνω κριτική αποτελεί, εκτός από την ίδια την έννοια του *habitus*, η έννοια του *αγώνα*. Στους *Κανόνες της Τέχνης* επισημαίνεται πως δεν αρκεί να πει κανείς ότι η ιστορία του πεδίου είναι η ιστορία του αγώνα, αλλά χρειάζεται να κατανοήσει ουσιαστικά πως «ο ίδιος ο αγώνας δημιουργεί την ιστορία του πεδίου».<sup>322</sup> Στο *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός* υπογραμμίζεται πως «τα δρώντα υποκείμενα [...] δημιουργούν μέσα από τις σχέσεις τους τον ίδιο το χώρο που τους καθορίζει».<sup>323</sup> Με άλλα λόγια τα *habitus* «καθορίζουν τη δομή του πεδίου που τα

---

318. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 219.

319. Philip Smith, *Cultural Theory – An Introduction*, Blackwell publishing, United Kingdom 2001, σ. 140.

320. Στο ίδιο, σ. 141.

321. Στο ίδιο.

322. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 249.

323. P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π., σ. 83

καθορίζει», είναι, δηλαδή, η «πηγή του πεδίου»,<sup>324</sup> ενώ, το πεδίο αντικατοπτρίζει τη «θεσμοθέτηση της ανομίας»,<sup>325</sup> δηλαδή, οριοθετεί και νοηματοδοτεί τις πρακτικές των έξεων. Ο Μπουρντιέ αναλύει τη δομή και το ένσαρκο υποκείμενο προσδίδοντας δυναμισμό στη συσχέτισή τους και στη διεργασία αλληλοδιαμόρφωσής τους. Το γεγονός ότι αντιτίθεται στον ισχυρισμό της άκριτης και απεριόριστης ελευθερίας δεν τον κατατάσσει στον αντίποδα, δηλαδή, στον ντετερμινισμό.

Αντίθετα, ο Μπουρντιέ αναγνωρίζει πως, αφ' ης στιγμής κανένα *habitus* δεν μπορεί να νοηθεί ως *άτοπο*<sup>326</sup> -σάν να βρίσκεται εκτός του κοινωνικού, «δίχως δεσμούς και δίχως ρίζες»-<sup>327</sup> εμπεριέχεται σε έναν *χώρο δυνατοτήτων*, δηλαδή, σε ένα πεδίο κληρονομιάς.<sup>328</sup> Η κληρονομιά «που έχει συγκεντρωθεί από τη συλλογική εργασία» των δρώντων συνιστά για την έξη ένα «πεπερασμένο σύμπαν ελευθεριών υπό περιορισμούς και αντικειμενικών δυνητικότητων».<sup>329</sup> Κατά αυτό το τρόπο, ο Μπουρντιέ προσ-γειώνει την έννοια της ελευθερίας στην πραγματικότητα, στον ρεαλισμό του κοινωνικού και στην πραγματολογία του νοήματος, ενόσω στρέφει την προσοχή του αναλυτή στην υπό όρους δομο-ποιητική πλευρά του δρώντος υποκειμένου. Η μπουρντιανή προσέγγιση της *ελευθερίας* επαναφέρει στο προσκήνιο τις αντικειμενικές δομές του κοινωνικού χώρου, χωρίς υποκειμενοκρατικούς ισχυρισμούς *μεγαλείου*, για να αναδείξει, τόσο την βαρύτητα και την ισχύ των δομικών μηχανισμών που ορίζουν την πραγματικότητα<sup>330</sup> όσο και την δυναμική των «μυημένων»<sup>331</sup> σε αυτούς, δηλαδή, των ένσαρκων υποκειμένων —έξεις οι οποίες δύνανται να επαν-ορίσουν, αργά, τμηματικά, (σχεδόν) ανεπαίσθητα τους δομικούς μηχανισμούς δια των οποίων ανατράφηκαν *διαθεσιακά*. Η μπουρντιανή *ελευθερία* είναι μια βαθιά *ανθρώπινη* ελευθερία. Είναι η ελευθερία που πρεσβεύει ο *αγώνας* [ως διεκδικητικός τρόπος του ζην], η οποία εμμένει στο κοινωνικό της ρίζωμα, χωρίς, ωστόσο, να εθελotuφλεί απέναντι στους κοινωνικούς καθορισμούς. Από τις οριοθετήσεις αντλεί την σημασία της και μέσω αυτών μυείται και διαπλάθεται.

---

324. P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π., σσ. 83-4.

325. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 215.

326. «Ένα είδος απόλυτης οπτικής γωνίας, ένας επιστήμονας ο οποίος θα ήταν [...] άτοπος, χωρίς θέση μέσα στον κοινωνικό κόσμο, κάτι τέτοιο δεν υφίσταται», βλ. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 61.

327. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 238.

328. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σσ. 356-7.

329. Στο ίδιο.

330. Σε αρκετά συγγράμματα σημειώνει πως τα πεδία τείνουν συνήθως να ευνοούν την ομοιομορφία, βλ. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 143.

331. Στο ίδιο, σ. 74.

Εντούτοις, μετασχηματίζεται από τον συνεχή αγώνα των ένσαρκων υποκειμένων εντός των πεδίων διαπάλης: «η αρχή της αέναης κίνησης που αναταράσσει το πεδίο δεν εδράζεται [...] στην ίδια τη διαπάλη που, στον βαθμό που παράγεται από τις συστατικές δομές του πεδίου, τείνει να αναπαράγει τις δομές και τις ιεραρχίες του. Βρίσκεται μέσα στις δράσεις και τις αντιδράσεις των δρώντων: αυτών που δεν έχουν άλλη επιλογή από το να αγωνίζονται για να διατηρήσουν ή να βελτιώσουν τη θέση τους, δηλαδή για να διατηρήσουν ή να αυξήσουν το ειδικό κεφάλαιο που δε γεννιέται πουθενά αλλού παρά μόνο μέσα στο πεδίο».<sup>332</sup>

Η προσοχή του Μπουρντιέ στρέφεται στην *διεκδίκηση*, δηλαδή στο *ενέργημα*. Εστιάζει στην *πρακτική*, η οποία είναι, πρωτίστως, διαμορφωμένη από [αλλά και διαμορφωτική ως προ] το κοινωνικό. Για να εξηγήσει πληρέστερα τον εσωτερικό «ανταγωνισμό» των δυνάμεων ενός πεδίου, αλλά και τον τρόπο δια του οποίου οι εσωτερικές δυνάμεις δύνανται να αναδιαμορφώσουν το πεδίο, δανείζεται από τους οικονομολόγους τους όρους *first movers* (πρωτοστατούντες) και *challengers* (διεκδικητές), όπου οι πρώτοι συνιστούν τους κυρίαρχους και οι δεύτεροι τους κυριαρχούμενους.<sup>333</sup> Σημειώνει χαρακτηριστικά πως «η απειλή που αντιπροσωπεύουν γι' αυτούς [τους κυρίαρχους] οι διεκδικητές τούς υποχρεώνει να βρίσκονται συνεχώς σε εγρήγορση»,<sup>334</sup> ενώ, στη συνέχεια, υπογραμμίζει πως «δεν μπορούν να διατηρήσουν τη θέση τους παρά μόνο καινοτομώντας συνεχώς».<sup>335</sup> Ο αένας μετασχηματισμός, ήτοι, η αλλαγή και η αναπροσαρμογή των *habitus* απέναντι στις συμβολικές διεκδικήσεις που σχετίζονται με το διακύβευμα του πεδίου, δηλαδή, την ειδική *πίστη* του παιχνιδιού, μαρτυρά τις επινοητικές ικανότητες των δρώντων. Επιπρόσθετα, αυτού του είδους η εσωτερική πάλη στα συγκροτημένα πεδία συνιστά μια μορφή αυτοεπιβεβαίωσης των πεδίων, ένα τρόπο αυτοενίσχυσης και εδραίωσης του εσωτερικού παιχνιδιού και των διακυβευμάτων που εσωκλείει.<sup>336</sup> Αυτό που συμβαίνει, επισημαίνει ο Μπουρντιέ, είναι «μια ταυτόχρονη διακήρυξη της συνέχειας και της ρήξης».<sup>337</sup> Με άλλα λόγια, ο αγώνας, τρόπον τινά, διαιωνίζει τον αγώνα και μαζί του αναδεικνύεται η αέναη κινητικότητα του κοινωνικού γίνεσθαι, δηλαδή, η ευμεταβλητότητα των ορίων που νοηματοδοτούν την αντίληψη της ελευθερίας.

---

332. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 277.

333. P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π., σ. 88.

334. Στο ίδιο.

335. Στο ίδιο.

336. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 86.

337. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 279.

Λαμβάνοντας μια *θέση* η οποία τον διακρίνει τόσο από τον ντυρκεμιανό λειτουργισμό όσο και από την βεμπεριανή λογική της δράσης, ή, παρομοίως αλλά μακροσκοπικά, από την «κοινωνική φυσική» (αντικειμενισμός) και την «κοινωνική φαινομενολογία» (υποκειμενισμός), επιχειρεί μέσω της κοινωνιολογίας να «απομοιραιοποιήσει» τον κοινωνικό σύμπαν, «προσδιορίζοντας και διατυπώνοντας τους κανόνες στους οποίους υπακούει ο κοινωνικός κόσμος και παρέχοντας, κατ' αυτό τον τρόπο, τη δυνατότητα ελέγχου τους». <sup>338</sup> Η «έξη δεν είναι πεπρωμένο»,<sup>339</sup> και δεν θα μπορούσε να είναι, αφ' ης στιγμής κατέχει δυνατότητες ελέγχου, δηλαδή, διατήρησης ή διαμόρφωσης των αντικειμενικών μηχανισμών. Ακριβώς μέσω του γεγονότος ότι οι σχέσεις των *habitus* διατηρούν ενεργητικό και εντασιακό χαρακτήρα, η μπουρντιανή θεώρηση υπενθυμίζει στην κοινωνιολογική επιστήμη πως, παρότι μπορεί να μην είναι εμφανές στο συγχρονικό της περιβάλλον, όλες οι αυτοκρατορίες κάποτε πέφτουν.

Η «μοίρα» είναι γραμμένη με κοινωνικούς όρους, και, όσο κι αν αυτό υπογραμμίζει ότι υπάρχει ένα κάποιο είδος μοίρας, άλλο τόσο συνδηλώνει πως, όπως οι κοινωνικοί όροι αποτελούν διακύβευμα στο διηνεκές, δηλαδή, είναι -παρά την θεμελιώδη υπόστασή τους- επιρρεπείς στην αλλαγή, έτσι και η έννοια της μοίρας ως προκαθορισμένης πορείας [τελεολογία που παθητικοποιεί το υποκείμενο], διαρρηγνύεται, άρα, δεν αποτελεί πεπρωμένο. Ο Μπουρντιέ απομακρύνεται από τις θεωρίες που παρουσιάζουν το κοινωνικό σύμπαν ως κάτι που αλλάζει ριζικά με εύκολο και γρήγορο τρόπο. Από την άλλη, αντιτίθεται εξίσου στους ισχυρισμούς μια στατικής δομικής πραγματικότητας, της οποίας τα θεμέλια παραμένουν ακέραια και εντελώς ανέπαφα στο διηνεκές.

Κατά παρόμοιο τρόπο, φροντίζει να επισημάνει τους κοινωνικούς περιορισμούς που επιτρέπουν τη σύλληψη της έννοιας της *ελευθερίας* ως μιας κατάστασης σε-σχέση-με-κάτι, ως μιας σχεσιακά προσδιορισμένης ελευθερίας η οποία δεν αντιπαράκειται στην *αναγκαιότητα*, παρά, μέσω και δια αυτής αλληλοδιαμορφώνεται. Σε αυτή την διλληματική υπέρβαση μεταξύ *αναγκαιότητας* και *ελευθερίας*, με άλλα λόγια, *υποχρέωσης* και *επιθυμίας*, αναδεικνύει πως οι όροι της αντιπαράθεσης δεν είναι ο ένας απέναντι στον άλλο αλλά αλληλοσυμπληρωματικοί, όπως συμβαίνει ανάμεσα στο *πεδίο* και το *habitus*. Η ίδια η ιστορία έρχεται μέσω της

---

338. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 39.

339. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 325.



ανάλυσής της να αποκαλύψει πως δεν υπάρχει ιστορική ειμαρμένη. Το «πεπρωμένο» είναι κάτι πολύ πιο δυναμικό. Υπό μπουρντιανό πρίσμα είναι κυρίως η αδιαμφισβήτητη παρουσία του κοινωνικού. Μια παρουσία *παρούσα δια της απουσίας*, μια συγκεχυμένη, περιρρέουσα και *παραγνωρισμένη* παρουσία της ιστορίας του κοινωνικού. Η κοινωνική μοίρα είναι το προσωπίο του, συγχρονικού για κάθε *habitus*, διακυβέυματος του αγώνα· οι προδιαθεσιακές εγχαράξεις της κυρίαρχης κουλτούρας, οι οποίες δεν προεξοφλούν «μοιραία» το μέλλον.

Ο Μπουρντιέ επισημαίνει πως η *ελευθερία* χρειάζεται κόπο για να κατακτηθεί, τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Ως θαυμάσιο εργαλείο απελευθέρωσης, δηλαδή *συνειδητοποίησης των ορίων* [ή των κοινωνικών καθορισμών], προτείνει την *αναστοχαστική πρακτική*.<sup>340</sup> Η *αναστοχαστικότητα*<sup>341</sup> εμπειριέχει την προοπτική μιας λυτρωτικής και γόνιμης αίσθησης μετεωρισμού μόλις κλονίσει (δηλαδή αποκαλύψει) τα θεμέλια και τη λειτουργία των αντικειμενικών μηχανισμών που δύνανται να είναι «γενεσιουργοί οδυνών».<sup>342</sup> Μέσω της κοινωνιο-ανάλυσης, δηλαδή, μέσω μιας κριτικής αυτο-ανάλυσης των διαθέσεων, η σχέση του υποκειμένου με την ελευθερία μεταστρέφεται σε μια σχέση με την κοινωνική προέλευση, την πρωταρχική εμπειρία του κοινωνικού σύμπαντος, και τους κοινωνικούς καταναγκασμούς. Γίνεται ζήτημα που αφορά στη γνώση του δρώντος περί του κοινωνικού κόσμου, διότι «ο κοινωνικός κόσμος είναι ένα αντικείμενο γνώσης για όσους αποτελούν μέρος του».<sup>343</sup> Κατά συνέπεια, αφενός άπτεται της επί-γνώσης του ήδη βιωμένου νοήματος της πραγματικότητας μέσω της αναγνώρισης των *ορίων* της<sup>344</sup> και επιδρά στη κατα-νόηση της βιούμενης (από τη στιγμή της συνειδητοποίησης και ύστερα) καθημερινότητας. Ο Ζανκελεβίτς, σε παρόμοιο ύφος, γράφει πως «η γνώση δεν είναι γνώση παρά μέσω των μορφών που την οριοθετούν και, κατά συνέπεια, την

---

340. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 79. Επίσης, βλ. *στο ίδιο*, σ. 79: «Η αναστοχαστική μέθοδος που προτείνω, πιστεύω ότι παρέχει τα μέσα για τον έλεγχο αυτών των κοινωνικών καθορισμών. Πρέπει να λαμβάνονται σοβαρά υπ' όψιν οι ιδιότητες που μας καθορίζουν, προκειμένου να ελεγχθούν οι ενδεχόμενες επιπτώσεις τους στη σκέψη ή στην πρακτική μας και προκειμένου να επιχειρηθεί η απελευθέρωσή μας από τα δεσμά τους».

341. Με άλλα λόγια, η ανάλυση της διαδικασίας δια της οποίας το κοινωνικό γίνεται φύση, η οποία δεν παραβλέπει το γεγονός ότι η προαναστοχαστική ένταξη στον κοινωνικό κόσμο προϋποθέτει και συνεπάγεται μια «τρομακτική κυκλικότητα των σχέσεων συμβολικής κυριαρχίας», βλ. Ν. Παναγιωτόπουλος, «Προλογικό Σημείωμα. Συμβολική Βία και Κοινωνική Φύση», στο Pierre Bourdieu, *Η Ανδρική Κυριαρχία*, ό.π., σ. 10.

342. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 24.

343. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 340.

344. Παραφράζοντας τον Μπουρντιέ, αναφερόμαστε στην κριτική αυτό-*αναγνώριση* των κοινωνικών προδιαθέσεων που διαμόρφωσαν τις διαθέσεις της πρακτικής, σωματικής γνώσης της θέσης που κατέχει ο κάθε δρών στον κοινωνικό χώρο, βλ. *στο ίδιο*, σ. 332.

αρνούνται· ό,τι την εμποδίζει είναι βλακωδώς αυτό που ρυθμίζει την ευστοχία της».<sup>345</sup> Συνεχίζοντας, η αναστοχαστικότητα μπορεί να απελευθερώσει τη σκέψη από τις ρουτίνες του αυτόματου («η “αυτοματοποίηση” είναι μια ειδική μορφή απώθησης»),<sup>346</sup> και δύναται να εξοβελίσει το κοινωνικό ασυνείδητο. Το κοινωνικό ασυνείδητο δεν είναι άλλο από την πρωταρχική εμπειρία του κοινωνικού κόσμου, η οποία «όσο παραμένει ασυνείδητη, αποτελεί απαρχή επιστημονικών και πολιτικών σφαλμάτων».<sup>347</sup> Αυτή η μπουρντιανή περιγραφή μιας «ελευθερίας βασισμένης στη συνειδητοποίηση»,<sup>348</sup> παρέχει στα *habitus* τη δυνατότητα να αντιληφθούν τι τα κάνει να υποκλίνονται μπροστά στη *δύναμη*, χωρίς να έχουν την αίσθηση ότι τους ασκείται πίεση.<sup>349</sup> Κατά συνέπεια η «απομοιραιοποίηση» του κοινωνικού σύμπαντος [και, συναφώς, του υποκειμένου] δύναται να συμβεί μόνο μέσω της αναστοχαστικής και (ιστορικά) κριτικής πρακτικής των δρώντων. Θα έλεγε κανείς πως, για τον Μπουρντιέ, η διαδικασία απελευθέρωσης συμβαδίζει με τη διαδικασία απομοιραιοποίησης, καθώς, και στις δύο περιπτώσεις, απαιτείται μια κριτική-αναστοχαστική διεργασία αυτό-ανάλυσης από το υποκείμενο, η οποία συνεπάγεται, σε πρώτο στάδιο, την συνειδητοποίηση των κοινωνικών καθορισμών και των ορίων. Μια γενναία διαπίστωση με αισιόδοξη προοπτική: «καθοριζόμενος (αθλιότητα), ο άνθρωπος μπορεί να γνωρίσει τους καθορισμούς του (μεγαλείο) και να εργαστεί για να τους υπερβεί».<sup>350</sup>

Πιο απλά, υπογραμμίζεται πως όλοι οι κοινωνικοί δρώντες, «είτε τους αρέσει είτε όχι», αποτελούν προϊόντα του κοινωνικού κόσμου, δηλαδή, του χώρου δυνατοτήτων εντός του οποίου ανατράφηκαν.<sup>351</sup> Αναπόφευκτα εσωτερικοποιούν τη λογική του πεδίου και των αναγκών του, ήτοι, των «κοινωνικών συνθηκών δυνατότητας και νομιμότητας [...] οι οποίες ορίζουν το σύμπαν του διανοητού και του αδιανόητου».<sup>352</sup> Η μπουρντιανή ελευθερία εντοπίζεται στον χώρο δυνατοτήτων που ορίζεται ανάμεσα στο επιτρεπτό και στο ανεπίτρεπτο, δηλαδή, στο πεπερασμένο

---

345. Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Κάπου στο Ανολοκλήρωτο*, μτφρ Λίζυ Τσιριμώκου, Πόλις, Αθήνα 2021, σ. 113.

346. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 329.

347. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 24.

348. Ν. Παναγιωτόπουλος, «Προλογικό Σημείωμα. Συμβολική Βία και Κοινωνική Φύση», στο Pierre Bourdieu, *Η Ανδρική Κυριαρχία*, ό.π., σ. 15.

349. Στο ίδιο. Επιπλέον, παρομοίως βλ. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 312: «Στον βαθμό που οι διαθέσεις αποτελούν προϊόν της ενσωμάτωσης των αντικειμενικών δομών και οι προσδοκίες τείνουν να εναρμονίζονται με τις ευκαιρίες, η κατεστημένη τάξη τείνει πάντοτε να εμφανίζεται, ακόμα και στους πιο αδικημένους, ως αυτονόητη, αναγκαία και προφανής».

350. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 237.

351. Στο ίδιο, σ. 313.

352. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 358.

σύμπαν των δυνατοτήτων που μπορούμε να σκεφτούμε και να πραγματοποιήσουμε.<sup>353</sup> Ο κριτικός αναστοχασμός επαναφέρει στην επιφάνεια [αποκαλύπτει] τους κοινωνικούς καθορισμούς του πεδίου και αποδίδει στις προσδοκίες των υποκειμένων το *διαθεσιακό* ρίζωμά τους στις αντικειμενικές δομές -η ελευθερία καθίσταται ουσιωδώς αντιληπτή μέσω της κατάδειξης των ορίων που προσφέρει ο κοινωνικός χώρος, δηλαδή, μέσω της κατανόησης της συνάρτησής της με τις αναγκαιότητες του εκάστοτε πεδίου. Με λόγια της Αντνάν, «το να ανακαλύπτεις μια αλήθεια σημαίνει πάντα ότι ανακαλύπτεις ένα ουσιαστικό όριο».<sup>354</sup>

Συνοπτικά, καταδείχθηκε πως για να κατανοηθεί ουσιωδώς μια [συναφώς, και καλλιτεχνική] *πρακτική*, πρέπει, πρώτα, να διερευνηθεί η σχέση μεταξύ του habitus και του πεδίου, ή αλλιώς η σχέση μεταξύ δύο σχεσιακών δομών. «Τόσο το habitus όσο και το πεδίο είναι σχεσιακές δομές και αυτή ακριβώς η σχέση μεταξύ αυτών των σχεσιακών δομών [κατασκευών] είναι που παρέχει το κλειδί της κατανόησης της πρακτικής».<sup>355</sup> Ο Μπουρντιέ αναδεικνύει μια δυναμική σχέση αμοιβαίου καθορισμού, ένα είδος *μεταμορφωτικής συντήρησης* μεταξύ της κοινωνικής δομής και των δρώντων φορέων, η οποία νοηματοδοτεί συγχρόνως την σχέση μεταξύ *ελευθερίας* και *αναγκαιότητας*. Η έννοια της έξης -ένας συνεκτικός, συγκροτημένος και διακριτός εαυτός- βρίσκεται, έτσι, σε ένα μεταίχμιο ισορροπίας το οποίο αποτελεί τη μόνη δυνατή μορφή ελευθερίας και, συνεπώς, δημιουργικής [ενίοτε καινοτόμας και ριζοσπαστικής] έκφρασης. Ο μπουρντιανή θεώρηση, εικονοκλαστική ως προς την εξιδανικευμένη εικόνα μιας κοινωνικής ελευθερίας απόλυτα χειραφετημένης, προσφέρει μέσω των εννοιολογικών της προτάξεων την παραγωγική προέκταση αυτού του «πολύτιμου ενδιάμεσου»· την αποκάλυψη των τρόπων *κυκλοτερούς μετασχηματισμού* του κοινωνικού σύμπαντος μέσω της διαπλοκής των δομών και των ένσαρκων υποκειμένων.

---

353. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 358.

354. E. Adnan, *Σιττ Μαρί-Ροζ*, ό.π., σ. 140.

355. Karl Maton, “Habitus”, στο M. Grenfel, *Pierre Bourdieu - Key Concepts*, ό.π., σσ. 57-58.

## 2.2 Σημείο Θέασης: η οπτική γωνία του δημιουργικού υποκειμένου

«Προσπαθώ να μάθω πώς εκπαιδεύτηκε ο Μανέ, ποιανού μαθητής ήταν, με ποιο περιεχόμενο, κ.ο.κ. Επιχειρώ μια άσκηση η οποία συνίσταται στο να διερωτώμαι τι συνέβη την ημέρα που ξεκίνησε να ζωγραφίζει το *Luncheon on the Grass*»<sup>356</sup>

Πιέρ Μπουρντιέ

Ένα ικανό μέρος όσων πραγμάτων ισχυρίζονται οι άνθρωποι που μετέχουν στον, κατεξοχήν «ευαίσθητο» [υπό την έννοια του ευέξαπτου ή εύθικτου] ως προς την ανάλυση, χώρο της τέχνης, έχει ως «αφετηριακή αρχή τη βεβαιότητα στην εξαιρετικότητα του “δημιουργικού υποκειμένου”». <sup>357</sup> Οι παραφυάδες της Ρομαντικής σύλληψης της καλλιτεχνίας -η αναγωγή του δημιουργού σε χειριστή υπερβατικών νοημάτων, και, κατ’ επέκταση, η εξιδανίκευσή του με όρους «ταλέντου»- φανερώνονται συχνά στους μυημένους του καλλιτεχνικού πεδίου, γεγονός που αποδεικνύεται τόσο μέσω των πεποιθήσεων των καλλιτεχνών όσο και των ισχυρισμών των φιλότεχνων. Άλλωστε, όπως συμβαίνει σε όλα τα πεδία, έτσι και στο καλλιτεχνικό, συγκροτείται και θεσμοθετείται μια συγκεκριμένη οπτική γωνία δια μέσου της οποίας βλέπουν τα πράγματα οι άνθρωποι που βρίσκονται μέσα σε αυτό. <sup>358</sup> Αυτές οι βαθιά ριζωμένες προδιαθέσεις αντλούν το αδιαμφισβήτητο του χαρακτήρα τους από το γεγονός ότι αποτελούν θεμελιώδη και πρωτογενή ποιοτικά γνωρίσματα μιας πίστης διαμορφωμένης από την απαρχή της δημιουργίας και της αυτονόμησης του καλλιτεχνικού πεδίου. <sup>359</sup>

Ο Μπουρντιέ τονίζει πως «αυτή η πολύ κοινότοπη λατρεία της μοναδικότητας απολήγει στην καταστροφή της μοναδικότητας». <sup>360</sup> Πιο συγκεκριμένα, η υπερβατική

---

356. Pierre Bourdieu, *Manet – A Symbolic Revolution. Lectures at the Collège de France (1998-2000)*, μτφρ στην αγγλική Peter Collier & Margaret Rigaud-Drayton, Polity press, Cambridge 2017, σ. 69.

357. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 33.

358. Στο ίδιο, σ. 60.

359. P. Bourdieu, «Η Κατάκτηση της Αυτονομίας», *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σσ. 95-183. Επιπλέον, πιο συγκεκριμένα, βλ. στο ίδιο, σσ. 104-126. Επί τούτου, οι δρώντες που τοποθετούνται μέσα σε αυτή τη σφαίρα είναι αυτοί που, παραμορφώνοντας τον χώρο γειννιάσής τους, του αποδίδουν μια δομή, βλ. P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π., σ. 83.

360. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 33.

αντίληψη του δημιουργικού υποκειμένου εκλαμβάνει τον καλλιτέχνη, τρόπον τινά, ως μεταλαμπαδευτή ενός μεταφυσικού και κρύφιου μηνύματος, αποδίδοντας στη μοναδικότητά του την παθητικότητα ενός φερέφωνου, και, εν τέλει, καταλήγει να αποδυναμώνει την αξία της *πρακτικής* του. Ο καλλιτέχνης είναι αξιοθαύμαστος διότι η προσοχή στρέφεται στην υπερφυσική του δύναμη να αφήνει πίσω την «πεζή» πραγματικότητα του κοινωνικού, ενώ ως *αρχή δράσης* του εκλαμβάνεται μια, κατά κάποιο τρόπο, *μεσσιανική* στοχοθεσία.<sup>361</sup> Κατά συνέπεια, το ένσαρκο υποκείμενο «ξεριζώνεται» από την παράδοση, σχεδόν «απο-γειώνεται»· χρησιμοποιεί την τέχνη του ως μέσο για να φτάσει στο *επέκεινα* και να μεταφέρει πίσω θραύσματα του *θείου αινίγματος*. Αναπόφευκτα, ο δημιουργός παθητικοποιείται [καθότι υστερεί] απέναντι στο *Θείο*, και, συναφώς, η δημιουργική του πράξη εξαντλείται σε δημιουργικά «αποστειρωτικούς» όρους, όπως «θεική έμπνευση». Κάποιος ψιθυρίζει στο αφτί του μεγάλου καλλιτέχνη τα μυστικά της σπουδαίας του δημιουργίας, διότι είναι, απλώς, ο εκλεκτός εντολοδόχος. Η μοναδικότητά του αναδεικνύεται μέσω της χαρισματικής φύσης του αγγελιοφόρου, καθώς η πρακτική γνώση που φέρει [και εκφέρει], η *πρακτική αίσθηση* που συγκροτησιακά τον προσανατολίζει προς μια υφολογικά συγκεκριμένη δημιουργία, έχει περάσει σε δεύτερη μοίρα. Το δημιουργικό υποκείμενο στερείται έτσι τη γενεσιουργό κοινωνική του φύση. Σύμφωνα με τον Μπουρντιέ, η επιστημονική ανάλυση οφείλει να πάψει να σκέφτεται με τη θεολογική λογική, η οποία οδηγεί αναπόφευκτα στην πίστη στον «δημιουργό», ώστε να μην εγκλωβίζει την προσοχή της στην αλυσίδα των αιτιών.<sup>362</sup> Υπογραμμίζει δε, πως η έρευνα της καταγωγής της δημιουργικής «εξουσίας», ή, αλλιώς, του *χαρίσματος* -αυτού του *άφατου μάνα*, όπως γράφει χαρακτηριστικά- θα πρέπει να εστιάζει στον «χώρο του παιχνιδιού», δηλαδή, στο πεδίο.<sup>363</sup>

Στον αντίποδα, επισημαίνει πως αυτό που είναι κοινό σε όλους τους μεγάλους θεμελιωτές είναι η ικανότητά τους «να παίρνουν θέσεις που, κανονικά, αποκλείονται από τη λογική του πεδίου».<sup>364</sup> Όπως κάθε πεδίο «είναι ένα δίκτυο αντικειμενικών σχέσεων (κυριαρχίας ή υποταγής, συμπληρωματικότητας ή ανταγωνισμού, κτλ.) μεταξύ θέσεων»,<sup>365</sup> αντίστοιχα και το *καλλιτεχνικό σύμπαν* είναι ο *χώρος* που

---

361. «Αντί να αναζητήσει την αρχή των δράσεων εκεί που πραγματικά βρίσκεται, δηλαδή στις θέσεις και στις προδιαθέσεις», βλ. P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π., σ. 73.

362. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 267.

363. Στο ίδιο, σ. 267.

364. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ημαρ*, ό.π., σ. 33.

365. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 351.

εμπεριέχει ένα σύστημα όπου «κάθε σχέση ορίζεται αντικειμενικά από την αντικειμενική της σχέση με τις άλλες θέσεις»<sup>366</sup> προικίζοντας, τοιουτοτρόπως, με νόημα και αξία τα ενεργήματα των υποκειμένων. Μέσω της λογικής του πεδίου, η οποία φέρει μαζί της την παράδοση του πεδίου, ή αλλιώς, τη συλλογική παραγνώριση της πίστης στις αξίες του παιχνιδιού, η καλλιτεχνική χειρονομία αποκτά χαρακτήρα μοναδικού δημιουργήματος.<sup>367</sup> Με συναφή τρόπο, η μοναδικότητα της δημιουργικής πράξης καθώς και του καλλιτεχνήματος μπορεί να αναγνωριστεί μόνο εάν ιδωθεί υπό το πρίσμα του [διόλου πεζού] κοινωνικού, ήτοι, μέσω των σχημάτων εκτίμησης, αντίληψης και δράσης που παρέχει το εκάστοτε πεδίο. Πιο απλά, ο κοινωνικός κόσμος αντικαθιστά το Θείο διότι παρέχει λόγους και δικαιολογητικά ύπαρξης.<sup>368</sup> Επιπλέον, στην περίπτωση των μεγάλων θεμελιωτών η μοναδικότητα αποκτά δομο-ρυθμιστικές ιδιότητες. Για να παραφράσουμε ελαφρώς τον Μπουρντιέ, τα επαναστατικά (ενίοτε καινοτόμα) habitus -αυτά που δεν είναι «συνεχιστές»- είναι αυτά τα οποία, αντιτιθέμενα σε μια ορθόδοξη τροχιά, τοποθετούνται συνήθως στα όρια του πεδίου τους, δημιουργώντας, είτε νέους κλάδους εντός των πεδίων [διεύρυνση ορίων], είτε νέα πεδία.<sup>369</sup>

Κατ' αντιστοιχία, η εννοιολογική προσθήκη του σημείου θέασης, ή, αλλιώς, της οπτικής γωνίας,<sup>370</sup> την οποία προτείνει η μπουρντιανή θεώρηση ως εργαλείο ανάλυσης και ουσιώδους εκτίμησης της μοναδικότητας ενός καλλιτέχνη ή ενός έργου, προωθεί την πρακτική της «τοποθέτησης» του αναλυτή στον καλλιτεχνικό χώρο του υπό ανάλυση αντικειμένου. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι ο ερευνητής να κατανοεί πως επιχειρεί να υιοθετήσει μια θέση η οποία συμβιβάζει τα «κοινωνικώς ασυμβίβαστα», με το τίμημα μιας φοβερής έντασης.<sup>371</sup> Επιπρόσθετα, η επιτυχημένη τοποθέτηση του αναλυτή προϋποθέτει να έχει ήδη επιτελεστεί μια «μακρά εργασία αντικειμενοποίησης»,<sup>372</sup> η οποία είναι απαραίτητη για να ανασυστήσει «το σύμπαν των θέσεων στο εσωτερικό του οποίου τοποθετείται [ο υπό ανάλυση καλλιτέχνης] και όπου προσδιορίζεται αυτό που θέλησε να κάνει».<sup>373</sup> Εντούτοις, η προσπάθεια του αναλυτή να ανακτήσει την κατάσταση του καλλιτέχνη μέσα στο χώρο των συστατικών θέσεων

---

366. Στο ίδιο.

367. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 268.

368. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 49.

369. P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π., σ. 103.

370. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 30.

371. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 33.

372. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 152.

373. Στο ίδιο.

του πεδίου, συνιστά μια πολυσύνθετη διαδικασία ιστορικο-κοινωνικής ανακατασκευής, η οποία εγείρει την ανάγκη περεταίρω διευκρινήσεων.

Ο Μπουρντιέ γράφει πως «το να υιοθετήσεις το σημείο θέασης του καλλιτέχνη σημαίνει να βάλεις τον εαυτό σου στη θέση του [...] να βάλεις τον εαυτό σου στο ιστορικό του πλαίσιο, το οποίο προϋποθέτει μια συγκεκριμένη ποσότητα ιστορικής κουλτούρας»<sup>374</sup> για να σημειώσει αλλού πως η ανασύσταση του σημείου θέασης ενός καλλιτέχνη προσφέρει «την πραγματική δυνατότητα να τοποθετηθεί κανείς στις απαρχές ενός κόσμου η λειτουργία του οποίου μας έχει γίνει τόσο οικεία ώστε να μας διαφεύγουν οι κανονικότητες και οι κανόνες στους οποίους αυτός υπακούει».<sup>375</sup> Κατά συνέπεια, είναι άμεσα συσχετισμένο με την *ιστορία*. Πιο συγκεκριμένα, η ανακατασκευή του σημείου θέασης συνεπάγεται μια «πραγματική ανα-ιστορικοποίηση» και συνιστά τη μόνη αξιόπιστη δίοδο στη «σφαίρα» εντός της οποίας εμφανίστηκαν τα υπό ανάλυση αντικείμενα.<sup>376</sup> Ως προς αυτό, αναφέρει, παραδείγματος χάριν, πως «χάνουμε την ουσία αυτού που αποτελεί και τη μοναδικότητα και το μεγαλείο όσων επέζησαν, όταν αγνοούμε το σύμπαν των συγχρόνων μαζί με τους οποίους και εναντίον των οποίων αυτοί συγκροτήθηκαν».<sup>377</sup> Διότι είναι ιδιαίτερα σημαντικό για τον αναλυτή των μεγαλοφυών καλλιτεχνών, να λαμβάνει υπόψη και τους καταδικασμένους «από τις αποτυχίες τους ή τις κακής ποιότητας επιτυχίες τους» καλλιτέχνες, οι οποίοι μέσω των δραστηριοτήτων τους, αφενός τροποποίησαν τη λειτουργία του πεδίου «με την ύπαρξή τους και μόνο», και, αφετέρου του επιτρέπουν να αντιληφθεί πληρέστερα τα όρια του πεδίου που εξετάζει.<sup>378</sup>

Σε αυτό το σημείο, είναι εξαιρετικά σημαντικό να διευκρινιστεί πως η διεργασία ανασύστασης του σημείου θέασης του καλλιτέχνη «κατά κανένα τρόπο δεν επιδιώκει να σχετικοποιήσει την επιστημονική γνώση συνδέοντάς τη με τους ιστορικούς της όρους και ανάγοντάς τη σε αυτούς».<sup>379</sup> Ο Μπουρντιέ, παρότι αναγνωρίζει πως η κοινωνιολογική επιστήμη είναι εκτεθειμένη στη σχετικοποίηση διότι παρέχει ιδιαίτερη ισχύ στη σχετικοποίηση όλων των γνώσεων,<sup>380</sup> υποστηρίζει πως «οι κοινωνικές επιστήμες μπορούν να εργαστούν ώστε να ξεφύγουν από την ιστορική

---

374. P. Bourdieu, *Manet – A Symbolic Revolution. Lectures at the Collège de France (1998-2000)*, ό.π., σ. 69.

375. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 96.

376. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 33.

377. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 127.

378. Στο ίδιο.

379. P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π., σ. 12.

380. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 61.

σχετικότητα [...] με την προϋπόθεση ότι είναι σε θέση να υποβληθούν οι ίδιες στην ιστορικοποίηση».<sup>381</sup> Συνεχίζει υπογραμμίζοντας πως η *analysis situs*<sup>382</sup> ενός καλλιτέχνη, οφείλει να είναι «ταυτόχρονα ιστορική και απαγκιστρωμένη από την ιστορία». Με άλλα λόγια, απαιτείται να επιτελεστεί μια «ιστορικοποίηση του αναλυτή» αλλά και μια «ιστορικοποίηση του παραγωγού και του παραγωγού».<sup>383</sup> Συνεπώς, η επιστημονική σκέψη οφείλει να θέσει ως θεμελιώδη αρχή της ερευνητικής της διεργασίας την «διπλή ιστορικοποίηση»: την εξαντικειμενικευμένη ανα-κατασκευή τόσο του *σημείου θέασης* του ερευνητή όσο και του *σημείου θέασης* του καλλιτέχνη. Αλλού, ο Μπουρντιέ, το θέτει ρητά ως στόχο του προσωπικού του επιστημονικού εγχειρήματος: «να εγκαταλείψω το “απομακρυσμένο βλέμμα” του θεατή, για να επιχειρήσω να εγγράψω εντός της θεωρίας την πρακτική οπτική γωνία του δρώντος φορέα».<sup>384</sup>

Συμπεριληπτικά, το *σημείο θέασης* δεν εξαντλεί την χρησιμότητά του στη διύλιση πληροφοριών που σχετίζονται με τις συγκυρίες του χώρου και του χρόνου, αλλά, αντίθετα, επιχειρεί να υποβαστάξει τις προσπάθειες μιας πληρέστερης κατανόησης των κοινωνικών μηχανισμών που κατευθύνουν τις [όχι μόνο επιστημονικές] πρακτικές των δρώντων φορέων.<sup>385</sup> Η μπουρντιανή σκέψη παρέχει στον επιστημονικό κόσμο εργαλεία αποκωδικοποίησης των ιστορικών πεπραγμένων, δηλαδή, ιστορικών *δεδομένων* των οποίων η αδιαμφισβήτητη εγκυρότητα αντλείται από τη λησμονημένη [και αυθαίρετη] διεργασία *δεδομένο-ποίησης* τους. Η προσπάθειά της συμπυκνώνεται σε μια επίμονη πρόσκληση επαν-οικειοποίησης του κοινωνικού γίνεσθαι. Εν συνεχεία, η επιστημονική ανάλυση, ενώ, αρχικά, φαίνεται να καταργεί τη μοναδικότητα του δημιουργικού υποκειμένου, καταλήγει να την αναδεικνύει καλύτερα όταν φτάνει «στο τέλος της εργασίας ανακατασκευής του χώρου» του.<sup>386</sup> Μέσω του *σημείου θέασης*, η έρευνα μπορεί να φέρει στο φως τη «γενεσιουργό αρχή, το λόγο ύπαρξης» και να «παρέχει στην καλλιτεχνική εμπειρία, καθώς και στην απόλαυση που τη συνοδεύει, την καλύτερη δικαιολόγηση, την πιο πλούσια τροφή της».<sup>387</sup> Το να υιοθετεί κανείς την οπτική γωνία του υπό ανάλυση αντικειμένου

---

381. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ.61.

382. Βλ. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 238: «Ως σώμα και ως βιολογικό άτομο, είμαι, ακριβώς όπως και τα πράγματα, τοποθετημένος σε έναν τόπο και καταλαμβάνω μια θέση στον φυσικό και στον κοινωνικό χώρο».

383. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 62

384. Στο ίδιο, σ. 40.

385. Στο ίδιο, σ. 12.

386. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 30.

387. Στο ίδιο, σ. 31.



σημαίνει να κοιτάζει τα πράγματα κατάματα και να τα βλέπει όπως είναι, σημειώνει ο Μπουρντιέ.<sup>388</sup>

Κλείνοντας, συμπεραίνει κανείς πως οι παραπάνω έννοιες [της αναστοχαστικότητας και του σημείου θέασης] έχουν ως κοινό παρονομαστή τη σχέση τους με την *ιστορία* και την *ελευθερία*. Από την μια πλευρά, η *αναστοχαστικότητα* δεν απομακρύνεται από την αντικειμενικότητα, παρά «θέτει υπό αμφισβήτηση το προνόμιο του γινώσκοντος υποκειμένου»<sup>389</sup> ώστε να αποκαλυφθούν οι μηχανισμοί, οι οποίοι, παρότι είναι *ιστορικά αυθαίρετοι*, αποκρύβουν από τη συνείδηση του υποκειμένου το ρίζωμα των προπαραδοχών και των πεποιθήσεών του στους κοινωνικούς καθορισμούς.<sup>390</sup> Από την άλλη, η *οπτική γωνία*, είναι «μια ιστορική αυθαιρεσία» που δύναται -ως «εργασία αντικειμενοποίησης»-<sup>391</sup> να σταθεί, πρωτίστως, ως «μέσο για να απελευθερωθούμε από τις επιπτώσεις αυτής της ιστορίας».<sup>392</sup> Και οι δύο έννοιες συμβάλουν σε μια προσπάθεια κατά-νόησης του κοινωνικού, η οποία συμβαδίζει με μια προσπάθεια *συνειδησιακής απελευθέρωσης* από την άγνοια της ύπαρξης των κοινωνικών επικαθορισμών. Αναφέρθηκε προηγουμένως πως «αθλιότητα», για τον Μπουρντιέ, δεν αποτελεί τόσο η συνειδητοποίηση της ύπαρξης των καθορισμών -το γεγονός ότι το υποκείμενο δεν είναι απολύτως ελεύθερο- όσο το γεγονός ότι διακρίνεται μια «επηρμένη άρνηση»<sup>393</sup> να μάθει [δηλαδή, να δεχθεί] κανείς πως οι *περιορισμοί* παρέχουν «δυναμικές κατευθύνσεις ανάπτυξης»,<sup>394</sup> νοσηματοδοτώντας, έτσι, τα ενεργήματα ή τις επιλογές των δρώντων φορέων. Η μπουρντιανή θεώρηση προασπίζεται μια *υπό όρους ελευθερία*, η οποία δεν αντιλαμβάνεται το υποκείμενο ως παθητικό έρμαιο μιας κοινωνικής τελεολογίας [λειτουργισμός], ούτε ως αυταπατάμενο ον το οποίο, ενόσω αγνοεί τη βαρύνουσα σημασία των καθορισμών του κοινωνικού σώματος, καθίσταται αυτοδίκαια κοινωνός μιας ασύδοτης ελευθερίας [κοινωνική φαινομενολογία]. Αντί όλων αυτών, χρησιμοποιεί εργαλειακά τις εννοιολογικές προσθήκες του *habitus* και του *πεδίου* για να προσγειώσει την *πρακτική* στη διεκδικητική πραγματικότητα του κοινωνικού. Κατά συνέπεια, το *ενέργημα* αναδεικνύεται ως *πρακτικός προσανατολισμός*: ως μια αίσθηση του «τι αρμόζει να κάνω», ακόμη και εάν αυτό συνεπάγεται μια αίσθηση του «καταρρίπτω αυτό που

---

388. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 31.

389. Στο ίδιο, σ. 320.

390. Στο ίδιο, σσ. 320-21.

391. Στο ίδιο.

392. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 60.

393. P. Bourdieu, *Πασκαλιανόι Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 238.

394. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 357.

αρμόζει να κάνω». Διότι, ακόμη και αν η επανάσταση αποτελούσε εξ' αρχής μια ανάγκη εκπεφρασμένη από το ίδιο το πεδίο, η οποία εγγαράχθηκε προδιαθεσιακά στον επαναστάτη, εντούτοις, η ανα-διαμόρφωση, ή, η ανα-κατασκευή των καθορισμών, εν τέλει, θα επέλθει από τις πράξεις του δρώντος φορέα. Απλώς, αυτό που επισημαίνει ο Μπουρντιέ -και εδώ η συζήτηση στρέφεται ξανά στην υπό όρους ελευθερία- είναι πως «η έξη κατασκευάζει τον κόσμο μέσω ενός συγκεκριμένου τρόπου να προσανατολίζεται προς αυτόν».<sup>395</sup>

---

395. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 261.

### 2.2.1 Ο αυτοσχεδιασμός του Μότσαρτ: μια συνοπτική ανα-κατασκευή του χώρου δυνατοτήτων

Σε προηγούμενο κεφάλαιο, υπήρξαν αρκετές αναφορές στην έννοια του αυτοσχεδιασμού και στις επινοητικές δυνατότητες των μπλουζ και των τζαζ καλλιτεχνών να μουσικοτροπούν<sup>396</sup> «επί τόπου». Υπονοήθηκε πως, τόσο οι οργανοπαίχτες της κλασικής κατεύθυνσης (δηλαδή, της *λόγιας* μουσικής) όσο και οι συνθέτες της, είχαν υιοθετήσει έναν διαφορετικό τρόπο δημιουργίας ο οποίος δεν εμπειρεύει τον αυτοσχεδιασμό, ή, ακόμη περισσότερο, τον αντιμαχόταν την στιγμή της πρακτικής απόδοσης ενός έργου. Ο Μπουρντιέ τονίζει, παρα ταύτα, πως η έξη δραστηριοποιείται σε σχέση με τον χώρο και την κατάσταση.<sup>397</sup> Πιο συγκεκριμένα, επισημαίνει πως «διαδικασίες, έργα, ομιλίες ή συμπεριφορές, είναι τα παράγωγα μιας σχέσης μεταξύ του συστήματος των προδιαθέσεων και της συνθήκης του πεδίου».<sup>398</sup> Λαμβάνοντας αυτό υπόψη, γίνεται καλύτερα αντιληπτός ο λόγος για τον οποίο ο Μότσαρτ εξυμνείται, στο σύγχρονο καλλιτεχνικό πεδίο, πρωτίστως για τις δεξιότητές του στη σύνθεση, ενώ, στην εποχή του, ήταν επίσης γνωστός για τις αυτοσχεδιαστικές του δυνατότητες. Πώς γίνονταν όμως αντιληπτές αυτές οι δεξιότητες;

\*

Οι αναφορές που το αποδεικνύουν, είτε σε προσωπικές επιστολές είτε σε άρθρα του τύπου της εποχής, είναι πολλές. Ο συνθέτης André Grétry έγραφε, «Κάποτε στη Γενεύη γνώρισα ένα παιδί το οποίο μπορούσε να παίζει τα πάντα με μια ματιά. Ο πατέρας του μου είχε πει [...]: Για να μην υπάρχει η παραμικρή αμφιβολία για το ταλέντο του γιού μου, γράψ' του, για αύριο, μια πολύ δύσκολη σονάτα. Του έγραψα ένα Allegro σε Μι ύφεση· δύσκολο, αλλά ανεπιτήδευτο· το έπαιξε, και όλοι, εκτός από εμένα, πίστεψαν πως ήταν θαύμα. Το παιδί δεν σταματούσε· ακολουθώντας τις μετατροπές, αντικαθιστούσε κάποια περάσματα τα οποία είχα γράψει».<sup>399</sup> Ο G. Biringucci, σημειώνει στο ημερολόγιό του το 1770, «Στις 10:15 μ.μ., ένα μικρό αγόρι από το Salzburg, 12 ή 13 χρονών, ήρθε στο

---

396. Ο όρος αντλήθηκε από τον Κ. Σμολ. Συνιστά ένα νεολογισμό [στην αγγλική «musicking»] ο οποίος «προσδίδει ενεργητική χροιά στη στατικότητα του ουσιαστικού *music*», ενώ αποτυπώνει στο λόγο την αντίληψη του συγγραφέα για τη μουσική ως *πράξη*, ως ανθρώπινη δραστηριότητα η οποία μπορεί να συμβεί παντού και οποιαδήποτε στιγμή. Επιπλέον θεωρούμε γόνιμη τη χρήση του όρου καθώς επικεντρώνει την γλώσσα των χειρονομιών και των εκφράσεων, είτε κατά τη διάρκεια της μουσικής πράξης, είτε κατά τη διάρκεια της ακρόασης, βλ. Κρίστοφερ Σμολ, *Μουσικοτροπώντας – Τα νοήματα της μουσικής πράξης και της ακρόασης*, μτφρ Δήμητρα Παπασταύρου και Στέργιος Λούτσας, ΙΑΝΟΣ, Θεσσαλονίκη 2010, σσ. 9-10.

397. P. Bourdieu, *Manet - A Symbolic Revolution, Lectures at the Collège de France (1998-2000)*, ό.π., σ. 48.

398. Στο ίδιο.

399. Cliff Eisen, *New Mozart Documents - A Supplement to O. E. Deutsch's Documentary Biography*, Macmillan Press Limited, United Kingdom 1991, σ. 15.

Κολλέγιο με την άδεια του Πατέρα Rector. Έπαιξε καταπληκτικά στο τσέμπαλο, και αυτοσχεδίασε σε ένα θέμα που το δόθηκε απροειδοποίητα από τον Μασέτρο di Cappella πριν δοθεί σε όλη την ορχήστρα. Με τον ίδιο τρόπο αυτοσχεδίασε και σε άλλα θέματα που του παρουσιάστηκαν, συνοδεύοντας δύο άριες, και, ύστερα, όλοι συγκεντρώθηκαν στην εκκλησία για να τον ακούσουν, όπου έπαιξε το εκκλησιαστικό όργανο». <sup>400</sup> Στο ίδιο μήκος κύματος, ο Folchino Schizzi αναφέρει πως ένας διάσημος μάεστρος, ο οποίος έπαιξε τσέμπαλο, δεν είχε πεισθεί για το γεγονός ότι ο Μότσαρτ ήταν τόσο καλός στον αυτοσχεδιασμό όσο λεγόταν. Γι' αυτό, τον προκάλεσε σε ένα δημόσιο διαγωνισμό, όπου, λέγεται πως, ο Μότσαρτ «αυτοσχεδίασε με τέτοιο τρόπο ώστε μπορούσε να περιγραφεί μόνο ως θεϊκός». <sup>401</sup>

\*

Στο μακροεπίπεδο του πεδίου της κλασικής μουσικής, εντοπίζονται χαρακτηριστικά που κληροδοτήθηκαν σχεδόν αυτούσια από την εποχή του Κλασικισμού σε αυτή του Ρομαντισμού, και κατά ομοιογενή και κληρο-δοτικό τρόπο, στις επόμενες, υφολογικά διαφορικές, μουσικές γενιές. Όπως έχει επισημανθεί, ένα από τα κύρια γνωρίσματα της θεωρητικής Δυτικής μουσικής ήταν η εμμονική προσοχή που έδινε στις αρμονικές αναπτύξεις και, εν τέλει, στο *έργο* αντί της *ενέργειας*. Για να επικαιροποιηθεί ο ισχυρισμός, καθώς και για να υπογραμμιστεί το γεγονός ότι αποτελεί ζήτημα διαχρονικό, παρατίθενται τα λόγια του Brian Eno περί αβανγκάρντ σύνθεσης, στον πρόλογο του *Πειραματική Μουσική*: «Όσα όμως μας ενδιέφεραν εμάς ήταν τόσο κατάδηλα αντι-ακαδημαϊκά, που συχνά συνοδεύονταν από τον ισχυρισμό ότι γράφτηκαν για μη μουσικούς. Ήταν μια μουσική που αρεσκόταν να ασχολείται περισσότερο με το πως φτιάχνεται κάτι [...] και λιγότερο με το πως αυτό ακούγεται τελικά. Λέγαμε, λοιπόν, πως ήταν περισσότερο μια μουσική της διαδικασίας, παρά μια μουσική του προϊόντος». <sup>402</sup> Με άλλα λόγια, τα αυτοσχεδιαστικά ενεργήματα του Μότσαρτ, παρότι εντυπωσίαζαν τους ακροατές, απορροφήθηκαν από την λογική του πεδίου, η οποία εστίαζε, παραδείγματος χάριν, κυρίως στον «Μαγικό Αυλό»—σημασία είχε πρωτίστως το *αποτέλεσμα* της συνθετικής διαδικασίας, παρά η διαδικασία η ίδια.

Το καλλιτεχνικό γεγονός «συγκροτείται από αυτόν που το παράγει και το προτείνει, αλλά επίσης και από αυτόν που το προσλαμβάνει». <sup>403</sup> Το καλλιτεχνικό πεδίο δεν εμπεριέχει μόνο τους καλλιτέχνες ή τα καλλιτεχνήματα, αλλά και τους φιλότεχνους, τους ακροατές, τους παραγωγούς, τους κυνηγούς ταλέντων και ούτω

---

400. C. Eisen, *New Mozart Documents - A Supplement to O. E. Deutsch's Documentary Biography*, ό.π., σ. 19.

401. Στο ίδιο, σ. 24.

402. M. Nyman, *Πειραματική Μουσική*, ό.π., σ. 23.

403. P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π., σ. 55.

καθεξής, που διοχετεύουν στο πεδίο, με έμπρακτο και συγκροτησιακό τρόπο, την επανεγκαθίδρυση και την επικαιροποιημένη πιστοποίηση της συνθήκης που τους παρείχε εκ των προτέρων το ίδιο το πεδίο. Το *σύμπαν της τέχνης* διαδραμάτισε διπλό ρόλο: «εφοδίασε» προδιαθεσιακά, τόσο το νεαρό καλλιτεχνικό *habitus* με τα απαραίτητα εργαλεία εκτίμησης, σκέψης και δράσης, υποβασιάζοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, την ανάδειξή του σε εξέχουσα καλλιτεχνική μορφή, όσο και το κοινό, το οποίο, διαμέσου της εμφυσημένης υφολογικής συνάφειας των ποιοτικών γνωρισμάτων του πεδίου, εκτίμησε αναλόγως και ανέδειξε τα δημιουργήματά του καλλιτέχνη: «Ακόμη περισσότερο, πρέπει να υπάρχουν πιθανότητες να τις υποδεχτεί, δηλαδή να τις αποδεχτεί και να τι αναγνωρίσει ως «λογικές», ένας μικρός τουλάχιστον αριθμός ανθρώπων, εκείνοι ακριβώς που θα μπορούσαν το δίχως άλλο και να τις συλλάβουν».<sup>404</sup>

Το γεγονός ότι ο αυτοσχεδιασμός του Μότσαρτ γινόταν αντιληπτός με όρους ταλέντου καθώς αποτελούσε κάτι (σχεδόν) αδιανόητο, αυτό οφειλόταν στην σωρευτική παράδοση που προσέφερε το πεδίο εντός του οποίου ανατράφηκαν τόσο ο ίδιος όσο και τα υπόλοιπα *habitus*. Ο εκάστοτε *χώρος δυνατοτήτων* δεν παύει ποτέ να είναι φορέας και πομπός της ιστορίας του, καθώς και πραγματοποιημένη συνθήκη των διακυβευμάτων του. Στη δομή του βρίσκεται συγκαλυμμένη από την ίδια την προφάνειά της μια κληρονομιά, η οποία, αφενός προσανατολίζει τις έξεις προς την εσωτερική λογική του *παιχνιδιού*, αφετέρου [και κατά συνέπεια] προσδιορίζει το διανοητό και το αδιανόητο.<sup>405</sup> Ο Μότσαρτ ήταν αυτός ο οποίος μέσω των πρακτικών του φανέρωσε την ανάγκη του πεδίου για αλλαγή, αλλά και κληροδότησε το (αφανώς κληρονομημένο) υλικό της ιστορίας του πεδίου: «Για να υπάρξουν πιθανότητες κάποιοι να συλλάβουν τολμηρές ιδέες στο πλαίσιο της ανανεωτικής ή επαναστατικής έρευνας, πρέπει αυτές να υπάρχουν εν δυνάμει στους κόλπους τους συστήματος των ήδη πραγματοποιημένων δυνατοτήτων ως δομικά κενά που μοιάζουν να περιμένουν και να καλούν την πλήρωσή τους».<sup>406</sup>

Ο Μότσαρτ δεν ήταν απλώς ένας φανταστικός βιρτουόζος· ήταν ένας εξαιρετικός οργανοπαίχτης ο οποίος όμως, ενόσω ακολουθούσε τις μετατροπίες,

---

404. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 358.

405. «Κάθε ερώτημα προκύπτει από μια παράδοση, από μια πρακτική ή θεωρητική εμπέδωση της κληρονομιάς που είναι εγγεγραμμένη στην ίδια τη δομή του πεδίου, ως μια κατάσταση πραγμάτων, συγκαλυμμένη από την ίδια της την προφάνεια, η οποία προσδιορίζει το διανοητό και το αδιανόητο και ανοίγει το χώρο των δυνατών ερωτήσεων και απαντήσεων», βλ. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 369.

406. Στο ίδιο, σ. 357.

δηλαδή, τις αρμονικές προοπτικές [ήτοι, τους κανόνες της τονικής θεωρίας της μουσικής], αποτέλεσε έμπνευση αλλά και ενσώματη, εντελώς υπαρκτή και ρεαλιστική απόδειξη της Ρομαντικής αντίληψης της «ιδιοφυΐας» και του έμφυτου ταλέντου—ένα ρεαλιστικό επιχείρημα πάνω στο οποίο μπόρεσε να αναδειχτεί η ιδεολογία της υπερβατικότητας της μουσικής. Δεν αυτοσχεδίαζε [αυτό περνούσε σε δεύτερη μοίρα], αλλά, μέσω τις πρακτικής του, αποκάλυπτε τις μελωδίες του υπερβατικού σύμπαντος. Τα έργα του και οι επιτόπιες «εν ριπή οφθαλμού» συνθέσεις του, αποτελούσαν την εμπράγματη απόδειξη της επαφής του ανθρώπου με το *Θείο*.<sup>407</sup> Σε ένα πεδίο με τέτοιες αντικειμενικές δομές, ο αυτοσχεδιασμός δεν θα μπορούσε παρά να εκληφθεί ως πρακτική αφενός αξιοθαύμαστη, αφετέρου [και πρώτιστα] με συγκεκριμένη -μακράν ανώτερη- στοχοθεσία. Η αυτοσχεδιαστική δεινότητα του Μότσαρτ γινόταν αντιληπτή κυρίως ως λειτουργική ένδειξη της συνθετικής του ικανότητας. Δεν αυτοσχεδίαζε, συνέθετε. Συνεπώς, καθίσταται εμφανές πως το εκάστοτε πεδίο δύναται να διαμορφώνει διαφορετικές αντιλήψεις αναφορικά με τις δημιουργικές πρακτικές των υποκειμένων ως αβίαστες προεκτάσεις μιας κανονικότητας, καθώς, επίσης, και να νοηματοδοτεί με διαφορετικό τρόπο έννοιες που, κατά τα άλλα ή κατά τα φαινόμενα, γίνονται αντιληπτές ως κοινοί τόποι. Με απλά λόγια, είναι άλλος ο αυτοσχεδιασμός του Μότσαρτ, και άλλος ο αυτοσχεδιασμός του Θελόνιους Μονκ. Δεν είναι διαφορετικές μόνο οι έξεις ή τα έργα τους, αλλά και οι αντικειμενικοί μηχανισμοί της κοινωνικής δομής (δηλαδή του πεδίου) οι οποίοι προικίζουν προδιαθεσιακά τις αντιλήψεις των *habitus* με την αίσθηση του «έτσι έχουν, γιατί έτσι είχαν πάντα, τα πράγματα». Ή, επιστρέφοντας στην προβληματική της ενότητας, η ελευθερία στον Μπουρντιέ είναι αδιαχώριστη έννοια από αυτή της κοινωνίας. Καθώς το επιστητό ενυπάρχει στο κοινωνικό, και το κοινωνικό ενέχει, εάν όχι καθηλωτικούς περιορισμούς, τουλάχιστον γόνιμες διόδους επιλογών, τότε, κατά συνέπεια, οι καθορισμοί που ορίζουν την ελευθερία φανερώνονται μέσω των πρακτικών των υποκειμένων που διεκδικούν [με τον τρόπο τους] τη θέση που τους «αρμόζει» εντός του κοινωνικού.

---

407. Ο S. Zweig αναφέρει πως γνωρίζουμε από αφηγήσεις συγχρόνων του πως «την ώρα που έπαιζε πιλιάρδο, ο Μότσαρτ μπορούσε ταυτόχρονα να συνθέτει στο μυαλό του τα μουσικά του θέματα», ενώ τονίζει σε ένα άλλο σημείο πως τα χειρόγραφα του είναι γραμμένα χωρίς μουτζούρες, «με μια μονοκοντυλιά» δίνοντας την εντύπωση πως «κάποιος υπαγόρευε στον άνθρωπο αυτό και το μόνο που έκανε εκείνος [ήταν] να καταγράφει βιαστικά όσα του υπαγόρευαν», βλ. Stefan Zweig, *Το Μυστήριο της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας*, μτφρ Αλέξανδρος Καρατζάς, Ροές [microMEGA], Αθήνα 20132, σσ 42-43.

## 2.3 Καινοτομία: μια δημιουργική προοπτική, ή αλλιώς, μια νέα θέση απέναντι στα πράγματα

«Πώς να μην αναγνωρίσουμε την αναγκαιότητα να ξεχωρίσει κανείς για να υπάρξει;»<sup>408</sup>

Πιέρ Μπουρντιέ

Η τελευταία υποενότητα αποτελεί μια συγκεντρωτική και, αν μη τι άλλο, συνοπτική προσπάθεια ανάδειξης της μπουρντιανής οπτικής της *καινοτομίας*. Θα περίμενε κανείς να αναλυθούν στην πορεία, σχοινοτενώς, οι πτυχές ενός εννοιολογικού σχήματος το οποίο θα προωθούσε, από τα σπάργανα των κοινωνικών μηχανισμών, μια νέα αντίληψη της καινοτομίας. Θα περίμενε κανείς, επίσης, πως ο Μπουρντιέ, μέσω της διεξοδικής έρευνας των κοινωνικών μηχανισμών που προωθούν την αναπαραγωγή ή τον μετασχηματισμό των κοινωνικών μηχανισμών, θα «αποκάλυπτε» την *πραγματική* φύση του δημιουργικού υποκειμένου. Εντούτοις, αντί να εξαντλήσει την γοητεία της *πρακτικής*, μετατρέποντας την ερευνητική διεργασία σε εμμονική επιδίωξη απομύζησης των ποιοτικών γνωρισμάτων που, τρόπον τινά, «δομούν» μια πρωτοποριακή φυσιογνωμία, αντί να αρκεστεί σε μια εκτενή συγκέντρωση πληροφοριών η οποία θα αποτελούσε μια, χρήσιμη μεν, αριθμητική δε, στατιστική αποτύπωση πληροφοριών, κατάφερε να αναδείξει άγνωστες, μέχρι πρότινος για το ερευνητικό κοινό, πτυχές της *πρακτικής* μέσα από το πρίσμα της *ιδιάζουσας* *πρακτικής* λογικής η οποία παραβιάζει τα ιερά όρια της σχολαστικής θεώρησης και στοχεύει σε «*μια ενοποιημένη επιστήμη της πρακτικής*».<sup>409</sup> Όπως σημείωνε εμφαστικά, «*η πρακτική πάντα υποτιμάται και υπο-αναλύεται, κι όμως, για να την κατανοήσουμε, χρειάζεται μεγαλύτερη θεωρητική ικανότητα, παραδόξως πολύ μεγαλύτερη από όση για να κατανοήσουμε μια θεωρία*».<sup>410</sup>

Δύναται κανείς να κατανοήσει ουσιαστικά την *προοπτική* της καινοτομίας υπό την προϋπόθεση ότι την θέτει υπό ανάλυση χρησιμοποιώντας την μπουρντιανή

408. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 364.

409. N. Παναγιωτόπουλος, «Πρόλογος. Pierre Bourdieu: ένας “εκ των αδυνάτων” κοινωνιολόγος» (υποσημείωση), στο P. Bourdieu, *Νόστιμον Ημάρ* σ. 15.

410. P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, ό.π., σ. 96.

εργαλειοθήκη εννοιών. Πιο συγκεκριμένα, η *έξη* και το *πεδίο*, αλλά ακόμη περισσότερο οι δι-ιστορικοί μηχανισμοί που προκύπτουν από την μεταξύ τους διαπλοκή, όπως, παραδείγματος χάρη, το *σημείο θέασης*, οι *θέσεις* και οι *θεσιληψίες*, παρέχουν στον αναλυτή την δυνατότητα ανα-κατασκευής μιας συγκεκριμένης καλλιτεχνικής οπτικής. Του επιτρέπουν, τρόπον τινά, να δει μέσω της ματιάς του δημιουργικού υποκειμένου και, άρα, να αντιληφθεί πληρέστερα τις αντικειμενικές προϋποθέσεις (θεσμικές και σωματικές) που προσανατόλισαν την ροπή της εκφραστικής του ορμής. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για μια διαδικασία «συμβολικής ιδιοποίησης».<sup>411</sup> Παραφράζοντας τον Ζανκελεβίτς, ο καινοτόμος καλλιτέχνης ομοιάζει σε πολλά με τον είρωνα: βρίσκεται συγχρόνως στο επέκεινα και στο παρόν. Η πρακτική του, η οποία «εκφράζεται με ένα είδος *υφολογικής ενότητας*»,<sup>412</sup> μαρτυρά μια αντίληψη η οποία διαπερνά τα γνωρίσματα της συγχρονίας. Αυτό σημαίνει πως ο καλλιτέχνης της πρωτοπορίας τελεί μια ιδιάζουσα κοινωνική λειτουργία, καθώς φέρνει το *μετά* στο *τόρα*. Ο Μπουρντιέ τονίζει πως το ένσαρκο υποκείμενο, ειδικά στο χώρο της τέχνης, «δημιουργεί χρόνο» ενόσω πράττει. Στο ποιοτικό περιεχόμενο αυτής της *δημιουργικής διαδικασίας*, η ρηζικέλευθη πράξη, η οποία σύμφωνα με την χρονική αντίληψη των υπολοίπων «βρίσκεται εκτός χρόνου», αναδεικνύεται ως *προοπτική*.

Το *habitus* συνιστά προϊόν ενσωμάτωσης των κανονικοτήτων και των αναγκαιοτήτων που είναι εγγεγραμμένες στον κοινωνικό χώρο υπό την μορφή ταξινομικών σχημάτων αντίληψης, αποτίμησης και δράσης, βάσει των οποίων οι κοινωνικοί δρώντες κατασκευάζουν, σε ατομικό ή συλλογικό επίπεδο, τον κοινωνικό κόσμο που τους δομεί.<sup>413</sup> «Αυτές οι κοινωνικά δομημένες δομές, και κυρίως οι χρονολογικά πρωτεύουσες και θεμελιωδώς διαμορφωτικές εμπειρίες της παιδικής ηλικίας [...] *προδια-θέτουν* προς ορισμένες *τοποθετήσεις* ή *θεσιληψίες* στον κοινωνικό κόσμο».<sup>414</sup> Αυτό συμβαίνει, συμπληρώνει ο Καψωμένος, διότι οι προαναφερθείσες δομές καθορίζονται από μια «ορισμένη συνθήκη πρόσβασης σε υλικούς, κοινωνικούς, πολιτισμικούς πόρους μιας ορισμένης κοινωνικής θέσης σε μια ορισμένη στιγμή του πεδίου»,<sup>415</sup> ενώ, επιπλέον, επισημαίνει πως «τείνουν να περιορίζουν αυτό που οι

---

411. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 491.

412. P. Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 166.

413. Γιώργος Καψωμένος, «Η έννοια του “*intérêt*” στο έργο του Pierre Bourdieu», 25/7/08, στο *Κοινωνική Πραξεολογία – Ανθρωπολογία, Κοινωνιολογία, Φιλοσοφία, Πολιτική*, προσπελάστηκε στις 3/2/22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://praxeologysocial.wordpress.com/2008/07/25/bourdieu-interest/>.

414. Γ. Καψωμένος, «Η έννοια του “*intérêt*” στο έργο του Pierre Bourdieu», στο *Κοινωνική Πραξεολογία – Ανθρωπολογία, Κοινωνιολογία, Φιλοσοφία, Πολιτική*, ό.π.

415. Στο *ίδιο*.



κοινωνικοί δρώντες μπορούν να αντιληφθούν, να σκεφθούν και να πράξουν». <sup>416</sup> Με άλλα λόγια, οι έξεις διαπνέονται από μια κοινωνικά δομημένη *αίσθηση κατεύθυνσης*, η οποία τροφοδοτείται τόσο από την συλλογική ιστορία του πεδίου όσο και την προσωπική ιστορία [ιδιαίτερος των πρωταρχικών εμπειριών] του εκάστοτε δρώντα. Αυτή η *αίσθηση της τοποθέτησης* μέσα στον κοινωνικό χώρο, συνυποδηλωτική του *πρακτικού προσανατολισμού*, προσπορίζει το *ενδιαφέρον* που δείχνει το εκάστοτε habitus προς κάποιους τομείς του κοινωνικού κόσμου, το οποίο δύναται να γίνει αντιληπτό (τόσο από το ίδιο το habitus όσο και από τον κοινωνικό περίγυρο) ως *κλίση* ή *ροπή* προς κάτι.

Η μπουρντιανή επιμονή στο κοινωνικό ενισχύει, αναπόδραστα, την διαπίστωση πως η ύπαρξη (ή τοπο-θέτηση) εντός του κοινωνικού, ισοδυναμεί με μια προσδιορισμένη και προσδιορίζουσα θέση απέναντι στα [κοινωνικά] πράγματα. Με συναφή τρόπο, οι *θεσιληψίες* λογίζονται, εκτός της προφανούς ετυμολογικής τους ερμηνείας, <sup>417</sup> ως οι «στοχοθεσίες» <sup>418</sup> που υποκινούν τις πρακτικές των habitus, υπό την έννοια ότι αντιπροσωπεύουν κάποιες συμβολικές τους επιδιώξεις εντός του πεδίου. Θα μπορούσε να πει κανείς, πως συνιστούν τα συμβολικά διακυβεύματα *κοινωνικής αυτοπραγμάτωσης* των δρώντων φορέων, υπό την οπτική μιας προσπάθειας ιχνηλάτησης του πρακτικού τους προσανατολισμού. Πιο αναλυτικά, οι *θεσιληψίες*, αποτελώντας μέρος των κοινωνικών δομών και των μηχανισμών τους, θεμελιώνονται τόσο στην αντικειμενικότητα με τη μορφή θεσμών όσο και στην υποκειμενικότητα, στο σώμα, με τη μορφή διαθέσεων. <sup>419</sup> Με απλά λόγια, αυτές οι υπό διεκδίκηση *θέσεις* συνιστούν νομιμοποιημένα πόστα συμβολικής σημασίας. Αποτελούν εγκαθιδρυμένα σημεία πιστοποίησης και εφαρμογής των ποιοτικών γνωρισμάτων των αντικειμενικών δομών που έχει θεσπίσει η καθεστηκυία τάξη σε μια συγκεκριμένη συνθήκη, ενώ συνάμα αποτελούν θέλγητρο για τα κοινωνικά υποκείμενα των οποίων «οι κατηγορίες

---

416. Στο ίδιο.

417. Θέσεις οι οποίες επρόκειτο, εν ευθέτω χρόνω, να καταληφθούν από δρώντες φορείς που θα τις διεκδικήσουν.

418. Όπως έχει επισημανθεί σε προηγούμενα σημεία της εργασίας, ο Μπουρντιέ δεν αναφέρεται σε μια σχολαστικά συνειδητή *στοχοθεσία*, αλλά, στον αντίποδα της καρτεσιανής και της καντιανής νοησιάρχιας, επιτρέπει τη σύλληψη των γνωστικών δομών [και των *πρακτικών*] ως «διαθέσεων του σώματος» και όχι ως μορφών της συνείδησης, βλ. Ν. Παναγιωτόπουλος, «Προλογικό Σημείωμα. Συμβολική Βία και Κοινωνική Φύση», στο Pierre Bourdieu, *Η Ανδρική Κυριαρχία*, ό.π., σ. 16.

419. Στο ίδιο.

σκέψης, αντίληψης, αποτίμησης, δράσης, αίσθησης τις οποίες ενεργοποιούν [...] είναι το προϊόν της ενσωμάτωσης των αντικειμενικών δομών αυτού του ίδιου κόσμου». <sup>420</sup>

Εάν τις εξετάσουμε ως δυναμικές πραγματώσεις (ποιοτικά διαφορικών) *αισθήσεων προσανατολισμού*, τότε, οι *θέσεις*, προικίζουν με νόημα τόσο τις πρακτικές και τις ειδικές *στρατηγικές* <sup>421</sup> των *habitus* κατά τη διάρκεια των οποίων επιχειρούν να διεκδικήσουν νέες θέσεις τις οποίες θεωρούν ότι τους αναλογούν ή τους ταιριάζουν, όσο και το αίσθημα [αυτο-εκ]πλήρωσης του δρώντος στην περίπτωση κατάκτησης της θέσης. Με άλλα λόγια, οι μετέχοντες αξιώνουν, υπό την μορφή ενός προσωπικού αγώνα ο οποίος φέρει κοινωνικά εγγαραγμένους τους *λόγους απόκτησης* των διακυβευμάτων που εμπερικλείει, την διεκδίκηση μιας «αντιπροσωπευτικής» <sup>422</sup> θέσης εντός του κοινωνικού *παιχνιδιού*—διεκδικούν αυτό που η άμεση παρουσία καθώς και η καθημερινή εμπειρία του κοινωνικού κόσμου προσφέρει ως *αυτονόητο*. Στο καλλιτεχνικό πεδίο, η διεκδίκηση υποστασιοποιείται και μορφοποιείται μέσω των καλλιτεχνικών *έργων*. Στο ποιοτικό ενδιαμέσο αυτής της διαδικασίας επισυμβαίνει,

---

420. Ν. Παναγιωτόπουλος, «Προλογικό Σημείωμα. Συμβολική Βία και Κοινωνική Φύση», στο Pierre Bourdieu, *Η Ανδρική Κυριαρχία*, ό.π., σ. 16.

421. Στρατηγικές που προτείνονται αβίαστα από το *habitus* και στοχεύουν, ως ένα είδος υπαρκτικής προέκτασης του εαυτού, στις αντικειμενικές δυνατότητες.

422. Η λέξη τοποθετείται σε εισαγωγικά καθώς δεν χρησιμοποιείται μόνο με θετικό πρόσημο. Για τον Μπουρντιέ, τα *habitus* μπορούν να είναι λιγότερο ή περισσότερο ενεργητικά, ή για να το θέσω αντίστροφα, λιγότερο ή περισσότερο παθητικά. Παρότι, μια έξη, εξ ορισμού, δύναται να διαθέτει δομοποιητικά χαρακτηριστικά, δεν προεξοφλείται ως δρώντας φορέας με αυτοπεποίθηση. Ένα *habitus* μπορεί να χαρακτηρίζεται από ηττοπάθεια. Άλλωστε, η μπουρντιανή περιγραφή της *έξης* δεν περιορίζεται, παραδείγματος χάρη, σε συμπεριφορικά ή ψυχογραφικά στεγανά, παρά τα εμπεριέχει στο σύνολό τους—αναφερόμαστε στα δικαιολογητικά ύπαρξης που παρέχει ο κοινωνικός κόσμος, και, συναφώς, στη σωματοποιημένη μορφή τους [κοινωνικό υποκείμενο]. Λόγου χάρη, ο γόνος ενός αγρότη μπορεί να αξιώνει τη θέση του χειριστή/ οδηγού τρακτέρ -μια θέση η οποία, στις πατριαρχικές, συντηρητικές και πυρηνικές οικογένειες, αντιπροσωπεύει την σταδιακή ανάληψη ευθυνών και το κύρος του αρχηγού της οικογένειας, του «κουμανταδόρου», συμβολίζοντας, κατά μια έννοια, το πέρασμα από την εφηβεία στην ενηλικίωση. Εντούτοις, για τον γόνο μιας εύπορης οικογένειας αστών, η διεκδίκηση αυτή, μπορεί να φαντάζει εντελώς παράλογη. Αντί η επιθυμία διεκδίκησης της συγκεκριμένης θέσης να εκληφθεί ως δείγμα βιοτικού ύψους, μπορεί να συλληφθεί ως ηττοπαθής τρόπος σκέψης. Ωστόσο, αυτό που για τον αστό απόγονο συνιστά δείγμα «ντεκαντάνς» αισθητικής, για τον απόγονο του αγρότη μπορεί να συνιστά προορισμό αυτοεπιβεβαίωσης. Βεβαίως, οφείλουμε να αναφέρουμε πως η παραπάνω επισήμανση προκύπτει από τη σκοπιά της μπουρντιανής έννοιας της *διάκρισης*. Δηλαδή, είναι μια οπτική στραμμένη στις ταξικές σχέσεις κυριαρχίας που αναπτύσσονται εντός του κοινωνικού κόσμου [και των εσωτερικών του μικρο-κόσμων, ή πεδίων] μέσω της δυνατότητας που παρέχει για πρόσβαση σε πολιτισμικά αγαθά, καθώς και των ιεραρχικών διεκδικήσεων που εμπεριέχει. Εάν θέλουμε να εντοπίσουμε δείγματα ηττοπάθειας ιδωμένα από την πλευρά του δρώντα τότε μπορούμε, απλώς, να προσπαθήσουμε να αντιληφθούμε την οπτική γωνία, το σημείο θέασης, του απογόνου του αγρότη, στην περίπτωση που νιώθει ότι δεν μπορεί [ή δεν θέλει] να αντικαταστήσει τον πατέρα του στη θέση του χειριστή/ οδηγού του τρακτέρ. Την περίπτωση, δηλαδή, όπου (θεωρεί πως) αδυνατεί να αναλάβει τις «υποχρεώσεις» που (προ)υποτίθεται ότι του αναλογούν. Το σημείο θέασης ενός «αρνητή» μιας προδιαγεγραμμένης κληρονομιάς, διαπερνάται από υψηλή ένταση η οποία επουδενί δεν του προσφέρεται απενοχοποιημένα.

μέσω της καλλιτεχνικής πρακτικής, η παραγωγική προέκταση των εγχαραγμένων προδιαθέσεων· το γούστο ή το ύφος εν τοις πράγμασι.

### 2.3.1 Γούστο: μια σχέση συνάφειας μεταξύ βιοτικού και καλλιτεχνικού ύφους

Ο Μπουρντιέ σημειώνει πως το καλλιτεχνικό ύφος, ιδωμένο ως σύστημα αρχών, ομοιάζει με κοινωνικό θεσμό καθώς συνιστά ένα «ιστορικά διαμορφωμένο σύστημα το οποίο θεμελιώνεται στην κοινωνική πραγματικότητα, και το οποίο δημιουργεί τα μέσα εκτίμησης των καλλιτεχνικών αγαθών (και των πολιτισμικών αγαθών εν γένει) σε μια συγκεκριμένη κοινωνία, σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή».<sup>423</sup> Αντανακλά, δηλαδή, την ειδική πίστη του πεδίου, άλλως ειπείν, τον ειδικό νόμο της κυρίαρχης αισθητικής. Αντίστοιχα, το βιοτικό ύφος αποτελεί την εκπεφρασμένη μορφή, δια της παρουσίας των κοινωνικών υποκειμένων, του συστήματος αξιών ενός πεδίου.<sup>424</sup> Ο γενέθλιος κόσμος προσφέρει ένα κανονιστικό σύστημα, το οποίο εφοδιάζει τα habitus με τα κατάλληλα ερεθίσματα αλλά και με τα αντιληπτικά μέσα, δια των οποίων προσδίδουν αξιολογική χροιά στα ποιοτικά γνωρίσματα των αντικειμενικών αρχών εντός των οποίων γαλουχήθηκαν. Επιπλέον, το καλλιτεχνικό (αλλά και το βιοτικό) ύφος, ή αλλιώς, *στυλ*, δύναται να αντιπροσωπεύει, εκτός από μεμονωμένα άτομα, μια ολόκληρη περίοδο [γενιά ή γενιές καλλιτεχνών], αλλά και μια κοινωνική ομάδα.<sup>425</sup>

Σε ίδιο μήκος κύματος, η μπουρντιανή θεώρηση του γούστου εντοπίζει διακριτές ομαδοποιήσεις, οι οποίες προκύπτουν άμεσα τόσο από τον ειδικό νόμο του εκάστοτε πεδίου όσο και από τις ταξικές ιεραρχήσεις που αυτό εμπεριέχει. Κύριο γνώρισμα συνάφειας μεταξύ του γούστου, καθώς και του καλλιτεχνικού και του βιοτικού ύφους, αποτελεί το γεγονός ότι, μπουρντιανά, συνιστούν, ως ποιοτικές προεκτάσεις της κυρίαρχης κουλτούρας, παράγωγα της εκπαίδευσης χωρίς να φαίνεται ότι χρωστάνε κάτι στην εκπαίδευση.<sup>426</sup> Πιο συγκεκριμένα, εκτός του γεγονότος ότι αποτελούν προϊόντα «μεγάλης και υπομονετικής διαδικασίας εκμάθησης»,<sup>427</sup> επιβάλλονται συχνά στα ένσαρκα υποκείμενα «χωρίς αυτά να το αντιλαμβάνονται, ορίζοντας έτσι τις διακρίσεις τις οποίες μπορεί να εφαρμόζουν, καθώς και αυτές που

---

423. P. Bourdieu, A. Darbel, D. Schnapper, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, ό.π., σ. 41.

424. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 98.

425. P. Bourdieu, A. Darbel, D. Schnapper, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, ό.π., σ. 39.

426. Στο ίδιο, σ. 110.

427. Στο ίδιο.

μπορεί να τους διαφεύγει ότι συμβαίνουν». <sup>428</sup> Τόσο η αίσθηση του γούστου, όσο και η αίσθηση του (βιοτικού ή καλλιτεχνικού) ύφους ενισχύονται από τους ίδιους μηχανισμούς διαιώνισης της κουλτούρας: «Για να καταφέρει η κουλτούρα να ολοκληρώσει την λειτουργία της, δηλαδή να νομιμοποιήσει κληρονομημένα προνόμια, είναι αναγκαίο και επαρκές να ξεχάσει ή να *απαρνηθεί* τη, συγχρόνως προφανή και κρυφή, σχέση της με την εκπαίδευση». <sup>429</sup> Ο βασικός λόγος που συμβαίνει αυτό, συνίσταται στο γεγονός ότι η κυρίαρχη ταξική ομάδα, και, κατά συνέπεια, η *κυρίαρχη δόξα* (με άλλα λόγια, ορθή δόξα, ορθή αισθητική, ορθή λογική και ούτω κάθε εξής) που προωθεί, επιχειρεί την *αναπαραγωγή* και τη *διαιώνιση* των αξιών που πρεσβεύει, ακριβώς επειδή επιδιώκει την διαιώνιση της δικής της κυριαρχίας. Η πρωταρχική εκπαίδευση (οικογένεια και σχολείο) συνιστούν τους βασικούς και, τρόπον τινά, αδιόρατους μηχανισμούς *αναπαραγωγής* <sup>430</sup> της κυρίαρχης κουλτούρας, φυσικοποιώντας τα αξιακά της γνωρίσματα, και, συναφώς, αποκρύβοντας την αυθαιρεσία της. <sup>431</sup> Έτσι, οι κυρίαρχοι εργαλειοποιούν (όχι τόσο συνειδητά, όσο μέσω μιας πρακτικής αίσθησης υπαρξιακής επιβεβαίωσης και επιβίωσης που τους προσανατολίζει) την εκπαίδευση. Ακριβώς επειδή το σχολείο, ως θεμελιώδης θεσμικός μηχανισμός ο οποίος δύναται να «μεταμορφώσει, υπό όρους κουλτούρας, τις κοινωνικά συντηρούμενες [...] ανισότητες αξίας», <sup>432</sup> μπορεί να σταθεί «απειλητικά» απέναντι στο πολιτισμικό status quo. Εν κατακλείδι, η μπουρντιανή επιμονή στο κοινωνικό επιτρέπει στην επιστήμη της κοινωνιολογίας να κατανοήσει πληρέστερα την δομική και διαθεσιακή ομολογία ποιοτικών γνωρισμάτων μεταξύ κρίσιμων εννοιών, όπως αυτές του βιοτικού ή καλλιτεχνικού ύφους και του γούστου.

Πιο αναλυτικά, στην πρώτη κιόλας σελίδα του βιβλίου του *Η Διάκριση*, <sup>433</sup> στο οποίο επιχειρεί μια κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης, ο Μπουρντιέ εισάγει εμφατικά τον αναγνώστη στο ζητούμενο της διερεύνησής του, χαρακτηρίζοντας το

---

428. P. Bourdieu, A. Darbel, D. Schnapper, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, ό.π., σ. 41.

429. P. Bourdieu, A. Darbel, D. Schnapper, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, ό.π., σ. 110.

430. Η *αναπαραγωγή* εσωκλείει τόσο την λειτουργία επικοινωνίας και εγχάραξης μιας νόμιμης κουλτούρας, όσο και της, εκ νέου, νομιμοποίησης ομολογών πρακτικών μέσω μιας διαδικασίας διαλογής, η οποία στηρίζεται στην συνάφεια που δύνανται να παρουσιάζουν νέες πρακτικές σε σύγκριση με τις ήδη καθιερωμένες ως πρότυπες και αξιόλογες (δηλαδή, αυτές που χαρακτηρίζουν θεμελιωδώς την αισθητική της καθεστηκυίας τάξης).

431. Όταν η κουλτούρα *ανάγεται* σε *φύση*, βλ. P. Bourdieu, A. Darbel, D. Schnapper, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, ό.π., σ. 110.

432. Στο ίδιο.

433. P. Bourdieu, *Η Διάκριση – Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, ό.π.

γούστο ως «ένα από τα ζωτικότερα διακυβεύματα των αγώνων που διεξάγονται στο πεδίο της κυρίαρχης τάξης και στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής».<sup>434</sup> Σύντομα διαπιστώνει κανείς πως, στη ραχοκοκαλιά του εννοιολογικού του εγχειρήματος του, το γούστο αναδεικνύεται ως κάτι που είναι οντολογικά συνυφασμένο με τις διεργασίες που συμβαίνουν εντός του κοινωνικού είναι. Επαναφέρει στο προσκήνιο μια έννοια που τα τελευταία χρόνια ήταν ως επί το πλείστον «αντικείμενο μελέτης των φιλοσόφων του νου, της αισθητικής και των βιολόγων»<sup>435</sup> και της προσδίδει νέο, διακριτό και ευμετάβλητο περιεχόμενο. Επί τούτου, επισημαίνει πως το γούστο συγκροτείται μέσω της ιδιάζουσας συνδιαλλαγής που συμβαίνει εντός του κοινωνικού πλαισίου, δηλαδή, μεταξύ της *αντικειμενικότητας* που πρεσβεύει ένας κόσμος που είναι ικανός εκ των πραγμάτων να πλαισιώνει υποκείμενα, και της ενσώματης ανθρώπινης παρουσίας, η οποία ευρισκόμενη εντός του τον ζωοποιεί. Επιπλέον, εστιάζει στον επικαθοριστικό ρόλο και τον ανακλαστικό χαρακτήρα που παρουσιάζουν οι κοινωνικές τάξεις [ήτοι, οι πολιτισμικά και οικονομικά διαμορφωμένες καταταμίσεις που αντιπροσωπεύουν επίπεδα ιεραρχήσεων] οι οποίες εκλαμβάνονται ως εφελήρια της πλουραλιστικής και ποικιλόμορφης, αλλά πάντοτε υπό όρους, εκδήλωσης των γούστων και των καλαισθητικών κρίσεων.

### ***Τρεις κοινωνιολογικά ιδωμένες κατηγορίες του γούστου***

Συνοπτικά, η μπουρντιανή ανάλυση των ποιοτικών χαρακτηριστικών που εσωκλείει η έννοια του γούστου διακρίνει τρεις κύριες ομαδοποιήσεις. Στην υψηλότερη βαθμίδα των ιεραρχήσεων<sup>436</sup> βρίσκεται το *αστικό γούστο*, δηλαδή, η σχέση των κυρίαρχων με τον κόσμο ή αυτό που ονομάζει «αίσθηση της διάκρισης».<sup>437</sup> Χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτού είναι η *απόσταση* από τις υπόλοιπες κοινωνικές ομάδες [δηλαδή το αίσθημα ανωτερότητας που προκύπτει ως αποτέλεσμα της συμβολικής αξίας που προσδίδει η απόκτηση τίτλων, είτε μέσω της εξειδίκευσης, είτε μέσω του

---

434. P. Bourdieu, *Η Διάκριση – Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, ό.π., σ. 53.

435. Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Πρόλογος. Η διάκριση της “Διάκρισης”», P. Bourdieu, *Η Διάκριση – Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, ό.π., σ. 14.

436. Ο Μπουρντιέ δεν φαίνεται να προτείνει ούτε να προωθή κάποια από τις τρεις καταταμίσεις των γούστων που έχει εντοπίσει μέσω των ερευνών του, κυρίως διαπιστώνει και αναδεικνύει τα κύρια χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα: θα έλεγε κανείς πως, μέσω της αναστοχαστικής του ανθρωπολογίας, προσβλέπει στην επιλεκτική διαχείριση των διακεκριμένων γνωρισμάτων κάθε γούστου, με απώτερο σκοπό την αναγνώριση της αυταξίας της πρακτικής αίσθησης, του συγκερασμού πράξης και θεωρίας, σώματος και νόησης, κόσμου και ατόμου.

437. P. Bourdieu, *Η Διάκριση – Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, ό.π., σ. 28.

κληρονομημένου πολιτισμικού και οικονομικού κεφαλαίου] και η «προτεραιότητα στη φόρμα σε σχέση με τη λειτουργία, στον τρόπο σε σχέση με το αντικείμενο [...] του νου έναντι της αγοραίας ευχαρίστησης των αισθήσεων».<sup>438</sup>

Εν συνεχεία, στο άλλο άκρο, επισημαίνει το *λαϊκό γούστο* ως ενδεικτική αισθητική εκφορά των λαϊκών τάξεων, χαρακτηρίζοντάς, ενίοτε, ως «γούστο της αναγκαιότητας».<sup>439</sup> Στη συγκεκριμένη περίπτωση η καντιανή αισθητική αντιστρέφεται, και η λειτουργικότητα υπερβαίνει την αξία της φόρμας. Για να είναι πολύτιμο ένα έργο τέχνης, παραδείγματος χάρη, πρέπει είτε να έχει αφ' εαυτού χρηστική αξία, είτε να αναπαριστά όσο το δυνατόν πιο άμεσα, κατανοητά και μη αφηρημένα τη λειτουργία και την ηθική προτροπή της χρησιμότητας του πράγματος που αναπαριστά. Κλείνοντας, ο Μπουρντιέ τοποθετεί στο ενδιάμεσο αυτών των δύο το *μικροαστικό γούστο*, το οποίο σχηματικά αντιπροσωπεύει το μεσοδιάστημα ανάμεσα στο *αστικό* και το *λαϊκό*. Παρόλα αυτά, δεν θα έλεγε κανείς πως αποτελεί μια ιδανική μέση λύση που συγκρατεί τα προτερήματα των άκρων, παρά κυρίως πως εκπροσωπεί μια «δειλή» αισθητική στάση. Ομοιάζει με τον επιφυλακτικό άνθρωπο, που διστάζει να εκφέρει κρίση μήπως και εκθέσει τα γνωστικά του κενά, ή ακόμη και την ταπεινή καταγωγή του. Είναι το γούστο του ανθρώπου που δεν έχει το υπεροπτικό θράσος του αστού, αλλά ούτε το θάρρος της άγνοιας του λαϊκού ανθρώπου. Προσδιορίζεται κυρίως συγκριτικά με το πόσο θα ήθελε να μοιάσει στο αστικό γούστο [δηλαδή, με το πόσο θα επιθυμούσε, ο μικροαστός, να αναρριχηθεί στις κοινωνικές τάξεις και να θεωρείται αστός], αλλά και με το κατά πόσο απεχθάνεται ή προσπαθεί να κρύψει τις λαϊκές καταβολές του. Η περιγραφή της μικροαστικής *στάσης* δίδεται πιο γλαφυρά από τον Ε. Λουί: «Μια επιθυμία, μια απελπισμένη προσπάθεια, που ξανάρχισε συνέχεια, να βρεις κάποιους που είναι κάτω από σένα, να μην είσαι ο τελευταίος στην κοινωνική κλίμακα».<sup>440</sup>

Συμπερασματικά, γίνεται κατανοητό πως το *παιχνίδι* της συμβολική εξουσίας, των (συνειδητών ή μη) ιεραρχήσεων, διέπει και νοηματοδοτεί σε μεγάλο βαθμό τον πλαισιακό προσδιορισμό, το ειδολογικό περιεχόμενο και το δομικό χαρακτήρα του *γούστου*, ενώ αυτό με τη σειρά του, καθρεφτίζει την *πρακτική αίσθηση*, την ενότητα ύφους, αλλά και την πρακτική συμπεριφορά των *habitus* που το φέρουν (αλλά και το εκφέρουν). Ακόμη καλύτερα, το γούστο δεν είναι απλώς αντανάκλαση μιας *έξης*, αλλά

---

438. Στο ίδιο, σ. 28.

439. P. Bourdieu, *Η Διάκριση – Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, ό.π., σ. 28.

440. Ε. Λουί, *Να Τελειώνουμε με τον Εντό Μπελγκέλ*, ό.π., σ. 81.

είναι το ίδιο το βίωμα της ιστορίας της, όπως αυτό εξωτερικεύεται στον προσωπικό τρόπο κίνησης των υποκειμένων μέσα στη κοινωνία. Αποτελεί, δηλαδή, μια έμπρακτη δήλωση των ενσωματωμένων και ετερόκλιτων προδιαθέσεων που προσφέρει ο κόσμος (ως πεδίο) για τη διαμόρφωση ενός habitus.

### ***Χαρακτηριστικά γνωρίσματα της έννοιας του γούστου***

Ολοκληρώνοντας την σύντομη περιγραφή των διακριτών κατηγοριών του γούστου, διαπιστώνει κανείς πως ο Μπουρντιέ υποστηρίζει ότι [το γούστο] δεν είναι κάτι γενετικά έμφυτο, κάτι που είναι, δηλαδή, προκαθορισμένο βιολογικά, ή έστω λογικά, δηλαδή με οικουμενικό τρόπο, στην ανθρώπινη ύπαρξη. Αντ' αυτού, είναι κάτι που συνεπάγεται την κοινωνική διάδραση και αντανακλά σε μεγάλο βαθμό τον εσώτερο παλμό των κοινωνικών πεδίων (εντός των οποίων διαμορφώνεται), καθώς αντλεί τη ζωτικότητα του από την συνεχή διαμάχη των τάξεων, δηλαδή των κοινωνικών υποομάδων και του ύφους που, εκ των πραγμάτων, εκπέμπει η καθεμία. Το γούστο ιδωμένο ως αποτέλεσμα της συγκροτησιακής [ως προς το υποκείμενο] φύσης της κοινωνίας, των αντιπαραθέσεων που συμπεριλαμβάνει, της νομιμοποίησης των κανονικοτήτων υπό το πρίσμα των κυρίαρχων ομάδων, της εντασιακής σχέσης μεταξύ των υποκειμένων που διαρθρώνουν μια κοινωνία και, συνεπώς, των συμφερόντων και των στρατηγικών συμβολικής ανέλιξης τους στις ιεραρχήσεις που αυτή ενέχει, δεν μπορεί παρά να χαρακτηρίζεται από ζωτικότητα, διότι εκπέμπει τη δυναμική αντιπαραβολή σχέσεων και συμφερόντων εντός του κοινωνικού είναι.

Επιπροσθέτως, η δυνητικότητα της δημιουργικής πράξης και η ενδεχομενικότητα της εκφραστικής απόπειρας συνδέονται άμεσα με τον βιωματικό τρόπο αντίληψης του ζην και προϋποθέτουν το γούστο. Όχι όμως τόσο ένα γούστο απρόσκοπτα υποκειμενικό, που θα οδηγούσε σε έναν ακραίο σχετικισμό, όσο ένα γούστο σχεσιακής φύσης το οποίο συντίθεται ενεργητικο-παθητικά μέσω της διάδρασης των αντικειμενικών δομών και των δρώντων φορέων. Όταν ο Μπουρντιέ το χαρακτηρίζει «αδημιούργητη αρχή κάθε “δημιουργίας”»<sup>441</sup> δεν αναφέρεται σε κάτι που, απλώς, συνιστά αποκρυστάλλωση μιας κεκαλυμμένης απόρροιας των δομών ενός κόσμου και επομένως δεν καθιστά το άτομο ένα άβουλο φερέφωνο των κανονικοτήτων. Διότι το γούστο συνιστά δήλωση ενός ήδη εκπεφρασμένου κόσμου ενόσω

---

441. P. Bourdieu, *Η Διάκριση – Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, ό.π., σ. 53.

φανερώνεται μέσω των πράξεων ενός habitus το οποίο (παρότι είναι σε μεγάλο βαθμό διαμορφωμένο από τις προδιαθέσεις που του παρέχει το πεδίο εντός του οποίου αναπτύσσεται) διατηρεί μια ενεργητική σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο. Με άλλα λόγια, μέσω του γούστου πραγματώνονται τα στοιχεία που αθροίζονται στην ιστορική «αποθήκη» των τροπικοτήτων του κοινωνικού υπάρχειν, χωρίς, ωστόσο, να προεξοφλείται μια κατάσταση τελεσιδικα παγιωμένη. Κατ' επέκταση εμπερικλείει μια ιστορία εν τω γίνεσθαι, και μάλιστα μια λησμονημένη ιστορία, δηλαδή μια *παραγνωρισμένη* μορφή της ιστορίας των κοινωνικών αντιπαραθέσεων. Συμπερασματικά, το γούστο δεν μπορεί να υφίσταται ως δημιουργημένη αρχή κάθε δημιουργίας, διότι αυτό θα το καταδίκασε σε μια αναπόφευκτη δήλωση τελείωσης, ολοκλήρωσης και παθητικότητας, όπως ακριβώς αναφέρει ο Μπουρντιέ ότι συμβαίνει με τη «νεκρή» γλώσσα.

Συνεπώς, το γούστο είναι αδημιούργητη αρχή κάθε δημιουργίας, διότι διαπερνάται από τους παλμούς της κοινωνικής ύπαρξης, ενώ, παράλληλα, τροφοδοτεί ανεξάντλητα την ανάγκη του ανθρώπου για δημιουργική έκφραση. Είναι, συγχρόνως, ο εν δυνάμει και εν τοις πράγμασι εμπλουτισμός της ανθρώπινης ύπαρξης, η σωματοποιημένη σχέση των αντικειμενικά βιωμένων προδιαθέσεων ενός κόσμου και των επικείμενων έξεων που τον απαρτίζουν και τον ζωοποιούν. Είναι το ύφος, όχι απλώς ως υπαρκτικό γεγονός ή ατελές -εν τω γίνεσθαι- υπαρκτικό δεδομένο, αλλά ως δυναμική προδιάθεση εκτίμησης των στοιχείων του κόσμου που μας περιβάλλει. Είναι μια προδιάθεση εκτίμησης, σκέψης και δράσης [έξη], η οποία διαπλέκεται με τα, ενίοτε αποδεκτά ή μη, αισθητικά και συμβολικά γνωρίσματα ενός χώρου δυνατοτήτων [πεδίο]. Κλείνοντας, είναι το αποκύημα μιας ενσωμάτωσης, η οποία εκδηλώνεται αβίαστα (ή εκδηλώνεται με το να αποκρύβεται, όπως στην περίπτωση του μικροαστικού γούστου), με φυσικότητα, και απολαμβάνει σημαντικό βαθμό υπαρκτικής αυτοτέλειας.

Αφ' ης στιγμής το γούστο, και, αλληλένδετα, το βιοτικό και το καλλιτεχνικό ύφος, συνδέονται άρρηκτα με την κοινωνική ιεραρχία των τάξεων [*ταξικοί αγώνες*] και, συναφώς, με την *κοινωνική προέλευση*, κατανοεί κανείς την άμεση συσχέτισή τους με τις διαθέσεις *ρήξης* ή *συντήρησης* που δύναται να φέρει ένα habitus. Εφόσον, η έξη, εφοδιάζεται προδιαθεσιακά με τους τρόπους εκτίμησης, σκέψης και δράσης του πεδίου ή, πιο συγκεκριμένα, του ταξικού υπο-πεδίου εντός του οποίου ανατρέφεται, συγχρόνως εγχαράσσεται με ποιοτικά γνωρίσματα της αντίστοιχης αισθητικής (*καθαρή, μικροαστική, λαϊκή*). Αναπόφευκτα, θα αντιλαμβάνεται τον κόσμο με τον



μοναδικό [βιωματικό και αντικειμενικά ενσταλαγμένο] τρόπο που γνωρίζει: «Οι καλλιτέχνες δε βιώνουν στ' αλήθεια τη σχέση τους με το “αστικό” παρά μόνο μέσω της σχέσης τους με την “αστική τέχνη”». <sup>442</sup> Όπως αναφέρει ο Μπουρντιέ, «η “επιλογή” μεταξύ των ριψοκίνδυνων επενδύσεων που απαιτεί η οικονομία της απάρνησης, και των σίγουρων τοποθετήσεων», <sup>443</sup> δηλαδή, μεταξύ του ρίσκου και του συμβιβασμού, ή, αλλιώς, της πρωτοπορίας και της συντήρησης, «δεν είναι ανεξάρτητη της κοινωνικής προέλευσης και της δυνατότητας να αντιμετωπίσει κανείς τους κινδύνους τους οποίους ευνοεί αυτή η καταγωγή κατά το μάλλον ή ήττον ανάλογα με τις εξασφαλίσεις που προσφέρει». <sup>444</sup>

---

442. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 352.

443. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου* (υποσημείωση), ό.π., σ. 241.

444. Στο ίδιο.

## 2.4 Βιολογική, κοινωνική και καλλιτεχνική ηλικία

Οι *θεσιληψίες*, κοινωνικο-ιστορικά ενσταλαγμένοι «προ-ορισμοί» και οιονεί πομποί νοηματοδότησης ενός τρόπου ζωής, σχετίζονται με [αλλά και τροφοδοτούνται από] τη *θέση* που κατέχει ήδη μια έξη στον κοινωνικό χώρο. Πιο συγκεκριμένα, η *θέση* συνεπάγεται τη συγκροτησιακή ανατροφή ενός συνεκτικού *εαυτού* [habitus] μέσω της πρόσβασης που προσφέρει σε συγκεκριμένους υλικούς και πολιτισμικούς πόρους<sup>445</sup> και, κατά συνέπεια, συνιστά ένα μηχανισμό ένταξης, ενσωμάτωσης και προσαρμογής των δρώντων στις αναγκαιότητες και τις τάσεις του πεδίου. Ως έννοια συμπεριλαμβάνει την τοπο-χρονική, πολιτισμική και ιστορική συγκυρία εντός της οποίας εμπεριέχεται και δομείται διαθεσιακά το ένσαρκο υποκείμενο. Με άλλα λόγια, ο *γενέθλιος κόσμος*, το πεδίο που προσφέρει τις πρωταρχικές εμπειρίες, ήτοι, τις γνωστικές δομές που εγγράφονται στο σώμα των έξεων, εφοδιάζει προδιαθεσιακά το habitus με ποιοτικά γνωρίσματα του πεδίου τα οποία εξομαλύνουν την ένταξή του στο *παιχνίδι*, φυσικοποιώντας τους ρητούς ή άγραφους κανόνες του κοινωνικού *κόσμου*.

Στην περίπτωση δε που το ένσαρκο υποκείμενο κατοχυρώσει τη νέα [ταιριαστή για το ίδιο] θέση που διεκδικούσε, γεγονός διόλου μεμονωμένο ή σπάνιο όταν *παλιά* και *νέα* θέση ενισχύονται από τους μηχανισμούς της κοινωνικής ιεραρχίας,<sup>446</sup> οι *θεσιληψίες*, αποκτούν, κατ' επίφαση, τον χαρακτήρα ενός προδιαγεγραμμένου και «μοιραίου» προορισμού.<sup>447</sup> Ακριβώς για αυτό το λόγο, ο Μπουρντιέ προειδοποιεί την επιστήμη της κοινωνιολογίας ότι οφείλει να έχει τις αντιληπτικές της κεραίες σε ετοιμότητα. Από τη στιγμή που ο κοινωνικός *κόσμος* παρέχει «λόγους και δικαιολογητικά ύπαρξης», συνεπαγωγικά, δύναται να αντικαταστήσει τον κόσμο του *Πρώτου Δημιουργού*, προσδίδοντας έτσι μια θεολογική διάσταση στα κατ' εξοχήν ανθρώπινα πράγματα, πολλώ δε μάλλον, στις *πρακτικές*.

---

445. Γ. Καψωμένος, «Η έννοια του “intérêt” στο έργο του Pierre Bourdieu», ό.π.

446. Παραδείγματος χάριν, ο απόγονος ενός ευκατάστατου επιχειρηματία είναι πολύ πιο πιθανό να αποκτήσει μια διευθυντική θέση σε κάποια οικογενειακή επιχείρηση, σε σύγκριση με κάποιο habitus προερχόμενο από χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα. Όπως έχει αναφερθεί στην πρώτη ενότητα της εργασίας, ο Μπουρντιέ δίνει ιδιαίτερη έμφαση στους μηχανισμούς που δομούν και αναπαράγουν με αντικειμενικό [αλλά, συνάμα, αντικειμενικοποιητικό] τρόπο την ηγεμονία των κυρίαρχων, θέτοντας υπό ανάλυση την σχέση του *κεφαλαίου* με το *πεδίο*, βλ. ενότητα «Ο Κόσμος, το Πεδίο και το Κεφάλαιο».

447. Με λόγια του Μπουρντιέ, αυτό που συμβαίνει «είναι κάτι που δίνει εκ των υστέρων στο εγχείρημά τους την όψη του προκαθορισμού», βλ. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 363.

Εντούτοις, στο χώρο της τέχνης, υπό το πρίσμα των καινοτόμων πρακτικών, οι θεσιληψίες «παραμένουν συχνά σχεδόν κενές»<sup>448</sup> και, καθώς ορίζονται αρνητικά σε σχέση με άλλες, «περιορίζονται σε μια προαποφασισμένη στάση πρόκλησης, άρνησης, ρήξης».<sup>449</sup> Ένας από τους κύριους λόγους που συμβαίνει αυτό αποτελεί το γεγονός ότι οι νέες γενιές καλλιτεχνών, ακόμη πιο συγκεκριμένα, αυτές που φέρουν μαζί τους τις διαθέσεις της ρήξης με το καθιερωμένο, δύνανται να διακρίνουν «δομικά κενά» (αδιόρατα για τα υπόλοιπα *habitus*) στο αντικειμενικά κατασκευασμένο σύστημα του χώρου δυνατοτήτων: «το κάλεσμα που περικλείουν [τα δομικά κενά] το ακούνε πάντοτε μόνον εκείνοι που, λόγω της θέσης τους μέσα στο πεδίο, της έξης τους και της (συχνά δυσαρμονικής) σχέσης μεταξύ των δύο, είναι αρκετά ελεύθεροι απέναντι στους εγγεγραμμένους στη δομή περιορισμούς ώστε να είναι ικανοί να αντιληφθούν ως δική τους υπόθεση μια δυναμικότητα που, κατά μια έννοια, υπάρχει μόνο γι' αυτούς».<sup>450</sup>

Επιπροσθέτως, οι νεοεισαχθέντες στο πεδίο, δηλαδή, αυτοί στους οποίους αποδίδεται σχεδόν εξ ορισμού η πρωτοβουλία της *αλλαγής*,<sup>451</sup> ευρισκόμενοι μέσα σε ένα σύμπαν όπου το να υπάρξεις σημαίνει να διαφέρεις, ήτοι, να κατέχεις μια διακριτή θέση, «υπάρχουν μόνο στο βαθμό που, χωρίς αναγκαστικά να το θέλουν, θα καταφέρουν να διακηρύξουν την ταυτότητά τους, δηλαδή τη διαφορά τους, να την κάνουν γνωστή και αναγνωρισμένη («να φτιάξουν όνομα»), επιβάλλοντας νέους τρόπους σκέψης και έκφρασης σε ρήξη με τους ισχύοντες τρόπους σκέψης».<sup>452</sup> Κατ' επέκταση, καθώς οι ισχύοντες τρόποι αντιπροσωπεύουν το κατεστημένο, τη συντήρηση και επουδενί τη νεότητα (παρά κυρίως το γήρας), «επιθυμούν να απωθήσουν όλα τα σημάδια *κοινωνικής γήρανσης*».<sup>453</sup> Αυτή η διάκριση είναι εξαιρετικά σημαντική στη μπουρντιανή θεώρηση, καθώς, αφενός αναδεικνύει την *ρήξη* και την *αλλαγή* (συμφυή γνωρίσματα της καινοτομίας) ως ελπιδοφόρες διόδους με προοπτική [ως προς το υποκείμενο], και, αφετέρου, υπογραμμίζει το γεγονός ότι η βιολογική ηλικία δεν ταυτίζεται με την καλλιτεχνική. Συναφώς, ξεκαθαρίζει πως η βιολογική γήρανση δεν συμπορεύεται αποκλειστικά με την κοινωνική.<sup>454</sup>

---

448. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 364.

449. Στο ίδιο.

450. Στο ίδιο, σ. 363.

451. Στο ίδιο, σ. 364.

452. Στο ίδιο.

453. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 364.

454. «Οι πιο “νέοι” δομικά συγγραφείς [...] μπορεί να έχουν την ίδια βιολογική ηλικία με τους “παλαιούς” τους οποίους φιλοδοξούν να ξεπεράσουν», βλ. στο ίδιο. Επιπλέον, για το ίδιο ζήτημα, βλ. στο ίδιο, σ. 240.

Ο Μπουρντιέ, στους *Κανόνες της Τέχνης*, υπεισέρχεται σε λεπτομερείς αναφορές σχετικά με τη νεότητα και το γήρας, καθώς, τόσο σε κυριολεκτικό όσο και σε μεταφορικό επίπεδο, η ηλικιακή διάκριση αντικατοπτρίζεται και στο καλλιτεχνικό πεδίο. Επιγραμματικά, οι ηλικιακές διακυμάνσεις διακρίνονται σε βιολογικές, κοινωνικές, ή καλλιτεχνικές. Εννοιολογικά, σχετίζονται άμεσα και (σχεδόν) συμπορεύονται με το βιοτικό ύφος. Συνοπτικά, η κοινωνική και η καλλιτεχνική γήρανση επέρχονται στα *habitus* τα οποία παραμένουν προσκολλημένα σε «σχήματα αντίληψης και αξιολόγησης που, ακριβώς επειδή έχουν μετατραπεί σε υπερβατικά και αιώνια κανονιστικά πρότυπα, δεν τους επιτρέπουν να αποδεχτούν ή ακόμα και να αντιληφθούν το καινούριο».<sup>455</sup> Με απλά λόγια, γερνάει [κοινωνικά ή καλλιτεχνικά] κανείς, όταν το βιοτικό του ύφος καταλήγει να είναι ένα, τρόπον τινά, παραγωγικό απολίθωμα, εφόσον «εμπεριέχει την άμεση και απευθείας υποταγή στις κοσμικές υποχρεώσεις και ανταμοιβές».<sup>456</sup> Πιο απλά, αυτό συμβαίνει όταν, σε ένα βιοτικό ύφος, ο βαθμός συμβιβαστικότητας υπερέχει τόσο ώστε να αδρανοποιεί τα γνωρίσματα ευελιξίας, ανοιχτότητας και προσαρμοστικότητας.

Ειδικότερα, στην περίπτωση των καλλιτεχνικών *habitus*, η γήρανση εμφανίζεται όταν οι τρόποι παραγωγής που χρησιμοποιούν αποκτούν έναν αδιαπραγμάτευτο χαρακτήρα, οδηγούμενοι, κατά αυτό το τρόπο, στο να αδυνατούν να επικαιροποιηθούν σύμφωνα με της ανάγκες της εποχής και καταλήγουν αναπόφευκτα παρωχημένοι.<sup>457</sup> Με συναφή τρόπο, ακόμη και οι «νεότεροι δημιουργοί που αρκούνται να δημιουργούν έργα βασισμένα στα σχήματα που έχει παραγάγει η γενιά των πρωτοπόρων»<sup>458</sup> υιοθετούν τον, κατά κάποιον τρόπο, παθητικο-γενή ρόλο των υποστηρικτών. Ενθυμούμενοι τον Παπαγιώργη, «η ομοιότητα ξεκουράζει, ανακουφίζει».<sup>459</sup> Δεν προκαλεί, δεν πιέζει, δεν ακροβατεί παρά, δυστυχώς, ισορροπεί υπερβολικά καλά. Η ομοιότητα, κατάσταση στην οποία υποπίπτουν οι συμβιβασμένοι, αποποιείται τις ευθύνες, διαμοιράζει τα χρέη, φοβάται τα λάθη και στοιβάζει, άρον άρον, υπό την ταμπέλα των «αιρετικών», όσες πρακτικές δεν μπορούν να λογιστούν ως ομόρρυθμες με τη δική της λογική. Συνεπώς, οι συνεχιστές προωθούν τη συντήρηση μιας πρωτοπορίας η οποία τείνει να γίνει σταδιακά, ή έχει ήδη καταστεί, ορθή δόξα,

---

455. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 248.

456. Στο ίδιο, σ. 241.

457. Στο ίδιο, σ. 248.

458. Στο ίδιο.

459. Κωστής Παπαγιώργης, *Τα Γελαστά Ζώα*, Καστανιώτη, Αθήνα 2004, σ. 30.

δηλαδή, *κυρίαρχη*. Με λόγια του Μπουρντιέ, γίνονται η «οπισθοφυλακή αυτής της πρωτοπορίας».<sup>460</sup>

Βέβαια, δύσκολα μπορεί να αποποιηθεί κανείς τον *εαυτό* του, ούτε επιζητά η μπουρντιανή θεώρηση να συμβεί κάτι τέτοιο. Τουναντίον, ισχυρίζεται ότι η *έξη* είναι μια αρτίωση ανθεκτικών χαρακτηριστικών, η οποία, ωστόσο, διατηρεί γνωρίσματα πλαστικότητας και ευελιξίας. Στις περιπτώσεις δε των μεγάλων καλλιτεχνών, αυτών που έφεραν μια νέα εποχή στο πεδίο τους, η παγίωση, ή, έστω, η ελαχιστοποίηση της πλαστικότητας, του βιοτικού και του καλλιτεχνικού τους ύφους, δεν έχει τόσο αρνητική χροιά. Η επισήμανση γίνεται υπό την έννοια ότι, αυτές οι περιπτώσεις καλλιτεχνών, έχουν δημιουργήσει (όχι ακριβώς συνειδητά) ένα δικό τους αισθητικό υπο-πεδίο εντός του ευρύτερου καλλιτεχνικού, ακριβώς για να μπορούν να εκφράζονται με τον τρόπο που τους αρμόζει εντός του. Οι πρωτοπόροι *δημιούργησαν εποχή* [αναδιαμόρφωσαν τα όρια του πεδίου] και αυτό, κατά μια έννοια, τους επιτρέπει να προσκολλώνται σε αυτή, εάν τους αρκεί.

\*

Παραδείγματος χάρη, ο Steve Gadd, ένας από τους πιο επιδραστικούς ντράμερ των τελευταίων δεκαετιών, δηλώνει πως, στην ηλικία των εβδομήντα-επτά ετών πια, μελετάει τις βασικές ασκήσεις που μελετούσε όταν πρωτοξεκίνησε τα τύμπανα και των οποίων η ιδιάζουσα εφαρμογή, εκτός του ότι χαρακτήρισε σε μεγάλο βαθμό το στυλ του, τον ανέδειξε ως πρωτοπόρα φυσιολογία. Πιο συγκεκριμένα, στην κοινότητα των κρουστών υπάρχει ένα σύνολο σαράντα θεμελιωδών ασκήσεων [μοτίβα εναλλαγής των χεριών]<sup>461</sup> τα οποία ονομάζονται *rudiments*. Η ονομασία τους αντικατοπτρίζει και το περιεχόμενό τους, το οποίο συνίσταται στην δόμηση απλών [στοιχειωδών] μοτίβων, τα οποία, ενόσω εφαρμόζονται ποικιλοτρόπως στα τύμπανα (διαφορετικά τέμπο, δυναμικές, αξίες, ηχοχρώματα και ενορχηστρώσεις στο όργανο), ανοίγουν ένα [σχεδόν αδιανόητα] περίπλοκο και δημιουργικό πλαίσιο ρυθμικής και μελωδικής σύνθεσης. Η προέλευση τους εντοπίζεται στον ελβετικό μισθοφορικό στρατό, όπου εφαρμόζονταν στα τύμπανα, είτε για να συντονίσουν την ταχύτητα του βηματισμού, είτε για να κοινοποιήσουν κάποια εντολή.

Μεγάλο μέρος της πρωταρχικής μουσικής εκπαίδευσης του Gadd αποτέλεσε η συμμετοχή του σε *drumline*: ένα σύνολο κρουστών [κυρίως ταμπούρα, γκραν κάσες, ροτοτόμ], όπου οι μουσικοί εξοικειώνονται με τα *rudiments* και μαθαίνουν, σε πλαίσια ομάδας, να αναπτύσσουν και να συντονίζουν απαιτητικά ρυθμικά μοτίβα. Ο Gadd φροντίζει σε ποικίλες συνεντεύξεις να επισημαίνει την επίδραση

460. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 241.

461. Για παράδειγμα, μια από τις πιο δημοφιλείς ασκήσεις είναι το “paradiddle”. Το μοτίβο συνίσταται στην εξής δομή: ΔΑΔΔ – ΑΔΑΑ (Δ= δεξί χέρι, Α=αριστερό χέρι).

που [είχε και] έχει στο παίξιμό του η τριβή με το *marching*.<sup>462</sup> Επί τούτου, η καριέρα του περιέχει κάποιες δημιουργικές κορωνίδες. Συγκεκριμένα, μια από τις πιο δημοφιλείς του συνθετικές παρεμβάσεις είναι η ρυθμική εισαγωγή στο κομμάτι του Paul Simon «50 ways to leave your lover». Όποτε ερωτάται για την πηγή έμπνευσης του μοτίβου, απαντά πως δεν ξέρει ακριβώς πως εμπνεύστηκε, αλλά πως, σε πλαίσια διάδρασης με τους άλλους μουσικούς στη συγκεκριμένη συνθήκη (στο στούντιο ηχογράφησης), αυτοσχεδίασε: «Απλώς άκουσα τη μουσική και προσπάθησα να παίξω κάτι που ταίριαζε».<sup>463</sup> Μέσω του φίλτρου της *πρακτικής λογικής*, ο Μπουρντιέ έχει επισημάνει πως οι καλλιτέχνες συχνά δεν μπορούν να εξηγήσουν την πρακτική τους με τρόπο που να γίνεται σχολαστικά κατανοητή. Η *αίσθηση της πρακτικής* τους δεν είναι μια σχολαστικά κατανοήσιμη ή εξηγήσιμη αίσθηση. Αυτός που κατέχει μια πρακτική είναι ικανός να την εφαρμόσει μόνο υπό μορφή πράξης. «Μόλις στοχαστεί πάνω στη πρακτική του [...] το δρών υποκειμένο χάνει κάθε δυνατότητα να εκφράσει την αλήθεια της πρακτικής του [...] και μόνο το ότι δέχεται ερωτήματα και διερωτάται [...] το λόγο ύπαρξης της πρακτικής του, δεν του επιτρέπει να εκφράσει το πιο ουσιαστικό, ότι ίδιον της πρακτικής είναι ότι αποκλείει αυτό το ερώτημα».<sup>464</sup> Ο Ζανκελεβίτς, σε ίδιο μήκος κύματος γράφει πως «όταν ρωτάμε έναν βιρτουόζο πιανίστα για τον τρόπο με τον οποίο παίζει τις Υπερβατικές σπουδές του Λιστ ή του Λιαπούνοφ, τα δάχτυλά του μπερδεύονται, γλιστρούν και κάνει φάλτσο. [...] Όταν ρωτούν τον ακροβάτη πως καταφέρνει να στέκεται στο ένα πόδι στην άκρη του τόξου της Νοτρ Νταμ, νιώθει ίλιγγο, χάνει την ισορροπία του και τσακίζεται στο έδαφος».<sup>465</sup> Συναφώς, ο Gadd δεν μπορεί να εξηγήσει την πρακτική του, ωστόσο, εντοπίζει το ρίζωμά της στην πρωταρχική του εκπαίδευση. Τονίζει πως, παρότι δεν μπορεί να εξηγήσει *γιατί* αυτοσχεδίασε με αυτόν τον τρόπο, μπορεί αναμφίβολα να αντιληφθεί το γεγονός ότι η εμπειρία του στο *drumline* κρύβεται από πίσω:<sup>466</sup> «Όταν ήμουν μικρός έπαιζα σε *drumline* και στη φιλαρμονική, όπου συνήθιζα να γράφω μέρη για τα τύμπανα. Από εκεί προήλθε, μάλλον ασυνείδητα, η έμπνευση».<sup>467</sup>

Ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικού ύφους του Gadd, αναδεικνύεται στους αυτοσχεδιασμούς του, όπου συχνά επαναλαμβάνει τις ίδιες φράσεις διατηρώντας ένα αρκετά συγκεκριμένο μοτίβο [*pattern*]. Είναι κοινός τόπος, στον κύκλο των μουσικών, το γεγονός ότι εάν παρακολουθεί κανείς τον Gadd να αυτοσχεδιάζει, σε κάποιο σημείο θα παίζει τον ρυθμό Mozambique, ή πως θα δημιουργήσει χώρο ώστε να παίζει “Ratamacue” [πλέον γνωστό στα εγχειρίδια και ως Gaddamacue]. Το εντυπωσιακό είναι ότι, όχι μόνο δεν δυσανασχετούν οι μουσικοί με αυτή την, τρόπο τινά, προβλεψιμότητα στο αυτοσχεδιαστικό μέρος, αλλά, θα έλεγε κανείς, σχεδόν ανυπομονούν να επαναληφθεί. Άλλωστε, ο ενθουσιασμός του κοινού στις συναυλίες, όταν ο Gadd παίζει αυτά τα χαρακτηριστικά σχήματα, περισσεύει. Καθώς θεωρείται από τους πρώτους που καθιέρωσαν το *linear*

---

462. Ενδεικτικά, βλ. «Steve Gadd Interview: Behind the Drums» (11 Αυγούστου 2014), *The Dishmaster*, προσπελάστηκε στις 15.4.22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://thedishmaster.com/2014/08/steve-gadd-interview-behind-the-drums/>.

463. Rick Mattingly, «Steve Gadd», *Percussive Arts Society*, προσπελάστηκε στις 5.4.22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/steve-gadd>.

464. P. Bourdieu, Pierre, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, ό.π., σ. 147.

465. V. Jankélévitch, B. Berlowitz, *Κάπου στο Ανολοκλήρωτο*, ό.π., σ. 23.

466. «Steve Gadd Interview: Behind the Drums», ό.π.

467. Nick Deriso, «Steve Gadd on ‘Aja,’ ‘50 Ways to Leave Your Lover,’ ‘Take It Away,’ others: Gimme Five» (27 Σεπτεμβρίου 2012), *SomethingElse!*, προσπελάστηκε στις 3.4.22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://somethingelsereviews.com/2012/09/27/steve-gadd-on-aja-50-ways-to-leave-your-lover-take-it-away-others/>.

*drumming* στυλ, αλλά, επίσης, κατέστησαν δημοφιλή τα *rudiments* εφαρμοσμένα σε *groove*,<sup>468</sup> δημιούργησε, αναπόφευκτα, ένα νέο υπο-πεδίο το οποίο φέρει την προσωπική του σφραγίδα. Όντας ένας ζωντανός θρύλος, έχει κατακτήσει το δικαίωμα να *συντηρεί* το [ή να «συντηρείται» από το] παίξιμό του χωρίς αυτό να τον «μουμιοποιεί». Άλλωστε, όπως αναφέρει σε αρκετές συνεντεύξεις, παρατηρεί με ενδιαφέρον τις νέες γενιές και τα νέα στυλ, αλλά, συχνά, αδυνατεί να τα καταλάβει. Προσπαθεί, εντούτοις, να βελτιωθεί στα πράγματα τα οποία αντιλαμβάνεται πληρέστερα -αυτά της δικής του *εποχής*.

Ο Gadd παραμένει ανοιχτός, παρότι υστερεί σε «πλαστικότητα». Παρατηρεί με ενδιαφέρον τα τεκταινόμενα στο καλλιτεχνικό πεδίο. Το *habitus* του επιθυμεί και προσπαθεί να επικαιροποιηθεί, παρόλα αυτά, εκ των πραγμάτων φαίνεται πως, σταδιακά, επέρχεται η καλλιτεχνική του γήρανση. Μπουρντιανά, θα έλεγε κανείς πως, η, πάλαι ποτέ, καινοτόμα πρακτική του υφίσταται μια διαδικασία «ρουτινοποίησης», από την οποία «δεν ξεφεύγουν ούτε τα ίδια τα κινήματα της πρωτοπορίας, και προκαλείται από την επαναλαμβανόμενη και επαναληπτική ενεργοποίηση δοκιμασμένων διεργασιών, από τη χωρίς επινόηση χρήση μιας ήδη επινοημένης τέχνης του επινοείν».<sup>469</sup> Αυτή η διεργασία καθιστά τα υπόλοιπα (βασιλικότερα του βασιλέως) *habitus* συντηρητές μιας παράδοσης, αλλά παρέχει στον καινοτόμο που την ανέδειξε το δικαίωμα να τη συντηρεί [η συντήρηση εδώ αποκτά θετικό πρόσημο]. Είναι έκδηλο, και αυτό μαρτυράται τόσο από τη συνολική του παρουσία στα μουσικά δρώμενα όσο και από την προσωπική του στάση, πως, ο Gadd, δεν συνεχίζει να κάνει αυτό που γνωρίζει να κάνει καλά, για τους άλλους, λόγω μιας ματαιόδοξης φιλαυτίας. Είναι εμφανές πως συνεχίζει να το κάνει γιατί απολαμβάνει να το κάνει, σε έναν χώρο που δημιούργησε ο ίδιος για να μπορεί να κάνει αυτό που ήθελε [και θέλει] να κάνει. Με άλλα λόγια, ο πρωτοπόρος δεν βρίσκεται εκτός *illusio*, παρά ασπάζεται την πρωτοπορία ως ορίζοντα. Προσπαθεί να εγκαθιδρύσει μια *illusio* στον δικό του χώρο. Δεν αποτινάζει κάθε *illusio* για να υπάρξει ελεύθερος. Αφ' ης στιγμής το *ύφος* του Gadd βρίσκει ακόμη πολλούς υποστηρικτές και διατηρείται ζωντανό στο καλλιτεχνικό πεδίο, θα έλεγε κανείς πως, υπό μπουρντιανό πρίσμα, θεωρείται, πλέον, *παλαιό* [με το κύρος του *κλασικού*], αλλά *επουδενί γερασμένο* [ήτοι παρωχημένο].<sup>470</sup>

\*

Ιδιαίτερη έμφαση δίδεται ειδικά στη σχέση μεταξύ της *νεότητας* και της *καινοτομίας*. «Το πεδίο πολιτιστικής παραγωγής προσδίδει πρωτοκαθεδρία στη νεότητα, καθώς παραπέμπει στην απάρνηση της εξουσίας και της «οικονομίας» που αποτελεί το θεμέλιό της: αν οι καλλιτέχνες [...] τείνουν πάντοτε να τοποθετούνται από την πλευρά της «νεότητας», αυτό συμβαίνει επειδή [...] η αντίθεση μεταξύ των ηλικιών είναι ομολογητή της αντίθεσης μεταξύ της «αστικής» σοβαρότητας και της άρνησης του πνεύματος της σοβαρότητας από τη «διάνοηση»· η απόσταση από το χρήμα και τις εξουσίες διατηρεί μια σχέση κυκλικής αιτιότητας με την καταστατική θέση κυρίαρχου-κυριαρχούμενου [...] η πρόσβαση στους κοινωνικούς δείκτες της ώριμης ηλικίας [...]

468. Ρυθμός ο οποίος ενσωματώνει όλα τα βασικά γνωρίσματα που τον καθιστούν επαρκή ως προς την αρτίωση ενός ρυθμικού μοτίβου.

469. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 384.

470. Στο ίδιο, σ. 240.

είναι ταυτοχρόνως προϋπόθεση και συνέπεια στις θέσεις εξουσίας, και η εγκατάλειψη πρακτικών συνδεδεμένων με την εφηβική ανευθυνότητα (στην οποία εντάσσονται οι πολιτιστικές πρακτικές της «πρωτοπορίας») είναι όλο και πιο πρώιμες όταν πηγαίνουμε από τους καλλιτέχνες στους καθηγητές». <sup>471</sup>

Πιο αναλυτικά, στο πλαίσιο της πολιτιστικής παραγωγής, <sup>472</sup> το οποίο ενυπάρχει στο καλλιτεχνικό πεδίο, η «νεότητα» παρουσιάζεται με διττή σημασία. Δεν χρησιμοποιείται από τον Μπουρντιέ απλώς ως δηλωτική περιγραφή της βιολογικής ηλικίας ενός habitus [το ένσαρκο υποκείμενο, προφανώς, δεν είναι μόνο η βιολογική του ηλικία], αλλά μπορεί να αντικατοπτρίσει την καλλιτεχνική του ωριμότητα και τα κοινωνικά δομημένα αξιολογικά χαρακτηριστικά που αυτό συνεπάγεται. Τα νιάτα καθώς και το γήρας, υπό αυτή την μεταφορική θέαση, συνιστούν γνώρισμα τόσο των θέσεων και των διαθέσεων ενός habitus όσο και των διαδικασιών νομιμοποίησης που εγκαθιδρύονται στον τόπο της καλλιτεχνίας –αποτελούν δηλαδή καθρέφτισμα της σχεσιακής πραγματικότητας μεταξύ των έξεων και του πεδίου.

Σε πλήρη αντίθεση με τη νιότη, το γήρας, συσχετίζεται περισσότερο με την «σοβαρότητα», δηλαδή την πλήρη και ανεξέταστη αποδοχή του πολιτισμικού status quo. Συναφώς, το εννοιολογικό του περιεχόμενο γίνεται πληρέστερα αντιληπτό μέσω της ανάλυσης των ταξικών διαφορών και, κατ' επέκταση, των ιεραρχικών διεκδικήσεων του κοινωνικού γίγνεσθαι. Οι ώριμοι, ήτοι, οι «σοβαροί», συνηθίζεται να παίρνουν το μέρος των κυρίαρχων και του καθωσπρεπισμού, επιθυμώντας την σταθερότητα, τη συντήρηση και τη σιγουριά του συμβιβασμού. Όντας πλήρως ικανοποιημένοι από τους «βασικούς μηχανισμούς της κουλτούρας και της εξουσίας» <sup>473</sup> που ωφελούν τη θέση που έχουν ήδη κατακτήσει, προσβλέπουν στη διαίωνισή τους. Έτσι, η θέση, η οποία, ενίοτε, φροντίζει να υπερτονίζει το οικονομικό και το συμβολικό κεφάλαιο που κατέχουν, άλλως ειπείν, το αδιαμφισβήτητο της κυριαρχίας τους, τους καθιστά *συνεχιστές* των αντικειμενικών μηχανισμών εντός των οποίων ανατράφηκαν.

Από την άλλη πλευρά, η καλλιτεχνική νεότητα φαίνεται να συμπορεύεται με την «απάρνηση της εξουσίας και της “οικονομίας”». Το κύριο μέλημά της δεν είναι οι χρηματικές απολαβές, ούτε τα συνεπαγόμενα της νομιμοποίησης στον τρόπο που αυτά είναι γνωστά στη συγχρονία -δηλαδή, η αύξουσα δυναμική, ήτοι, η εξουσία που έπεται

---

471. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 247.

472. «Παραγωγή», στη συγκεκριμένη περίπτωση, υπό την έννοια του εμπορίου, δηλαδή της οικονομικής συνδιαλλαγής, και όχι αποκλειστικά της δημιουργίας έργων τέχνης για χάρη της τέχνης ή της προσωπικής εκφραστικής ανάγκης του δημιουργού.

473. P. Bourdieu, *Η Διάκριση – Κοινωνική Κριτική της Καλαισθητικής Κρίσης*, ό.π., σ. 14.



την κατάκτηση αυτής. Προέχει, κυρίως, η διαφοροποίηση [υφολογική αποστασιοποίηση] από τον κατεστημένο τρόπο καλλιτεχνικής έκφρασης και τις ιδεολογικές προεκτάσεις που αυτή πρεσβεύει.<sup>474</sup> Δύσκολα αμφισβητεί κανείς την εντασιακή κατάσταση της αγωνιώδους επιθυμίας του «εφήβου» να απεγκλωβιστεί από τις προκαθορισμένες [πρέπουσες] συμπεριφορές. Η αντίδραση και η αλλαγή που επιζητά η νέα «ματιά», υπό την αίσθηση του αναγκαίου, συνιστά το αποτύπωμα ενός κοινωνικού ψυχογραφήματος. Πρόκειται για την εμπεδωμένη, άλλως ειπείν, ενσταλαγμένη *πρακτική γνώση* του κοινωνικού χώρου, η οποία απορρέει από την ενσωμάτωση των «κοινωνικών δομών υπό τη μορφή διαθεσιακών δομών [και] των αντικειμενικών ευκαιριών υπό τη μορφή προσδοκιών και προβλέψεων».<sup>475</sup>

\*

*Καινοτομία και οικονομικό κεφάλαιο:* Μολαταύτα, η απάρνηση της οικονομίας δεν συνεπάγεται πως οι νεοεισαχθέντες στο πεδίο της τέχνης υποβαθμίζουν κάθε οικονομική συνδιαλλαγή. Η *στρατηγική*, είτε ως συνειδητή είτε ως ασύνειδη πράξη του habitus -αυτή η εντελώς συγκεκριμένη, μέσα στην αοριστία της, «αίσθηση της τοποθέτησης» σε ένα πεδίο και οι δημιουργικές της προεκτάσεις μέσω των καλλιτεχνικών πρακτικών- οδηγεί τις έξεις προς τις επιλογές που φαντάζουν ιδανικές. Επιλογές οι οποίες δεν κυοφορούν απλώς εν δυνάμει καταστάσεις, αλλά, ιδωμένες από την πλευρά του δράντος, είναι οι, εν τοις πράγμασι, μοναδικές και αδιάψευστες επόμενες κινήσεις που πρέπει να γίνουν· αυτή η, κοινωνικά εκπορευόμενη, *πρακτική αίσθηση* η οποία προκρίνει μια πράξη [ή επιλογή] ως τη μόνη σημαίνουσα. Ενίοτε εσωκλείει γνωρίσματα αυθορμητισμού, ακόρεστης διάθεσης απεγκλωβισμού από τα καθιερωμένα μοτίβα, αυτονομίας και συμβολικής ανάδειξης. Η απόκτηση *κύρους*, η οποία, εκτός από την σημασία της στον κόσμο των «μεγάλων», συνιστά μια πολύ ιδιαίτερη και παρακινούσα αρχή στο νεανικό κόσμο, καθώς και ο, κατά μια έννοια, αφελής παρορμητισμός που αγνοεί την οικονομική λογική που ενέχει το κοινωνικό σύμπαν, χαρακτηρίζουν αυτή την κοινωνικά προσδιορισμένη «εφηβική ανευθυνότητα».

Ωστόσο, το καλλιτεχνικό πεδίο, λιγότερο ή περισσότερο αυτόνομο ανά περιόδους, εμπεριέχει και διαπερνάται από τις σχέσεις οικονομικής λογικής που προκύπτουν μεταξύ των αντικειμενικών συνθηκών [αγοραστικό κοινό, εμπορευματοποίηση έργων τέχνης, μουσειακές εκθέσεις και ούτω καθεξής] και των ήδη πραγματωμένων ή μελλοντικών καλλιτεχνικών πράξεων. Για παράδειγμα, ο Μπουρντιέ επισημαίνει πως ακόμη και στην περίπτωση της *μυοεμίας*, εξ ορισμού κίνημα που απορρίπτει τις χρηματικές απολαβές και φέρνει στο προσκήνιο την *τέχνη για την τέχνη*, το «κέρδος» αναδεικνύεται με άλλη μορφή, με αυτή του *κύρους*. Παρότι, η απόκτηση κύρους ή, αλλιώς, η απόκτηση συμβολικής δύναμης, προβάλλεται αρχικά ως συμβολική απο-πληρωμή, εν τέλει, συντελεί στην απόκτηση εξουσίας

---

474. Με λόγια του Gould, «το μόνο που δικαιολογεί την ύπαρξή μας ως μουσικών -με οποιονδήποτε τρόπο κι αν κάνουμε μουσική- είναι η διαφοροποίηση», βλ. G. Gould, *Σκέψεις για τη Μουσική*, ό.π., σ. 121.

475. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σσ. 236-237.

και καθιέρωσης, δηλαδή νομιμοποίησης των οικονομικών απολαβών. Λακωνικά, θα ονοματίσει αυτή την διεργασία *ανεστραμμένο οικονομικό κόσμο*.<sup>476</sup>

Επί τούτου, σε άλλο σημείο, αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο υπερασπίστηκε τα οικονομικά του συμφέροντα (κυρίως τα πνευματικά δικαιώματα από τις παρτιτούρες) ο Μπετόβεν, δηλαδή, το «κατεξοχήν αντικείμενο του αγιογραφικού εγκωμιασμού του “καθαρού καλλιτέχνη”».<sup>477</sup> Απαραίτητη προϋπόθεση για να αποδοθούν σωστά τα έργα του σπουδαίου συνθέτη αποτελούσε η εξασφάλιση πολύ μεγάλων ορχηστρών. Προϋπόθεση η οποία σχετιζόταν άμεσα με το οικονομικό, και, συναφώς, με το επιχειρηματικό σκέλος του καλλιτεχνικού πεδίου. Ο Μπετόβεν, εξασφαλίζοντας οικονομικές απολαβές από τα έργα του, κατάφερε συνάμα να εξασφαλίσει, κόντρα στον «οικονομικό αγγελισμό της ρομαντικής αναπαράστασης του καλλιτέχνη»,<sup>478</sup> τις συνθήκες που ωφελούσαν την δημιουργική του πρακτική. Μέσω αυτής της επισήμανσης, η μπουρντιανή θεώρηση ενισχύει την οπτική της, αναδεικνύοντας την εμμένεια στο κοινωνικό. Προσ-γείωσε πρακτικές, οι οποίες συνηθίζονταν να επενδύονται με τον αφηγηματικό μανδύα του υπερβατικού και του αφηρημένου, στον ρεαλισμό του κοινωνικού. Μπροστά στον κίνδυνο να παραμείνει σε κατάσταση αδράνειας, η καλλιτεχνική πράξη, πολλώ δε μάλλον η καινοτομία, ή, αλλιώς, «η επαναστατική πρόθεση», πρέπει να εξασφαλίζει τα «οικονομικά» μέσα για την πραγματοποίηση μιας φιλοδοξίας που δεν περιορίζεται στην «οικονομία».<sup>479</sup> Ο Μπουρντιέ υπογραμμίζει, άλλωστε, πως «το (κληρονομημένο) χρήμα είναι αυτό που εξασφαλίζει την ελευθερία απέναντι στο χρήμα», για να συμπληρώσει λέγοντας πως «η περιουσία προσφέρει την τόλμη στην οποία χαμογελά η τύχη».<sup>480</sup>

Τα κοινωνικά υποκείμενα, τα οποία δεν έχουν κληρονομήσει ένα επαρκές οικονομικό κεφάλαιο, έχουν να δώσουν συνάμα ένα εντελώς δικό τους αγώνα, καθόλα προσδιορισμένο από την οικονομική λογική των χρηματοπιστωτικών συναλλαγών. Η συμβολική τους διεκδίκηση κινείται ομόλογα με τον βαθμό ρίσκου που διατίθενται να πάρουν μέσω των πρακτικών τους. Το διακύβευμα είναι ανάλογο με το *άλμα πίστης* που αναλαμβάνουν, τοποθετώντας τους εαυτούς τους σε καταστάσεις ασύγκριτης έντασης. Συναφώς, ο καλλιτέχνης της πρωτοπορίας, γνωρίζοντας με συγκεκριμένο, αλλά αδιαμφισβήτητο, τρόπο τους λόγους για τους οποίους πράττει αυτό που πράττει, δείχνει αμέριστη εμπιστοσύνη στον εαυτό του [*πρακτική αίσθηση*]. Η εμπιστοσύνη αυτή, διαφαίνεται από το γεγονός ότι καλείται να υπερασπιστεί μια διάσταση της πραγματικότητας η οποία δεν συμβαδίζει με τα καθιερωμένα πρότυπα. Αλλωστε, ο χώρος δυνατοτήτων της τέχνης προσφέρεται ως πεδίο ανάδυσης προοπτικών. Ο πρωτοπόρος προσβλέπει στην πραγματοποίηση μιας φιλο-δοξίας, η οποία δεν είναι άλλη από την *προοπτική* που του προσφέρει η πρακτική του αίσθηση. Ενίοτε, αυτή η *αίσθηση της τοποθέτησης*, συνάμα αίσθηση των αναγκών, η οποία δεν είναι άλλη από μια μικρογραφία της κοινωνίας και της ιστορίας σε μια συγκεκριμένη καμπή, συνεπικουρεί στην ανάδυση προοπτικών, υπό την μορφή (αδιαφιλονίκητων) αντικειμενικών ευκαιριών. Με λόγια του Μπουρντιέ, «αυτή η αίσθηση κοινωνικού προσανατολισμού [...] επιτρέπει στους πιο πληροφορημένους από τους νεωτεριστές να αισθάνονται και να

---

476. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σσ 142-147. Επιπλέον, βλ. «Ο Μποντλαίρ νομοθέτης», ό.π., σσ. 113-124.

477. Στο ίδιο, σ. 239.

478. Στο ίδιο.

479. Στο ίδιο.

480. Στο ίδιο, σ. 145.

προαισθάνονται, *έξω από κάθε κινικό υπολογισμό*, “αυτό που πρέπει να κάνουν”, ή πότε, πώς και με ποιους να το κάνουν, δεδομένων όλων όσων έχουν γίνει, όλων όσων γίνονται, όλων αυτών που τα κάνουν και του που, του πότε και του πώς τα κάνουν». <sup>481</sup>

\*

Επιστρέφοντας στη διευκρίνηση του όρου «νεότητα», μπορεί κανείς να είναι νέος ηλικιακά αλλά γερασμένος καλλιτεχνικά. Κατά παρόμοιο τρόπο, μπορεί να ισχύει και το αντίστροφο. Υπό το πρίσμα ενός *αεικίνητου κόσμου*, δηλαδή, ενός κοινωνικού πεδίου του οποίου η αντικειμενική κατάσταση δεν παραμένει αναλλοίωτη στο διηνεκές λόγω του διεκδικητικού χαρακτήρα των δρώντων φορέων που εμπεριέχει, η έννοια της πρωτοπορίας [η οποία ταυτίζεται με τη μεταφορική χρήση της «νεότητας»] διαπνέεται, αναπόδραστα, τόσο από την *ιστορία των δρώντων* όσο και από την *ιστορία του πεδίου*. Στη συνέχεια θα επιτελεστεί μια συγκεντρωτική προσπάθεια επισήμανσης των βασικών γνωρισμάτων της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, η οποία θα προσβλέπει, στην αιχμή της, στην ανάδειξη της προοπτικής της καινοτομίας ως προοπτική για (πάντοτε υπό όρους) ελευθερία.

---

481. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σσ. 261-62.

## 2.5 Διακυβευματική φύση της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας: μια συμβολική μάχη επαναπροσδιορισμού των ορίων μεταξύ παλιάς και νέας ορθοδοξίας

*«Οντως, μορφή που δεν αλλάζει  
παύει να είναι μορφή»<sup>482</sup>*

*Κωστής Παπαγιώργης*

Στην προηγούμενη ενότητα παρατέθηκαν κάποια γνωρίσματα που αφορούσαν στη διασαφήνιση της σχέσης της καινοτομίας με τη βιολογική, την κοινωνική και την καλλιτεχνική ηλικία. Επιπλέον, επισημάνθηκαν κάποια ποιοτικά χαρακτηριστικά που εμπρικλείονται στις σχέσεις μεταξύ των πρωτοπόρων δρώντων και των κοινωνικών καθορισμών. Στο σημείο αυτό, υπό το πρίσμα της μπουρντιανής θεώρησης της ιστορίας του πεδίου και των δομικών μηχανισμών που εμπρικλείει, θα ακολουθήσει μια συμπτυκτωτική περιγραφή των *κοινωνικο-ιστορικά* διακριτών γνωρισμάτων της καινοτομίας πράξης. Συγκεκριμένα, λαμβάνοντας υπόψη τις προαναφερθείσες επισημάνσεις, θα αναλυθεί η *διακυβευματική* φύση της πρωτότυπης *δημιουργικής δραστηριότητας*—ακόμη και (κυρίως) αυτής που, μέσω της επαναστατικής της ορμής και των συμβολικών της διεκδικήσεων, δύναται να δημιουργήσει *εποχή*.

Ο Μπουρντιέ γράφει πως το προνόμιο που αποδίδεται στη «νεότητα», καθώς και στις αξίες της αλλαγής και της πρωτοτυπίας με τις οποίες αυτή (δύναται να) συνοδεύεται, «εκφράζει τον ειδικό νόμο της αλλαγής του πεδίου παραγωγής, δηλαδή την διαλεκτική της διάκρισης: αυτή η διαλεκτική οδηγεί τους θεσμούς, τις σχολές, τα έργα και τους καλλιτέχνες που “δημιούργησαν εποχή” να γίνονται παρελθόν, να γίνονται κλασικοί ή απότακτοι, με άλλα λόγια να εξοβελίζονται *εκτός της ιστορίας* ή να «περνούν στην ιστορία», στο αιώνιο παρόν της καθιερωμένης κουλτούρας, όπου τάσεις και σχολές που ήταν εντελώς ασύμβατες όσο βρίσκονταν «εν ζωή» μπορούν να συνυπάρχουν ειρηνικά [σε εγχειρίδια και στις αίθουσες των μουσείων], καθότι έχουν καταστεί κανονικές, ακαδημαϊκές, ουδέτερες».<sup>483</sup>

Επισημαίνει, κατ’ αυτό το τρόπο, μια διαλεκτική της διάκρισης, δηλαδή, μια διεργασία κατά τη διάρκεια της οποίας οι δρώντες φορείς διεκδικούν την κοινωνική

482. Κ. Παπαγιώργης, *Τα Γελαστά Ζώα*, ό.π., σ. 36.

483. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 248.

(άρα και συμβολική) τους αναγνώριση [κύρος]. Επιπροσθέτως, υπογραμμίζεται το γεγονός ότι, αυτή η διαλεκτική, συμπορεύεται με [ή συνεπάγεται] μια διεργασία αλλαγής και κινητικότητας εντός του πεδίου: «Αρκεί λοιπόν να υπάρχει κανείς μέσα σ' ένα πεδίο για να προκαλεί σε αυτό συνέπειες».<sup>484</sup> Για τον Μπουρντιέ, το καλλιτεχνικό πεδίο, παραμένει, όπως κάθε πεδίο, ένας τόπος που φιλοξενεί έναν «αγώνα για τη ζωή», ήτοι, μια συμβολική μάχη για επιβίωση.<sup>485</sup> Πιο συγκεκριμένα, στον καλλιτεχνικό χώρο υπάρχουν πολλά διακριτικά σημεία, τα οποία δημιουργούν την ύπαρξη ενός σύμπαντος όπου το να υπάρχεις σημαίνει να διαφοροποιείσαι.<sup>486</sup> Στην καλύτερη των περιπτώσεων, «στοχεύουν να επισημάνουν τις πιο επιφανειακές και τις πιο ορατές από τις ιδιότητες που συνδέονται μ' ένα σύνολο έργων ή παραγωγών».<sup>487</sup> Οι ειδολογικές αυτές κατηγοριοποιήσεις, εκπεφρασμένες μέσω των ονομάτων των κινημάτων, των σχολών και του κοινού λεξιλογίου [όπως αναφέρθηκε παραπάνω, «Gadd-amacue»] συνιστούν πλαστές έννοιες, δηλαδή, «πρακτικά εργαλεία ταξινόμησης που δημιουργούν τις ομοιότητες και τις διαφορές ονομάζοντάς τες».<sup>488</sup> Εντούτοις, επιτυγχάνουν τον σκοπό τους και αποτελούν αναπόσπαστο μέρος των αντικειμενικών μηχανισμών αναπαραγωγής και διαίωνισης της κυρίαρχης κουλτούρας. Συνεπώς, οι νεοεισαχθέντες στο πεδίο, οι νέοι οι οποίοι διεκδικούν μια κυρίαρχη θέση, δεν μπορούν να κάνουν τίποτε άλλο παρά να εξαποστέλλουν συνεχώς στο παρελθόν τόσο τους καθιερωμένους παραγωγούς με τους οποίους αναμετρούνται όσο και, κατά συνέπεια, τα προϊόντα και το γούστο τους.<sup>489</sup> Παραφράζοντας τον Μπουρντιέ, οι προτιμήσεις εμπεριέχουν αναπόφευκτες αρνήσεις.<sup>490</sup> Συναφώς, η άρνηση του καθιερωμένου συνυποδηλώνει μια κάποια αίσθηση του διακρίνειν -μια φιλοδοξία του ύφους η οποία, αφενός, έχει ήδη εγχαραχτεί στο ένσαρκο υποκείμενο από τον κόσμο στον οποίο εμπερικλείεται, αφετέρου, γίνεται αντιληπτή βιωματικά ως, τρόπον τινά, δίοδος ή προοπτική απελευθέρωσης [αποδέσμευσης] από τα καθιερωμένα πρότυπα δημιουργίας.

---

484. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 343.

485. Στο ίδιο, σ. 250.

486. «Δεν υπάρχει οργανωμένη κοινωνία που να μη δομεί στους κόλπους της διαφορές», γράφει ο Ατταλί, βλ. Ζακ Ατταλί, *Θόρυβοι – Δοκίμιο Πολιτικής Οικονομίας της Μουσικής*, μτφρ. Ντενίς Ανδριτσανού, ΡΑΠΠΑ, Αθήνα 1991, σ. 16.

487. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 250.

488. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 250. Επιπλέον, ο Μπουρντιέ αναφέρει ενδεικτικά κάποιες ονομασίες που εμφανίστηκαν στο χώρο της τέχνης, όπως, ποπ αρτ, άρτε ποβέρα, φλούξους, και άλλα, βλ. στο ίδιο.

489. Στο ίδιο, σσ. 250-51.

490. Στο ίδιο, σ. 249.

Υπό κοινωνικό-ιστορικό πρίσμα, ο κοινωνικός *αντίκτυπος* (συμβολική δύναμη) μιας ρηξικέλευθης πρακτικής διαφοροποιείται με το πέρασμα του χρόνου. Ο Μπουρντιέ, λαμβάνοντας υπόψη το μέγεθος της συμβολικής της δύναμης [*κύρος*], η οποία είναι ανάλογη με τον βαθμό κοινωνικής επιρροής που ασκεί, σε συνδυασμό με τη πάροδο του χρόνου, διακρίνει την καινοτομία σε *νέα (σύγχρονη)*, *παλαιά (κλασική)* και σε *γερασμένη (απαξιωμένη)*.<sup>491</sup> Στην πρωτοεμφάνισή της, γίνεται αντιληπτή ως επαναστατική, μειοψηφούσα, ανάρμοστη, ανώριμη, παράλογη και, ως εκ τούτου, είναι περιφρονημένη [*νέα*]. Στην πορεία, αφού επέλθει η διαδικασία νομιμοποίησης, δηλαδή, καταξίωσής της, γίνεται αντιληπτή ως κυρίαρχη. Σε αυτή την περίπτωση είναι οριοθετημένη και οριοθετούσα, θεωρείται *σοβαρή*, έχει αποκτήσει το κύρος της εξουσιάζουσας, και δύναται να *δημιουργήσει εποχή [κλασική]*. Όπως κάθε ορθοδοξία, βρίσκεται μονίμως υπό την απειλή μιας νέας αίρεσης (μιας νέας καινοτομίας) και, καθώς «κανένα θεσμικό σώμα δεν αυτοκτονεί»,<sup>492</sup> προσπαθεί συνεχώς να ενδυναμώνει τις διαδικασίες αναπαραγωγής της νομιμότητάς της.<sup>493</sup> Ωστόσο, με το πέρασμα του χρόνου, αποκτά με σταδιακό τρόπο μουσειακά γνωρίσματα, γίνεται «απολίθωμα», ιστορικό σκύβαλο και θεωρείται παρωχημένη [*γερασμένη*].

Πιο αναλυτικά, το *παιχνίδι* του χρόνου είναι αδιαχώριστο από αυτό του πεδίου. «Σε κάθε χρονική στιγμή, μέσα σ' ένα πεδίο αγώνων [...] οι εμπλεκόμενοι στο παιχνίδι δρώντες και οργανισμοί είναι ταυτοχρόνως σύγχρονοι μεταξύ τους και χρονικά ασύμφωνοι».<sup>494</sup> Στο *πεδίο του παρόντος*, δηλαδή, αυτό της συγχρονίας, συνυπάρχουν όλες οι εκφάνσεις τις καινοτομίας: «καθεμία από τις σημαντικές γκαλερί υπήρξε [κάποτε] γκαλερί της καινοτομίας».<sup>495</sup> Πιο συγκεκριμένα, ο Μπουρντιέ τονίζει πως «η συγχρονικότητα ως παρουσία στο ίδιο παρόν πρακτικά υπάρχει μόνο στον *αγώνα* [του πεδίου] που *συγχρονίζει* χρόνους ασύμφωνους, ή, καλύτερα, δρώντες και θεσμούς διαχωρισμένους μεταξύ τους από το χρόνο».<sup>496</sup> Με απλά λόγια, επισημαίνει πως η *ειδική λογική* του πεδίου και η *πίστη* στις αξίες του παιχνιδιού, επιτρέπουν την *έγχρονη* κίνηση χρονολογικά ασύμφωνων καλλιτεχνικών γενεών. Θα έλεγε κανείς πως αναφέρεται στην πάντοτε παρούσα *παράδοση [ιστορία των αγώνων]* που φέρει το

---

491. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σσ. 240-252.

492. P. Bourdieu, *Manet – A Symbolic Revolution. Lectures at the Collège de France (1998-2000)*, ό.π., σσ. 130-31.

493. Συνήθως οι υπό απειλή θεσμοί, των οποίων η νομιμότητα δεν θεωρείται πια ανταπόδεικτη, βλ. *στο ίδιο*, σ. 151.

494. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 251.

495. *Στο ίδιο*.

496. *Στο ίδιο*, σ. 251.

εκάστοτε πεδίο. Για παράδειγμα, ο Βιβάλντι, ο Μπετόβεν και ο Ρίχτερ δημιούργησαν (σε) διαφορετικές εποχές. Εντούτοις, συν-υπάρχουν στη συγχρονία μέσω των συνθέσεων που αναπαράγονται στα κονσέρτα, μέσω των ανα-δημιουργιών των κομματιών,<sup>497</sup> των σχολών, των εγχειριδίων ή των μουσειακών εκθεμάτων. Όλα αυτά, συνιστούν ποιοτικά γνωρίσματα και θεσμούς του καλλιτεχνικού πεδίου που αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους σε ένα παροντικό σύμπαν. Έτσι, ο χώρος δυνατοτήτων δύναται να διαθλά την χρονική ακολουθία, απορρίπτοντας, όπως έγραφε ο Ατταλί, μια προοδευτική θεώρηση της μουσικής, υπογραμμίζοντας ότι «η αναζήτηση μιας εξέλιξης με γραμμική δομή είναι μάταιη».<sup>498</sup>

Επιστρέφοντας στο ζητούμενο των εκφάνσεων της καινοτομίας, ο Μπουρντιέ σημειώνει πως «ανά πάσα στιγμή μια καλλιτεχνική γενιά (η οποία νοείται ως η απόσταση μεταξύ δύο τρόπων καλλιτεχνικής παραγωγής) χωρίζει την πρωτοπορία από την καθιερωμένη πρωτοπορία».<sup>499</sup> Χωρίζει, δηλαδή, τη νέα από την κλασική, την αιρετική στάση από την ορθή δόξα. Όταν δημιουργεί κανείς *εποχή*, δημιουργεί μια νέα -πέραν των κατεστημένων- *θέση* και ενεργοποιεί την ιστορία. Ο καινοτόμος επαναθέτει την ιστορία σε κίνηση, διότι εισάγει τη *διαφορά* του από το κατεστημένο ώστε «να παράξει χρόνο».<sup>500</sup> Φερ' ειπείν, λέγεται συχνά, «η εποχή του [τάδε] πέρασε, τώρα είναι η εποχή του [δείνα]». Μέσω αυτής της διεργασίας, δηλαδή, μέσω των διεκδικήσεων που φιλοξενεί ο συμβολικός αγώνας εντός του οποίου διακυβεύεται η νομιμοποίηση διαφορετικών ή νέων τρόπων σκέψης, αντίληψης και δράσης, καθίσταται εφικτή η διάκριση ανάμεσα σε *νέα*, *κλασική* και *παρωχημένη* πρωτοπορία.

---

497. Ενδεικτικά μπορεί κανείς να ακούσει το “Vivaldi-Four Seasons, recomposed by Max Richter”.

498. Ζ. Ατταλί, *Θόρυβοι – Δοκίμιο Πολιτικής Οικονομίας της Μουσικής*, ό.π., σ. 25. Επίσης, βλ. *στο ίδιο*, σ. 26: «η μουσική είναι παράλληλη με την κοινωνία των ανθρώπων, έχει την ίδια δομή και μεταβάλλεται μαζί της. Δεν είναι γραμμική, αλλά αδιάσπαστα δεμένη με τις πολύπλοκες και κυκλικές κινήσεις της ιστορίας».

499. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 252.

500. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 250.

<b>Νέο</b>	<b>Παλιό/Κλασικό</b>	<b>Γερασμένο</b>
Σύγχρονη καινοτομία	Καταξιωμένη (νομιμοποιημένη) καινοτομία	Ξεπερασμένη/τελειωμένη/ απαξιωμένη καινοτομία
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Προσωρινά χωρίς ιδιαίτερη οικονομική αξία</li> <li>• Μικρές εκδοτικές επιχειρήσεις</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Σταθερή ή αυξανόμενη αξία</li> <li>• Μεγάλοι εκδοτικοί οίκοι</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Οριστικά απαξιωμένη (ως καινοτομία)</li> </ul>
<p><b><u>Καλλιτέχνες</u></b></p> <p>Δύο φορές «νέοι», λόγω της καλλιτεχνικής του ηλικίας αλλά και λόγω της (προσωρινής) άρνησης του χρήματος και των εφήμερων μεγαλείων μέσω των οποίων επέρχεται η καλλιτεχνική γήρανση.<sup>502</sup></p>		<p><b><u>Καλλιτέχνες</u></b></p> <p>Δύο φορές «γέροι», λόγω της ηλικίας της τέχνης τους και των σχημάτων παραγωγής τους, αλλά και εξαιτίας ενός ολόκληρου βιοτικού ύφους υποταγμένου στις κοσμικές υποχρεώσεις και ανταμοιβές.<sup>503</sup></p>
<p><b><u>Χαρακτηριστικά</u></b></p> <p>Κυριαρχούμενη, επαναστατική, περιφρονημένη, μειωνηφούσα, υπέρμετρη, παράλογη, ασυνεπής, ανάρμοστη, ενθουσιώδης, επιπόλαιη, απερίσκεπτη, παράτολμη, αντιδραστική, μοναχική, ασυνήθιστη, προκλητική, αντικοφορμιστική, κινητική, δυναμική, ιδιωματική, υβριδική. σε αναβρασμό, σε επισφάλεια, σε ένταση και αβεβαιότητα, που ξαφνιάζει, που προκύπτει εκ των έσω, ο μόνος τρόπος καθιέρωσης είναι να γίνει <i>κλασική</i>.</p>	<p><b><u>Χαρακτηριστικά</u></b></p> <p>Κυρίαρχη, αστική, σοβαρή, στατική, σταθερή, συντηρητική, οριοθετημένη και οριοθετούσα, Ακαδημαϊκή, νόμιμα ισχυρή και ως εκ τούτου επιβαλλόμενη, αδιαμφισβήτητη, αναντίλεκτη, ανυποχώρητη αλλά για να επιβιώσει ανοίγεται στρατηγικά προς το <i>νέο</i> με σκοπό να το αφομοιώσει.</p>	<p><b><u>Χαρακτηριστικά</u></b></p> <p>Παρωχημένη, συντελεσμένη, αποκρυσταλλωμένη, οριστική, εγχειριδιακή, μουσειακή, αμετάκλητη, «απολίθωμα», ιστορικό σκύβαλο με βαρύνουσα, ωστόσο, σημασία αναφορικά με την ιστορία του πεδίου.</p>

501. Ο πίνακας αποτελεί μια προσπάθεια συγκέντρωσης των κύριων γνωρισμάτων των εκφάνσεων της καινοτομίας που δύναται να δημιουργήσει εποχή, όπως αυτά αντλήθηκαν από τους *Κανόνες της Τέχνης*. Οι στήλες με τα «χαρακτηριστικά» περιέχουν και επιθετικούς προσδιορισμούς που θεώρησε ο υποφαινόμενος ότι αντιστοιχούν ή είναι συναφείς με αυτούς της μπουρντιανής θεώρησης.

502. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 241.

503. Στο ίδιο.



Ο καινοτόμος καλλιτέχνης, ενεχόμενος στον κόσμο, «είναι ο ιστορικός του [και] η αντανάκλαση των πιο βαθιών αξιών του».<sup>504</sup> Με λόγια του Μπουρντιέ, «επειδή ενεχόμαστε στον κόσμο, κάτι υπόρρητο ενέχεται σε ό,τι σκεφτόμαστε και λέμε για αυτόν».<sup>505</sup> Η δημιουργική δραστηριότητα του πρωτοπόρου, τρόπον τινά, διαπερνά τις χωροχρονικές διαστάσεις προσφέροντας στο καλλιτεχνικό πεδίο ένα έργο εν είδει «σκουλικότρυπας». Ακούγοντας κανείς τη μουσική ενός καινοτόμου, ακούει πρωτάκουστα και (υπό κανονιστικό πρίσμα) οξύμωρα πράγματα. Κοινωνεί το ελευσόμενο ενεχόμενος στο παρόν. Ενώσω ο καλλιτέχνης δημιουργεί τον «καθαρά ανθρώπινο χρόνο»,<sup>506</sup> συνάμα δημιουργεί και καθιστά φανερή στα υπόλοιπα habitus την υλοποιημένη έκφανση της φιλοδοξίας του. Δείχνει τον δρόμο. Εισάγει στο καλλιτεχνικό πεδίο ένα νέο υποπεδίο μύησης. Τα έργα του συνιστούν την πραγματωμένη μορφή του (αδιόρατου μέχρι πρότινος για τους υπόλοιπους δρώντες) πρακτικού του προσανατολισμού. Μέσω της πρακτικής του, αναδεικνύει μια προοπτική που ο κοινωνικός κόσμος ήταν ήδη έτοιμος να υποδεχτεί. Ιχνηλατεί (ενώ συγχρόνως προβάλλει) μια «αδιανόητη» δίοδο, η οποία, παρότι είναι ομολογουμένως επισφαλής, προκλητική, ασυνήθιστη και αντικομοφορμιστική, είναι συγχρόνως «προειδοποιητική»<sup>507</sup> -ένας προάγγελος αλλαγών.

«Υπάρχουν άνθρωποι οι οποίοι ερωτεύονται συγκεκριμένες εκφάνσεις της τζαζ. Όταν συμβαίνει αυτό, ερωτεύονται τόσο βαθιά που, μόλις η τζαζ αλλάξει, νευριάζουν και νιώθουν προδομένοι. Υποθέτω, αυτός είναι, απλώς, ο τρόπος με τον οποίο κινείται ο κόσμος. Η καριέρα του Μάιλς Ντέιβις είναι το τέλειο παράδειγμα. Ξεκίνησε με την *μπίμποπ*· μετά ήταν η *κουλ τζαζ*· ύστερα προχώρησε στη *χάρντ μποπ*, στη *μόνταλ τζαζ* και στη *φιούζιον*. Αντιμετώπισε κριτική σε κάθε στυλιστική του αλλαγή. [...] Έλεγαν πως δεν καταλάβαιναν τι έκανε· πως δεν είχε καμία λογική. Υποστήριζαν πως δεν ήταν τζαζ ή «πραγματική» μουσική. Τη δεκαετία του 70, όταν ο Μάιλς έπαιζε *φιούζιον*, ένας τύπος του είπε, “λατρεύω αυτά που έκανες πριν από δέκα χρόνια, αλλά δεν με τραβάνε αυτά που κάνεις τώρα. Δεν τα καταλαβαίνω”. Ο Μάιλς τότε του απάντησε, “Θέλεις να σε περιμένω;”».<sup>508</sup>

504. Ζ. Ατταλί, *Θόρυβοι – Δοκίμιο Πολιτικής Οικονομίας της Μουσικής*, ό.π., σ. 29.

505. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 26.

506. Ο Μπουρντιέ διακρίνει τον «ανθρώπινο» χρόνο, δηλαδή αυτόν που δίνει νόημα και κατεύθυνση στην ύπαρξη, από τον βιολογικό, βλ. *στο ίδιο*, σ. 373.

507. Ζ. Ατταλί, *Θόρυβοι – Δοκίμιο Πολιτικής Οικονομίας της Μουσικής*, ό.π., σ. 27.

508. C. Janus, *The New Face of Jazz – An Intimate Look at Today's Living Legends and the Artists of Tomorrow*, ό.π., σ. VI.

Πιο συγκεκριμένα, η καινοτόμα καλλιτεχνική πράξη, δεν προαναγγέλλει απλώς επειδή είναι *προφητική*,<sup>509</sup> αλλά γιατί αποτελεί εκπεφρασμένη μορφή μιας *κοινωνικά διαμορφωμένης ανάγκης*. Η παρουσία της *ιστορίας του πεδίου* [αλληλοσυσχέτιση πεδίου και habitus] επισημαίνεται, επίσης, όταν Μπουρντιέ υπογραμμίζει πως «ο παραγωγός της *αξίας του έργου τέχνης* δεν είναι ο καλλιτέχνης αλλά το πεδίο παραγωγής ως σύμπαν πίστης που παράγει την αξία του έργου τέχνης ως *φetiχ*, παράγοντας την πίστη στη δημιουργική δύναμη του καλλιτέχνη».<sup>510</sup> Συμπερασματικά, η *πρωτοπορία* έγκειται στους, κατά *τόπους*, συσχετισμούς δυνάμεων που δίνουν αποτελέσματα. Έτσι, το πεδίο, καθώς και τα όριά του, δεν αναδεικνύονται ως γνωρίσματα μιας καταπιεστικής συνθήκης της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά ως ένα ρευστό έδαφος συνεχών αγώνων για την εξασφάλιση προνομίων. Συνεπαγωγικά, εάν κάτι βιώνεται από ένα habitus ως καταπίεση, αυτό σημαίνει πως, το ίδιο, έχει ήδη μεταλλαχτεί σε κάτι άλλο, είναι ήδη «αλλού», και δύναται να προσβλέπει στο διακύβευμα της *ανατροπής* [φιλοδοξία]. Έχει δομηθεί ως προσωπικότητα, αντικειμενικά, και έχει μεταλλαχτεί σε κάτι άλλο. Κάτι το οποίο φιλοδοξεί να «ζορίσει» προς τα έξω [αν όχι να καταργήσει] την καθιερωμένη οριοθέτηση και να την αναδιαμορφώσει, ή αλλιώς, κάτι το οποίο αντιλαμβάνεται την πραγμάτωση της πρακτικής του αίσθησης ως προοπτική για συμβολική απελευθέρωση.

\*

*Εμβόλιμη αναφορά και συνοπτικός συλλογισμός*: Διακρίνεται ένα ιδιαίζων στοιχείο αναφορικά με τη σχέση διεκδίκησης συμβολικών αγαθών μεταξύ των κυρίαρχων και των κυριαρχούμενων. Η σχέση τους φαίνεται να τροφοδοτεί αφενός την ευμεταβλητότητα του κοινωνικού, και, κατ' επέκταση, να προωθεί την κατανόηση της έννοιας της καινοτομίας με όρους *αλλαγής* και *μετασχηματισμού*. Ο Μπουρντιέ επισημαίνει πως «μια κυριαρχημένη “αισθητική” [...] είναι ακατάπαυστα αναγκασμένη να προσδιορίζεται σε σχέση με τις κυρίαρχες αισθητικές».<sup>511</sup> Παρότι οι κυριαρχούμενοι (κατ' αναλογία, στο συγκεκριμένο παράδειγμα, οι *νέοι πρωτοπόροι*) προσδιορίζονται από τους κυρίαρχους (οι *καταξιωμένοι πρωτοπόροι*), είναι η πρακτική των πρώτων αυτή η οποία, όντας προϊόν σύγκλισης των κοινωνικών αντικειμενικοτήτων και των δομικών κενών [*αναγκών*] που αυτές εμπερικλείουν, θα αποτυπωθεί ως επαναστατική ορμή. Η αλλαγή και η επιθυμία για ρήξη με το κατεστημένο προκύπτουν από τους έχοντες την ασφυκτική αίσθηση του κυριαρχούμενου. Γι' αυτό και η καινοτομία μπορεί να ιδωθεί ως προοπτική. Προοπτική συμβολικής αναγνώρισης, όχι για λόγους ματαιόδοξης φιλαυτίας, αλλά πραγματικής -εν τη κοινωνία- αίσθησης απελευθέρωσης από τα «αντικειμενικά» δεσμά της ορθοδοξίας που κηρύττουν οι κυρίαρχοι. Από τα όρια, τους μηχανισμούς και τις αξίες που έχουν θεσπίσει.

\*

509. Ζ. Ατταλί, *Θόρυβοι – Δοκίμιο Πολιτικής Οικονομίας της Μουσικής*, ό.π., σ. 14.

510. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 348.

511. P. Bourdieu, *Η Διάκριση – Κοινωνική Κριτική της Καλαισθητικής Κρίσης*, ό.π., σ. 83.

Συνεπώς, ο μπουρντιανός ισχυρισμός της *διεκδικητικής φύσης της επαναστατικής ορμής* δεν ευτελίζει την έννοια της ελευθερίας. Αντιθέτως, την ενδυναμώνει. Η *ανάγκη* καθίσταται *αρετή*, γίνεται δηλαδή βιώσιμη, σχεδόν απολαυστική, μια κανονική ζωή. Βιούμενο εκ των έσω, το πεδίο, παρά τις δυσκολίες, τις αδικίες και τις απαιτήσεις ή απαγορεύσεις του, γίνεται αντιληπτό και ως πεδίο ευδοκίμησης, το οποίο δεν ακολουθείται υποτακτικά από τους δρώντες φορείς. Μόνο εντός του περι-ορισμού που φέρει η ύπαρξη μιας κοινωνικά προεγκαθιδρυμένης κανονικότητας, μπορεί να ευδοκιμήσει μια γόνιμη (διαφορική και διαφοροποιούσα) *νέα κανονικότητα*. Ο Θελόγιος Μονκ το είπε καλύτερα: «Δεν έχεις ελευθερία παρά μόνο όταν είσαι περιορισμένος».<sup>512</sup>

Το πρωτοπόρο καλλιτεχνικό *habitus*, εμπεριέχεται σε έναν κόσμο που συνίσταται σε ένα σύστημα αντικειμενικών (τόσο αντικειμενοποιημένων όσο και αντικειμενικοποιητικών) αξιών, κινήτρων και επιλογών. Η έξη, ο συνεκτικός και συγκροτημένος *εαυτός* -ο οποίος δεν είναι κάτι στατικό, αλλά είναι σαφέστατα κάτι ανθεκτικό και συνάμα μεταλλασσόμενο- καθιστά σημαντικό τον κοινωνικό κόσμο που είναι δομημένος σύμφωνα με τις αρχές με τις οποίες έχει ο ίδιος ιστορικά συγκροτηθεί.<sup>513</sup> Κατά συνέπεια, αντιλαμβάνεται τους περιορισμούς και τις δυνατότητες της θέσης του μέσω της διαμεσολάβησης του τρόπου λειτουργίας, της συγκρότησης και των αναγκών του πεδίου (*οικείου ή γενέθλιου κόσμου*). Εφόσον, το *habitus*, εφοδιάζεται *προ-διαθεσιακά* με τρόπους εκτίμησης, σκέψης και δράσης, συνεπαγωγικά, δύναται να *τείνει* προς διαφοροποιημένες και διαφοροποιητικές πρακτικές, προς διαφορικές (ενίοτε καινοτόμες) θεσιληψίες, δομώντας και μετασχηματίζοντας –διαδραστικά και συσχετιστικά– τον κοινωνικό κόσμο.<sup>514</sup> «Ο δρων κάνει αυτό που του είναι εφικτό για να καταστήσει δυνατή την ενεργοποίηση των δυνατοτήτων που είναι εγγεγραμμένες στο σώμα του με τη μορφή δεξιοτήτων και διαθέσεων διαμορφωμένων από τις συνθήκες ύπαρξης».<sup>515</sup>

Συναφώς, η *δημιουργική πρακτική*, εκπορευόμενη με «τρόπο ανεπίγνωστο»<sup>516</sup> [υπό σχολαστικό πρίσμα] από την *πρακτική αίσθηση*, ήτοι, την «*πρακτική γνώση που*

---

512. C. Janus, *The New Face of Jazz – An Intimate Look at Today's Living Legends and the Artists of Tomorrow*, ό.π., σ. 3.

513. Γ. Καψωμένος, Γιώργος, «Η έννοια του “*intérêt*” στο έργο του Pierre Bourdieu» (25 Ιουλίου 2008), στο *Κοινωνική Πραξολογία – Ανθρωπολογία, Κοινωνιολογία, Φιλοσοφία, Πολιτική*, ό.π.

514. Στο ίδιο.

515. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 271.

516. Στο ίδιο, σ. 30.

δε γνωρίζει τον εαυτό της»,<sup>517</sup> ή αλλιώς, την αίσθηση του «τι αρμόζει» να πράξει κανείς ως υπαρξιακή προέκταση ενός συνεκτικού εαυτού, συγκροτείται εντός των κοινωνικών καθορισμών. Μέσω των αντικειμενικά δεδομένων δυνατοτήτων που παρέχει η θέση στους κατόχους της, η δημιουργική δραστηριότητα, προσανατολίζεται προς μια (ήδη κοινωνικά εγχαραγμένη) προοπτική. Μέσω της *αίσθησης της τοποθέτησης* σε έναν τόπο με όρια και κανόνες, καθώς και της καθοδήγησης που αυτή προσφέρει, η δημιουργική δραστηριότητα δύναται να καταστήσει την *ανάγκη αρετή* και να μετουσιωθεί σε ρηξικέλευθη πράξη. Το αποτέλεσμα της μπορεί, δυνητικά, να επιφέρει ρωγμές στο κατεστημένο και να διεκδικήσει την πρωτοκαθεδρία επανορίζοντας το εφικτό. Δυνητικά διότι, εάν η καινοτομία βρίσκεται κατά πολύ εκτός ορίων, υπάρχει η πιθανότητα να εξοστρακιστεί. Αυξάνονται οι πιθανότητες να *μην* μπορεί ο *κόσμος* να την υποδεχτεί, και κατά συνέπεια, να την αντιληφθεί και να την αποδεχτεί ή οικειοποιηθεί.

\*

Στο σύγχρονο καλλιτεχνικό πεδίο ξεχωρίζει η ιδιαίτερη περίπτωση των “Shaggs”. Η συζήτηση καλά κρατεί για σχεδόν έξι δεκαετίες, αναφορικά με το αν αυτό το σχήμα είναι ό,τι καλύτερο ή ό,τι χειρότερο έχει αναδείξει η σύγχρονη καλλιτεχνία. Τρεις αδερφές, το 1965, υποχρεώνονται να σταματήσουν το σχολείο και αναγκάζονται να μάθουν μουσικά όργανα, ακολουθώντας τις οδηγίες του πατέρα τους, ο οποίος επιδίωκε την εκπλήρωση μιας προφητείας που του είχε εμπιστευθεί η μητέρα του: «Θα μεγαλώσεις και θα παντρευτείς μια πυρόξανθη γυναίκα. Θα αποκτήσεις δύο γιους μαζί της τους οποίους δεν θα προλάβω να γνωρίσω. Ύστερα, θα αποκτήσεις κόρες και, αυτές, θα σχηματίσουν την σπουδαιότερη μουσική μπάντα στον κόσμο».<sup>518</sup> Το 1969 ηχογραφούν τον μοναδικό τους δίσκο με τίτλο “Philosophy of the World”. Ο παραγωγός σχεδόν αρνείται να ηχογραφήσει τη μπάντα καθώς θεωρεί ότι είναι εντελώς ανέτοιμες για κάτι τέτοιο. Παρόλα αυτά, ο πατέρας των κοριτσιών επιμένει και, εν τέλει, κυκλοφορούν τον δίσκο. Σχεδόν αναμενόμενα, το κοινό εξοστρακίζει τόσο τον δίσκο όσο και τις συναυλίες τους. Οι ευφάνταστες κριτικές χαρακτηρίζουν τη μουσική τους ως κάτι που μοιάζει με πύλη προς μια ηχητική κόλαση.<sup>519</sup> Εντούτοις, κάποια χρόνια αργότερα, ο Frank Zappa χαρακτηρίζει το σχήμα καλύτερο από αυτό των “Beatles”, και ο Kurt Cobain συγκαταλέγει τον δίσκο τους στους αγαπημένους του όλων των εποχών.<sup>520</sup> Συν τοις άλλοις, το 1980 ο Terry Adams των “NRBQ” επανακυκλοφορεί το “Philosophy of the World”. Στην πορεία υπήρξαν και πολλές άλλες επανακυκλοφορίες. Το ανεκδιήγητο παίξιμο τους, με τα ξεκούρδιστα όργανα, τους σπασμωδικούς ρυθμούς, τις νευρικές μελωδίες και τις απότομες εναλλαγές, συνεχίζει να αποτελεί θέμα προς συζήτηση στους μουσικολογικούς κύκλους. Εντούτοις, πολλοί οπαδοί της punk και του rock n’ roll, ειδών που πρεσβεύουν και μια συγκεκριμένη

---

517. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 333.

518. Tom Taylor, “The Strange Story of The Shaggs: the band ‘better’ than the Beatles” (9 Νοεμβρίου 2021), *Far Out*, προσπελάστηκε στις 17.4.22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://faroutmagazine.co.uk/the-story-of-the-shaggs-the-beatles/>

519. Στο ίδιο.

520. Στο ίδιο.

στάση απέναντι στα πράγματα, υποστηρίζουν πως οι “Shaggs” υπήρξαν οι πρωτοπόρες των μουσικών αυτών κινημάτων. Το συμβολικό κύρος τους αυξάνει όσο περνάει ο καιρός, αλλά χρειάστηκε να περάσουν αρκετές δεκαετίες από την στιγμή που καταποντίστηκε η προσπάθειά τους στην εποχή τους.

521

\*

Για παράδειγμα, οι σύγχρονοι του Μπετόβεν απέφευγαν τα τελευταία του έργα για χρόνια, «τα απορρίπταν είτε σαν υπερ-εγκεφαλικά ή, αντίθετα, σαν στερημένα από λογική και συνοχή».<sup>522</sup> Τα αντιμετώπιζαν σαν έργα ενός παράφρονα, ενός «ξεκουτιασμένου», ενώ χρειάστηκαν περίπου εκατό χρόνια για να μάθουν οι μουσικοί να τα «ακούνε» και να τα παίζουν.<sup>523</sup> Το habitus, για να υπάρξει κοινωνικά στοιχειωδώς εντός του πεδίου, ενστερνίζεται τις συμβάσεις του. Ακόμη και για να τις «παραβιάσει», οφείλει να υπάρχει εντός του. Υπόκειται στην αναγκαιότητα του πεδίου, και μόνο ενσωματώνοντάς την οδηγείται στην καινοτομία. Αυτή είναι η ιδιάζουσα μπουρντιανή σύλληψη της ελευθερίας. Πρέπει κατά κάποιον τρόπο να ασπάζεται κανείς τον κανόνα για να τον σπάσει. Γράφει ο Σμωλ, «η επανάσταση πρωτοεκδηλώνεται δυναμικά και ξεκάθαρα στον Beethoven [...] ο υπέρτατος εκφραστής των μετα-αναγεννησιακών μουσικών στάσεων, ήταν και εκείνος που έκανε και τις πρώτες σοβαρές προσπάθειες να τις ξεπεράσει».<sup>524</sup> Ένα ένσαρκο υποκείμενο το οποίο μπορεί, δια του συμβολικού του βάρους και του δημιουργικού του έργου, να επηρεάσει το πεδίο (να ξαναγράψει του άγραφους νόμους του), έχει αυτή τη δυνατότητα όχι επειδή παρεμβαίνει λόγω απόστασης από το πεδίο (εξωγενώς), αλλά αντιθέτως -παραδόξως- λόγω της ταύτισης του με το πεδίο. Ένας καλλιτέχνης της πρωτοπορίας κατέχει τόσο καλά μια πρακτική, ώστε αυτό που συμβαίνει στην πραγματικότητα είναι ότι, στο βαθμό που έχει οικειοποιηθεί τους άγραφους κανόνες του πεδίου, η πρακτική κατέχει αυτόν. Αυτή η οικειοποίηση γεννά καινοτομία. Συναφώς, η καινοτομία ωθείται [και μπορεί να γίνει αντιληπτή ως τέτοια] εκ των έσω.

Συνεχίζοντας, οι νέοι καλλιτέχνες της καινοτομίας [διότι, όπως προαναφέρθηκε, υπάρχουν και νέοι καλλιτέχνες του συντηρητισμού] «αρνούνται [...]

---

521. Επίσης, βλ. Kory Grow, “Shaggs’ Dot Wiggin Reflects on Divisive ‘Philosophy of the World’ Album” (30 Σεπτεμβρίου 2016), *RollingStone*, προσπελάστηκε στις 19.4.22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/shaggs-dot-wiggin-reflects-on-divisive-philosophy-of-the-world-album-115348/>. Επιπλέον, βλ. Anastasia Tsioulcas, “The Best -or Worst- Band of All Time is Back” (17 Φεβρουαρίου 2017), *NPR music*, προσπελάστηκε στις 19.4.22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.npr.org/sections/therecord/2017/02/17/515775669/the-best-or-worst-band-of-all-time-is-back>.

522. Κ. Σμωλ, *Μουσική - Κοινωνία - Εκπαίδευση*, ό.π., σ. 150.

523. Στο ίδιο.

524. Στο ίδιο, σ. 149.

αυτό που κάνουν οι πιο καθιερωμένοι της προηγούμενης γενιάς»<sup>525</sup> και αποφεύγουν «όλα όσα ορίζουν κατ' αυτούς το “παλαικό”». <sup>526</sup> Αντίστοιχη συμπεριφορά υιοθέτησε, άλλωστε, όπως επισημάνθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, η νέα γενιά τζαζ καλλιτεχνών από τη δεκαετία του '40 και ύστερα.<sup>527</sup> Αυτή η στάση δεν συνεπάγεται μια ολική ρήξη με το παρελθόν ή την παράδοση, καθώς, όπως υπογραμμίζει συχνά, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, ο Μπουρντιέ, η σχέση του *habitus* με την *αλλαγή* είναι η σχέση του με την *ιστορία*. Τουναντίον, «η παρουσία του ειδικού παρελθόντος δεν είναι ποτέ τόσο ορατή όσο στο έργο των παραγωγών της πρωτοπορίας που προσδιορίζονται από το παρελθόν ακόμη και στην πρόθεσή τους να το υπερβούν». <sup>528</sup> Οι μεγάλες αλλαγές, τόσο στο καλλιτεχνικό όσο και στο ευρύτερο κοινωνικό πεδίο, επήλθαν μέσω μιας ρήξης με την διαδικασία *απο-ιστορικοποίησης*. Δηλαδή, τη διεργασία μέσω της οποίας ενεργοποιούνται ιστορικοί μηχανισμοί οι οποίοι παγιώνουν, σχεδόν ακινητοποιούν, την *ιστορία* προς όφελος της ορθο-δοξίας.<sup>529</sup> Ωστόσο, από τη στιγμή που το έργο ενός καλλιτέχνη «καταφέρει να καταλάβει μια διακριτή, αναγνωρίσιμη θέση μέσα στον ιστορικά συστημένο χώρο των συνυπαρχόντων και εξ αυτού ανταγωνιστικών έργων»,<sup>530</sup> τότε διαγράφει, στην αμοιβαία σχέση του με τα υπόλοιπα έργα, τον χώρο των δυνατών θεσιληψιών, των παρατάσεων και των υπερβάσεων,<sup>531</sup> και, συνεπώς, επαναθέτει εμπράκτως την ιστορία σε κίνηση.<sup>532</sup>

Η καλλιτεχνία ως δημιουργική πράξη, δηλαδή, ως η εν τοις πράγμασι εγχαραγμένη, και παροντικά επιτελούμενη, *ιστορία του παιχνιδιού*, δύναται να επαναπροσδιορίσει και να διευρύνει τα όρια του εκάστοτε πεδίου. Ο Μπουρντιέ τονίζει πως στο καλλιτεχνικό πεδίο «δεν υπάρχει θέση για εκείνους που αγνοούν την ιστορία του πεδίου»,<sup>533</sup> και προσδίδει, κατ' αυτό το τρόπο, ιδιαίτερη έμφαση στην *συνειδησιακή ελευθερία*<sup>534</sup> που δύναται να προσφέρει ο κριτικός και ιστορικός αναστοχασμός [κοινωνιο-ανάλυση] στο ένσαρκο υποκείμενο. Ο καλλιτέχνης της πρωτοπορίας, γνωρίζοντας (ενίοτε συγκεκριμένα) πως «μέσα στην ιστορία βρίσκεται η αρχή της

---

525. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 364.

526. Στο ίδιο.

527. Βλ. σε προηγούμενο κεφάλαιο της εργασίας με τίτλο «Εκπαίδευση και Συμβολική Βία».

528. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 369.

529. P. Bourdieu, *Η Ανδρική Κυριαρχία*, ό.π., σ.26.

530. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 365.

531. Στο ίδιο.

532. P. Bourdieu, *Η Ανδρική Κυριαρχία*, ό.π., σ. 27.

533. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 370.

534. Συνειδητοποίηση των ορίων, με άλλα λόγια, της υπό όρους ελευθερίας.

ελευθερίας από την ιστορία»,<sup>535</sup> και γνωστοποιώντας μέσω της παρουσίας του ότι «αυτό που, στην ιστορία, εμφανίζεται ως αιώνιο είναι απλώς το προϊόν μιας εργασίας διαιώνισης»,<sup>536</sup> αρνείται την ιδιότητα του ορθόδοξου «συνεχιστή». Μέσω της άρνησής του καταδεικνύει με τον πιο emphaticό τρόπο τα όρια του πεδίου, και, κατ' επέκταση, γίνεται κοινωνός μιας προσ-γειωμένης αίσθησης *ελευθερίας*. Νοηματοδοτεί την αντίληψη της ελευθερίας με νέα ποιοτικά γνωρίσματα και επαναπροσδιορίζει την κυρίαρχη λογική η οποία, μέχρι πρότινος, καθιστούσε (σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό) «α-νόητη, ανονόμαστη και άλεκτη»<sup>537</sup> τη δική του πρακτική λογική. Επιπλέον, ενόσω καθιστά φανερές τις *ανάγκες* του πεδίου μέσω της πρακτικής του, διαρρηγνύει υφολογικά και ειδολογικά στεγανά, δημιουργεί θεμέλια επικοινωνιακής γεφύρωσης μεταξύ (σχετικά) αυτόνομων πεδίων και αναδεικνύει νέες *θέσεις* εμπλουτίζοντας τις συμβολικές αξιώσεις των δρώντων φορέων στο παιχνίδι. Εντούτοις, η ελευθερία που βιώνουν οι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες παραμένει μια «ελεγχόμενη μορφή ελευθερίας»,<sup>538</sup> διότι η αυτονομία τους εντός του καλλιτεχνικού πεδίου συνίσταται σε μια «ελεύθερα επιλεγμένη, αλλά αδιαπραγμάτευτη υπακοή στους νέους νόμους τους οποίους επινοούν».<sup>539</sup> Η μπουρντιανή θεώρηση της *υπό όρους ελευθερίας* βρίσκει την επιβεβαίωσή της στις πρακτικές των καινοτόμων *habitus*, τα οποία, συνειδητά ή μη, «φροντίζουν» τα ίδια για την εκ νέου οριοθέτησή τους. Η μέχρι πρότινος αιρετική τους στάση θα συγκεντρώσει τόση συμβολική δύναμη ώστε να καταστεί ορθοδοξία. «Παραδόξως η αιχμηρή άκρη μπορεί να γίνει θεμέλιο» έγραφε ο Ζανκελεβίτς.<sup>540</sup>

Στο σημείο αυτό, θα μπορούσε να πει κανείς πως αφ' ης στιγμής οι έξεις δύνανται να ορίσουν τα όρια, τότε μπορούν να βιώσουν την ελευθερία στον απόλυτο βαθμό [Σαρτρ]. Εντούτοις, κατ' αυτόν τον τρόπο, αμελείται το γεγονός ότι ο πρακτικός προσανατολισμός ο οποίος, τρόπον τινά, ωθεί τους δρώντες προς μια πράξη καινοτομίας (ή, με άλλα λόγια, επαναδιαπραγμάτευσης των ορίων) είναι κοινωνικά ενσταλαγμένος στους δρώντες φορείς με τη μορφή προδιαθέσεων. Γι αυτό ο Μπουρντιέ υποστηρίζει πως τα όρια δεν καταργούνται, παρά κυρίως διαπλάθονται, και αναδιαμορφώνονται. Πρόκειται για μια ποιοτική συστολή ή διαστολή, ανά περίπτωση, του κανονιστικού πλαισίου και των αντικειμενικών αξιών που το διέπουν.

---

535. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 378.

536. P. Bourdieu, *Η Ανδρική Κυριαρχία*, ό.π., σ. 26.

537. N. Παναγιωτόπουλος, «Προλογικό Σημείωμα. Συμβολική Βία και Κοινωνική Φύση», στο P. Bourdieu, *Η Ανδρική Κυριαρχία*, ό.π., σ. 17.

538. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 138.

539. Στο ίδιο, σ. 136.

540. V. Jankélévitch, B. Berlowitz, *Κάπου στο Ανολοκλήρωτο*, ό.π., σ. 115.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΟ ΣΧΟΛΙΟ

Η μπουρντιανή θεώρηση φαίνεται να βρίσκει στο πρόσωπο του καινοτόμου καλλιτέχνη τον πρωτεργάτη μιας συμβολικής επανάστασης ικανής να επιβεβαιώσει τη κυκλοτερή διαπλοκή μεταξύ του πεδίου και του *habitus*. Μια διεργασία ανάπλασης των κοινωνικών σταθερών με αργό και ανεπαίσθητο (στη συγχρονία) τρόπο. Η *δημιουργική πράξη* της πρωτοπορίας αναμοχλεύει γνωρίσματα της *λησμονημένης ιστορίας*, και, παρότι «παραλαμβάνει» ένα διακύβευμα για να «παραδώσει» (εν ευθέτω χρόνω) ένα νέο, λειτουργεί εντός μιας συνέχειας ήδη εγγεγραμμένης στην ιστορία του πεδίου.<sup>541</sup> Θα μπορούσε να πει κανείς πως αρχίζει από το τέλος της ιστορίας για να τελειώσει στην αρχή της. Ωστόσο, μολονότι η ειδική λογική του πεδίου στέκεται ως απαρχή της «εκφραστικής ορμής» του καινοτόμου, συνάμα είναι αυτή η ίδια που κυοφορεί τις αντικειμενικές δυνητικότητες οι οποίες επιτρέπουν στην εκφραστική ορμή να μετατραπεί σε *ειδική λύση*.<sup>542</sup> Με απλά λόγια, η καινοτομία, υπό μπουρντιανό πρίσμα, ενσαρκώνει την *προοπτική* του πεδίου για αλλαγή και ανα-διαμόρφωση. Συνιστά την πραγμάτωση μιας κοινωνικά ενσταλαγμένης *αναγκαιότητας* για αλλαγή, ή αλλιώς, την υλοποίηση μιας, εκ των δομικών μηχανισμών του πεδίου [και, συνεπώς, αντικειμενικά] εκπορευόμενης, *πρόσκλησης* για συμβολικό εκμαυλισμό του κατεστημένου. Η δυνατότητα για καινοτομία είναι και η δυνατότητα για ελευθερία, καθώς γίνεται αντιληπτή από τους δρώντες ως διεκδίκηση διεύρυνσης των ορίων με αισιόδοξη προοπτική.

Ωστόσο, κρίνεται σκόπιμο να επισημανθεί το γεγονός ότι η μπουρντιανή σύλληψη της προοπτικής, δεν έχει καμία απολύτως σχέση με την σχολαστική (καρτεσιανή) προοπτική, η οποία «προϋποθέτει μια μοναδική και σταθερή οπτική γωνία -άρα την υιοθέτηση μιας θέσης ακίνητου θεατή εγκατεστημένου σε ένα σημείο (θέασης)- καθώς και τη χρήση ενός πλαισίου που περικόπτει, περικλείει και αφαιρετικοποιεί το θέαμα μέσω ενός αυστηρού και ακίνητου ορίου».<sup>543</sup> Ο Μπουρντιέ υποστηρίζει πως η προοπτική αυτού του είδους, παρέχει ένα καθολικό σημείο θέασης το οποίο «προϋποθέτει ένα σημείο θέασης πάνω στο οποίο δεν παίρνουμε κανένα σημείο θέασης».<sup>544</sup> Υπογραμμίζει πως είναι «ένα σημείο [...] μέσα από το οποίο

---

541. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 369.

542. Στο ίδιο, σ. 410.

543. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 48.

544. Στο ίδιο, σ. 49.



βλέπουμε (per-spicere), αλλά το οποίο δε βλέπουμε», και πως συνιστά ένα «σχολαστικό βλέμμα» το οποίο κοιτά αφ' υψηλού και από απόσταση.<sup>545</sup>

Αντ' αυτού, η σχέση της καινοτομίας με την προοπτική, ή αλλιώς, του δρώντος φορέα με τις διόδους που παρέχουν οι κοινωνικοί καθορισμοί, αναδεικνύεται με διαφορετικό τρόπο. Ο καινοτόμος, «τοποθετούμενος σε ένα είδος γεωμετρικού τόπου όλων των προοπτικών, που είναι επίσης και το σημείο μέγιστης έντασης, αποφασίζει κατά κάποιον τρόπο να οδηγήσει στην υψηλότερη έντασή τους το σύνολο των ερωτημάτων που τίθενται μέσα στο πεδίο, να χρησιμοποιήσει πλήρως όλα τα μέσα που είναι εγγεγραμμένα στο χώρο των δυνατοτήτων ο οποίος, ακριβώς όπως μια γλώσσα ή ένα μουσικό όργανο, προσφέρεται σε κάθε συγγραφέα ως ένα σύμπαν άπειρων δυνατών συνδυασμών που περικλείονται εν δυνάμει σε ένα σύστημα πεπερασμένων περιορισμών».<sup>546</sup> Η προοπτική που ιχνηλατεί, ανάμεσα στους κοινωνικούς καθορισμούς, το habitus της πρωτοπορίας, συνιστά μια κοινωνικά διαμορφωμένη προοπτική. Δηλαδή, αποτελεί σημείο σύγκλυσης των ερωτημάτων ενός ειδικού πεδίου που είναι αναγκαίο να διερευνηθεί. Συνιστά την πιο καίρια, και υψηλή σε ένταση, εκδήλωση μιας *ειδικής αμφισβήτησης* ενός σύμπαντος που συγκροτείται σε μια *ειδική πίστη*. Με απλά λόγια, η μπουρντιανή *προοπτική* επιτρέπει στον ερευνητή να αντιληφθεί την καινοτομία όχι απλώς ως την πέτρα που δημιούργησε ρωγμή στο γυαλί επειδή το χτύπησε, αλλά του δίνει τη δυνατότητα να στρέψει την προσοχή του στο γεγονός ότι το γυαλί έσπασε «όταν το χτύπησε μια πέτρα επειδή ήταν εύθραυστο».<sup>547</sup> Το δημιουργικό υποκείμενο δεν πράττει «εν κενώ», όπως, επίσης, ο *τόπος* στον οποίο βρίσκεται δεν συνιστά ένα κανονιστικό πλαίσιο αφοπλιστικής υποταγής. Habitus και πεδίο, καινοτομία και κανονιστικό πλαίσιο, δρώντας φορέας και κοινωνικοί καθορισμοί, αλληλοδιαπλέκονται και αλληλοδιαμορφώνονται. Ή, με λόγια του Μπουρντιέ, «δεν πρέπει να λέμε ότι ένα ιστορικό γεγονός προσδιόρισε μια συμπεριφορά, αλλά ότι υπήρξε καθοριστικός παράγοντας επειδή μια έξη επιρρεπής στο να επηρεαστεί από αυτό το γεγονός τού προσέδωσε μια τέτοια δύναμη».<sup>548</sup>

Συγκεφαλαιώνοντας, η ρηξικέλευθη πράξη που δύναται να δημιουργήσει εποχή, θα γίνει, από *παρίας, κυρίαρχη*, εωσότου καταλήξει σε μια θέση που θα εκφράζει το «ξεπερασμένο». Η καινοτομία, για την μπουρντιανή θεώρηση, δεν είναι μια

---

545. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 49.

546. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 170.

547. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 269.

548. Στο ίδιο.

περιεχομενικά στατική και σταθερή έννοια. Διαμορφώνεται ανάλογα με το ιστορικό και πολιτισμικό συγκείμενο, έτσι όπως αυτά αναπλάθονται από την διεκδικητική πάλη των τάξεων και των δρώντων φορέων. Ένα εμφατικό παράδειγμα είναι αυτό των «Μπλουζ», και της συμβολικής αντιστροφής των ρόλων (κυρίαρχος-κυριαρχούμενος) που πέτυχαν οι Αφροαμερικανοί. Αρχικά, η πρωτοπορία διαπερνά ως «θόρυβος»<sup>549</sup> την ομοηχία του καθιερωμένου. Σε αυτό το «στάδιο», «αναγγέλλει τα καινούρια ζήτω και τις δόξες εξουσιών εν τω γίνεσθαι», όπως σημειώνει ο Ατταλί.<sup>550</sup> Στην συνέχεια, είναι ο θόρυβος, ο οποίος, αφού εγκαθιδρυθεί, δηλαδή, αφού επιβάλει συμβολικά την κυριαρχία του, προσφέρεται ως εύχο πρότυπο κουρδίσματος [*διαδικασία καθιέρωσης και κανονικοποίησης*].<sup>551</sup> Εν τέλει, θα *απαξιωθεί*, δηλαδή, θα υστερεί σε γνωρίσματα ενεργητικότητας, προσαρμοστικότητας και ανά-πλασης, αποκτώντας, κατά συνέπεια, *οριστικό* και αποκρυσταλλωμένο χαρακτήρα -ένα (διόλου ασήμαντο, αλλά εντελώς στατικό) σημείο αναφοράς στην ιστορία του πεδίου.

Η καινοτομία στον Μπουρντιέ αναδεικνύεται ως κοινωνικά διαμορφωμένη ανάγκη η οποία, παρά τις αντιξοότητες, γίνεται αντιληπτή από το ένσαρκο υποκείμενο ως προοπτική. Ο πρωτεργάτης της συμβολικής επανάστασης επιζητά ρήξη με το κατεστημένο διότι γνωρίζει, με έναν ιδιάζοντα και συγκεκριμένο τρόπο, τι ζητάει, τι ελπίζει και τι είναι εύλογο για τον ίδιο να πράξει.<sup>552</sup> Αφουγκράζεται την εσωτερική του πυξίδα, της οποίας η περιστροφή εξαρτάται από μια παλμική συν-αίσθηση του χώρου δυνατοτήτων. Η *δημιουργική πράξη* αποτελεί την εκδήλωση του τρόπου με τον οποίο ο καλλιτέχνης μεταβολίζει την πραγματικότητα. Ενώ δημιουργεί, ιχνηλατεί το περιβάλλον του ως πεδίο δυνατοτήτων. Οφείλει κανείς, λοιπόν, να κοιτάξει το *καινούριο* μέσα από το φίλτρο της έξης. Δηλαδή, όχι ως *μάννα εξ ουρανού*, αλλά ως μεστή πραγμάτωση μιας κοινωνικά διαμορφωμένης προοπτικής. Η *αλλαγή* έρχεται μέσα από τις ζυμώσεις της κοινωνικής αλχημείας και των δρώντων φορέων.

Από την πλευρά του, ο Μπουρντιέ επισημαίνει τους τρόπους των μηχανισμών που αναδεικνύουν το *νέο*. Θα μπορούσε να πει κανείς πως δεν ασχολείται τόσο με το ίδιο το διακύβευμα, όσο με την αποκωδικοποίηση των μηχανισμών που το ανέδειξαν και του προσέδωσαν το συμβολικό του *κύρος*. Ενδιαφέρεται για τους τρόπους συσσώρευσης ή εντατικοποίησης του ζητούμενου μιας κοινωνικής ανάγκης, αλλά και

---

549. Ζ. Ατταλί, *Θόρυβοι – Δοκίμιο Πολιτικής Οικονομίας της Μουσικής*, ό.π., σσ. 19-28.

550. Στο ίδιο, σ. 28.

551. P. Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, ό.π., σ. 342.

552. Στο ίδιο, σσ. 236-237.

για τους τρόπους εκδήλωσής της μέσω των *πρακτικά προσανατολισμένων* δρώντων φορέων. Ενδιαφέρεται για τα γνωρίσματα της πρακτικής σχέσης μεταξύ κόσμου και υποκειμένου, αλλά και για τον *διεκδικητικό* χαρακτήρα του δρώντος. Μία κοινωνιο-ανάλυση της τέχνης, ή αλλιώς, μια κοινωνική ανάλυση της *ιστορίας* της ιστορίας της τέχνης, η οποία διαπιστώνει και επισημαίνει μηχανισμούς του καλλιτεχνικού γίνεσθαι, άμεσα συνδεδεμένους τόσο με την κοινωνική πραγματικότητα όσο και την δημιουργική φυσιογνωμία ενός υποκειμένου.

Το *habitus*, ή, στην συγκεκριμένη εργασία, το *δημιουργικό υποκείμενο*, είναι ένα ευφύες, (αναπόδραστα) κοινωνικά εγγραγαμένο, *σώμα*.<sup>553</sup> Είναι ένας δρων φορέας, ικανός να «μεταβολίζει» τον *κόσμο* και την *ιστορία* του. Η μπουρντιανή *έξη*, ασπάζεται αξίες και κανόνες καθώς *εμπεριέχεται* σε ένα συγκεκριμένο *χώρο δυνατοτήτων*. Ωστόσο, *ενεχόμενη* στον κόσμο, *συγχρόνως*, *ενέχει* τον κόσμο. Το άτομο, δηλαδή, μπουρντιανά, το διαποτισμένο από κοινωνικο-ιστορικές διεργασίες *habitus*, διεκδικεί την ζωή του έχοντας στα χέρια του τα «εργαλεία» που του παρείχε ο ίδιος κοινωνικός κόσμος που το περιβάλλει, και του προσφέρει τις συνθήκες όπου αυτά τα εργαλεία θα του φανούν χρήσιμα. Αναμφίβολα, αυτός ο χώρος, το *πεδίο*, παρέχει ισχυρούς [εντούτοις, μη στατικούς] περιορισμούς, οι οποίοι δια του ενστερνισμού τους παύουν να είναι περιοριστικοί για τις *έξεις*, και καθίστανται εφελτήρια δημιουργίας. Οι σκλάβοι στα βαμβακοχώραφα δεν πτοήθηκαν από τις συνθήκες. Αλυσοδεμένοι καθώς ήταν, έκαναν τον πόνο τους τραγούδι.<sup>554</sup> Το υποκείμενο αναδεικνύεται ως δημιουργικός φορέας ακριβώς επειδή περιβάλλεται από περιορισμούς, καθώς αυτοί [οι περιορισμοί] παρέχουν επιλογές, οι οποίες με τη σειρά τους, κυοφορούν εν δυνάμει καταστάσεις. Ενεχόμενο στον κόσμο, το *ένσαρκο κοινωνικό σώμα*, εμφορείται από μια *πρακτική αίσθηση* η οποία προκρίνει μια πράξη [ή επιλογή] ως τη μόνη σημαίνουσα. Σημασία για τους Αφρικανούς σκλάβους είχε η απελευθέρωση από τα δεσμά του κυρίαρχου και η επίτευξη της συμβολικής τους επικυριαρχίας.

Εφόσον μόνο εντός των περιορισμών δύνανται να υπάρξουν επιλογές, συμπεραίνει κανείς πως, με συναφή τρόπο, στα καλλιτεχνικά ζητήματα, μόνο εντός των περιορισμών μπορεί να υπάρξει δημιουργία -πολλώ δε μάλλον, *ανατρεπτική* δημιουργία. Μια κοινωνικά εκπορευόμενη πρακτική, η οποία δεν συνεπάγεται την

---

553. «Υπάρχει μια ευφύια του σώματος», βλ. P. Bourdieu, *Manet – A Symbolic Revolution. Lectures at the Collège de France (1998-2000)*, ό.π., σ. 73.

554. Κώστας Γ. Καρυωτάκης, «Ευγένεια», στο *Κ. Γ. Καρυωτάκης - Ποιήματα και Πεζά*, ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 20155, σ. 59.

υποτακτική προσήλωση στην *ορθή δόξα* του κάθε πεδίου. Ο *κόσμος* δύναται να αλλάξει αργά και σταδιακά, μέσω της διάδρασης των αντικειμενικοτήτων του με τους φορείς που τις ενσαρκώνουν. Το *habitus* *διεκδικεί, επαναστατεί και διαμορφώνει*. Η διαπλοκή του με το πεδίο καθιστά τη σχέση τους *γενεσιουργό*. Τα παράγωγα της *ιστορίας*, παράγουν *ιστορία*. Έτσι, τα *habitus* της πρωτοπορίας, μέσω των διεκδικητικών τους αγώνων, μπορούν να αναδιαμορφώσουν τους κανόνες του αγώνα. Η πρακτική τους σχέση με το πεδίο συνίσταται σε μια συνθήκη δυναμικής αλληλοδιαμόρφωσης η οποία παρέχει *προοπτικές*. Οι κανόνες δεν εκλαμβάνονται ως καταναγκασμοί, αλλά περισσότερο ως ένα είδος (σαφών) κατευθυντήριων γραμμών. Παρομοίως, υπό αυτή την οπτική, οι περιορισμοί δεν καθλώνουν, αλλά δύνανται να παράσχουν δημιουργικές διόδους απελευθέρωσης. Το *habitus* δεν είναι εγκλωβισμένο, αλλά ούτε απερίοριστα ελεύθερο. Τόσο το ίδιο, όσο και το πεδίο, είναι εύπλαστα χωρίς απερίοριστη πλαστικότητα, ενώ βρίσκονται πάντα εντός ορίων. Η κατανόηση της μπουρντιανής *εμμένειας στο κοινωνικό* υποβαστάζει και την κατανόηση της μπουρντιανής *ελευθερίας*. Η έμφαση στο κοινωνικό συνυποδηλώνει μια κατάφαση στην ύπαρξη των ορίων. Εντούτοις, τα όρια πλάθονται σύμφωνα με τις κοινωνικές ζυμώσεις των δρώντων φορέων. Με άλλα λόγια, τα όρια παράγουν νέους αγώνες και οι αγώνες παράγουν νέα όρια. Μια κυκλοτερής και ανατροφοδοτική διαδικασία. Μια υλική, ή διπλή, συμπερίληψη. Ενάντια στις ντετερμινιστικές αναγνώσεις του Μπουρντιέ, είναι σημαντικό να ξεχωρίσει κανείς τα λόγια του ιδίου: «Οι επαναστάσεις τελικά θριαμβεύουν».<sup>555</sup>

---

555. P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ*, ό.π., σ. 131.

# ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

## ΚΥΡΙΕΣ ΠΗΓΕΣ

Bourdieu, Pierre, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2016.

Bourdieu, Pierre, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, μτφρ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.

Bourdieu, Pierre, *Σχεδιάσμα για μια Αυτοανάλυση*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007.

Bourdieu, Pierre, *Η Διάκριση – Κοινωνική Κριτική της Καλαισθητικής Κρίσης*, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2015<sup>12</sup>.

Bourdieu, Pierre, Passeron, Jean-Claude, *Η Αναπαραγωγή – Στοιχεία για μια Θεωρία του Εκπαιδευτικού Συστήματος*, μτφρ. Γιώργος Καράμπελας, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014.

Bourdieu, Pierre, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2006.

Bourdieu, Pierre, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, μτφρ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007.

Bourdieu, Pierre, *Νόστιμον Ημαρ* (Οκτώβριος 1996), επιμ. Νίκος Παναγιωτόπουλος, φιλολογική επιμ. Καίτη Διαμαντάκου, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999.

Bourdieu, Pierre, *Εικόνες της Αλγερίας*, επιμ Franz Schultheis & Christine Frisinghelli, μτφρ Θεωδωρής Δρίτσας και Κώστας Σπαθαράκης, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2017.

Bourdieu, Pierre, Darbel, Alain, Schnapper, Dominique, *The Love of Art – European Art Museums and their Public*, μτφρ. στην αγγλική Caroline Beattie και Nick Merriman, Polity Press, Cambridge 1991.

Bourdieu, Pierre, *Η Ανδρική Κυριαρχία*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2019<sup>3</sup>.

Bourdieu, Pierre, *Manet – A Symbolic Revolution. Lectures at the Collège de France (1998-2000)*, μτφρ στην αγγλική Peter Collier & Margaret Rigaud-Drayton, Polity press, Cambridge 2017.

## ΔΕΥΤΕΡΕΥΟΥΣΕΣ ΠΗΓΕΣ

Adnan, Etef, *Σιττ Μαρί-Ροζ*, μτφρ. Λίζυ Τσιριμώκου, ΑΓΡΑ, Αθήνα 2019.

Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χορκχάμερ, *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, ύφιλον, Αθήνα 1984.

Arom, Simha, *African Polyphony and Polyrhythm – Musical Structure and methodology*, μτφρ. από την γαλλική στην αγγλική γλώσσα Martin Thom, Barbara Tucket & Raymond Boyd, Cambridge University Press, United Kingdom 1991.

Ατταλί, Ζακ, *Θόρυβοι – Δοκίμιο Πολιτικής Οικονομίας της Μουσικής*, μτφρ. Ντενίζ Ανδριτσανού, επιμ. Γιάννης Κρητικός, ΡΑΠΠΑ, Αθήνα 1991.

Benson, Bruce Ellis, *The Improvisation of Music Dialogue – A Phenomenology of Music*, Cambridge University Press, United Kingdom 2003.

Bienstock, Richard, “The legacy of Lucille: The surprising story behind B.B. King’s guitar” (15 Μαΐου 2015), *Rolling Stone*, προσπελάστηκε στις 27.06.21, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.rollingstone.com/feature/the-legacy-of-lucille-the-surprising-story-behind-b-b-kings-guitar-63896/>

Γκερ, Λύντια, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, μτφρ Κατερίνα Κορομπίλη, Εκκρεμές, Αθήνα 2005.

Cole, George, *The Last Miles: The Music of Miles Davis, 1980-1991 (Jazz Perspectives)*, Michigan University Press, United States 2005.

Collier, James Lincoln, «Classic jazz to 1945», στο *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, edit Nicholas Cook and Anthony Pople, Cambridge University Press, United Kingdom 2004.

Deriso, Nick, «Steve Gadd on ‘Aja,’ ‘50 Ways to Leave Your Lover,’ ‘Take It Away,’ others: Gimme Five» (27 Σεπτεμβρίου 2012), *SomethingElse!*, προσπελάστηκε στις 3.4.22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://somethingelserreviews.com/2012/09/27/steve-gadd-on-aja-50-ways-to-leave-your-lover-take-it-away-others/>.

Eisen, Cliff, *New Mozart Documents - A Supplement to O. E. Deutsch's Documentary Biography*, Macmillan Press Limited, United Kingdom 1991.

Equiano, Olaudah, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African*, Dodo Press.

Evans, David, “The evolution of Blues”, *The Cambridge Companion to Blues and Gospel music*, edit by Allan Moore, Cambridge University Press, United Kingdom 2002.

Farrant, Dan, “12-Bar Blues Form: A Complete Guide” (21 Απριλίου 2022), *Hello Music Theory*, προσπελάστηκε στις 14.5.22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://hellomusictheory.com/learn/12-bar-blues-form/>

Fisher, Marc, “Wynton Marsalis and the Jazz Rage” (19 Μαρτίου 1995), *The Washington Post*, προσπελάστηκε στις 6.3.21, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1995/03/19/wynton-marsalis-and-the-jazz-rage/96ce00ee-f9cc-4f40-aea9-3f8d5af68ec3/>

Gleeson, Patrick “How Much Money Do Orchestra Musicians Make?” (29 Ιουνίου 2018), *CHRON*, προσπελάστηκε στις 28.11.20, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://work.chron.com/much-money-orchestra-musicians-make-15161.html>

Gobineau, Arthur, *The Inequality of Human Races*, εκδότης στην αγγλική γλώσσα H. Fertig, New York 1967.

Gould, Glenn, *Σκέψεις για τη Μουσική*, μτφρ. Στέφανος Θεοδορίδης, επιμ. Αρετή Μπουκάλα, Νεφέλη, Αθήνα 2012.



Grenfel, Michael, *Pierre Bourdieu - Key Concepts*, edit Michael Grenfell, εκδόσεις Acumen, Stocksfield 2008.

Grow, Kory, “Shaggs’ Dot Wiggin Reflects on Divisive ‘Philosophy of the World’ Album” (30 Σεπτεμβρίου 2016), *RollingStone*, προσπελάστηκε στις 19.4.22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/shaggs-dot-wiggin-reflects-on-divisive-philosophy-of-the-world-album-115348/>

“History of the Real book”, *The Official Real Book*, προσπελάστηκε στις 20.3.21, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://officialrealbook.com/history/>.

Holley, Eugene, «My Bill Evans Problem-Jaded Visions of Jazz and Race» (26.6.2013), *NewmusicUSA*, προσπελάστηκε στις 21.3.21, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://nmbx.newmusicusa.org/my-bill-evans-problem-jazz-and-race/>

Jankélévitch, Vladimir, *Η Ειρωνεία*, μτφρ. Μιχάλης Καραχάλιος, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2005<sup>2</sup>.

Jankélévitch, Vladimir, Berlowitz, Béatrice, *Κάπου στο Ανολοκλήρωτο*, μτφρ. Λίζυ Τσιριμώκου, επιμ. Δαρεία Τζαννετάκη, Πόλις, Αθήνα 2021.

Janus, Cicily, *The New Face of Jazz – An Intimate Look at Today’s Living Legends and the Artists of Tomorrow*, Billboard Books, New York 2010.

Jenkins, Richard, *Pierre Bourdieu – Key Sociologists*, Series editor Peter Hamilton, The Open University, Milton Keynes 1992.

Jones, Pip, Bradbury, Liz, Boutillier, Shaun, *Εισαγωγή στην Κοινωνική Θεωρία*, μτφρ. Βασίλης Ντζούνης, επιμ. Λουκάς Ρινόπουλος, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2017.

Καρυωτάκης, Κώστας, *Κ. Γ. Καρυωτάκης - Ποιήματα και Πεζά*, ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 2015<sup>5</sup>.

Καψωμένος, Γιώργος, «Η έννοια του “intérêt” στο έργο του Pierre Bourdieu» (25 Ιουλίου 2008), στο *Κοινωνική Πραξολογία – Ανθρωπολογία, Κοινωνιολογία, Φιλοσοφία, Πολιτική*, προσπελάστηκε στις 3/2/22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://praxeologysocial.wordpress.com/2008/07/25/bourdieu-interest/>.

King, Martin Luther, *Stride Toward Freedom – The Montgomery Story*, Beacon Press, Boston 1958.

Λουί, Εντουάρ, *Να Τελειώνουμε με τον Εντό Μπελγκέλ*, μτφρ Μιχάλης Αρβανίτης, Αντίποδες, Αθήνα 2020<sup>4</sup>.

Λόουτς, Κεν, Λουί, Εντουάρ, *Διάλογος για την Τέχνη και την Πολιτική*, μτφ. Στέλα Ζουμπουλάκη, Αντίποδες, Αθήνα 2021<sup>2</sup>.

Mander, Mary S, “Bourdieu, the Sociology of Culture and Cultural Studies: A Critique. *European Journal of Communication*”. 1987;2(4):427-453. doi:[10.1177/0267323187002004004](https://doi.org/10.1177/0267323187002004004).

Maton, Karl, “Habitus”, στο M. Grenfel, *Pierre Bourdieu - Key Concepts*, edit Michael Grenfell, εκδ. Acumen, Stocksfield 2008.

Mattingly, Rick, «Steve Gadd», *Percussive Arts Society*, προσπελάστηκε στις 5.4.22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/steve-gadd>.

Moore, Allan, *The Cambridge Companion to Blues and Gospel music*, edit by Allan Moore, Cambridge University Press, United Kingdom 2002.

Moore, Alan, “Surveying the field: our knowledge of Blues and Gospel music”, *The Cambridge Companion to Blues and Gospel music*, edit by Allan Moore, Cambridge University Press, United Kingdom 2002.

Μπλάκινγκ, Τζων, *Η Έκφραση της Ανθρώπινης Μουσικότητας*, μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα 1981.

Nyman, Michael, *Πειραματική Μουσική*, μτφρ. και επιστημονική επιμ. Δανάη Στεφάνου, επιμ. Ευδοξία Μπινοπούλου, εκδόσεις Οκτώ, Αθήνα 2012<sup>2</sup>.

Ντέιβις, Μάιλς, Τρουπ, Κούνισυ, *Μάιλς – Αυτοβιογραφία*, μτφρ. Μαριλένα Μασσάρου, ΣΕΛΑΣ, Αθήνα 1991.

Ντοστογιέβσκη, Φίοντορ, *Έγκλημα και Τιμωρία*, μτφρ. Α. Αλεξάνδρου, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα 2014.

Ντούνης, Ανδρέας, «Η Συμβολική Βία στον Μπουρντιέ», *Social Policy - Κοινωνική Πολιτική-Κοινωνική Θεωρία* (31 Μαρτίου 2016), προσπελάστηκε στις 31.12.20, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://socialpolicy.gr/2016/03/%CE%B7-%CF%83%CF%85%CE%BC%CE%B2%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%B2%CE%AF%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD-bourdieu.html>

Παναγιωτόπουλος, Νίκος, «Πρόλογος. Pierre Bourdieu: ένας “εκ των αδυνάτων” κοινωνιολόγος», στο P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ* (Οκτώβριος 1996), επιμ. Νίκος Παναγιωτόπουλος, φιλολογική επιμ. Καίτη Διαμαντάκου, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999.

Παναγιωτόπουλος, Νίκος, «Πρόλογος. Η διάκριση της “Διάκρισης”», P. Bourdieu, *Η Διάκριση – Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2015<sup>12</sup>.

Παναγιωτόπουλος, Νίκος, «Προοίμιο. Ad directionem ingenii», P. Bourdieu, *Επιστήμη της Επιστήμης και Αναστοχασμός – Κύκλος Μαθημάτων στο Collège de France 2000-2001*, μτφρ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007.

Παναγιωτόπουλος, Νίκος, «Προλογικό Σημείωμα. Συμβολική Βία και Κοινωνική Φύση», στο Pierre Bourdieu, *Η Ανδρική Κυριαρχία*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2019<sup>3</sup>.

Παπαγιώργης, Κωστής, *Τα Γελαστά Ζώα*, Καστανιώτη, Αθήνα 2004.

Προυστ, Μαρσέλ, *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο – Ι Από τη Μεριά του Σουάν*, μτφρ Παύλος Ζάννας, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα<sup>14</sup> 2019.

Recalcati, Massimo, *Η Νύχτα της Γεθσημανή*, μτφρ Άννα Πλεύρη και Γιοβάννα Βεσσαλά, επιμ Δέσποινα Παπαγιαννοπούλου, Κέλευθος, Αθήνα 2021.

Ρίλκε, Ράινερ Μαρία, *Οι Σημειώσεις του Μάλτε Λάουριντς Μπρίγκε*, μτφρ. Αλέξανδρος Ίσαρης, επιμ. Αλέξανδρος Ίσαρης, Κίχλη, Αθήνα 2019<sup>2</sup>.

Ρίτσος, Γιάννης, *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*, επιλογή: Χρύσα Προκοπάκη, επιμέλεια Χρύσα Προκοπάκη & Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Κέδρος, Αθήνα 2015<sup>13</sup>.

Rosenberg, Alexander, *Φιλοσοφία των Κοινωνικών Επιστημών*, μτφρ. Γιώργος Μαραγκός, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017.

Schrift, Alan D., *Η Γαλλική Φιλοσοφία στον 20ό αιώνα – Βασικά Θέματα και Διανοητές*, μτφρ. Βασίλης Ντζούνης, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2016.

Smith, Philip, *Πολιτισμική θεωρία – Μια εισαγωγή*, μτφρ. Α. Κατσεκερός, επιμ. Νίκος Μπουμπάρης, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2006.

Smith, Philip, *Cultural Theory – An Introduction [21<sup>st</sup> Century Sociology]*, Blackwell publishing, United Kingdom 2001.

Σμολ, Κρίστοφερ, *Μουσική - Κοινωνία - Εκπαίδευση*, μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα 1983.

Σμολ, Κρίστοφερ, *Μουσικοτροπώντας – Τα νοήματα της μουσικής πράξης και της ακρόασης*, μτφρ Δήμητρα Παπασταύρου και Στέργιος Λούτσας, ΙΑΝΟΣ, Θεσσαλονίκη 2010.

«Steve Gadd Interview: Behind the Drums» (11 Αυγούστου 2014), *The Dishmaster*, προσπελάστηκε στις 15.4.22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://thedishmaster.com/2014/08/steve-gadd-interview-behind-the-drums/>.

Taylor, Tom, “The Strange Story of The Shaggs: the band ‘better’ than the Beatles” (9 Νοεμβρίου 2021), *Far Out*, προσπελάστηκε στις 17.4.22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://faroutmagazine.co.uk/the-story-of-the-shaggs-the-beatles/>

Τεγόπουλος, Φυτράκης, *Μείζον Ελληνικό Λεξικό*, εκδ. Αρμονία, Αθήνα<sup>3</sup> 2002.

Τερζάκης, Φώτης, «Επίμετρο. Είναι η Τζαζ Μαζική Κουλτούρα; Μια επανεξέταση των θέσεων του Αντόρνο», στο Theodor W. Adorno – *Η Κοινωνιολογία της Μουσικής*, μτφρ Θεοδωρής Λουμπασάκης, Γιώργος Σαγκριώτης, Φώτης Τερζάκης, Νεφέλη, Αθήνα 1997.

Τερζάκης, Φώτης, «Ο Αντόρνο και το ζήτημα της Τζαζ», προσπελάστηκε στις 25.2.21, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: [http://fotisterzakis.gr/Keimena/09\\_Adorno&Jazz.htm](http://fotisterzakis.gr/Keimena/09_Adorno&Jazz.htm).

Tracy, Steve, «“Black twice”: performance conditions for Blues and Gospel artists», *The Cambridge Companion to Blues and Gospel music*, edit by Allan Moore, Cambridge University Press, United Kingdom 2002.

Τσέτσος, Μάρκος, *Η Μουσική στη Νεότερη Φιλοσοφία – Από τον Καντ στον Αντόρνο*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012.

Τσέτσος, Μάρκος, «Επίμετρο. Η επικαιρότητα των πανεπιστημιακών παραδόσεων του Χέγκελ για τη μουσική: μερικές φιλοσοφικοαισθητικές παρατηρήσεις» στο Έγγελος - *Η Αισθητική της Μουσικής*, μτφρ. Μάρκος Τσέτσος, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2002.

Tsioulcas, Anastasia, “The Best -or Worst- Band of All Time is Back” (17 Φεβρουαρίου 2017), *NPR music*, προσπελάστηκε στις 19.4.22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.npr.org/sections/therecord/2017/02/17/515775669/the-best-or-worst-band-of-all-time-is-back>.

“Tuning standards explained: Differences between 432 Hz and 440 Hz” (28 Απριλίου 2020), *Izotope*, προσπελάστηκε στις 11.5.22, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.izotope.com/en/learn/tuning-standards-explained.html>

United Nations Universal Declaration of Human Rights”-1948, *United Nations*, προσπελάστηκε στις 20.3.21, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.un.org/en/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

Wiser, Carl, “The last years of Miles Davis”, *Songfacts* (6 Ιανουαρίου 2009), προσπελάστηκε στις 15.3.21, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.songfacts.com/blog/writing/the-last-years-of-miles-davis>.

Zimmerman, Brian, “Meeting Miles: Face to face with the Prince of Darkness” (10 Σεπτεμβρίου 2019), *JAZZIZ*, προσπελάστηκε στις 7.2.21, ανακτήθηκε από το διαδίκτυο: <https://www.jazziz.com/meeting-miles-face-to-face-with-the-prince-of-darkness/>

Zweig, Stefan, *Το Μυστήριο της Καλλιτεχνικής Δημιουργίας*, μτφρ Αλέξανδρος Καρατζάς, επιμ. Αγγελική Σταθοπούλου, Ροές [microMEGA], Αθήνα 2013<sup>2</sup>.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση διαφόρων πτυχών της μουσικής τέχνης, χρησιμοποιώντας θεμελιώδεις έννοιες της μπουρντιανής κοινωνικής οντολογίας. Πιο συγκεκριμένα, αρχικά επιχειρείται μια ανάλυση η οποία εστιάζει στη *δημιουργική δραστηριότητα [πρακτική]* των καλλιτεχνών, ώστε, στην πορεία, να καταδειχθεί η συμβολική [ενίοτε ανατρεπτική] δύναμη του έργου τους. Η εργασία στο σύνολό της καταπιάνεται με την δυναμική σχέση αμοιβαίας μορφοποίησης μεταξύ των δρώντων φορέων και του κοινωνικού κόσμου, την οποία ο Μπουρντιέ αποκαλεί *υλική συμπερίληψη*, και χωρίζεται σε δύο μεγάλες ενότητες. Στο πρώτο μέρος, διερευνώντας το *πεδίο*, το *habitus*, το *κεφάλαιο*, τις λειτουργικές όψεις της *εκπαίδευσης* αλλά και τον αντίκτυπο της *συμβολικής βίας*, η ανάλυση βρίσκει την μουσική της αντιστοίχιση στα μπλουζ και στη τζαζ. Εν συνεχεία, στο δεύτερο μέρος, αποσαφηνίζονται γνωρίσματα της στενής αλληλεξάρτησης των ένσαρκων υποκειμένων και του κοινωνικού κόσμου. Επισημαίνεται η γενεσιουργός τους σχέση, ενώ υπογραμμίζεται το γεγονός ότι η καλλιτεχνική *εκφραστική ορμή* μπορεί να μετατραπεί σε *συμβολική επανάσταση* ικανή να ανατρέψει το κανονιστικό πλαίσιο και να δημιουργήσει μια *νέα εποχή*. Με άλλα λόγια, υποδεικνύονται οι δομικοί μηχανισμοί δια των οποίων η εκάστοτε πολιτισμική ορθοδοξία εγκαθιδρύει και διαιωνίζει το αδιαμφισβήτητο της ειδικής πίστης που πρεσβεύει, αλλά και οι τρόποι με τους οποίους μπορεί να ανατραπεί. Η διερεύνηση καταλήγει στην διαπίστωση ότι η *καινοτομία* αποτελεί την πραγμάτωση μιας κοινωνικά ενσταλαγμένης *ανάγκης για αλλαγή*, η οποία γίνεται αντιληπτή από το *habitus* ως *προοπτική απελευθέρωσης* από τα αντικειμενικά [αντικειμενοποιημένα και αντικειμενοποιητικά] δεσμά της *ορθής δόξας*. Έτσι, καταδεικνύεται πως η πρακτική σχέση του *habitus* με το πεδίο παρέχει *προοπτικές*, καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως οι κανόνες δεν εκλαμβάνονται ως καταναγκασμοί, αλλά περισσότερο ως ένα είδος κατευθυντήριων γραμμών. Δεν καθηλώνουν, αλλά δύνανται να παρέχουν δημιουργικές διόδους απελευθέρωσης. Το *habitus* δεν είναι εγκλωβισμένο, αλλά ούτε απεριόριστα ελεύθερο. Είναι πραγματικά ελεύθερο, ακριβώς επειδή, εκ των πραγμάτων, βιώνει μια *υπό όρους ελευθερία*.

**Λέξεις-κλειδιά:** Πιέρ Μπουρντιέ, καινοτομία, προοπτική, αλλαγή, συμβολική επανάσταση, πρακτική, καλλιτεχνία, μουσική, μπλουζ, τζαζ, υλική συμπερίληψη, σώμα, κοινωνική οντολογία, ελευθερία υπό όρους, *habitus*, πεδίο, κεφάλαιο, ιστορία, σημείο θέασης, γούστο

## Υστερόγραφο: «Γιατί Μπουρντιέ και μουσική;»

Δεν επιθυμώ η σχέση μου με τον Μπουρντιέ να λήξει με την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας. Ορίστε μια κατάφαση από την πλευρά μου, μια λιτή -χωρίς πολλά πολλά- δήλωση, που ο αναγνώστης δεν συνάντησε στο κείμενο. Η πιθανότητα αυτή μου φαίνεται αδιανόητη. Όχι τόσο λόγω πνευματικής προσκόλλησης, όσο εξαιτίας του γεγονότος ότι θεωρώ πως έχω πολλά ακόμα πράγματα να εξερευνήσω κατά την προϊούσα συμπίευσή μου με τη μπουρντιανή θεώρηση. Τόσες πτυχές της καλλιτεχνικής μου ζωής που έχουν μείνει ανέγγιχτες. *Ορθόδοξος* με [αναπόδραστα] *απωθημένες* πρακτικές, επιθυμώ να εντοπίσω τους λόγους ύπαρξης της *πρακτικής μου αίσθησης*, διερευνώντας την γενεαλογία που αποκρύβεται πίσω από τον χαρακτήρα *στέρησης και αποκλεισμού* των κανονικοτήτων που δόμησαν με αντικειμενικό τρόπο αυτό που είμαι. Εάν η εκάστοτε ορθή δόξα [*status quo*], εντός της οποίας διαμορφώνονται προδιαθεσιακά τα εκάστοτε *habitus*, αξιώνει χαρακτήρα καθολικότητας, τότε η διαδικασία *συνειδησιακής απελευθέρωσης* από τα πολυπαραγοντικά «δεσμά» της, είναι μια διαδικασία ζωής —με την ίδια έννοια που ο Μπουρντιέ περιγράφει τον αυτοσχεδιασμό: ένας πρακτικός αναστοχασμός εν καταστάσει και εν δράσει. Μια συνεχής και αναστοχαστική επαγρύπνηση. Συνεπώς, επέλεξα η μορφολογία της εργασίας να συνυποδηλώνει τα παραπάνω. Πιο συγκεκριμένα, στο τέλος της, τοποθετείται το κείμενο της υποστήριξης. Μια γραπτή επιβεβαίωση του γεγονότος ότι ένας επίλογος δύναται και να προλογίζει την έναρξη μιας νέας ερευνητικής περιπέτειας.

**Κείμενο δημόσιας παρουσίασης, εξέτασης και αξιολόγησης  
μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας**

**31 Νοεμβρίου 2022**

Αρχικά, εν είδει εισαγωγής, θα ήθελα να εκφράσω τη χαρά και τη συγκίνησή μου. Είναι μια ιδιαίτερα φορτισμένη στιγμή για μένα, καθώς ολοκληρώνεται, ή *επικυρώνεται* (για να μιλήσω μπουρντιανά), μια προσπάθεια η οποία μου προσέφερε αμέτρητα οφέλη —χωρίς αυτό, ωστόσο, να σημαίνει πως δε μου στέρησε κάποια άλλα. Άλλωστε, όποιες και να είναι οι επιλογές που κάνουμε, φέρουν πάντοτε μαζί τους κάποιο *συμβολικό* κόστος. Εντούτοις, καθόλη τη διάρκεια αυτής της προσπάθειας, το μόνο πράγμα για το οποίο δεν αμφέβαλα στιγμή, ήταν για την επιλογή που έκανα να διεκδικήσω μια θέση στο συγκεκριμένο μεταπτυχιακό πρόγραμμα. Ένας από τους λόγους που συνέβη αυτό, συνίσταται στους ανθρώπους που συνάντησα κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου.



Σήμερα είμαι χαρούμενος διότι βλέπω απέναντί μου ανθρώπους οι οποίοι συνετέλεσαν, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, στην προσωπική μου ανάπτυξη [με την ευρύτερη δυνατή έννοια]. Πρόσωπα, τα οποία έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στον εμπλουτισμό τόσο της ακαδημαϊκής όσο και της καλλιτεχνικής μου φυσιογνωμίας. Αδυνατώ να βρω τα κατάλληλα λόγια ώστε να μπορέσω να εκφράσω επαρκώς την εκτίμηση που τρέφω για όσα μου έχετε προσφέρει. Θα πω μόνο ότι σας ευχαριστώ από καρδιάς που τροφοδοτήσατε με τόσο *ποιοτικό* τρόπο τα *βιώματά* μου.

Σε πλήρη ομολογία με αυτή τη μικρή εισαγωγή, επιτρέψτε μου, το κείμενο της υποστήριξης να αποτελεί ένα κείμενο διπλού απολογισμού, συνάμα ερευνητικού αλλά και ενδοσκοπικού χαρακτήρα. Η επισήμανση γίνεται διότι δεν σκοπεύω να εστιάσω τόσο σε μια περιληπτική αναφορά των κεντρικών συμπερασμάτων της ανάλυσης, όσο σε μια καταγραφή προσωπικών *ψυχο-αποτυπωμάτων*, η οποία προέκυψε σαν οργανική-παραγωγική προέκταση της *αναστοχαστικής πρακτικής* που συνόδευε [εξαρχής] την ενασχόλησή μου με την μπουρντιανή θεώρηση. Μια προσωπική ανασκόπηση, η οποία, παρότι, ενδεχομένως, μπορεί να δώσει ανά σημεία την εντύπωση ότι εκκινεί από ασύνδετες μεταξύ τους *στιγμές*, εκτιμώ πως συνιστά τον μόνο υφολογικά συναφή [και, εξ αυτού, αντιπροσωπευτικό] τρόπο παρουσίασης της ερευνητικής προσπάθειας που κατέβαλα. Διότι, *η προσπάθεια εξοικείωσης με τον Μπουρντιέ, ισοδυναμούσε με ένα εγχείρημα εξοικείωσης με τον εαυτό μου*. Έτσι, επιχείρησα σε πολλές περιπτώσεις να χρησιμοποιήσω την μπουρντιανή εργαλειοθήκη, προσπαθώντας να την επικαιροποιήσω εκμεταλλευόμενος την εμπειρία μου, τόσο στο καλλιτεχνικό, όσο και στο ευρύτερο κοινωνικό πεδίο. Και αυτό, διότι δεν εξέλαβα ποτέ την εκπόνηση της συγκεκριμένης διπλωματικής ως επιτελεστική υποχρέωση σταχυολόγησης εννοιών. Αντίθετα, η μπουρντιανή ανάλυση της μουσικής που επιχείρησα, ιδωμένη αναπόφευκτα από προσωπική σκοπιά, είχε την ιδιαιτερότητα να αναδεικνύει συνεχώς, μέσα από τις απαντήσεις που προσέφερε, καινούρια ερωτήματα.

Ωστόσο, θα ήθελα να ξεκινήσω από τους λόγους που με ώθησαν να φοιτήσω στο Τμήμα. Για να είμαι απόλυτα ειλικρινής, δεν ήταν τόσο το πεδίο της φιλοσοφίας -αυτό καθαυτό- που μου φαινόταν ελκυστικό. Κυρίως, με γοήτευε η ιδέα των πιθανών απαντήσεων σε ερωτήματα που είχα σχετικά με τη μουσική. Την βασική, δηλαδή, ενασχόλησή μου, τόσο στον επαγγελματικό όσο και στον προσωπικό χρόνο. Με μια *διαθεσιακή* [συνειδητοποιώ, πλέον, ελαφρώς προκλητική] σιγουριά, σε κάθε ευκαιρία αυτοπροσδιορισμού, δήλωνα *μουσικός*.

Γιατί προκλητική; Διότι είναι κοινός τόπος το γεγονός ότι ο κόσμος ζητάει εξηγήσεις αναφορικά με τα ζητήματα που δεν του είναι οικεία. Ακόμη περισσότερο, εκεί όπου νιώθει ότι με κάποιον έμμεσο τρόπο τον υποτιμούν, ή ότι του σκαλίζουν τις πληγές μιας ανεκπλήρωτης ή καταπιεσμένης επιθυμίας. Συναφώς, αυτή η δήλωση σχεδόν προεξοφλούσε μια σειρά ερωτημάτων τα οποία, κυριολεκτικά, μου δημιουργούσαν συναισθηματικό ίλιγγο. «Τι παίζεις;», «Πώς παίζεις;», «Από πότε παίζεις;». Ακόμη χειρότερα, «γιατί παίζεις;», «εγώ γιατί δεν παίζω;», ή, για να επισημάνω την πλέον επικίνδυνη ερώτηση, «Πώς θα κάνω το παιδί μου να παίξει; Αλλά να παίξει καλά!». Στο βαθμό που μπορούσα, έδινα *προκάτ* απαντήσεις. Τούτες όμως, όντας τετριμμένες, ήταν, συνεπαγωγικά, ελλιπείς. Έτσι, με γεωμετρική πρόοδο, οποιαδήποτε ανταπόκριση δεν αποκάλυπτε κάποιο ενδεδειγμένο σύστημα μελέτης ή μια *fancy* μεθοδολογία, πυροδοτούσε μια σειρά ακόμη πιο εξαντλητικών υπο-ερωτημάτων. Σταδιακά, ένιωθα πως ο διάλογος αποκτούσε εμμονικά χαρακτηριστικά ανάκρισης. Πράγματι, μου έχει μείνει ανεξίτηλα χαραγμένη αυτή η κοινωνικά εκπορευόμενη, ήτοι άρρητη (και, ως εκ τούτου, *αυτονόητη*), αίσθηση υποχρέωσης: ότι η σχολαστική επεξήγηση, ή αλλιώς, αφηγηματική αποκρυστάλλωση της πρακτικής μου, ήταν και η μόνη δίοδος *αναγνώρισης* της αξίας της.

Κατά μια έννοια, εισήλθα στο μεταπτυχιακό προσβλέποντας, μέσα από τις απορίες των άλλων, να αποσαφηνίσω τις δικές μου. Με άλλα λόγια, θέλω να πω πως δεν άργησα να συνειδητοποιήσω ότι, στην πραγματικότητα, ήταν ζήτημα *προβολής*. Δεν με «έπνιγαν» οι ερωτήσεις τους, αλλά οι δικές μου. Διότι, παρότι μπορεί να καταλήξει γόνιμο, δεν υπάρχει πιο δυσβάσταχτο συναίσθημα από αυτό της ασύνειδης αυτο-υπονόμευσης. Κάτι με έκανε να *νιώθω* ότι αυτό που «ένιωθα» παίζοντας μουσική δεν ήταν ούτε γνήσιο ούτε επαρκές. Συναπαγωγικά, καθώς ο βασικός τρόπος που είχα μάθει να σχετίζομαι, τόσο με τον εαυτό μου όσο και με τους άλλους, ήταν μέσω της μουσικής, είχα οδηγηθεί σε έναν κυκεώνα ηττοπάθειας. Κάτι δικό μου, ενδόμυχο και εσωτερικευμένο, *απαζίωνε* το ίδιο της πρακτικής μου. Ένα αίσθημα σαν κι αυτό μπορεί (σχεδόν) να προεξοφλήσει μια μολυσματικά διαβρωτική στάση αυτοαντίληψης —τουλάχιστον όσον αφορά τη μοναδικότητα του *βιώματος* της δημιουργικής δραστηριότητας. Ένα συναίσθημα, αντιλαμβάνομαι αναδρομικά πια, εγχαραγμένο προδιαθεσιακά στο σώμα μου με τη μορφή σχημάτων αξιολόγησης, το οποίο προωθούσε την αφηγηματική αναπαράσταση, δηλαδή την θεωρητική ανασκευή της πρακτικής, ως τον πλέον ενδεδειγμένο τρόπο εκτίμησης της πρακτικής. Με απλά λόγια, μια τέτοια αντίληψη δύναται να απομυζήσει κάθε ίχνος πρακτικού νοήματος και να προσφέρει, ως

μοναδική αρμόζουσα επιλογή, την αποδοχή μιας ουδετεροποιητικής αυτο-περιγραφής με όρους «ταλέντου»: την τέχνη του να εξοβελίζουμε, κατά το δοκούν, στο βασίλειο του υπερβατικού, του ανεξήγητου, του άπιαστου, ό,τι υπερβαίνει, δεν εξυπηρετεί, ή δεν συμβαδίζει με, τις αντικειμενικά ενσταλαγμένες διαθέσεις μας. Η ομοιότητα ανακουφίζει, γράφει στα *Γελαστά Ζώα* ο Παπαγιώργης.<sup>556</sup> Και, όντως, με συναφή τρόπο, η σχολαστική ομογενοποίηση της πρακτικής παρέχει μόνο δύο κατηγορίες: αυτή του ταλαντούχου και αυτή του ατάλαντου.

Στον αντίποδα, η μπουρντιανή θεώρηση, μέσω του φίλτρου της *πρακτικής λογικής*, αμφισβητεί αυτή τη σχολαστική οπτική, καθιστώντας την παραπάνω κατηγοριοποίηση ψευδοδίλημα. Η *αίσθηση της πρακτικής*, δεν είναι μια σχολαστικά κατανοήσιμη ή εξηγήσιμη αίσθηση. Αυτός που κατέχει μια πρακτική είναι ικανός να την εφαρμόσει μόνο υπό μορφή πράξης. «Μόλις στοχαστεί πάνω στη πρακτική του [...] το δρών υποκείμενο χάνει κάθε δυνατότητα να εκφράσει την αλήθεια της πρακτικής του [...] και μόνο το ότι δέχεται ερωτήματα και διερωτάται [...] το λόγο ύπαρξης της πρακτικής του, δεν του επιτρέπει να εκφράσει το πιο ουσιαστικό, ότι ίδιον της πρακτικής είναι ότι αποκλείει αυτό το ερώτημα».<sup>557</sup>

Αυτός ήταν ο λόγος που ένιωσα, άμεσα, εγγύτητα με την μπουρντιανή θεώρηση. Διότι, εκτός των άλλων, εκκινούσε από μια ιδιάζουσα αντίληψη της πρακτικής και προωθούσε μια συγκεκριμένη κατανόηση της σύνδεσης μεταξύ θεωρίας και πράξης, χωρίς, ωστόσο, να προσβλέπει στην παραγωγή μιας θεωρίας περί πρακτικής [αυτής καθαυτήν]. Γιατί, ο Μπουρντιέ, μιλούσε για την *πρακτική αίσθηση*, και τον *πρακτικό προσανατολισμό*, δηλαδή, «την πρακτική γνώση που δε γνωρίζει τον εαυτό της».<sup>558</sup> Επειδή, για να μιλήσω απλά και ειλικρινά, έδωσε φωνή σε αυτά που δεν μπορούσα να εκφράσω με λόγια. Επιπλέον, μιλούσε για το σώμα. Ένα σώμα, πρωτίστως *διαθεσιακό* και *διαθέσιμο*, το οποίο περιλαμβάνεται στον κόσμο. Η πρακτική μάθηση είναι άμεσα συνδεδεμένη με το σώμα. Το σώμα *κάνει*, το σώμα *παθαίνει*, το σώμα *πάσχει*, ή, αλλιώς, *συμπάσχει*: εν τέλει, είναι το σώμα που εμπεριέχεται στον κόσμο και διαπερνάται από τον κοινωνικό παλμό. Το σώμα, ώστε να μάθει, συγκλονίζεται, καθώς, εκτεθειμένο όπως είναι στον κόσμο, γίνεται κοινωνός της πραγματικότητας, γίνεται αναπόσπαστο και ζωοποιό μέρος της. Συμπεριλαμβάνεται σε έναν εγκόσμιο χώρο δυνατοτήτων, ο οποίος

---

556. Κωστής Παπαγιώργης, *Τα Γελαστά Ζώα*, Καστανιώτη, Αθήνα 2004, σ. 30

557. Pierre Bourdieu, *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, μτφρ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σ. 147.

558. Pierre Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2016, σ. 333.

παρέχει προδιαθεσιακά (υπό την αίσθηση του «φυσιολογικού») αντικειμενικά σχήματα εκτίμησης, αντίληψης, σκέψης και δράσης. Ενέχεται στην κοινωνική πραγματικότητα, και εμβαπτίζεται με τις αντικειμενικές της αξίες. Στους *Πασκαλιανούς Διαλογισμούς*, γράφει χαρακτηριστικά, «επειδή ενεχόμαστε στον κόσμο, κάτι υπόρρητο ενέχεται σε ό,τι σκεφτόμαστε και λέμε για αυτόν».<sup>559</sup> Μια υλική ή διπλή συμπερίληψη, μια αλληλοδιαμορφωτική σχέση μεταξύ του *habitus* και του πεδίου.

### Για να μιλήσουμε λίγο πιο στοχευμένα σχετικά με το περιεχόμενο της ανάλυσης.

Η έννοια της διπλής συμπερίληψης αποτέλεσε τον κεντρομόλο άξονα του πρώτου ερευνητικού σκέλους της εργασίας. Πιο συγκεκριμένα, ασχοληθήκαμε με τον *κοινωνικό κόσμο*, το *πεδίο* και το *κεφάλαιο*. Στην συνέχεια, επιχειρήσαμε να αναλύσουμε επαρκώς την έννοια του *σώματος* ως κληρονόμου του πολιτισμικού κεφαλαίου, καθώς και τον ρόλο της *εκπαίδευσης* (δηλαδή, του *σχολικού κεφαλαίου*) στην *αναπαραγωγή* και τη *διαίωνηση* του πολιτισμικού κεφαλαίου της *κυρίαρχης* ταξικής ομάδας. Το *συμβολικό κεφάλαιο* και, συναφώς, η *συμβολική βία* (ο τρόπος με τον οποίο εκδηλώνεται ή και επισφραγίζεται η συμβολική επικυριαρχία της εκάστοτε κοινωνικής ιεραρχίας) μας απασχόλησαν αρκετά. Μέσω αυτών των αναλύσεων, θέσαμε το στέρεο έδαφος για να επεξεργαστούμε, με μια βαθύτερη οπτική, τις πολιτισμικές προσμίξεις στο *καλλιτεχνικό πεδίο*. Για αυτό τον λόγο, θέσαμε υπό εξέταση δύο αρκετά διαφορετικές κουλτούρες. Από την μια πλευρά είχαμε την αφρικανική παράδοση, η οποία εστιάζει στο *ενέργημα*, και από την άλλη τη δυτική μουσική, η οποία εστιάζει στο *έργο*. Τα ποιοτικά ευρήματα της πολιτισμικής αντιπαράθεσης, συνέβαλαν σε μια εμπειριστατωμένη πραγμάτευση, όπου η μουσική ως δημιουργική αλλά και επαναστατική πράξη, βρήκε την αντιστοίχιση τους στα μπλουζ και στη τζαζ. Συγκεκριμένα, στον B.B. King, και στον Miles Davis.

Στο δεύτερο σκέλος της εργασίας, εστίασαμε στην ενεργητική διάσταση της έννοιας του *habitus*. Ο Μπουρντιέ ορίζει την *έξη* στις *Εικόνες της Αλγερίας*, ως το πλέγμα προδιαθέσεων που συγκροτεί ένα «διαρκή τρόπο του στέκεσθαι, του ομιλείν, του βαδίζειν, και, ως εκ τούτου, του *αισθάνεσθαι* και του *σκέπτεσθαι*».<sup>560</sup> Μια συμπεριληπτική έννοια που αποκαθιστά και αποδίδει συγκροτησιακό χαρακτήρα στην

559. P. Bourdieu, *Πασκαλιανοί Διαλογισμοί*, ό.π., σ. 26.

560. Pierre Bourdieu, *Εικόνες της Αλγερίας*, επιμ Franz Schultheis & Christine Frisinghelli, μτφρ Θεοδωρής Δρίτσας και Κώστας Σπαθαράκης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2017, σ. 105.

μοναδικότητα του υποκειμένου με το να την (προσ)γειώνει στον ρεαλισμό του κοινωνικού, δηλαδή, της βιούμενης αξιακότητας και της πραγματολογίας του νοήματος. Με άλλα λόγια, το νόημα βρίσκεται στο βίωμα, και η *πρακτική* φανερώνει τον τρόπο που μεταβολίζουμε τα βιώματά μας. Μια εννοιολογική προσθήκη η οποία εξετάζει την ανθρώπινη ιδιοσυστασία ως κοινωνική ταυτότητα με υπαρξιακό στίγμα, ως διαθεσιακή *στάση* απέναντι στα πράγματα, ως σωματοποιημένο πολιτισμό *εν κινήσει* και υπό αναδιαμόρφωση. Το *habitus* αναδεικνύεται ως ενσώματη μορφή των κοινωνικών δομών [δομημένη δομή], ικανή, να αλλάξει, αργά, τμηματικά, ανεπαίσθητα, την μορφή των αντικειμενικών καθορισμών που την παρήγαγαν [δομούσα δομή]. Έτσι, η προσοχή στρέφεται στην καινοτομία, δηλαδή, στην *αλλαγή* που δύναται να έρθει μόνο μέσα από τις ζυμώσεις της κοινωνικής αλχημείας και των δρώντων φορέων. Σε πλήρη συνάφεια με την πρώτη ενότητα, η επαναστατική πράξη φέρνει στο προσκήνιο την δυναμική και διεκδικητική μορφή του κοινωνικού, καθώς η επιθυμία για ρήξη με το κατεστημένο, προκύπτει από τους έχοντες την ασφυκτική αίσθηση του κυριαρχούμενου. Γι' αυτό και η καινοτομία μπορεί να ιδωθεί ως προοπτική. Προοπτική συμβολικής αναγνώρισης, όχι για λόγους ματαιόδοξης φιλαυτίας, αλλά πραγματικής -εν τη κοινωνία- αίσθησης απελευθέρωσης από τα «αντικειμενικά» δεσμά της ορθοδοξίας που κηρύττουν οι κυρίαρχοι. Από τα όρια, τους μηχανισμούς και τις αξίες που έχουν θεσπίσει, έως ότου θεσπίσουν, αυτοί, εκ νέου τη δική τους ορθή δόξα: «μια ταυτόχρονη διακήρυξη της συνέχειας και της ρήξης».<sup>561</sup> Μια διεργασία μεταμορφωτικής συντήρησης του κοινωνικού.

**Κλείνοντας, θα ήθελα να ήθελα να αποδεσμευτώ από τον ερευνητικό απολογισμό και να στραφώ, για μια ακόμη φορά, στον ενδοσκοπικό.**

Ο Μπουρντιέ κατάφερε να μετατρέψει σε ερώτηση, ό,τι συνήθιζα να αντιλαμβάνομαι (αυτοματικά)<sup>562</sup> ως κατάφαση. Έφερε στο προσκήνιο, στον συνειδητό συλλογισμό, πράγματα συνηθισμένα και κοινά, πράγματα τα οποία «έχουν έτσι, διότι έτσι είχαν πάντα». Πέρασε αρκετό διάστημα μέχρι να καταλάβω πως, όπως διευκρίνιζε σε ένα φοιτητικό ραδιοφωνικό σταθμό, χρησιμοποιούσε *όντως* την κοινωνιολογία ως

---

561. Pierre Bourdieu, *Οι Κανόνες της Τέχνης – Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2006, σ. 279.

562. Μπουρντιανά, θα λέγαμε ότι στο «χώρο» του *αυτόματου* μπορούμε να εντοπίσουμε οτιδήποτε έχουμε απωθήσει στο κοινωνικό ασυνείδητο.

«πολεμική τέχνη». Πολεμική τέχνη απέναντι στο *αυτονόητο*. Δεν θα ήταν υπερβολή να πω ότι, κάθε νέα μπουρντιανή έννοια που συναντούσα, πυροδοτούσε και μια σειρά προσωπικών απομαγεύσεων και αποκαθλώσεων. Μια σειρά αποκαλύψεων οι οποίες, αν μη τι άλλο, προσέφεραν απλόχερα ένα αποκαρδιωτικό αίσθημα αποσταθεροποίησης, μετωρισμού και αμφισβήτησης. Για μένα, το πρώτο «αυτονόητο» που υπονομεύθηκε, ήταν αυτό που είχε ήδη ρωγμές λόγω μιας προηγηθείσας εθνομουσικολογικής αναζήτησης. Το κανονιστικό πλαίσιο της δυτικής μουσικής, και, κατ' επέκταση, ο μηχανισμός νομιμοποίησης, αναπαραγωγής και διαίωνισης των γνωρισμάτων της: η *εκπαίδευση*. Βέβαια, θα συνιστούσε μέγιστη παράλειψη να μην αναφέρω το γεγονός ότι, η αναστοχαστική διεργασία συνειδησιακής απελευθέρωσης από τα δοξικά σχήματα της πρωταρχικής μου μάθησης [*αυτο-ανάλυση*] διαπνεόταν συχνά από μια ανάμικτη, εν πολλοίς ανυπόφορη, αίσθηση αγωνίας και τρόμου. Εντούτοις, αυτό δεν σημαίνει πως δεν θα υπογραμμίσω τη σημασία των αποτελεσμάτων που επέφερε: απάντησε, εν τέλει, σε πολλά [αν όχι στα σημαντικότερα] από τα ερωτήματα που με βασάνιζαν. Ωστόσο, οι απαντήσεις που μου έδωσε δεν είχαν χαρακτήρα τέλους. Κυρίως έμοιαζαν με υποσχέσεις συνέχειας. Με απλά λόγια, παρότι μπορεί να μην έγινε αντιληπτό από αυτά που επέλεξα να υπογραμμίσω παραπάνω, η ενασχόλησή μου με την μπουρντιανή θεώρηση προσέδωσε μια *αισιόδοξη οπτική* στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνομαι και διαχειρίζομαι την καθημερινότητά μου· προσέδωσε μια *προοπτική*. Η αίσθηση μετωρισμού υπήρξε συνάμα γόνιμη και δημιουργική.

Χαίρομαι, λοιπόν, πάρα πολύ, που επέλεξα να ασχοληθώ με τον Μπουρντιέ, διότι, αφενός μπόρεσα να επιτελέσω μια πραγματολογική ψηλάφηση της μουσικής με τα κατάλληλα εννοιολογικά εργαλεία, και, αφετέρου, μπόρεσα να ασπαστώ το γεγονός ότι οι περιορισμοί δεν καθηλώνουν· μάλλον, μέσω του ενστερνισμού τους, καθίστανται πεδία δημιουργίας και εφελθήρια [ακόμη και προσωπικών] επαναστάσεων. Σε πλήρη συνάφεια με αυτά που ανέφερα στην αρχή, θα ήθελα να ολοκληρώσω την εισήγησή μου με τα ίδια λόγια που προλογίζω την εργασία. Ευρισκόμενος στο [τυπικό] τέλος της, ανακαλύπτω πως απλώς λεία τον δρόμο για να βρεθώ, εκ νέου και πιο εμπειριστατωμένα, στην αφετηρία της. Το καταληκτικό της σημείο στέκεται, ευκρινώς για μένα πια, ως τόπος εκκίνησης μιας ευρύτερης ερευνητικής προσπάθειας.

### **Πράγματι, κλείνω με μια αυτο-παράθεση ανοίγματος:**

«Συναρτήσει του περιβάλλοντος, είμαστε αυτοί που είμαστε, όχι για να εκπληρώσουμε κάποιο μεταφυσικό σκοπό, αλλά για να καταπιανόμαστε με πράγματα που θεωρούμε ότι μας ταιριάζουν, ή ότι αξίζουν, με καταστάσεις, ανθρώπους και σχέσεις που μας ελκύουν, που χρειαζόμαστε, που εκπέμπουν γνωρίσματα εκλεκτικής συνάφειας με εμάς».