μεταστροφές

PIERRE BOURDIEU

οι κανόνες της τέχνης

Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΤΑΚΗ

οι Κανονες της Τεχνης

PIERRE BOURDIEU

ΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Έφη Γιαννοπούλου

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Νίκος Παναγιωτόπουλος

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΤΑΚΗ

ΣΕΙΡΑ ΜΕΤΑΣΤΡΟΦΕΣ

Διευθυντής ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

Το παρόν έργο πνευματικής ιδιοκτησίας προστατεύεται κατά τις διατάξεις της ελληνικής νομοθεσίας (Ν. 2121/1993 όπως έχει τροποποιηθεί και ισχύει σήμερα) και τις διεθνείς συμβάσεις περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Απαγορεύεται απολύτως η άνευ γραπτής αδείας του εκδότη κατά οποιονδήποτε τρόπο ή μέσο (ηλεκτρονικό, μηχανικό ή άλλο) αντιγραφή, φωτοανατύπωση και εν γένει αναπαραγωγή, εκμίσθωση ή δανεισμός, μετάφραση, διασκευή, αναμετάδοση στο κοινό σε οποιαδήποτε μορφή και η εν γένει εκμετάλλευση του συνόλου ή μέρους του έργου.

Η παρούσα έκδοση πραγματοποιήθηκε με την οικονομική ενίσχυση του γαλλικού Υπουργείου Πολιτισμού και του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου της Γαλλίας.

Εκδόσεις Πατάκη – Κοινωνικές και πολιτικές επιστήμες
Σειρά: Μεταστροφές
Pierre Bourdieu, *Οι κανόνες της τέχνης. Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*
Τίτλος πρωτοτύπου *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*
Μετάφραση Έφη Γιαννοπούλου
Πρόλογος Νίκος Παναγιωτόπουλος
Τυπογραφικές διορθώσεις Ιωάννα Ανδρέου
Σελιδοποίηση Παναγιώτης Βογιατζάκης
Φιλμ, ηλεκτρονικό μοντάζ Γιώργος Κεραμάς
Copyright© Éditions du Seuil, 1992, 1998
Copyright© για την ελληνική γλώσσα Σ. Πατάκης Α.Ε. (Εκδόσεις Πατάκη) 2002
Πρώτη έκδοση στη γαλλική γλώσσα από τις εκδόσεις Seuil, Παρίσι, 1992
Πρώτη έκδοση στην ελληνική γλώσσα από τις Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, Μάιος 2006
Κ.Ε.Τ. 3787 Κ.Ε.Π. 350/06
ISBN 960-16-1693-4

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΤΑΚΗ

ΒΑΛΤΕΤΣΙΟΥ 14, 106 80 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 210.36.50.000, FAX: 210.36.50.069
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ ΠΑΤΑΚΗ: ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 65, 106 78 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 210.38.11.850
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ: ΕΜΜ. ΜΠΕΝΑΚΗ 16, 106 78 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 210.38.31.078
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: Ν. ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΟΥ 122, 563 34, ΤΗΛ.: 2310.70.63.54-5
Web site: http://www.patakis.gr • e-mail: info@patakis.gr, sales@patakis.gr

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Προλογικο Σημειωμα του Νικου Παναγιωτοπουλου 11

Προλεγομενα 25

Προλογος: Ο Φλομπερ αναλυτης του Φλομπερ 33

Θέσεις, τοποθετήσεις, μεταθέσεις 36
Το ζήτημα της κληρονομιάς 45
Τα αναγκαία ατυχήματα 61
Η εξουσία της γραφής 68
Ο τύπος του Φλομπέρ 74
Παράρτημα Πρώτο: Σύνοψη της *Αισθηματικής αγωγής* 82
Παράρτημα Δεύτερο: Τέσσερις αναγνώσεις της *Αισθηματικής αγωγής* 84
Παράρτημα Τρίτο: Το Παρίσι της *Αισθηματικής αγωγής* 87

Μερος Πρωτο – Τρεις καταστάσεις πεδίου 93

Κεφαλαιο Πρωτο: η Κατακτηση της Αυτονομιας 95
Μια δομική υπόταξη 96
Η μποεμία και η επινόηση μιας τέχνης τού ζην 104
Η ρήξη με το «αστικό» 109
Ο Μποντλαίρ νομοθέτης 113
Οι πρώτες ανακλήσεις στην τάξη 124
Μια θέση προς κατασκευή 127
Η διπλή ρήξη 136
Ένας ανεστραμμένος οικονομικός κόσμος 142
Θέσεις και διαθέσεις 147
Το σημείο θέασης του Φλομπέρ 151
Ο Φλομπέρ και ο «ρεαλισμός» 156
«Να γράψω καλά το μέτριο» 162
Επιστροφή στην *Αισθηματική αγωγή* 170
Η επιβολή της μορφής 175
Η επινόηση της «καθαρής» αισθητικής 177
Οι ηθικοπρακτικές προϋποθέσεις της αισθητικής επανάστασης 183

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΜΙΑΣ ΔΥΑΔΙΚΗΣ ΔΟΜΗΣ 189
Οι ιδιαιτερότητες των ειδών 189
Διαφοροποίηση των ειδών και ενοποίηση του πεδίου 194
Τέχνη και χρήμα 199
Η διαλεκτική της διάκρισης 206
Ειδικές επαναστάσεις και εξωτερικές αλλαγές 207
Η επινόηση του διανοούμενου 210
Οι ανταλλαγές μεταξύ ζωγράφων και συγγραφέων 214
Για τη μορφή 222

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Η ΑΓΟΡΑ ΤΩΝ ΣΥΜΒΟΛΙΚΩΝ ΑΓΑΘΩΝ 227
Δύο οικονομικές λογικές 228
Δύο τρόποι γήρανσης 235
Δημιουργώντας εποχή 247
Η λογική της αλλαγής 253
Ομολογίες και αίσθηση προεγκαταστημένης αρμονίας 255
Η παραγωγή της πίστης 265

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ — Θεμέλια μιας επιστήμης των έργων 273

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΜΕΘΟΔΟΥ 275
Ένα νέο επιστημονικό πνεύμα 276
Λογοτεχνική *δόξα* και αντίσταση στην αντικειμενοποίηση 286
Το «καταγωγικό σχέδιο», θεμελιακός μύθος 290
Το σημείο θέασης του Θερσίτη και η πλαστή ρήξη 297
Ο χώρος των σημείων θέασης 299
Η υπέρβαση των διαζευγμάτων 317
Η αντικειμενοποίηση του υποκειμένου της αντικειμενοποίησης 319
Παράρτημα: Ο ολικός διανοούμενος και η ψευδαίσθηση
της παντοδυναμίας της σκέψης 322

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΤΟ ΣΗΜΕΙΟ ΘΕΑΣΗΣ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ 327
Το λογοτεχνικό πεδίο μέσα στο πεδίο της εξουσίας 329
Ο *νόμος* και το ζήτημα των ορίων 340
Η illusion και το έργο τέχνης ως φετίχ 346
Θέση, διάθεση και θεσιληψία 351
Ο χώρος των δυνατοτήτων 356
Δομή και αλλαγή: εσωτερικοί αγώνες και διαρκής επανάσταση 363
Αναστοχαστικότητα και «αφέλεια» 368
Προσφορά και ζήτηση 378
Εσωτερικοί αγώνες και εξωτερικές κυρώσεις 383
Η συνάντηση δύο ιστοριών 388

Η κατασκευασμένη τροχιά ... 391
Η έξη και οι δυνατότητες ... 395
Η διαλεκτική των θέσεων και των διαθέσεων ... 400
Διαμόρφωση και διάλυση των ομάδων ... 403
Μια υπέρβαση θεσμού ... 407
«Η ασεβής αποσυναρμολόγηση της μυθοπλασίας» ... 413
Παράρτημα: Φαινόμενο πεδίου και μορφές συντηρητισμού ... 418

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ – Κατανοώντας το κατανοείν ... 425

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΓΕΝΕΣΗ ΤΗΣ ΚΑΘΑΡΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ... 427
Ανάλυση ουσίας και ψευδαίσθηση του απόλυτου ... 428
Ιστορική ανάμνηση και επιστροφή του απωθημένου ... 434
Οι ιστορικές κατηγορίες πρόσληψης της τέχνης ... 441
Οι συνθήκες της καθαρής ανάγνωσης ... 449
Η φτώχεια του ανιστορισμού ... 456
Η διπλή ιστορικοποίηση ... 461

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΓΕΝΕΣΗ ΤΟΥ ΜΑΤΙΟΥ ... 467
Το μάτι του κουατροτσέντο ... 470
Τα θεμέλια της χαρισματικής ψευδαίσθησης ... 475

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: ΜΙΑ ΕΝ ΕΝΕΡΓΕΙΑ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ ... 479
Ένα αναστοχαστικό μυθιστόρημα ... 481
Χρόνος της ανάγνωσης και ανάγνωση του χρόνου ... 485

ΝΤΑ ΚΑΠΟ – Ψευδαίσθηση και illusio ... 489

ΥΣΤΕΡΟΓΡΑΦΟ: ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΚΟΡΠΟΡΑΤΙΣΜΟ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ... 495

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΡΙΑΣ ... 509

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ... 511

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΝΝΟΙΩΝ ... 520

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ

«Αποκτούμε πραγματικά πρόσβαση στη γνώση των αντικειμένων που τις περισσότερες φορές επενδύονται με όλες τις αξίες του ιερού, μόνο με την προϋπόθεση να χρησιμοποιήσουμε τα όπλα της ιεροσυλίας: μόνο αν πιστέψουμε στην εγγενή δύναμη της αληθινής ιδέας, θα μπορέσουμε να διαρρήξουμε τη γοητεία της πίστης αντιπαραθέτοντας τη συμβολική βία στη συμβολική βία και θέτοντας, όποτε αυτό χρειάζεται, τα όπλα της πολεμικής στην υπηρεσία των αληθειών που έχουν κατακτηθεί από την πολεμική του επιστημονικού Λόγου».[1]

Στην πρώτη αυτή έκδοση του παρόντος βιβλίου δεν κρίθηκε αναγκαία κάποια εισαγωγή που θα το συνόδευε στην είσοδό του στην ελληνική επιστημονική αγορά. Στη χώρα μας υπάρχουν πλέον αρκετά δημοσιευμένα κείμενα του ίδιου του Πιερ Μπουρντιέ, αλλά και αναλυτών του έργου του, τα οποία επιτρέπουν τόσο την ερμηνευτική αποσαφήνιση δομικών στοιχείων της θεωρητικής αρχιτεκτονικής του συγκεκριμένου έργου και της σχέσης που το ενώνει με το συνολικό έργο του Μπουρντιέ, όσο και την ενεργοποίηση της αναγκαίας επιστημολογικής και κοινωνιολογικής κριτικής της ανάγνωσης στην οποία θα υποβληθεί. Στη βάση της πεποίθησης, την οποία υποστηρίζει και ο ίδιος ο Πιερ Μπουρντιέ, πως η προσπάθεια πλήρους κατανόησης κάθε έργου περνά από την προσπάθεια κατανόησης του υποκει-

---

[1] Απόσπασμα του κειμένου παρουσίασης του πρώτου τεύχους του περιοδικού *Actes de la recherche en sciences sociales*, που δημιούργησε ο Pierre Bourdieu το 1975. Για σχετικές συμπληρωματικές αναπτύξεις, βλ. P. Bourdieu, «Επιστημονική μέθοδος και κοινωνική ιεραρχία αντικειμένων», στο P. Bourdieu, *Κείμενα κοινωνιολογίας*, μτφρ. Ν. Παναγιωτόπουλος, Π. Γεωργίου, Θ. Ψυχογιός, εισαγ. Ν. Παναγιωτόπουλος, Αθήνα, Στάχυ, 2η έκδ., 1999, σσ. 51-56.

μένου του έργου, του συγγραφέα, αλλά και του χρήστη του έργου, και πως κάθε προσπάθεια πλήρους κατανόησης ενός έργου είναι και μια πρόοδος στη γνώση του χρήστη του έργου, φροντίσαμε να αναφέρουμε, όπου το κρίναμε απολύτως αναγκαίο, τα κυριότερα από τα κείμενα αυτά υπό μορφή σημειώσεων. Με άλλα λόγια, οι σημειώσεις αυτές αποσκοπούν όχι μόνο να υποστηρίξουν τον ανυποψίαστο αναγνώστη ή τον αναγνώστη του διαγώνιου διαβάσματος, ώστε να μην παρουσιάσει έντονα φαινόμενα «αλλοδοξίας», αλλά και να προλάβουν τον προκατειλημμένο αναγνώστη ώστε να μην αγνοήσει πως η κατάλληλη ανάγνωση ενός εισαγόμενου έργου περνά απαραίτητα από την επανατοποθέτηση της ανάγνωσης και του έργου στην ιστορία της πολιτιστικής παραγωγής και της διάχυσης του συγκεκριμένου έργου και των ιδεών του συγγραφέα, γεγονός που θα του επιτρέψει να ελέγξει και τη σχέση του με το αντικείμενο της ανάγνωσής του και τη σχέση του με την ανάγνωση που θα επενδύσει στο έργο αυτό.[2]

Εξάλλου, *Οι κανόνες της τέχνης* είναι ένα βιβλίο το οποίο αντιστέκεται σε κάθε προσπάθεια καθαρά σχολαστικής ερμηνείας όπως αυτές που συχνά επιχειρούν οι μοντέρνοι lectores, οι νόμιμοι αναγνώστες των νόμιμων κειμένων, που διαβάζουν για να μιλήσουν στη συνέχεια γι' αυτό που διάβασαν χρησιμοποιώντας την ανάγνωση ως στρατηγική νομιμοποίησης της θέσης τους μέσα στο ειδικό πεδίο πολιτιστικών αγαθών στο οποίο ανήκουν. Και αυτό γιατί, στο έργο του αυτό, ο Πιερ Μπουρντιέ όχι μόνο παρουσιάζει αναλυτικά μια θεωρία των χρησιμοποιημένων σε συγκεκριμένα αντικείμενα μελέτης επιστημονικών εργαλείων και την ιστορική εξέλιξη τόσο των προσωπικών του εργασιών που την παρήγαγαν και την εξέλιξαν κατά τη διάρκεια τριάντα περίπου χρόνων, όσο και άλλων εργασιών που, εμπνευσμένες από αυτές, την επιβεβαίωσαν ή/και την προώθησαν, αλλά και ενσωματώνει ως αντικείμενο της θεωρίας του την ίδια την εργασία αντικειμενοποίησης που επιχειρεί ως κοινωνιολόγος, δηλαδή ως κοινωνικός δρων φορέας και ως ειδικός πολιτιστικός παραγωγός. Η ίδια η λογική της δομής αυτής της εργασίας του, η οποία επιχειρεί μέσα από την ανάλυση της γένεσης και της δομής του λογοτεχνικού πεδίου να συλλάβει την ιδιαιτερότητα του ενεργήματος της καλλιτεχνικής δημιουργίας, μας υπαγορεύει να διενεργήσουμε μια ανάγνωση τύπου auctor, ικανή να μείνει πιστή όχι στο γράμμα του συγγραφέα αλλά στο πνεύμα της σκέψης του,[3] μια ανάγνωση που να στο-

---

[2] Για μια ανάλυση των κοινωνικών χρήσεων της ανάγνωσης, βλ. G. Mauger, C.-F. Poliak, «Les usages sociaux de la lecture», *Actes de la recherche en sciences sociales*, τχ. 123, 1998, σσ. 3-24.

[3] Βλ. P. Bourdieu, «Critique du discours lettre», *Actes de la recherche en sciences sociales*,

χεύει να κατανοήσει πραγματικά τον Μπουρντιέ, αυτόν τον εφευρετικό και εικονοκλαστικό επιστήμονα, ως auctor, όπως ήταν, ως πλαστουργό, δημιουργό σκέψης, και όχι ως λόγιο αναγνώστη της καλλιεργημένης σκέψης των άλλων. Και κυρίως μας προτρέπει σε μια ανάγνωση ικανή να οικειοποιηθεί τις προτεινόμενες αναλύσεις, να τις συσχετίσει με την εμπειρία και να τις μεταθέσει σε άλλα αντικείμενα, αρχής γενομένης από το να θέσει σε δοκιμασία τις ίδιες τις αρχές ανάλυσης που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας και να τις αντιμετωπίσει ως αντικείμενο της ίδιας της θεωρίας της πολιτιστικής παραγωγής που επεξεργάζεται. Μια τέτοια ανάγνωση όμως, η οποία θα μας υποχρέωνε να πάμε πέρα από τα κείμενα και θα μας οδηγούσε στο να αναλύσουμε την κατάσταση της δομής του πεδίου της διανόησης μέσα στο οποίο ο Πιερ Μπουρντιέ παρήγαγε το συγκεκριμένο έργο, τη θέση που κατείχε μέσα σ' αυτό το πεδίο, τον τρόπο απόκτησης αυτής της θέσης, την απόσταση και τη σχέση μεταξύ του πεδίου παραγωγής του συγκεκριμένου έργου και του πεδίου υποδοχής του,[4] και ειδικότερα τη σχέση μεταξύ των θέσεων του συγγραφέα και των θέσεων των αναγνωστών του μέσα στα διάφορα πεδία,[5] έχει επιχειρηθεί αλλού αναφορικά με το συνολικό του έργο, γεγονός που θα μας υποχρέωνε εν πολλοίς σε μια επανάληψη ακόμα και αν επιχειρούσαμε να εστιάσουμε εδώ ειδικότερα στην ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου έργου.[6]

Έχουμε λοιπόν την ευκαιρία να παρουσιάσουμε ακόμα ένα βιβλίο του Πιερ Μπουρντιέ, του πιο πολυμεταφρασμένου διεθνώς κοινωνικού επιστή-

---

τχ. 4, 1975, σσ. 4-8, και P. Bourdieu, «Pour une science des œuvres», *Art Press*, Νοέμβριος 1992, σσ. 124-129.

[4] Βλ. P. Bourdieu, «Lecture, lecteurs, lettres, littérature», στο P. Bourdieu, *Choses dites*, Παρίσι, Minuit, 1987, σσ. 132-143, και P. Bourdieu, «Commentary on the commentaries», *Contemporary Sociology* (21), 2, Μάρτιος 1992, σσ. 158-161.

[5] Βλ. P. Bourdieu, «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées», στο *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 14ο έτος, τχ. 1-2, 1990, σσ. 1-10.

[6] Βλ. Ν. Παναγιωτόπουλος, «Η διάκριση της *Διάκρισης*», πρόλογος στο βιβλίο του P. Bourdieu, *Η Διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, σειρά Μεταστροφές, εκδόσεις Πατάκη, 2002, σσ. 11-50 και κυρίως 38-50. Πράγματι, μόνο έτσι μπορούμε να συλλάβουμε τα ζητήματα που αντιμετώπισε, τις απαντήσεις που έδωσε, τα νέα προβλήματα που έθεσε κ.λπ.· κοντολογίς, τις ακριβείς διαστάσεις και προοπτικές της διανοητικής προσπάθειάς του που σχεδόν πάντα τις υποτιμάμε, όπως σε κάθε συγγραφέα, αφού μας χωρίζει, όπως σημειώνει ο ίδιος ο Pierre Bourdieu, η απόσταση που δημιουργεί η ίδια η σκέψη του συγγραφέα· βλ. σχετικά P. Bourdieu, «Qu'est-ce que faire parler un auteur? A propos de Michel Foucault», *Societés et Représentations*, 1996, σσ. 13-18.

μονα του τέλους του 20ού αιώνα, του επιστήμονα που μετασχημάτισε, με τις πιο επιχειρησιακές επιστημονικά έννοιες που διαθέτουμε σήμερα, το σύνολο σχεδόν των γνωστικών πεδίων της κοινωνικής επιστήμης, του κοινωνιολόγου που, με τα σαράντα βιβλία του και τα 500 και πλέον άρθρα του, πραγματοποίησε μια πραγματική συμβολική επανάσταση που θυμίζει αυτή του Μανέ, του Φλομπέρ ή του Μποντλαίρ, του συγγραφέα ενός έργου που, όπως αυτό του Φόκνερ ή του Τζόυς, λειτούργησε, εξακολουθεί να λειτουργεί και αναμφίβολα θα εξακολουθήσει να λειτουργεί, όπως έχουμε τονίσει αλλού, σαν χρονικός επιταχυντής για όλα τα περιφερειακά επιστημονικά πεδία, και του οποίου τα πλήρη αποτελέσματα δε θα μπορέσουν να αποτιμηθούν παρά μόνο ύστερα από 20-30 χρόνια. Δε χρειάζεται να αναλύσουμε διεξοδικά πως οι αναφορές αυτές δεν αποτελούν στοιχεία μιας προσπάθειας επιστημονικής αγιογράφησης αλλά απλές διαπιστώσεις που, αν και περιττές και γνωστές σε πολλούς, παραμένουν, μέσα στο βομβαρδισμό των καινοτόμων στοχαστών της δημοσιογραφικής πραγματικότητας που επιβάλλονται από την κυρίαρχη λογική του εκδοτικού μάρκετιγκ, αναγκαίες κυρίως για τους μη μυημένους στην κοινωνική επιστήμη αναγνώστες.

Μέσα από την προσπάθεια να καταδειχθούν όχι μόνο οι κοινωνικοί καταναγκασμοί στους οποίους υποτάσσεται ο κόσμος των έργων, ο κόσμος της τέχνης, του δικαίου, της μουσικής, της επιστήμης, της φιλοσοφίας, αλλά και η λογική του τρόπου λειτουργίας του, ο Πιερ Μπουρντιέ καταλήγει να προτάξει με αξιώσεις επιστημονικής επαλήθευσης την άρση του καταστροφικού για την πληρέστερη κατανόηση των πολιτιστικών έργων διαζεύγματος μεταξύ «κειμένου και συγκειμένου», μεταξύ εσωτερικής και εξωτερικής ανάλυσης, μεταξύ «Λογοτεχνίας και Ιστορίας», για να μιλήσουμε με τους όρους της φημισμένης διχοτόμησης που πρότεινε ο Ρολάν Μπαρτ,[7] τη ρήξη, δηλαδή, τόσο με κάθε προσπάθεια άμεσης σύνδεσης της βιογραφίας του δημιουργού (ή της «ταξικής καταγωγής» του) με το έργο, όσο και με την επάρκεια της κειμενικής ανάλυσης ενός έργου ή της συσχέτισης ενός συνόλου έργων όπως το επιδιώκει η διακειμενική προσέγγιση. Εισάγοντας την έννοια του πεδίου της πολιτιστικής παραγωγής, του λογοτεχνικού πεδίου εν προκειμένω, αυτού του μικρόκοσμου που παρεμβάλλεται μεταξύ του λογοτεχνικού έργου και του συνολικού κοινωνικού κόσμου και αποτελεί τον πραγματικό δημιουργό της δημιουργίας του κάθε δημιουργού, με άλλα λόγια αυτού του κόσμου που απαρτίζεται από όλους όσοι έχουν

---

[7] R. Barthes, «Histoire et littérature: à propos de Racine», *Annales ESC*, III, 1960.

επαγγελματική σχέση με τη λογοτεχνία και ο οποίος, αποτελώντας μια ιστορική εφεύρεση της οποίας μπορούμε να αναλύσουμε τη γένεση, την ανάπτυξη, την κατασκευή και τη συγκρότηση, έχει τους δικούς του νόμους, ο Πιερ Μπουρντιέ προτείνει μια θεωρία η οποία απαιτεί να μην την υποβάλλουμε στις δύο αντιθετικές αναγνώσεις ενάντια στις οποίες κατασκευάστηκε: δηλαδή σε αυτή που θα την αντιμετωπίσει ως μια προσπάθεια υπεράσπισης της μη αναγωγιμότητας του κόσμου της τέχνης και της εξαιρετικής, μυθικής, «ιερής» ιδιαιτερότητάς του,[8] και σε αυτήν που θα αντιληφθεί την ανάλυση του τρόπου λειτουργίας του κόσμου της τέχνης, τις στρατηγικές και τους ειδικούς αγώνες των ατομικών ή θεσμικών φορέων της ως μια ανάλυση απλώς αντίστοιχη με την ανάλυση όσων παρατηρούνται στην καθημερινή μας ύπαρξη, και κατά συνέπεια, ως παραλλαγή, λιγότερο ή περισσότερο, της θεωρίας της «αντανάκλασης».[9] Μόνο με αυτού του είδους τη διπλή αντίσταση μπορούμε να κατανοήσουμε την προσπάθεια που καταβάλλει ο Πιερ Μπουρντιέ προκειμένου να φανερώσει τον τρόπο με τον οποίο το πεδίο αποτελεί τον ειδικό αυτό χώρο όπου θεμελιώνεται η αρκετά αυστηρή αντιστοιχία, η ομολογία, μεταξύ του χώρου των έργων, θεωρούμενων μέσα στο σύστημα των διαφορών τους (με τον τρόπο που το αντιμετωπίζουν οι λεγόμενες διακειμενικές αναλύσεις), και του χώρου των παραγωγών και των θεσμών παραγωγής των έργων, βάσει της οποίας επιχειρεί να καταδείξει πως στις διάφορες θέσεις μέσα στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής –όπως αυτές μπορούμε να τις ορίσουμε λαμβάνοντας υπόψη μια σειρά δεικτών τόσο «ενδογενών» (λ.χ. το ασκούμενο είδος, τη θέση του δημιουργού μέσα σε αυτό το είδος, τους τρόπους και την τροχιά καθιέρωσης), όσο και «εξωγενών» (όπως, για παράδειγμα, την κοινωνική και γεωγραφική καταγωγή)– αντιστοιχούν θεσιληψίες μέσα στο χώρο των τρόπων έκφρασης, των μορφών, των θεμάτων, κοντολογίς όλες αυτές οι μορφικές ιδιαιτερότητες που η παραδοσιακή λογοτεχνική ανάλυση γόνιμα εξετάζει αναλυτικά.[10] Στο παρόν έργο του, ο Πιερ Μπουρντιέ μας προτείνει τις αρχές μιας ριζοσπαστικής κριτικής αναστοχαστικότητας, η οποία είναι η μόνη που θα μας επιτρέψει να ανακαλύψουμε ως προς τι συμβάλλει στον προσδιορισμό των εμποδίων σε αυτήν τη διπλή αντίσταση, και άρα

---

[8] Για μια κριτική προς αυτή την κατεύθυνση, βλ. J. Dubois, *L'institution de la littérature*, Βρυξέλλες, Labor, 1978.

[9] J. Jurt, «L'histoire sociale de la littérature et la question de l'autonomie», *Regards sociologiques*, τχ. 17-18, 1999, σσ. 29-44.

[10] P. Bourdieu, *Choses dites*, *ό.π.*, σ. 175.

των ορίων σκέψης μας, το γεγονός ότι για να σκεφτεί κανείς πρέπει να είναι σε κατάσταση *σχολής*,[11] και κατ' επέκταση να δημιουργήσουμε μια ρήξη με τα βασικά σημερινά παράγωγά της, δηλαδή με τη ναρκισσιστική ευχαρίστηση του φιλοσοφούντος λογοτεχνικού «ηρωισμού» των κριτικών του radical chic και με την επιστημολογία της μνησικακίας[12] των ακαδημαϊκά επικυρωμένων λεκτόρων της λογοτεχνίας. Μόνον έτσι θα αυξήσουμε τις πιθανότητες να κατανοήσουμε πως οι αναλύσεις της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ των θέσεων που συγκροτούν τη δομή του πεδίου, των θεσιληψιών και των (προ)διαθέσεων των παραγωγών των έργων, της δομικής σχέσης που συνδέει το πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής με το κοινωνικό πεδίο και το πεδίο της εξουσίας, και της λογικής των συγκρούσεων των οποίων τον τόπο αποτελεί το πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής —αναλύσεις μέσω των οποίων ο Πιερ Μπουρντιέ επιχειρεί να συλλάβει το μηχανισμό της μεταβολής των πολιτιστικών έργων και το μετασχηματισμό του ίδιου του πεδίου— δεν έχουν τίποτα κοινό με ένα μηχανικό καθορισμό. Λιγότερο ως «θέση» και περισσότερο ως μέθοδος που επιτρέπει τον έλεγχο των όρων και των ορίων της χρήσης της αιτιοκρατικής συλλογιστικής, η έννοια του πεδίου που κατασκεύασε ο Πιερ Μπουρντιέ προϋποθέτει την υπέρβαση της συμβατικής αντίθεσης μεταξύ δομής και ιστορίας, αναπαραγωγής και μετασχηματισμού, στατικής και δυναμικής ανάλυσης.[13] Η σύλληψη της δυναμικής ενός πεδίου περνά μέσα από την ανάλυση της δομής του και, ταυτόχρονα, η σύλληψη αυτής της δομής περνά από μια γενετική ανάλυση της συγκρότησής του και των συγκρούσεων μεταξύ των θέσεων που το συγκροτούν ή μεταξύ αυτού του πεδίου στο σύνολό του και άλλων πεδίων, κυρίως του πεδίου της εξουσίας.[14]

Η αντίσταση όμως αυτή έχει όλες τις πιθανότητες να μην ενεργοποιηθεί σε ένα εθνικό πεδίο υποδοχής όπως το δικό μας, όπου ο χώρος των θεωριών και των ιστοριών της λογοτεχνίας δομείται σχεδόν αποκλειστικά από τη

---

[11] P. Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Παρίσι, Seuil, 1997, σσ. 19-110.

[12] P. Bourdieu, «Le fonctionnement du champ intellectuel», *Regards sociologiques*, τχ. 17-18, 1999, σσ. 5-27.

[13] Βλ., επίσης, P. Bourdieu, «La revolution impressionniste», *Arras*, Noroit, 303, 1987, σσ. 3-18· P. Bourdieu, «L'institutionnalisation de l'anomie», *Les cahiers du musée national de l'art moderne*, τχ. 19-20, 1987, σσ. 6-19.

[14] Για μια εφαρμογή της μεθόδου αυτής του Μπουρντιέ σε μια ειδική κοινωνική κατάσταση η οποία επιτρέπει να μετρηθεί με αυστηρότητα η λυσιτέλειά της, βλ. G. Sapiro, «La raison littéraire. Le champ littéraire français sous l'occupation», *Actes de la recherche en sciences sociales*, τχ. 111-112, 1996, σσ. 3-35.

συγκεκριμένη αντίθεση, στις διάφορες εκδοχές και παραλλαγές της, καθώς και από μια ισχνή ανάπτυξη τόσο της κοινωνιολογίας της λογοτεχνίας όσο και των γνωστών από παλαιά ανταγωνιστικών σχέσεών της[15] με τις μελέτες της λογοτεχνικής παραγωγής. Όλα τείνουν να δείξουν πως η κατανόηση, κυρίως, της σχέσης η οποία εγκαθιδρύεται «ανάμεσα στους μεμονωμένους κοινωνικούς δρώντες, ανάμεσα στα είδη και στις δυνάμεις του πεδίου, σχέση που πραγματώνεται σε μια τροχιά και σε ένα έργο»[16] θα αντιμετωπίσει δυσχερή εμπόδια. Και αυτό γιατί η μεθοδική κατασκευή της θέσης κάθε πολιτιστικού δημιουργού που προτείνει ο Πιερ Μπουρντιέ –και η οποία απαιτεί να διευρυνθεί σε μια πιο μακριά αλυσίδα χώρων που θα περιλαμβάνει και τις πιο περιορισμένες και ιδιωτικές σφαίρες της πρακτικής του–[17] προϋποθέτει την κατανόηση των επιστημολογικών όρων[18] που του επέτρεψαν να ενώσει σε μια ενιαία, επιστημονικά θεμελιωμένη, προοπτική ανάλυσης τις δύο στιγμές κάθε ανθρώπινης δράσης, της ανθρώπινης πρακτικής ως ταυτόχρονα δομημένης και δομούσας, υλικής και συμβολικής, αντικειμενοποιημένης στους θεσμούς και υποκειμενοποιημένης με τη μορφή κατηγοριών πρόσληψης,[19] και που του επέτρεψαν κυρίως, όσον αφο-

---

[15] Βλ. W. Lepenies, *Les trois cultures, entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Maison des sciences de l'Homme, 1990.

[16] Για μια εφαρμογή, βλ. C. E. Schorske, «La formation et l'évolution de G. Mahler», *Actes de la recherche en sciences sociales*, τχ. 100, 1993, σσ. 5-15.

[17] C. Suaud, «Creation artistique et objectivation sociologique: Remarques à partir des *Règles de l'art* de Pierre Bourdieu», *Lendemains*, τχ. 75/76, 1994, σσ. 14-26.

[18] Είχαμε την ευκαιρία αλλού να αναπτύξουμε τα λιγότερα γνωστά μείζονα θεωρητικά ρεύματα από την πλευρά της φιλοσοφίας τα οποία τον βοήθησαν να δομήσει το επιστημονικό παράδειγμά του, για παράδειγμα αυτό του ιστορικού ρασιοναλισμού, όπως τον διαμορφώνουν ο Gaston Bachelard, ο George Canguillem, ο André Cavailles, ο Alexander Koyre και ο Jules Vuillemin, αυτό της φαινομενολογίας, όπως ενσαρκώθηκε από τον Husserl και τον Heidegger στους οποίους ο Pierre Bourdieu βρίσκει τη βασική ανάλυση της καθημερινής εμπειρίας του καθημερινού κόσμου ως δοξική σχέση από την οποία αναδύεται το αυτονόητο, αυτό του Merleau-Ponty, του οποίου οι αναλύσεις για το σώμα δίνουν στον Bourdieu τη δυνατότητα να αναζωογονήσει και να επαναδιατυπώσει την παλιά αριστοτελική έννοια της έξης, τον οργανωμένο σκεπτικισμό του δεύτερου Wittgenstein, τις αναλύσεις του Austin για τη γλώσσα και τη γνώση, το δομισμό του Levi-Strauss, την αμερικανική πολιτισμική ανθρωπολογία, τη μετασοσσυριανή γλωσσολογία και την εθνομεθοδολογία.

[19] Για μια συμπυκνωμένη ανάλυση του επιστημονικού «παραδείγματος» του Pierre Bourdieu, οι λιγότερο ειδικοί μπορούν να ανατρέξουν στο P. Bourdieu, *Μάθημα πάνω στο Μάθημα. Κοινωνιολογία και αυτο-κοινωνιοανάλυση*, μτφρ. Ν. Αγκαβανάκης, πρόλογος Ν. Παναγιωτόπουλος, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 2001.

ρά το αντικείμενο που μας αφορά εδώ, να καταδείξει πως η σχετική αυτονομία του συμβολικού θεμελιώνεται κάθε φορά που οι σχέσεις δύναμης δεν μπορούν να δράσουν παρά μόνο αν ενδυθούν την καθαρή μορφή των σχέσεων νοήματος, γεγονός που για τον κοινωνιολόγο της λογοτεχνίας σημαίνει πως δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ένα έργο χωρίς να θεωρήσουμε αυτό του οποίου την άρνηση περικλείει άρρητα, δηλαδή την αντικειμενική πρόκληση που αυτό απευθύνει στα άλλα έργα και στους άλλους δημιουργούς.[20]

Εξεγειρόμενο εναντίον των «καλοπροαίρετων κοινοτοπιών», όπως τις ονομάζει ο συγγραφέας του, εναντίον της επαγγελματικής ιδεολογίας ενός ολόκληρου κλάδου καθώς και της ευγενούς και ιδεατής παράστασης που τη συνοδεύει, της παράστασης δηλαδή που θεωρεί τη λογοτεχνία ως το όριο του κοινωνιολογήσιμου και το άτομο ως άφατο και μη ερμηνεύσιμο,[21] εναντίον, για να το πούμε με άλλα λόγια, της «εξαγιασμένης φλυαρίας περί αποστολής του συγγραφέα», όπως έλεγε ο Μούζιλ, την οποία διακινούν «όλες οι τυπικές μορφές ιδεαλιστικής μεγαλορρημοσύνης»,[22] αυτό το ετερόδοξο και ιερόσυλο επεξηγηματικό υπόδειγμα ενισχύεται, μέσα από μια επιστημολογική κριτική των ουσιωδών προαπαιτούμενων της πανεπιστημιακής κριτικής δόξας που παράλληλα ασκεί, από μια επεξήγηση του κατανοείν του ίδιου του επαγγελματία αναγνώστη· επεξήγηση η οποία υπαγορεύει ένα πρώτο σχεδίασμα του πεδίου των κριτικών και μια κοινωνιολογική ανάλυση όλων των δυνατών σημερινών «πρωτόγονων μορφών κατανόησης» του μοντέρνου lector.[23] Έτσι, αυτό το θεμελιωμένο στο σχεσιακό τρόπο σκέψης «νέο επιστημονικό πνεύμα» το οποίο υπερασπίζεται ο Πιερ Μπουρντιέ δύσκολα αποφεύγει τον κίνδυνο να μην κινητοποιήσει τα συστήματα άμυνας για τη διασφάλιση της συσπείρωσης,[24] άρα και της αναπαραγωγής του κοινωνικού αδιανόητου, άλεκτου και ανονόμαστου, ενός ολόκληρου διανοητικού γνωστικού κλάδου ο οποίος διέπεται από συγκρού-

---

[20] Βλ., αναλυτικότερα, L. Pinto, *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*, Παρίσι, Albin Michel, 1999.

[21] E. Gombrich, *L'Écologie des images*, Παρίσι, Flammarion, 1983, σ. 390.

[22] Βλ. J. Bouveresse, «Λογοτεχνία, γνώση και ηθική φιλοσοφία», μτφρ. Κ. Μιτσοτάκη, στο συλλογικό τόμο για τον Jacques Bouveresse, ΕΚΕΜΕΛ, υπό έκδοση.

[23] Βλ. P. Dirkx, «Tribulations d'un concept. Ce que le "champ littéraire" fait aux études littéraires», στο P. Champagne, J. Heibron, L. Pinto, G. Sapiro (επιμ.), *Sciences sociales et réflexivité. Hommage à Pierre Bourdieu*, Παρίσι, Fayard, 2004.

[24] Για ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας τέτοιας αντίστασης που αντικειμενοποιείται σε μια πρόταση ερμηνείας των *Κανόνων της τέχνης*, βλ., μεταξύ πολλών άλλων, J. Leenardt, «*Les Règles de l'art* de P. Bourdieu», *FCS*, IV, 1993, σσ. 263-270.

σεις που αποκρύπτουν μια δομική συναίνεση πάνω σ' ένα λανθάνοντα δογματισμό. Ένα δογματισμό που, υποκρύπτοντας με τη σειρά του ένα γραφικό αριστοκρατικό διανοουμενισμό, επιβάλλει σε όλους όσοι τον υιοθετούν στη σημερινή εποχή της ειδωλολατρίας του «βιωμένου γεγονότος» και της «προσωπικής εμπειρίας» να μην μπορούν να δουν σε οποιαδήποτε απόπειρα να καταστεί αναγκαία η αντιμυθοποιητική λειτουργία της κοινωνιολογίας, η θεμελίωση του «επαρκούς Λόγου» της, η νομιμοποίηση της αντικειμενικοποίησης στις κοινωνικές επιστήμες και της εφαρμογής τους στο χώρο όπου τροφοδοτείται η παροξυστική λατρεία της καθαρής δημιουργίας, τίποτε άλλο παρά το ιερόσυλο ενέργημα ενός συντηρητικού θετικιστικά προσανατολισμένου επιστημονιστή.

Ελπίζουμε όμως πως η ίδια η δύναμη αυτού του βιβλίου, που θεμελιώνεται στο γεγονός πως αποτελεί, αντίθετα με άλλες πρόσφατες κοινωνιολογικές προσεγγίσεις των έργων,[25] όχι τόσο μια συλλογή παγιωμένων προτάσεων και συνταγών, όσο μια εργαλειοθήκη δομημένη από και για την έρευνα[26] με στόχο να θέσει επιστημονικά στον ειδικό αυτό κοινωνικό κόσμο που αποτελεί ο χώρος της τέχνης και της λογοτεχνίας γόνιμες ερωτήσεις οι οποίες, σχίζοντας το κάλυμμα του ιστορικά συγκροτημένου αυτονόητου που τον διέπει και αντικειμενοποιώντας το κοινωνικό θεμέλιο της ψευδαίσθησης που τον κινητοποιεί, θα μας επιτρέψουν να τον κοιτάξουμε, να μας κοιτάξουμε όταν τον κοιτάμε, με μια ματιά ικανή να διακρίνει την «Dieseitigkeit» από την οποία εμφορείται, θα συμβάλει στο να προσληφθεί το έργο αυτό ως έχει: από τη μια μεριά, ως μια εντελώς καινοτόμος αντί-

---

[25] J.-L. Fabiani, «Sur quelques progrès récents de la sociologie des œuvres», *Genèses* II, Μάρτιος 1993, σσ. 148-167.

[26] Όπως σημειώνει ο C. Schorske, «Η θεωρία και η πρακτική του Π. Μπουρντιέ ασκούν μια ιδιαίτερη έλξη στους σύγχρονους ιστορικούς του πολιτισμού και των ιδεών. [...] Προσφέρει επίσης μια στρατηγική για την πολιτική και κοινωνική ανάλυση των ιδεών και της πολιτιστικής παραγωγής, σε μια στιγμή που οι σχετικοί λογοτεχνικοί γνωστικοί κλάδοι πρώτης τάξης (φιλοσοφία, λογοτεχνία κτλ.) έχουν αναπτύξει ειδικευμένους, περιτοιχισμένους τρόπους ανάλυσης, οι οποίοι, όσο κι αν αποκαλύπτουν νέες σημασίες που μπορούν να εμπλουτίσουν την εργασία του ιστορικού, απωθούν ριζικά τη χρονική και συγκειμενική κατανόηση. Η τοποθέτηση των πολιτιστικών έργων και των παραγωγών τους, συλλογικών ή ατομικών, στη διατομή μεταξύ του πεδίου της εξουσίας και του πεδίου του πολιτισμού αντιστοίχως, σύμφωνα με τα σχηματικά και εύπλαστα πρότυπα του Μπουρντιέ, διασαφηνίζει και επιταχύνει την εργασία των ιστορικών των ιδεών, ανεβάζοντας ταυτοχρόνως το επίπεδο της λειτουργικής κατανόησης που έχει για τον ίδιο του τον εαυτό», στο C. E. Schorske, «Pierre Bourdieu face au problème de l'autonomie», *Critique*, 1995, τχ. 579-580, σσ. 697-703.

ληψη για τη θεωρία, για μια θεωρία, όπως έχω επανειλημμένα τονίσει, ως πράξη και όχι ως λόγο, που προσφέρεται, ενάντια σε κάθε δογματισμό σκέψης, ακόμη και ενάντια στο δογματισμό του αντιδογματισμού, προορισμένη να αντιμετωπιστεί, όχι φετιχιστικά, αρνητικά ή θετικά, αλλά ενεργητικά, πρακτικά, ως εργαλείο εργασίας που θα το εφαρμόζουμε ανάλογα με τις συγκεκριμένες αναλύσεις μας στην επιστημονική πρακτική και θα το διορθώνουμε όποτε το κρίνουμε αναγκαίο· και από την άλλη, ως μια πρόταση για μια μεθοδική μετάνοια, για μια γνωστική και συλλογική όσμωση, η οποία —ενάντια τόσο στον επιστημονισμό όσο και στο λογοτεχνισμό, τόσο στο φιλολογισμό που κατήγγειλε ο Μπαχτίν και την άνευ αποτελέσματος και συνέπειας εστέτ λατρεία των υπεριστορικών μορφών όσο και στη δογματική σχετικοκρατία των μεταμοντέρνων προσεγγίσεων— απαιτεί τη συστηματική και αναστοχαστική διερώτηση περί των προκατασκευών του κριτικού και λογοτεχνικού κοινού νου με στόχο ταυτοχρόνως να διατηρήσουν τα έργα την ιδιότητά τους να προκαλούν το θαυμασμό και την απόλαυση, όπως πράγματι το αξίζουν, αλλά και να αντιμετωπιστεί η «παραγωγή του καθολικού» μέσα από μια ρεαλιστική θεώρηση, ως μια συλλογική διαδικασία υποκείμενη σε νόμους και κανόνες. Διαφορετικά, η προτεινόμενη από τον Πιερ Μπουρντιέ ριζοσπαστικοποίηση της ιστορικής προσέγγισης της παραγωγής των έργων, η μόνη ικανή κατ' αυτόν ώστε να συλληφθεί ό,τι υπεριστορικό υπάρχει στα πολιτιστικά έργα[27] και να οδηγήσει, όπως ο ίδιος τονίζει, σε μια θεώρηση πιο «ασφαλή σε τελευταία ανάλυση και —αν μπορεί να ειπωθεί— περισσότερο ανθρώπινη από την πίστη στις θαυματουργές αρετές της δημιουργικής διάνοιας και του αμιγούς πάθους για την καθαρή μορφή»,[28] θα αντιμετωπιστεί ίσως μόνο ως υλικό «για την πυρά», από το οποίο οι μόνοι που θα έχουν πραγματικό και άμεσο όφελος θα είναι οι υπεύθυνοι του εκδοτικού μάρκετινγκ.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τις Εκδόσεις Πατάκη και ιδιαίτερα την Άννα Πατάκη, για τη θαρραλέα και γενναιόδωρη αντιμετώπιση της πρότασης έκδοσης και αυτού του σημαντικού βιβλίου τόσο στην εργογραφία του Πιερ Μπουρντιέ, όσο και στην κοινωνιολογία γενικότερα, αν κρίνει

---

[27] P. Bourdieu, *Νόστιμον Ήμαρ. Οκτώβριος 1996*, εισαγ.-επιμ. Ν. Παναγιωτόπουλος, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1999, σσ. 53-67· βλ., αναλυτικότερα, E. Pinto, «Critique litérraire, réflexivité critique», στο E. Pinto (επιμ.), *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales. En l'honneur de Pierre Bourdieu*, Παρίσι, Publications de la Sorbonne, 2002, σσ. 23-45.

[28] P. Bourdieu, *Πρακτικοί Λόγοι: Για τη θεωρία της δράσης*, μτφρ. Ρ. Τουτουντζή, Αθήνα, Πλέθρον, 2000, σ. 73.

κανείς από τις πολυάριθμες μεταφράσεις του και τις αναφορές σ' αυτό, όπως καταγράφονται στο International Citation Index, από τους ειδικούς των κοινωνικών επιστημών και όχι μόνο, από τις πολυάριθμες έρευνες που εμπνέει, από την ενσωμάτωσή του στα προγράμματα προπτυχιακών και μεταπτυχιακών σπουδών των πιο αναγνωρισμένων πανεπιστημίων του κόσμου, που αποδεικνύουν τον όγκο του επιστημονικού κεφαλαίου που συμπυκνώνει και αντιπροσωπεύει αυτό το βιβλίο. Ας μας επιτραπεί να σημειώσουμε πως τέτοιου είδους εκδοτικές επιλογές αποτελούν ιστορικές στιγμές στην ιστορία της διακίνησης των ιδεών στη χώρα μας, της πολιτικής του βιβλίου, αλλά κυρίως στην πολιτική εγκαθίδρυσης ενός διεθνούς ορθολογικού διαλόγου στο χώρο της επιστήμης, καθώς στηρίζουν αποφασιστικά τους ζωτικής σημασίας για κάθε περιφερειακό επιστημονικό πεδίο μηχανισμούς χρονικής επιτάχυνσης προκειμένου να συγχρονισθούν με τα πιο αναπτυγμένα επιστημονικά πεδία. Τις θερμές μου ευχαριστίες οφείλω να απευθύνω και στην Έφη Γιαννοπούλου, της οποίας η μεταφραστική εργασία αυτού του εξαιρετικά σύνθετου, τεχνικού και ογκώδους έργου δικαιώνει τον Γκαίτε, ο οποίος αντιμετώπιζε τους «μεταφραστές ως πρωταγωνιστές», για να μιλήσουμε όπως ο Β. Λαρμπό, του σώματος των «νομοθετών της Παγκόσμιας Πολιτείας των Γραμμάτων».

Τήνος, Αύγουστος 2004

C'est en lisant qu'on devient liseron.[1]
RAYMOND QUENEAU

[1] «Διαβάζοντας γίνεται κανείς διαβαστερός». Εδώ ο Raymond Queneau χρησιμοποιεί ένα λογοπαίγνιο παραλλάσσοντας μια παροιμία και παίζοντας με την πραγματική σημασία της λέξης *liseron* που είναι «περικοκλάδα». (Σ.τ.Μ.)

Ευχαριστώ τη Μαρί-Κριστίν Ριβιέρ για τη βοήθειά της στην προετοιμασία
και την οργάνωση του χειρογράφου αυτού του βιβλίου.
Πιερ Μπουρντιέ

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Άγγελος. Κάνει καλό στον Έρωτα
και στη λογοτεχνία.

Γκυσιάβ Φλομπέρ

Δεν εμφανίζονται τα πάντα στο Απάνθισμα βλακείας.
Υπάρχει ελπίδα.

Ρεϋμόν Κενό

«Θ' αφήσουμε λοιπόν τις κοινωνικές επιστήμες να συρρικνώσουν τη λογοτεχνική εμπειρία, την υψηλότερη εμπειρία που μπορεί να βιώσει ο άνθρωπος μαζί μ' εκείνη του έρωτα, σε ερωτηματολόγια σχετικά με τον ελεύθερο χρόνο μας, όταν στην πραγματικότητα πρόκειται για το ίδιο το νόημα της ζωής;»[2] Μια παρόμοια φράση, εντοπισμένη σε μια από τις αμέτρητες, δίχως εποχή και δίχως συγγραφέα, συνηγορίες υπέρ της ανάγνωσης, αλλά και του πολιτισμού, θα ενεργοποιούσε μετά βεβαιότητας την έξαλλη ευθυμία που ενέπνεαν στον Φλομπέρ οι κοινοί τόποι των ορθώς σκεπτόμενων. Και τι να πούμε για τους «τόπους» που απορρέουν από τη σχολική λατρεία του Βιβλίου ή για τις χαϊντεγκερο-χελντερλινιανές αποκαλύψεις, άξιες να εμπλουτίσουν την «μπουβαρο-πεκυσετιανή ανθολογία» (η διατύπωση ανήκει στον Κενό...): «Να διαβάζεις, σημαίνει πρώτα απ' όλα να ξεριζώνεσαι απ' τον εαυτό σου και από τον κόσμο σου»·[3] «δεν είναι πλέον δυνατό να υπάρχεις στον κόσμο δίχως τη συνδρομή των βιβλίων»·[4] «στη λογοτεχνία, η ουσία αποκαλύπτεται διαμιάς, προσφέρεται μαζί με την αλήθεια της,

---

[2] D. Sallenave, *Le Don des morts*, Παρίσι, Gallimard, 1991, *πολλ.*
[3] *Στο ίδιο.*
[4] *Στο ίδιο.*

εντός της αλήθειας της, ως η ίδια η αλήθεια τού είναι που ξεγυμνώνεται»;[5]

Ο λόγος που θεώρησα απαραίτητο, αρχίζοντας, να παραθέσω κάποια από αυτά τα θλιβερά στερεότυπα σχετικά με την τέχνη και τη ζωή, το μοναδικό και το κοινό, τη λογοτεχνία και την επιστήμη, τις (κοινωνικές) επιστήμες, που μπορούν βέβαια να διατυπώνουν νόμους χάνοντας όμως έτσι τη «μοναδικότητα της εμπειρίας», και τη λογοτεχνία, που δε διατυπώνει νόμους αλλά «πραγματεύεται πάντοτε το μοναδικό άνθρωπο μες στην απόλυτη μοναδικότητά του»,[6] είναι επειδή, καθώς αναπαράγονται αέναα από και για τη σχολική λειτουργία, εγγράφονται και σε κάθε πνεύμα που διαμορφώνεται από το Σχολείο: λειτουργώντας ως φίλτρα ή ως οθόνες, απειλούν πάντοτε να εμποδίσουν ή να συσκοτίσουν την κατανόηση της επιστημονικής ανάλυσης των βιβλίων και της ανάγνωσης.

Μήπως εντέλει η διεκδίκηση της αυτονομίας της λογοτεχνίας, η οποία βρήκε την υποδειγματική έκφρασή της στο *Contre Sainte-Beuve* [*Εναντίον του Σαιντ-Μπεβ*] του Προυστ, υποβάλλει την ιδέα ότι η ανάγνωση των λογοτεχνικών κειμένων πρέπει να είναι αποκλειστικά λογοτεχνική; Είναι άραγε αλήθεια ότι η επιστημονική ανάλυση είναι καταδικασμένη να καταστρέφει αυτό που συνιστά την ιδιαιτερότητα του λογοτεχνικού έργου και της ανάγνωσης, αρχής γενομένης από την αισθητική απόλαυση; Και ότι ο κοινωνιολόγος τείνει αναγκαστικά προς το σχετικισμό, την ισοπέδωση των αξιών, την υποβάθμιση του μεγαλείου, την κατάργηση εκείνων των διαφορών που συνιστούν την ενικότητα του «δημιουργού», ο οποίος τοποθετείται πάντοτε στην πλευρά του Μοναδικού; Και μήπως αυτό συμβαίνει επειδή ο κοινωνιολόγος συνδέεται με τους μεγάλους αριθμούς, με το μέσο όρο, το μέσον, και, κατά συνέπεια, με τη μετριότητα, το έλασσον, τους minores, τη μάζα των αφανών μικρών συγγραφέων, των δικαίως παραγνωρισμένων, και μ' αυτό που απεχθάνονται περισσότερο από καθετί οι «δημιουργοί» ετούτου του καιρού, με το περιεχόμενο και τα συμφραζόμενα, με το «αντικείμενο αναφοράς» και το εξωκειμενικό, το εκτός της λογοτεχνίας;

Για πάρα πολλούς συγγραφείς και καθ' ύλην αρμόδιους αναγνώστες της λογοτεχνίας, αλλά και για τους κατά το μάλλον ή ήττον μεγάλου βεληνεκούς φιλοσόφους, οι οποίοι, από τον Μπεργκσόν μέχρι τον Χάιντεγκερ και ακόμη παραπέρα, επιμένουν να προσδίδουν στην επιστήμη a priori όρια, η υπόθεση θεωρείται λήξασα. Και είναι πλέον αναρίθμητοι εκείνοι που απαγορεύουν στην κοινωνιολογία κάθε βέβηλη επαφή με το έργο τέχνης. Μήπως

---

[5] *Στο ίδιο.*

[6] *Στο ίδιο.*

να παραθέσουμε τον Γκαντάμερ, που θέτει ως σημείο αφετηρίας της «τέχνης της κατανόησης» ένα αξίωμα μη κατανοησιμότητας ή, τουλάχιστον, μη ερμηνευσιμότητας: «Αυτό ακριβώς το γεγονός, δηλαδή πως το έργο τέχνης αντιπροσωπεύει μια πρόκληση για την κατανόησή μας διότι *διαφεύγει μονίμως από κάθε ερμηνεία* και προβάλλει μια *πάντοτε ανυπέρβλητη αντίσταση* σε οποιονδήποτε θα ήθελε να το μεταφράσει κατά την ταυτότητα της έννοιας, υπήρξε για μένα το σημείο αφετηρίας της ερμηνευτικής μου θεωρίας»;[7] Δε θα συζητήσω ετούτο το αξίωμα (αντέχει άραγε τη συζήτηση;). Θα ρωτήσω μόνο για ποιο λόγο τόσοι κριτικοί, τόσοι συγγραφείς, τόσοι φιλόσοφοι, πρεσβεύουν με τόση αυταρέσκεια ότι η εμπειρία του έργου τέχνης είναι άφατη, ότι διαφεύγει εξ ορισμού από την ορθολογική γνώση· για ποιο λόγο σπεύδουν μ' αυτό τον τρόπο να αποδεχτούν αμαχητί την ήττα της γνώσης· από πού προέρχεται η τόσο ισχυρή ανάγκη τους να υποτιμήσουν την ορθολογική γνώση, αυτή η λύσσα να διακηρύξουν τη μη αναγωγιμότητα του έργου τέχνης, ή, για να χρησιμοποιήσω μια πιο ταιριαστή λέξη, την *υπερβατικότητά* του;

Για ποιο λόγο επιμένουν τόσο να προσδίδουν στο έργο τέχνης —και στη γνώση που αυτό ενεργοποιεί— αυτή την *καταστατική θέση εξαίρεσης*, αν όχι για να πλήξουν με υποτιμητική προκατάληψη τις (αναγκαστικά κοπιώδεις και ατελείς) προσπάθειες εκείνων που επιμένουν να πραγματεύονται αυτά τα προϊόντα της ανθρώπινης δραστηριότητας με τον κοινό τρόπο της κοινής επιστήμης, αλλά και για να δηλώσουν την (πνευματική) υπερβατικότητα όσων μπορούν να *αναγνωρίσουν* την υπερβατικότητά του; Και γιατί επιτίθενται λυσσαλέα εναντίον εκείνων που επιχειρούν να προαγάγουν τη γνώση περί του έργου τέχνης και περί της αισθητικής εμπειρίας, αν όχι επειδή η ίδια η φιλοδοξία να παραχθεί μια επιστημονική ανάλυση αυτού του individuum ineffabile [άφατου ατόμου] και του individuum ineffabile που το παρήγαγε συνιστά θανάσιμη απειλή για την αξίωση, τόσο κοινή (τουλάχιστον μεταξύ των εραστών της τέχνης) κι ωστόσο τόσο «διακεκριμένη», να θεωρούν τον εαυτό τους ένα άτομο άφατο και ικανό να βιώσει άφατες εμπειρίες αυτού του άφατου; Με δυο λόγια, για ποιο λόγο επιδεικνύουν τόση *αντίσταση στην ανάλυση*, αν όχι επειδή καταφέρει στους «δημιουργούς», και σ' εκείνους που επιμένουν να ταυτίζονται μαζί τους μέσω της «δημιουρ-

---

[7] H.-G. Gadamer, *L'Art de comprendre, Écrits*, II, *Herméneutique et Champ de l'expérience humaine*, Παρίσι, Aubier, 1991, σ. 17· καθώς επίσης και περί της μη αναγωγιμότητας της ιστορικής εμπειρίας ως «κατάδυσης σ' ένα "τυχαίο συμβαίνειν" που αποκλείει τη γνώση "αυτού που συμβαίνει"», σ. 197.

γικής» ανάγνωσης, το έσχατο και ίσως το χειρότερο, σύμφωνα με τον Φρόυντ, πλήγμα στο ναρκισσισμό τους, ύστερα από εκείνα που σηματοδοτούν τα ονόματα του Κοπέρνικου, του Δαρβίνου και του ίδιου του Φρόυντ;

Νομιμοποιείται άραγε κανείς να επικαλείται την εμπειρία του άφατου, σύμφυτη το δίχως άλλο με την ερωτική εμπειρία, προκειμένου να καταστήσει τον έρωτα, ως έκθαμβη εγκατάλειψη στο έργο, νοούμενο εδώ στην ανείπωτη μοναδικότητά του, τη μόνη μορφή γνώσης που αρμόζει στο έργο τέχνης; Και προκειμένου να θεωρήσει την επιστημονική ανάλυση της τέχνης, αλλά και του έρωτα για την τέχνη, την κατεξοχήν μορφή της επιστημονιστικής έπαρσης που, με προκάλυμμα την ερμηνεία, δε διστάζει να απειλήσει την ελευθερία και τη μοναδικότητα του «δημιουργού» και του αναγνώστη; Σε όλους εκείνους τους υπερασπιστές αυτού που δεν μπορούμε να γνωρίσουμε, που υψώνουν με μανία τα απόρθητα οχυρά της ανθρώπινης ελευθερίας απέναντι στις καταπατήσεις της επιστήμης, θα αντιτάξω αυτήν την ιδιαίτερα καντιανή φράση του Γκαίτε, την οποία θα μπορούσαν να υιοθετήσουν όλοι οι ειδικοί των φυσικών και των κοινωνικών επιστημών: «Πιστεύουμε πως ταιριάζει στον άνθρωπο να υποθέτει την ύπαρξη κάποιου πράγματος το οποίο δεν μπορεί να γνωρίσει, αυτό ωστόσο δεν πρέπει ποτέ να θέτει όρια στην έρευνά του».[8] Και πιστεύω πως ο Καντ εκφράζει με τον καλύτερο τρόπο την παράσταση που κατασκευάζουν οι επιστήμονες σχετικά με το εγχείρημά τους, όταν ορίζει ότι η συμφιλίωση του γιγνώσκειν και του είναι αποτελεί ένα είδος focus imaginarius [φαντασιακού σημείου εστίασης], ένα φαντασιακό σημείο φυγής πάνω στο οποίο πρέπει να οργανωθεί η επιστήμη χωρίς ποτέ να έχει την αξίωση να το κατακτήσει (κι αυτό ενάντια στην ψευδαίσθηση της απόλυτης γνώσης και του τέλους της ιστορίας, πιο κοινή μεταξύ των φιλοσόφων παρά μεταξύ των επιστημόνων...). Όσο για την απειλή που θα πρόβαλλε η επιστήμη πάνω στην ελευθερία και τη μοναδικότητα της λογοτεχνικής εμπειρίας, αρκεί να παρατηρήσουμε, για να είμαστε δίκαιοι, ότι η ικανότητα που παρέχει η επιστήμη να εξηγήσουμε και να κατανοήσουμε αυτή την εμπειρία και να κατακτήσουμε έτσι τη δυνατότητα μιας πραγματικής ελευθερίας σε σχέση με τους προκαθορισμούς της, προσφέρεται σε όλους εκείνους που θα θελήσουν και θα μπορέσουν να την οικειοποιηθούν.

Πιο θεμιτός θα ήταν ίσως ο φόβος μήπως, θέτοντας κάτω από το νυστέρι της τον έρωτα για την τέχνη, η επιστήμη σκοτώσει την απόλαυση

---

[8] J. W. Goethe, «Karl Wilhelm Nose», *Naturwiss. Sch.*, IX, σ. 195, παρατίθεται στο E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, Παρίσι, Belin, 1991, σ. 114.

και μήπως, ικανή να μας κάνει να κατανοήσουμε, είναι ίσως ανίκανη να μας κάνει να αισθανθούμε. Και δεν μπορούμε παρά να εγκρίνουμε μια πρωτοβουλία όπως αυτή του Μισέλ Σαγιού όταν, θέτοντας ως θεμέλιο λίθο την πρωτοκαθεδρία τού αισθάνεσθαι, του δοκιμάζειν, της *αίσθησης*, προτείνει μια λογοτεχνική ανάκληση της λογοτεχνικής ζωής, παραδόξως απούσα από τις λογοτεχνικές ιστορίες της λογοτεχνίας:[9] έχοντας την πρωτότυπη ιδέα να επανεισαγάγει μέσα σ' έναν ιδιαίτερα περιορισμένο λογοτεχνικό χώρο αυτό που, μαζί με τον Σοπενάουερ, θα αποκαλούσαμε *πάρεργα και παραλειπόμενα*, τα παραμελημένα πέριξ του κειμένου, όλα αυτά που αφήνουν στο περιθώριο οι κανονικοί σχολιαστές, και ανακαλώντας, μέσω της μαγικής ιδιότητας της κατονομασίας, αυτό που ήταν και υπήρξε η ζωή των συγγραφέων, τις οικογενειακές, οικιακές, γραφικές, δηλαδή τις γκροτέσκες ή «κροτέσκες» λεπτομέρειες της ζωής τους και του πιο καθημερινού σκηνικού της ζωής αυτής, επιτυγχάνει μια ανατροπή της συνηθισμένης ιεραρχίας των λογοτεχνικών ενδιαφερόντων. Οπλίζεται με όλα τα αποθέματα της ευρυμάθειας, όχι για να συμβάλει στην πανηγυρική αγιοποίηση των κλασικών, στη λατρεία των προγόνων και της «δωρεάς των νεκρών», αλλά για να καλέσει και να προετοιμάσει τον αναγνώστη «να τσουγκρίσει το ποτήρι του με τους νεκρούς», όπως έλεγε ο Σαιντ-Αμάν: αποσπά από τα άγια των αγίων της Ιστορίας και του ακαδημαϊσμού κείμενα και συγγραφείς που έχουν καταστεί φετίχ, για να τους χαρίσει και πάλι την ελευθερία τους.

Πώς είναι δυνατόν ο κοινωνιολόγος, που οφείλει και αυτός να έρθει σε ρήξη με τον ιδεαλισμό της λογοτεχνικής αγιογραφίας, να μην αισθανθεί συγγένεια μ' αυτήν τη «χαρούμενη γνώση» που καταφεύγει στους ελεύθερους συνειρμούς, οι οποίοι καθίστανται δυνατοί μέσω μιας απελευθερωμένης και απελευθερωτικής χρήσης των ιστορικών αναφορών, με σκοπό να αποβληθεί ο προφητικός στόμφος της μεγάλης κριτικής του συγγραφέα και το ιερατικό γουργούρισμα της σχολικής παράδοσης; Ωστόσο, αντίθετα απ' αυτό που θα μας οδηγούσε να πιστέψουμε η συνήθης εικόνα της κοινωνιολογίας, ο κοινωνιολόγος δεν μπορεί να ικανοποιηθεί πλήρως μ' αυτήν τη λογοτεχνική ανάκληση της λογοτεχνικής ζωής. Αν η προσοχή στο αισθητό συνάδει απόλυτα όταν εφαρμόζεται στο κείμενο, οδηγεί στην απώλεια του ουσιώδους όταν στρέφεται προς τον κοινωνικό κόσμο μέσα στον οποίο αυτό παράγεται. Η προσπάθεια να ξαναδώσουμε ζωή στους συγγραφείς και στο περιβάλλον τους θα μπορούσε να γίνει από έναν κοινωνιολόγο και δε

---

[9] M. Chaillou, *Petit Guide pédestre de la littérature française du XVIIe siècle*, Παρίσι, Hatier, 1990, κυρίως στις σσ. 9-13.

λείπουν οι αναλύσεις της τέχνης και της λογοτεχνίας που θέτουν σκοπό τους να ανασυνθέσουν μια κοινωνική «πραγματικότητα» πρόσφορη να γίνει αντιληπτή στο χώρο του ορατού, του αισθητού και του συγκεκριμένου της καθημερινής ζωής. Αλλά, όπως θα προσπαθήσω να αποδείξω σε όλη την έκταση αυτού του βιβλίου, ο κοινωνιολόγος, πολύ κοντά στο φιλόσοφο όπως αυτός ορίζεται από τον Πλάτωνα, αντιπαρατίθεται στο «φίλο των ωραίων θεαμάτων και των ωραίων φωνών» που είναι μεταξύ άλλων ο συγγραφέας: η «πραγματικότητα» που ιχνηλατεί δεν μπορεί να περιοριστεί στα άμεσα δεδομένα της αισθητής εμπειρίας μέσω των οποίων αυτή γίνεται αντιληπτή· ο στόχος του δεν είναι να προσφέρει κάτι στην όραση ή στις αισθήσεις, αλλά να κατασκευάσει συστήματα νοητών σχέσεων ικανών να αιτιολογήσουν αισθητά δεδομένα.

Μήπως λοιπόν θα πρέπει να επιστρέψουμε και πάλι στην παλαιά αντινομία μεταξύ νοητού και αισθητού; Στην πραγματικότητα, επαφίεται στον αναγνώστη να σταθμίσει αν, όπως εγώ νομίζω (καθότι το έχω ο ίδιος επιβεβαιώσει), η επιστημονική ανάλυση των κοινωνικών συνθηκών της παραγωγής και της δεξίωσης του έργου τέχνης, αντί να μειώνει ή να καταστρέφει, επιτείνει τη λογοτεχνική εμπειρία: όπως θα δούμε χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τον Φλομπέρ, μια τέτοια ανάλυση φαίνεται να καταργεί κατ' αρχάς τη μοναδικότητα του «δημιουργού» προς όφελος σχέσεων που την καθιστούν νοητή, μόνο και μόνο για να την ξαναβρεί καλύτερα στο τέλος της εργασίας ανακατασκευής του χώρου μέσα στον οποίο ο συγγραφέας εμπεριέχεται και «συμπεριλαμβάνεται ως σημείο». Το να γνωρίσει κανείς ως τέτοιο αυτό το σημείο του λογοτεχνικού χώρου, που είναι ταυτοχρόνως και ένα σημείο από το οποίο διαμορφώνεται ένα μοναδικό σημείο θέασης[10] αυτού του χώρου, σημαίνει να μπορέσει να κατανοήσει και να αισθανθεί, μέσω της νοητικής ταύτισης με μια κατασκευασμένη θέση, τη μοναδικότητα αυτής της θέσης και εκείνου που την καταλαμβάνει, και την εξαιρετική προσπάθεια που, τουλάχιστον στην ιδιαίτερη περίπτωση του Φλομπέρ, ήταν απαραίτητη για να υπάρξει αυτή η θέση.

Ο έρωτας για την τέχνη, όπως και ο έρωτας, ακόμα και κυρίως ο πιο παράφορος, θεμελιώνεται στο αντικείμενό του. Για να πεισθούμε ότι έχουμε λόγο (ή λόγους) να αγαπάμε, καταφεύγουμε συχνά στο σχόλιο, σ' αυτόν

---

[10] Ως «σημείο θέασης» μεταφράζεται το γαλλικό *point de vue* που ίσως η ορθότερη μετάφρασή του θα ήταν «άποψη» ή «οπτική γωνία». Επειδή όμως ο Bourdieu επιμένει εν προκειμένω στην έννοια του σημείου (point), επιλέχθηκε ως επί το πλείστον η κυριολεκτική μετάφρασή του στο συγκεκριμένο κείμενο. (Σ.τ.Μ.)

τον απολογητικό λόγο που ο πιστός απευθύνει στον ίδιο του τον εαυτό και ο οποίος, αν έχει τουλάχιστον ως αποτέλεσμα να ενδυναμώνει την πίστη του, μπορεί επίσης να αφυπνίζει και να καλεί και τους άλλους στην πίστη. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, η επιστημονική ανάλυση, όταν είναι ικανή να φέρει στο φως αυτό που καθιστά το έργο τέχνης *αναγκαίο*, δηλαδή την πληροφοριακή διατύπωση, τη γενεσιουργό αρχή, το λόγο ύπαρξης, παρέχει στην καλλιτεχνική εμπειρία, καθώς και στην απόλαυση που τη συνοδεύει, την καλύτερη δικαιολόγηση, την πιο πλούσια τροφή της. Μέσω αυτής, ο αισθητός έρωτας του έργου μπορεί να ολοκληρωθεί σ' ένα είδος amor intellectualis rei [διανοητικού έρωτα του αντικειμένου], στην αφομοίωση του αντικειμένου στο υποκείμενο και την καταβύθιση του υποκειμένου στο αντικείμενο, στην ενεργή υποταγή στη μοναδική αναγκαιότητα του λογοτεχνικού αντικειμένου (το οποίο, σε περισσότερες από μία περιπτώσεις, είναι και αυτό προϊόν μιας παρόμοιας υποταγής).

Μήπως όμως πληρώνουμε πολύ ακριβά αυτή την επίταση της εμπειρίας αν πρέπει να αναγάγουμε σε ιστορική αναγκαιότητα αυτό που επιθυμεί να βιωθεί ως απόλυτη εμπειρία, ξένη προς τις συμπτώσεις μιας γένεσης; Στην πραγματικότητα, η κατανόηση της κοινωνικής γένεσης του λογοτεχνικού πεδίου, της πίστης που το υποστηρίζει, του γλωσσικού παιχνιδιού που παίζεται εντός του, των συμφερόντων και των υλικών ή συμβολικών διακυβευμάτων που κυοφορούνται στο εσωτερικό του, δεν αποτελεί θυσία στην απόλαυση της αναγωγής ή της καταστροφής (ακόμα κι αν, όπως υπαινίσσεται ο Βιττγκενστάιν στις *Διαλέξεις περί ηθικής*, η προσπάθεια κατανόησης οφείλει το δίχως άλλο κάτι στην «απόλαυση να καταστρέφεις τις προκαταλήψεις» και στην «ακατανίκητη γοητεία» που ασκούν οι «ερμηνείες του τύπου "αυτό δεν είναι *παρά* εκείνο"», κυρίως ως αντίδοτο ενάντια στις φαρισαϊκές αυταρέσκειες της λατρείας της τέχνης). Σημαίνει απλούστατα να κοιτάζεις τα πράγματα κατάματα και να τα βλέπεις όπως είναι.

Το να αναζητάς στη λογική του λογοτεχνικού ή του καλλιτεχνικού πεδίου —κόσμων παράδοξων, ικανών να εμπνεύσουν ή να επιβάλουν τα πλέον ανιδιοτελή «συμφέροντα»— την αρχή της ύπαρξης του έργου τέχνης σε ό,τι το καθιστά ιστορικό, αλλά και υπεριστορικό, σημαίνει να αντιμετωπίζεις το έργο τέχνης ως προθεσιακό σημείο που στοιχειώνεται και ρυθμίζεται από κάτι άλλο, του οποίου αποτελεί επίσης σύμπτωμα. Σημαίνει να θεωρείς πως εδώ εκφέρεται μια εκφρασιακή ενόρμηση την οποία τείνει να καταστήσει μη αναγνωρίσιμη η μορφοποίηση που επιβάλλεται από την κοινωνική αναγκαιότητα του πεδίου. Η άρνηση της εξιδανίκευσης του καθαρού ενδιαφέροντος για την καθαρή μορφή είναι το τίμημα που πρέπει να

πληρώσουμε για να καταλάβουμε τη λογική αυτών των κοινωνικών συμπάντων που, μέσω της κοινωνικής αλχημείας των ιστορικών νόμων λειτουργίας τους, καταφέρνουν να εξάγουν από τη συχνά ανελέητη αντιπαράθεση παθών και προσωπικών συμφερόντων την εξιδανικευμένη ουσία του καθολικού· και ταυτόχρονα για να προσφέρουμε μια πιο αληθινή και εντέλει πιο καθησυχαστική, καθότι λιγότερο υπεράνθρωπη, θεώρηση των υψηλότερων κατακτήσεων της ανθρώπινης δραστηριότητας.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ:
Ο ΦΛΟΜΠΕΡ
ΑΝΑΛΥΤΗΣ ΤΟΥ ΦΛΟΜΠΕΡ

Μια ανάγνωση της *Αισθηματικής αγωγής*

Δε γράφουμε αυτό που θέλουμε.

Γκυστάβ Φλομπέρ

Η *Αισθηματική αγωγή*, ένα έργο που έχει σχολιαστεί χιλιάδες φορές και πιθανότατα δεν έχει διαβαστεί ποτέ πραγματικά, παρέχει όλα τα απαραίτητα εργαλεία για την ίδια την κοινωνιολογική της ανάλυση:[1] η δομή του έργου, την οποία φέρνει στο φως μια *αυστηρώς εσωτερική ανάγνωση*, δηλαδή η δομή του κοινωνικού χώρου μέσα στον οποίο εκτυλίσσονται οι περιπέτειες του Φρεντερίκ, είναι εντέλει και η δομή του κοινωνικού χώρου μέσα στον οποίο τοποθετείται ο ίδιος ο συγγραφέας του.

Θα σκεφτεί ίσως κανείς πως ο κοινωνιολόγος, προβάλλοντας τα δικά του ερωτήματα, είναι εντέλει εκείνος που καθιστά τον Φλομπέρ κοινωνιολόγο, και επιπλέον ικανό να προσφέρει μια κοινωνιολογία του Φλομπέρ. Και ίσως η απόδειξη που επιδιώκει να παράσχει, κατασκευάζοντας ένα μοντέλο της ενυπάρχουσας στο έργο δομής το οποίο θα του επιτρέψει να παραγάγει εκ νέου, και άρα να την κατανοήσει στην ίδια την αρχή που τη διέπει, όλη την ιστορία του Φρεντερίκ και των φίλων του, να κινδυνεύει να φανεί σαν το αποκορύφωμα της υπερβολής του επιστημονισμού. Το πιο παράξενο ωστόσο είναι πως αυτή η δομή, η οποία, από τη στιγμή που θα διατυπωθεί, επιβάλλεται ως προφανής, έχει διαφύγει της προσοχής των πιο προσεκτικών ερμηνευτών.[2] Κι αυτό μας αναγκάζει να θέσουμε με όρους λιγότερο

---

[1] Για να επιτρέψουμε στον αναγνώστη να παρακολουθήσει ευκολότερα την ανάλυση που προτείνεται εδώ και για να ελέγξουμε την εγκυρότητά της αντιπαραθέτοντάς τη με άλλες αναγνώσεις, προσθέσαμε σ' αυτό το κεφάλαιο κάποια παραρτήματα που περιέχουν μια σύνοψη της *Αισθηματικής αγωγής* (βλ. σσ. 82-83) και κάποιες κλασικές ερμηνείες αυτού του έργου (βλ. σσ. 84-86).

[2] Παραδείγματος χάρη, πληροφορούμαστε, όχι χωρίς κάποια χαιρεκακία, από τον Lucien Goldmann, ότι ο Lukács έβλεπε στην *Αισθηματική αγωγή* ένα ψυχολογικό (και όχι κοι-

κοινούς απ' ό,τι συνήθως το πρόβλημα του «ρεαλισμού» και του «αντικειμένου αναφοράς» του λογοτεχνικού λόγου. Τι είναι στην πραγματικότητα αυτός ο λόγος που μιλά για τον (κοινωνικό ή ψυχολογικό) κόσμο *σαν να μη μιλούσε γι' αυτόν* που δεν *μπορεί να μιλήσει* γι' αυτόν τον κόσμο παρά μόνο υπό την προϋπόθεση να μιλά γι' αυτόν σαν να μη μιλούσε γι' αυτόν, δηλαδή μέσα από μια *μορφή* που επιτελεί, για το συγγραφέα και τον αναγνώστη, μια *άρνηση* (με τη φροϋδική έννοια του Verneinung) αυτού που εκφράζει; Και δεν πρέπει άραγε να αναρωτηθούμε αν η δουλειά πάνω στη μορφή είναι αυτή που καθιστά εντέλει δυνατή τη μερική ανάμνηση βαθύτερων, αλλά και απωθημένων, δομών, αν, με μια λέξη, ο συγγραφέας εκείνος που μέγιστο μέλημά του είναι η μορφική αναζήτηση –όπως ο Φλομπέρ και τόσοι άλλοι μετά απ' αυτόν– δεν οδηγείται να δρα ως *ενδιάμεσος δομών* (κοινωνικών ή ψυχολογικών) που καταλήγουν στην αντικειμενοποίηση, μέσω του ίδιου και της δουλειάς του πάνω σε επαγωγικές λέξεις, «οδηγητικά σώματα» αλλά και οθόνες λιγότερο ή περισσότερο αδιαφανείς;

Ωστόσο, πέραν του ότι μας υποχρεώνει να θέσουμε και να εξετάσουμε αυτά τα ερωτήματα σε πραγματικές καταστάσεις, αν μπορούμε να το πούμε έτσι, η ανάλυση του έργου θα έπρεπε να μας επιτρέπει να επωφεληθούμε από τις ιδιότητες του λογοτεχνικού λόγου, όπως την ικανότητά του να αποκαλύπτει καλύπτοντας ή να παράγει μια «αίσθηση πραγματικού» που απομακρύνει από την πραγματικότητα, για να μας εισαγάγει με ομαλό τρόπο, μαζί με τον Φλομπέρ κοινωνικό αναλυτή του Φλομπέρ, σε μια κοινωνιοανάλυση του Φλομπέρ, αλλά και της λογοτεχνίας.

Θέσεις, τοποθετήσεις, μεταθέσεις

Αυτός ο «δεκαοκτάχρονος νέος, με τα μακριά μαλλιά», «που μόλις είχε πάρει το απολυτήριό του» και «η μητέρα του τον είχε στείλει στη Χάβρη μαζί με το απαραίτητο ποσό για να δει ένα θείο, ελπίζοντας ότι θα τον αφήσει κληρονόμο του»,[3] αυτός ο αστός έφηβος που σκέφτεται «το σκελετό ενός

νωνιολογικό) μυθιστόρημα στραμμένο προς την ανάλυση της εσωτερικής ζωής (βλ. L. Goldmann, «Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman», *Revue de l'Institut de Sociologie*, τχ. 2, Βρυξέλλες, 1963, σσ. 225-242).

[3] Η *Αισθηματική αγωγή* κυκλοφορεί μεταφρασμένη στα ελληνικά από τις εκδόσεις Οδυσσέας (προλεγόμενα, βιβλιογραφία, μετάφραση, σημειώσεις: Π. Μουλλάς) και από τις εκδόσεις Γράμματα (μτφρ. Δ. Ρήσος). Ο αποσπασματικός χαρακτήρας των παραθεμάτων υποχρέωσε τη μεταφράστρια να επιχειρήσει να τα αποδώσει η ίδια, έτσι ώστε

δράματος, θέματα για πίνακες, μελλοντικά πάθη», έχει φτάσει σ' εκείνο το σημείο της σταδιοδρομίας του απ' όπου μπορεί να αγκαλιάσει μ' ένα βλέμμα όλες τις εξουσίες και τις δυνατότητες που ανοίγονται μπροστά του και τις λεωφόρους που οδηγούν σ' αυτές. Ο Φρεντερίκ Μορό είναι ταυτόχρονα ένα πλάσμα αναποφάσιστο και απροσδιόριστο, ή, ακόμα καλύτερα, ταγμένο στην αναποφασιστικότητα και την απροσδιοριστία, αντικειμενική και υποκειμενική. Επαναπαυμένος στην ελευθερία που του εξασφαλίζει η κατάστασή του ως εισοδηματία, υπόκειται, ακόμα και όσον αφορά τα συναισθήματα των οποίων είναι φαινομενικά το υποκείμενο, στις διακυμάνσεις των οικονομικών του τοποθετήσεων, οι οποίες ορίζουν τους διαδοχικούς προσανατολισμούς των επιλογών του.[4]

Η αδιαφορία, που ενίοτε αφήνει να διαφανεί, σε σχέση με τα συνήθη αντικείμενα της αστικής φιλοδοξίας,[5] είναι μια δευτερογενής συνέπεια του ονειρικού έρωτά του για την κυρία Αρνού, ένα είδος φαντασιακού φορέα της αναποφασιστικότητάς του. «Τι έχω να κάνω εγώ στον κόσμο; Οι άλλοι αγωνίζονται για τον πλούτο, τη δόξα, την εξουσία! Εγώ, δεν έχω επάγγελμα, είστε η αποκλειστική μου ασχολία, ολόκληρη η περιουσία μου, ο σκοπός, το κέντρο της ύπαρξής μου, των σκέψεών μου».[6] Όσο για τα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα που εκφράζει αραιά και πού, δεν έχουν επαρκή συνέ-

---

να υπηρετούν κατά το δυνατόν καλύτερα το ρόλο τους μέσα στο κείμενο του Bourdieu, ωστόσο η ήδη υπάρχουσα μετάφραση του Π. Μουλλά υπήρξε πολύτιμος βοηθός στην προσπάθειά της αυτή. (Σ.τ.Μ.)

[4] Το εισόδημα ενσαρκώνεται για πολύ καιρό στο πρόσωπο της μητέρας του, «που τρέφει υψηλές φιλοδοξίες για κείνον» και δεν παύει να τον επαναφέρει στην τάξη και στις αναγκαίες στρατηγικές (γαμήλιες ως επί το πλείστον), προκειμένου να εξασφαλίσει τη διατήρηση της κοινωνικής του θέσης.

[5] «Γίνεται έξαλλος» όταν ο Ντελοριέ, επικαλούμενος το παράδειγμα του Ραστινιάκ, του υποδεικνύει κυνικά την κατάλληλη στρατηγική που θα του εξασφαλίσει την επιτυχία: «Φρόντισε να του αρέσεις [του Νταμπρέζ], και στη γυναίκα του επίσης. Γίνε εραστής της!» (G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Παρίσι, Gallimard, συλλ. «Bibliothèque de la Pléiade», 1948, σ. 49· 6λ., επίσης, G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Παρίσι, Gallimard, συλλ. «Folio», 1991, σ. 35 [οι αναφορές *É.S.*, P. και F., ακολουθούμενες από αριθμό σελίδας, θα παραπέμπουν στο εξής στις αντίστοιχες εκδόσεις του μυθιστορήματος στις συλλογές Pléiade και Folio]). Εκδηλώνει απέναντι στους άλλους φοιτητές και τις κοινές ανησυχίες τους μια «περιφρόνηση» (*É.S.*, P., σ. 55· F., σ. 42), η οποία, όπως και η αδιαφορία του για την επιτυχία των ανόητων, εμπνέεται από «υψηλότερες φιλοδοξίες» (*É.S.*, P., σσ. 93-94· F., σ. 80). Ωστόσο, συλλογίζεται χωρίς να νιώθει πικρία ή να εξεγείρεται ένα μέλλον δικηγόρου ή ρήτορα στη Βουλή (*É.S.*, P., σ. 118· F., σ. 106).

[6] *É.S.*, P., σσ. 300-301· F., σ. 296.

πεια και συνέχεια ώστε να προσφέρουν σημείο στήριξης σε κάποια υψηλότερη φιλοδοξία, ικανή να αντιταχθεί με θετικό τρόπο στις κοινές φιλοδοξίες: εκείνος που, από την πρώτη του εμφάνιση, «σκεφτόταν το σκελετό ενός δράματος και θέματα για πίνακες» και, άλλοτε, «ονειρευόταν συμφωνίες», «ήθελε να ζωγραφίσει» και συνέθετε στίχους, αρχίζει μια μέρα «να γράφει ένα μυθιστόρημα με τίτλο *Σύλβιο, ο γιος του ψαρά*», όπου πρωταγωνιστές είναι ο ίδιος και η κυρία Αρνού· κατόπιν «νοικιάζει ένα πιάνο και συνθέτει γερμανικά βαλς», στρέφεται στη συνέχεια στη ζωγραφική, που τον φέρνει πιο κοντά στην κυρία Αρνού, για να επιστρέψει πάλι στη φιλοδοξία της συγγραφής, αυτή τη φορά μιας *Ιστορίας της Αναγέννησης*.[7]

Ολόκληρη η ύπαρξη του Φρεντερίκ, όπως και όλο το σύμπαν του μυθιστορήματος, οργανώνεται γύρω από δύο πόλους, τους οποίους εκπροσωπούν οι Αρνού και οι Νταμπρέζ: από τη μία πλευρά «η τέχνη και η πολιτική», από την άλλη «η πολιτική και οι επιχειρήσεις». Στην τομή αυτών των δύο κόσμων, τουλάχιστον στην αρχή, δηλαδή πριν από την επανάσταση του 1848, εκτός από τον ίδιο τον Φρεντερίκ, βρίσκεται μόνο ο γέροντας Ουντρύ, καλεσμένος των Αρνού, αλλά με την ιδιότητα του γείτονα. Τα *πρόσωπα-σημεία αναφοράς*, ο Αρνού και ο Νταμπρέζ κυρίως, λειτουργούν ως σύμβολα επιφορτισμένα με το καθήκον να σηματοδοτούν και να εκπροσωπούν καίριες θέσεις του κοινωνικού χώρου. Δεν είναι «χαρακτήρες», με τον τρόπο του Λα Μπρυγιέρ, όπως πιστεύει ο Τιμποντέ, αλλά περισσότερο σύμβολα μιας κοινωνικής θέσης (η συγγραφική εργασία δημιουργεί έτσι ένα σύμπαν κορεσμένο από σημαίνουσες λεπτομέρειες και, επομένως, ένα σύμπαν φορέα περισσότερων σημασιών απ' ό,τι η φύση, όπως το μαρτυρά η αφθονία των χαρακτηριστικών ενδείξεων που προσφέρει στην ανάλυση).[8] Έτσι, παραδείγματος χάρη, οι διαφορετικές δεξιώσεις και συγκεντρώσεις

---

[7] *É.S.*, P., σσ. 34, 47, 56-57, 82, 216· F., σσ. 20, 33, 42-43, 69, 208.

[8] Για να δείξω μέχρι ποιου βαθμού ακρίβειας φτάνει στον Φλομπέρ η αναζήτηση της καίριας λεπτομέρειας, αρκεί να παραθέσω την ανάλυση του οικοσήμου των Νταμπρέζ όπως προτείνεται από τον κ. Yves Lévy: «Η αριστερά χειρ (αριστερός βραχίονας που κινείται από τη δεξιά πλευρά του θυρεού) είναι ένα εραλδικό στοιχείο εξαιρετικά σπάνιο, το οποίο μπορούμε να θεωρήσουμε ως την ευτελισμένη μορφή της δεξιάς χειρός (δεξιός βραχίονας που κινείται από την αριστερή πλευρά του θυρεού). Η επιλογή αυτού του στοιχείου, η κλειστή γροθιά του, και από την άλλη πλευρά η επιλογή των εγκαύστων (άμμος του φόντου, χρυσός του βραχίονα και ασήμι του χειροκτίου) και το τόσο δηλωτικό έμβλημα ("παντί τρόπω") υποδεικνύουν αρκούντως την πρόθεση του Φλομπέρ να προσδώσει στο χαρακτήρα του εύγλωττα εμβλήματα· δεν πρόκειται για το θυρεό ενός ευγενούς, είναι το οικόσημο ενός εκμεταλλευτή».

σηματοδοτούνται εξολοκλήρου, και κατά συνέπεια διαφοροποιούνται, από τα ποτά που σερβίρονται σ' αυτές, από την μπίρα του Ντελοριέ μέχρι τα «σπουδαία κρασιά του Μπορντό» των Νταμπρέζ, περνώντας από τα «σπάνια κρασιά» των Αρνού, το λιπφραόλι και το τοκάυ, και τη σαμπάνια της Ροζανέτ.

Μπορούμε έτσι να κατασκευάσουμε τον κοινωνικό χώρο της *Αισθηματικής αγωγής* στηριζόμενοι, για να προσδιορίσουμε τις θέσεις, στις ενδείξεις που μας προσφέρει εν αφθονία ο Φλομπέρ, καθώς και στα διαφορετικά «δίκτυα» που καθορίζουν οι κοινωνικές πρακτικές αναγόρευσης νέων μελών σε μια κοινωνική ομάδα, όπως είναι οι δεξιώσεις, οι εσπερίδες και οι φιλικές συγκεντρώσεις (6λ. διάγραμμα, σ. 40).

Στα τρία δείπνα που παραθέτουν οι Αρνού,[9] συναντάμε εκτός από τους στυλοβάτες της *Βιομηχανικής Τέχνης* —τους Υσσοννέ, Πελλερέν, Ρεζεμπάρ και, στην πρώτη θέση, τη δεσποινίδα Βατνάζ—, τους συνήθεις καλεσμένους, τον Ντιττμέρ και τον Μπυρριέ —και οι δύο ζωγράφοι—, τον Ρόζενβαλντ, συνθέτη, τον Σομπάζ, γελοιογράφο, τον Λοβαριάς, «μυστικιστή» (παρόντα δύο φορές), και τέλος τους περιστασιακούς καλεσμένους, τον Αντενόρ Μπραιβ, προσωπογράφο, τον Τεοφίλ Λορρίς, ποιητή, τον Βουρντά, γλύπτη, τον Πιερ-Πολ Μενσιούς, ζωγράφο (στους οποίους θα πρέπει να προσθέσουμε, σ' αυτού του τύπου τα δείπνα, ένα δικηγόρο, τον κ. Λεφοσέ, δύο κριτικούς τέχνης, φίλους του Υσσοννέ, ένα χαρτοβιομήχανο και το γέροντα Ουντρύ).

Αντιθέτως, στις δεξιώσεις των Νταμπρέζ,[10] από τις οποίες οι δύο πρώτες χωρίζονται από τις υπόλοιπες από την επανάσταση του 1848, εκτός από προσωπικότητες που αναφέρονται με γενικό τρόπο, γίνονται δεκτοί ένας πρώην υπουργός, ο εφημέριος μιας μεγάλης ενορίας, δύο υψηλόβαθμοι αξιωματούχοι, «ιδιοκτήτες ακινήτων» και γνωστά πρόσωπα της τέχνης, της επιστήμης και της πολιτικής («ο μέγας κ. Α., ο λαμπρός Β., ο ευφυής Γ., ο εύγλωττος Χ., ο εξαίσιος Ψ., οι γέροντες τενόροι της Κεντροαριστεράς, οι παλαδίνοι της Δεξιάς, οι προεστοί του Κέντρου»), ο Πολ ντε Γκρεμονβίλ, διπλωμάτης, ο Φυμισόν, βιομήχανος, η κυρία ντε Λαρσιγιουά, σύζυγος επάρχου, η δούκισσα του Μοντρέιγ, ο κ. ντε Νονανκούρ και, τέλος, εκτός από τον Φρεντερίκ, ο Μαρτινόν, ο Σιζύ, ο κ. Ροκ και η κόρη του. Μετά το 1848, βρίσκουμε επίσης στο σπίτι των Νταμπρέζ τον κύριο και την κυρία Αρνού, τους προσήλυτους Υσσοννέ και Πελλερέν και, τέλος, τον Ντελοριέ, τον οποίο εισάγει ο Φρεντερίκ στην υπηρεσία του κ. Νταμπρέζ.

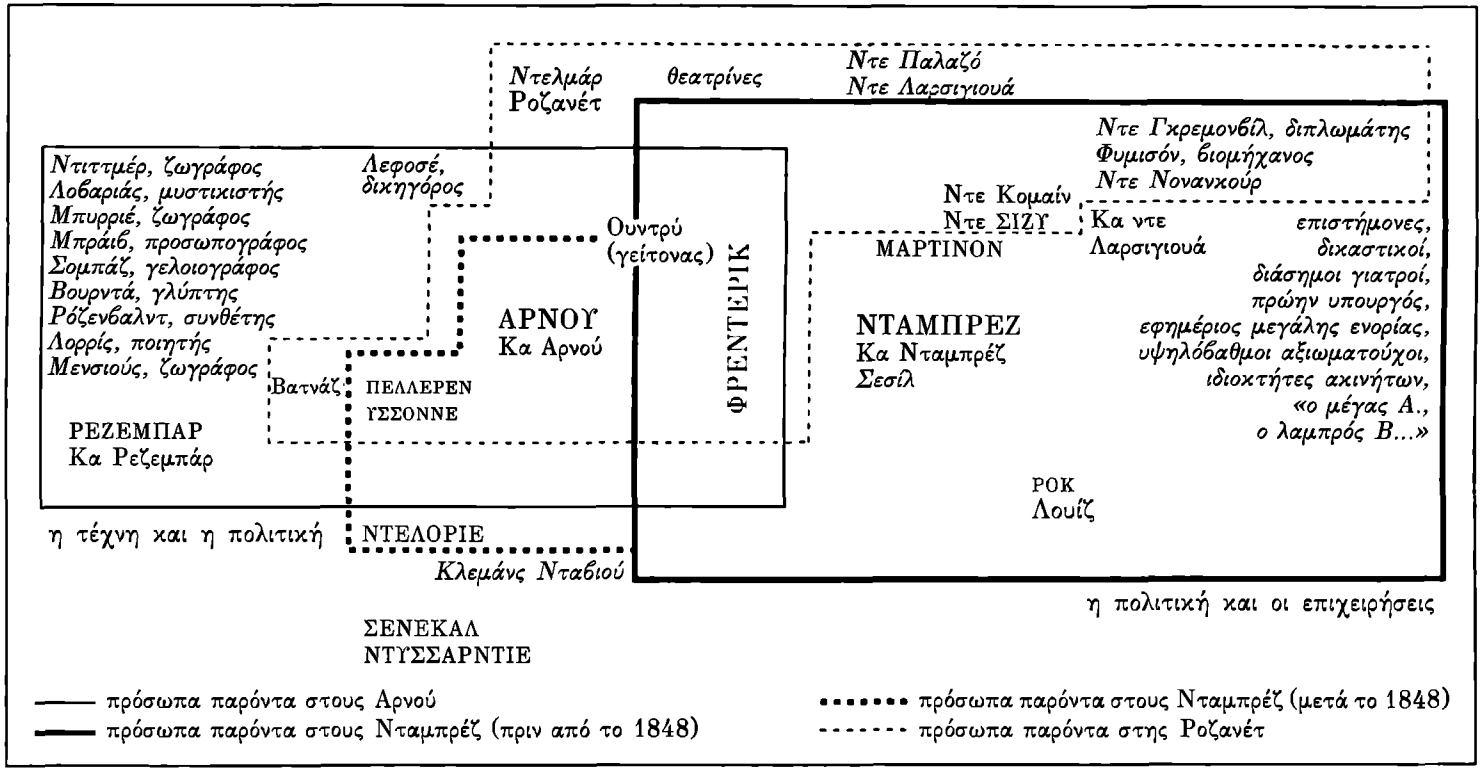
Στις δύο δεξιώσεις που παραθέτει η Ροζανέτ, τη μία την εποχή του δεσμού της

---

[9] *É.S.*, P., σσ. 65, 77, 114· F., σσ. 51, 64, 101.

[10] *É.S.*, P., σσ. 187, 266, 371, 393· F., σσ. 178, 260, 369, 392.

Το πεδίο της εξουσίας σύμφωνα με την *Αισθηματική αγωγή*



με τον Αρνού,[11] και τη δεύτερη στο τέλος του μυθιστορήματος, όταν σχεδιάζει να παντρευτεί τον Φρεντερίκ,[12] συναντάμε νεαρές θεατρίνες, τον ηθοποιό Ντελμάρ, τη δεσποινίδα Βατνάζ, τον Φρεντερίκ και κάποιους από τους φίλους του, τον Πελλερέν, τον Υσσοννέ, τον Αρνού, τον Σιζύ και, τέλος, τον κόμη ντε Παλαζό και πρόσωπα που έχουμε συναντήσει επίσης στους Νταμπρέζ, τον Πολ ντε Γκρεμονβίλ, τον Φυμισόν, τον κ. ντε Νονανκούρ και τον κ. ντε Λαρσιγιουά, η σύζυγος του οποίου συχνάζει στο σαλόνι της κας Νταμπρέζ.

Οι προσκεκλημένοι του Σιζύ είναι όλοι ευγενείς (ο κ. ντε Κομαίν, παρών επίσης και στης Ροζανέτ, κ.ά.) εκτός από τον παιδαγωγό του και τον Φρεντερίκ.[13]

Στις εσπερίδες του Φρεντερίκ, συναντάμε πάντα τον Ντελοριέ, συνοδευόμενο από τους Σενεκάλ, Ντυσσαρντιέ, Πελλερέν, Υσσοννέ, Σιζύ, Ρεζεμπάρ και Μαρτινόν (οι δύο τελευταίοι απουσιάζουν από την τελευταία εσπερίδα).[14]

Τέλος, στο σπίτι του Ντυσσαρντιέ συγκεντρώνονται ο Φρεντερίκ και η μικροαστική μερίδα των φίλων του, ο Ντελοριέ, ο Σενεκάλ, και ένας αρχιτέκτονας, ένας φαρμακοποιός, ένας πλασιέ κρασιών και ένας υπάλληλος ασφαλιστικής εταιρείας.[15]

Ο πόλος της πολιτικής και οικονομικής εξουσίας σηματοδοτείται από τους Νταμπρέζ, που καθίστανται εξαρχής υπέρτατοι στόχοι πολιτικών και ερωτικών φιλοδοξιών («Ένας εκατομμυριούχος, σκέψου το! Φρόντισε λοιπόν να του αρέσεις, και στη γυναίκα του επίσης»[16]). Στο σαλόνι τους γίνονται δεκτοί «άνδρες και γυναίκες με πείρα στη ζωή», δηλαδή στις επιχειρήσεις, ενώ αποκλείονται απολύτως, πριν από το 1848, οι καλλιτέχνες και οι δημοσιογράφοι. Οι συζητήσεις είναι σοβαρές, πληκτικές, συντηρητικές: η Δημοκρατία θεωρείται ανέφικτη στη Γαλλία· οι δημοσιογράφοι πρέπει να φιμωθούν· επείγει η αποκέντρωση και η ανακατανομή του υπερβάλλοντος πληθυσμού των πόλεων στις επαρχίες· κατηγορούνται οι διαστροφές και οι ανάγκες των «κατώτερων τάξεων»· μιλούν για πολιτική, ψήφους, τροπολογίες και μεταρρυθμίσεις τροπολογιών· είναι προκατειλημμένοι εναντίον των καλλιτεχνών. Τα σαλόνια ξεχειλίζουν από έργα τέχνης. Σερβίρονται τα

---

[11] *É.S.*, P., σ. 145· F., σ. 135.
[12] *É.S.*, P., σ. 421· F., σ. 418.
[13] *É.S.*, P., σ. 249· F., σ. 243.
[14] *É.S.*, P., σσ. 88, 119, 167· F., σσ. 75, 107, 158.
[15] *É.S.*, P., σ. 292· F., σ. 285.
[16] *É.S.*, P., σ. 49· F., σ. 35. Η επιφανής θέση των Νταμπρέζ σηματοδοτείται από το γεγονός ότι, αν και αναφέρονται πολύ νωρίς (*É.S.*, P., σ. 42· F., σ. 29), δεν είναι προσιτοί στον Φρεντερίκ παρά μόνο αρκετά αργότερα και χάρη σε μεσολαβήσεις τρίτων. Η χρονική απόσταση είναι μια από τις πλέον αξεπέραστες αναμεταφράσεις της κοινωνικής απόστασης.

πιο σπάνια εδέσματα, τσιπούρες, ζαρκάδια, καραβίδες, και τα καλύτερα κρασιά, στα ωραιότερα ασημένια σερβίτσια. Μετά το δείπνο, οι άνδρες κουβεντιάζουν μεταξύ τους όρθιοι· οι γυναίκες κάθονται στο βάθος.

Ο αντίθετος πόλος σηματοδοτείται, όχι από κάποιο μεγάλο καλλιτέχνη, επαναστατικό ή καθιερωμένο, αλλά από τον Αρνού, έμπορο έργων τέχνης, που, υπό αυτή του την ιδιότητα, είναι ο εκπρόσωπος του χρήματος και των επιχειρήσεων μέσα στο σύμπαν της τέχνης. Ο Φλομπέρ είναι απολύτως σαφής στα σημειωματάριά του: ο κ. Μορό (αρχικό όνομα του Αρνού) είναι ένας «βιομήχανος της τέχνης», έπειτα ένας «σκέτος βιομήχανος».[17] Η σύζευξη των λέξεων υπάρχει για να σηματοδοτήσει, τόσο στη δήλωση του επαγγέλματός του όσο και στον τίτλο της εφημερίδας του, της *Βιομηχανικής Τέχνης*, τη διπλή άρνηση που είναι εγγεγραμμένη σ' αυτόν τον τύπο ενός όντος διπλού, απροσδιόριστου, όπως και ο Φρεντερίκ, και ως εκ τούτου προορισμένου για την καταστροφή. Η *Βιομηχανική Τέχνη*, «υβριδικό κατάστημα», «ουδέτερο έδαφος όπου οι αντιπαλότητες συναναστρέφονταν μεταξύ τους με οικειότητα»,[18] προσφέρει ένα χώρο συνάντησης σε καλλιτέχνες που καταλαμβάνουν εκ διαμέτρου αντίθετες θέσεις, οπαδούς της «κοινωνικής τέχνης», υποστηρικτές του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη» ή συγγραφείς καταξιωμένους από το αστικό κοινό. Οι συζητήσεις εκεί είναι «ελεύθερες», πράγμα που σημαίνει συχνά πρόστυχες («Ο Φρεντερίκ ξαφνιάστηκε από τον κυνισμό εκείνων των ανδρών»), πάντοτε παραδοξολόγες· οι τρόποι είναι «απλοί», αλλά οι θαμώνες δεν απεχθάνονται την «πόζα». Τρώνε εξωτικά εδέσματα και πίνουν «σπάνια κρασιά». Ενθουσιάζονται με αισθητικές ή πολιτικές θεωρίες. Πολιτικά είναι αριστεροί, ως επί το πλείστον δημοκρατικοί, όπως ο ίδιος ο Αρνού, ακόμα και σοσιαλιστές. Αλλά η *Βιομηχανική Τέχνη* είναι ταυτοχρόνως μια καλλιτεχνική βιομηχανία ικανή να εκμεταλλεύεται οικονομικά την εργασία των καλλιτεχνών, στο βαθμό που αποτελεί ένα θεσμό καταξίωσης ο οποίος ελέγχει την παραγωγή των συγγραφέων και των καλλιτεχνών.[19]

Ο Αρνού ήταν κατά κάποιον τρόπο προδιατεθειμένος να εκπληρώσει τη λειτουργία του εμπόρου τέχνης, ο οποίος δεν μπορεί να εξασφαλίσει την επιτυχία της επιχείρησής του παρά μόνον αποκρύπτοντας την αλήθεια,

---

[17] M. J. Durry, *Flaubert et ses Projets inédits*, Παρίσι, Nizet, 1950, σ. 155.

[18] *É.S.*, P., σ. 65· F., σ. 52.

[19] «Είχε αυτήν τη δυνατότητα χάρη στις σχέσεις του και χάρη στο περιοδικό του, οι νέοι ζωγράφοι φιλοδοξούσαν να δουν τα έργα τους στη βιτρίνα του» (*É.S.*, P., σ. 71· F., σ. 58).

δηλαδή την εκμετάλλευση, μέσω ενός διαρκούς διπλού παιχνιδιού μεταξύ τέχνης και χρήματος.[20] Αυτό το διπλό ον, «κράμα εμπορικού πνεύματος και αφέλειας»,[21] υπολογιστικής φιλαργυρίας και «τρέλας» (με την έννοια που δίνει στη λέξη τόσο η κυρία Αρνού[22] όσο και η Ροζανέτ[23]), δηλαδή υπερβολής και γενναιοδωρίας αλλά και αναισχυντίας και ακοσμίας, συγκεντρώνει προς όφελός του, τουλάχιστον για κάποιο διάστημα, τα πλεονεκτήματα δύο αντιθετικών λογικών, από τη μια της ανιδιοτελούς τέχνης, η οποία γνωρίζει μόνο συμβολικά οφέλη, και από την άλλη του εμπορίου: η διπλή του φύση, βαθύτερη απ' όλες τις διπροσωπίες, του επιτρέπει να παγιδεύει τους καλλιτέχνες στο ίδιο τους το παιχνίδι, στο παιχνίδι της ανιδιοτέλειας, της εμπιστοσύνης, της γενναιοδωρίας, της φιλίας («ο Αρνού τον αγαπούσε —τον Πελλερέν— ενώ συγχρόνως τον εκμεταλλευόταν»[24]), και να τους αφήνει έτσι το καλύτερο μερίδιο, τα εντελώς συμβολικά οφέλη αυτού που οι ίδιοι αποκαλούσαν «δόξα»,[25] κρατώντας για τον εαυτό του τα υλικά οφέλη που είχε εκ των προτέρων παρακρατήσει από την εργασία τους. Επιχειρηματίας και έμπορος μεταξύ ανθρώπων που *όφειλαν* να αρνηθούν να αναγνωρίσουν, ακόμη και να γνωρίσουν, το υλικό συμφέρον τους, ήταν προικισμένος με την ικανότητα να εμφανίζεται ως αστός στους καλλιτέχνες και ως καλλιτέχνης στους αστούς.[26]

Ο «ημίκοσμος» (demi-monde), που εκπροσωπείται από το σαλόνι της Ροζανέτ, τοποθετημένος ανάμεσα στους μποέμ και τον «καλό κόσμο», συγκεντρώνει ταυτοχρόνως θαμώνες και από τα δύο αντίθετα σύμπαντα: «Τα σαλόνια των κοριτσιών (από εκείνη την εποχή χρονολογείται η σπουδαιότητά τους) ήταν ένα ουδέτερο έδαφος όπου συναντιόνταν οι αντιδραστικοί διαφόρων παρατάξεων».[27] Σ' αυτόν τον ενδιάμεσο, και λίγο διφορούμε-

---

[20] «Η *Βιομηχανική Τέχνη* είχε μάλλον την όψη σαλονιού παρά καταστήματος» (*É.S.*, P., σ. 52· F., σ. 39).

[21] *É.S.*, P., σ. 425· F., σ. 426.

[22] *É.S.*, P., σ. 201· F., σ. 195.

[23] *É.S.*, P., σ. 177· F., σ. 170.

[24] *É.S.*, P., σ. 78· F., σ. 65.

[25] Έτσι, «πιο ευαίσθητος στη δόξα παρά στο χρήμα», ο Πελλερέν, τον οποίο ο Αρνού είχε μόλις κλέψει σε κάποια παραγγελία αλλά λίγο αργότερα τον είχε ράνει με εγκώμια στη *Βιομηχανική Τέχνη*, πηγαίνει πρόθυμα στο δείπνο στο οποίο είχε προσκληθεί (*É.S.*, P., σ. 78· F., σ. 64).

[26] «Είναι ένας άξεστος, ένας αστός» λέει ο Πελλερέν (*É.S*, P., σ. 73· F., σ. 59). Από την πλευρά του, ο κύριος Νταμπρέζ προειδοποιεί τον Φρεντερίκ εναντίον του: «Δε θα κάνετε δουλειές μαζί του, υποθέτω» (*É.S.*, P., σ. 269· F., σ. 263).

[27] *É.S.*, P., σ. 421· F., σ. 422.

νο, κόσμο κυριαρχούν «ελεύθερες γυναίκες», δηλαδή γυναίκες ικανές να εκπληρώσουν μέχρι τέλους τη λειτουργία τους ως *μεσάζουσες* μεταξύ των «αστών», που είναι απλώς κυρίαρχοι, και των καλλιτεχνών, που είναι κυρίαρχοι-κυριαρχούμενοι (η νόμιμη σύζυγος του «αστού», κυριαρχούμενη —ως γυναίκα— μεταξύ των κυρίαρχων, εκπληρώνει επίσης αυτήν τη λειτουργία, με διαφορετικό τρόπο, στο δικό της σαλόνι). Προερχόμενα συχνά από τις κατώτερες τάξεις, αυτά τα «κορίτσια» της τρυφής αλλά και της τέχνης, όπως οι χορεύτριες και οι θεατρίνες, ή η Βατνάζ, κατά το ήμισυ γυναίκα συντηρούμενη από εραστές και κατά το άλλο ήμισυ γυναίκα των γραμμάτων, κορίτσια που πληρώνονται για να είναι «ελεύθερα», εμπνέουν την ελευθεριότητα με τα καπρίτσια και την εκκεντρικότητά τους (η αντιστοιχία είναι εξόφθαλμη τόσο με τους μποέμ όσο και με τους πλέον καθιερωμένους συγγραφείς, οι οποίοι, όπως ο Μποντλαίρ ή ο Φλομπέρ, αναρωτιούνται την ίδια περίοδο για τη σχέση του λειτουργήματός τους με εκείνο της «πόρνης»). Στα σπίτια τους επιτρέπονται όλα όσα θα ήταν αδιανόητα οπουδήποτε αλλού, ακόμα και στο σπίτι των Αρνού,[28] ούτε λόγος να γίνεται βέβαια για το σαλόνι των Νταμπρέζ· ελευθεροστομίες, καλαμπούρια, κομπασμοί, «ψέματα που υποστηρίζονται ως αλήθειες, απίθανες δηλώσεις», παρεκκλίσεις της συμπεριφοράς («πετούσαν από μακριά ένα πορτοκάλι, ένα φελλό· άφηναν τη θέση τους για να κουβεντιάσουν με κάποιον»). Αυτό το «περιβάλλον, φτιαγμένο για να ευχαριστεί»,[29] συγκεντρώνει τα πλεονεκτήματα των δύο αντίθετων κόσμων, διατηρώντας την ελευθερία του ενός και τη χλιδή του άλλου, χωρίς να συγκεντρώνει τους περιορισμούς τους, καθότι οι μεν εγκαταλείπουν εκεί τον αναγκαστικό τους ασκητισμό και οι δε το προσωπείο της αρετής. Και πρόκειται πράγματι για μια «μικρή οικογενειακή γιορτή», όπως λέει ειρωνικά ο Υσσοννέ,[30] στην οποία τα «κορίτσια» προσκαλούν τους καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων στρατολογούν ενίοτε τους αγαπητικούς τους (εδώ, τον Ντελμάρ), και τους αστούς που τα συντηρούν (εδώ, τον Ουντρύ)· ωστόσο αυτή η ανεστραμμένη οικογενειακή συγκέντρωση, όπου η ένωση του χρήματος και της λογικής χρησιμεύει για τη συντήρηση της αισθηματικής σχέσης, παραμένει πάντοτε κυριαρχούμενη, όπως και η μαύρη λειτουργία, από αυτό ακριβώς που αρνείται: όλοι οι αστικοί κανόνες και οι αστικές αρετές έχουν καταργηθεί, εκτός από το σεβασμό

---

[28] «Την ώρα του λικέρ, εκείνη [η κυρία Αρνού] εξαφανίστηκε. Η συζήτηση έγινε πολύ ελεύθερη» (*É.S.*, P., σ. 79· F., σ. 66).
[29] *É.S.*, P., σ. 148· F., σ. 138.
[30] *É.S.*, P., σ. 155· F., σ. 145.

στο χρήμα, ο οποίος, όπως εξάλλου και η αρετή, μπορεί να εμποδίσει τον έρωτα.[31]

Το ζήτημα της κληρονομιάς

Ορίζοντας κατ' αυτό τον τρόπο τους δύο πόλους του πεδίου της εξουσίας, αληθινού *περιβάλλοντος* (milieu) με τη νευτώνεια έννοια,[32] όπου ασκούνται κοινωνικές δυνάμεις, έλξεις και απωθήσεις, οι οποίες βρίσκουν τη φαινομενική έκφρασή τους με τη μορφή ψυχολογικών κινήτρων όπως ο έρωτας ή η φιλοδοξία, ο Φλομπέρ θέτει τις συνθήκες ενός κοινωνιολογικού πειράματος: πέντε έφηβοι –ένας από τους οποίους είναι και ο ήρωας, ο Φρεντερίκ–, που σχηματίζουν μια περιστασιακή ομάδα λόγω της κοινής τους θέσης ως φοιτητές, θα ριχτούν σ' αυτόν το χώρο, κάπως σαν σωματίδια μέσα σε ένα πεδίο δυνάμεων, και οι πορείες τους θα προσδιοριστούν από τη σχέση μεταξύ των δυνάμεων του πεδίου και της αδράνειας του καθενός τους. Η αδράνεια αυτή εγγράφεται αφενός στις διαθέσεις που οφείλει ο καθένας από αυτούς στην καταγωγή και την τροχιά του, και οι οποίες εμπεριέχουν μια τάση να διατηρούνται σ' έναν τρόπο ύπαρξης, δηλαδή σε μια ενδεχόμενη τροχιά, και αφετέρου στο κεφάλαιο που έχουν κληρονομήσει και το οποίο συμβάλλει στον προσδιορισμό των δυνατοτήτων και των μη δυνατοτήτων που τους προσδίδει το πεδίο.[33]

---

[31] Η κυρίαρχη ιεραρχία, η ιεραρχία του χρήματος, δεν υπενθυμίζεται πουθενά αλλού τόσο όσο στο σπίτι της Ροζανέτ: ο Ουντρύ επικρατεί του Αρνού («Είναι πλούσιος, ο γεροαχρείος» – *É.S.*, P., σ. 158· F., σ. 148), ο Αρνού επικρατεί του Φρεντερίκ.

[32] Σχετικά με τις χρήσεις της έννοιας «περιβάλλον», ξεκινώντας από τον Νεύτωνα, ο οποίος δε χρησιμοποιεί τη λέξη, και φθάνοντας μέχρι τον Balzac, ο οποίος την εισάγει στη λογοτεχνία το 1842 στον πρόλογο της *Ανθρώπινης κωμωδίας*, ή τον Taine, που την ανάγει σε μία από τις τρεις αρχές ερμηνείας της ιστορίας, περνώντας από την *Εγκυκλοπαίδεια* του D'Alembert και του Diderot, όπου εμφανίζεται με τη μηχανική σημασία της, τον Lamarck, ο οποίος την εισάγει στη βιολογία, και τον Auguste Comte, μεταξύ άλλων, που της δίνει θεωρητική υπόσταση, θα μπορούσε κανείς να διαβάσει το κεφάλαιο με τον τίτλο «Le vivant et son milieu» στο έργο του Georges Canguilhem, *La Connaissance de la vie*, Παρίσι, Vrin, 1975, σσ. 129-154.

[33] Το μέλλον παρουσιάζεται στην πραγματικότητα ως δέσμη άνισων ως προς την πιθανότητά τους τροχιών, τοποθετημένων μεταξύ ενός ανώτατου ορίου –παραδείγματος χάρη, για τον Φρεντερίκ, υπουργός και εραστής της κυρίας Νταμπρέζ– και ενός κατώτατου ορίου – παραδείγματος χάρη, και πάλι για τον Φρεντερίκ, γραμματέας ενός δικηγόρου της επαρχίας, παντρεμένος με τη δεσποινίδα Ροκ.

Πεδίο πιθανών δυνάμεων, οι οποίες ασκούνται σε όλα τα σώματα που μπορούν να εισέλθουν σ' αυτό, το πεδίο της εξουσίας είναι συνάμα και πεδίο αγώνων, και μ' αυτή του την ιδιότητα μπορεί να συγκριθεί με ένα παιχνίδι: οι διαθέσεις, δηλαδή το σύνολο των ενσωματωμένων ιδιοτήτων, συμπεριλαμβανομένης της κομψότητας, της άνεσης, καθώς και της ομορφιάς, και το κεφάλαιο στις ποικίλες μορφές του —οικονομικό, πολιτισμικό, κοινωνικό— συνιστούν τα «χαρτιά» που θα καθορίσουν τόσο τον τρόπο με τον οποίο θα παίξουν όσο την επιτυχία στο παιχνίδι, με δυο λόγια όλη την πορεία *κοινωνικής γήρανσης* την οποία ο Φλομπέρ ονομάζει «αισθηματική αγωγή».

Σαν να ήθελε να εκθέσει στις δυνάμεις του πεδίου ένα σύνολο ατόμων τα οποία να διαθέτουν σε διαφορετικούς συνδυασμούς τις δεξιότητες που, κατά τη γνώμη του, αντιπροσώπευαν τις προϋποθέσεις της κοινωνικής επιτυχίας, ο Φλομπέρ «κατασκευάζει» λοιπόν μια ομάδα εφήβων έτσι ώστε καθένα από τα μέλη της να ενώνεται με το καθένα από τα υπόλοιπα και να χωρίζεται από όλους τους άλλους μέσω ενός συνόλου ομοιοτήτων και διαφορών κατανεμημένων μ' ένα σχετικά συστηματικό τρόπο. Ο Σιζύ είναι πολύ πλούσιος, ευγενής, εφοδιασμένος με γνωριμίες και ξεχωριστός (ωραίος;), αλλά ελάχιστα έξυπνος και ελάχιστα φιλόδοξος· ο Ντελοριέ είναι έξυπνος και κινείται από μια άγρια θέληση να πετύχει, είναι όμως φτωχός και του λείπουν τόσο οι γνωριμίες όσο και η ομορφιά· ο Μαρτινόν είναι αρκετά πλούσιος, αρκετά ωραίος (αυτό καυχιέται τουλάχιστον), αρκετά έξυπνος και λυσσασμένος να πετύχει· ο Φρεντερίκ τα έχει όλα, όπως λέμε —σχετικό πλούτο, γοητεία και εξυπνάδα—, του λείπει όμως η θέληση να πετύχει.

Σ' αυτό το παιχνίδι που είναι το πεδίο της εξουσίας, αυτό που διακυβεύεται είναι προφανώς η *ισχύς*, η οποία πρέπει να κατακτηθεί ή να διατηρηθεί, και όσοι εισέρχονται σ' αυτό μπορούν να διαφέρουν κατά δύο έννοιες: πρώτον, ανάλογα με την κληρονομιά τους, δηλαδή τα «χαρτιά» που κρατούν στα χέρια τους· δεύτερον, ανάλογα με τη διάθεση του κληρονόμου ως προς την κληρονομιά αυτή, δηλαδή τη «θέλησή του να επιτύχει».

Τι είναι αυτό που κάνει έναν κληρονόμο να είναι ή να μην είναι διατεθειμένος να κληρονομήσει; Τι είναι αυτό που τον ωθεί να συντηρεί απλώς την κληρονομιά ή να την αυξάνει; Ο Φλομπέρ δίνει κάποια στοιχεία απάντησης σ' αυτές τις ερωτήσεις, κυρίως όσον αφορά την περίπτωση του Φρεντερίκ. Η σχέση με την κληρονομιά έχει τις ρίζες της πάντοτε στη σχέση με τον πατέρα και τη μητέρα, μορφές επικαθορισμένες στο βαθμό που οι ψυχικές συνιστώσες (έτσι όπως τις περιγράφει η ψυχανάλυση) διαπλέκονται με τις κοινωνικές συνιστώσες (έτσι όπως τις αναλύει η κοινωνιολογία). Και η αμφιθυμία του Φρεντερίκ απέναντι στην κληρονομιά του,

πηγή των αμφιταλαντεύσεών του, θα μπορούσε να βρει την απαρχή της στην *αμφιθυμία* του απέναντι στη μητέρα του, πρόσωπο διπλό, θηλυκό προφανώς αλλά ταυτόχρονα και αρσενικό, στο βαθμό που υποκαθιστά το χαμένο πατέρα, φορέα συνήθως της κοινωνικής φιλοδοξίας. Χήρα ενός «πληβείου» συζύγου, ο οποίος «σκοτώθηκε από μια σπαθιά κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης της, αφήνοντάς της μια ρημαγμένη περιουσία», αυτή η γυναίκα-κεφαλή του σπιτικού, γόνος μιας οικογένειας της κατώτερης επαρχιακής αριστοκρατίας, είχε μεταθέσει στο γιο της όλες τις φιλοδοξίες της για κοινωνική αποκατάσταση και δεν έπαυε να του υπενθυμίζει τις επιταγές του κόσμου των επιχειρήσεων και του χρήματος, που εφαρμόζονται βέβαια και στις υποθέσεις του έρωτα. Ωστόσο, ο Φλομπέρ υπαινίσσεται (κυρίως στην περιγραφή της τελικής συνάντησης: «ένιωθε κάτι απροσδιόριστο, μια απώθηση, και κάτι σαν τη φρίκη της αιμομειξίας») ότι ο Φρεντερίκ έχει μεταβιβάσει την αγάπη του για τη μητέρα του στην κυρία Αρνού, υπεύθυνη για τη νίκη των επιχειρημάτων του έρωτα έναντι των επιχειρημάτων του χρήματος.

Έχουμε έτσι μια πρώτη διαίρεση μεταξύ των «μικροαστών», που δεν έχουν άλλη περιουσία παρεκτός την (καλή) θέλησή τους, όπως ο Ντελοριέ και ο Υσσοννέ,[34] και των κληρονόμων. Μεταξύ αυτών των τελευταίων, υπάρχουν κληρονόμοι που αναλαμβάνουν αυτόν το ρόλο τους, οι οποίοι είτε αρκούνται να διατηρούν τη θέση τους, όπως ο Σιζύ, ο αριστοκράτης, είτε προσπαθούν να τη βελτιώσουν, όπως ο Μαρτινόν, ο κατακτητής αστός. Στην οικονομία του μυθιστορήματος, ο μόνος λόγος ύπαρξης του Σιζύ είναι να εκπροσωπήσει μία από τις πιθανές διαθέσεις απέναντι στην κληρονομιά και γενικότερα απέναντι στο σύστημα των κληρονομούμενων θέσεων: είναι ο κληρονόμος που δεν προβληματίζεται, που αρκείται να κληρονομεί διότι, δεδομένης της φύσης της κληρονομιάς του, των αγαθών του, των τίτλων του, αλλά και της ευφυΐας του, δεν μπορεί να κάνει τίποτε άλλο εκτός από αυτό, ούτε

---

[34] Ο Φλομπέρ δεν καταφέρνει να διακρίνει πραγματικά τον Ντελοριέ από τον Υσσοννέ: από τη στιγμή που συνεργάζονται στην πολιτικολογοτεχνική επιχείρηση στην οποία θέλουν να προσελκύσουν και τον Φρεντερίκ, βρίσκονται πάντα πολύ κοντά ο ένας στον άλλον ως προς τις στάσεις και τις απόψεις τους, παρ' όλο που ο πρώτος προσανατολίζει περισσότερο τις φιλοδοξίες του προς τη λογοτεχνία και ο δεύτερος προς την πολιτική. Κατά τη διάρκεια της συζήτησης για τα αίτια της αποτυχίας της επανάστασης του 1848, ο Φρεντερίκ απαντά στον Ντελοριέ: «Ήσασταν απλώς μικροαστοί, και οι καλύτεροι από εσάς ήταν γελοίοι σχολαστικοί» (*É.S.*, P., σ. 400· F., 400). Υπενθύμιση μιας προηγούμενης παρατήρησης: «Ο Φρεντερίκ τον κοίταξε· με τη φτηνή ρεδιγκότα του, τα θολωμένα του γυαλιά και την ωχρή του όψη, ο δικηγόρος τού φάνηκε τόσο γελοία σχολαστικός ώστε δεν μπόρεσε να εμποδίσει ένα περιφρονητικό χαμόγελο να διαγραφεί στα χείλη του» (*É.S.*, P., σ. 185· F., 176).

μπορεί να κάνει τίποτε άλλο γι' αυτό. Αλλά υπάρχουν και οι κληρονόμοι που δημιουργούν προβλήματα, αυτοί που, όπως ο Φρεντερίκ, αρνούνται, αν όχι να κληρονομήσουν, τουλάχιστον να κληρονομηθούν από την κληρονομιά τους.

Η μεταβίβαση της εξουσίας από γενιά σε γενιά αποτελεί πάντοτε μια κρίσιμη στιγμή στην ιστορία των οικιακών μονάδων. Μεταξύ άλλων λόγων, επειδή η σχέση *αμοιβαίας οικειοποίησης* μεταξύ της υλικής, πολιτισμικής, κοινωνικής και συμβολικής κληρονομιάς και των βιολογικών υποκειμένων που διαμορφώνονται από και για την οικειοποίηση βρίσκεται προσωρινά υπό απειλή. Η τάση της κληρονομιάς (και εξ αυτού ολόκληρης της κοινωνικής δομής) να εμμένει στο είναι της δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί παρά μόνον αν το κληροδότημα κληρονομήσει τον κληρονόμο, αν, με τη μεσολάβηση κυρίως εκείνων που αναλαμβάνουν προσωρινά αυτή την ευθύνη και που πρέπει να εξασφαλίσουν τη διαδοχή τους, «ο νεκρός (δηλαδή η περιουσία) γίνει κύριος του ζωντανού (δηλαδή ενός ιδιοκτήτη διατεθειμένου και ικανού να κληρονομήσει)».

Ο Φρεντερίκ δεν πληροί τις προϋποθέσεις: ιδιοκτήτης που δεν αποφασίζει να αφεθεί να τον αποκτήσει η ιδιοκτησία του, χωρίς όμως και να την αποποιείται, αρνείται να τακτοποιηθεί, να προσπορίσει στον εαυτό του τις δύο ιδιοκτησίες που, σ' εκείνη την εποχή και σ' εκείνο το περιβάλλον, είναι οι μόνες ικανές να του προσφέρουν τα εργαλεία και τα εμβλήματα της κοινωνικής ύπαρξης, δηλαδή μια «θέση» και μια σύζυγο προικισμένη με εισοδήματα.[35] Ο Φρεντερίκ θέλει να κληρονομήσει χωρίς να κληρονομηθεί. Του λείπει αυτό που οι αστοί αποκαλούν σοβαρότητα, αυτή η δεξιότητα να είναι κανείς αυτό που είναι: κοινωνική μορφή της αρχής της ταυτότητας που είναι η μόνη ικανή να θεμελιώσει μια κοινωνική ταυτότητα χωρίς αμφισημίες. Καθώς αποδεικνύεται ανίκανος να πάρει τον εαυτό του στα σοβαρά, να ταυτιστεί προκαταβολικώς με το κοινωνικό είναι που προορίζεται γι' αυτόν (παραδείγματος χάρη του «μέλλοντος συζύγου» της δεσποινίδας Λουίζ)[36] και να δώσει έτσι εγγυήσεις σοβαρού μέλλοντος, αποπραγματοποιεί τη «σοβαρότητα» και όλες τις «οικιακές και δημοκρατικές αρετές».[37] Αρετές που διακρίνουν εκείνους που, ταυτιζόμενοι με αυτό που

---

[35] *É.S.*, P., σ. 307· F., 303.

[36] *É.S.*, P., σ. 275· F., 269.

[37] Βλ. G. Flaubert, *Correspondance*, επιστολή στη Louise Colet, 7 Μαρτίου 1847, Παρίσι, Gallimard, συλλ. «Bibliothèque de la Pléiade», 1973, τ. I, σ. 446 [οι αναφορές *Corr.*, P., και *Corr.*, C., ακολουθούμενες από αριθμό σελίδας, θα παραπέμπουν στο εξής αντίστοιχα στην έκδοση της Pléiade και στην έκδοση Conard, Παρίσι, 1926-1933].

είναι, κάνουν αυτό που πρέπει και δίνονται ολόκληροι σ' αυτό που κάνουν, είτε είναι «αστοί» είτε «σοσιαλιστές».

Παρ' όλο που όλα τούς φέρνουν πολύ κοντά, ο Μαρτινόν είναι, από αυτή την άποψη, η τέλεια αντίθεση του Φρεντερίκ. Αν, στο κάτω κάτω της γραφής, είναι εκείνος που στο τέλος κερδίζει, αυτό συμβαίνει επειδή αναλαμβάνει με σοβαρότητα τους ρόλους που ο Φρεντερίκ αρκείται απλώς να τους παίζει: ο Φλομπέρ, ο οποίος από την πρώτη εμφάνιση του Μαρτινόν στο μυθιστόρημα επισημαίνει πως θέλει «ήδη να φαίνεται σοβαρός»,[38] σημειώνει παραδείγματος χάρη ότι, κατά την πρώτη δεξίωση στο σπίτι των Νταμπρέζ, εν μέσω γέλιων και «τολμηρών αστεϊσμών», «μόνο ο Μαρτινόν φάνηκε σοβαρός»,[39] ενώ ο Φρεντερίκ φλυαρούσε με την κυρία Νταμπρέζ. Εν γένει, σε παρόμοιες περιπτώσεις, ο Μαρτινόν πασχίζει πάντοτε να πείσει τους «σοβαρούς ανθρώπους» για τη «σοβαρότητά» του· βρίσκεται στους αντίποδες του Φρεντερίκ, που ξεφεύγει πάντα από την πλήξη των ανδρικών συζητήσεων καταφεύγοντας στη συντροφιά των γυναικών («Καθώς αυτά τα πράγματα έπληττταν τον Φρεντερίκ, πλησίασε τις γυναίκες»[40]).

Η περιφρόνηση του Φρεντερίκ για τους *σοβαρούς* ανθρώπους, οι οποίοι είναι πάντοτε διατεθειμένοι, όπως ο Μαρτινόν, να υιοθετήσουν με ενθουσιασμό τις θέσεις για τις οποίες είναι προορισμένοι και τις γυναίκες που είναι προορισμένες γι' αυτούς, έχει ως αποτέλεσμα την αναποφασιστικότητα και την ανασφάλεια που νιώθει ενώπιον ενός σύμπαντος χωρίς δηλωμένους στόχους και ασφαλή σημεία αναφοράς. Ενσαρκώνει έναν από τους τρόπους —και μάλιστα πολύ συνηθισμένο— πραγμάτωσης της αστικής εφηβείας, που μπορεί να βιωθεί και να εκφραστεί, αναλόγως τη στιγμή και την εποχή, είτε στη ρητορική του αριστοκρατισμού είτε στη φρασεολογία του λαϊκισμού, χρωματισμένη έντονα, και στις δύο περιπτώσεις, από αισθητισμό.

Αστός σε αναστολή και περιστασιακός διανοούμενος, αναγκασμένος να υιοθετήσει ή να μιμηθεί για κάποιο διάστημα τις πόζες του διανοούμενου, είναι προδιατεθειμένος για την αναποφασιστικότητα εξαιτίας αυτού του διπλού καθορισμού: τοποθετημένος στο κέντρο ενός πεδίου δυνάμεων που οφείλει τη δομή του στην αντίθεση μεταξύ του πόλου της οικονομικής ή της πολιτικής εξουσίας και του πόλου του διανοητικού ή του καλλιτεχνικού κύρους (η έλξη του οποίου ενισχύεται από την ίδια τη λογική του φοιτητικού περιβάλλοντος), τοποθετείται σε μια ζώνη έλλειψης κοινωνικής βαρύ-

---

[38] *É.S.*, P., σ. 53· F., σ. 40.
[39] *É.S.*, P., σ. 193· F., σ. 184.
[40] *É.S.*, P., σ. 267· F., σ. 261.

τητας, όπου οι δυνάμεις που θα τον οδηγήσουν προς τη μία ή την άλλη κατεύθυνση προσωρινά αντισταθμίζονται και εξισορροπούνται.

Επιπλέον, μέσω του Φρεντερίκ, ο Φλομπέρ θέτει το ερώτημα σχετικά μ' αυτό που καθιστά την εφηβεία μια *κρίσιμη στιγμή*, με τη διπλή έννοια. «Η είσοδος στη ζωή», όπως λένε, σημαίνει να αποδέχεσαι την είσοδό σου στο ένα ή στο άλλο από τα κοινωνικώς αναγνωρισμένα κοινωνικά παιχνίδια και να αναλαμβάνεις την εναρκτήρια *επένδυση*, συνάμα οικονομική και ψυχολογική, που εμπεριέχεται στη συμμετοχή *στα σοβαρά παιχνίδια* από τα οποία φτιάχνεται ο κοινωνικός κόσμος. Αυτή η πίστη στο παιχνίδι, στην αξία του παιχνιδιού και στα διακυβεύματά του εκφράζεται κυρίως, όπως στην περίπτωση του Μαρτινόν, από τη σοβαρότητα, δηλαδή από το πνεύμα της σοβαρότητας, από την τάση να παίρνει κανείς στα σοβαρά όλα τα πράγματα και τους ανθρώπους που ορίζονται κοινωνικώς ως σοβαρά —αρχής γενομένης από τον εαυτό του— και μόνον αυτά.

Ο Φρεντερίκ δεν καταφέρνει να επενδύσει σε κανένα από τα παιχνίδια, είτε της τέχνης είτε του χρήματος, που προτείνει ο κοινωνικός κόσμος. Αρνούμενος την illusio ως ομόφωνα αποδεκτή και κοινή ψευδαίσθηση, δηλαδή ως *ψευδαίσθηση πραγματικότητας*, καταφεύγει στην αληθινή *ψευδαίσθηση*, που δηλώνεται ως τέτοια, της οποίας η κατεξοχήν μορφή είναι η μυθιστορηματική ψευδαίσθηση στις πιο ακραίες της μορφές (στον Δον Κιχώτη ή στην Έμμα Μποβαρύ, παραδείγματος χάρη). Η είσοδος στη ζωή ως είσοδος στην ψευδαίσθηση του πραγματικού την οποία εγγυάται όλη η ομάδα δεν είναι αυτονόητη. Και οι μυθιστορηματικές εφηβείες, όπως στην περίπτωση του Φρεντερίκ ή της Έμμας, οι οποίοι, ακριβώς όπως και ο ίδιος ο Φλομπέρ, παίρνουν τη μυθοπλασία στα σοβαρά επειδή δεν καταφέρνουν να πάρουν στα σοβαρά την πραγματικότητα, υπενθυμίζουν ότι η «πραγματικότητα» πάνω στην οποία μετράμε όλες τις μυθοπλασίες δεν είναι παρά το καθολικά εγγυημένο αντικείμενο αναφοράς μιας συλλογικής ψευδαίσθησης.[41]

Έτσι, αφού καθοριστεί ο πολωμένος χώρος του πεδίου της εξουσίας, βρίσκουν τη θέση τους και το παιχνίδι και τα διακυβεύματά του: μεταξύ των δύο άκρων η ασυμβατότητα είναι πλήρης, και δεν μπορεί κανείς να

---

[41] Η ύπαρξη *δομικών σταθερών* όπως αυτές που χαρακτηρίζουν τη θέση του «κληρονόμου» ή, γενικότερα, του εφήβου, και που μπορούν να βρίσκονται στην απαρχή των σχέσεων ταύτισης μεταξύ αναγνώστη και μυθιστορηματικού προσώπου, είναι οπωσδήποτε ένα από τα θεμέλια του διαχρονικού χαρακτήρα που προσδίδει η λογοτεχνική παράδοση σε κάποια έργα ή σε κάποια πρόσωπα.

παίξει και στα δύο ταμπλό παρά μόνο με τον κίνδυνο να χάσει τα πάντα θέλοντας να κερδίσει τα πάντα. Με την περιγραφή των ιδιοτήτων των εφήβων, τα χαρτιά έχουν μοιραστεί. Η παρτίδα μπορεί να αρχίσει. Καθένας από τους πρωταγωνιστές προσδιορίζεται από ένα γενεσιουργό τύπο, που δε χρειάζεται να δηλωθεί εντελώς ρητά, και ακόμα λιγότερο να τυποποιηθεί, για να προσανατολίσει τις επιλογές του μυθιστοριογράφου (λειτουργεί μάλλον σχεδόν ως η πρακτική διαίσθηση της έξης [habitus], η οποία στην καθημερινή εμπειρία μάς επιτρέπει να προαισθανόμαστε ή να κατανοούμε τις συμπεριφορές των οικείων προσώπων). Οι δράσεις, οι διαδράσεις, οι σχέσεις αντιπαλότητας ή σύγκρουσης, ή ακόμα και οι ευτυχείς ή ατυχείς συμπτώσεις που διατρέχουν τις διαφορετικές ιστορίες ζωής, δεν είναι παρά ευκαιρίες για να εκδηλωθεί η ουσία των προσώπων, που ξεδιπλώνεται μέσα στο χρόνο με τη μορφή μιας *ιστορίας*.

Έτσι, καθεμία από τις συμπεριφορές καθενός από τα πρόσωπα θα έρθει να διευκρινίσει το σύστημα διαφορών που αντιπαραθέτουν αυτό το πρόσωπο προς όλα τα υπόλοιπα μέλη της πειραματικής ομάδας· χωρίς, ωστόσο, ποτέ να προσθέσει τίποτα στον αρχικό τύπο. Πράγματι, κάθε πρόσωπο εμπεριέχεται ολόκληρο στην καθεμία από τις εκδηλώσεις του, pars totalis προδιαγεγραμμένη να λειτουργεί ως άμεσα αναγνωρίσιμο σημείο για όλες τις άλλες, παρελθούσες ή μελλοντικές. Έτσι, το «κουρεμένο σαν περιδέραιο μούσι» του Μαρτινόν προαναγγέλλει όλες τις μελλοντικές συμπεριφορές του, από τη χλωμάδα, τους αναστεναγμούς και τους θρήνους με τους οποίους προδίδεται στην περίσταση της εξέγερσης ο φόβος του μήπως εμπλακεί, ή τη συνετή αντίρρηση που απευθύνει στους συντρόφους του όταν επιτίθενται στον Λουδοβίκο-Φίλιππο —στάση που ο ίδιος ο Φλομπέρ αποδίδει στην υπακοή που τον βοήθησε να γλιτώνει από τις τιμωρίες στα χρόνια του κολεγίου και να αρέσει στους καθηγητές της Νομικής σήμερα— μέχρι τη σοβαρότητα που επιδεικνύει, τόσο στα φερσίματά του όσο και στις επιδεικτικά συντηρητικές κουβέντες του, κατά τη διάρκεια των δεξιώσεων των Νταμπρέζ.

Αν η *Αισθηματική αγωγή*, αναγκαία ιστορία μιας ομάδας της οποίας τα στοιχεία, ενωμένα μέσω ενός σχεδόν συστηματικού συνδυαστικού μηχανισμού, υποβάλλονται σε όλες τις δυνάμεις έλξης ή απώθησης που ασκεί πάνω τους το πεδίο της εξουσίας, μπορεί να διαβαστεί σαν μια ιστορία, αυτό συμβαίνει επειδή η δομή που οργανώνει τη μυθοπλασία και θεμελιώνει την ψευδαίσθηση πραγματικότητας την οποία παράγει, καλύπτεται, όπως ακριβώς και στην πραγματικότητα, κάτω από τις διαδράσεις μεταξύ των προσώπων τις οποίες δομεί. Και καθώς οι πιο έντονες από αυτές τις διαδράσεις είναι οι αισθηματικές σχέσεις, στις οποίες ο ίδιος ο συγγραφέας

στρέφει εκ των προτέρων την προσοχή, καταλαβαίνουμε για ποιο λόγο έχουν πλήρως συγκαλύψει το θεμέλιο της ίδιας της κατανόησής τους από το βλέμμα σχολιαστών που η «λογοτεχνική τους αίσθηση» δεν τους οδηγεί καθόλου να αναζητήσουν το κλειδί των συναισθημάτων στις κοινωνικές δομές.

Αυτό που αφαιρεί από τα πρόσωπα την αφηρημένη όψη ενός συνδυασμού παραμέτρων είναι επίσης, παραδόξως, η στενότητα του κοινωνικού χώρου μέσα στον οποίο είναι τοποθετημένα: μέσα σ' αυτό το πεπερασμένο και κλειστό σύμπαν, πολύ παρόμοιο, παρά τα φαινόμενα, με το σύμπαν των αστυνομικών μυθιστορημάτων όπου όλα τα πρόσωπα είναι έγκλειστα σε ένα νησί ή σε μια απομονωμένη έπαυλη, οι είκοσι πρωταγωνιστές έχουν ισχυρές πιθανότητες να συναντηθούν, για το καλύτερο ή το χειρότερο, δηλαδή να αναπτύξουν σε μια αναγκαία περιπέτεια όλες τις επιπλοκές των αντίστοιχων «τύπων» τους που περικλείουν εκ των προτέρων τα επεισόδια της αλληλεπίδρασής τους, παραδείγματος χάρη τον ανταγωνισμό για μια γυναίκα (μεταξύ του Φρεντερίκ και του Σιζύ για τη Ροζανέτ, ή μεταξύ του Μαρτινόν και του Σιζύ για τη Σεσίλ) ή για μια θέση (μεταξύ του Φρεντερίκ και του Μαρτινόν με αντικείμενο την προστασία του κυρίου Νταμπρέζ).

Στο τέλος του πρώτου συγκριτικού απολογισμού των τροχιών, μαθαίνουμε πως «ο Σιζύ δε θα ολοκλήρωνε τις νομικές σπουδές του». Και γιατί να το έκανε; Αφού συγχρωτίστηκε, κατά τη διάρκεια της παρισινής εφηβείας του, όπως εξάλλου το προβλέπει και η παράδοση, με αιρετικούς ανθρώπους, ήθη και ιδέες, δε θα αργήσει να ξαναβρεί την εντελώς ευθεία οδό που τον οδηγεί στο μέλλον που εμπεριέχεται στο παρελθόν του, δηλαδή στον «πύργο των προγόνων του», όπου καταλήγει, όπως οφείλει, «βυθισμένος στη θρησκεία και πατέρας οκτώ παιδιών». Καθαρό παράδειγμα απλής αναπαραγωγής, αντιπαρατίθεται εξίσου στον Φρεντερίκ, τον κληρονόμο που αρνείται την κληρονομιά, όσο και στον Μαρτινόν, που, θέλοντας να ενεργοποιήσει κάθε μέσο για να την αυξήσει, θέτει στην υπηρεσία του κληρονομημένου του κεφαλαίου (αγαθά και σχέσεις, ομορφιά και ευφυΐα) μια θέληση να επιτύχει που δεν μπορούμε να βρούμε το αντίστοιχό της παρά μόνο στους μικροαστούς και η οποία θα του εξασφαλίσει την υψηλότερη από τις αντικειμενικά προσφερόμενες τροχιές. Η *αποφασιστικότητα* του Μαρτινόν, απόλυτο αντίστροφο της αναποφασιστικότητας του Φρεντερίκ, οφείλει το δίχως άλλο ένα σημαντικό μέρος της αποτελεσματικότητάς της στις συμβολικές συνέπειες οι οποίες συνοδεύουν κάθε πράξη που σηματοδοτείται απ' αυτό το σημείο: η ιδιαίτερη τροπικότητα των πρακτικών μέσω των οποίων εκδηλώνεται η διαθεσιμότητα απέναντι στο διακύβευμα, η «σοβαρότητα»,

η «πεποίθηση», ο «ενθουσιασμός» (ή αντιθέτως η «ελαφρότητα», η «αναίδεια» και η «αδιαφορία») συνιστά την πιο βέβαιη μαρτυρία της αναγνώρισης των επιθυμητών θέσεων, και άρα της υποταγής στην τάξη στην οποία επιθυμεί κανείς να ενταχθεί, αυτό ακριβώς που πάνω απ' όλα απαιτεί κάθε σώμα από εκείνους που θα αναλάβουν να το αναπαραγάγουν.

Η σχέση μεταξύ Φρεντερίκ και Ντελοριέ διαγράφει την αντίθεση μεταξύ εκείνων που κληρονομούν κι εκείνων που κληρονομούν μονάχα τη φιλοδοξία να αποκτήσουν, δηλαδή την αντίθεση μεταξύ αστών και μικροαστών. Το ίδιο συμβαίνει και στην περιπέτεια στο σπίτι της Τουρκάλας: ο Φρεντερίκ έχει το χρήμα, αλλά του λείπει η τόλμη· ο Ντελοριέ, που θα τολμούσε, δεν έχει το χρήμα και δεν μπορεί παρά να τον ακολουθήσει στη φυγή του.

Η κοινωνική απόσταση που τους χωρίζει υπενθυμίζεται πλείστες φορές, ιδίως μέσω της αντίθεσης των προτιμήσεών τους: οι αισθητικές φιλοδοξίες του Ντελοριέ είναι πρώτου επιπέδου και αγνοεί τις εκλεπτύνσεις του σνομπισμού («φτωχός, λαχταρούσε την πολυτέλεια στην πιο φανερή μορφή της»[42]): «Εγώ στη θέση σου, είπε ο Ντελοριέ, θα αγόραζα μάλλον ασημικά, αποκαλύπτοντας, μέσα από ετούτη την αγάπη για το φανταχτερό, τον άνθρωπο ταπεινής καταγωγής».[43] Στην πραγματικότητα, ο Ντελοριέ «ποθεί τον πλούτο ως μέσο απόκτησης εξουσίας πάνω στους ανθρώπους», ενώ ο Φρεντερίκ φαντάζεται το μέλλον ως εστέτ.[44] Εξάλλου, ο Φρεντερίκ δηλώνει πολλές φορές ότι ντρέπεται για τη σχέση του με τον Ντελοριέ[45] και μάλιστα του ομολογεί ανοιχτά την περιφρόνησή του.[46] Και ο Φλομπέρ, σαν να θέλει να υπενθυμίσει τη βασική αρχή ολόκληρης της συμπεριφοράς του Ντελοριέ (και της διαφοράς του από τον Φρεντερίκ), καθιστά το ζήτημα της *κληρονομιάς* αιτία της αποτυχίας που θέτει τέρμα στις πανεπιστημιακές του φιλοδοξίες: όταν παρουσιάζεται στις εξετάσεις «με μια διατριβή πάνω στο δικαίωμα του διαθέτειν όπου υποστήριζε ότι έπρεπε να περιοριστεί όσο γίνεται περισσότερο», «η τύχη θέλησε να τραβήξει στον κλήρο ως θέμα εξέτασης την Παραγραφή», πράγμα που του έδωσε την ευκαιρία να προεκτείνει τη διατριβή του εναντίον της κληρονομιάς και των κληρονόμων· ενδυναμωμένος από την αποτυχία του στις «αξιοθρήνητες θεωρίες» που τον είχαν οδηγήσει ν' αποτύχει, διακηρύσσει την κατάργηση των εκ πλαγίου κληρονομικών δικαιωμάτων, κάνοντας μια μοναδική εξαίρεση για τον Φρε-

---

[42] *É.S.*, P., σ. 276· F., σ. 270.
[43] *É.S.*, P., σ. 144· F., σ. 133.
[44] *É.S.*, P., σ. 85· F., σ. 72.
[45] *É.S.*, P., σσ. 91, 114· F., σσ. 78, 102.
[46] *É.S.*, P., σ. 185· F., σ. 176.

ντερίκ...[47] Κάποιοι σχολιαστές —και ο ίδιος ο Σαρτρ— αναρωτιούνται πολύ σοβαρά σχετικά με την ύπαρξη ομοφυλοφιλικής σχέσης μεταξύ Φρεντερίκ και Ντελοριέ, επικαλούμενοι ακριβώς ένα από τα αποσπάσματα της *Αισθηματικής αγωγής* όπου η αντικειμενική δομή της σχέσης μεταξύ των τάξεων διαφαίνεται με τη μεγαλύτερη καθαρότητα στην αλληλεπίδραση μεταξύ των ατόμων: «Έπειτα σκέφτηκε τον ίδιο τον Φρεντερίκ. Ασκούσε πάντοτε επάνω του μια έλξη σχεδόν θηλυκή».[48] Στην πραγματικότητα όμως πρόκειται μονάχα για ένα σχετικά στερεοτυπικό τρόπο να δηλωθεί η κοινωνική διαφορά της σωματικής έξεως και των τρόπων, η οποία, ακριβώς επειδή τοποθετείται στο επίπεδο της εκλέπτυνσης, της κομψότητας, παραπέμπει τον Φρεντερίκ στην πλευρά του θηλυκού, δηλαδή του εκθηλυσμένου, όπως το βλέπουμε σε άλλο απόσπασμα: «Στη Σχολή είχε κάνει ακόμα μία γνωριμία, με τον κ. ντε Σιζύ, γιο αριστοκρατικής οικογενείας, ο οποίος έμοιαζε με δεσποινίδα εξαιτίας της ευγένειας των τρόπων του».[49] Στις διαφορές των τρόπων, θα πρέπει να προσθέσουμε τις πιο θεμελιώδεις διαφορές στη σχέση τους με το χρήμα, με τον Φρεντερίκ να έχει ολοφάνερα, όπως παρατηρεί ο Πιερ Κουανύ, «μια θηλυκή αντίληψη για το χρήμα, το οποίο το καθιστά μάλλον εργαλείο απόλαυσης και πολυτέλειας παρά ισχύος».[50]

Η αρχή της ιδιαίτερης σχέσης μεταξύ των δύο φίλων εγγράφεται στο πλαίσιο της σχέσης μεταξύ αστικής και μικροαστικής τάξης: η φιλοδοξία που οδηγεί το υποκείμενο να ταυτίζεται, να μπαίνει στη θέση, να βλέπει τον εαυτό του ως έναν άλλο είναι συστατική της μικροαστικής αντιποίησης και, γενικότερα, της θέσης του *αντιποιούμενου* (ή του δεύτερου, του «διπλού»). Σκεφτόμαστε προφανώς το αμφιλεγόμενο διάβημα που αναλαμβάνει ο Ντελοριέ εν ονόματι του Φρεντερίκ ενώπιον της κυρίας Αρνού, τις εσωτερικές διαβουλεύσεις του τη στιγμή που επιχειρεί να οικειοποιηθεί τις δύο «ευκαιρίες» του Φρεντερίκ, τον κύριο Νταμπρέζ και την κυρία Αρνού, να πάρει τη θέση του μπαίνοντας στη θέση του, ή τη στρατηγική που χρησιμοποιεί με τη Λουίζ, «μνηστή» του Φρεντερίκ, την οποία τελικά και θα παντρευτεί: «Στην αρχή, όχι μονάχα είχε πλέξει το εγκώμιο του φίλου τους,

---

[47] *É.S.*, P., σσ. 141-142· F., σσ. 130-131.

[48] *É.S.*, P., σ. 276· F., σ. 270.

[49] *É.S.*, P., σ. 53· F., σ. 39. Σχετικά με την προσπάθεια του Sartre να βρει στη βαθύτερη δομή της σχέσης του Gustave με τους άλλους, και ιδίως με τον πατέρα του, τη ρίζα της τάσης προς το διχασμό που αποτελεί τη βασική αρχή αυτού του «διδύμου», βλέπε J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Παρίσι, Gallimard, 1971, τ. 1, σσ. 226, 330.

[50] P. Coigny, *L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Παρίσι, Larousse, 1975, σ. 119.

μα και τον είχε μιμηθεί στα φερσίματα και στη γλώσσα όσο αυτό ήταν δυνατό».[51]

Η τάση του Ντελοριέ να ταυτίζεται με τον Φρεντερίκ, να υιοθετεί τους στόχους του, να φαντάζεται «σχεδόν πως είναι εκείνος, χάρη σε μια ιδιαίτερη διανοητική εξέλιξη, όπου υπήρχε ταυτόχρονα η εκδίκηση και η συμπάθεια, η μίμηση και η τόλμη»,[52] δεν είναι δυνατό να υπάρξει χωρίς μια οξυμένη συνείδηση της διαφοράς που τον χωρίζει από τον Φρεντερίκ, μια *αίσθηση* της κοινωνικής απόστασης που τον υποχρεώνει να κρατά τις αποστάσεις, ακόμα και στη φαντασία του. Ξέροντας ότι αυτό που είναι καλό για τον ένα δεν είναι απαραίτητα καλό για τον άλλο, μένει στη θέση του ακόμα κι όταν τοποθετείται στη θέση του άλλου: «Μέσα σε δέκα χρόνια, ο Φρεντερίκ έπρεπε να γίνει βουλευτής· σε δεκαπέντε, υπουργός· γιατί όχι; Με την κληρονομιά που θα αποκτούσε σύντομα, μπορούσε, κατ' αρχάς, να ιδρύσει μιαν εφημερίδα· αυτό θα ήταν η αρχή· στη συνέχεια, θα βλέπαμε. Όσο για κείνον, πάντοτε η φιλοδοξία του ήταν μια έδρα στη Νομική Σχολή».[53] Αν συνδέει τις φιλοδοξίες του μ' εκείνες του Φρεντερίκ, το κάνει για να εξαρτήσει από αυτές τα δικά του ρεαλιστικά και περιορισμένα σχέδια: «Πρέπει να πας σ' αυτόν τον κόσμο! Αργότερα θα με οδηγήσεις κι εμένα εκεί».[54] Έχει φιλοδοξίες *για* τον Φρεντερίκ: αυτό, όμως, δε σημαίνει ότι *δανείζει* στον Φρεντερίκ τις *δικές του* φιλοδοξίες, για να μιλήσουμε ειλικρινά, αλλά τις φιλοδοξίες που θα ένιωθε απολύτως δικαιολογημένος να τρέφει *αρκεί* να είχε τα μέσα τα οποία διαθέτει ο Φρεντερίκ: «Του ήρθε μια ιδέα: να παρουσιαστεί στο σπίτι του κυρίου Νταμπρέζ και να ζητήσει τη θέση του γραμματέα. Αυτή η θέση, βέβαια, θα απαιτούσε οπωσδήποτε την αγορά κάποιου αριθμού μετοχών. Αναγνώρισε την *τρέλα* του σχεδίου του και συλλογίστηκε: "Ω, όχι! θα ήταν λάθος". Τότε άρχισε να αναζητά τον τρόπο για να καλύψει το ποσό των δεκαπέντε χιλιάδων φράγκων. Παρόμοιο ποσό δεν ήταν *τίποτα για τον Φρεντερίκ*! Αλλά *αν το είχε* εκείνος, τι ώθηση θα του έδινε!».[55] Η άνεση του εγνωσμένου κύρους κληρονόμου, ο οποίος μπορεί να διασπαθίζει την κληρονομιά του ή να επιτρέπει στον εαυτό του την πολυτέλεια να την αρνείται, δεν καταφέρνει να μειώσει την αντικειμενική απόσταση που τον χωρίζει από τους αντιποιούμενους: υπόρρητη καταδίκη του αγχώδους και βεβιασμένου αριθισμού, δεν μπορεί παρά να προσθέτει το ντροπιαστικό μίσος στον ανομολόγητο φθόνο.

Η απελπισμένη ελπίδα να είμαι ένας άλλος μετατρέπεται εύκολα σε απελπισία γι' αυτή την αποτυχία και η φιλοδοξία διά πληρεξουσίου καταλήγει

---

[51] *É.S.*, P., σ. 430· F., σ. 431.
[52] *É.S.*, P., σ. 276· F., σ. 271.
[53] *É.S.*, P., σ. 118· F., σ. 107.
[54] *É.S.*, P., σ. 49· F., σ. 35.
[55] *É.S.*, P., σσ. 275-276· F., σ. 270. Η υπογράμμιση δική μου.

στην *ηθική αγανάκτηση*: ο Φρεντερίκ, έχοντας όσα έχει, θα όφειλε να έχει τις φιλοδοξίες που έχει ο Ντελοριέ γι' αυτόν· ή πάλι ο Ντελοριέ, όντας αυτός που είναι, θα όφειλε να έχει τα μέσα που διαθέτει ο Φρεντερίκ. Ας παρακολουθήσουμε ακόμα μια φορά τον Φλομπέρ: «Και ο πρώην γραμματέας αγανάκτησε που η περιουσία του άλλου ήταν τόσο μεγάλη. "Η χρήση που της κάνει είναι αξιοθρήνητη. Είναι ένας εγωιστής. Ε! κι εγώ τα περιγελώ τα δεκαπέντε χιλιάδες φράγκα του"». Φτάνουμε εδώ στην αρχή της *διαλεκτικής της πικρίας*, που καταδικάζει στο πρόσωπο του άλλου την κατοχή αυτού που επιθυμεί για τον εαυτό του. «Γιατί του τα δάνεισε; Για τα ωραία μάτια της κυρίας Αρνού. Ήταν ερωμένη του! Ο Ντελοριέ δεν είχε καμία αμφιβολία γι' αυτό. "Να ένα ακόμα πράγμα στο οποίο χρησιμεύει το χρήμα!" Σκέψεις *μίσους* τον πλημμύρισαν». Το ατυχές πάθος για τα απρόσιτα αγαθά και ο αναγκαστικός θαυμασμός που πάντα το συνοδεύει καταλήγουν αναπόφευκτα στο μίσος για τον άλλον, στο μοναδικό τρόπο για να ξεφύγει κανείς από το μίσος για τον εαυτό του όταν ο φθόνος απευθύνεται σε ιδιότητες, κυρίως σωματικές ή *ενσωματωμένες*, όπως είναι οι τρόποι, που δεν μπορεί κανείς να τις οικειοποιηθεί, χωρίς ωστόσο να μπορεί να αποποιηθεί κάθε επιθυμία οικειοποίησης. (Έτσι λοιπόν, τις περισσότερες φορές, η οργισμένη καταδίκη του «επιφανούς», συχνή μεταξύ των «αγροίκων», όπως θα έλεγε ο Φλομπέρ, είναι μονάχα η ανεστραμμένη μορφή ενός φθόνου που σε μια κυρίαρχη αξία δεν έχει να αντιπαραθέσει τίποτα άλλο παρεκτός μια αντι-αξία, τη σοβαρότητα, η οποία προσδιορίζεται από τη *στέρηση* της καταδικασμένης αξίας.)

Αλλά η πικρία δεν είναι η μόνη διέξοδος· αναπτύσσεται εναλλάξ με το βολονταρισμό: «Ωστόσο, δεν είναι τάχα η θέληση το ουσιώδες κεφάλαιο για κάθε εγχείρημα; Και, καθώς χάρη σ' αυτή θριαμβεύουμε παντού...».[56] Αυτό που για τον Φρεντερίκ θα αρκούσε να το θελήσει, ο Ντελοριέ πρέπει να το αποκτήσει με τη βοήθεια της θέλησης, ακόμα κι αν γι' αυτόν το σκοπό θα έπρεπε να πάρει τη θέση του Φρεντερίκ. Αυτή η τυπικά μικροαστική θεώρηση που θέλει την κοινωνική επιτυχία να εξαρτάται από τη θέληση και την καλή θέληση του ατόμου, αυτή η αγωνιώδης ηθική της προσπάθειας και της αξίας που φέρει στην πίσω όψη της την πικρία, προεκτείνονται λογικά σε μια θεώρηση του κοινωνικού κόσμου η οποία συνδυάζει την τάση προς το τεχνητό με την κρυπτοκρατική εμμονή, θεώρηση κατά το ήμισυ αισιόδοξη, γιατί η λύσσα και η ραδιουργία είναι ικανές για όλα, και κατά το

---

[56] *É.S.*, P., σ. 276· F., σ. 270.

ήμισυ απελπισμένη, γιατί τα μυστικά ελατήρια αυτού του μηχανισμού αποκαλύπτονται μόνο στη *συνωμοσία* των μυημένων. «*Μην έχοντας αντικρίσει ποτέ τον κόσμο* παρά μονάχα μέσα από τον πυρετό των πόθων του, *τον φανταζόταν* σαν μια *τεχνητή δημιουργία*, που λειτουργούσε χάρη σε μαθηματικούς νόμους. Ένα δείπνο στην πόλη, η συνάντηση μ' έναν άνδρα με κάποια θέση, το χαμόγελο μιας όμορφης γυναίκας μπορούσαν, μέσω μιας σειράς πράξεων που θα απέρρεαν η μία από την άλλη, να έχουν κολοσσιαία αποτελέσματα. Κάποια παριζιάνικα σαλόνια ήταν όπως αυτές οι *μηχανές* που παίρνουν την ύλη στην ακατέργαστη μορφή της και εκατονταπλασιάζουν την αξία της. Πίστευε στις εταίρες που συμβουλεύουν τους διπλωμάτες, στους πλούσιους γάμους που επιτυγχάνονται με τη βοήθεια ραδιουργιών, στην ευφυΐα των κακοποιών, στη συμμόρφωση της τύχης κάτω από το χέρι των ισχυρών».[57] Έτσι εμφανίζεται ο κόσμος της εξουσίας όταν γίνεται αντιληπτός απ' έξω, και κυρίως από μακριά και από κάτω, από κάποιον που λαχταράει να εισέλθει σ' αυτόν· στην πολιτική όπως και αλλού, ο μικροαστός είναι καταδικασμένος στην *αλλοδοξία*, σφάλμα αντίληψης και εκτίμησης που συνίσταται στο να *αναγνωρίζεις* ένα πράγμα ως κάτι άλλο.[58]

Η πικρία είναι μια κατεσταλμένη εξέγερση. Η απογοήτευση, εξαιτίας της φιλοδοξίας που προδίδεται, συνιστά ομολογία αναγνώρισης. Ο συντηρητισμός δε σφάλλει ποτέ επ' αυτού: ξέρει να βλέπει σ' αυτήν τον καλύτερο φόρο τιμής που αποδίδεται στην κοινωνική τάξη, το φόρο τιμής του πείσματος και της ματαιωμένης φιλοδοξίας· όπως ξέρει να αποκαλύπτει την αλήθεια πολλών νεανικών εξεγέρσεων στην τροχιά που οδηγεί από τον εξεγερμένο μποεμισμό της εφηβείας στο δίχως ψευδαισθήσεις συντηρητισμό ή στον αντιδραστικό φανατισμό της ώριμης ηλικίας.

Ο Υσσοννέ, ο άλλος μικροαστός τον οποίο ο Φλομπέρ, όπως ήδη είδαμε, δυσκολεύεται να ξεχωρίσει από τον Ντελοριέ, είχε ξεκινήσει πολύ νωρίς λογοτεχνική καριέρα: τυπική ενσάρκωση αυτού του μποεμισμού, του προορισμένου για τις υλικές στερήσεις και τις πνευματικές απογοητεύσεις, τον οποίο ο Μαρξ αποκαλεί Lumpenproletariat και ο Βέμπερ «προλεταροειδή ιντελιγκέντσια», ο Υσσοννέ παραμένει για πολλά χρόνια στην κατάσταση του «νεαρού των γραμμάτων», που ασχολείται με τη συγγραφή «βοντβίλ που απορρίπτονται» ή με το «να φτιάχνει τραγουδάκια». Από αποτυχία σε

---

[57] *É.S.*, P., σ. 111· F., σ. 99. Η υπογράμμιση δική μου.

[58] Έτσι, για τον Ντελοριέ, η κυρία Αρνού αντιπροσωπεύει τη «γυναίκα του κόσμου»: «η γυναίκα του κόσμου (ή αυτή που εκείνος έκρινε ως τέτοια) θάμπωνε το δικηγόρο ως επιτομή ή σύμβολο πλήθους άγνωστων απολαύσεων» (*É.S.*, P., σσ. 275-276· F., σ. 270).

αποτυχία, από χρεοκοπημένη εφημερίδα σε επ' άπειρον σχεδιαζόμενο εβδομαδιαίο έντυπο,[59] ο ελαφρώς ουτοπιστής έφηβος, που δε διαθέτει ούτε τα υλικά μέσα (το εισόδημα) ούτε τα πνευματικά μέσα που θα ήταν απαραίτητα ώστε να περιμένει για πολύ καιρό την αναγνώρισή του από το κοινό, γίνεται ένας ξινός μποέμ, έτοιμος να εξευτελίσει τα πάντα στην τέχνη των συγχρόνων του όπως και στην επαναστατική δράση.[60] Στο τέλος, τον βρίσκουμε βολεμένο στη θέση του εμψυχωτή ενός αντιδραστικού κύκλου,[61] διανοούμενο αηδιασμένο από όλα, κυρίως από τα πνευματικά πράγματα, και έτοιμο για όλα, ακόμα και να γράφει βιογραφίες μεγαλοβιομηχάνων,[62] για να κερδίσει την «υψηλή θέση» από την οποία κυριαρχεί σε «όλα τα θέατρα και ολόκληρο τον Τύπο».[63]

Μένει ο Φρεντερίκ. Κληρονόμος που δε θέλει να γίνει αυτό που είναι, δηλαδή αστός, παραπαίει μεταξύ στρατηγικών που αποκλείονται αμοιβαία και, αφού έχει αρνηθεί τόσες φορές τις δυνατότητες που του προσφέρονται —κυρίως μέσω του γάμου του με τη Λουίζ—, στο τέλος χάνει όλες του τις ευκαιρίες να αναπαραχθεί. Οι αντιφατικές φιλοδοξίες που τον φέρνουν διαδοχικά προς τους δύο πόλους του κοινωνικού χώρου, προς την καλλιτεχνική σταδιοδρομία και προς τις επιχειρήσεις, και παράλληλα προς τις δύο γυναίκες που συνδέονται μ' αυτές τις θέσεις, αποτελούν ίδιον ενός όντος *χωρίς βαρύτητα* (άλλη λέξη για να δηλωθεί η σοβαρότητα), ανίκανου να αντιτάξει την παραμικρή αντίσταση στις δυνάμεις του πεδίου.

Όλα όσα μπορεί να αντιτάξει σ' αυτές τις δυνάμεις είναι η κληρονομιά του, την οποία χρησιμοποιεί για να αναβάλει τη στιγμή που θα κληρονομηθεί, για να παρατείνει την κατάσταση αναποφασιστικότητας που τον χαρακτηρίζει.

---

[59] *É.S.*, P., σσ. 184, 245· F., σσ. 175, 238.

[60] *É.S.*, P., σ. 344· F., σ. 342. «Ο Υσσοννέ δεν ήταν αστείος. Καθώς έγραφε καθημερινά για κάθε είδους θέματα, καθώς διάβαζε πολλές εφημερίδες, άκουγε πλήθος συζητήσεων και εξαπέλυε παράδοξα με σκοπό να εντυπωσιάσει, κατέληξε να χάσει την ακριβή έννοια των πραγμάτων, να τυφλωθεί ο ίδιος από τα αδύναμα πυροτεχνήματά του. Τα προβλήματα μιας κάποτε ανάλαφρης, αλλά τώρα δύσκολης, ζωής τον κρατούσαν σε διαρκή αναταραχή· και η αδυναμία του, την οποία δεν ήθελε να ομολογήσει, τον έκανε πικρόχολο, σαρκαστικό. Με αφορμή το Οζαί, ένα καινούριο μπαλέτο, επιτέθηκε εναντίον του χορού και, με αφορμή το χορό, εναντίον της Όπερας· έπειτα, με αφορμή την Όπερα, εναντίον των Ιταλών ηθοποιών, που σήμερα είχαν αντικατασταθεί από ένα θίασο Ισπανών ηθοποιών, "σαν να μην έχουμε κορεστεί από την Καστίλη!"» (*É.S.*, P., σ. 241· F., σ. 234).

[61] *É.S.*, P., σ. 377· F., σ. 376.

[62] *É.S.*, P., σ. 394· F., σ. 394.

[63] *É.S.*, P., σσ. 453-454· F., σ. 456.

Όταν βρίσκεται για πρώτη φορά «κατεστραμμένος, αποστερημένος, χαμένος», αρνείται το Παρίσι και όλα όσα τον συνδέουν μ' αυτό, «την τέχνη, την επιστήμη, τον έρωτα»,[64] για να αποσυρθεί στο γραφείο του δικηγόρου Προυαράμ· αλλά, από τη στιγμή που κληρονομεί το θείο του, επανασυνδέεται με το παρισινό του όνειρο, το οποίο για τη μητέρα του, υπεύθυνη για τις ανακλήσεις στην τάξη, δηλαδή στις αντικειμενικές ευκαιρίες, είναι «μια τρέλα, ένας παραλογισμός».[65] Μια νέα κατάρρευση των μετοχών του τον υποχρεώνει να επιστρέψει στην επαρχία, στο μητρικό σπίτι και στη δεσποινίδα Ροκ, δηλαδή στο «φυσικό του χώρο» μέσα στην κοινωνική τάξη. «Στα τέλη του Ιουλίου, μια ανεξήγητη υποτίμηση προκάλεσε την πτώση των μετοχών του Βορρά. Ο Φρεντερίκ δεν είχε πουλήσει τις δικές του· έχασε μονομιάς εξήντα χιλιάδες φράγκα. Τα εισοδήματά του βρέθηκαν αισθητά μειωμένα. Έπρεπε είτε να περιορίσει τα έξοδά του είτε να βρει μια θέση είτε να κάνει έναν καλό γάμο».[66]

Στερημένος από κάθε δική του δύναμη, είτε πρόκειται για την τάση διατήρησης στην κυρίαρχη θέση, που χαρακτηρίζει τους κληρονόμους που είναι διατεθειμένοι να τακτοποιηθούν, είτε για τη φιλοδοξία ανόδου σ' αυτήν, που προσδιορίζει τους μικροαστούς, αψηφά το θεμελιώδη νόμο του πεδίου της εξουσίας προσπαθώντας να αποφύγει τις αναπότρεπτες επιλογές που καθορίζουν την κοινωνική γήρανση και να συμφιλιώσει τα αντίθετα, την τέχνη και το χρήμα, τον τρελό έρωτα και το λογικό έρωτα. Και αυτό το βλέπει καθαρά όταν στο τέλος της ιστορίας, εκπαιδευμένος από τις αναρίθμητες ματαιώσεις του, αποδίδει την αποτυχία του στην «έλλειψη ευθείας γραμμής».

Ανίκανος να αποφασίσει, να πενθήσει τη μία ή την άλλη από τις ασύμβατες δυνατότητες, ο Φρεντερίκ είναι ένα διπλό ον, με ή χωρίς διπροσωπία, δηλαδή ένα ον ταγμένο στην παρεξήγηση ή στην αντιμετάθεση —αυθόρμητη, αναγκαστική ή ιδιοτελή— ή στο διπλό παιχνίδι της «διπλής ζωής»[67] την οποία καθιστά δυνατή η συνύπαρξη διαχωρισμένων συμπάντων και η οποία του επιτρέπει να αναβάλει, για ένα διάστημα, τις οριστικές αποφάσεις.

Και πράγματι, με μια πρώτη παρεξήγηση αναγγέλλεται ο δραματικός μηχανισμός που οργανώνει ολόκληρο το έργο. Ο Ντελοριέ, που καταφθάνει στο σπίτι του Φρε-

---

[64] *É.S.*, P., σ. 123· F., σ. 112.
[65] *É.S.*, P., σ. 130· F., σ. 118.
[66] *É.S.*, P., σ. 273· F., σ. 267.
[67] *É.S.*, P., σ. 417· F., σ. 418.

ντερίκ τη στιγμή που ο τελευταίος ετοιμάζεται να βγει, πιστεύει ότι πηγαίνει να δειπνήσει στο σπίτι των Νταμπρέζ και όχι των Αρνού, και αστειεύεται: «Θα πίστευε κανείς πως πας να παντρευτείς!».[68] Παρεξήγηση που συντηρείται κυνικά από τον Φρεντερίκ, όταν η Ροζανέτ πιστεύει ότι κλαίει όπως κι αυτή το νεκρό παιδί τους, ενώ εκείνος σκέφτεται την κυρία Αρνού·[69] ή όταν η Ροζανέτ, την οποία ο Φρεντερίκ δέχεται στο διαμέρισμα που έχει ετοιμάσει για την κυρία Αρνού, θεωρεί πως απευθύνονται σ' εκείνη, χωρίς ο Φρεντερίκ να κάνει οτιδήποτε για να τη βγάλει από την πλάνη, φροντίδες και δάκρυα που προορίζονται για μια άλλη. Παρεξήγηση και πάλι όταν ο Φρεντερίκ κατηγορεί τη Ροζανέτ ότι εξαπέλυσε εναντίον των Αρνού (δηλαδή εναντίον της κυρίας Αρνού) διώξεις για τις οποίες στην πραγματικότητα υπεύθυνη είναι η κυρία Νταμπρέζ.[70] Αυτές λοιπόν οι ερωτικές αντιμεταθέσεις του Φρεντερίκ δίνουν το νόημά του στο υπόρρητο χιαστί αυτής της κραυγής που βγαίνει από την καρδιά της Ροζανέτ: «Για ποιο λόγο πηγαίνεις να διασκεδάσεις στα σπίτια των τίμιων γυναικών;».[71] Άλλη μια αντιμετάθεση οργανώνεται από τον Μαρτινόν, ο οποίος, με την ασύνειδη συνενοχή του Φρεντερίκ, πανευτυχούς που θα καθόταν πλάι στην κυρία Αρνού, παίρνει τη θέση του έτσι ώστε να βρεθεί δίπλα στη Σεσίλ.[72] Άλλη μια σοφή αντιμετάθεση, οργανωμένη κι αυτή από τον Μαρτινόν: για μια ακόμη φορά με τη συνενοχή του θύματός του, ο Μαρτινόν ρίχνει την κυρία Νταμπρέζ στην αγκαλιά του Φρεντερίκ, ενόσω ο ίδιος πολιορκεί τη Σεσίλ, την οποία και θα παντρευτεί, κληρονομώντας έτσι μέσω αυτής την περιουσία του κυρίου Νταμπρέζ, την οποία είχε κατ' αρχάς επιδιώξει μέσω της κυρίας Νταμπρέζ, που τελικά αποκληρώνεται από το σύζυγό της, τη στιγμή ακριβώς που ο Φρεντερίκ την κληρονομεί.

Ο Φρεντερίκ αναζητά στις στρατηγικές του διπλού παιχνιδιού ή του διχασμού το μέσο για να διατηρηθεί για μια στιγμή μέσα στο αστικό σύμπαν το οποίο αναγνωρίζει ως «αληθινό του περιβάλλον»[73] και το οποίο του προσφέρει «μια πλήρωση, μια βαθιά ικανοποίηση».[74] Προσπαθεί να συμφιλιώσει τα αντίθετα διατηρώντας τα σε διακριτούς χώρους και χρόνους. Με τίμημα ένα ορθολογικό μοίρασμα του χρόνου του και κάποια ψέματα, καταφέρνει να συνδυάσει τον ευγενή έρωτα της κυρίας

---

[68] *É.S.*, P., σ. 76· F., σ. 63. Το πρώτο μέρος του μυθιστορήματος είναι ο τόπος μιας δεύτερης σύμπτωσης, η οποία όμως θα έχει αίσια έκβαση: ο Φρεντερίκ δέχεται μια πρόσκληση από τους Νταμπρέζ για την ίδια μέρα που είναι καλεσμένος στη γιορτή της κυρίας Αρνού (*É.S.*, P., σ. 110· F., σ. 98). Αλλά ο καιρός της ασυμβατότητας δεν έχει έρθει ακόμη και η κυρία Νταμπρέζ θα ακυρώσει την πρόσκληση.

[69] *É.S.*, P., σ. 438· F., σ. 439.

[70] *É.S.*, P., σ. 440· F., σ. 441.

[71] *É.S.*, P., σ. 390· F., σ. 389.

[72] *É.S.*, P., σ. 373· F., σ. 372.

[73] *É.S.*, P., σ. 379· F., σ. 379.

[74] *É.S.*, P., σ. 403· F., σ. 403.

Νταμπρέζ, ενσάρκωση της «αστικής υπόληψης»,[75] και τον τρελό έρωτα της Ροζανέτ, που κυριεύεται από ένα αποκλειστικό πάθος για κείνον τη στιγμή ακριβώς που αυτός ανακαλύπτει τη γοητεία της διπλής απιστίας: «επαναλάμβανε στη μια τον όρκο που μόλις είχε δώσει στην άλλη, τους έστελνε δυο παρόμοια μπουκέτα, τους έγραφε ταυτόχρονα, έπειτα προκαλούσε συγκρίσεις μεταξύ τους — μια τρίτη ήταν πάντοτε παρούσα στη σκέψη του. Η αδυναμία του να την αποκτήσει δικαιολογούσε μέσα του τις απιστίες του, που έκαναν εντονότερη την ηδονή, προσθέτοντάς της την ποικιλία».[76] Την ίδια στρατηγική υιοθετεί και στην πολιτική, όταν στρατεύεται σε μια υποψηφιότητα που «υποστηριζόταν από ένα συντηρητικό και εκθειαζόταν από έναν κόκκινο»,[77] η οποία θα οδηγηθεί επίσης σε αποτυχία: «Δυο νέοι υποψήφιοι παρουσιάστηκαν, ο ένας συντηρητικός, ο άλλος κόκκινος· ένας τρίτος, ό,τι κι αν ήταν, δεν είχε πια καμιά ελπίδα. Αυτό ήταν το λάθος του Φρεντερίκ: είχε αφήσει να περάσει η κατάλληλη στιγμή, θα έπρεπε να είχε πάει νωρίτερα, να είχε κινηθεί».[78]

Τα αναγκαία ατυχήματα

Ωστόσο η πιθανότητα του *ατυχήματος*, απρόβλεπτης σύγκρουσης μεταξύ των κοινωνικώς αλληλοαποκλειόμενων δυνατοτήτων, είναι επίσης εγγεγραμμένη στη συνύπαρξη των ανεξάρτητων σειρών. Η αισθηματική αγωγή του Φρεντερίκ είναι η προοδευτική μαθητεία στην ασυμβατότητα μεταξύ δύο κόσμων, μεταξύ της τέχνης και του χρήματος, του αγνού έρωτα και του πληρωμένου έρωτα· είναι η ιστορία των δομικά αναγκαίων ατυχημάτων που καθορίζουν την κοινωνική γήρανση καθορίζοντας το διεμβολισμό των δομικά ασυμφιλίωτων δυνατοτήτων οι οποίες καταφέρνουν να συνυπάρχουν μέσα στην αμφισημία χάρη στα διπλά παιχνίδια της «διπλής ύπαρξης»: οι διαδοχικές συναντήσεις ανεξάρτητων αιτιακών σειρών εκμηδενίζουν σιγά σιγά όλες τις «παράπλευρες δυνατότητες».[79]

---

[75] *É.S.*, P., σ. 394· F., σ. 394.

[76] *É.S.*, P., σσ. 418-419· F., σ. 418.

[77] *É.S.*, P., σ. 402· F., σ. 403.

[78] *É.S.*, P., σ. 417· F., σ. 417.

[79] Είναι αλήθεια πως η *Αισθηματική αγωγή* είναι το «μυθιστόρημα των συμπτώσεων στις οποίες παρίστανται παθητικά τα πρόσωπα, σαν υπνωτισμένα, χάσκοντα, μπροστά στο βαλς των πεπρωμένων τους» (J. Bruneau, «Le rôle du hasard dans *L'Éducation sentimentale*», *Europe*, Σεπτέμβριος-Νοέμβριος 1969, σσ. 101-107). Πρόκειται όμως για αναγκαίες συμπτώσεις, επί τη ευκαιρία των οποίων αποκαλύπτονται τόσο η αναγκαιότητα που είναι εγγεγραμμένη στο «περιβάλλον» όσο και η αναγκαιότητα που είναι

Προς επιβεβαίωση του προτεινόμενου μοντέλου, αρκεί να παρατηρήσουμε ότι η δομική αναγκαιότητα του πεδίου, η οποία τσακίζει τις ανοργάνωτες φιλοδοξίες του Φρεντερίκ, θα νικήσει και την αντιφατική στην ουσία της επιχείρηση του Αρνού: αληθινό δομικό δίδυμο του Φρεντερίκ, ο έμπορος τέχνης είναι, όπως κι εκείνος, ένα διπλό ον, στο βαθμό που εκπροσωπεί το χρήμα και τις επιχειρήσεις μέσα στο σύμπαν της τέχνης.[80] Αν και καταφέρνει να αναβάλει για ένα χρονικό διάστημα τη μοιραία έκβαση για την οποία τον προορίζει ο νόμος της ασυμβατότητας των συμπάντων, παίζοντας όπως ο Φρεντερίκ ένα διαρκές διπλό παιχνίδι μεταξύ τέχνης και χρήματος, ο Αρνού είναι καταδικασμένος να καταστραφεί εξαιτίας της απροσδιοριστίας του και της φιλοδοξίας του να συμφιλιώσει τα αντίθετα: «Η ευφυΐα του δεν ήταν τόσο υψηλή ώστε να αγγίξει την Τέχνη, ούτε πάλι αρκετά αστική ώστε να στοχεύει αποκλειστικά στο κέρδος, με αποτέλεσμα λοιπόν, χωρίς να ευχαριστεί κανέναν, ο ίδιος να καταστρέφεται».[81] Αξίζει να σημειωθεί επίσης ότι μια από τις τελευταίες θέσεις με τις οποίες ο Ντελοριέ και ο Υσσοννέ προσπαθούν να δελεάσουν τον Φρεντερίκ, κατ' αντιπαράθεση με εκείνες που ούτως ή άλλως απέφευγε στο χώρο της διοίκησης ή των επιχειρήσεων, είναι εντελώς παρόμοια με τη θέση που κατείχε άλλοτε ο Αρνού: «Θα πρέπει να παραθέτεις ένα δείπνο μια φορά την εβδομάδα. Είναι απολύτως απαραίτητο, ωστόσο και το μισό εισόδημά σου θα σου έφτανε για να το κάνεις! Όλοι θα θέλουν να έρθουν, θα γίνει πόλος έλξης για τους άλλους και εφαλτήριο για σένα· και καθώς θα χειρίζεσαι την κοινή γνώμη από τα δυο της άκρα, τη λογοτεχνία και την πολιτική, προτού περάσουν έξι μήνες, θα δεις, θα κατακτήσουμε την πρώτη θέση στο Παρίσι».[82]

ενσωματωμένη στα πρόσωπα: «Σ' αυτό το μυθιστόρημα όπου μοιάζει να βασιλεύει η τύχη (συναντήσεις, εξαφανίσεις, ευκαιρίες που παρουσιάζονται, χαμένες ευκαιρίες), στην πραγματικότητα δεν υπάρχει καμία θέση για την τύχη. Ο Henry James, διαβάζοντας αυτό το μυθιστόρημα σαν μια ασφυκτική εποποιία –an epic without air– σημείωνε ότι τα πάντα συναρμόζονται –hangs together–, ότι όλα τα κομμάτια ήταν στέρεα ραμμένα μεταξύ τους» (V. Brombert, «*L'Éducation sentimentale:* articulations et polyvalence», στο C. Gothot-Mersch [επιμ.], *La Production du sens chez Flaubert*, Παρίσι, UGE, σειρά «10/18», σσ. 55-69).

[80] Ο Φλομπέρ επισημαίνει ότι υπάρχουν «βαθιές ομοιότητες» μεταξύ του Αρνού και του Φρεντερίκ (*É.S.*, P., σ. 71· F., σ. 57.). Και προικίζει αυτό το πρόσωπο που διατηρεί διπλές θέσεις με *διαρκώς* διπλές ή διπλασιασμένες διαθέσεις: «το κράμα κερδοσκοπισμού και αφέλειας» που, στο απόγειό του, τον οδηγούσε να πασχίζει να αυξήσει τα κέρδη του «διατηρώντας συνάμα καλλιτεχνικά φερσίματα», τον παρακινεί αργότερα, όταν αποδυναμωμένος από μια κρίση στρέφεται στην ευλάβεια, να αφοσιωθεί στο εμπόριο θρησκευτικών αντικειμένων, «για να εξασφαλίσει και τη σωτηρία και την περιουσία του» (*É.S.*, P., σσ. 71, 425· F., σσ. 58, 422). (Ο Φλομπέρ είναι φανερό ότι στηρίζεται εδώ στην ομολογία μεταξύ του καλλιτεχνικού και του θρησκευτικού πεδίου.)

[81] *É.S.*, P., σ. 226· F., σ. 219.

[82] *É.S.*, P., σσ. 209-210· F., σ. 201.

Για να καταλάβουμε αυτό το είδος παιχνιδιού όπου «όποιος χάνει κερδίζει» που είναι η ζωή του Φρεντερίκ, πρέπει να έχουμε στο νου αφενός την αντιστοιχία που εγκαθιδρύει ο Φλομπέρ μεταξύ των μορφών του έρωτα και των μορφών του έρωτα για την τέχνη, που τότε μόλις επινοούνται, σχεδόν την ίδια στιγμή και μέσα στον ίδιο κόσμο, εκείνον των μποέμ και των καλλιτεχνών, και αφετέρου τη σχέση αντιστροφής που αντιπαραθέτει το σύμπαν της καθαρής τέχνης με τον κόσμο των επιχειρήσεων. Από την οπτική γωνία των επιχειρήσεων, το παιχνίδι της τέχνης είναι ένα παιχνίδι όπου «όποιος χάνει κερδίζει». Σ' αυτόν τον ανεστραμμένο οικονομικό κόσμο, δεν μπορεί κανείς να κατακτήσει το χρήμα, τις τιμές (ο ίδιος ο Φλομπέρ άλλωστε έλεγε: «οι τιμές ατιμάζουν»), τις γυναίκες, νόμιμες ή παράνομες, με δυο λόγια όλα τα σύμβολα της *κοσμικής* επιτυχίας, επιτυχίας εντός του κόσμου και επιτυχίας σ' αυτόν τον κόσμο, χωρίς να διακινδυνεύσει τη σωτηρία του στην άλλη πλευρά. Ο θεμελιώδης νόμος αυτού του *παράδοξου* παιχνιδιού είναι ότι το μόνο κέρδος βρίσκεται στην αφιλοκέρδεια: ο έρωτας της τέχνης είναι ένας τρελός έρωτας, τουλάχιστον αν ειδωθεί από την οπτική γωνία των κανόνων του συνηθισμένου, «φυσιολογικού» κόσμου, του κόσμου τον οποίο ανεβάζει στη σκηνή το αστικό θέατρο.

Εντέλει, μέσω της ομολογίας μεταξύ των μορφών του έρωτα για την τέχνη και των μορφών του έρωτα, εκπληρώνεται ο νόμος της ασυμβατότητας μεταξύ των συμπάντων. Πράγματι, στο επίπεδο της φιλοδοξίας, οι εκκρεμείς ταλαντώσεις μεταξύ τέχνης και εξουσίας τείνουν να συρρικνώνονται όσο προχωράει η ιστορία· κι αυτό παρ' όλο που ο Φρεντερίκ συνεχίζει να αμφιταλαντεύεται για πολύ καιρό μεταξύ μιας θέσης εξουσίας στον κόσμο της τέχνης και μιας θέσης στη διοίκηση ή στις επιχειρήσεις (θέση γενικού γραμματέα στην επιχείρηση που διευθύνει ο κύριος Νταμπρέζ ή πάρεδρου στο Συμβούλιο του Κράτους). Στο συναισθηματικό επίπεδο, αντιθέτως, οι ταλαντώσεις μεγάλου εύρους, ανάμεσα στον τρελό έρωτα και τους πληρωμένους έρωτες, συνεχίζονται μέχρι το τέλος: ο Φρεντερίκ τοποθετείται μεταξύ της κυρίας Αρνού, της Ροζανέτ και της κυρίας Νταμπρέζ, ενώ η Λουίζ (Ροκ), η «μνηστή», η πιο πιθανή δυνατότητα, δεν είναι γι' αυτόν σε καμία περίπτωση τίποτα περισσότερο από καταφύγιο και εκδίκηση τις στιγμές που οι μετοχές του, με την κυριολεκτική και τη μεταφορική έννοια του όρου, βρίσκονται σε πτώση.[83] Και τα περισσότερα από τα ατυχήματα που συρ-

[83] Ένα παράδειγμα των διακυμάνσεών του: «Η επιστροφή του στο Παρίσι δεν του προκάλεσε καμιά χαρά [...]· και δειπνώντας ολομόναχος, ο Φρεντερίκ κυριεύτηκε από ένα παράξενο αίσθημα εγκατάλειψης· τότε σκέφτηκε τη δεσποινίδα Ροκ. Η ιδέα να πα-

ρικνώνουν το χώρο των δυνατοτήτων του θα συμβούν με τη μεσολάβηση των τριών αυτών γυναικών: για να είμαστε πιο ακριβείς, θα γεννηθούν από τη σχέση που, μέσω των γυναικών, συνδέει τον Φρεντερίκ με τον Αρνού ή με τον κύριο Νταμπρέζ, με την τέχνη και με την εξουσία.

Αυτές οι τρεις γυναικείες μορφές αναπαριστούν ένα σύστημα δυνατοτήτων, όπου η καθεμία απ' αυτές ορίζεται μέσω της αντίθεσής της ως προς τις άλλες δύο: «Δεν ένιωθε πλάι της [στην κυρία Νταμπρέζ] την έκσταση ολάκερου του είναι του που τον έσπρωχνε προς την κυρία Αρνού, ούτε την εύθυμη αταξία στην οποία τον είχε παρασύρει στην αρχή η Ροζανέτ. Μα την ποθούσε σαν κάτι αφύσικο και δύσκολο, επειδή ήταν ευγενής, επειδή ήταν πλούσια, επειδή ήταν ευλαβής».[84] Η Ροζανέτ αντιπαρατίθεται στην κυρία Αρνού ως το εύκολο κορίτσι απέναντι στην απρόσιτη γυναίκα, την οποία αρνείται κανείς για να μπορεί να συνεχίσει να την ονειρεύεται και να την αγαπά στο απραγματοποίητο του παρελθόντος· ως το «φτηνό κορίτσι» απέναντι στην ανεκτίμητη γυναίκα, την ιερή, την «αγία».[85] «η μία τρελούτσικη, παράφορη, διασκεδαστική, η άλλη σοβαρή και σχεδόν θρησκευτική».[86] Στη μια πλευρά, εκείνη που η κοινωνική αλήθεια της (μια «κοκότα»)[87] υπενθυμίζεται διαρκώς (από μια τέτοια μητέρα δεν μπορεί κανείς να δεχτεί παρά μονάχα ένα γιο που —το προτείνει και η ίδια, αναγνωρίζοντας έτσι την αναξιότητά της— θα ονομαστεί Φρεντερίκ, όπως και ο πατέρας του). Στην άλλη πλευρά, εκείνη που όλα την προορίζουν να γίνει μητέρα[88] και μάλιστα ενός «μικρού κοριτσιού» που θα της έμοιαζε.[89] Όσο για την κυρία Νταμπρέζ, αντιπαρατίθεται τόσο στη μία

ντρευτεί δεν του φαινόταν διόλου υπερβολική» (*É.S.*, P., σ. 285· F., σ. 280). Αντιθέτως, την επομένη του θριάμβου του στην εσπερίδα των Νταμπρέζ: «Ποτέ ο Φρεντερίκ δεν είχε βρεθεί μακρύτερα από το γάμο. Εξάλλου, η δεσποινίς Ροκ του φαινόταν πρόσωπο ασήμαντο και αρκετά γελοίο. Οποία διαφορά με την κυρία Νταμπρέζ! Ένα πολύ διαφορετικό μέλλον προοριζόταν για κείνον» (*É.S.*, P., σ. 381· F., σ. 380). Νέα επιστροφή στη δεσποινίδα Ροκ μετά το χωρισμό του με την κυρία Νταμπρέζ (*É.S.*, P., σ. 446· F., σ. 449).

[84] *É.S.*, P., σσ. 395-396· F., σ. 395.

[85] *É.S.*, P., σ. 440· F., σ. 442.

[86] *É.S.*, P., σ. 175· F., σ. 166.

[87] *É.S.*, P., σ. 389· F., σ. 389.

[88] Στα αντιπαρατιθέμενα πορτρέτα της Ροζανέτ και της κυρίας Αρνού (*É.S.*, P., σσ. 174-175· F., σσ. 164-166), η μεγαλύτερη σημασία αποδίδεται στο ρόλο της μητέρας και της γυναίκας του σπιτιού τής «Μαρί», όνομα που, όπως επισημαίνει ο Thibaudet, συμβολίζει την αγνότητα.

[89] *É.S.*, P., σ. 390· F., σ. 390.

όσο και στην άλλη: είναι η αντίθεση στα κάθε είδους «άκαρπα πάθη»,[90] όπως λέει ο Φρεντερίκ, είτε πρόκειται για «τρέλες» είτε για «τρελό έρωτα», που απελπίζουν τις αστικές οικογένειες διότι ακυρώνουν τη φιλοδοξία. Μαζί της, όπως και με τη Λουίζ, αλλά σ' ένα ανώτερο επίπεδο εκπλήρωσης, η αντινομία της εξουσίας και του έρωτα, της συναισθηματικής ένωσης και της ένωσης επιχειρήσεων, καταργείται: η ίδια η κυρία Μορό δεν μπορεί παρά να χειροκροτήσει, καθώς επανασυνδέεται με τα πιο υψηλά της όνειρα. Ωστόσο, αν προσφέρει την ισχύ και το χρήμα, αυτός ο αστικός έρωτας, τον οποίο ο Φρεντερίκ θα δει αναδρομικά σαν «μια κάπως αχρεία κερδοσκοπία»,[91] δεν προσφέρει, αντιθέτως, ούτε την απόλαυση ούτε την «έκσταση», και οφείλει να αντλεί την ουσία του από τους αυθεντικούς έρωτες: «Χρησιμοποίησε τον παλιό έρωτα. Της διηγήθηκε, σαν να εμπνεόταν από εκείνη, όλα όσα κάποτε τον είχε κάνει να νιώσει η κυρία Αρνού, τις χαυνώσεις του, τις αγωνίες του, τα όνειρά του».[92] «Αναγνώρισε τότε αυτό που ήταν κρυμμένο, την απογοήτευση των αισθήσεων. Δεν έπαυε ωστόσο να προσποιείται φλογερό πόθο· αλλά για να τον νιώσει, του χρειαζόταν να ανακαλέσει την εικόνα της Ροζανέτ ή της κυρίας Αρνού».[93]

Το πρώτο ατύχημα που θα θέσει τέρμα στις καλλιτεχνικές φιλοδοξίες του Φρεντερίκ επέρχεται όταν πρέπει να επιλέξει μεταξύ τριών δυνατών προορισμών για τα δεκαπέντε χιλιάδες φράγκα που μόλις έχει λάβει από το συμβολαιογράφο του:[94] να τα προσφέρει στον Αρνού για να τον βοηθήσει να γλιτώσει από τη χρεοκοπία (και να σώσει έτσι και την κυρία Αρνού), να τα εμπιστευτεί στον Ντελοριέ και τον Υssonné και να ανοιχτεί σε μια λογοτεχνική επιχείρηση, να τα δώσει στον κύριο Νταμπρέζ για τις επενδύσεις του.[95] «Έμεινε σπίτι του και βλαστημούσε τον Ντελοριέ, γιατί απ' τη μια ήθελε να κρατήσει το λόγο του και από την άλλη ήθελε να υποχρεώσει τον Αρνού. "Αν απευθυνόμουν στον κύριο Νταμπρέζ; Αλλά με ποιο πρόσχημα

---

[90] *É.S.*, P., σ. 285· F., σ. 280.
[91] *É.S.*, P., σ. 446· F., σ. 448.
[92] *É.S.*, P., σ. 396· F., σ. 396.
[93] *É.S.*, P., σ. 404· F., σ. 404.
[94] *É.S.*, P., σ. 213· F., σ. 205.
[95] Συναντάμε την ίδια δομή στο προσχέδιο με τον τίτλο «Ένα μοντέρνο σπιτικό»: «Τα εκατό χιλιάδες φράγκα γύρω από τα οποία περιστρέφονται οι αχρειότητες των προσώπων, χρειάζονταν στη γυναίκα, στον πρώτο εραστή, στο σύζυγο· η γυναίκα τα υφαρπάζει μέσω μιας "αθλιότητας" στην οποία εξωθεί ένα νεαρό που είναι ερωτευμένος μαζί της· τα προορίζει για τον εραστή, τα δίνει στο σύζυγο που αιφνιδίως χρεοκοπεί» (M. J. Durry, *Flaubert et ses Projets inédits*, *ό.π.*, σ. 102).

να του ζητήσω χρήματα; Αντίθετα, εγώ είμαι εκείνος που θα έπρεπε να του πάω χρήματα για τις μετοχές του γαιάνθρακα!"»[96] Και η παρεξήγηση προεκτείνεται: ο Νταμπρέζ του προσφέρει τη θέση του γενικού γραμματέα ενώ εκείνος πηγαίνει στην πραγματικότητα να μεσολαβήσει για τον Αρνού κατόπιν παρακλήσεως της κυρίας Αρνού.[97] Έτσι, από τη σχέση που τον ενώνει με τον Αρνού, δηλαδή με τον κόσμο της τέχνης, μέσω του πάθους που αισθάνεται για τη γυναίκα του, επέρχεται για τον Φρεντερίκ η κατάρρευση των καλλιτεχνικών του δυνατοτήτων ή, για να είμαστε πιο ακριβείς, η σύγκρουση των αλληλοαποκλειόμενων δυνατοτήτων που τον διακατέχουν: ο τρελός έρωτας, απαρχή και έκφραση της άρνησης να κληρονομηθεί, άρα της φιλοδοξίας· η αντιφατική φιλοδοξία της εξουσίας μέσα στον κόσμο της τέχνης, δηλαδή μέσα στο σύμπαν της μη εξουσίας· η διστακτική και ηττημένη φιλοδοξία της αληθινής εξουσίας.

Ένα άλλο ατύχημα, απόρροια του διπλού παιχνιδιού και της παρεξήγησης, το οποίο θέτει οριστικό τέλος σε όλα τα διπλά παιχνίδια: η κυρία Νταμπρέζ, όταν μαθαίνει ότι τα δώδεκα χιλιάδες φράγκα που δανείστηκε από εκείνη με κάποιο πρόσχημα ο Φρεντερίκ προορίζονταν να σώσουν τον Αρνού, άρα την κυρία Αρνού,[98] βγάζει σε πλειστηριασμό, με την καθοδήγηση του Ντελοριέ, τα υπάρχοντα των Αρνού· ο Φρεντερίκ, που υποπτεύεται τη Ροζανέτ γι' αυτή την πράξη, διακόπτει τη σχέση του μαζί της. Και η τελευταία συνάντηση, αρχετυπική έκφραση της δομής, είναι αυτή που συγκεντρώνει την κυρία Νταμπρέζ και τη Ροζανέτ γύρω από τα «λείψανα» της κυρίας Αρνού. Όταν η κυρία Νταμπρέζ αγοράζει την κασετίνα της κυρίας Αρνού, συρρικνώνοντας το σύμβολο και τον έρωτα που συμβολίζει στη χρηματική του αξία (χίλια φράγκα), ο Φρεντερίκ απαντά με τη ρήξη και, «θυσιάζοντας για χάρη της μια ολόκληρη περιουσία»,[99] αποκαθιστά την κυρία Αρνού στη θέση του ανεκτίμητου αντικειμένου. Τοποθετημένος ανάμεσα στη γυναίκα που αγοράζει τον έρωτα και σ' εκείνη που τον πουλά, ανάμεσα στις δύο ενσαρκώσεις των αστικών ερώτων, την καλή νύφη και την ερωμένη, συμπληρωματικές και ιεραρχημένες εξάλλου, όπως ο κόσμος και ο ημίκοσμος, ο Φρεντερίκ καταφάσκει σε έναν έρωτα αγνό, αναλλοίωτο από το χρήμα και απ' όλα τα αντικείμενα του αστικού συμφέροντος, έναν έρωτα για ένα αντικείμενο το οποίο, όπως ακριβώς και το έργο της καθα-

---

[96] *É.S.*, P., σ. 213· F., σ. 205.
[97] *É.S.*, P., σ. 221· F., σ. 214.
[98] *É.S.*, P., σ. 438· F., σ. 440.
[99] *É.S.*, P., σ. 446· F., σ. 448.

ρής τέχνης, δεν πωλείται και δεν είναι φτιαγμένο για να πουληθεί. Όπως ο αγνός έρωτας είναι η τέχνη για την τέχνη του έρωτα, έτσι και η τέχνη για την τέχνη είναι ο αγνός έρωτας της τέχνης.

Δεν υπάρχει καλύτερη μαρτυρία για όλα όσα χωρίζουν τη λογοτεχνική από την επιστημονική γραφή απ' αυτή την ικανότητα, η οποία είναι ίδιο της λογοτεχνικής γραφής, να συγκεντρώνει και να συμπυκνώνει στη συγκεκριμένη μοναδικότητα μιας αισθητής μορφής και μιας ατομικής περιπέτειας, που λειτουργεί ταυτόχρονα ως μεταφορά και ως μετωνυμία, όλη την πολυπλοκότητα μιας δομής και μιας ιστορίας την οποία η επιστημονική ανάλυση οφείλει να την ξεδιπλώσει και να την αναπτύξει σχολαστικά. Έτσι, λοιπόν, ο πλειστηριασμός διεμβολίζει στιγμιαία ολόκληρη την ιστορία της κασετίνας με τις ασημένιες κλειδαριές, που κι αυτή με τη σειρά της συμπυκνώνει όλη τη δομή και την ιστορία της αντιπαράθεσης μεταξύ των τριών γυναικών και αυτού που η καθεμιά τους συμβολίζει: στο πρώτο δείπνο στην οδό Σουαζέλ, στο σπίτι των Αρνού, βρίσκεται εκεί, πάνω στο τζάκι· η κυρία Αρνού θα πάρει από εκεί την απόδειξη για το κασμίρι που ο Αρνού έδωσε στη Ροζανέτ. Ο Φρεντερίκ θα τη διακρίνει, στο σπίτι της Ροζανέτ, στο δεύτερο προθάλαμο, «ανάμεσα σ' ένα βάζο γεμάτο επισκεπτήρια κι ένα μελανοδοχείο». Και αποτελεί λογικά το μάρτυρα και το διακύβευμα της ύστατης αντιπαράθεσης μεταξύ των τριών γυναικών ή, για να είμαστε πιο ακριβείς, της τελικής αντιπαράθεσης του Φρεντερίκ *με* τις τρεις γυναίκες, που ολοκληρώνεται εξαιτίας αυτού του αντικειμένου και που δεν μπορεί παρά να φέρει στο νου το «μοτίβο της εκλογής των τριών μικρών κουτιών» όπως έχει αναλυθεί από τον Φρόυντ.

Γνωρίζουμε ότι ο Φρόυντ, παίρνοντας ως αφετηρία μια σκηνή από τον *Έμπορο της Βενετίας* του Σαίξπηρ, όπου οι υποψήφιοι πρέπει να διαλέξουν ανάμεσα σε τρία κουτιά, ένα χρυσό, ένα ασημένιο κι ένα από μολύβι, αποδεικνύει ότι αυτό το θέμα πραγματεύεται την «επιλογή ενός άνδρα μεταξύ τριών γυναικών», όπου τα κουτιά αποτελούν «σύμβολα αυτού που είναι ουσιαστικό στη γυναίκα, και ως εκ τούτου σύμβολα της ίδιας της γυναίκας».[100] Μπορούμε να υποθέσουμε ότι, μέσω του μυθικού σχήματος

---

[100] S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, γαλλική μετάφραση E. Monty και M. Bonaparte, Παρίσι, Gallimard, 7η έκδοση, 1933, σσ. 87-103· στα ελληνικά, S. Freud, *Το μοτίβο της εκλογής των τριών μικρών κουτιών*, σειρά «Άτακτος Λαγός», μτφρ. Πάνος Αλούπης, Αθήνα, Άγρα, 1997. Μέσα από τις τρεις καταστάσεις του κουτιού, το οποίο ανήκει διαδοχικά στην κυρία Αρνού, στη Ροζανέτ και στην κυρία Νταμπρέζ, περιγράφονται οι τρεις ιδιοκτήτριές του και η ιεραρχία που επιβάλλεται ανάμεσά τους σε σχέση με την εξουσία και το χρήμα.

που ενεργοποιείται ασυνείδητα για να δηλώσει ένα είδος βιασμού της ιδανικής αθωότητας της κυρίας Αρνού μέσω της επί χρήμασι οικειοποίησης της κασετίνας της, ο Φλομπέρ εισάγει ένα ομόλογο κοινωνικό σχήμα, δηλαδή την αντίθεση μεταξύ της τέχνης και του χρήματος· μπορεί έτσι να παραγάγει την αναπαράσταση μιας απολύτως ουσιώδους περιοχής του κοινωνικού χώρου που κατ' αρχάς μοιάζει απούσα: το ίδιο το λογοτεχνικό πεδίο, που οργανώνεται γύρω από την αντίθεση μεταξύ της καθαρής τέχνης, η οποία συνδέεται με τον αγνό έρωτα, και της αστικής τέχνης, με τις δύο μορφές της, της μίσθαρνης τέχνης την οποία θα χαρακτηρίζαμε μείζονα και η οποία εκπροσωπείται από το αστικό θέατρο και συνδέεται με τη μορφή της κυρίας Νταμπρέζ, και της ελάσσονος μίσθαρνης τέχνης, που εκπροσωπείται από το βοντβίλ, το καμπαρέ ή το μυθιστόρημα σε συνέχειες, στην οποία παραπέμπει η Ροζανέτ. Και εδώ επίσης, είμαστε αναγκασμένοι να υποθέσουμε ότι, μέσω και προς χάριν της επεξεργασίας μιας ιστορίας, ο συγγραφέας οδηγείται στην αποκάλυψη της πιο βαθιά θαμμένης, της πιο σκοτεινής δομής, επειδή είναι αυτή που συνδέεται πιο άμεσα με τις πρωτογενείς επενδύσεις του, και η οποία βρίσκεται στην ίδια την απαρχή των νοητικών του δομών και των λογοτεχνικών του στρατηγικών.

Η εξουσία της γραφής

Οδηγούμαστε έτσι στον αληθινό τόπο της σχέσης, που αναφέρεται πολλές φορές και πολύ συχνά, μεταξύ Φλομπέρ και Φρεντερίκ. Εκεί όπου συνηθίζουμε να βλέπουμε μια από τις αυτάρεσκες και αφελείς προβολές του αυτοβιογραφικού είδους, πρέπει να δούμε στην πραγματικότητα μια απόπειρα *αντικειμενοποίησης του εγώ*, αυτοανάλυσης, κοινωνιοανάλυσης. Ο Φλομπέρ διαχωρίζεται από τον Φρεντερίκ, από την αναποφασιστικότητα και την αδυναμία που τον προσδιορίζουν, με την ίδια την πράξη της γραφής της ιστορίας του Φρεντερίκ, η αδυναμία του οποίου εκδηλώνεται, μεταξύ άλλων, και από την ανικανότητά του να γράψει, να γίνει συγγραφέας.[101] Σε καμία περίπτωση δε θέλουμε να υπονοήσουμε μ' αυτό την ταύτιση του συγγραφέα με τον ήρωα, αλλά αντίθετα να επισημάνουμε με μεγαλύτερη έμ-

---

[101] Αντιλαμβανόμαστε ότι του ήταν απαραίτητο να επιβεβαιωθεί πλήρως σχετικά με το «μη αρνητικό» χαρακτήρα της συγγραφικής του «κλίσης», με την επιτυχία της *Κυρίας Μποβαρύ*, για να βρεθεί σε θέση να ολοκληρώσει την *Αισθηματική αγωγή*.

φαση όλη την απόσταση που παίρνει από τον Γκυστάβ και τον έρωτά του για την κυρία Σλέσιγκερ μέσα στην ίδια την πράξη της γραφής της ιστορίας του Φρεντερίκ, για τον οποίο ο Φλομπέρ επισημαίνει ότι ετοιμάζεται να αρχίσει ένα μυθιστόρημα, το οποίο και εγκαταλείπει αμέσως, που θα διαδραματιζόταν στη Βενετία και όπου «ήρωας θα ήταν αυτός ο ίδιος και ηρωίδα η κυρία Αρνού».[102]

Ο Φλομπέρ εξιδανικεύει την αναποφασιστικότητα του Γκυστάβ, τη «βαθιά απάθειά»[103] του, μέσω της αναδρομικής οικειοποίησης του ίδιου του εαυτού του, που επιβεβαιώνεται γράφοντας την ιστορία του Φρεντερίκ. Ο Φρεντερίκ αγαπά στην κυρία Αρνού «τις γυναίκες των ρομαντικών βιβλίων»·[104] δε βρίσκει ποτέ στην πραγματική ευτυχία ολόκληρη την ευτυχία των ονείρων του·[105] φλέγεται από μια «αναδρομική και ανείπωτη φιληδονία»[106] στη λογοτεχνική ανάκληση των βασιλικών ερωμένων· συνωμοτεί, μέσω των αδεξιοτήτων του, των αναποφασιστικοτήτων του ή των λεπτοτήτων του, με τις αντικειμενικές συμπτώσεις που έρχονται να καθυστερήσουν ή να εμποδίσουν την ικανοποίηση μιας επιθυμίας ή την εκπλήρωση μιας φιλοδοξίας.[107] Και σκεφτόμαστε αυτήν τη φράση που, στην κατακλείδα πια του μυθιστορήματος, κλείνει τη νοσταλγική αναδρομή του Φρεντερίκ και του Ντελοριέ στην αποτυχημένη τους επίσκεψη στο σπίτι της Τουρκάλας: «Αυτό είναι ό,τι καλύτερο ζήσαμε». Αυτή η ολοκληρωτική ήττα της αφέλειας και της αγνότητας αποκαλύπτεται αναδρομικά ως εκπλήρωση: στην πραγματικότητα, συμπυκνώνει ολόκληρη την ιστορία του Φρεντερίκ, δηλαδή την εμπειρία της εικονικής κατοχής ενός πλήθους δυνατοτήτων μεταξύ των οποίων δε θέλει και δεν μπορεί να επιλέξει. Είναι μια κατοχή που, μέσω της απροσδιοριστίας την οποία προσδιορίζει, αποτε-

---

[102] *É.S.*, P., σσ. 56-57· F., σ. 42.

[103] J.-P. Richard, «La création de la forme chez Flaubert», στο *Littérature et Sensation*, Παρίσι, Éd. de Seuil, 1954, σ. 12.

[104] *É.S.*, P., σ. 32· F., σ. 27.

[105] *É.S.*, P., σ. 240· F., σ. 233.

[106] *É.S.*, P., σ. 352· F., σ. 351.

[107] Για παράδειγμα, *É.S.*, P., σ. 200· F., σ. 191 («Ο Φρεντερίκ καταριόταν τον εαυτό του για την ανοησία του»)· *É.S.*, P., σ. 301· F., σ. 296 («Ο Φρεντερίκ την αγαπούσε τόσο πολύ, που έφυγε. Σε λίγο έγινε έξαλλος με τον ίδιο του τον εαυτό, αυτοχαρακτηρίστηκε ηλίθιος»)· και κυρίως *É.S.*, P., σσ. 453-454· F., σσ. 449-450 (η τελευταία συνάντηση με την κυρία Αρνού). Γενικότερα, κάθε πράξη εμφανίζεται «όλο και πιο απραγματοποίητη» όσο ισχυρότερος είναι ο πόθος, προορισμένος εξάλλου να παροξυνθεί στο φαντασιακό.

λεί την απαρχή της αδυναμίας. Ακριβώς αυτή η απελπισμένα αναδρομική αποκάλυψη είναι ο προορισμός εκείνων που δεν μπορούν να ζήσουν τη ζωή τους παρά μόνο στη δυνητική έγκλιση του μη πραγματικού, με τον ίδιο τρόπο που η κυρία Αρνού λέει ενθυμούμενη τη σχέση της με τον Φρεντερίκ: «Ό,τι κι αν γίνει, εμείς θα αγαπιόμαστε».

Θα μπορούσαμε να παραθέσουμε είκοσι φράσεις από την *Αλληλογραφία* όπου ο Φλομπέρ μοιάζει να μιλά ακριβώς την ίδια γλώσσα με τον Φρεντερίκ: «Πολλά πράγματα που με αφήνουν ψυχρό όταν τα βλέπω ή όταν οι άλλοι μιλούν γι' αυτά, με ενθουσιάζουν, με εξοργίζουν, με πληγώνουν, όταν μιλώ εγώ και ιδίως όταν γράφω γι' αυτά».[108] «Θα ζωγραφίσεις το κρασί, τον έρωτα, τις γυναίκες, τη δόξα, με την προϋπόθεση, καλέ μου άνθρωπε, ότι δε θα γίνεις ούτε μέθυσος ούτε εραστής ούτε σύζυγος ούτε φαντάρος. Όταν μπλέκεσαι μέσα στη ζωή, δεν τη βλέπεις σωστά, υποφέρεις ή απολαμβάνεις παραπάνω απ' ό,τι πρέπει. Κατά τη γνώμη μου, ο καλλιτέχνης είναι ένα τέρας – κάτι παρά φύση».[109] Αλλά ο συγγραφέας της *Αισθηματικής αγωγής* είναι ακριβώς αυτός που κατάφερε να μετατρέψει σε καλλιτεχνικό σχέδιο το «αδρανές πάθος»[110] του Φρεντερίκ. Ο Φλομπέρ δε θα μπορούσε να πει: «Ο Φρεντερίκ είμαι εγώ». Γράφοντας μια ιστορία που θα μπορούσε να είναι η δική του, αρνείται τη δυνατότητα αυτή η ιστορία μιας αποτυχίας να είναι η ιστορία εκείνου που τη γράφει.

Ο Φλομπέρ αποφασίζει να *αξιοποιήσει* αυτό που επιβάλλεται στον Φρεντερίκ ως πεπρωμένο: την άρνηση των κοινωνικών προσδιορισμών, εκείνων που, όπως οι αστικές κατάρες, προσκολλώνται σε μια κοινωνική θέση, με τον ίδιο τρόπο που το κάνουν και καθαρά διανοητικά σημάδια, όπως η ένταξη σε μια λογοτεχνική ομάδα ή σε ένα περιοδικό.[111] Προσπάθησε σ' ολόκληρη τη ζωή του να διατηρηθεί σ' αυτήν τη μη προσδιορισμένη θέση, σ' αυτόν τον *ουδέτερο τόπο* απ' όπου μπορούσε να ίπταται πάνω από τις ομάδες και τις συγκρούσεις τους, πάνω από τις μάχες που φέρνουν αντιμέτωπα μεταξύ τους τα διαφορετικά είδη διανοουμένων και καλλιτεχνών και εκείνες που τους φέρνουν συλλήβδην αντιμέτωπους με διαφορετικές ποικιλίες «ιδιοκτη-

---

[108] G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 8 Οκτωβρίου 1846, *Corr.*, P., τ. I, σ. 380.
[109] G. Flaubert, επιστολή στη μητέρα του, 15 Δεκεμβρίου 1850, *Corr.*, P., τ. I, σ. 720.
[110] «Θέλω να γράψω την ηθική ιστορία των ανθρώπων της γενιάς μου· την "αισθηματική" θα ήταν μάλλον πιο σωστό να πω. Είναι ένα βιβλίο για τον έρωτα, για το πάθος, αλλά για το πάθος έτσι όπως μπορεί να υπάρξει σήμερα, δηλαδή αδρανές» (G. Flaubert, επιστολή στη δεσποινίδα Leroyer de Chantepie, 6 Οκτωβρίου 1864, *Corr.*, P., τ. III, σ. 409).
[111] G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 31 Μαρτίου 1853, *Corr.*, P., τ. II, σ. 291· ή στην ίδια, 3 Μαΐου 1853, *στο ίδιο*, σ. 323.

τών». Η *Αισθηματική αγωγή* σηματοδοτεί μια προνομιούχο στιγμή αυτής της εργασίας: η αισθητική πρόθεση και η εξουδετέρωση που αυτή διενεργεί εφαρμόζονται ακριβώς σε τούτη τη δυνατότητα που χρειάστηκε ο ίδιος να αρνηθεί για να συγκροτηθεί, δηλαδή στην παθητική απροσδιοριστία του Φρεντερίκ, αυθόρμητου ισοδύναμου —και εξ αυτού αποτυχημένου— της ενεργητικής απροσδιοριστίας του «δημιουργού» που εργάζεται με σκοπό να δημιουργήσει. Μόνο μέσα στη λογοτεχνική δημιουργία και μέσω αυτής μπορεί κανείς να βιώσει την άμεση συμβατότητα όλων των κοινωνικών θέσεων, οι οποίες, στην καθημερινή ζωή, δεν μπορούν να καταληφθούν ταυτοχρόνως, ούτε καν διαδοχικά, μεταξύ των οποίων πρέπει κανείς οπωσδήποτε να επιλέξει, από τις οποίες, είτε το θέλει είτε όχι, έχει επιλεγεί.

«Να γιατί αγαπώ την Τέχνη. Γιατί εκεί τουλάχιστον όλα είναι ελευθερία, μέσα σε αυτόν τον κόσμο των μυθοπλασιών. Μπορεί κανείς να απολαύσει τα πάντα, να κάνει τα πάντα, να είναι ταυτοχρόνως ο βασιλιάς και ο λαός του, ενεργητικός και παθητικός, θύμα και θύτης. Κανένα όριο· η ανθρωπότητα είναι για σας μια αρμαθιά από κρόταλα που τα κάνουμε να ηχούν στο τέλος της φράσης μας όπως ένας γελωτοποιός στην άκρη του ποδιού του».[112] Θα σκεφτούμε επίσης τις φανταστικές βιογραφίες που προσδίδει αναδρομικά στον εαυτό του ο άγιος Αντώνιος: «Θα 'καμνα καλύτερα να έμενα κοντά στους καλογέρους της Νιτρίας [...]. Μα θα ωφελούσα καλύτερα τους αδερφούς μου, αν ήμουνα έτσι ένας παπάς [...]. Και ήτανε στη θέλησή μου να γίνω... ας πούμε... γραμματικός, φιλόσοφος [...]. Στρατιώτης θα 'τανε προτιμότερο [...]. Τίποτα δε θα μ' εμπόδιζε ν' αγόραζα ένα δημόσιο φόρο στο τελωνείο κάποιου λιμανιού».[113] Από τις πολυάριθμες παραλλαγές στο θέμα των ταυτοχρόνως δυνατών ζωών, θα κρατήσουμε αυτό το απόσπασμα από μια επιστολή στη Γεωργία Σάνδη: «Δε νιώθω όπως εσείς αυτή την αίσθηση μιας ζωής που ξεκινά, το θάμβος μιας ύπαρξης που μόλις έχει ανθίσει. Μου φαίνεται, αντιθέτως, ότι υπήρχα πάντοτε και ότι διαθέτω αναμνήσεις από την εποχή των Φαραώ. Βλέπω τον εαυτό μου καθαρότατα σε διαφορετικές ιστορικές εποχές, να ασκεί διαφορετικά επαγγέλματα και σε πολλαπλές καταστάσεις. Το τωρινό μου άτομο είναι το αποτέλεσμα των εξαφανισμένων ατομικοτήτων μου. Έχω υπάρξει κωπηλάτης στο Νείλο, leno [πορνοβοσκός] στη Ρώμη την εποχή των καρχηδονιακών πολέμων, έπειτα Έλληνας ρήτορας στη Σοβόρα, όπου με φάγανε οι κοριοί. Πέθανα κατά τη διάρκεια της σταυροφορίας επειδή έφαγα πολλά σταφύλια στις ακτές της Συρίας.

---

[112] G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 15-16 Μαΐου 1852, *Corr.*, P., τ. II, σ. 91.
[113] G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, Παρίσι, Gallimard, 1971, σσ. 41-42· στα ελληνικά, *Ο πειρασμός του αγίου Αντωνίου*, μτφρ. Κ. Βάρναλης, Αθήνα, Ηριδανός, 1977, σσ. 8-9.

Ὑπήρξα πειρατής και μοναχός, σαλτιμπάγκος και αμαξάς. Ίσως αυτοκράτορας της Ανατολής;»[114]

Η γραφή καταργεί τους προσδιορισμούς, τους περιορισμούς και τα όρια που αποτελούν συστατικά στοιχεία της κοινωνικής ύπαρξης: να υπάρχεις κοινωνικά σημαίνει να καταλαμβάνεις μια συγκεκριμένη θέση στην κοινωνική ζωή και να φέρεις τα διάσημά της, κυρίως με τη μορφή λεκτικών αυτοματισμών ή νοητικών μηχανισμών,[115] σημαίνει επίσης να εξαρτάσαι, να κατέχεις και να κατέχεσαι, με δυο λόγια να *ανήκεις* σε ομάδες και να είσαι ενταγμένος σε δίκτυα σχέσεων που διαθέτουν την αντικειμενικότητα, την αδιαφάνεια και τη διάρκεια του αντικειμένου και που υπενθυμίζονται με τη μορφή υποχρεώσεων, οφειλών, καθηκόντων, με δυο λόγια ελέγχων και περιορισμών. Όμοια με τον ιδεαλισμό του Μπέρκλεϋ, ο ιδεαλισμός του κοινωνικού κόσμου προϋποθέτει την εκ των άνω θέαση και το απόλυτο σημείο θέασης του υπέρτατου θεατή, απελευθερωμένου από την εξάρτηση και την εργασία, μέσω του οποίου υπενθυμίζεται η ανθεκτικότητα του φυσικού κόσμου και του κοινωνικού κόσμου, και ικανού, όπως λέει ο Φλομπέρ, «να τοποθετηθεί μ' ένα πήδημα υπεράνω της ανθρωπότητας και να μην έχει μαζί της τίποτα κοινό, παρά μονάχα μια οπτική σχέση». Αιωνιότητα και πανταχού παρουσία, αυτά είναι τα θεϊκά χαρακτηριστικά που προσδίδει στον εαυτό του ο καθαρός παρατηρητής. «Έβλεπα τους άλλους ανθρώπους να ζουν, αλλά μια ζωή άλλη από τη δική μου: κάποιοι πίστευαν, κάποιοι αρνούνταν, άλλοι αμφέβαλλαν, άλλοι εντέλει δεν ασχολούνταν καθόλου με όλα αυτά και φρόντιζαν τις υποθέσεις τους, δηλαδή πουλούσαν στα καταστήματά τους, έγραφαν τα βιβλία τους ή φώναζαν στους άμβωνές τους».[116]

Αναγνωρίζουμε, για μια ακόμα φορά, τη θεμελιώδη σχέση του Φλομπέρ με τον Φρεντερίκ, ως δυνατότητα την οποία έχει ταυτοχρόνως ξεπεράσει

---

[114] G. Flaubert, επιστολή στη George Sand, 29 Σεπτεμβρίου 1866, *Corr.*, P., τ. III, σ. 536.

[115] Πρόκειται βέβαια για «κοινούς τόπους» τους οποίους ο Φλομπέρ κυνηγάει με λύσσα, στον εαυτό του και στους άλλους, καθώς και για λεκτικές συνήθειες που είναι χαρακτηριστικές ενός ατόμου· όπως, παραδείγματος χάρη, αυτό που αποκαλεί οι «κουτές λέξεις» της Ροζανέτ («Τι πλάκα! Στο Σαγιό! Κανείς δεν μπόρεσε να μάθει ποτέ» κτλ.) ή οι «συνήθεις ρήσεις» της κυρίας Νταμπρέζ («Ένας αφελής εγωισμός άστραφτε στις συνήθεις ρήσεις της: "Και τι με νοιάζει εμένα; Θα ήμουν πολύ καλή! Μήπως έχω ανάγκη;"» – *É.S.*, P., σσ. 392, 420· F., σσ. 392, 421).

[116] G. Flaubert, *Novembre*, Παρίσι, Charpentier, 1886, σ. 329.

και διατηρήσει ο Γκυστάβ. Μέσω της προσωπικότητας του Φρεντερίκ, που θα μπορούσε να είναι ο ίδιος, ο Φλομπέρ αντικειμενοποιεί τον ιδεαλισμό του κοινωνικού κόσμου που εκφράζεται στη σχέση του Φρεντερίκ με το σύμπαν των θέσεων που προσφέρονται στις φιλοδοξίες του, στον ντιλεταντισμό του αστού έφηβου που βρίσκεται προσωρινά απελευθερωμένος από τους κοινωνικούς περιορισμούς, «χωρίς κανέναν να φροντίζει, χωρίς εστία ούτε τόπο, χωρίς πίστη ούτε νόμο», όπως λέει ο Σαρτρ τού *Με το θάνατο στην ψυχή*. Ταυτοχρόνως, η *κοινωνική πανταχού παρουσία* που επιδιώκει ο Φρεντερίκ εγγράφεται στον κοινωνικό ορισμό του επαγγέλματος του συγγραφέα, και στο εξής θα αποτελεί μέρος της εικόνας του καλλιτέχνη ως αδημιούργητου «δημιουργού», χωρίς δεσμούς και χωρίς ρίζες, που προσανατολίζει όχι μόνον τη λογοτεχνική δημιουργία, αλλά έναν ολόκληρο τρόπο να ζεις την κατάσταση του διανοούμενου.

Είναι ωστόσο δύσκολο να διαχωρίσει κανείς το ζήτημα των κοινωνικών οριζουσών από τη φιλοδοξία να αποσπαστεί απ' όλους τους προσδιορισμούς και να πετάξει με τη σκέψη πάνω από τον κοινωνικό κόσμο και τις συγκρούσεις του. Αυτό που υπενθυμίζεται μέσω της ιστορίας του Φρεντερίκ είναι ότι η διανοητική φιλοδοξία θα μπορούσε να είναι απλώς η φαντασιακή αντιστροφή της αποτυχίας των εφήμερων φιλοδοξιών. Δεν είναι άλλωστε ενδεικτικό ότι ο Φρεντερίκ, ο οποίος τη στιγμή που βρισκόταν στην κορυφή της τροχιάς του δεν έκρυβε την περιφρόνησή του για τους φίλους του, αποτυχημένους επαναστάτες (ή επαναστάτες αποτυχημένους), δεν αισθάνεται ποτέ τόσο διανοούμενος όσο όταν τα οικονομικά του πηγαίνουν άσχημα; Ταραγμένος από τη μομφή του κυρίου Νταμπρέζ σχετικά με το ζήτημα των μετοχών του και από τους υπαινιγμούς της κυρίας Νταμπρέζ σχετικά με την άμαξά του και τη Ροζανέτ, υπερασπίζεται μεταξύ των τραπεζιτών τις θέσεις των διανοουμένων για να καταλήξει: «Περιφρονώ τις επιχειρήσεις».[117]

Και πώς θα μπορούσε ο συγγραφέας να αποφύγει να αναρωτηθεί αν η περιφρόνηση του συγγραφέα για τον «αστό» και για τα εφήμερα αποκτήματα στα οποία φυλακίζεται —ιδιοκτησίες, τίτλους, διακρίσεις, γυναίκες— δεν οφείλει κάτι στην πικρία του αποτυχημένου «αστού», που έχει την τάση να μετατρέπει την αποτυχία του σε αριστοκρατισμό της εκλεκτικής απάρνησης; «Καλλιτέχνες: να εγκωμιάζετε την ανιδιοτέλειά τους» λέει το *Λεξικό των κοινών τόπων*. Η λατρεία της ανιδιοτέλειας αποτελεί αρχή μιας θαυμαστής αντιστροφής, που καθιστά τη φτώχεια απαρνημένο πλούτο, άρα

---

[117] *É.S.*, P., σ. 271· F., σ. 265.

πνευματικό πλούτο. Το πιο φτωχό από τα διανοητικά σχέδια αξίζει μια περιουσία, αυτή που θυσιάζει κανείς σ' αυτό. Ή μάλλον, δεν υπάρχει εφήμερη περιουσία που να μπορεί να το συναγωνιστεί, γιατί σε κάθε περίπτωση θα το προτιμούσαμε από εκείνη... Όσο για την αυτονομία η οποία είναι προορισμένη να δικαιολογήσει αυτήν τη φαντασιακή απάρνηση ενός φανταστικού πλούτου, δεν είναι άραγε μια υπό συνθήκη ελευθερία, περιορισμένη στο μεμονωμένο σύμπαν που της προσδίδει ο «αστός»; Η εξέγερση εναντίον του «αστού» δεν υπαγορεύεται άραγε απ' αυτό ακριβώς που αμφισβητεί, για όσο καιρό τουλάχιστον αγνοεί την καθαρά αντιδραστική αρχή της ύπαρξής της; Πώς μπορεί να είναι βέβαιος κανείς ότι δεν είναι ο αστός εκείνος που, κρατώντας τον σε απόσταση, επιτρέπει στο συγγραφέα να παίρνει τις αποστάσεις του απ' αυτόν;[118]

Ο τύπος του Φλομπέρ

Έτσι, μέσα από το πρόσωπο του Φρεντερίκ και την περιγραφή της θέσης του μέσα στον κοινωνικό χώρο, ο Φλομπέρ προσφέρει το γενεσιουργό τύπο που βρίσκεται στην αρχή της ίδιας του της μυθιστορηματικής δημιουργίας: τη σχέση διπλής άρνησης μεταξύ των αντιτιθέμενων θέσεων μέσα στους διάφορους κοινωνικούς χώρους και των αντίστοιχων θεσιληψιών, η οποία αποτελεί το θεμέλιο μιας σχέσης αντικειμενοποιητικής απόστασης σε σχέση με τον κοινωνικό κόσμο.

«Ο Φρεντερίκ, παγιδευμένος *ανάμεσα σε δυο πυκνές μάζες*, δεν κινιόταν, εξάλλου ήταν μαγεμένος και διασκέδαζε τρομακτικά. Οι τραυματίες που έπεφταν, οι ξαπλωμένοι νεκροί δεν είχαν την όψη αληθινών τραυματιών, αληθινών νεκρών. Του φαινόταν σαν να βρισκόταν στο *θέατρο*».[119] Θα μπορούσαμε να απαριθμήσουμε

---

[118] Μας έρχεται στο νου η σκέψη που γεννά στον Φρεντερίκ η επιτυχία του Μαρτινόν: «Τίποτα πιο ταπεινωτικό απ' το να βλέπεις τους ανόητους να επιτυγχάνουν στις επιχειρήσεις όπου εμείς αποτυγχάνουμε» (*É.S.*, P., σ. 93· F., σ. 81). Όλη η αμφιθυμία της υποκειμενικής σχέσης που αναπτύσσει ο διανοούμενος με τους κυρίαρχους και τις κακώς αποκτημένες εξουσίες τους βρίσκεται στον παραλογισμό αυτής της πρότασης. Η δηλωμένη περιφρόνηση της επιτυχίας θα μπορούσε να είναι απλώς ένας τρόπος να κάνει κανείς την ανάγκη φιλοτιμία και το όνειρο της εκ των άνω θέασης μια μορφή της ψευδαίσθησης ότι μπορεί κανείς να αποφύγει τους προσδιορισμούς που αποτελούν μέρος των προσδιορισμών που είναι εγγεγραμμένοι στη θέση του διανοούμενου.

[119] *É.S.*, P., σ. 318· F., σ. 315. Η υπογράμμιση δική μου.

άφθονες μαρτυρίες αυτής της *εστέτ ουδετερότητας*: «Δε νιώθω περισσότερο οίκτο για τη μοίρα των σημερινών εργατικών τάξεων απ' ό,τι για τους σκλάβους της αρχαίας εποχής που γυρνούσαν τη μυλόπετρα· ή μάλλον νιώθω ακριβώς τον ίδιο. Δεν είμαι περισσότερο σύγχρονος απ' ό,τι αρχαίος, ούτε περισσότερο Γάλλος απ' ό,τι Κινέζος».[120] «Για μένα, στον κόσμο υπάρχουν μονάχα οι ωραίοι στίχοι, οι καλοζυγισμένες, αρμονικές, τραγουδιστές φράσεις, τα ωραία ηλιοβασιλέματα, τα φεγγαρόφωτα, οι πολύχρωμοι πίνακες, τα αρχαία μάρμαρα και τα έντονα πρόσωπα. Πέρα απ' αυτά, τίποτα. Θα προτιμούσα σίγουρα να είμαι ο Ταλμά παρά ο Μιραμπό, γιατί ο πρώτος έζησε σε μια σφαίρα καθαρότερης ομορφιάς. Τα πουλιά στα κλουβιά μού προκαλούνε τόσο οίκτο όσο και οι λαοί που ζούνε στη σκλαβιά. Απ' όλη την πολιτική, υπάρχει μόνο ένα πράγμα που καταλαβαίνω, κι αυτό είναι η εξέγερση. Μοιρολάτρης σαν Τούρκος, νομίζω πως όλα όσα μπορούμε να κάνουμε για την ανθρώπινη πρόοδο ή το τίποτα είναι το ίδιο πράγμα».[121] Στη Γεωργία Σάνδη, που ερεθίζει το μηδενιστικό του οίστρο, ο Φλομπέρ γράφει: «Αχ, πόσο με κουράζει ο αχρείος εργάτης, ο ανόητος αστός, ο ηλίθιος αγρότης και ο μισητός κληρικός! Γι' αυτό χάνομαι, όσο μπορώ, στην αρχαιότητα».[122]

Αυτή η διπλή άρνηση βρίσκεται το δίχως άλλο και στην αρχή όλων αυτών των ζευγών προσώπων που λειτουργούν ως γενεσιουργά σχήματα του μυθιστορηματικού λόγου, ο Ανρί και ο Ζυλ της πρώτης *Αισθηματικής αγωγής*, ο Φρεντερίκ και ο Ντελοριέ, ο Πελλερέν και ο Ντελμάρ στην τελική *Αισθηματική αγωγή*, κτλ. Επιβεβαιώνεται επίσης στην προτίμηση για τις συμμετρίες και τις αντιθέσεις (ιδιαίτερα εμφανή στα σενάρια του *Μπουβάρ και Πεκυσέ* που δημοσιεύτηκαν από τον Ντεμορέστ), για τις αντιθέσεις μεταξύ παράλληλων πραγμάτων και τις παραλληλίες μεταξύ αντιθετικών πραγμάτων, και κυρίως για τις διασταυρούμενες πορείες που οδηγούν τόσα πρόσωπα του Φλομπέρ από τη μία στην άλλη άκρη του πεδίου της εξουσίας, με όλες τις συναισθηματικές παλινωδίες και όλες τις επακόλουθες πολιτικές μεταστροφές, απλές αναπτύξεις μέσα στο χρόνο, υπό τη μορφή βιογραφικών εξελίξεων, της ίδιας χιαστί δομής: στην *Αισθηματική αγωγή*, ο Υσσοννέ, επαναστάτης που γίνεται συντηρητικός ιδεολόγος, ο Σενεκάλ, δημοκρατικός που γίνεται αστυνομικός στην υπηρεσία του πραξικοπήματος και σφάζει στα οδοφράγματα τον παλιό του φίλο Ντυσσαρντιέ.[123]

Αλλά η πιο σαφής μαρτυρία αυτού του γενεσιουργού σχήματος, αληθινή αρχή της φλομπερικής επινόησης, παραδίδεται στα σημειωματάρια όπου ο Φλομπέρ κα-

---

[120] G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 26 Αυγούστου 1846, *Corr.*, P., τ. I, σ. 314.
[121] G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 6-7 Αυγούστου 1846, *Corr.*, P., τ. I, σ. 278.
[122] G. Flaubert, επιστολή στη George Sand, 6 Σεπτεμβρίου 1871, *Corr.*, P., τ. VI, σ. 276.
[123] Αυτή η αυστηρώς εσωτερική ανάλυση των ιδιοτήτων του έργου θα εμπλουτιστεί (στο επόμενο κεφάλαιο) με τα αποτελέσματα της περιγραφής του λογοτεχνικού πεδίου και της θέσης που καταλαμβάνει σ' αυτό ο Φλομπέρ.

τέγραφε τα σενάρια των μυθιστορημάτων του: οι δομές τις οποίες συμφύρει και συγκαλύπτει η γραφή, μέσω της εργασίας μορφοποίησης, παραδίδονται εδώ με απόλυτη καθαρότητα. Τρεις φορές, δύο ζεύγη αντιθετικών προσώπων των οποίων οι διαδρομές διασταυρώνονται προορίζονται για όλες τις μεταστροφές και τις απαρνήσεις, τις αναστροφές και τις μεταβολές, από τα αριστερά προς τα δεξιά κυρίως, από τις οποίες μαγεύεται η αστική απομάγευση. Πρέπει να προσφέρουμε στον αναγνώστη ολόκληρο αυτό το προσχέδιο, τον «Όρκο των φίλων», όπου ο Φλομπέρ ανεβάζει στη σκηνή δύο από αυτές τις προσφιλείς του μεταστροφές, μέσα σ' έναν κοινωνικό χώρο κατά πολύ παρόμοιο μ' εκείνον της *Αισθηματικής αγωγής*.

Ο Ορκος Των Φιλων

Ένας [βιομήχανος] ‹έμπορος›, σκοτεινό πρόσωπο, που κάνει μεγάλη περιουσία

Ζεύγος
ένας άνθρωπος των γραμμάτων κατ' αρχάς ποιητής...
έπειτα γίνεται διάσημος ως ξεπεσμένος δημοσιογράφος
ένας αληθινός ποιητής - όλο και πιο εκλεπτυσμένος
και σκοτεινός - συγκεκριμένος
γιατρός
νομομαθής, νομικός. συμβολαιογράφος

Ζεύγος
Δικηγόρος - ρεπουμπλικάνος. γίνεται δημόσιος λειτουργός. προσπάθεια της οικογένειας να τον διαφθείρει (ερν. ιππότης)
ένας αληθινός ρεπουμπλικάνος όλες οι ουτοπίες διαδοχικά
(Emm. Vasse)
καταλήγει στην γκιγιοτίνα
υπάλληλος σ' ένα γραφείο

Ο εξευτελισμός του Άνδρα από τη Γυναίκα. -
Ο δημοκρατικός Ήρωας, ‹μορφωμένος› ελεύθερος στοχαστής
‹& φτωχός› ερωτευμένος με μια καθολική αρχόντισσα.
η σύγχρονη φιλοσοφία και η σύγχρονη θρησκεία σε αντιπαράθεση, -
& να διεισδύουν η μια στην άλλη.
Είναι στην αρχή ενάρετος για να του αξίζει εκείνη. - ‹αυτή είναι για κείνον το ιδεώδες› έπειτα βλέποντας ότι αυτό δε χρησιμεύει σε τίποτα γίνεται κάθαρμα.
& στο τέλος εξυψώνεται με μια πράξη αφοσίωσης. - τη σώζει την εποχή της Κομούνας της οποίας αποτελεί μέλος στρέφεται στη συνέχεια εναντίον της κομούνας - και σκοτώνεται από τους οπαδούς της Εθνοσυνέλευσης των Βερσαλλιών.

Είναι κατ' αρχάς λυρικός ποιητής ‹ανέκδοτος› - κατόπιν θεατρικός συγγραφέας ‹άπαιχτος› - έπειτα μυθιστοριογράφος ‹απαρατήρητος› - έπειτα δημοσιογράφος.

[έπειτα] <και πρόκειται να γίνει> κρατικός αξιωματούχος μετά την πτώση της αυτοκρατορίας.
- Στράφηκε προς την εξουσία κατά τη διάρκεια της πρωθυπουργικής θητείας του Ολιβιέ.
Τότε Εκείνη [πρόκειται] <θέλει> να του δώσει την κόρη της

Ένας φιλελεύθερος (λίγο <που γίνεται όλο και περισσότερο> σκεπτικιστής) η Καθολική τον διαφθείρει σιγά σιγά
- Εκείνη χάνει την πίστη της.
Αυτός καταστρέφεται.

M. J. Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, *ό.π.*, σ. 111· σσ. 258-259

Όλα μάς οδηγούν να σκεφτούμε ότι η εργασία της γραφής («η βάσανος του ύφους», που αναφέρει τόσο συχνά ο Φλομπέρ) στοχεύει κατ' αρχάς να τιθασεύσει τις ανεξέλεγκτες συνέπειες της αμφίθυμης σχέσης με όλους εκείνους που περιστρέφονται μέσα στο πεδίο της εξουσίας. Αυτή η αμφιθυμία, που αποτελεί κοινό στοιχείο του Φλομπέρ με τον Φρεντερίκ (στον οποίο την αντικειμενοποιεί) και που τον κάνει να μην μπορεί ποτέ να ταυτιστεί πλήρως με κανέναν από τους ήρωές του, είναι το δίχως άλλο το πρακτικό θεμέλιο της απόλυτης επαγρύπνησης με την οποία ελέγχει την εγγενή απόσταση της κατάστασης του αφηγητή. Η μέριμνά του ώστε να αποφύγει τη *σύγχυση των προσώπων* στην οποία υποπίπτουν τόσο συχνά οι μυθιστοριογράφοι (όταν τοποθετούν τις σκέψεις τους στο πνεύμα των ηρώων τους) και να διατηρήσει μια απόσταση ακόμα και στην αποφασιστική ταύτιση που οδηγεί στην αληθινή κατανόηση, μου φαίνεται πως αποτελεί την κοινή ρίζα ενός ολόκληρου συνόλου υφολογικών χαρακτηριστικών που έχουν επισημανθεί από διάφορους αναλυτές: της σκόπιμα αμφίσημης χρήσης του *παραθέματος*, η οποία μπορεί να έχει ρόλο κυρωτικό ή χλευαστικό, και εκφράζει ταυτόχρονα την εχθρότητα (αυτό είναι το θέμα του «απανθίσματος βλακείας») και την ταύτιση· της σοφής εναλλαγής ευθύ, πλάγιου και ελεύθερου πλάγιου λόγου, που του επιτρέπει να ποικίλλει με τρόπο απείρως δεξιοτεχνικό την απόσταση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο της αφήγησης και την οπτική γωνία του αφηγητή σε σχέση με την οπτική γωνία των ηρώων του («Απ' όλους τους Γάλλους, εκείνος που έτρεμε περισσότερο ήταν ο κύριος Νταμπρέζ. Η νέα τάξη πραγμάτων απειλούσε την περιουσία του, αλλά κυρίως σάρκαζε την εμπειρία του. Ένα σύστημα τόσο καλό, ένας τόσο σοφός βασιλιάς! Ήταν δυνατόν! Το σύμπαν ήταν έτοιμο να καταρρεύσει! Από την επομένη, απέλυσε τρεις υπηρέτες, πούλησε τα

άλογά του, αγόρασε, για να βγαίνει στο δρόμο, ένα μαλακό καπέλο, σκέφτηκε μάλιστα ν' αφήσει και τη γενειάδα του να μακρύνει...»[124])· της χρήσης τού *σαν να* («Τώρα έτρεμε, κυριευμένος από μια παγερή θλίψη, σαν να 'χε αντιληφθεί κόσμους ολόκληρους δυστυχίας και απελπισίας...»), που, όπως παρατηρεί ο Ζεράρ Ζενέτ, «εισάγει μια υποθετική θέαση»[125] και υπενθυμίζει ρητά ότι ο συγγραφέας προσδίδει στους ήρωές του πιθανές σκέψεις, αντί να τους «δανείζει τις δικές του σκέψεις», χωρίς να το γνωρίζει και, σε κάθε περίπτωση, χωρίς να το αφήνει να γίνει αντιληπτό· της χρήσης των ρηματικών χρόνων, που έφτασε στο απόγειό της με τον Προυστ, και κυρίως του παρατατικού και του αόριστου, που έχουν την ιδιότητα να σηματοδοτούν ποικίλες αποστάσεις από το παρόν της αφήγησης και του αφηγητή· της προσφυγής σε κενά που σαν τεράστια αποσιωπητικά αφήνουν χώρο στο σιωπηλό αναστοχασμό του συγγραφέα και του αναγνώστη· του «γενικευμένου ασύνδετου», το οποίο εντοπίζει ο Ρολάν Μπαρτ,[126] αρνητική —και άρα μη αντιληπτή— έκφραση της απόσυρσης του συγγραφέα, η οποία σηματοδοτείται από την κατάργηση αυτών των μικροσκοπικών λογικών παρεμβάσεων, των ενωτικών μορίων, μέσω των οποίων εισάγονται, με τρόπο ανεπαίσθητο, οι σχέσεις αιτιότητας και τελικότητας, αντίθεσης και ομοιότητας, και διαφαίνεται μια ολόκληρη φιλοσοφία της δράσης και της ιστορίας.

Έτσι, η διπλή απόσταση της κοινωνικής ουδετερότητας και η διαρκής ταλάντευση που αυτή ευνοεί μεταξύ ταύτισης και εχθρότητας, μεταξύ αποδοχής και χλευασμού, προδιέθεταν τον Φλομπέρ να παραγάγει εκείνη τη θεώρηση του πεδίου της εξουσίας που προτείνει στην *Αισθηματική αγωγή*. Θεώρηση την οποία θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε κοινωνιολογική, αν δεν ήταν διαχωρισμένη από την επιστημονική ανάλυση μέσω της μορφής διά της οποίας προσφέρεται και ταυτόχρονα καλύπτεται. Στην πραγματικότητα, η *Αισθηματική αγωγή* ανασυστήνει με τρόπο ασυνήθιστα ακριβή τη δομή του κοινωνικού κόσμου μέσα στην οποία έχει η ίδια παραχθεί, καθώς και τις νοητικές δομές οι οποίες, διαμορφωμένες απ' αυτές τις κοινωνικές δομές, γίνονται η γενεσιουργός αρχή του έργου μέσα στο οποίο οι δομές αυτές αποκαλύπτονται. Η *Αισθηματική αγωγή* ωστόσο το κάνει αυτό με τα δικά της μέσα, δηλαδή προσφέροντάς μας να *δούμε* και να *αισθανθούμε*, κατασκευάζοντας *παραδείγματα* ή, καλύτερα, *επικλήσεις*, με την έννοια των μαγικών

---

[124] *É.S.*, P., σσ. 331-332· F., σσ. 324-325.

[125] G. Genette, *Figures*, Παρίσι, Éd. du Seuil, 1966, σσ. 229-230.

[126] R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Παρίσι, Éd. du Seuil, 1973, σσ. 18-19.

επωδών, ικανών να παράγουν αποτελέσματα, ιδίως *πάνω στα σώματα*, μέσω της «επικλητικής μαγείας» λέξεων που μπορούν να «μιλούν στην ευαισθησία» και να εξασφαλίζουν πίστη και φαντασιακή συμμετοχή *ανάλογες* μ' αυτές που προσδίδουμε συνήθως στον πραγματικό κόσμο.[127]

Η μετάφραση σε κάτι αισθητό συγκαλύπτει τη δομή μέσα στην ίδια τη μορφή εντός της οποίας την παρουσιάζει και χάρη στην οποία επιτυγχάνει να παραγάγει μια *εντύπωση πίστης* (περισσότερο παρά πραγματικότητας). Και το δίχως άλλο αυτός είναι ο λόγος που το λογοτεχνικό κείμενο μπορεί ενίοτε να λέει περισσότερα, ακόμα και για τον κοινωνικό κόσμο, από πλήθος γραπτών με επιστημονικές αξιώσεις (κυρίως όταν, όπως εδώ, οι δυσκολίες που πρέπει να υπερνικηθούν για να προσεγγίσουμε τη γνώση δεν είναι τόσο διανοητικά εμπόδια όσο αντιστάσεις της θέλησης)· ωστόσο, ό,τι λέει το λέει με τέτοιο τρόπο ώστε να μην το λέει πραγματικά. Η αποκάλυψη βρίσκει το όριό της στο γεγονός ότι ο συγγραφέας διατηρεί κατά κάποιον τρόπο τον έλεγχο της επιστροφής του απωθημένου. Η μορφοποίηση που επιτελεί λειτουργεί ως γενικευμένος ευφημισμός και η κυριολεκτικά αποπραγματοποιημένη και ουδετεροποιημένη πραγματικότητα που προτείνει του επιτρέπει να ικανοποιεί μια επιθυμία γνώσης έτοιμη να αρκεστεί στην εξιδανίκευση που της προσφέρει η λογοτεχνική αλχημεία.

Για να αποκαλύψει πλήρως τη δομή που το λογοτεχνικό κείμενο δεν την αποκαλύπτει παρά μόνο καλύπτοντάς την, η ανάλυση οφείλει να αναγάγει την αφήγηση μιας περιπέτειας σε πρωτόκολλο ενός είδους πειραματικού μοντάζ. Καταλαβαίνουμε πως αυτό έχει κάτι βαθιά απομαγευτικό. Αλλά η εχθρική αντίδραση που προκαλεί μας επιβάλλει να θέσουμε με κάθε σαφήνεια το ζήτημα της ιδιαιτερότητας της λογοτεχνικής έκφρασης: μορφοποίηση σημαίνει επίσης σεβασμός σε τύπους [mettre des formes], και η απάρνηση που επιτελεί η λογοτεχνική έκφραση είναι αυτή που επιτρέπει την περιορισμένη εκδήλωση μιας αλήθειας, η οποία αν είχε ειπωθεί διαφορετικά θα ήταν ανυπόφορη. Η «εντύπωση πραγματικού» είναι αυτή η πολύ ιδιαίτερη μορφή πίστης που παράγει η λογοτεχνική μυθοπλασία μέσω μιας απαρνημένης αναφοράς στο ορισμένο πραγματικό, η οποία μας επιτρέπει να γνωρίσουμε τα πάντα αρνούμενοι να γνωρίσουμε αυτό που στ' αλήθεια είναι. Η κοινωνιολογική ανάγνωση διαλύει τη μαγεία. Αναστέλλοντας τη συνενοχή που ενώνει το συγγραφέα και τον αναγνώστη μέσα στην ίδια σχέση

---

[127] Η εντύπωση πίστης που παράγει το λογοτεχνικό κείμενο βασίζεται, όπως θα δούμε παρακάτω, στη συμφωνία μεταξύ των προϋποθέσεων που θέτει και εκείνων που θέτουμε στην κανονική εμπειρία του κόσμου.

απάρνησης της πραγματικότητας όπως εκφράζεται από το κείμενο, αποκαλύπτει την αλήθεια την οποία εκφέρει το κείμενο, αλλά με τέτοιο τρόπο ώστε να μην τη λέει· επιπλέον, προκαλεί την *εκ του αντιθέτου* εμφάνιση της αλήθειας του ίδιου του κειμένου, του οποίου η ιδιαιτερότητα ορίζεται ακριβώς από το γεγονός ότι δε λέει αυτό που λέει όπως το λέει η κοινωνιολογική ανάγνωση.[128] Η μορφή μέσα στην οποία εκφέρεται η λογοτεχνική αντικειμενοποίηση είναι το δίχως άλλο αυτή που επιτρέπει την ανάδυση του βαθύτερου, του καλύτερα κρυμμένου πραγματικού (εδώ της δομής του πεδίου της εξουσίας και του προτύπου της κοινωνικής γήρανσης), επειδή είναι το πέπλο που επιτρέπει στο συγγραφέα και στον αναγνώστη να το συγκαλύψουν και να συγκαλυφθούν απ' αυτό.

Η γοητεία του λογοτεχνικού έργου βρίσκεται το δίχως άλλο κατά ένα μεγάλο μέρος στο γεγονός ότι μιλά για τα πιο σοβαρά πράγματα, χωρίς να ζητά —σε αντίθεση ως προς αυτό με την επιστήμη σύμφωνα με τον Σερλ— να το πάρουμε εντελώς στα σοβαρά. Η γραφή προσφέρει στον ίδιο το συγγραφέα και στον αναγνώστη του τη δυνατότητα μιας απαρνούμενης κατανόησης, που κατά κανέναν τρόπο δεν είναι ατελής κατανόηση. Στην *Κριτική του διαλεκτικού λόγου*, ο Σαρτρ λέει με αφορμή τις πρώτες του αναγνώσεις του έργου του Μαρξ: «Καταλάβαινα τα πάντα και δεν καταλάβαινα τίποτα». Αυτή είναι και η κατανόηση της ζωής που μας προσφέρεται μέσω της ανάγνωσης μυθιστορημάτων. Μέσω της γραφής ή της ανάγνωσης, μπορούμε να «ζήσουμε όλες τις ζωές», σύμφωνα με τη φράση του Φλομπέρ, μόνο και μόνο επειδή αποτελούν ταυτόχρονα τρόπους να μην τις ζήσουμε στ' αλήθεια. Και όταν έρχεται η στιγμή να ζήσουμε πραγματικά αυτό που έχουμε ζήσει εκατό φορές στην ανάγνωση μυθιστορημάτων, οφείλουμε να ξαναξεκινήσουμε από το μηδέν την «αισθηματική μας αγωγή». Ο Φλομπέρ, ο μυθιστοριογράφος της μυθιστορηματικής ψευδαίσθησης, μας εισάγει έτσι στην αρχή αυτής της ψευδαίσθησης. Στην πραγματικότητα, όπως και στα μυθιστορήματα, τα πρόσωπα που αποκαλούμε μυθιστορηματικά, και στα οποία πρέπει να συμπεριλάβουμε επίσης τους συγγραφείς μυθιστορημάτων —«η κυρία Μποβαρύ είμαι εγώ»—, είναι ίσως

---

[128] Το να προσδίδουμε στην *Αισθηματική αγωγή* την καταστατική θέση «κοινωνιολογικού ντοκουμέντου», όπως έχει γίνει πολλές φορές (βλ., για παράδειγμα, J. Y. Dangelzer, *La Description du milieu dans le roman français*, Παρίσι, 1939· ή B. Slama, «Une lecture de l'*Éducation sentimentale*», *Littérature*, τχ. 2, 1973, σσ. 19-38), εμμένοντας στις πλέον εξωτερικές ενδείξεις της περιγραφής των «περιβαλλόντων», έχει ως αποτέλεσμα να αφήνουμε να μας διαφεύγει η ιδιαιτερότητα της λογοτεχνικής εργασίας.

αυτά που παίρνουν τη μυθοπλασία στα σοβαρά, όχι, όπως λέγεται, για να δραπετεύσουν από την πραγματικότητα και να αναζητήσουν μια διαφυγή σε φανταστικούς κόσμους, αλλά επειδή, όπως ο Φρεντερίκ, δεν καταφέρνουν να πάρουν στα σοβαρά την πραγματικότητα· επειδή δεν μπορούν να οικειοποιηθούν το παρόν έτσι όπως τους παρουσιάζεται, το παρόν στην επίμονη και, εξαιτίας αυτού, τρομακτική παρουσία του. Στην αρχή της λειτουργίας όλων των κοινωνικών πεδίων, είτε πρόκειται για το λογοτεχνικό πεδίο είτε για το πεδίο της εξουσίας, υπάρχει η illusio, η επένδυση στο παιχνίδι. Ο Φρεντερίκ είναι αυτός που δεν καταφέρνει να επενδύσει σε κανένα από τα παιχνίδια της τέχνης ή του χρήματος που παράγει και προτείνει ο κοινωνικός κόσμος. Ο μποβαρισμός του έχει τη βάση του στην ανικανότητά του να πάρει στα σοβαρά το πραγματικό, δηλαδή τα διακυβεύματα των λεγόμενων σοβαρών παιχνιδιών.

Η μυθιστορηματική ψευδαίσθηση, η οποία στις πιο ριζοσπαστικές μορφές της μπορεί να φτάσει, με τον Δον Κιχώτη ή την Έμμα Μποβαρύ, μέχρι την πλήρη κατάργηση του ορίου μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας, βρίσκει έτσι την απαρχή της στην εμπειρία της πραγματικότητας ως ψευδαίσθησης: αν η εφηβεία εμφανίζεται ως η κατεξοχήν μυθιστορηματική ηλικία, και ο Φρεντερίκ ως η υποδειγματική ενσάρκωση αυτής της ηλικίας, είναι ίσως επειδή η είσοδος στη ζωή, δηλαδή σε κάποιο από τα κοινωνικά παιχνίδια που ο κοινωνικός κόσμος μάς προσφέρει για να επενδύσουμε, δεν είναι πάντοτε αυτονόητη. Ο Φρεντερίκ —όπως όλοι οι δύσκολοι έφηβοι— είναι ένας εξαίρετος αναλυτής της βαθύτερης σχέσης μας με τον κοινωνικό κόσμο. Η αντικειμενοποίηση της μυθιστορηματικής ψευδαίσθησης, και κυρίως η αναφορά στο λεγόμενο πραγματικό κόσμο που αυτή προϋποθέτει, μας υπενθυμίζουν ότι η πραγματικότητα πάνω στην οποία σταθμίζουμε όλες τις μυθοπλασίες δεν είναι παρά το αναγνωρισμένο αντικείμενο αναφοράς μιας κοινής (σχεδόν) σε όλους ψευδαίσθησης.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΡΩΤΟ

Σύνοψη της *Αισθηματικής αγωγής*

Ο Φρεντερίκ Μορό, φοιτητής στο Παρίσι γύρω στο 1840, γνωρίζεται με την κυρία Αρνού, σύζυγο του εκδότη μιας επιθεώρησης τέχνης, ο οποίος διατηρεί κατάστημα με πίνακες και χαρακτικά στη Μονμάρτρη. Την ερωτεύεται. Τρέφει αόριστες αλλά και αδύναμες φιλοδοξίες, ταυτόχρονα λογοτεχνικές, καλλιτεχνικές και κοσμικές. Προσπαθεί να εισαχθεί στο σαλόνι του Νταμπρέζ, κοσμικού τραπεζίτη, αλλά, απογοητευμένος από την υποδοχή που του γίνεται, ξαναπέφτει στην αβεβαιότητα, την απραξία, τη μοναξιά και την ονειροπόληση. Συναναστρέφεται μια ομάδα νεαρών που διαγράφουν τροχιές γύρω του, τον Μαρτινόν, τον Σιζύ, τον Σενεκάλ, τον Ντυσσαρντιέ και τον Υσσοννέ. Δέχεται μια πρόσκληση για το σπίτι των Αρνού και το πάθος του για την κυρία Αρνού αφυπνίζεται και πάλι. Στις διακοπές του στο Νοζάν, κοντά στη μητέρα του, μαθαίνει τη δυσάρεστη κατάσταση της περιουσίας του και συναντά τη μικρή Λουίζ Ροκ, που τον ερωτεύεται. Έχοντας γίνει πλούσιος χάρη σε μια απρόσμενη κληρονομιά, φεύγει και πάλι για το Παρίσι.

Ξαναβρίσκει την κυρία Αρνού, αλλά η υποδοχή της τον απογοητεύει. Συναντά τη Ροζανέτ, εταίρα, ερωμένη του Αρνού. Ταλανίζεται από διάφορους πειρασμούς, παραδέρνει από τον έναν στον άλλον: από τη μια πλευρά η Ροζανέτ και τα θέλγητρα της πολυτελούς ζωής· από την άλλη η κυρία Αρνού, την οποία προσπαθεί μάταια να σαγηνεύσει· τέλος, η πλούσια κυρία Νταμπρέζ, που θα μπορούσε να τον βοηθήσει να πραγματοποιήσει τις κοσμικές του φιλοδοξίες. Έπειτα από μια μακρά σειρά δισταγμών και παλινδρομήσεων, επιστρέφει στο Νοζάν, αποφασισμένος να παντρευτεί τη μικρή Ροκ. Αλλά ξαναφεύγει για το Παρίσι: η Μαρί Αρνού δέχεται μια συνάντηση μαζί του. Περιμένει μάταια, ενώ στους δρόμους γίνονται μάχες (στις 22 Φεβρουαρίου 1848). Απογοητευμένος και εξοργισμένος, αναζητά παρηγοριά στην αγκαλιά της Ροζανέτ.

Μάρτυρας της επανάστασης, ο Φρεντερίκ συχνάζει αδιαλλείπτως στη Ροζανέτ· αποκτά από εκείνη ένα γιο που σύντομα πεθαίνει. Συχνάζει επίσης στο σαλόνι των Νταμπρέζ. Γίνεται εραστής της κυρίας Νταμπρέζ. Η τελευταία, μετά το θάνατο του συζύγου της, του προτείνει να παντρευτούν. Αλλά, σε μια έκλαμψη, εκείνος διακόπτει τη σχέση του πρώτα με τη Ροζανέτ, έπειτα με την κυρία Νταμπρέζ, χωρίς ωστόσο να ξαναβρεί την κυρία Αρνού, η οποία, μετά τη χρεοκοπία του συζύγου της, έχει εγκαταλείψει το Παρίσι. Επιστρέφει στο Νοζάν, αποφασισμένος να παντρευτεί τη μικρή Ροκ. Αλλά εκείνη έχει παντρευτεί με το φίλο του τον Ντελοριέ.

Δεκαπέντε χρόνια αργότερα, το Μάρτιο του 1867, τον επισκέπτεται η κυρία Αρνού. Ομολογούν τον αμοιβαίο έρωτά τους, θυμούνται το παρελθόν. Χωρίζουν για πάντα.

Δυο χρόνια αργότερα, ο Φρεντερίκ και ο Ντελοριέ κάνουν τον απολογισμό της χρεοκοπίας τους. Δεν τους απομένουν παρά μονάχα οι αναμνήσεις της νιότης τους· η πιο πολύτιμη, η ανάμνηση μιας επίσκεψης στο σπίτι της Τουρκάλας, είναι η ιστορία μιας άτακτης φυγής: ο Φρεντερίκ, που είχε τα χρήματα, το σκάει από το μπορντέλο τρομοκρατημένος στη θέα τόσων προσφερόμενων γυναικών· και ο Ντελοριέ υποχρεώνεται να τον ακολουθήσει. Θα καταλήξουν στο συμπέρασμα: «Αυτό ήταν ό,τι καλύτερο ζήσαμε».

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΔΕΥΤΕΡΟ

Τέσσερις αναγνώσεις της *Αισθηματικής αγωγής*

Γινόμαστε λοιπόν πρόθυμα επαναστάτες στην τέχνη και στη λογοτεχνία, ή τουλάχιστον πιστεύουμε πως γινόμαστε, διότι θεωρούμε μεγάλη τόλμη και τεράστια πρόοδο οτιδήποτε αντιτίθεται στις ιδέες που αποδέχονταν οι δύο γενιές που προηγήθηκαν αυτής που φτάνει σήμερα στην ώριμη ηλικία. Έτσι, όπως σήμερα και όπως σ' όλες τις εποχές, είμαστε θύματα των λέξεων, ενθουσιαζόμαστε με κούφιες φράσεις και ζούμε με ψευδαισθήσεις. Στην πολιτική, ένας Ρεζεμπάρ, ένας Σενεκάλ, είναι τύποι που βρίσκουμε ακόμη και σήμερα και που θα συναντάμε πάντα όσο οι άνθρωποι θα συχνάζουν σε μπιραρίες και λέσχες· στον κόσμο των επιχειρήσεων και του χρήματος, υπάρχουν πάντα οι Νταμπρέζ και οι Αρνού· μεταξύ των ζωγράφων, οι Πελλερέν· ο Υσσοννέ παραμένει ακόμη η πληγή των αιθουσών σύνταξης· κι ωστόσο όλοι αυτοί ανήκουν απολύτως στην εποχή τους και όχι στο σήμερα. Αλλά είναι τόσο ανθρώπινοι, ώστε να αντιλαμβανόμαστε σ' αυτούς τα μόνιμα χαρακτηριστικά που δημιουργούν, όχι ένα πρόσωπο μυθιστορήματος προορισμένο να πεθάνει μαζί με τους συγχρόνους του, αλλά έναν τύπο που επιβιώνει του αιώνα του. Και τι να πούμε για τους πρωταγωνιστές, τον Φρεντερίκ, τον Ντελοριέ, την κυρία Αρνού, τη Ροζανέτ, την κυρία Νταμπρέζ, τη Λουίζ Ροκ; Ποτέ μυθιστόρημα δεν πρόσφερε στον αναγνώστη με τόση γενναιοδωρία τόσο πολλές μορφές σημαδεμένες με αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά.

R. Dumesnil, *En marge de Flaubert*,
Παρίσι, Librairie de France, 1928, σσ. 22-23

Τους τρεις έρωτες του Φρεντερίκ, την κυρία Αρνού, τη Ροζανέτ, την κυρία Νταμπρέζ, θα μπορούσαμε με κάποιο τέχνασμα να τους τυποποιήσουμε μ' αυτά τα τρία ονόματα, ομορφιά, φύση, πολιτισμός [...]. Αυτό είναι το κέντρο του πίνακα, οι καθαρές αξίες. Οι παρυφές, οι σκοτεινές αξίες, πιο δευτερεύουσες μορφές, είναι από τη μια πλευρά η ομάδα των επαναστατών, από την άλλη η ομάδα των αστών, οι άνθρωποι της προόδου και οι άνθρωποι της τάξης. Η Δεξιά και η Αριστερά, αυτές οι πολιτικές πραγματικότητες, γίνονται αντιληπτές εδώ ως καλλιτεχνικές αξίες, και ο Φλομπέρ βλέπει σε όλα αυτά μονάχα μία ευκαιρία για να φέρει στο προσκήνιο, για μια ακόμα φορά, όπως στην περίπτωση των Ομαί και Μπουρνιζιέν [της *Κυρίας Μποβαρύ*], τα δύο εναλλασσόμενα προσωπεία της ανθρώπινης βλακείας. [...] Αυτές οι μορφές συνδέονται οι μεν με τις δε, στο βαθμό που αλληλοονομάζονται και αλ-

ληλοσυμπληρώνονται, αλλά δεν έχουν καμία σχέση με την καρδιά και το θέμα του μυθιστορήματος· θα μπορούσαμε να τις αποσπάσουμε χωρίς να αλλοιώσουμε αισθητά το βασικό μοτίβο.

A. Thibaudet, *Gustave Flaubert,*
Παρίσι, Gallimard, 1935, σσ. 161, 166, 170

Τι σημαίνει ο τίτλος; Η αισθηματική αγωγή του Φρεντερίκ Μορό είναι η αγωγή του μέσω του συναισθήματος. Μαθαίνει να ζει ή, για να είμαστε ακόμα πιο ακριβείς, μαθαίνει τι είναι η ύπαρξη, αποκτώντας την εμπειρία του έρωτα, των ερώτων, της φιλίας, της φιλοδοξίας... Κι αυτή η εμπειρία καταλήγει στην απόλυτη αποτυχία. Γιατί; Κατ' αρχάς επειδή ο Φρεντερίκ είναι, πάνω απ' όλα, ένας φαντασιοκόπος με την κακή έννοια του όρου, ο οποίος ονειρεύεται την ύπαρξη αντί να συλλαμβάνει με διαύγεια τις ανάγκες και τα όριά της, δηλαδή επειδή είναι, σε αρκετά μεγάλο βαθμό, το αρσενικό αντίστοιχο της Έμμας Μποβαρύ· τέλος, και κατά συνέπεια, ο Φρεντερίκ είναι ένας *διστακτικός*, ως επί το πλείστον *ανίκανος* να πάρει μια απόφαση, εκτός κι αν πρόκειται για αποφάσεις υπερβολικές και ακραίες, σε στιγμές παρόρμησης.

Πρέπει να πούμε λοιπόν πως αυτός είναι ο λόγος που η *Αισθηματική αγωγή* καταλήγει στο μηδέν; Δεν το πιστεύουμε. Διότι υπάρχει η Μαρί Αρνού. Αυτή η αγνή μορφή *εξαγοράζει*, για να το πούμε έτσι, ολόκληρο το μυθιστόρημα. Η Μαρί Αρνού είναι, ας μην αμφιβάλλουμε γι' αυτό, η Ελίζα Σλέσινγκερ, αλλά δεν μπορούμε να μη σκεφτούμε πως πρόκειται για μια ιδιαίτερα εξιδανικευμένη Ελίζα. Αν η κυρία Σλέσινγκερ υπήρξε μια απολύτως αξιοσέβαστη γυναίκα, παρ' όλα αυτά, όσα γνωρίζουμε γι' αυτήν, η στάση της, τουλάχιστον αμφίσημη, κατά τη διάρκεια της σχέσης της με τον Σλέσινγκερ, καθώς και το έστω πιθανό γεγονός ότι υπήρξε σε μια δεδομένη στιγμή ερωμένη του Φλομπέρ, μας επιτρέπουν να σκεφτούμε πως εντέλει η Μαρί Αρνού είναι το δίχως άλλο περισσότερο το θηλυκό ιδεώδες του Φλομπέρ παρά μια πιστή και αυθεντική εικόνα του «μεγάλου πάθους» του. Αυτό ωστόσο δεν εμποδίζει τη Μαρί Αρνού, όποια κι αν είναι, να παραμένει, εν μέσω ενός κόσμου όπου βρίθουν οι αριβίστες, οι ματαιόδοξοι, οι λάγνοι, οι γλεντζέδες, οι ονειροπόλοι ή οι ασυνείδητοι, μια μορφή βαθιά ανθρώπινη, φτιαγμένη από τρυφερότητα, αυταπάρνηση, σταθερότητα, αποσιωπημένα βάσανα, καλοσύνη.

J.-L. Douchin, Εισαγωγή στο *L'Éducation sentimentale,*
Παρίσι, Larousse, σειρά «Nouveaux Classiques Larousse»,
1969, σσ. 15-17

Σε ποιο βαθμό η αγάπη που αισθάνεται γι' αυτόν είναι ομοφυλοφιλική; Στο εξαιρετικό άρθρο του «Le Double Pupitre», ο Ροζέ Κεμπφ τεκμηριώνει πολύ επιδέξια και αιτιολογημένα την «ανδρογυνία» του Φλομπέρ. Είναι άνδρας και γυναίκα· προσ-

διόρισα παραπάνω ότι επιθυμεί να είναι γυναίκα στα χέρια των γυναικών, αλλά είναι επίσης πολύ πιθανό να έχει ζήσει αυτήν τη μεταμόρφωση της υποταγής ως μια εγκατάλειψη του σώματος στις βουλές του Κυρίου. Οι παραπομπές του Κεμπφ προκαλούν σύγχυση. Ιδίως εκείνες που αποσπά από τη δεύτερη *Αισθηματική αγωγή*: «Τη μέρα της άφιξης του Ντελοριέ, ο Φρεντερίκ δέχτηκε την πρόσκληση του Αρνού...»· μόλις αντιλήφθηκε το φίλο του: «άρχισε να τρέμει σαν μοιχαλίδα κάτω από το βλέμμα του συζύγου της»· και: «Έπειτα ο Ντελοριέ σκέφτηκε τον ίδιο τον Φρεντερίκ. Ασκούσε πάντοτε επάνω του μια έλξη σχεδόν θηλυκή». Να λοιπόν ένα ζευγάρι φίλων όπου «κατόπιν σιωπηρής συμφωνίας, ο ένας θα έπαιζε τη σύζυγο και ο άλλος το σύζυγο». Δικαιολογημένα ο κριτικός προσθέτει ότι «αυτή η κατανομή ρόλων είχε πολύ επιδέξια επιβληθεί από τη θηλυκότητα του Φρεντερίκ». Όμως ο Φρεντερίκ, στην *Αισθηματική αγωγή*, είναι η βασική ενσάρκωση του Φλομπέρ. Μπορούμε λοιπόν εντέλει να πούμε ότι, έχοντας συνείδηση αυτής της θηλυκότητας, την εσωτερικεύει καθιστώντας τον εαυτό του τη σύζυγο του Ντελοριέ. Με μεγάλη μαεστρία, ο Γκυστάβ μάς δείχνει τον Ντελοριέ να ταράζεται από τη σύζυγό του, τον Φρεντερίκ, αλλά ποτέ τον τελευταίο να παραλύει μπροστά στην αρρενωπότητα του συζύγου του.

J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert, 1821-1857*, τ. 1, Παρίσι, Gallimard, 1971, σσ. 1046-1047

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΤΡΙΤΟ

Το Παρίσι της *Αισθηματικής αγωγής*

Αναγνωρίζουμε στο τρίγωνο του οποίου οι κορυφές αντιπροσωπεύονται από τον κόσμο των επιχειρήσεων (IV, «λεωφόρος ντ' Αντέν», κατοικία των Νταμπρέζ), τον κόσμο της τέχνης και των επιτυχημένων καλλιτεχνών (V, το «προάστιο της Μονμάρτρης», με τη *Βιομηχανική Τέχνη* και τα διαδοχικά καταλύματα της Ροζανέτ) και το περιβάλλον των φοιτητών (II, το «Καρτιέ Λατέν», αρχική κατοικία του Φρεντερίκ και του Μαρτινόν) μια δομή που δεν είναι τίποτε άλλο παρά η δομή του κοινωνικού χώρου της *Αισθηματικής αγωγής*.[129] Αυτό το σύμπαν στο σύνολό του είναι το ίδιο προσδιορισμένο αντικειμενικά από μια διπλή σχέση αντίθεσης, που ποτέ δεν ομολογείται μέσα στο ίδιο το έργο, ανάμεσα αφενός στη μεγάλη παλαιά αριστοκρατία του «προαστίου Σαιν-Ζερμαίν» (III), που αναφέρεται συχνά στο έργο του Μπαλζάκ και είναι εντελώς απούσα από την *Αγωγή*, και αφετέρου στις «λαϊκές τάξεις» (I): οι ζώνες του Παρισιού που αποτέλεσαν τον τόπο των κρίσιμων επαναστατικών γεγονότων του 1848 έχουν αποκλειστεί από το μυθιστόρημα του Φλομπέρ (η περιγραφή των πρώτων επεισοδίων του Καρτιέ Λατέν[130] και των ταραχών του Παλαί-Ρουαγιάλ μάς επαναφέρει κάθε φορά στις συνοικίες του Παρισιού που αναφέρονται διαρκώς στο υπόλοιπο μυθιστόρημα). Ο Ντυσσαρντιέ, ο μόνος εκπρόσωπος των λαϊκών τάξεων στο μυθιστόρημα, εργάζεται στην αρχή στην οδό Κλερύ.[131] Ο τόπος άφιξης του Φρεντερίκ στο Παρίσι, στην επιστροφή του από το Νοζάν, τοποθετείται επίσης σ' αυτή τη συνοικία (οδός Κοκ-Ερόν).

Το «Καρτιέ Λατέν», συνοικία των σπουδών και του «ξεκινήματος στη ζωή», είναι ο τόπος όπου κατοικούν οι φοιτητές και οι «μοδιστρούλες», η κοινωνική ει-

---

[129] Αυτό το σημείωμα, που προετοιμάστηκε και συζητήθηκε στο πλαίσιο του σεμιναρίου κοινωνικής ιστορίας της τέχνης και της λογοτεχνίας τής École Normale Supérieure (1973) συντάχθηκε σε συνεργασία με τους J.-C. Chamboredon και M. Kajman.

[130] *É.S.*, F., σ. 44 κ.ε.

[131] *É.S.*, F., σ. 48. Στο χάρτη του Παρισιού του 1846, που έχει αναπαραχθεί εδώ, σημειώσαμε με συνεχόμενα βέλη τις μετακινήσεις των κεντρικών προσώπων και βάλαμε το όνομά τους στον τόπο κατοικίας τους. Η διακεκομμένη γραμμή Βορρά-Νότου, που αντιπροσωπεύει το όριο της ζώνης που καταλήφθηκε από τους εξεγερμένους του 1848, σχεδιάστηκε σύμφωνα με το C. Simon, *Paris de 1300 à 1900*, 3 τόμοι, Παρίσι, Plon et Nourrit, 1900-1901.

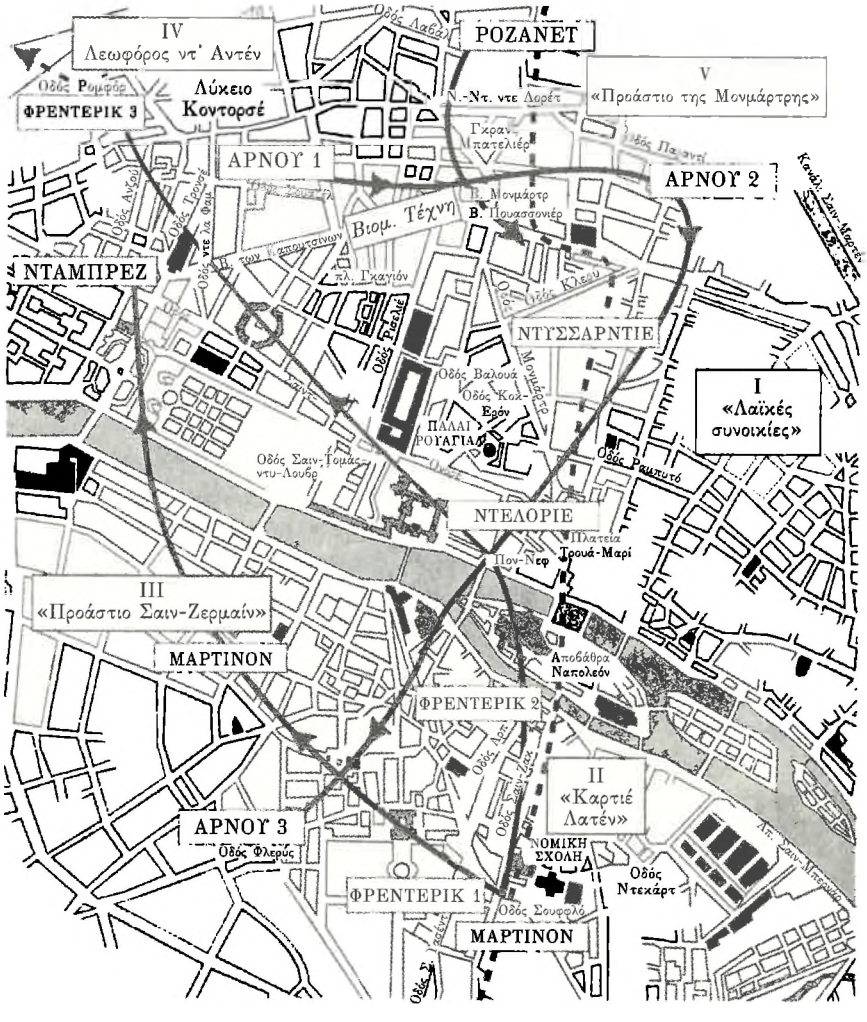
κόνα των οποίων μόλις έχει αρχίσει να συγκροτείται (ιδιαίτερα με το *Contes et Nouvelles* του Μυσσέ, κυρίως με το «Frédéric et Bernerette» που δημοσιεύτηκε στο *La Revue des Deux Mondes*). Η κοινωνική τροχιά του Φρεντερίκ ξεκινά από εκεί: μένει διαδοχικά στην οδό Σαιντ-Υασέντ,[132] έπειτα στην αποβάθρα Ναπολεόν,[133] δειπνεί συχνά στην οδό Αρπ.[134] Το ίδιο κάι ο Μαρτινόν.[135] Στην κοινωνική εικόνα του Παρισιού που έχουν αρχίσει να συγκροτούν οι συγγραφείς, και στην οποία αναφέρεται σιωπηρά ο Φλομπέρ, το «Καρτιέ Λατέν», τόπος της ερωτικής γιορτής, των καλλιτεχνών, των νεαρών μοδιστρών με την «μποέμικη ζωή», αντιπαρατίθεται έντονα στον υψηλό τόπο του αριστοκρατικού ασκητισμού που είναι το προάστιο Σαιν-Ζερμαίν.

Η «λεωφόρος ντ' Αντέν», δηλαδή, μέσα στο σύμπαν της *Αισθηματικής αγωγής*, η ζώνη που συνιστούν οι οδοί Ρομφόρ (με το ξενοδοχείο του Φρεντερίκ), Ανζού (Νταμπρέζ) και Σουαζέλ (Αρνού), είναι ο τόπος κατοικίας των μελών του νέου άρχοντος τμήματος της κυρίαρχης τάξης. Αυτή η «νέα αστική τάξη» αντιπαρατίθεται στον κάπως περιθωριακό κόσμο του «προαστίου της Μονμάρτρης» και κυρίως στην παλαιά αριστοκρατία του «προαστίου Σαιν-Ζερμαίν», μεταξύ άλλων και μέσω του σύνθετου χαρακτήρα του πληθυσμού που κατοικεί εκεί (τον οποίο επιβεβαιώνει, στο μυθιστόρημα, η κοινωνική απόσταση μεταξύ Φρεντερίκ, Νταμπρέζ και Αρνού) καθώς και μέσω της κινητικότητας των μελών της (ο Νταμπρέζ είναι φτασμένος, ο Φρεντερίκ μπαίνει σ' αυτή την τάξη μόνο μετά την κληρονομιά του, ο Μαρτινόν θα ενταχθεί χάρη στο γάμο του και ο Αρνού γρήγορα θα εκδιωχθεί απ' αυτήν). Αυτή η νέα αστική τάξη, που έχει σκοπό να συντηρήσει ή να δημιουργήσει (προσφέροντας, για παράδειγμα, στον εαυτό της πολύ μεγάλα ιδιωτικά μέγαρα) τα σύμβολα του παλαιού τρόπου ζωής του προαστίου Σαιν-Ζερμαίν, είναι το δίχως άλλο, κατά ένα μέρος, το προϊόν μιας *κοινωνικής αναμετατροπής* που μεταφράζεται σε μια *χωρική μετακίνηση*·[136] «το αληθινό όνομα του κ. Νταμπρέζ ήταν

---

[132] *É.S.*, F., σ. 39.
[133] *É.S.*, F., σ. 44.
[134] *É.S.*, F., σ. 42.
[135] *É.S.*, F., σ. 40.
[136] Το δίχως άλλο δεν είναι τυχαίο που σ' αυτή τη συνοικία βρίσκουμε ένα από τα πλέον ανθηρά λύκεια της εποχής, το Λύκειο Κοντορσέ, που συγκεντρώνει τα παιδιά της μεγαλοαστικής τάξης τα οποία προορίζονταν ως επί το πλείστον, σύμφωνα με μια έρευνα του 1864, για τη νομική σχολή (117 στα 224) ή για την ιατρική (16), σε αντίθεση με το πιο «δημοκρατικό» Λύκειο Καρλομάγνου, του οποίου οι μαθητές προορίζονταν στο μεγαλύτερο ποσοστό τους για τις μεγάλες σχολές (6λ. R. Anderson, «Secondary Education in Mid-Nineteenth Century France: Some Social Aspects», *Past and Present*, 1971, σσ. 121-146). Αυτή η αστική τάξη των επιχειρήσεων που συχνά ενώνει την ευγενική καταγωγή (6λ. τον Νταμπρέζ και τον Φρεντερίκ, για τον οποίο ο πατέρας Ροκ αναφέρει –*É.S.*, F., σ. 114– ενδεχόμενες φιλοδοξίες) με άλλους, πιο ουσιώδεις τίτλους είναι το δίχως άλλο πιο ικανή από την παλαιά αριστοκρατία στη συγκέντρωση πολιτισμικού κεφαλαίου.

Ο χώρος της *Αισθηματικής αγωγής*



κόμης ντ' Αμπρέζ· αλλά από το 1825, εγκαταλείποντας σιγά σιγά την ευγενική του καταγωγή και την τάξη του, στράφηκε προς τη βιομηχανία»[137] και λίγο πιο κάτω, για να υπογραμμίσει ταυτοχρόνως τους δεσμούς και τη γεωγραφική και

[137] *É.S.*, F., σ. 36.

κοινωνική *ρήξη*: «Κολακεύοντας τις δούκισσες, [η κ. Νταμπρέζ] κατεύναζε τις μνησικακίες του αριστοκρατικού προαστίου και άφηνε να πιστεύουν ότι ο κ. Νταμπρέζ μπορούσε ακόμη να μετανοήσει και να προσφέρει υπηρεσίες». Το ίδιο σύστημα δεσμών και αντιθέσεων μπορούμε να διαβάσουμε και στο οικόσημο των Νταμπρέζ, εραλδικό έμβλημα και ταυτόχρονα ετικέτα του ιππότη της βιομηχανίας. Ο υπαινιγμός στην ομήγυρη της οδού Πουατιέ,[138] τόπου συνάντησης όλων των συντηρητικών πολιτικών, θα επιβεβαίωνε, αν χρειαζόταν, πως σ' αυτό το τμήμα του Παρισιού «όλα παίζονται».

Το «προάστιο της Μονμάρτρης», όπου ο Φλομπέρ τοποθετεί τη *Βιομηχανική Τέχνη* και τις διαδοχικές κατοικίες της Ροζανέτ, είναι ο επίσημος τόπος διαμονής των επιτυχημένων καλλιτεχνών (εκεί, για παράδειγμα, διαμένουν ο Φεντό ή ο Γκαβαρνί, ο οποίος θα δημιουργήσει το 1841 τον όρο «lorette» για να δηλώσει τις γυναίκες ελευθέρων ηθών που στοιχειώνουν την περιοχή γύρω από τη Νοτρ-Νταμ ντε Λορέτ και την πλατεία Σαιν-Ζορζ). Όπως το σαλόνι της Ροζανέτ, που είναι κατά κάποιον τρόπο η λογοτεχνική μεταστοιχείωσή της, η συνοικία αυτή είναι ο τόπος διαμονής ή συνάντησης χρηματιστών, επιτυχημένων καλλιτεχνών, δημοσιογράφων, καθώς επίσης και ηθοποιών και γυναικών ελευθέρων ηθών. Αυτοί οι άνδρες και οι γυναίκες ενός ημίκοσμου, οι οποίοι, όπως και η *Βιομηχανική Τέχνη*, τοποθετούνται στο μέσο της διαδρομής μεταξύ των αστικών και των λαϊκών συνοικιών, αντιπαρατίθενται τόσο στους αστούς της «λεωφόρου ντ' Αντέν» όσο και στους φοιτητές, τις «μοδιστρούλες» και τους αποτυχημένους καλλιτέχνες —τους οποίους ο Γκαβαρνί σαρκάζει ανελέητα στις καρικατούρες του— του «Καρτιέ Λατέν». Ο Αρνού, ο οποίος την εποχή του μεγαλείου του συμμετέχει με την κατοικία του (οδός Σουαζέλ) και τον τόπο εργασίας του (βουλεβάρτο Μονμάρτρ) στο σύμπαν του χρήματος και της τέχνης, εκδιώκεται κατ' αρχάς προς το προάστιο της Μονμάρτρης (οδός Παραντί),[139] προτού αποπεμφθεί εντελώς έξω απ' αυτό, στην οδό Φλερύς.[140] Η Ροζανέτ κυκλοφορεί επίσης στο χώρο που προορίζεται για τις «lorettes» και η παρακμή της σηματοδοτείται από ένα προοδευτικό γλίστρημα προς τα ανατολικά, δηλαδή προς τα σύνορα των εργατικών συνοικιών: οδός Λαβάλ·[141] έπειτα, οδός Γκρανζ-Μπατελιέρ·[142] και τέλος στο βουλεβάρτο Πουασσονιέρ.[143]

Έτσι, μέσα σ' αυτόν το *δομημένο και ιεραρχημένο χώρο* διακρίνονται με σαφήνεια οι κοινωνικές *διαδρομές*, ανερχόμενες και κατερχόμενες: από τα νότια προς τα βορειοδυτικά για τις πρώτες (Μαρτινόν και, για ένα διάστημα, Φρεντερίκ), από τα

---

[138] *É.S.*, F., σ. 393.
[139] *É.S.*, F., σ. 128.
[140] *É.S.*, F., σ. 426.
[141] *É.S.*, F., σ. 134.
[142] *É.S.*, F., σ. 282.
[143] *É.S.*, F., σ. 341.

δυτικά προς τα ανατολικά και/ή από τα βόρεια προς τα νότια οι δεύτερες (Ροζανέτ, Αρνού). Η αποτυχία του Ντελοριέ σηματοδοτείται από το γεγονός ότι δεν εγκατέλειψε ποτέ το σημείο αφετηρίας του, τη συνοικία των φοιτητών και των αποτυχημένων καλλιτεχνών (πλατεία Τρουά-Μαρί).[144]

[144] Τοποθετήσαμε τον Ντελοριέ στην πλατεία Τρουά-Μαρί, επειδή δεν μπορούμε να εντοπίσουμε την οδό Τρουά-Μαρί για την οποία μιλάει ο Φλομπέρ.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Τρεις καταστάσεις πεδίου

Καλλιτέχνες. Όλοι απατεώνες.
- Να κολακεύετε την ανιδιοτέλειά τους.

Γκυστάβ Φλομπέρ

Είμαστε εργάτες πολυτελείας. Όμως, κανένας δεν είναι αρκετά πλούσιος για να μας πληρώσει. Όταν θέλει κανείς να κερδίσει χρήματα με την πένα του, πρέπει να κάνει δημοσιογραφία, μυθιστόρημα σε συνέχειες ή θέατρο. Η *Μποβαρύ* μού απέφερε... 300 φράγκα, που ΤΑ ΠΛΗΡΩΣΑ, και δεν πρόκειται να εισπράξω απ' αυτήν ποτέ ούτε ένα σεντίμ. Καταφέρνω πλέον να πληρώνω το χαρτί μου, αλλά όχι τις αγορές, τα ταξίδια και τα βιβλία που απαιτεί από μένα η δουλειά μου· και, κατά βάθος, βρίσκω πως αυτό είναι εντάξει (ή προσποιούμαι πως το βρίσκω εντάξει), γιατί δε βλέπω ποια σχέση υπάρχει ανάμεσα σ' ένα νόμισμα των πέντε φράγκων και σε μια ιδέα. Πρέπει να αγαπάμε την Τέχνη για την ίδια την Τέχνη· αλλιώς, το ταπεινότερο επάγγελμα αξίζει περισσότερο.

Γκυστάβ Φλομπέρ

1

Η ΚΑΤΑΚΤΗΣΗ ΤΗΣ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑΣ

Η κρίσιμη φάση της ανάδυσης του πεδίου

Είναι οδυνηρό να διαπιστώνουμε πως βρίσκουμε
παρόμοια λάθη σε δύο αντίθετες σχολές:
την αστική σχολή και τη σοσιαλιστική σχολή.
Ας ηθικολογούμε! Ας ηθικολογούμε! αναφωνούν
και οι δυο με πυρετό ιεραποστόλων.

Σαρλ Μποντλαίρ

Αφήστε τα όλα.
Αφήστε το Ντανιά.
Αφήστε τη γυναίκα σας, αφήστε την ερωμένη σας.
Αφήστε τις ελπίδες και τους φόβους σας.
Σπείρετε τα παιδιά σας στη γωνιά ενός δάσους.
Αφήστε τη λέξη για τη σκιά.
Αφήστε την ανάγκη μιας άνετης ζωής,
αυτό που σας προσφέρουν ως υπόσχεση μέλλοντος.
Βγείτε στους δρόμους.

Αντρέ Μπρετόν

Η ανάγνωση της *Αισθηματικής αγωγής* είναι κάτι περισσότερο από ένας απλός πρόλογος που θα είχε στόχο να προετοιμάσει τον αναγνώστη ώστε να εισέλθει σε μια κοινωνιολογική ανάλυση του κοινωνικού κόσμου μέσα στον οποίο παράχθηκε η ίδια η *Αισθηματική αγωγή* και τον οποίο αυτή φέρνει στο φως. Μας υποχρεώνει να αναρωτηθούμε για τις ιδιαίτερες κοινωνικές συνθήκες από τις οποίες πηγάζει η ειδική διαύγεια του Φλομπέρ, καθώς επίσης και για τα όρια αυτής της διαύγειας. Μόνο η ανάλυση της γένεσης

του λογοτεχνικού πεδίου μέσα στο οποίο συστήνεται το φλομπερικό σχέδιο μπορεί να οδηγήσει στην αληθινή κατανόηση τόσο του γενεσιουργού τύπου που βρίσκεται στην απαρχή του έργου όσο και της εργασίας χάρη στην οποία ο Φλομπέρ καταφέρνει να τον *εφαρμόσει*, αντικειμενοποιώντας, με μια κίνηση, και αυτήν τη γενεσιουργό δομή και την κοινωνική δομή της οποίας αποτελεί προϊόν.

Γνωρίζουμε καλά πως ο Φλομπέρ, μαζί με κάποιους άλλους και κυρίως με τον Μποντλαίρ, συνέβαλε σημαντικά στη σύσταση του λογοτεχνικού πεδίου ως ξεχωριστού κόσμου, ενός κόσμου που υπάγεται στους δικούς του νόμους. Ανασυστήνοντας το σημείο θέασης του Φλομπέρ, δηλαδή το σημείο του κοινωνικού χώρου από το οποίο διαμορφώνεται η δική του θέαση του κόσμου, αλλά και αυτόν τον ίδιο τον κοινωνικό χώρο, στην ουσία προσφέρουμε 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. Και επίσης —καθώς επιστρέφουμε στους «ηρωικούς καιρούς» του αγώνα για την ανεξαρτησία όπου, απέναντι σε μια καταπίεση που ασκείται σε όλη της την ωμότητα (ιδίως με τις δίκες), οι αρετές της εξέγερσης και της αντίστασης πρέπει να διακηρυχθούν με απόλυτη σαφήνεια— ανακαλύπτουμε εκ νέου τις λησμονημένες ή απαρνημένες αρχές της πνευματικής ελευθερίας.

Μια δομική υπόταξη

Δεν μπορούμε να καταλάβουμε την εμπειρία που βίωσαν οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες από τις νέες μορφές κυριαρχίας στις οποίες βρέθηκαν υποταγμένοι κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, αλλά και τη φρίκη που τους ενέπνευσε κάποιες φορές η μορφή του «αστού», αν δεν έχουμε μια κάποια ιδέα αυτού που αντιπροσώπευε η ευνοημένη από τη βιομηχανική άνθηση της Δεύτερης Αυτοκρατορίας ανάδυση βιομηχάνων και εμπόρων με κολοσσιαίες περιουσίες (όπως οι Ταλαμπό, οι Ντε Βεντέλ ή οι Σνάιντερ), οι οποίοι κατάφεραν χωρίς καμία παιδεία να επιβάλουν θριαμβευτικά σε μια ολόκληρη κοινωνία την εξουσία του χρήματος και τη δική τους θεώρηση του κόσμου, η οποία ήταν βαθύτατα εχθρική σε καθετί το πνευματικό.[1]

---

[1] Το δίχως άλλο, το μίσος για τους «αστούς» και τους «φιλισταίους» γίνεται ένας λογοτεχνικός κοινός τόπος με τους ρομαντικούς, οι οποίοι —συγγραφείς, καλλιτέχνες ή

Μπορούμε να παραθέσουμε την παρακάτω μαρτυρία του Αντρέ Ζιγκφρίντ, που μιλά για τον ίδιο του τον πατέρα, επιχειρηματία στο χώρο της υφαντουργίας: «Σ' αυτή την εκπαίδευση, η παιδεία δεν έπαιζε κανένα ρόλο. Για να πούμε την αλήθεια, δε θα αποκτήσει ποτέ πνευματική παιδεία και δε θα νοιαστεί ποτέ να την αποκτήσει. Θα αποκτήσει μόρφωση, εξαιρετική πληροφόρηση, θα μάθει όλα όσα του χρειάζονται ανά πάσα στιγμή για να δράσει, αλλά η ανιδιοτελής αγάπη για τα πράγματα του πνεύματος θα μείνει ξένη γι' αυτόν».[2] Ομοίως ο Αντρέ Μοτ, ένα από τα μεγάλα αφεντικά του Βορρά, γράφει: «Επαναλαμβάνω καθημερινά στα παιδιά μου ότι ο τίτλος του πτυχιούχου δεν πρόκειται να τους δώσει ποτέ ούτε μια μπουκιά ψωμί· ότι τα έβαλα στο κολέγιο για να τους επιτρέψω να γευτούν τις απολαύσεις της διάνοιας· για να τα θέσω σε επιφυλακή ενάντια σε όλα τα λανθασμένα δόγματα, είτε στη λογοτεχνία είτε στη φιλοσοφία είτε στην ιστορία. Αλλά προσθέτω πως θα μπορούσε να αποβεί πολύ επικίνδυνο γι' αυτά να αφεθούν υπερβολικά στις απολαύσεις του πνεύματος».[3]

Η βασιλεία του χρήματος επιβεβαιώνεται παντού, και οι περιουσίες των νέων κυρίαρχων —είτε πρόκειται για βιομηχάνους, στους οποίους η τεχνολογική πρόοδος και η υποστήριξη του κράτους προσφέρουν κέρδη χωρίς προηγούμενο, είτε για απλούς κερδοσκόπους— επιδεικνύονται στα πολυτελή ιδιωτικά μέγαρα του Παρισιού του Οσμάν ή στη χλιδή των οχημάτων και των ενδυμάτων τους. Η πρακτική του επίσημου υποψηφίου στις εκλογές επιτρέπει να προσδοθεί, με την ένταξη στο νομοθετικό σώμα, πολιτική νομιμότητα σε καινούριους ανθρώπους, μεταξύ των οποίων βρίσκεται και ένα ισχυρό ποσοστό επιχειρηματιών, και να εγκαθιδρυθούν στενές σχέσεις μεταξύ του πολιτικού και του οικονομικού κόσμου, ο οποίος γίνεται σταδιακά κύριος του Τύπου, που διαβάζεται όλο και περισσότερο και γίνεται όλο και πιο προσοδοφόρος.

Η εξύψωση του χρήματος και του κέρδους εξυπηρετεί τις στρατηγικές του Ναπολέοντα Γ΄: για να εξασφαλίσει την αφοσίωση μιας γραφειοκρα-

---

μουσικοί— δεν παύουν να διακηρύσσουν την αποστροφή τους για την κοινωνία και την τέχνη που αυτή παραγγέλνει και καταναλώνει (βλ. την επιθεώρηση *Romantisme*, τχ. 17-18, 1977)· δεν μπορούμε ωστόσο να μη διαπιστώσουμε ότι η αγανάκτηση και η εξέγερση εκφράζονται, κατά τη διάρκεια της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, με μια δίχως προηγούμενο βία, την οποία οφείλουμε να συσχετίσουμε με τους θριάμβους της αστικής τάξης και την εντυπωσιακή ανάπτυξη της καλλιτεχνικής και λογοτεχνικής μποεμίας.

[2] L. Bergeron, *Les Capitalistes en France (1780-1914)*, Παρίσι, Gallimard, συλλ. «Archives», 1978, σ. 77.

[3] *Στο ίδιο*, σ. 195.

τίας που δεν είχε προσηλυτιστεί ακόμη πλήρως στο «σφετεριστή», δωροδοκεί τους υπαλλήλους του με μεγαλοπρεπείς προσόδους και πολυτελή δώρα· πολλαπλασιάζει τις γιορτές στο Παρίσι ή στην Κομπιένη, όπου προσκαλεί, εκτός από τους εκδότες και τα αφεντικά του Τύπου, τους πλέον συμμορφωμένους και κομφορμιστές κοσμικούς συγγραφείς και ζωγράφους, όπως τους Οκτάβ Φεγιέ, Ζυλ Σαντό, Πονσάρ, Πολ Φεβάλ, ή τους Μεσσονιέ, Καμπανέλ, Ζερόμ, και τους πλέον διατεθειμένους να συμπεριφερθούν ως αυλικοί, όπως ο Οκτάβ Φεγιέ και ο Βιολέ-λε-Ντυκ, οι οποίοι σκηνοθετούν, με τη βοήθεια του Ζερόμ ή του Καμπανέλ, «ταμπλό βιβάν» με θέματα δανεισμένα από την ιστορία ή τη μυθολογία.

Είναι μεγάλη η απόσταση από τις επιστημονικές εταιρείες και τις λέσχες της αριστοκρατικής κοινωνίας του 18ου αιώνα ή ακόμη και της Παλινόρθωσης. Η σχέση μεταξύ των πολιτιστικών παραγωγών και των κυρίαρχων δεν έχει πλέον τίποτα απ' αυτό που ενδεχομένως τη χαρακτήριζε τους προηγούμενους αιώνες, είτε πρόκειται για την άμεση εξάρτηση από τον παραγγελιοδόχο (συχνότερη στους ζωγράφους, αλλά με παραδείγματα και στην περίπτωση των συγγραφέων) είτε για τη δήλωση πίστης σ' ένα μαικήνα ή έναν επίσημο προστάτη των τεχνών. Πρόκειται πλέον για μια αληθινή *δομική υπόταξη*, που επιβάλλεται πολύ άνισα στους διάφορους δημιουργούς, αναλόγως της θέσης τους μέσα στο πεδίο, και που θεσμοποιείται μέσω δύο βασικών μεσολαβήσεων: από τη μία πλευρά, η αγορά, της οποίας οι κυρώσεις και οι περιορισμοί επιβάλλονται στις λογοτεχνικές επιχειρήσεις είτε άμεσα, από τα νούμερα των πωλήσεων ή τον αριθμό των εισιτηρίων κτλ., είτε έμμεσα, μέσω των νέων θέσεων που προσφέρονται από τη δημοσιογραφία, τις εκδόσεις, τις εικονογραφήσεις και όλες τις μορφές βιομηχανικής λογοτεχνίας· από την άλλη πλευρά, οι σταθερές σχέσεις που θεμελιώνονται σε συγγένειες βιοτικού ύφους και συστήματος αξιών, οι οποίες, κυρίως με τη διαμεσολάβηση των σαλονιών, ενώνουν ένα μέρος τουλάχιστον των συγγραφέων με κάποια τμήματα της υψηλής κοινωνίας και βοηθούν να προσανατολιστεί η γενναιοδωρία του κράτους-μαικήνα.

Εξαιτίας της απουσίας αληθινών εξειδικευμένων θεσμών καθιέρωσης (το Πανεπιστήμιο, για παράδειγμα, αν εξαιρέσουμε το Collège de France, δεν έχει πρακτικά καμία βαρύτητα μέσα στο πεδίο), οι πολιτικοί θεσμοί και τα μέλη της αυτοκρατορικής οικογένειας ασκούν άμεση επιρροή στο λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό πεδίο, όχι μόνο μέσω των κυρώσεων που πλήττουν τις εφημερίδες και τα άλλα έντυπα (δίκες, λογοκρισία κτλ.), αλλά και μέσω των υλικών και συμβολικών κερδών που έχουν τη δυνατότητα να κατανέμουν: συντάξεις (όπως αυτή που έλαβε μυστικά από το αυτοκρατορικό καθεστώς ο Λεκόντ ντε Λιλ), πρόσβαση στη δυνατότητα να παίζονται τα

έργα τους στα θέατρα, στις αίθουσες συναυλιών, ή να εκτίθενται στο Σαλόνι (του οποίου τον έλεγχο προσπάθησε να αποσπάσει από την Ακαδημία ο Ναπολέων Γ΄), αξιώματα ή αμειβόμενες θέσεις (όπως η θέση του γερουσιαστή που προσφέρθηκε στον Σαιντ-Μπεβ), τιμητικές διακρίσεις, Ακαδημία, Ινστιτούτο κτλ.

Τα γούστα αυτών που έχουν μόλις εγκατασταθεί στην εξουσία στρέφονται προς το μυθιστόρημα, στις πιο εύκολες μορφές του — όπως είναι τα μυθιστορήματα σε συνέχειες, που γίνονται ανάρπαστα στην Αυλή και στο χώρο των υπουργείων και επιτρέπουν τη δημιουργία επικερδών εκδοτικών επιχειρήσεων· αντιθέτως, η ποίηση, συνδεδεμένη ακόμη με τις μεγάλες ρομαντικές μάχες, με τους μποέμ και τη στράτευση υπέρ των μη προνομιούχων, γίνεται το αντικείμενο μιας συνειδητά εχθρικής πολιτικής, κυρίως εκ μέρους του Υπουργείου Εσωτερικών — όπως μαρτυρούν, παραδείγματος χάρη, οι δίκες που έγιναν εναντίον ποιητών ή οι διώξεις εναντίον εκδοτών όπως ο Πουλέ-Μαλασσίς, ο οποίος είχε εκδώσει όλη την ποιητική πρωτοπορία, κυρίως τους Μποντλαίρ, Μπανβίλ, Γκοτιέ, Λεκόντ ντε Λιλ, και ο οποίος εξωθήθηκε στη χρεοκοπία και στη φυλακή λόγω χρεών.

Περιορισμοί εγγενείς της προσάρτησης στο πεδίο της εξουσίας ασκούνται επίσης στο λογοτεχνικό πεδίο προς όφελος συναλλαγών που εγκαθιδρύονται μεταξύ των ισχυρών, στην πλειονότητά τους νεόπλουτων προς αναζήτηση νομιμότητας, και των πιο κομφορμιστών ή των πιο καθιερωμένων από τους συγγραφείς μέσω του σοφά ιεραρχημένου σύμπαντος των σαλονιών.

Στον Κεραμεικό, η αυτοκράτειρα περιβάλλεται από κοσμικούς συγγραφείς, κριτικούς και δημοσιογράφους, όλοι τους εξίσου κομφορμιστές με τον Οκτάβ Φεγιέ, ο οποίος ήταν επιφορτισμένος με την οργάνωση των θεαμάτων στην Κομπιένη. Ο πρίγκιπας Ζερόμ διακηρύσσει το φιλελευθερισμό του (παραθέτει, παραδείγματος χάρη, ένα συμπόσιο προς τιμήν του Ντελακρουά — πράγμα που δεν τον εμποδίζει ωστόσο να δέχεται τον Οζιέ) κρατώντας κοντά του, στο Παλαί-Ρουαγιάλ, έναν Ρενάν, έναν Ταιν ή έναν Σαιντ-Μπεβ. Η πριγκίπισσα Ματθίλδη, τέλος, δηλώνει την πρωτοτυπία της σε σχέση με την αυτοκρατορική Αυλή δεχόμενη, με τρόπο πολύ επιλεκτικό, συγγραφείς όπως ο Γκοτιέ, ο Σαιντ-Μπεβ, ο Φλομπέρ, οι Γκονκούρ, ο Ταιν ή ο Ρενάν. Απομακρυνόμενοι πλέον από την αυλή, συναντάμε σαλόνια όπως αυτό του δούκα ντε Μορνύ, προστάτη συγγραφέων και καλλιτεχνών, της κυρίας ντε Σολμ, η οποία, συγκεντρώνοντας πρόσωπα τόσο ετερόκλητα όπως ο Σανφλερύ, ο Πονσάρ, ο Ογκύστ Βακερί, ο Μπανβίλ, διεκδικεί το κύρος που προσδίδεται σ' έναν αντιπολιτευτικό χώρο, της κυρίας ντ' Αγκού, όπου συναντιέται ο φιλελεύθερος Τύπος, της κυρίας Σαμπατιέ, όπου συνδέονται με στενή φιλία ο Μποντλαίρ και ο Φλομπέρ, της Νινά ντε Καλλιάς και της Ζαν ντε Τουρμπέ, όπου

γίνονται συναθροίσεις αρκετά ετερόκλητων συγγραφέων, κριτικών και καλλιτεχνών, και της Λουίζ Κολέ, όπου συχνάζουν οι ουγκοϊκοί και οι επιζήσαντες του ρομαντισμού, αλλά και ο Φλομπέρ και οι φίλοι του.

Αυτά τα σαλόνια δεν είναι μόνο οι τόποι όπου συγγραφείς και καλλιτέχνες μπορούν να συγκεντρώνονται με βάση τις συγγένειές τους και να συναντούν τους ισχυρούς, υλοποιώντας έτσι, μέσα από ευθείες διαδράσεις, τη συνέχεια που επιβάλλεται από τη μια στην άλλη άκρη του πεδίου της εξουσίας· δεν είναι μόνο ελιτίστικα καταφύγια όπου εκείνοι που αισθάνονται απειλούμενοι από την εισβολή της βιομηχανικής λογοτεχνίας και της λογοτεχνίζουσας δημοσιογραφίας μπορούν να προσφέρουν στον εαυτό τους την ψευδαίσθηση —έστω και χωρίς να το πιστεύουν πραγματικά— ότι αναβιώνουν την αριστοκρατική ζωή του 18ου αιώνα, η νοσταλγία της οποίας εκφράζεται συχνά στους αδελφούς Γκονκούρ: «Αυτή η βαρβαρότητα του ανθρώπου των γραμμάτων του 19ου αιώνα είναι παράξενη αν τη συγκρίνουμε με την κοσμική ζωή των ανθρώπων της λογοτεχνίας του 18ου αιώνα, από τον Ντιντερό μέχρι τον Μαρμοντέλ· η σύγχρονη αστική τάξη δεν αναζητά διόλου τον άνθρωπο των γραμμάτων, παρά μονάχα όταν εκείνος είναι διατεθειμένος να αποδεχθεί το ρόλο του παράξενου ζώου, του γελωτοποιού ή του ξεναγού στο εξωτερικό».[4]

Αποτελούν επίσης, μέσω των συναλλαγών που επιτελούνται εκεί, αληθινές συναρθρώσεις μεταξύ των πεδίων: οι κάτοχοι της πολιτικής εξουσίας επιδιώκουν να επιβάλουν τη δική τους θεώρηση στους καλλιτέχνες και να οικειοποιηθούν την εξουσία καθιέρωσης και νομιμοποίησης που κατέχουν οι τελευταίοι, κυρίως μέσω αυτού που ο Σαιντ-Μπεβ αποκαλεί «λογοτεχνικό Τύπο».[5]

---

[4] Παρατίθεται στο A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Παρίσι, 1906, Γενεύη, Slatkine Reprints, 1979, σ. 342.

[5] Σε ένα σημείωμα που βρέθηκε μεταξύ των εγγράφων της αυτοκρατορικής οικογένειας «με θέμα τις ενθαρρύνσεις που πρέπει να δίνουμε στους ανθρώπους των γραμμάτων», ο Sainte-Beuve γράφει: «Η λογοτεχνία στη Γαλλία είναι κι αυτή μια δημοκρατία, ή τουλάχιστον έχει γίνει. Η πολύ μεγάλη πλειονότητα των ανθρώπων των γραμμάτων είναι εργαζόμενοι, εργάτες μιας συγκεκριμένης κατάστασης, που ζουν από την πένα τους. Δε μιλάμε εδώ ούτε για τους λόγιους που ανήκουν στο Πανεπιστήμιο, ούτε για εκείνους που αποτελούν μέλη της Ακαδημίας, αλλά για την πολύ μεγάλη πλειονότητα των συγγραφέων που αποτελούν αυτό που αποκαλούμε λογοτεχνικό Τύπο» (Sainte-Beuve, *Premiers Lundis*, Παρίσι, Calmann-Lévy, 1886-1891, τ. III, σ. 59 *κ.ε.*· βλ., επίσης, *Nouveaux Lundis*, Παρίσι, Calmann-Lévy, 1867-1879, τ. IX, σ. 101 *κ.ε.*, όπου ο Sainte-Beuve μιλά για το «λογοτεχνικό εργάτη»).

από την πλευρά τους, οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες, δρώντας ως αιτούντες ή ως μεσολαβητές ή ακόμα, ενίοτε, και ως αληθινές ομάδες πίεσης, πασχίζουν να εξασφαλίσουν τον έμμεσο έλεγχο των διαφόρων υλικών ή συμβολικών δωρεών που διανέμει το κράτος.

Το σαλόνι της πριγκίπισσας Ματθίλδης είναι το παράδειγμα αυτών των *μπάσταρδων θεσμών*, των οποίων το ισοδύναμο βρίσκουμε στα πλέον τυραννικά καθεστώτα (φασιστικά ή σταλινικά για παράδειγμα) και όπου εγκαθιδρύονται συναλλαγές που θα ήταν λάθος να τις περιγράψουμε με όρους «συνθηκολόγησης» (ή, όπως θα λέγαμε μετά το 1968, «αφομοίωσης») και από τις οποίες επωφελούνται εντέλει και τα δύο πεδία: συχνά μέσω αυτών ακριβώς των μετέωρων προσώπων, αρκετά ισχυρών ώστε να τα παίρνουν στα σοβαρά οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες, όχι όμως και τόσο ώστε να τα παίρνουν στα σοβαρά οι ισχυροί, εγκαθιδρύονται ήπιες μορφές επιρροής, οι οποίες εμποδίζουν ή αποθαρρύνουν την πλήρη *απόσχιση* των κατόχων της πολιτισμικής εξουσίας και τους παγιδεύουν σε περίπλοκες σχέσεις, θεμελιωμένες στην ευγνωμοσύνη και στην ενοχή της συνδιαλλαγής και του συμβιβασμού, με μια διαμεσολαβητική εξουσία που εκλαμβάνεται ως τελευταίο καταφύγιο ή, τουλάχιστον, ως νησίδα εξαίρεσης, ικανή να δικαιολογεί τις παραχωρήσεις της κακής πίστης και να απαλλάσσει από τις ηρωικές ρήξεις.

Αυτή η βαθιά επικάλυψη του λογοτεχνικού και του πολιτικού πεδίου αποκαλύπτεται τη στιγμή της δίκης του Φλομπέρ, γεγονός που κινητοποιεί ένα ισχυρό δίκτυο σχέσεων, ενώνοντας συγγραφείς, δημοσιογράφους, υψηλούς αξιωματούχους, μεγαλοαστούς συνδεδεμένους με την Αυτοκρατορία (κυρίως με τον Αχιλλέα, τον αδελφό του αυτοκράτορα), μέλη της Αυλής, και αυτό υπερβαίνοντας όλες τις διαφορές γούστου και βιοτικού ύφους. Παρά ταύτα, σ' αυτήν τη μεγάλη αλυσίδα υπάρχουν και κάποιοι κατηγορηματικά αποκλεισμένοι: πρώτος πρώτος ο Μποντλαίρ —προγραμμένος από την Αυλή και τα σαλόνια των μελών της αυτοκρατορικής οικογένειας, ο οποίος, αντίθετα από τον Φλομπέρ, χάνει τη δίκη του, επειδή δε θέλησε να προσφύγει στην επιρροή μιας οικογένειας της ανώτερης αστικής τάξης, και δαιμονοποιείται επειδή έχει έρθει σε επαφή με την μποεμία—, αλλά και οι ρεαλιστές όπως ο Ντυραντύ, αργότερα ο Ζολά και η ομάδα του (κι αυτό παρ' όλο που πολλοί από τους παλαιούς της «δεύτερης μποεμίας», όπως ο Αρσέν Ουσσάιγ, συμπεριλήφθηκαν μεταξύ των λογοτεχνών της εξουσίας). Υπάρχουν επίσης οι αγνοημένοι, όπως οι παρνασσιστές, συχνά, είναι αλήθεια, μικροαστικής καταγωγής και στερημένοι κοινωνικού κεφαλαίου.

Όπως οι οδοί της κυριαρχίας, έτσι και οι οδοί της αυτονομίας είναι περίπλοκες, αν όχι αδιαπέραστες. Και οι διαμάχες στο χώρο του πολιτικού πεδίου

–όπως αυτή που φέρνει αντιμέτωπες την αυτοκράτειρα Ευγενία, την ξένη, τη νεόπλουτη και θρησκόληπτη, με την πριγκίπισσα Ματθίλδη, που στο παρελθόν γινόταν δεκτή από το προάστιο Σαιν-Ζερμαίν και εδώ και πολύ καιρό έχει επεκταθεί στα παρισινά σαλόνια, προστάτιδα των τεχνών, φιλελεύθερη και θεματοφύλακα των γαλλικών αξιών– εντέλει εξυπηρετούν εμμέσως τα συμφέροντα των συγγραφέων εκείνων που αγωνιούν περισσότερο για τη λογοτεχνική τους ανεξαρτησία: χάρη στην προστασία των ισχυρών, οι τελευταίοι καταφέρνουν να αποκτήσουν τα υλικά ή θεσμικά μέσα που δεν μπορούν να περιμένουν ούτε από την αγορά, δηλαδή τους εκδότες και τις εφημερίδες, ούτε, όπως θα καταλάβουν σύντομα μετά το 1848, από τις παραγγελίες, στις οποίες κυριαρχούν οι πλέον ενδεείς από τους μποέμ ανταγωνιστές τους.

Παρ' όλο που τα πραγματικά της γούστα (το μυθιστόρημα σε συνέχειες, το μελόδραμα, ο Αλέξανδρος Δουμάς, ο Οζιέ, ο Πονσάρ και ο Φεντό) μάλλον δεν απέχουν ιδιαίτερα από τα γούστα εκείνης την οποία μέμφεται για την ελαφρότητά της, η πριγκίπισσα Ματθίλδη θέλει να προσδώσει στο σαλόνι της υψηλή λογοτεχνική ποιότητα. Επιλέγοντας τους καλεσμένους της σύμφωνα με τις συμβουλές του Τεοφίλ Γκοτιέ, ο οποίος απευθύνθηκε σ' αυτήν το 1861 για να ζητήσει τη βοήθειά της ώστε να βρει μια θέση ικανή να τον απελευθερώσει από τη δημοσιογραφία, και του Σαιντ-Μπεβ, ο οποίος τη δεκαετία του 1860 ήταν πολύ διάσημος και δέσποζε στις εφημερίδες *Le Constitutionnel* και *Le Moniteur*, αποφασίζει να λειτουργήσει ως μαικήνας και προστάτιδα των τεχνών: δε σταματά να παρεμβαίνει για να παράσχει στους φίλους της εύνοια και προστασία, εξασφαλίζοντας τη θέση του γερουσιαστή στον Σαιντ-Μπεβ, το βραβείο της Γαλλικής Ακαδημίας στη Γεωργία Σάνδη, τη Λεγεώνα της Τιμής στον Φλομπέρ και τον Ταιν, κάνοντας τα πάντα στη συνέχεια για να εξασφαλίσει στον Γκοτιέ μια θέση στην Ακαδημία, μεσολαβώντας για να παιχθεί η *Henriette Maréchal* στην Comédie-Française, προστατεύοντας μέσω του Νιουβερκέρκε, του εραστή της, του οποίου τα γούστα ακολουθεί στη ζωγραφική, ζωγράφους της σχολής των pompiers[6] όπως ο Μποντρύ, ο Μπουλανζέ, ο Μπονννά και ο Ζαλαμπέρ.[7]

Μ' αυτό τον τρόπο τα σαλόνια, τα οποία διακρίνονται μεταξύ τους περισσότερο μέσω αυτού που αποκλείουν παρά αυτού που συγκεντρώνουν, συμβάλλουν στη δόμηση του λογοτεχνικού πεδίου (όπως θα το κάνουν, σε άλλες

---

[6] Pompiers ονομάζονταν οι ζωγράφοι, κυρίως του 19ου αιώνα, που πραγματεύονταν συμβατικά θέματα τεχνητά και πομπώδη. (Σ.τ.Μ.)

[7] J. Richardson, *Princess Mathilde*, Λονδίνο, Weidenfeld and Nicolson, 1969, καθώς και F. Strowski, *Tableau de la littérature française au XIXe siècle*, Παρίσι, Paul Delaplane, 1912.

καταστάσεις του πεδίου, οι επιθεωρήσεις και οι εκδότες) γύρω από μεγάλες θεμελιώδεις αντιθέσεις: από τη μια πλευρά, οι εκλεκτικοί και κοσμικοί λογοτέχνες που συγκεντρώνονται στα σαλόνια της Αυλής, από την άλλη οι ελιτιστές μεγάλοι συγγραφείς που συναθροίζονται γύρω από την πριγκίπισσα Ματθίλδη και στα δείπνα του Μανύ (που καθιερώθηκαν από τον Γκαβαρνί, στενό φίλο των αδελφών Γκονκούρ, του Σαιντ-Μπεβ και του Σενεβιέρ, και όπου συγκεντρώνονταν ο Φλομπέρ, ο Πολ Σαιν-Βικτόρ, ο Ταιν, ο Τεοφίλ Γκοτιέ, ο Ογκύστ Νεφετζέ, αρχισυντάκτης τής *Temps*, ο Ρενάν, ο Μπερτελό, ο Σαρλ Εντμόν, συντάκτης τής *La Presse*), και, τέλος, οι όμιλοι των μποέμ.

Τα αποτελέσματα της δομικής κυριαρχίας ασκούνται επίσης μέσω του Τύπου: πολύ διαφορετικός από τον Τύπο της εποχής της μοναρχίας του Ιουλίου, ιδιαίτερα ποικίλος και έντονα πολιτικοποιημένος, ο Τύπος της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, υπό τη διαρκή απειλή της λογοκρισίας και, πολύ συχνά, υπό τον άμεσο έλεγχο των τραπεζιτών, είναι καταδικασμένος είτε να καταγράφει, με ύφος βαρύ και πομπώδες, τα επίσημα γεγονότα, είτε να αφοσιώνεται σε ευρείες λογοτεχνικοφιλοσοφικές θεωρίες χωρίς συνέπεια ή σε σοφολογιοτατισμούς αντάξιους των Μπουβάρ και Πεκυσέ. Ακόμα και οι «σοβαρές» εφημερίδες δίνουν χώρο στο μυθιστόρημα σε συνέχειες, στο βουλεβαρτικό χρονικό και στο αστυνομικό δελτίο, που κυριαρχούν στις δύο πιο διάσημες δημιουργίες της εποχής: στη *Le Figaro*, της οποίας ο ιδρυτής, ο Ανρί ντε Βιλμεσσάν, επιμοιράζει τα κουτσομπολιά που συγκεντρώνει στα σαλόνια, τα καφενεία και τα παρασκήνια σε διάφορες στήλες, σε «απόηχους», «χρονικά», «επιστολές», και στη *Le Petit Journal*, εφημερίδα της μιας πεντάρας, συνειδητά απολιτική, που καθιερώνει την επικράτηση του αστυνομικού δελτίου με λιγότερη ή περισσότερη μυθιστορηματική χροιά.

Οι διευθυντές εφημερίδων, θαμώνες όλων των σαλονιών, στενοί φίλοι των πολιτικών διαχειριστών, είναι πρόσωπα παραχαϊδεμένα, τα οποία κανείς δεν τολμά να προκαλέσει, κυρίως μεταξύ των συγγραφέων και των καλλιτεχνών, που γνωρίζουν πως ένα άρθρο στη *La Presse* ή στη *Le Figaro* προσφέρει φήμη και ανοίγει ορίζοντες. Όπως το διατυπώνει ο Κασσάνι, μέσω των εφημερίδων και των μυθιστορημάτων σε συνέχειες, τα οποία φιλοξενούνται από όλες ανεξαιρέτως τις εφημερίδες και διαβάζονται απ' όλο τον κόσμο, από το λαό μέχρι την αστική τάξη κι από τα γραφεία των υπουργείων μέχρι την Αυλή, «η εκβιομηχάνιση διείσδυσε στην ίδια τη λογοτεχνία αφού πρώτα μεταμόρφωσε τον Τύπο».[8] Οι βιομήχανοι της γραφής κατασκευάζουν, ακολουθώ-

[8] A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, *ό.π.*, σ. 115.

ντας το γούστο του κοινού, έργα γραμμένα σε ύφος πρόχειρο, με όψη λαϊκή, χωρίς όμως και να αποκλείουν ούτε το «λογοτεχνικό» στερεότυπο ούτε την επιδίωξη της εντύπωσης, «τα οποία αποκτήσαμε τη συνήθεια να αξιολογούμε σύμφωνα με τα χρηματικά ποσά που αποφέρουν»:[9] έτσι, ο Πονσόν ντυ Τερράιγ έγραφε καθημερινά και από μια διαφορετική σελίδα για τη *Le Petit Journal*, τη *La Petite Presse*, λογοτεχνική καθημερινή εφημερίδα, τη *L'Opinion Nationale*, καθημερινή πολιτική φιλοαυτοκρατορική εφημερίδα, τη *Le Moniteur*, επίσημη εφημερίδα της Αυτοκρατορίας, τη *La Patrie*, πολύ σοβαρή καθημερινή πολιτική εφημερίδα. Μέσω της δραστηριότητάς τους ως κριτικοί, οι δημοσιογράφοι-συγγραφείς καθιερώνονται, εν πλήρει αθωότητι, ως μέτρο των πάντων στο χώρο της τέχνης και της λογοτεχνίας, αποκτώντας έτσι το δικαίωμα να περιφρονούν οτιδήποτε τους ξεπερνά και να καταδικάζουν όλα τα εγχειρήματα που μπορούν να θέσουν υπό αμφισβήτηση τις ηθικοπρακτικές διαθέσεις που κατευθύνουν τις κρίσεις τους και όπου εκφράζονται κυρίως τα όρια, δηλαδή οι διανοητικοί ακρωτηριασμοί που εγγράφονται στη διαδρομή και τη θέση τους.

Η μποεμία και η επινόηση μιας τέχνης τού ζην

Η ανάπτυξη του Τύπου είναι ένας δείκτης μεταξύ άλλων της δίχως προηγούμενο άνθησης της αγοράς των πολιτιστικών αγαθών, η οποία, με μια σχέση κυκλικής αιτιότητας, συνδέεται με τη συρροή ενός πολύ σημαντικού πληθυσμού νέων ανθρώπων χωρίς περιουσία, προερχόμενων από τις μεσαίες ή λαϊκές τάξεις της πρωτεύουσας και ιδίως της επαρχίας, οι οποίοι έρχονται στο Παρίσι για να δοκιμαστούν στη σταδιοδρομία του συγγραφέα ή του καλλιτέχνη, σταδιοδρομία που μέχρι εκείνη τη στιγμή περιοριζόταν σχεδόν αποκλειστικά στην αριστοκρατία ή στην παρισινή αστική τάξη. Παρά τον πολλαπλασιασμό των προσφερόμενων θέσεων από την εμπορική ανάπτυξη, οι επιχειρήσεις και ο δημόσιος τομέας (κυρίως το εκπαιδευτικό σύστημα) δεν μπορούν να απορροφήσουν όλους τους διπλωματούχους της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, ο αριθμός των οποίων έχει αυξηθεί σημαντικά παντού στην Ευρώπη κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού του 19ου αιώνα και θα γνωρίσει μια νέα ορμή στη Γαλλία κατά τη διάρκεια της Δεύτερης Αυτοκρατορίας.[10]

---

[9] *Στο ίδιο.*

[10] Επ' αυτού του σημείου, θα μπορούσε κανείς να διαβάσει κυρίως: L. O'Boile, «The Problem of Excess of Educated Men in Western Europe, 1800-1850», *The Journal of*

Η ασυμφωνία μεταξύ προσφοράς και ζήτησης κυρίαρχων θέσεων είναι ιδιαίτερα έντονη στη Γαλλία εξαιτίας τριών ειδικών παραγόντων: της νεαρής ηλικίας των διοικητικών στελεχών που προέρχονται από την Επανάσταση, την Αυτοκρατορία και την Παλινόρθωση, η οποία αποκλείει για πολύ καιρό την πρόσβαση σε σταδιοδρομίες ανοιχτές στα παιδιά της μικρής και της μεσαίας αστικής τάξης, όπως είναι ο στρατός, η ιατρική, η διοίκηση (κατάσταση στην οποία προστίθεται ο ανταγωνισμός των αριστοκρατών που ανακτούν τη δημόσια διοίκηση και φράζουν το δρόμο στο «δυναμικό» που προέρχεται από την αστική τάξη)· του συγκεντρωτισμού που μαζεύει τους διπλωματούχους στο Παρίσι· του συστηματικού αποκλεισμού που ασκεί η μεγαλοαστική τάξη, μια μεγαλοαστική τάξη η οποία, ιδιαίτερα ευαισθητοποιημένη από την εμπειρία της Επανάστασης, αντιλαμβάνεται ως απειλή για την κοινωνική τάξη κάθε μορφή ανερχόμενης κινητικότητας (μάρτυρας ο λόγος του Γκιζό, την 1η Φεβρουαρίου 1836, στη Βουλή των Αντιπροσώπων, σχετικά με το μη ενδεδειγμένο χαρακτήρα της εκπαίδευσης στις ανθρωπιστικές σπουδές) και προσπαθεί να κρατήσει τις εξέχουσες θέσεις, κυρίως της ανώτατης διοίκησης, για τα δικά της παιδιά – πασχίζοντας, μεταξύ άλλων, να διατηρήσει το μονοπώλιο πρόσβασης στη δευτεροβάθμια κλασική εκπαίδευση. Πράγματι, υπό τη Δεύτερη Αυτοκρατορία, και σε σχέση κυρίως με την οικονομική ανάπτυξη, οι σπουδαστές της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης συνεχίζουν να αυξάνονται (περνώντας από τις 90.000 το 1850 στις 150.000 το 1875) όπως και εκείνοι της ανώτατης εκπαίδευσης, κυρίως της λογοτεχνικής και της επιστημονικής.[11]

Αυτοί οι νεοφερμένοι, αναθρεμμένοι με ανθρωπιστικές σπουδές και ρητορική, αλλά χωρίς τα οικονομικά μέσα και την κοινωνική προστασία που θα τους ήταν απαραίτητα για να αξιοποιήσουν τους τίτλους τους, προσανατολίζονται προς τα λογοτεχνικά επαγγέλματα, που περιβάλλονται με όλο το κύρος των ρομαντικών θριάμβων και τα οποία, σε αντίθεση με τα πιο γραφειοκρατικά επαγγέλματα, δεν απαιτούν κανέναν επίσημο τίτλο σπουδών, ή στρέφονται προς τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα, τα οποία κερδίζουν κύρος από την επιτυχία του Σαλονιού. Είναι πράγματι σαφές ότι, όπως συμβαίνει πάντοτε, οι λεγόμενοι μορφολογικοί παράγοντες (και κυρίως όσοι άπτονται του *όγκου* των εν λόγω πληθυσμών) υπάγονται και οι ίδιοι σε κοινωνικές συνθήκες τέτοιες όπως, στη συγκεκριμένη περίπτωση, το τεράστιο κύρος της σταδιοδρομίας του συγγραφέα ή του ζωγράφου: «Ακόμα κι εκείνοι από εμάς που δεν ανήκαν στο επάγγελμα» γράφει ο

Modern History, τ. XLII, τχ. 4, 1970, σσ. 471-495, και «The Democratic Left in Germany, 1848», *The Journal of Modern History*, τ. XXXII, τχ. 1, 1961, σσ. 374-383.

[11] A. Prost, *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967*, Παρίσι, A. Colin, 1968.

Ζυλ Μπυισσόν «σκέφτονταν τα πράγματα μόνο και μόνο για να τα γράψουν...».[12]

Αυτές οι μορφολογικές αλλαγές είναι οπωσδήποτε ένας από τους μείζονες καθοριστικούς παράγοντες (τουλάχιστον ως επιτρεπτική αιτία) της πορείας αυτονόμησης του λογοτεχνικού και του καλλιτεχνικού πεδίου και του επακόλουθου μετασχηματισμού της σχέσης μεταξύ του κόσμου της τέχνης και του πολιτικού κόσμου. Μπορούμε, για να καταλάβουμε αυτόν το μετασχηματισμό, να τον σκεφθούμε κατ' αναλογίαν με το πέρασμα, που έχει πολλάκις αναλυθεί, από τον υπηρέτη, προσδεδεμένο με προσωπικούς δεσμούς σε μια οικογένεια, στον ελεύθερο εργάτη (μια ειδική περίπτωση του οποίου είναι ο αγροτικός εργάτης του Βέμπερ), ο οποίος, αφού απελευθερώθηκε από τους δεσμούς εξάρτησης που περιόριζαν ή εμπόδιζαν την ελεύθερη πώληση της εργατικής του δύναμης, είναι διατεθειμένος να αντιμετωπίσει την αγορά και να υποστεί τους δικούς της ανώνυμους περιορισμούς και κυρώσεις, συχνά πολύ πιο ανελέητους από την ήπια βία του πατερναλισμού.[13] Το μείζον πλεονέκτημα αυτής της προσέγγισης είναι ότι μας κρατά σε εγρήγορση έναντι της πολύ διαδεδομένης τάσης να συρρικνώνεται αυτή η θεμελιωδώς αμφίσημη διαδικασία μόνον στις αλλοτριωτικές της συνέπειες (στην παράδοση των Άγγλων ρομαντικών, όπως αναλύεται από τον Ρέυμοντ Γουίλλιαμς): ξεχνάμε πως έχει και απελευθερωτικές συνέπειες, προσφέροντας, παραδείγματος χάρη, στη νέα «προλεταροειδή ιντελιγκέντσια» τη δυνατότητα να ζει, το δίχως άλλο πολύ φτωχικά, από όλα τα μικροεπαγγέλματα που συνδέονται με τη βιομηχανική λογοτεχνία και τη δημοσιογραφία, αλλά και ότι οι νέες δυνατότητες που αποκτώνται έτσι μπορούν επίσης να αποτελούν απαρχή νέων μορφών εξάρτησης.[14]

Με τη συγκέντρωση ενός πολυάριθμου πληθυσμού νέων ανθρώπων που

---

[12] Επιστολή του Jules Buisson στον Eugène Crépet, παρατίθεται στο C. Pichois και J. Ziegler, *Baudelaire*, Παρίσι, Julliard, 1987, σ. 41.

[13] Η ομολογία της θέσης συμβάλλει το δίχως άλλο στην ερμηνεία της τάσης του μοντέρνου καλλιτέχνη να ταυτίζει τον κοινωνικό του προορισμό με αυτόν της πόρνης, του «ελεύθερου εργάτη» της αγοράς των σεξουαλικών συναλλαγών.

[14] Βλέπουμε εδώ ένα παράδειγμα της απλούστευσης που διαπράττουν εκείνοι που αντιλαμβάνονται τους μετασχηματισμούς των σύγχρονων κοινωνιών ως γραμμικές και μονοδιάστατες διαδικασίες, όπως είναι η «διαδικασία πολιτισμού» του Norbert Elias: κατεβάζουν στο επίπεδο μιας μονόπλευρης προόδου περίπλοκες εξελίξεις οι οποίες, όταν αφορούν τους τρόπους κυριαρχίας, είναι πάντοτε αμφίσημες, με διπλή όψη, όπου, παραδείγματος χάρη, η μείωση της προσφυγής στη σωματική βία αντισταθμίζεται από την αύξηση της συμβολικής βίας και όλων των ήπιων μορφών ελέγχου.

φιλοδοξούν να ζήσουν από την τέχνη και οι οποίοι διαχωρίζονται από όλες τις άλλες κοινωνικές κατηγορίες μέσω της τέχνης τού ζην που μόλις έχουν επινοήσει, κάνει την εμφάνισή της μια αληθινή κοινωνία μέσα στην κοινωνία· ακόμα κι αν, όπως έχει καταδείξει ο Ρόμπερτ Ντάρντον, προαναγγελλόταν, σε πολύ πιο περιορισμένη οπωσδήποτε κλίμακα, από τα τέλη του 18ου αιώνα, αυτή η κοινωνία των συγγραφέων και των καλλιτεχνών, όπου κυριαρχούν, τουλάχιστον αριθμητικά, οι συγγραφείς και οι ζωγράφοι β΄ διαλογής, διαθέτει κάτι εντελώς εξαιρετικό, χωρίς προηγούμενο, και προκαλεί πολλά ερωτήματα, κατ' αρχάς μεταξύ των ίδιων των μελών της. Το βιοτικό ύφος των μποέμ, που το δίχως άλλο συνεισέφερε σημαντικά στην επινόηση του βιοτικού ύφους του καλλιτέχνη, με την εκκεντρικότητα, το ευφυολόγημα, την πλάκα, τα τραγούδια, το ποτό και τον έρωτα σε όλες του τις μορφές, αναπτύχθηκε εξίσου ενάντια στην τακτοποιημένη ύπαρξη των επίσημων ζωγράφων και γλυπτών όσο και ενάντια στη ρουτίνα της αστικής ζωής. Το να καθιστάς την τέχνη τού ζην μία από τις καλές τέχνες σημαίνει να προετοιμάζεις την είσοδό της στη λογοτεχνία· αλλά η επινόηση του λογοτεχνικού προσώπου της μποεμίας δεν είναι ένα απλό λογοτεχνικό γεγονός: από τον Μυρζέ και τον Σανφλερύ μέχρι τον Μπαλζάκ και τον Φλομπέρ της *Αισθηματικής αγωγής*, οι μυθιστοριογράφοι συμβάλλουν αποφασιστικά στη δημόσια αναγνώριση της νέας κοινωνικής οντότητας, κυρίως επινοώντας και διαδίδοντας την ίδια την έννοια της μποεμίας, καθώς και στην κατασκευή της ταυτότητάς της, των αξιών της, των κανονιστικών προτύπων και των μύθων της.

Η βεβαιότητα ότι είναι συλλογικά κάτοχοι της τελειότητας στο ζήτημα του βιοτικού ύφους εκφράζεται παντού, από τις *Σκηνές μποέμικης ζωής* του Μυρζέ μέχρι το *Traité de la vie elégante* [*Πραγματεία περί της κομψής ζωής*] του Μπαλζάκ. Έτσι, σύμφωνα με τον Μπαλζάκ, σ' ένα σύμπαν που χωρίζεται σε «τρεις τάξεις όντων», «τον άνθρωπο που εργάζεται» (δηλαδή, συλλήβδην, τον αγρότη, το χτίστη ή το στρατιώτη, το μικρέμπορο, τον υπάλληλο ή και το γιατρό, το δικηγόρο, το μεγαλοεπιχειρηματία, τον κτηματία και το γραφειοκράτη), «τον άνθρωπο που σκέπτεται» και τον «άνθρωπο που δεν κάνει τίποτα» και που είναι αφοσιωμένος στην «κομψή ζωή», ο «καλλιτέχνης αποτελεί μια εξαίρεση: η αδράνειά του είναι εργασία και η εργασία του ανάπαυση· είναι κομψός και ατημέλητος εναλλάξ· ενδύεται, κατά τα κέφια του, την μπλούζα του αγρότη, ή προτιμά το φράκο που φορά ο άνθρωπος της μόδας· δεν ακολουθεί νόμους. Τους επιβάλλει. Είτε περνά την ώρα του μην κάνοντας τίποτε είτε στοχάζεται ένα αριστούργημα, χωρίς να δείχνει απασχολημένος· είτε οδηγεί ένα άλογο με ξύλινη στομίδα, είτε οδηγεί με μεγαλοπρεπή ηνία τα άλογα μιας *μπρίτσκα*· είτε δεν έχει ούτε είκοσι σεντίμ επάνω του, είτε πετάει

το χρυσάφι με τις χούφτες, είναι πάντοτε η έκφραση μιας σπουδαίας σκέψης και κυριαρχεί στην κοινωνία».[15] Η εξοικείωση και η συνενοχή μάς εμποδίζουν να δούμε όλα όσα διακυβεύονται μέσα σ' ένα τέτοιο κείμενο, δηλαδή την εργασία κατασκευής μιας κοινωνικής πραγματικότητας στην οποία συμμετέχουμε λιγότερο ή περισσότερο ως εντεταλμένοι ή ανεξάρτητοι διανοούμενοι και το οποίο δεν είναι τίποτε άλλο παρά η κοινωνική ταυτότητα του διανοητικού παραγωγού. Αυτή την πραγματικότητα, την οποία περιγράφουν λέξεις κοινής χρήσης όπως συγγραφέας, καλλιτέχνης, διανοούμενος, οι πολιτιστικοί παραγωγοί (το κείμενο του Μπαλζάκ είναι μονάχα ένα μεταξύ χιλιάδων) εργάστηκαν για να την παραγάγουν, με τη βοήθεια κανονιστικών ή μάλλον επιτελεστικών εκφωνήσεων, όπως αυτή εδώ: ενώ φαινομενικά λένε αυτό που συμβαίνει, οι περιγραφές αυτές έχουν ως στόχο να μας κάνουν να δούμε και να πιστέψουμε, να μας κάνουν να δούμε τον κοινωνικό κόσμο σύμφωνα με τις πεποιθήσεις μιας κοινωνικής ομάδας που έχει την ιδιαιτερότητα να διαθέτει το μονοπώλιο σχεδόν της παραγωγής λόγου γύρω από τον κοινωνικό κόσμο.

Αμφίσημη πραγματικότητα, η μποεμία εμπνέει αμφιλεγόμενα συναισθήματα, ακόμα και στους πιο φανατικούς υποστηρικτές της. Κατ' αρχάς επειδή αποτελεί πρόκληση απέναντι στην ταξινόμηση: κοντά στο «λαό» του οποίου μοιράζεται συχνά τη φτώχεια, διαχωρίζεται ταυτόχρονα απ' αυτόν λόγω της τέχνης τού ζην, η οποία την προσδιορίζει κοινωνικά και που, ακόμα κι αν αντιτίθεται επιδεικτικά στις αστικές συμβάσεις και συμβατικότητες, την τοποθετεί πιο κοντά στην αριστοκρατία ή την ανώτερη αστική τάξη παρά στην τακτοποιημένη μικροαστική τάξη, κυρίως στο πεδίο των σχέσεων μεταξύ των φύλων, όπου πειραματίζεται σε μεγάλη κλίμακα με όλες τις μορφές υπέρβασης —ελεύθερος έρωτας, πληρωμένος έρωτας, αγνός έρωτας, ερωτισμός— τις οποίες καθιερώνει ως πρότυπα στα γραπτά της. Όλα αυτά ισχύουν εξίσου ακόμα και για τα πιο ενδεή μέλη της που, χάρη στο πολιτισμικό τους κεφάλαιο και το αρτιγενές κύρος τους ως taste makers [διαμορφωτές γούστου], καταφέρνουν να εξασφαλίζουν με το μικρότερο δυνατό κόστος ενδυματολογικές τολμηρότητες, γαστριμαργικές εκκεντρικότητες, πληρωμένους έρωτες και εκλεπτυσμένες διασκεδάσεις, πράγματα για τα οποία οι «αστοί» είναι αναγκασμένοι να πληρώνουν ακριβό τίμημα.

Παρ' όλα αυτά όμως, και αυξάνοντας έτσι την αμφισημία της, η μποεμία δεν παύει να αλλάζει στο πέρασμα του χρόνου, στο βαθμό που αυξάνεται αριθμητικά και που το κύρος και η γοητεία της προσελκύουν ενδεείς νεαρούς, συχνά επαρχιακής και λαϊκής καταγωγής, οι οποίοι γύρω στο 1848

[15] H. de Balzac, *Traité de la vie élégante*, Παρίσι, Delmas, 1952, σ. 16.

κυριαρχούν στη «δεύτερη μποεμία»: σε αντίθεση με τους ρομαντικούς δανδήδες της «χρυσής μποεμίας» της οδού Ντουαγιεννέ, η μποεμία του Μυρζέ, του Σανφλερύ ή του Ντυραντύ συνιστά έναν αληθινό εφεδρικό στρατό της διανόησης, άμεσα υποταγμένο στους νόμους της αγοράς και συχνά υποχρεωμένο να ασκεί και δεύτερο επάγγελμα, ενίοτε χωρίς καμία άμεση σχέση με τη λογοτεχνία, για να μπορέσει να ζήσει μια τέχνη που δεν μπορεί να του εξασφαλίσει τα προς το ζην.

Στην πραγματικότητα, οι δύο μποεμίες συνυπάρχουν χρονικά, αλλά με διαφορετικό κοινωνικό βάρος κατά περίοδο: «οι προλεταροειδείς διανοούμενοι», συχνά τόσο φτωχοί ώστε, χρησιμοποιώντας τον ίδιο τους τον εαυτό ως αντικείμενο, κατά την παράδοση των ρομαντικών Απομνημονευμάτων στο στιλ του Μυσσέ, επινοούν αυτό που θα ονομάσουμε «ρεαλισμό», συνυπάρχουν, όχι χωρίς συγκρούσεις, με τους αστούς που έχουν παρεκτραπεί ηθικά ή έχουν αποπεμφθεί από την τάξη τους και οι οποίοι κατέχουν όλες τις ιδιότητες των κυρίαρχων εκτός από μία, με τους φτωχούς συγγενείς των μεγάλων αστικών δυναστειών, τους κατεστραμμένους ή παρηκμασμένους αριστοκράτες, τους ξένους ή τα μέλη στιγματισμένων μειονοτήτων όπως οι Εβραίοι. Αυτοί οι «αστοί χωρίς δεκάρα», όπως λέει ο Πισσαρρό, ή των οποίων το εισόδημα χρησιμεύει μόνο για τη χρηματοδότηση μιας καταδικασμένης επιχείρησης, είναι σαν εκ των προτέρων συμμορφωμένοι, μέσα στη διπλή ή διχασμένη έξη τους, με τη θέση τού *διπλού δεσμού*, τη θέση των κυριαρχούμενων μεταξύ των κυρίαρχων, η οποία τους προορίζει για ένα είδος αντικειμενικής, άρα και υποκειμενικής, απροσδιοριστίας, ποτέ τόσο ορατής όσο στις ταυτόχρονες ή διαδοχικές διακυμάνσεις της σχέσης τους με τις εξουσίες.

Η ρήξη με το «αστικό»

Οι σχέσεις που διατηρούν οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες με την αγορά, της οποίας η ανώνυμη κύρωση μπορεί να δημιουργήσει μεταξύ τους ανισότητες χωρίς προηγούμενο, συμβάλλουν το δίχως άλλο στο σχηματισμό της αμφιλεγόμενης παράστασης που δημιουργούν για το «ευρύ κοινό», ταυτόχρονα σαγηνευτικό και περιφρονημένο, μέσα στο οποίο συμφύρονται το «αστικό», υποταγμένο στις χυδαίες μέριμνες του εμπορίου, και ο «λαός», παραδομένος στην αποκτήνωση των παραγωγικών δραστηριοτήτων. Αυτή η διπλή αμφισημία τούς οδηγεί να διαμορφώσουν μια αμφιλεγόμενη εικόνα της δικής τους θέσης μέσα στον κοινωνικό χώρο και της κοινωνικής τους λειτουργίας: πράγμα που ερμηνεύει το γεγονός ότι παρασύρονται σε ισχυ-

ρότατες παλινδρομήσεις στο χώρο της πολιτικής και ότι –όπως επιβεβαιώνουν οι πολυάριθμες αλλαγές καθεστώτος που συμβαίνουν μεταξύ 1830 και 1880 – τείνουν να γλιστρούν, σαν ρινίσματα σιδήρου, προς τον πόλο του πεδίου που βρίσκεται προς στιγμήν ενισχυμένος. Έτσι, όταν τα τελευταία χρόνια της μοναρχίας του Ιουλίου το κέντρο βάρους του πεδίου μετατοπίζεται προς τα αριστερά, παρατηρούμε μια γενικευμένη διολίσθηση προς την «κοινωνική τέχνη» και τις σοσιαλιστικές ιδέες (ο ίδιος ο Μποντλαίρ μιλά για την «παιδική ουτοπία της τέχνης για την τέχνη»[16] και εξεγείρεται βίαια εναντίον της καθαρής τέχνης). Αντιστρόφως, υπό τη Δεύτερη Αυτοκρατορία, χωρίς ποτέ να συμμαχήσουν ανοιχτά και διακηρύσσοντας ενίοτε, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Φλομπέρ, τη μέγιστη περιφρόνηση για τον «Μπαντενγκέ»,[17] πολλοί υπερασπιστές της καθαρής τέχνης συχνάζουν τακτικότατα στο ένα ή το άλλο από τα σαλόνια που διατηρούν οι μεγάλες προσωπικότητες της αυτοκρατορικής Αυλής.

Αλλά η κοινωνία των καλλιτεχνών δεν είναι μόνον το εργαστήριο όπου επινοείται αυτή η πολύ ιδιαίτερη τέχνη τού ζην που συνιστά το βιοτικό ύφος του καλλιτέχνη, θεμελιώδης διάσταση του εγχειρήματος της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μία από τις μείζονες λειτουργίες της, καίτοι πάντοτε αγνοημένη, είναι να αποτελεί η ίδια την αγορά της. Προσφέρει την πιο ευνοϊκή, την πιο γεμάτη κατανόηση υποδοχή στις τολμηρότητες και στις παραβάσεις που εισάγουν οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες όχι μόνο στα έργα τους, αλλά και στη ζωή τους, στο βαθμό που αντιλαμβάνονται και την τελευταία ως έργο τέχνης· οι κυρώσεις αυτής της προνομιούχου αγοράς, όταν δε μεταφράζονται σε καμπανιστό χρήμα, έχουν τουλάχιστον την ιδιότητα να εξασφαλίζουν μια μορφή κοινωνικής αναγνώρισης σε αυτό που διαφορετικά (δηλαδή για άλλες ομάδες) θα εμφανιζόταν ως μια πρόκληση στον κοινό νου. Η πολιτιστική επανάσταση από την οποία προέρχεται αυτός ο ανεστραμμένος κόσμος που είναι το λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό πεδίο κατάφερε να πετύχει μόνο και μόνο επειδή οι μεγάλοι αιρεσιάρχες, στη βούλησή τους να ανατρέψουν όλες τις αρχές θεώρησης και διαίρεσης, μπορούσαν να υπολογίζουν, αν όχι στην υποστήριξη, τουλάχιστον στην *προσοχή* όλων εκείνων που, μπαίνοντας στο σύμπαν της τέχνης που βρισκόταν καθ'

---

[16] C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Παρίσι, Gallimard, συλλ. «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, τ. II, σ. 26.

[17] Badinguet: παρατσούκλι του Ναπολέοντα Γ΄ που υιοθετήθηκε από τους εχθρούς του. Πιθανώς προέρχεται από το όνομα ενός χωρικού ή χτίστη με τα ρούχα του οποίου το έσκασε κατά την πτώση της αυτοκρατορίας. (Σ.τ.Μ.)

οδόν προς τη συγκρότησή του, είχαν σιωπηρά αποδεχθεί τη δυνατότητα όλα να είναι δυνατά.

Έτσι, είναι σαφές ότι το λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό πεδίο συγκροτείται ως τέτοιο εντός και μέσω της αντιπαράθεσης με έναν «αστικό» κόσμο που μέχρι τότε δεν είχε δηλώσει ποτέ με τρόπο τόσο ωμό τις αξίες του και την αξίωσή του να ελέγχει τα όργανα νομιμοποίησης, τόσο στον τομέα της τέχνης όσο και της λογοτεχνίας, και ο οποίος, μέσω του Τύπου και των γραφιάδων του, στόχευε στην επιβολή ενός ευτελούς και ευτελιστικού ορισμού της πολιτιστικής παραγωγής. Η ανάμεικτη με περιφρόνηση αποστροφή που εμπνέουν στους συγγραφείς (κυρίως στον Μποντλαίρ και τον Φλομπέρ) αυτό το καθεστώς νεόπλουτων χωρίς παιδεία, που τίθεται στο σύνολό του υπό το έμβλημα του ψεύτικου και του νοθευμένου, το κύρος που αποδιδόταν από την Αυλή στα πλέον κοινά λογοτεχνικά έργα, αυτά τα ίδια που διέδιδε και εγκωμίαζε όλος ο Τύπος, ο χυδαίος υλισμός των νέων κυρίαρχων της οικονομίας, η αυλική δουλοπρέπεια ενός μεγάλου μέρους των συγγραφέων και των καλλιτεχνών, συνέβαλε σημαντικά στην πριμοδότηση της ρήξης με τον κανονικό κόσμο, ρήξη σύμφυτη με τη συγκρότηση του κόσμου της τέχνης ως χωριστού κόσμου, ως αυτοκρατορίας μέσα στην αυτοκρατορία.

«Όλα ήταν ψεύτικα» γράφει ο Φλομπέρ σε μια επιστολή της 28ης Σεπτεμβρίου 1871 στον Μαξίμ Ντυ Καν:[18] «ψεύτικος στρατός, ψεύτικη πολιτική, ψεύτικη λογοτεχνία, ψεύτικο κύρος, ακόμα και ψεύτικες εταίρες». Και αναπτύσσει το θέμα σε μια επιστολή του στη Γεωργία Σάνδη:[19] «Όλα ήταν ψεύτικα, ψεύτικος ρεαλισμός, ψεύτικο κύρος, ακόμα και ψεύτικες πόρνες [...]. Και αυτή η ψευτιά [...] εφαρμοζόταν κυρίως στον τρόπο κρίσης. Ήθελαν μια ηθοποιό αλλά ως καλή μητέρα. Ζητούσαν από την τέχνη να είναι ηθική, από τη φιλοσοφία να είναι σαφής, από τη διαστροφή να είναι αξιοπρεπής, από την επιστήμη να είναι προσιτή στο λαό». Και ο Μποντλαίρ: «Η 2α Δεκεμβρίου με αποπολιτικοποίησε σωματικά. Δεν υπάρχουν πια γενικές ιδέες». Θα μπορούσαμε να παραθέσουμε επίσης, παρ' όλο που είναι πολύ πιο ύστερο, το κείμενο του Μπαζίρ σχετικά με τον πίνακα του Μανέ *Ο Ιησούς λοιδωρείται από τους στρατιώτες*, το οποίο μιλά για την ιδιαίτερη φρίκη που ενέπνεε η πολιτιστική ατμόσφαιρα της Δεύτερης Αυτοκρατορίας: «Αυτός ο Ιησούς, που υποφέρει πραγματικά από τους δήμιους στρατιώτες και που είναι ένας άνθρωπος αντί να είναι ένας θεός, δεν μπορούσε βέβαια να γίνει αποδεκτός... Ζούμε το φανατισμό του χαριτωμένου και θα επιθυμούσαμε όλα τα πρόσωπα, από το θύμα

---

[18] G. Flaubert, *Corr.*, C., τ. VI, σ. 161.

[19] G. Flaubert, 29 Απριλίου 1871, *Corr.*, C., τ. VI, σσ. 229-230.

μέχρι τους μαστιγωτές, να έχουν σαγηνευτικές μορφές. Υπάρχει και θα υπάρχει πάντοτε μια σχολή για την οποία η φύση έχει ανάγκη από ψιμύθια και η οποία δεν αποδέχεται την τέχνη παρά μόνο με την προϋπόθεση να ψεύδεται. Αυτό το δόγμα ανθούσε τότε: το γούστο της αυτοκρατορίας έτεινε προς το ιδεώδες και απεχθανόταν να βλέπει τα πράγματα έτσι όπως είναι».[20]

Πώς να μην υποθέσουμε λοιπόν ότι η πολιτική εμπειρία αυτής της γενιάς, με την αποτυχία της επανάστασης του 1848 και το πραξικόπημα του Λουδοβίκου-Ναπολέοντα Βοναπάρτη, κατόπιν με τη μακρόχρονη απογοήτευση της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, έπαιξε κάποιο ρόλο στην επεξεργασία μιας απομαγευμένης θέασης του πολιτικού και του κοινωνικού κόσμου που συμβαδίζει απόλυτα με τη λατρεία της τέχνης για την τέχνη; Αυτή η αποκλειστική θρησκεία είναι το τελευταίο καταφύγιο για εκείνους που αρνούνται την υποταγή και την παραίτηση: «Η στιγμή ήταν ολέθρια για τους στίχους», όπως θα γράψει ο Φλομπέρ στην εισαγωγή τού *Dernières chansons* του φίλου του Λουί Μπουιλέ. «Η φαντασία όπως και το θάρρος βρίσκονταν πλήρως ισοπεδωμένα, και το κοινό, εξίσου με την εξουσία, δεν ήταν διατεθειμένο να επιτρέψει την ανεξαρτησία του πνεύματος».[21] Όταν ο λαός εξέφρασε μια πολιτική ανωριμότητα που δεν είχε όμοιό της παρά μόνο στην κυνική ανανδρία της αστικής τάξης, και όταν τα ανθρωπιστικά οράματα και οι φιλάνθρωποι αγώνες χλευάστηκαν και ατιμάστηκαν από εκείνους ακριβώς που είχαν κάνει επάγγελμα την υπεράσπισή τους —δημοσιογράφους που πουλιόνταν σε όποιον έδινε τα περισσότερα, παλαιούς «μάρτυρες της τέχνης» που γίνονταν θεματοφύλακες της καλλιτεχνικής ορθοδοξίας, λογοτέχνες που κολάκευαν έναν ψεύτικο ιδεαλισμό της φυγής στα «τίμια» θεατρικά έργα και μυθιστορήματά τους—, μπορεί κανείς να πει, μαζί με τον Φλομπέρ, ότι «δεν υπάρχει πια τίποτα» και ότι «πρέπει να κλειστούμε στον εαυτό μας και να συνεχίσουμε με κατεβασμένο κεφάλι το έργο μας, σαν τυφλοπόντικες».[22]

Και όντως, όπως παρατηρεί ο Αλμπέρ Κασσάνι, «θα αφιερωθούν στην ανεξάρτητη τέχνη, στην καθαρή τέχνη, και καθώς η τέχνη χρειάζεται μια πρώτη ύλη, είτε θα αναζητήσουν αυτή την πρώτη ύλη στο παρελθόν, είτε θα τη βρουν στο παρόν, αλλά για να φτιάξουν από αυτήν απλές αντικειμε-

---

[20] E. Bazire, *Manet*, Παρίσι, 1884, σσ. 44-45, παρατίθεται στο *Manet, Catalogue de l'exposition de 1983*, Παρίσι, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1983, σ. 226.
[21] G. Flaubert, Εισαγωγή στο *Dernières chansons* του L. Bouilhet, 20 Ιουνίου 1870, παρατίθεται στο *Corr.*, C., τ. VI, Παράρτημα 2, σ. 477.
[22] G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 22 Σεπτεμβρίου 1853, *Corr.*, P., τ. II, σ. 437.

νικές αναπαραστάσεις ανιδιοτελείς»:[23] «Η σκέψη του Ρενάν σκιαγραφεί την εξέλιξη που θα την οδηγήσει στον ντιλεταντισμό ("Από το 1852 και μετά, έγινα όλος περιέργεια")· ο Λεκόντ ντε Λιλ θάβει κάτω από το παρνασσικό μάρμαρο τα ανθρωπιστικά οράματά του· οι αδελφοί Γκονκούρ επαναλαμβάνουν ότι "ο καλλιτέχνης, ο άνθρωπος των γραμμάτων, ο λόγιος, δεν πρέπει ποτέ να αναμειγνύονται με την πολιτική: είναι η καταιγίδα που πρέπει να την αφήσουν να περάσει από κάτω τους"».[24]

Όσο κι αν αποδεχόμαστε αυτές τις περιγραφές, πρέπει να απορρίψουμε την ιδέα, που τείνουν να υποβάλουν, ενός άμεσου καθορισμού από πολιτικές και οικονομικές συνθήκες: αντίθετα, αυτό που συμβαίνει είναι πως με αφετηρία την πολύ ιδιαίτερη θέση που κατέχουν μέσα στο λογοτεχνικό μικρόκοσμο, ο Φλομπέρ, ο Μποντλαίρ, ο Ρενάν, ο Λεκόντ ντε Λιλ και οι Γκονκούρ αντιλαμβάνονται μια πολιτική συγκυρία που, ακριβώς επειδή γίνεται κατανοητή μέσω των κατηγοριών πρόσληψης που είναι σύμφυτες στις διαθέσεις τους, νομιμοποιεί και ενθαρρύνει την τάση τους προς την ανεξαρτησία (την οποία άλλες ιστορικές συνθήκες θα μπορούσαν να την καταστείλουν ή να εξουδετερώσουν, ενισχύοντας για παράδειγμα, όπως την προηγουμένη και την επομένη του 1848, τις κυριαρχούμενες θέσεις μέσα στο λογοτεχνικό και το κοινωνικό πεδίο).

Ο Μποντλαίρ νομοθέτης

Αυτή η ανάλυση των σχέσεων μεταξύ του λογοτεχνικού πεδίου και του πεδίου της εξουσίας, που δίνει έμφαση στις (φανερές ή λανθάνουσες) μορφές και στα (άμεσα ή ανεστραμμένα) αποτελέσματα της εξάρτησης, δεν πρέπει να μας κάνει να ξεχνάμε αυτό που συνιστά ένα από τα μείζονα αποτελέσματα της λειτουργίας του λογοτεχνικού κόσμου ως πεδίου. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η ηθική αγανάκτηση ενάντια σε όλες τις μορφές υποταγής στις εξουσίες ή στην αγορά —είτε πρόκειται για την καριερίστικη σπουδή που οδηγεί διάφορους συγγραφείς (σκεφτόμαστε κάποιον σαν τον Μαξίμ Ντυ Καν) να επιδιώκουν τα προνόμια και τις τιμές, είτε για την υποδούλωση στις απαιτήσεις του Τύπου και της δημοσιογραφίας που σπρώχνει συγγραφείς μυθιστορημάτων σε συνέχειες και βοντβίλ σε μια λογοτεχνία χωρίς απαιτήσεις και χωρίς γραφή— έπαιξε καθοριστικό ρόλο, για πρό-

---

[23] A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, *ό.π.*, σσ. 212-213.

[24] E. Caramaschi, *Réalisme et Impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Πίζα, Libreria Goliardica, Παρίσι, Nizet, χ.χ., σ. 96.

σωπα όπως ο Μποντλαίρ ή ο Φλομπέρ, στην καθημερινή αντίσταση που οδήγησε στην προοδευτική διακήρυξη της αυτονομίας των συγγραφέων· και είναι βέβαιο ότι, στην ηρωική φάση της κατάκτησης της αυτονομίας, η ηθικοπρακτική ρήξη αποτελεί πάντοτε, όπως είναι πολύ φανερό στον Μποντλαίρ, θεμελιώδη διάσταση όλων των αισθητικών ρήξεων.

Αλλά είναι εξίσου βέβαιο ότι η αγανάκτηση, η εξέγερση, η περιφρόνηση παραμένουν αρνητικές αρχές, τυχαίες και συγκυριακές, πολύ άμεσα εξαρτημένες από τις ιδιαίτερες διαθέσεις και ιδιότητες των προσώπων, και οπωσδήποτε πολύ εύκολα αντιστρέψιμες ή αναστρέψιμες, και ότι η αντιδραστική ανεξαρτησία που προκαλούν παραμένει υπερβολικά ευάλωτη στις επιχειρήσεις γοητείας ή προσάρτησης από μέρους των ισχυρών. Πρακτικές που με κανονικότητα και διάρκεια υπερβαίνουν τους περιορισμούς και τις άμεσες ή έμμεσες πιέσεις των εφήμερων εξουσιών είναι εφικτές μόνον όταν βρίσκουν την απαρχή τους όχι στις ρευστές κλίσεις της διάθεσης ή στις βολονταριστικές αποφάσεις της ηθικής, αλλά στην ίδια την αναγκαιότητα ενός κοινωνικού σύμπαντος που θα έχει ως θεμελιώδη νόμο, ως *νόμο*,[25] την ανεξαρτησία απέναντι στις οικονομικές και πολιτικές εξουσίες· όταν, με άλλα λόγια, ο ειδικός *νόμος* που συνιστά ως τέτοια τη λογοτεχνική ή την καλλιτεχνική τάξη βρίσκεται θεσμοθετημένος ταυτόχρονα στις αντικειμενικές δομές ενός κοινωνικά ρυθμισμένου σύμπαντος και στις νοητικές δομές εκείνων που το κατοικούν και που τείνουν εξ αυτού να αποδεχτούν ως αυτονόητες τις επιταγές που είναι εγγεγραμμένες στην ενυπάρχουσα λογική της λειτουργίας του.

Μόνο μέσα σ' ένα λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό πεδίο που έχει κατακτήσει έναν υψηλό βαθμό αυτονομίας, όπως θα πρέπει να ήταν η περίπτωση της Γαλλίας του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα (κυρίως μετά τον Ζολά και την υπόθεση Ντρέυφους), όλοι αυτοί που επιθυμούν να δηλώνονται ως πλήρη μέλη του κόσμου της τέχνης, και κυρίως εκείνοι που επιθυμούν να κατακτήσουν τις κυρίαρχες θέσεις του, θα αισθάνονται υποχρεωμένοι να διακηρύξουν την ανεξαρτησία τους απέναντι στις εξωτερικές δυνάμεις, πολιτικές ή οικονομικές· τότε, και μόνον τότε, η αδιαφορία απέναντι στις εξουσίες και τις τιμές, ακόμα και τις πλέον εξειδικευμένες φαινομενικά, όπως είναι η Ακαδημία, ή το βραβείο Νόμπελ, και η απόσταση από τους ισχυρούς και τις αξίες τους θα γίνονται άμεσα κατανοητές, δηλαδή σεβαστές, και κατά συνέπεια θα ανταμείβονται και θα στηρίζονται σ' αυτό το γεγονός

[25] Με πλάγιους και αραιωμένους χαρακτήρες θα δηλώνονται στο εξής οι ελληνικές λέξεις που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας. (Σ.τ.Μ.)

ώστε να επιβληθούν σε όλο και μεγαλύτερο εύρος ως πρακτικά αξιώματα νόμιμων συμπεριφορών.

Κατά την κρίσιμη φάση της σύστασης ενός αυτόνομου πεδίου που διεκδικεί το δικαίωμα να προσδιορίζει το ίδιο τις αρχές της νομιμότητάς του, οι συνεισφορές στην αμφισβήτηση των λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών θεσμών (με αποκορύφωμα την ανατροπή της Ακαδημίας ζωγραφικής και του Σαλονιού) και στην επινόηση και την επιβολή ενός νέου *νόμου* ήρθαν από τις πλέον διαφορετικές θέσεις: κατ' αρχάς από την πολυάριθμη νεολαία του Καρτιέ Λατέν που καταγγέλλει και τιμωρεί, κυρίως στο θέατρο, τις συναλλαγές με την εξουσία· από το ρεαλιστικό κύκλο των Σανφλερύ και Ντυραντύ, που αντιπαραθέτουν τις πολιτικολογοτεχνικές θεωρίες τους στον κομφορμιστικό «ιδεαλισμό» της αστικής τέχνης· τέλος και κυρίως, από τους υποστηρικτές της τέχνης για την τέχνη. Πράγματι, πέραν των διαφορών τους, ο Μποντλαίρ, ο Φλομπέρ, ο Μπανβίλ, ο Ουυσμάν, ο Βιλλιέ ντε Λ' Ιλ-Αντάμ, ο Μπαρμπέ ντ' Ορεβιγύ ή ο Λεκόντ ντε Λιλ έχουν ως κοινό το γεγονός πως είναι στρατευμένοι σ' ένα έργο το οποίο βρίσκεται στους αντίποδες μιας παραγωγής υποταγμένης στις κάθε λογής εξουσίες ή στην αγορά, και, παρά τις διακριτικές παραχωρήσεις τους στη γοητεία των σαλονιών (ή ακόμα και, στην περίπτωση του Τεοφίλ Γκοτιέ, της Ακαδημίας), είναι οι πρώτοι που διατυπώνουν καθαρά τους κανόνες της νέας νομιμότητας. Όλοι αυτοί λοιπόν, αφού καθιστούν τη ρήξη σε σχέση με τους κυρίαρχους αρχή της ύπαρξης του καλλιτέχνη ως καλλιτέχνη, τη θεσμίζουν ως κανόνα λειτουργίας τού υπό σύσταση πεδίου. Έτσι, ο Ρενάν μπορεί να προφητεύει: «Αν η επανάσταση γίνει προς μια απολυταρχική και ιησουιτική κατεύθυνση, εμείς θα αντιδράσουμε στρεφόμενοι προς την ευφυΐα και το λιμπεραλισμό. Αν πάλι γίνει υπέρ του σοσιαλισμού, εμείς θα αντιδράσουμε προς την κατεύθυνση του πολιτισμού και της πνευματικής παιδείας, που προφανώς θα υποφέρει κατ' αρχάς απ' αυτή την παρεκτροπή...».

Αν, σ' αυτό το συλλογικό εγχείρημα, που δεν έχει ρητώς καθορισμένο πρόγραμμα ούτε σαφώς δηλωμένο ηγέτη, έπρεπε να ονομάσουμε κάποιο θεμελιωτή ήρωα, ένα *νομοθέτη*, και μια πρώτη ιδρυτική πράξη, δε θα μπορούσαμε προφανώς να σκεφθούμε οποιονδήποτε άλλον εκτός από τον Μποντλαίρ και, μεταξύ άλλων δημιουργικών παραβάσεων, την υποψηφιότητά του στη Γαλλική Ακαδημία, πράξη ταυτόχρονα απολύτως σοβαρή και παρωδική. Με μια ώριμη και συνειδητή απόφαση, ακόμα και στην πρόθεσή της να προσβάλει (διαλέγει να πολιορκήσει την καρέκλα του Λακορνταίρ), προορισμένη να φανεί αλλόκοτη, ίσως και σκανδαλώδης, τόσο στους φίλους του από το ανατρεπτικό στρατόπεδο όσο και στους εχθρούς του από το συντηρητικό στρατόπεδο, οι οποίοι μάλιστα ελέγχουν την Ακα-

δημία και ενώπιον των οποίων αποφασίζει να παρουσιαστεί –θα τους επισκεφθεί έναν έναν–, ο Μποντλαίρ προκαλεί κάθε κατεστημένη λογοτεχνική τάξη. Η υποψηφιότητά του είναι μια αληθινή συμβολική επίθεση και μάλιστα πολύ πιο εκρηκτική απ' όλες τις δίχως κοινωνικές συνέπειες παραβάσεις τις οποίες, περίπου έναν αιώνα αργότερα, θα αποκαλέσουν «δράσεις» οι κύκλοι της ζωγραφικής: θέτει υπό αμφισβήτηση και προκαλεί τις νοητικές δομές, τις κατηγορίες πρόσληψης και εκτίμησης που, προσαρμοσμένες στις κοινωνικές δομές μέσω μιας ισοδυναμίας τόσο βαθιάς ώστε να διαφεύγουν και από την πιο ριζοσπαστική φαινομενικά κριτική, βρίσκονται στην απαρχή μιας ασυνείδητης και έμμεσης υποταγής στην πολιτισμική τάξη, μιας ενστικτώδους προσχώρησης που προδίδεται, παραδείγματος χάρη, στην «κατάπληξη» ενός Φλομπέρ, ικανότερου ωστόσο από όλους τους υπόλοιπους να κατανοήσει την μποντλαιρική πρόκληση.

Ο Φλομπέρ γράφει στον Μποντλαίρ, ο οποίος του είχε ζητήσει να συστήσει την υποψηφιότητά του στον Ζυλ Σαντό: «Έχω τόσες ερωτήσεις να σας κάνω και η κατάπληξή μου είναι τόσο βαθιά, που ούτε ένας τόμος δε θ' αρκούσε γι' αυτό!».[26] Και στον Ζυλ Σαντό, με εντελώς μποντλαιρική ειρωνεία: «Ο υποψήφιος μου αναθέτει να σας πω "αυτό που σκέπτομαι γι' αυτόν". Θα πρέπει να γνωρίσετε το έργο του. Όσο για μένα, αν ανήκα στην αξιότιμη συνέλευση, θα μου άρεσε να τον έβλεπα να κάθεται ανάμεσα στον Βιλλμαίν και τον Νιζάρ! Τι εικόνα!».[27]

Παρουσιάζοντας την υποψηφιότητά του σ' έναν ευρύτατα αναγνωρισμένο ακόμη θεσμό καθιέρωσης, ο Μποντλαίρ, ο οποίος γνωρίζει καλύτερα απ' τον καθένα τι υποδοχή θα του γίνει, διακηρύσσει το δικαίωμα στην καθιέρωση που του προσδίδει η αναγνώριση που απολαμβάνει στο στενό κύκλο της πρωτοπορίας· υποχρεώνοντας αυτόν το θεσμό, που στα δικά του μάτια έχει απολέσει το κύρος του, να δηλώσει δημοσίως την ανικανότητά του να τον αναγνωρίσει, διακηρύσσει ταυτόχρονα το δικαίωμα, ίσως μάλιστα και το καθήκον, που βαραίνει τον κάτοχο της νέας νομιμότητας, να ανατρέψει τον πίνακα των αξιών, εξαναγκάζοντας αυτούς ακριβώς που τον αναγνωρίζουν και στους οποίους η πράξη του προκαλεί σύγχυση να ομολογήσουν ότι αναγνωρίζουν ακόμη την παλαιά τάξη πολύ περισσότερο απ' ό,τι πιστεύουν. Με αυτή την παράλογη, αντίθετη στον κοινό νου, πράξη του, αναλαμβάνει να θεσμίσει την ανομία που, παραδόξως, αποτελεί το *νόμο* αυτού

---

[26] G. Flaubert, επιστολή στον C. Baudelaire, 26 Ιανουαρίου 1862, *Corr.*, P., τ. III, σ. 203.

[27] G. Flaubert, επιστολή στον J. Sandeau, 26 Ιανουαρίου 1862, *Corr.*, P., τ. III, σ. 202.

του παράδοξου σύμπαντος που θα γίνει το λογοτεχνικό πεδίο όταν κατακτήσει την πλήρη αυτονομία του, δηλαδή τον ελεύθερο ανταγωνισμό μεταξύ δημιουργών-προφητών που διακηρύσσουν ελεύθερα τον παράξενο και ιδιαίτερο *νόμο*, χωρίς προηγούμενο και χωρίς αντίστοιχο, που τους προσδιορίζει. Αυτό ακριβώς λέει και ο ίδιος στον Φλομπέρ στην επιστολή του της 31ης Ιανουαρίου 1862: «Πώς είναι δυνατόν να μη μαντέψατε ότι Μποντλαίρ σημαίνει: Ογκύστ Μπαρμπιέ, Τεοφίλ Γκοτιέ, Μπανβίλ, Φλομπέρ, Λεκόντ ντε Λιλ, δηλαδή *καθαρή λογοτεχνία*;».[28]

Και η αμφιθυμία του ίδιου του Μποντλαίρ —ο οποίος, παρ' όλο που ταυτόχρονα διακηρύσσει μέχρι τέλους την ίδια πεισματική άρνηση της «αστικής» ζωής, λαχταράει ωστόσο την κοινωνική αναγνώριση (μήπως δεν ονειρεύτηκε για μια στιγμή τη Λεγεώνα της Τιμής ή, όπως έγραψε στη μητέρα του, τη διεύθυνση ενός θεάτρου;)— κάνει φανερή όλη τη δυσκολία της ρήξης που πρέπει να επιτελέσουν οι θεμελιωτές επαναστάτες (οι ίδιες αμφιταλαντεύσεις ισχύουν και για τον Μανέ) προκειμένου να εγκαταστήσουν μια νέα τάξη. Όπως ακριβώς η εκλεκτική παράβαση του ανανεωτή (σκεφτόμαστε εδώ το *Νεκρό τορέρο* του Μανέ) μπορεί να εμφανιστεί ως αδεξιότητα της ανεπάρκειας, έτσι και η σκόπιμη αποτυχία της πρόκλησης παραμένει αποτυχία, τουλάχιστον στα μάτια των Βιλλμαίν αλλά και των Σαιντ-Μπεβ — ο οποίος κλείνει το αφιερωμένο στις εκλογές της Ακαδημίας άρθρο του στην εφημερίδα *Le Constitutionnel* μ' αυτές τις γεμάτες ύπουλη συγκατάβαση παρατηρήσεις: «Αυτό που είναι βέβαιο είναι ότι ο κύριος Μποντλαίρ κατάφερε να τον δούμε, ότι εκεί που περιμέναμε να προβάλει ένας παράξενος, εκκεντρικός άνθρωπος, βρεθήκαμε μπροστά σ' έναν υποδειγματικό υποψήφιο, κόσμιο, γεμάτο σεβασμό, σ' ένα ευγενικό αγόρι, λεπταίσθητο στη γλώσσα και εντελώς κλασικό ως προς τις φόρμες».[29]

Οπωσδήποτε δεν είναι εύκολο, ακόμη και για τον ίδιο το δημιουργό στην ιδιωτικότητα της εμπειρίας του, να διακρίνει τον αποτυχημένο καλλιτέχνη, τον μποέμ που παρατείνει την εφηβική εξέγερση πέρα από το κοινωνικά καθορισμένο όριο, από τον «καταραμένο καλλιτέχνη», προσωρινό θύμα της

---

[28] C. Baudelaire, επιστολή στον Gustave Flaubert, 31 Ιανουαρίου 1862, παρατίθεται στο C. Pichois και J. Ziegler, *Baudelaire*, *ό.π.*, σ. 445.

[29] Σχετικά με την υποψηφιότητα στην Ακαδημία, όπως και για ό,τι αφορά το μποντλαιρικό εγχείρημα, και κυρίως τις σχέσεις με τους εκδότες, θα μπορούσαμε να διαβάσουμε το C. Pichois και J. Ziegler, *Baudelaire*, *ό.π.*, καθώς επίσης και το H. J. Martin και R. Chartier (επιμ.), *Histoire de l'édition française*, 4 τόμοι, Παρίσι, Promodis, 1984· και για τον Flaubert το R. Descharmes, «Flaubert et ses éditeurs, Michel Lévy et Georges Charpentier», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1911, σσ. 364-393 και 627-663.

αντίδρασης που προκαλείται από τη συμβολική επανάσταση που επιτελεί. Όσο καιρό δεν είναι αναγνωρισμένη απ' όλους η νέα αρχή νομιμότητας, η οποία μας επιτρέπει να δούμε στην παρούσα κατάρα ένα σημάδι μελλοντικής εκλογής, όσο καιρό λοιπόν ένα νέο αισθητικό καθεστώς δεν έχει παγιωθεί μέσα στο πεδίο και, πέρα από αυτό, στο ίδιο το πεδίο της εξουσίας (το πρόβλημα θα τεθεί με τους ίδιους όρους για τον Μανέ και για τους «απορριφθέντες» του Σαλονιού), ο αιρετικός καλλιτέχνης είναι καταδικασμένος σε μια παράξενη αβεβαιότητα, πηγή τρομερής *έντασης*.

Και ακριβώς επειδή ο Μποντλαίρ έζησε, με τη διαύγεια που προσφέρει κάθε νέο ξεκίνημα, όλες τις αντιφάσεις που προσλαμβάνονται με τη μορφή double binds [διπλών δεσμών] και είναι εγγενείς τού προς σύσταση λογοτεχνικού πεδίου, κανείς δεν είδε διαυγέστερα από αυτόν το δεσμό μεταξύ των μετασχηματισμών της οικονομίας και της κοινωνίας και των μετασχηματισμών της καλλιτεχνικής και λογοτεχνικής ζωής που τοποθετούν τους υποψήφιους για τη θέση του συγγραφέα ή του καλλιτέχνη μπροστά στο διάζευγμα ανάμεσα στον εξευτελισμό, με την περίφημη «μποέμικη ζωή», φτιαγμένη από υλική και ηθική φτώχεια, στειρότητα και πικρία, και στην εξίσου εξευτελιστική υποταγή στο γούστο των κυρίαρχων, μέσω της δημοσιογραφίας, του μυθιστορήματος σε συνέχειες ή του θεάτρου του βουλεβάρτου. Λυσσαλέος κριτής του αστικού γούστου, αντιτίθεται με το ίδιο μένος στην «αστική σχολή» των «ιπποτών του κοινού νου», της οποίας ηγείται ο Εμίλ Οζιέ, και στη «σοσιαλιστική σχολή», που και οι δυο τους υιοθετούν το ίδιο (ηθικό) σύνθημα: «Ας ηθικολογούμε! Ας ηθικολογούμε!».

Στο άρθρο του για την *Κυρία Μποβαρύ*, το οποίο δημοσιεύτηκε στην επιθεώρηση *L'Artiste*, γράφει: «Εδώ και πολλά χρόνια, είναι εξαιρετικά μειωμένο το μερίδιο του ενδιαφέροντος που το κοινό προσδίδει στα πνευματικά πράγματα· ο προϋπολογισμός του ενθουσιασμού του συρρικνώνεται διαρκώς. Τα τελευταία χρόνια του Λουδοβίκου-Φίλιππου είδαν τις ύστατες εκρήξεις ενός πνεύματος που μπορούσε ακόμη να διεγείρεται από τα παιχνίδια της φαντασίας· αλλά ο νέος μυθιστοριογράφος βρέθηκε αντιμέτωπος με μια φθαρμένη κοινωνία —κάτι χειρότερο από φθαρμένη—, εκχυδαϊσμένη και άπληστη, που νιώθει φρίκη μονάχα για τη φαντασία και αγάπη μονάχα για την κατοχή».[30] Επίσης, συναντώντας για μια ακόμη φορά τον Φλομπέρ, ο οποίος επιστολή την επιστολή (κυρίως στη Λουίζ Κολέ) μάχεται εναντίον του «χαριτωμένου», του «αισθηματικού», καταγγέλλει, σε ένα προσχέδιο απάντησης σε κά-

[30] C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, *ό.π.*, τ. II, σσ. 79-80· βλ., επίσης, σχετικά με τον Gautier, *στο ίδιο*, τ. II, σ. 106.

ποιο άρθρο του Ζυλ Ζανέν σχετικά με τον Χάινε, το γούστο του χαριτωμένου, του εύθυμου, του γοητευτικού, που οδηγεί τους κριτικούς να προτιμούν τη χαρά των Γάλλων ποιητών από τη μελαγχολία των ξένων ποιητών (εν προκειμένω έχει στο νου του εκείνους που, όπως ο Μπερανζέ, μπορούν να φτιάχνουν ύμνους για τη «σαγηνευτική μέθη των είκοσι χρόνων»[31]). Και καταφέρεται με μανία αντάξια του Φλομπέρ εναντίον εκείνων που δέχονται να υπηρετήσουν το αστικό γούστο, κυρίως στο θέατρο: «Εδώ και κάποιο καιρό, μια μεγάλη μανία εντιμότητας έχει καταλάβει το θέατρο καθώς και το μυθιστόρημα [...]. Ένα από τα πιο περήφανα στηρίγματα της αστικής εντιμότητας, ένας από τους ιππότες του κοινού νου, ο κ. Εμίλ Οζιέ, έγραψε ένα έργο, το *La Ciguë*, όπου βλέπουμε ένα νεαρό ταραχοποιό, γλεντζέ και πότη [...] να ερωτεύεται [...] τα καθάρια μάτια ενός κοριτσιού. Έχουμε δει μεγάλους ακόλαστους [...] να αναζητούν στον ασκητισμό [...] άγνωστες πικρές ηδονές. Αυτό θα ήταν ωραίο, αν και αρκετά κοινότοπο. Όμως αυτό θα ξεπερνούσε τις ενάρετες δυνάμεις του κοινού του κ. Οζιέ. Νομίζω πως θέλησε να αποδείξει ότι στο τέλος πρέπει *πάντα να αποκαθίσταται κανείς*...».[32]

Ζει και περιγράφει με υπέρτατη διαύγεια την αντίφαση που του αποκάλυψε η μαθητεία στη λογοτεχνική ζωή, η οποία συντελέστηκε μέσα στον πόνο και την εξέγερση, στους κόλπους της μποεμίας της δεκαετίας του 1840· η τραγική ταπείνωση του ποιητή, ο αποκλεισμός και η κατάρα που τον πλήττουν, του επιβάλλονται από μια εξωτερική αναγκαιότητα, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζονται σ' αυτόν, από μια εντελώς εσωτερική αναγκαιότητα, ως συνθήκη για την ολοκλήρωση του έργου. Η εμπειρία και η συνείδηση αυτής της αντίφασης τον κάνουν, διαφοροποιούμενο από τον Φλομπέρ, να τοποθετεί όλη την ύπαρξή του και όλο το έργο του υπό το έμβλημα της πρόκλησης, της ρήξης, να γνωρίζει ότι δεν υπάρχει γι' αυτόν άλλος δρόμος και να επιθυμεί να παραμείνει στο διηνεκές αταξινόμητος.

Αν μέσα στο πεδίο ο Μποντλαίρ καταλαμβάνει μια θέση συγκρίσιμη με εκείνη του Φλομπέρ, ωστόσο προσδίδει σ' αυτήν και μια ηρωική διάσταση, θεμελιωμένη το δίχως άλλο στη σχέση του με την οικογένειά του, η οποία θα τον οδηγήσει τη στιγμή της δίκης του σε μια στάση πολύ διαφορετική από την αντίστοιχη του Φλομπέρ —που σπεύδει να ενεργοποιήσει την αστική εντιμότητα της καταγωγής του— και η οποία είναι επίσης υπεύθυνη για τη μακρόχρονη βύθισή του στη φτώχεια της μποέμικης ζωής. Πρέπει να παραθέσουμε την επιστολή που γράφει στη μητέρα του, «εξουθενωμένος, από κούραση, θλίψη και πείνα»: «Στείλτε μου [...] κάτι για

---

[31] *Στο ίδιο*, τ. II, σσ. 231-234.
[32] *Στο ίδιο*, τ. II, σσ. 38, 41.

να ζήσω καμιά εικοσαριά μέρες [...]. Πιστεύω τόσο απόλυτα στο πρόγραμμα και στη δύναμη της θέλησής μου ώστε να γνωρίζω με βεβαιότητα πως, αν κατάφερνα να ζήσω, για δεκαπέντε με είκοσι μέρες, μια κανονική ζωή, η διάνοιά μου θα σωζόταν».[33] Ενώ ο Φλομπέρ βγαίνει από τη δίκη της *Κυρίας Μποβαρύ* ενδυναμωμένος από το σκάνδαλο, ανυψωμένος στις τάξεις των πιο μεγάλων συγγραφέων της εποχής του, ο Μποντλαίρ βιώνει μετά τη δίκη για τα *Άνθη του κακού* τη μοίρα ενός «δημόσιου» προσώπου —είναι αλήθεια—, στιγματισμένου όμως, αποκλεισμένου από την καλή κοινωνία και τα σαλόνια στα οποία συχνάζει ο Φλομπέρ, και εξόριστου στο περιθώριο του λογοτεχνικού σύμπαντος από τον Τύπο ευρείας κυκλοφορίας και τις επιθεωρήσεις. Το 1861, η δεύτερη έκδοση των *Ανθέων του κακού* αγνοείται από τον Τύπο, άρα και από το ευρύ κοινό, επιβάλλει ωστόσο το συγγραφέα τους στους λογοτεχνικούς κύκλους, όπου διατηρεί ακόμη πολυάριθμους εχθρούς. Λόγω της διαρκούς ακολουθίας προκλήσεων που εξαπολύει στους ορθώς σκεπτόμενους, τόσο με τη ζωή όσο και με το έργο του, ο Μποντλαίρ ενσαρκώνει την πιο ακραία θέση της πρωτοπορίας, τη θέση της εξέγερσης ενάντια σε όλες τις εξουσίες και όλους τους θεσμούς, ξεκινώντας από τους λογοτεχνικούς θεσμούς.

Και κατά πάσα πιθανότητα οδηγήθηκε να πάρει σιγά σιγά τις αποστάσεις του από τη ρεαλιστική ή ανθρωπιστική αυταρέσκεια της μποεμίας, ενός κόσμου αποχαυνωμένου και ακαλλιέργητου, που απευθύνει αδιακρίτως τις προσβολές του στους μεγάλους ρομαντικούς δημιουργούς και στους υπερτίμιους αντιγραφείς της αστικοποιημένης λογοτεχνίας, και να αντιπαραθέσει σ' αυτό τον κόσμο το έργο που γίνεται μέσα στον πόνο και την απελπισία, όπως κάνει και ο Φλομπέρ στο Κρουασσέ.

Από τη δεκαετία του 1840, ο Μποντλαίρ καθιστά φανερή την απόστασή του από τους ρεαλιστές μποέμ μέσω του συμβολισμού της εξωτερικής του εμφάνισης, αντιπαραθέτοντας στην ατημελησία των συντρόφων του την κομψότητα του δανδή, ορατή έκφραση της έντασης που δε θα πάψει ποτέ να κατοικεί μέσα του. Στιγματίζει τις ρεαλιστικές φιλοδοξίες του Σανφλερύ, ο οποίος «επειδή μελετά σχολαστικά [...] πιστεύει ότι συλλαμβάνει μια εξωτερική πραγματικότητα»· περιγελά το ρεαλισμό, «αηδιαστική βλασφημία [...] που σημαίνει για τον όχλο όχι μια νέα μέθοδο δημιουργίας αλλά μια σχολαστική περιγραφή εξαρτημάτων».[34] Όταν περιγράφει τη «ρεαλιστική νεολαία που, βγαίνοντας από την παιδική ηλικία, επιδίδεται στη ρεαλίζουσα τέχνη (για τα καινούρια πράγματα απαιτούνται καινούριες λέξεις!)», δεν του φτάνουν οι σκληρές φράσεις, παρ' όλη τη φιλία του με τον Σανφλερύ, την

---

[33] *Στο ίδιο*, τ. II, σσ. 79-80· βλ., επίσης, σχετικά με τον Gautier, *στο ίδιο*, τ. II, σ. 246.
[34] *Στο ίδιο*, τ. II, σσ. 79-80· βλ., επίσης, σχετικά με τον Gautier, *στο ίδιο*, τ. II, σ. 80.

οποία δε θα αρνηθεί ποτέ: «Αυτό που τους χαρακτηρίζει ολοκάθαρα είναι ένα κατηγορηματικό, έμφυτο μίσος για τα μουσεία και τις βιβλιοθήκες. Ωστόσο, διαθέτουν τους κλασικούς τους, ιδίως τον Ανρί Μυρζέ και τον Αλφρέ ντε Μυσσέ [...]. Από την απόλυτη εμπιστοσύνη τους στην ιδιοφυΐα και στην έμπνευση αντλούν το δικαίωμα να μην υποβάλλονται σε καμία εκγύμναση [...]. Διαθέτουν κακά ήθη, ανόητους έρωτες, τόση κενοδοξία όση και τεμπελιά».[35]

Αλλά δεν απαρνήθηκε ποτέ αυτό που είχε αποκτήσει χάρη στο πέρασμά του από τις πλέον απόκληρες περιοχές του λογοτεχνικού κόσμου, άρα και τις πλέον ευνοϊκές για μια κριτική και σφαιρική πρόσληψη, απομαγευμένη και περίπλοκη, γεμάτη αντιφάσεις και παράδοξα, αυτού του ίδιου κόσμου και ολόκληρης της κοινωνικής τάξης· η απογύμνωση και η φτώχεια, παρ' όλο που απειλούν ανά πάσα στιγμή τη διανοητική του ακεραιότητα, του εμφανίζονται ως ο μόνος δυνατός τόπος ελευθερίας και η μόνη νόμιμη αρχή μιας έμπνευσης αδιαχώριστης από την εξέγερση.

Ο Μποντλαίρ δε διεξάγει τη μάχη του στα σαλόνια ούτε στην αλληλογραφία, όπως κάνει ο Φλομπέρ, ο οποίος ακολουθεί επ' αυτού μια αριστοκρατική παράδοση, αλλά στους κόλπους αυτού του κόσμου των «απότακτων», όπως λέει ο Ιππολύτ Μπαμπού, που σχηματίζει τον ετερόκλητο στρατό της πολιτιστικής επανάστασης. Μέσω αυτού, ολόκληρος ο κόσμος των μποέμ —περιφρονημένος, στιγματισμένος (ακόμη και στην παράδοση του αυταρχικού σοσιαλισμού, που τείνει να αναγνωρίζει σ' αυτόν την ύποπτη μορφή του Lumpenproletariat)— και ο «καταραμένος καλλιτέχνης» βρίσκονται αποκαταστημένοι (το βλέπουμε στην επιστολή στη μητέρα του, της 20ής Δεκεμβρίου 1855, όπου αντιπαραθέτει «τη θαυμαστή ποιητική ικανότητα, την καθαρότητα των ιδεών και τη δύναμη της προσδοκίας που συνιστούν το κεφάλαιό [του]», δηλαδή το ειδικό κεφάλαιο το οποίο εγγυάται ένα αυτόνομο λογοτεχνικό πεδίο, και το «εφήμερο κεφάλαιο που του λείπει για να εγκατασταθεί κάπου όπου να μπορεί να εργάζεται εν ηρεμία, μακριά από μια καταραμένη σκύλα σπιτονοικοκυρά»).[36] Σε ρήξη με την αφελή νοσταλγία της επιστροφής στους αριστοκράτες μαικήνες κατά τον τρόπο του 18ου αιώνα (στην οποία ωστόσο αναφέρονται συχνά κοντινοί του συγγραφείς, όπως οι αδελφοί Γκονκούρ ή ο Φλομπέρ), διατυπώνει έναν ακραία ρεαλιστικό —και προαγγελτικό— ορισμό αυτού που θα γίνει το λογοτεχνικό πεδίο. Έτσι λοιπόν, χλευάζοντας το διάταγμα της 12ης Οκτω-

---

[35] *Στο ίδιο*, τ. II, σ. 183.

[36] *Στο ίδιο*, τ. II, σσ. 79-80· βλ., επίσης, σχετικά με τον Gautier, *στο ίδιο*, τ. II, σ. 333.

βρίου 1851, που είχε την πρόθεση να ενθαρρύνει τους «δημιουργούς έργων με ηθικό και παιδευτικό στόχο», γράφει: «Σ' ένα επίσημο βραβείο υπάρχει κάτι που θίγει τον άνθρωπο και την ανθρωπότητα, και προσβάλλει την αιδώ και την αρετή [...]. Όσο για τους συγγραφείς, το δικό τους βραβείο βρίσκεται στην εκτίμηση των ομοίων τους και στο ταμείο των εκδοτών».[37]

Προσπαθώντας να συγκεντρώσουμε, ώστε να τις κατανοήσουμε, τις διαφορετικές δράσεις στις οποίες προέβη ο Μποντλαίρ, τόσο στη ζωή του όσο και στο έργο του, με σκοπό να διακηρύξει την ανεξαρτησία του καλλιτέχνη, και όχι μόνο εκείνες τις αρνήσεις που, μετά από αυτόν, έγιναν συστατικά στοιχεία της ύπαρξης του συγγραφέα –άρνηση της οικογένειας (της καταγωγής και της ένταξης σε μια ομάδα), άρνηση της καριέρας, άρνηση της κοινωνίας–, κινδυνεύουμε να δώσουμε την εντύπωση ότι επιστρέφουμε στην αγιογραφική παράδοση η οποία είχε ως αρχή την ψευδαίσθηση που συνίσταται στο να βλέπουμε στα αντικειμενικά συναφή προϊόντα μιας έξης την ηθελημένη συνοχή ενός σχεδίου. Πώς να μην αντιληφθεί κανείς ένα είδος πολιτικής της ανεξαρτησίας στις δράσεις του Μποντλαίρ στο χώρο των εκδόσεων και της κριτικής; Γνωρίζουμε ότι, σε μια περίοδο που η ορμή της «εμπορικής» λογοτεχνίας έδωσε ολόκληρες περιουσίες σε κάποιους μεγάλους εκδοτικούς οίκους, όπως ο Hachette, ο Lévy ή ο Larousse, ο Μποντλαίρ επιλέγει να συνδεθεί για τα *Άνθη του κακού* με ένα μικρό εκδότη, τον Πουλέ-Μαλασσίς, ο οποίος σύχναζε στα καφενεία της πρωτοπορίας: αρνούμενος ευνοϊκότερες οικονομικές συνθήκες και την ασύγκριτα ευρύτερη διανομή που του πρόσφερε ο Μισέλ Λεβύ, ακριβώς επειδή φοβόταν την υπερβολικά ευρεία διάδοση του βιβλίου του, στρατεύεται πλάι σ' ένα μικρότερο εκδότη, που όμως είναι και ο ίδιος στρατευμένος στη μάχη υπέρ της νέας ποίησης (θα εκδώσει κυρίως Ασσελινό, Αστρύκ, Μπανβίλ, Μπαρμπέ ντ' Ορεβιγύ, Σανφλερύ, Ντυραντύ, Γκοτιέ, Λεκόντ ντε Λιλ) και απολύτως ταυτισμένος με τα συμφέροντα των συγγραφέων του (αυτός ο τρόπος να διακηρύσσει τη στάση της ρήξης είναι αντίθετος με τη στρατηγική του Φλομπέρ, ο οποίος εκδίδει στον οίκο Lévy και στη *La Revue de Paris*, των οποίων περιφρονεί τη συντακτική επιτροπή, που αποτελείται από αριβίστες σαν τον Μαξίμ Ντυ Καν και από οπαδούς της «ωφέλιμης» τέχνης).[38] Υπακούοντας σε μια από αυτές τις συναισθηματικές πα-

---

[37] *Στο ίδιο*, τ. II, σ. 43.

[38] Οφείλουμε να πούμε ωστόσο ότι ο Flaubert είχε πολλές συγκρούσεις με τον Lévy, καθότι διατηρούσε φιλικές σχέσεις με τον Charpentier, το σπίτι του οποίου ήταν ένας από

ρορμήσεις, βαθιά ηθελημένες και ταυτόχρονα ασυγκράτητες, λογικές αν και όχι δικαιολογημένες, που είναι οι «επιλογές» της έξης («στον οίκο σας, θα κατασκευαζόμουν με εντιμότητα και κομψότητα»), ο Μποντλαίρ θεσμίζει για πρώτη φορά τη ρήξη μεταξύ εμπορικής και πρωτοποριακής έκδοσης, συμβάλλοντας κατ' αυτό τον τρόπο στην ανάδυση ενός πεδίου των εκδοτών ομόλογου μ' εκείνο των συγγραφέων, και, ταυτόχρονα, τη δομική σχέση μεταξύ του εκδότη και του συγγραφέα που μάχονται στην πρώτη γραμμή (έκφραση που δε συνιστά καθόλου υπερβολή αν θυμηθούμε ότι ο Πουλέ-Μαλασσίς καταδικάστηκε βαρύτατα για την έκδοση των *Ανθέων του κακού* και αναγκάστηκε να αυτοεξοριστεί).

Η ενωτική παράταξη του ριζοσπαστισμού εκφράζεται στη σύλληψη της έννοιας της κριτικής που επεξεργάζεται ο Μποντλαίρ. Όλα όσα κάνει δίνουν την εντύπωση πως επανασυνδέεται με την παράδοση, η οποία την εποχή του ρομαντισμού συνένωνε σε μια ιδεώδη κοινότητα τους καλλιτέχνες και τους συγγραφείς που ομαδοποιούνταν στους ίδιους ομίλους ή γύρω από μια επιθεώρηση όπως η *L'Artiste*, και η οποία είχε παρακινήσει πολλούς συγγραφείς να προσεγγίσουν την κριτική της τέχνης· πάρα πολλούς κατά μίαν έννοια, καθότι αρκετοί από αυτούς είχαν λησμονήσει εντελώς το παλαιό ιδεώδες. Αντικαθιστώντας τη θεωρία των αντιστοιχιών με την αόριστη έννοια ενός κοινού ιδεώδους, ο Μποντλαίρ καταγγέλλει την αμάθεια και κυρίως την αδυναμία κατανόησης των κριτικών που ισχυρίζονται ότι κρίνουν το μεμονωμένο έργο σύμφωνα με μορφικούς και καθολικούς κανόνες. Απελευθερώνει την κριτική της τέχνης από το ρόλο του κριτή που της προσέδιδε, μεταξύ άλλων, η ακαδημαϊκή διάκριση μεταξύ της φάσης σύλληψης του έργου, ανώτερης ως προς την αξία της, και της φάσης της εκτέλεσης, εξαρτημένης από την πρώτη, ως τόπος της τεχνικής και της τεχνογνωσίας, και της ζητά να υποταχθεί κατά κάποιον τρόπο στο έργο, αλλά με μια εντελώς καινούρια πρόθεση δημιουργικής διαθεσιμότητας, αποφασισμένη να φέρει στο φως τη βαθύτερη πρόθεση του ζωγράφου. Αυτός ο ριζοσπαστικά νέος ορισμός του ρόλου του κριτικού (που μέχρι τότε ήταν περιορισμένος στην παράφραση, ενδεχομένως κριτική, του πληροφοριακού και κυρίως του ιστορικού περιεχομένου του πίνακα) εγγράφεται πολύ λογικά στη διαδικασία θέσμισης της ανομίας που είναι συνακόλουθη της σύστασης ενός πεδίου μέσα στο οποίο κάθε δημιουργός εξουσιοδοτείται να εγκατα-

---

τους τόπους συγκέντρωσης της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής πρωτοπορίας (βλ., για παράδειγμα, E. Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris,* Bibl. Charpentier, 1911-1913, τ. II, σ. 323).

στήσει το δικό του *νόμο* σ' ένα έργο που φέρει εντός του την (χωρίς προηγούμενο) αρχή της ίδιας της πρόσληψής του.

Οι πρώτες ανακλήσεις στην τάξη

Παραδόξως, οι έκ-τακτες δράσεις προφητικής ρήξης που πρέπει να επιτελέσουν οι ηρωικοί θεμελιωτές κατατείνουν στη δημιουργία συνθηκών κατάλληλων ώστε να καταστήσουν ανώφελους τους ήρωες και τον ηρωισμό των ξεκινημάτων: σ' ένα πεδίο που έχει φτάσει σε υψηλό βαθμό αυτονομίας και αυτοσυνείδησης, οι ίδιοι οι μηχανισμοί άμιλλας είναι αυτοί που επιτρέπουν και ευνοούν την τακτική παραγωγή έκ-τακτων δράσεων, θεμελιωμένων στην άρνηση των εφήμερων ικανοποιήσεων, των κοσμικών ανταμοιβών και των στόχων της τακτικής δράσης. Οι ανακλήσεις στην τάξη και οι κυρώσεις, από τις οποίες η πιο τρομερή είναι η υποτίμηση, ειδικό ισοδύναμο του εξοστρακισμού ή της χρεοκοπίας, είναι το αυτόματο προϊόν της άμιλλας που φέρνει σε αντιπαράθεση κυρίως τους καθιερωμένους δημιουργούς, τους πλέον εκτεθειμένους στη γοητεία των κοσμικών συμβιβασμών και των εφήμερων τιμών, που είναι πάντα ύποπτες ως ανταμοιβή θυσιών ή απαρνήσεων, και τους νεοφερμένους, λιγότερο υποταγμένους, λόγω θέσης, στα εξωτερικά αιτήματα, και με την τάση να αμφισβητούν τις παγιωμένες εξουσίες στο όνομα αξιών (ανιδιοτέλειας, καθαρότητας κτλ.) τις οποίες αυτές οι εξουσίες επικαλούνται, ή τις έχουν επικαλεστεί, για να επιβληθούν.

Η συμβολική καταπίεση ασκείται με ιδιαίτερη αυστηρότητα πάνω σε εκείνους που επιμένουν να οπλίζονται με δυνάμεις ή εξουσίες εξωτερικές, δηλαδή «τυραννικές» με την έννοια που δίνει στη λέξη ο Πασκάλ, για να θριαμβεύσουν στο εσωτερικό του πεδίου.

Αυτή είναι η περίπτωση όλων εκείνων των προσώπων που λειτουργούν ως ενδιάμεσοι μεταξύ του καλλιτεχνικού και του οικονομικού πεδίου, όπως είναι οι εκδότες, οι ιδιοκτήτες γκαλερί ή οι διευθυντές θεάτρων, χωρίς να αναφέρουμε τους δημόσιους λειτουργούς που είναι επιφορτισμένοι με την άσκηση της λειτουργίας του κράτους-μαικήνα, με τους οποίους οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες συχνά διατηρούν (υπάρχουν και εξαιρέσεις, όπως ο εκδότης Σαρπαντιέ) σχέσεις πολύ μεγάλης, λανθάνουσας και ενίοτε εξωτερικευμένης βίας. Μαρτυρία αυτής της κατάστασης αποτελεί αυτό που γράφει ο Φλομπέρ, που είχε κι αυτός εξάλλου αρκετά προβλήματα με τον εκδότη του, τον Λεβύ, στον Ερνέστ Φεντό, ο οποίος ετοίμαζε τότε μια βιογραφία του Τεοφίλ Γκοτιέ: «Φρόντισε ώστε να είναι φανερό πως υπήρξε αντικείμενο εκμετάλλευσης και τυραννίας όλων των εφημερίδων στις οποίες έγραψε· ο Ζι-

ραρντέν, ο Τυργκάν και ο Νταλό υπήρξαν βασανιστές για τον καημένο μας το γέρο τον οποίο τώρα θρηνούμε [...]. Ένας ιδιοφυής άνθρωπος, ένας ποιητής που δεν έχει εισοδήματα και δεν ανήκει σε καμία συγκεκριμένη πολιτική παράταξη, αναγκάζεται, για να ζήσει, να γράφει στις εφημερίδες· αυτό ακριβώς του συνέβη. Και αυτή είναι, κατά τη γνώμη μου, η *κατεύθυνση* προς την οποία πρέπει να κινηθείς στη μελέτη σου».[39]

Μπορούμε σ' αυτό το σημείο, για να αναφέρουμε ένα μόνο παράδειγμα, και μάλιστα δανεισμένο από την εποχή του Φλομπέρ, να θυμηθούμε τον Εντμόν Αμπού, φιλελεύθερο συγγραφέα στη *L'Opinion Nationale*, αληθινό μαύρο πρόβατο για όλη τη λογοτεχνική πρωτοπορία, για τον Μποντλαίρ, τον Βιλλιέ ή τον Μπανβίλ, ο οποίος έλεγε γι' αυτόν ότι «ήταν φτιαγμένος από τη φύση του για να δανείζεται τους κοινούς τόπους»: παρά τις «πνευματώδεις αυθάδειες» των άρθρων του στη *Le Figaro*, του καταλόγιζαν ότι πούλησε την πένα του στη *Le Constitutionnel*, της οποίας ήταν γνωστή η υποταγή στην εξουσία, και κυρίως ότι έγινε η ενσάρκωση της προδοσίας του οπορτουνισμού και της δουλικότητας ή, απλούστατα, της επιπολαιότητας, που διαστρέφει όλες τις αξίες και κυρίως εκείνες τις οποίες διακηρύσσει. Όταν, το 1862, ανέβασε το έργο του *Gaëtana*, όλη η νεολαία της Αριστερής Όχθης κινητοποιήθηκε για να το γιουχάρει και, ύστερα από τέσσερις ταραχώδεις παραστάσεις, το έργο κατέβηκε.[40] Και είναι αμέτρητα τα έργα (παραδείγματος χάρη, το *La Contagion* του Εμίλ Ολζιέ) που σφυρίχτηκαν και καταποντίστηκαν από το κύκλωμα των πληρωμένων συρικτών ή τα γιουχαΐσματα των καλλιτεχνών β΄ διαλογής.

Αλλά δεν υπάρχει καλύτερη μαρτυρία της αποτελεσματικότητας των ανακλήσεων στην τάξη, εγγεγραμμένων στην ίδια τη λογική του πεδίου που οδεύει προς την αυτονόμησή του, από την αναγνώριση που όλο και πιο συχνά είναι αναγκασμένοι να προσφέρουν στους ειδικούς καταστατικούς κανόνες του πεδίου οι συγγραφείς οι φαινομενικά πιο άμεσα υποταγμένοι σε εξωτερικά αιτήματα και απαιτήσεις, όχι μόνο στην κοινωνική τους συμπεριφορά αλλά και στο ίδιο τους το έργο· σαν να ήταν υποχρεωμένοι, για να τιμήσουν τη θέση τους ως συγγραφείς, να δηλώσουν μια κάποια απόσταση από τις

---

[39] G. Flaubert, επιστολή στον Ernest Feydeau, μέσα Νοεμβρίου 1872, *Corr.*, C., τ. VI, σ. 448.

[40] G. Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, Παρίσι, Librairie Hachette, 1865 (λήμμα E. About), και L. Badesco, *La Génération poétique de 1860*, Παρίσι, Nizet, 1971, σσ. 290-293.

κυρίαρχες αξίες. Έτσι, ανακαλύπτουμε, όχι χωρίς κάποια έκπληξη, δεδομένου ότι τους γνωρίζουμε μόνον από τα σαρκαστικά σχόλια του Μποντλαίρ ή του Φλομπέρ, ότι οι πλέον τυπικοί εκπρόσωποι του αστικού θεάτρου προτείνουν, πέρα από ένα σαφέστατο εγκώμιο της αστικής ζωής και των αξιών της, μια βίαιη σάτιρα των ίδιων των θεμελίων αυτού του τρόπου ζωής και της «έκπτωσης των ηθών», την οποία αποδίδουν σε κάποια πρόσωπα της Αυλής και της αυτοκρατορικής μεγαλοαστικής τάξης.

Έτσι, ο ίδιος ο Πονσάρ, ο οποίος με το έργο του *Lucrèce*, που παρουσιάστηκε στο Γαλλικό Θέατρο το 1843 (χρονιά της αποτυχίας του *Burgraves*), εμφανίστηκε ως προάγγελος της νεοκλασικής αντίδρασης εναντίον του ρομαντισμού, και που, λόγω αυτού, είχε πάρει τον τίτλο του αρχηγού της «Σχολής του κοινού νου», επιτίθεται, την περίοδο της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, στις αρνητικές συνέπειες του χρήματος: στο έργο του *L'Honneur et l'Argent*, εξεγείρεται εναντίον εκείνων που προτιμούν τα αξιώματα και τα πλούτη που έχουν αποκτηθεί με άτιμα μέσα από την έντιμη φτώχεια· στο *La Bourse*, τα βάζει με τους κυνικούς κερδοσκόπους, και στο τελευταίο έργο του, στο δράμα με τον τίτλο *Galilée*, το οποίο παρουσιάστηκε το 1867, χρονιά του θανάτου του, εξαπολύει μια συνηγορία υπέρ της ελευθερίας της επιστήμης.

Το ίδιο ισχύει και για τον Εμίλ Οζιέ, παριζιάνο μεγαλοαστό (που γεννήθηκε στη Βαλάνς αλλά μεγάλωσε στο Παρίσι), ο οποίος, αφού εντάχθηκε στο ρεπερτόριο της Comédie-Française το 1845 με τα έργα *Un Homme de bien* και *La Ciguë*, πρόσφερε με το έργο του *Gabrielle*, το οποίο παίχτηκε το 1849, το παράδειγμα της αντιρομαντικής αστικής κωμωδίας, για να γίνει στη συνέχεια ο ζωγράφος των συμφορών που προκαλεί το χρήμα. Στα *La Ceinture dorée* και *Maître Guérin* ανεβάζει στη σκηνή μεγαλοαστούς που απέκτησαν την περιουσία τους με αθέμιτα μέσα και εν συνεχεία υποφέρουν εξαιτίας της υπερβολικά χαλαρής ηθικής των παιδιών τους. Στα *Les Effrontés*, *Le Fils de Giboyer* και *Lions et Renards*, έργα που ανέβηκαν το 1861, 1862 και 1869 αντίστοιχα, επιτίθεται στους διεφθαρμένους επιχειρηματίες που εκμεταλλεύονται τη δημοσιογραφία, στις συναλλαγές, στη διαφθορά συνειδήσεων, και θρηνεί για την επιτυχία των ξεδιάντροπων και ανενδοίαστων ανθρώπων.[41]

Παρ' όλο που γίνονται κατανοητές επίσης ως συναγερμοί και προειδοποιήσεις που απευθύνονται στην αστική τάξη, αυτές οι παραχωρήσεις, που ακόμα και οι πιο τυπικοί συγγραφείς του αστικού θεάτρου αισθάνονται υποχρεωμένοι να κάνουν απέναντι στις αντιαστικές αξίες, μαρτυρούν ότι κανείς δεν μπορεί πλέον να αγνοήσει το θεμελιώδη νόμο του πεδίου: ακόμα και οι

---

[41] F. Strowski, *Tableau de la littérature française au XIXe siècle*, ό.π., σσ. 337-341.

συγγραφείς οι πλέον ξένοι φαινομενικά ως προς τις αξίες της καθαρής τέχνης τον αναγνωρίζουν στην πραγματικότητα, έστω κι αν αυτό γίνεται με το δικό τους, πάντοτε λίγο αισχυντηλό, τρόπο να τον παραβαίνουν.

Βλέπουμε επί τη ευκαιρία αυτό που κρύβεται πίσω από το επιχείρημα σύμφωνα με το οποίο η κοινωνιολογία (ή η κοινωνική ιστορία) της λογοτεχνίας, που συχνά ταυτίζεται με κάποια μορφή λογοτεχνικής στατιστικής, θα έχει ως αποτέλεσμα να «ισοπεδώσει» κατά κάποιον τρόπο τις καλλιτεχνικές αξίες, «αποκαθιστώντας» τους συγγραφείς δεύτερης κατηγορίας. Αντιθέτως, όλα μας οδηγούν να σκεφτούμε ότι 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. Εκτός του ότι σημαδεύονται από το γεγονός πως ανήκουν στο λογοτεχνικό πεδίο του οποίου μας επιτρέπουν να αντιληφθούμε τις επιπτώσεις και, ταυτοχρόνως, τα όρια, οι συγγραφείς που είναι καταδικασμένοι από τις αποτυχίες τους ή τις κακής ποιότητας επιτυχίες τους και προορίζονται απλούστατα και απόλυτα να σβηστούν από την ιστορία της λογοτεχνίας, τροποποιούν επίσης τη λειτουργία του πεδίου με την ύπαρξή τους και μόνον, αλλά και με τις αντιδράσεις που προκαλούν. Ο αναλυτής που γνωρίζει από το παρελθόν μόνον τους συγγραφείς που η λογοτεχνική ιστορία τούς αναγνώρισε ως άξιους να επιβιώσουν καταδικάζεται σε μια εγγενώς ελλιπή μορφή κατανόησης και ερμηνείας: μπορεί μόνον να καταγράψει, εν αγνοία του, τις επιδράσεις που οι συγγραφείς τους οποίους αγνοεί άσκησαν —σύμφωνα με τη λογική της δράσης και της αντίδρασης— στους συγγραφείς που φιλοδοξεί να ερμηνεύσει και που, χάρη στην ενεργητική τους άρνηση, συνέβαλαν στην εξαφάνισή τους· δεν επιτρέπει έτσι στον εαυτό του να κατανοήσει αληθινά αυτό που, στο ίδιο το έργο των επιζησάντων, αποτελεί, όπως οι αρνήσεις τους, το έμμεσο προϊόν της ύπαρξης και της δράσης των συγγραφέων που ξεχάστηκαν. Αυτό δε φαίνεται πουθενά αλλού τόσο ξεκάθαρα όσο στην περίπτωση ενός συγγραφέα σαν τον Φλομπέρ, ο οποίος προσδιορίζεται και συγκροτείται μέσα από και χάρη σε μια ολόκληρη σειρά διπλών αρνήσεων που αντιπαραθέτει σε ζεύγη αντιτιθέμενων τρόπων ή συγγραφέων — όπως είναι ο ρομαντισμός και ο ρεαλισμός, ο Λαμαρτίνος και ο Σανφλερύ, και ούτω καθεξής.

Μια θέση προς κατασκευή

Από τη δεκαετία του 1840, και κυρίως μετά το πραξικόπημα, το βάρος του χρήματος, το οποίο ασκείται κυρίως μέσω της εξάρτησης από τον Τύπο,

που είναι και ο ίδιος υποταγμένος στο κράτος και στην αγορά, και η γοητεία που ασκούν οι εύκολες απολαύσεις και διασκεδάσεις, κυρίως στο θέατρο, η οποία ενθαρρύνεται από τη χλιδή του αυτοκρατορικού καθεστώτος, ευνοούν την ανάπτυξη μιας εμπορικής τέχνης, άμεσα υποταγμένης στις προσδοκίες του κοινού. Απέναντι σ' αυτή την «αστική τέχνη», επιβιώνει, με δυσκολία, ένα «ρεαλιστικό» ρεύμα το οποίο συνεχίζει, μετασχηματίζοντάς την, την παράδοση της «κοινωνικής τέχνης» — για να επανέλθουμε ακόμα μια φορά στις ετικέτες της εποχής. Ενάντια και στη μία και στην άλλη προσδιορίζεται, μέσα από μια διπλή άρνηση, μια τρίτη θέση, η θέση της «τέχνης για την τέχνη».

Αυτή η αυτόχθονη ταξινομία, που γεννήθηκε από τον αγώνα για την ταξινόμηση τόπος του οποίου είναι το λογοτεχνικό πεδίο, έχει την ιδιότητα να υπενθυμίζει ότι, σ' ένα πεδίο που βρίσκεται ακόμη καθ' οδόν προς τη συγκρότησή του, οι εσωτερικές θέσεις οφείλουν κατ' αρχάς να γίνουν κατανοητές ως αντίστοιχες εξειδικεύσεις της γενικής θέσης των συγγραφέων (ή του λογοτεχνικού πεδίου) μέσα στο πεδίο της εξουσίας ή, αν το θέλετε, ως αντίστοιχες ειδικές μορφές της σχέσης που εγκαθίσταται αντικειμενικά μεταξύ των συγγραφέων ως συνόλου και των εφήμερων εξουσιών.

Οι εκπρόσωποι της «αστικής τέχνης», στην πλειονότητά τους θεατρικοί συγγραφείς, είναι στενά και απευθείας συνδεδεμένοι με τους κυρίαρχους, τόσο λόγω της καταγωγής τους όσο και λόγω του βιοτικού τους ύφους και του συστήματος αξιών τους. Αυτή η συγγένεια, που είναι και η αρχή της επιτυχίας τους σε ένα είδος που προϋποθέτει άμεση επικοινωνία, άρα και ηθικοπρακτική και πολιτική συνενοχή, μεταξύ του συγγραφέα και του κοινού του, τους εξασφαλίζει όχι μόνο σημαντικά υλικά κέρδη —το θέατρο είναι μακράν η αποδοτικότερη απ' όλες τις λογοτεχνικές δραστηριότητες—, αλλά και κάθε είδους συμβολικά κέρδη, ξεκινώντας από τα εμβλήματα της αστικής καθιέρωσης, και κυρίως την Ακαδημία. Όπως στη ζωγραφική με τους Οράς Βερνέ και Πολ Ντελαρός, και έπειτα τους Καμπανέλ, Μπουγκερό, Μποντρύ ή Μποννά, ή στο μυθιστόρημα με τους Πολ ντε Κοκ, Ζυλ Σαντό, Λουί Ντενουαγιέ κ.ά., πρόκειται για συγγραφείς σαν τον Εμίλ Οζιέ και τον Οκτάβ Φεγιέ, οι οποίοι προσφέρουν στο αστικό κοινό θεατρικά έργα που προσλαμβάνονται ως «ιδεαλιστικά» (λόγω της αντίθεσής τους με το ρεύμα που ονομάζεται «ρεαλιστικό», αλλά ταυτοχρόνως και «ηθικό» και ηθικολογικό, και το οποίο θα εκπροσωπηθεί στο θέατρο από τον Δουμά υιό και την *Κυρία με τις καμέλιες*, καθώς επίσης και, μ' έναν τελείως διαφορετικό τρόπο, από το *Henriette Maréchal* των αδελφών Γκονκούρ): αυτός ο γλυκερός ρομαντισμός, που το γενεσιουργό του τύπο διατυπώνει εύστοχα ο Ζυλ ντε Γκονκούρ όταν ονομάζει τον Οκτάβ Φεγιέ «Μυσσέ για όλη την

οικογένεια», υποτάσσει τον πιο φρενήρη ρομαντισμό στα γούστα και τα κανονιστικά πρότυπα της αστικής τάξης, εξυμνώντας το γάμο, την καλή διαχείριση της κληρονομιάς, την έντιμη αποκατάσταση των παιδιών.

Έτσι, στο *L' Aventurière*, ο Εμίλ Οζιέ συνδυάζει αισθηματικούς απόηχους του Ουγκό και του Μυσσέ με το εγκώμιο των χρηστών ηθών και της οικογενειακής ζωής, τη σάτιρα των γυναικών ελευθέρων ηθών με την καταδίκη του όψιμου έρωτα.[42] Αλλά η αποκατάσταση της «υγιούς και έντιμης» τέχνης θα κατακτήσει την κορυφή του αστικού αντιρομαντισμού με το έργο *Gabrielle*: ένα έργο σε στίχο, που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1849 και ανεβάζει στη σκηνή μια αστή, παντρεμένη με έναν υπερβολικά πεζό για τα γούστα της συμβολαιογράφο, η οποία ενώ είναι έτοιμη να δοθεί σ' έναν ποιητή, φίλο των «λειμώνων που προσκυνούν τον ήλιο», ανακαλύπτει ξαφνικά ότι η αληθινή ποίηση βρίσκεται στην οικογενειακή εστία και πέφτει στην αγκαλιά του συζύγου της αναφωνώντας:

Ω πάτερ φαμίλια, ω ποιητή, σ' αγαπώ.

Στίχος που μοιάζει να γράφτηκε για να μπει στις παρωδίες του «Garçon» και τον οποίο σχολιάζει ο Μποντλαίρ σ' ένα άρθρο του στη *La Semaine Théâtrale* της 27ης Νοεμβρίου 1851, με τον τίτλο «Les drames et les romans honnêtes» [«Τα τίμια δράματα και μυθιστορήματα»], μ' αυτόν τον τρόπο: «Ένας συμβολαιογράφος! Δείτε λοιπόν αυτή την έντιμη αστή να γουργουρίζει ερωτικά στον ώμο του συζύγου της και να του ρίχνει λάγνες ματιές όπως στα μυθιστορήματα που έχει διαβάσει! Δείτε όλους τους συμβολαιογράφους της αίθουσας να χειροκροτούν το συγγραφέα που τους συμπεριφέρεται σαν ίσος προς ίσον και εκδικείται για λογαριασμό τους όλους αυτούς τους αλιτήριους που έχουν χρέη και πιστεύουν πως το επάγγελμα του ποιητή συνίσταται στην έκφραση των λυρικών κινήσεων της ψυχής σε ένα ρυθμό υπαγορευμένο από την παράδοση!».[43] Η ίδια ηθικοπλαστική πρόθεση διακηρύσσεται και στο έργο του Δουμά υιού, που φιλοδοξεί να συμβάλει στην αλλαγή του κόσμου με τη βοήθεια μιας ρεαλιστικής απεικόνισης των προβλημάτων της αστικής τάξης (χρήμα, γάμος, πορνεία κτλ.) και ο οποίος, αντίθετα με τον Μποντλαίρ, που διακηρύσσει το διαχωρισμό τέχνης και ηθικής, θα δηλώσει το 1858 στον πρόλογο του έργου του *Le Fils naturel*: «Κάθε λογοτεχνία που δεν έχει ως στόχο της την τελειοποίηση, την ηθικοποίηση, το ιδεώδες, το χρήσιμο με μια λέξη, είναι μια λογοτεχνία ραχιτική και νοσηρή, μια λογοτεχνία που έχει γεννηθεί νεκρή».

Στον αντίθετο πόλο του πεδίου, οι υποστηρικτές της κοινωνικής τέχνης,

---

[42] A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, *ό.π.*, σσ. 115-118.
[43] C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, *ό.π.*, τ. II, σ. 39.

που γνώρισαν επιτυχία τις παραμονές και την επαύριο των ημερών του Φεβρουαρίου του 1848: δημοκρατικοί, δημοκράτες ή σοσιαλιστές σαν τον Λουί Μπλαν ή τον Προυντόν, μαζί τους και ο Πιερ Λερού και η Γεωργία Σάνδη, οι οποίοι, κυρίως στην επιθεώρησή τους *Revue Indépendante*, λιβάνιζαν τον Μισλέ και τον Κινέ, τον Λαμενναί και τον Λαμαρτίνο και, σε μικρότερο βαθμό, τον υπερβολικά χλιαρό Ουγκό. Καταδικάζουν την «εγωιστική» τέχνη των υποστηρικτών της «τέχνης για την τέχνη» και ζητούν από τη λογοτεχνία να επιτελέσει μια κοινωνική ή πολιτική λειτουργία.

Στον κοινωνικό αναβρασμό της δεκαετίας του 1840, που σημαδεύτηκε επίσης από εκδηλώσεις υπέρ της κοινωνικής τέχνης που προέρχονταν από φουριεριστές και σαινσιμονιστές, εμφανίζονται «λαϊκοί» ποιητές όπως ο Πιερ Ντυπόν, ο Γκυστάβ Ματιέ[44] ή ο Μαξ Μπυσόν, μεταφραστής του Χέγκελ, και «ποιητές-εργάτες», όλοι υπό την προστασία της Γεωργίας Σάνδη και της Λουίζ Κολέ.[45] Οι μικροί όμιλοι των μποέμ συγκέντρωναν, σε καφενεία όπως το Voltaire ή το Momus, ή στη σύνταξη μικρών λογοτεχνικών εφημερίδων σαν την *Corsaire-Satan*, συγγραφείς τόσο διαφορετικούς μεταξύ τους όπως ο Α. Γκοτιέ, ο Αρσέν Ουσσάιγ, ο Νερβάλ, επιζήσαντες της πρώτης περιόδου των μποέμ, καθώς επίσης και ο Σανφλερύ, ο Μυρζέ, ο Πιερ Ντυπόν, ο Μποντλαίρ, ο Μπανβίλ και δεκάδες άλλοι που έχουν περιπέσει πια στη λήθη (όπως ο Μονσελέ ή ο Ασσελινό): αυτούς τους

---

[44] Ο Pierre Dupont ήταν, μετά τον Béranger, ο πιο διάσημος τραγουδοποιός στα μισά του 19ου αιώνα. Ρομαντικός ποιητής στα νιάτα του, βραβευμένος από την Ακαδημία το 1842, αποκαλύπτεται ως «ποιητής του χωριού» το 1845, κυρίως με το τραγούδι του *Les Bœufs*, που ήταν τότε γνωστό σε όλους. Απαγγέλλει τα ποιήματά του στα λογοτεχνικά καφενεία στα οποία σύχναζαν οι μποέμ και, μπαίνοντας στο λαϊκό κίνημα, γράφει επαναστατικά τραγούδια τις παραμονές του 1848, για να γίνει ο βάρδος της νέας δημοκρατίας. Συλλαμβάνεται και καταδικάζεται μετά το πραξικόπημα. Τα έργα του εκδόθηκαν το 1851 με τον τίτλο *Chants et Chansons*, με πρόλογο του Baudelaire. Ο Gustave Mathieu, φίλος και μιμητής του Dupont, που γεννήθηκε στη Νεβέρ και υπήρξε μέλος της ομάδας του Μπερρού, η οποία συγκεντρώνεται γύρω από τη George Sand, γνωρίζει μεγάλη λογοτεχνική επιτυχία μετά το 1848, κυρίως χάρη στα πολιτικά ποιήματά του τα οποία, όπως και του Dupont, τραγουδιούνταν από τον Darcier στα καμπαρέ της Αριστερής Όχθης (βλ. E. Bouvier, *La Bataille réaliste, 1844-1857*, Παρίσι, Fortemoing, 1913).

[45] Οι «ποιητές-εργάτες» ανθούσαν τα χρόνια που προηγήθηκαν του 1848. Έτσι, ο Charles Poncy, χτίστης από την Τουλόν, δημοσιεύει στην *Illustration* ποιήματα που γνώρισαν πολύ μεγάλη επιτυχία, προκαλώντας την εμφάνιση μιας ολόκληρης παραγωγής σοσιαλιστικών τραγουδιών που συνήθως είναι μονάχα άνοστες και αδέξιες απομιμήσεις του Hugo, του Barbier και του Ponsard.

συγγραφείς που βρέθηκαν προσωρινά κοντά τούς περιμένουν τα πλέον αποκλίνοντα πεπρωμένα. Όπως τον Πιερ Ντυπόν και τον Μπανβίλ, τον άξεστο με τα εύκολα στιχάκια και τον ερωτευμένο με την κλασική φόρμα δημοκρατικό αριστοκράτη, ή όπως τον Μποντλαίρ και τον Σανφλερύ, των οποίων η πολύ στενή φιλία, που δημιουργήθηκε γύρω από τον Κουρμπέ (απεικονίζονται στον πίνακά του *Το εργαστήρι του καλλιτέχνη*) και τις μυστικές τους συναντήσεις τις «Τετάρτες», θα επιβιώσει της διαφωνίας τους σχετικά με το «ρεαλισμό».

Στη δεκαετία του 1850, η θέση καταλαμβάνεται από τη δεύτερη μποεμία, ή τουλάχιστον από τη «ρεαλιστική» τάση που αποκτά τότε μορφή και της οποίας θεωρητικός αναδεικνύεται ο Σανφλερύ. Αυτή η «άδουσα και οινώδης»[46] μποεμία αποτελεί προέκταση του κύκλου τής *Corsaire-Satan*. Κάνει τις συνεδριάσεις της στην Αριστερή Όχθη, στην μπρασερί Andler (και λίγα χρόνια αργότερα στην μπρασερί Des Martyrs), συγκεντρώνοντας, γύρω από τον Κουρμπέ και τον Σανφλερύ, λαϊκούς ποιητές, ζωγράφους όπως ο Μπονβέν και ο Α. Γκοτιέ, τον κριτικό Καστανιαρύ, τον εκκεντρικό ποιητή Φερνάν Ντενουαγιέ, το μυθιστοριογράφο Ιππολύτ Μπαμπού, τον εκδότη Πουλέ-Μαλασσίς και ενίοτε, παρά τις θεωρητικές του διαφωνίες, τον Μποντλαίρ. Λόγω του βιοτικού ύφους «καλού παιδιού» και του πνεύματος συντροφικότητας, λόγω του ενθουσιασμού και του πάθους για τις θεωρητικές συζητήσεις γύρω από την πολιτική, την τέχνη και τη λογοτεχνία, αυτή η ανοιχτή συνάθροιση νέων ανθρώπων, συγγραφέων, δημοσιογράφων, μαθητευόμενων ζωγράφων ή φοιτητών, θεμελιωμένη στις καθημερινές συναντήσεις σε κάποιο καφενείο, ευνοεί ένα περιβάλλον διανοητικής έξαρσης εντελώς αντίθετο με τη συγκρατημένη και κλειστή ατμόσφαιρα των σαλονιών.

Η αλληλεγγύη που εκδηλώνουν αυτοί οι «προλεταροειδείς διανοούμενοι» προς τους καταπιεσμένους οφείλει οπωσδήποτε κάτι στους επαρχιακούς και λαϊκούς δεσμούς και σχέσεις τους: ο Μυρζέ ήταν γιος ενός θυρωρού και ράφτη, ο πατέρας του Σανφλερύ ήταν γραμματέας στο δημαρχείο του Λαόν, ο πατέρας του Μπαρμπαρά είχε ένα μαγαζάκι μουσικών οργάνων στην Ορλεάνη, του Μπονβέν ήταν αγροφύλακας, του Ντελβό βυρσοδέψης στο προάστιο Σαιν-Μαρσέλ κτλ. Αλλά, αντίθετα απ' ό,τι ήθελαν να πιστεύουν οι ίδιοι και να κάνουν και τους άλλους να πιστεύουν, αυτή η αλληλεγγύη δεν ήταν μονάχα η άμεση συνέπεια της αφοσίωσής τους και των κληρονομημένων διαθέσεών τους: είχε τις ρίζες της επίσης στις εμπειρίες που συνδέονταν με

---

[46] C. Pichois και J. Ziegler, *Baudelaire*, *ό.π.*, σ. 219.

το γεγονός ότι καταλάμβαναν, μέσα στο λογοτεχνικό πεδίο, μια θέση κυριαρχούμενη που δεν ήταν άσχετη προφανώς με την εκ καταγωγής θέση τους και, πιο συγκεκριμένα, με τις διαθέσεις και το οικονομικό και πολιτισμικό κεφάλαιο που είχαν κληρονομήσει.

Μπορούμε να δανειστούμε από τον Πιερ Μαρτινό αυτή την αναφορά στις κοινωνικές ιδιότητες του Μυρζέ, παραδειγματικού εκπροσώπου αυτής της κατηγορίας: «Ήταν γιος ενός θυρωρού και ράφτη και οπωσδήποτε προορισμένος για εντελώς διαφορετική σταδιοδρομία από εκείνη του συντάκτη της *La Revue des Deux Mondes*· η φιλοδοξία της μητέρας του ήταν εκείνη που του επέτρεψε να περάσει, έπειτα από πολλές κακουχίες, σ' αυτό το απρόσμενο στάδιο· τον έβαλαν στο κολέγιο· σκεφτόταν ενίοτε χωρίς ενθουσιασμό αυτή τη μητρική απόφαση και εξόρκιζε τους ταπεινούς γονείς να αφήνουν τα παιδιά τους στη φυσική τους κατάσταση. Οι σπουδές του υπήρξαν άτακτες, ανολοκλήρωτες· το παιδί δεν αποκόμισε από αυτές κανένα όφελος· διάβασε κυρίως ποιητές και άρχισε να γράφει στίχους. Δε σκέφτηκε ποτέ να επανορθώσει αυτή την αποτυχημένη εκπαίδευση· η άγνοιά του ήταν τεράστια: θαύμαζε με σεβασμό και αφέλεια κάποιον από τους φίλους του που είχε διαβάσει Ντιντερό, αλλά δεν του περνούσε από το νου να τον μιμηθεί. Ακόμα και σε μεγαλύτερη ηλικία, από την κρίση του έλειπε το σφρίγος: οι σκέψεις του, όταν άγγιζε ζητήματα κοινωνικά, πολιτικά, θρησκευτικά, ακόμα και λογοτεχνικά, χαρακτηρίζονταν από ιδιαίτερη ένδεια. Πού θα μπορούσε άλλωστε να βρει το χρόνο και τα μέσα για να προσφέρει στο πνεύμα του σοβαρή τροφή; Από τότε που ήρθε σε ρήξη με τον πατέρα του και κατέφυγε σ' έναν από τους "νεροπότες", βρέθηκε στα νύχια της αληθινής φτώχειας που του κόστισε γρήγορα την υγεία του, τον έστειλε πολλές φορές στο νοσοκομείο και τον οδήγησε στο θάνατο στα σαράντα του χρόνια, τσακισμένο από τις στερήσεις. Η επιτυχία των βιβλίων του, ύστερα από δέκα πολύ σκληρά χρόνια, δεν του πρόσφερε παρά μια μικρή άνεση και τη δυνατότητα να ζει μόνος του στην εξοχή. Η εμπειρία του από τον κόσμο ήταν εξίσου ατελής με την εκπαίδευσή του· στην πραγματικότητα δε γνώρισε παρά μόνο τη δική του ζωή ως μποέμ και ό,τι μπόρεσε να δει από τα αγροτικά ήθη γύρω από το σπίτι του στο Μαρλότ· γι' αυτό και επαναλαμβανόταν τόσο πολύ».[47]

Ο Σανφλερύ, στενός φίλος του Μυρζέ, εμφανίζει πολύ παρόμοια χαρακτηριστικά: ο πατέρας του ήταν γραμματέας στο δημαρχείο του Λαόν· η μητέρα του διατηρούσε ένα μικρό κατάστημα. Οι σπουδές του ήταν πολύ σύντομες, έπειτα έφυγε για το Παρίσι, όπου βρήκε μια θεσούλα ως παιδί για όλες τις δουλειές σε βιβλιοπωλείο. Μαζί με τους συντρόφους του του εστιατορίου συγκροτεί τον όμιλο με την ονομασία Νεροπότες. Γράφει στη *L'Artiste* και στη *Le Corsaire* (κυρίως κριτικές τέχνης). Το 1846, μπαίνει στην Εταιρεία των Ανθρώπων των Γραμμάτων. Γράφει

---

[47] P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire,* Παρίσι, Hachette, 1913, σ. 9.

μυθιστορήματα σε συνέχειες σε σοβαρά περιοδικά. Το 1848 καταφεύγει στο Λαόν, αλλά εισπράττει διακόσια φράγκα από την προσωρινή κυβέρνηση. Επιστρέφοντας στο Παρίσι, στη δεκαετία του 1850, συναναστρέφεται τον Μποντλαίρ και τον Μπονβέν, παλαιούς φίλους του, καθώς και τον Κουρμπέ. Γράφει πολύ για να ζήσει (μυθιστορήματα, κριτικές, ευρυμαθή δοκίμια). Επιβάλλεται ως «αρχηγός των ρεαλιστών», πράγμα που του κοστίζει προβλήματα με τη λογοκρισία. Χάρη στον Σαιντ-Μπεβ, αποκτά το 1863 την άδεια εκμετάλλευσης του Θεάτρου των Υπνοβατών (αλλά για λίγο καιρό). Το 1872, γίνεται διευθυντής στο μουσείο των Σεβρών.[48]

Παρ' όλο που προσδιορίζονται από την άρνησή τους απέναντι στις δύο αντίθετες θέσεις, εκείνοι που πρόκειται σιγά σιγά να επινοήσουν αυτό που θα ονομαστεί «η τέχνη για την τέχνη», και συνάμα τα κανονιστικά πρότυπα του λογοτεχνικού πεδίου, έχουν ως κοινό στοιχείο με την κοινωνική τέχνη και με το ρεαλισμό τη βίαιη αντίθεσή τους στην αστική τάξη και στην αστική τέχνη: η καλλιέργεια της φόρμας και της απρόσωπης ουδετερότητας τους κάνει να εμφανίζονται ως υπερασπιστές ενός «μη ηθικού» ορισμού της τέχνης, κυρίως στην περίπτωση που, όπως ο Φλομπέρ, δείχνουν να θέτουν τη μορφική τους αναζήτηση στην υπηρεσία του εξευτελισμού του αστικού κόσμου. Η λέξη «ρεαλισμός», το δίχως άλλο σχεδόν εξίσου αόριστα χαρακτηρισμένη στις ταξινομίες του χρόνου όσο και οποιοδήποτε από τα σημερινά της ισοδύναμα (όπως «αριστεριστής» ή *ριζοσπάστης*), επιτρέπει να περιληφθούν στην ίδια κατηγορία όχι μόνο ο Κουρμπέ, πρωταρχικός στόχος, και οι υποστηρικτές του, με επικεφαλής τον Σανφλερύ, αλλά και ο Μποντλαίρ και ο Φλομπέρ, με δυο λόγια, όλοι εκείνοι που με το περιεχόμενο ή τη μορφή μοιάζουν να απειλούν την ηθική τάξη και, κατ' επέκταση, τα ίδια τα θεμέλια της κατεστημένης τάξης.

Στη δίκη του Φλομπέρ, η έκθεση του αντιεισαγγελέα Πινάρ καταγγέλλει τη «ρεαλιστική ζωγραφική» και επικαλείται την ηθική που «στιγματίζει τη ρεαλιστική λογοτεχνία»· ο δικηγόρος του Φλομπέρ είναι υποχρεωμένος να αναγνωρίσει στην υπεράσπισή του ότι ο πελάτης του ανήκει στη «ρεαλιστική σχολή». Τα επιχειρήματα της απόφασης επαναλαμβάνουν τους όρους του κατηγορητηρίου εις διπλούν και επιμένουν σχετικά με τον «αγοραίο και συχνά σοκαριστικό ρεαλισμό της σκιαγράφησης των χαρακτήρων».[49] Επίσης, στην επιχειρηματολογία της καταδίκης των *Ανθέων του κακού*, διαβάζουμε ότι ο Μποντλαίρ αναγνωρίζεται ένοχος ενός «χυδαίου και προσβλητικού για την αιδώ ρεαλισμού» που οδηγεί στη «διέγερση

---

[48] E. Bouvier, *La Bataille réaliste, 1844-1857*, *ό.π.*

[49] G. Flaubert, *Madame Bovary*, Παρίσι, Conard, σσ. 577, 581, 629, 630.

των αισθήσεων».[50] Πολλές από τις ιστορικές διαμάχες, με θέμα κυρίως την τέχνη, αλλά και άλλους τομείς, θα μπορούσαν να αποσαφηνιστούν ή, ακόμα απλούστερα, να αναιρεθούν, αν σε κάθε περίπτωση μπορούσαμε να φέρουμε στο φως το πλήρες σύμπαν των διαφορετικών και ενίοτε αντιτιθέμενων σημασιών που δέχονται οι υπό διαπραγμάτευση έννοιες —«ρεαλισμός», «κοινωνική τέχνη», «ιδεαλισμός», «τέχνη για την τέχνη»— στους κοινωνικούς αγώνες μέσα στο πεδίο στο σύνολό του (όπου λειτουργούν συχνά, κατ' αρχάς, ως καταγγελτικές αποφάνσεις, ως προσβολές, όπως συμβαίνει εδώ με την έννοια του ρεαλισμού) ή στο υπο-πεδίο εκείνων που τις διεκδικούν ως έμβλημα (όπως οι ποικίλοι υπερασπιστές του «ρεαλισμού» στη λογοτεχνία, στη ζωγραφική, στο θέατρο κτλ.). Και ας μην ξεχνάμε επίσης ότι το νόημα αυτών των λέξεων, τις οποίες διαιωνίζει η θεωρητική συζήτηση αποϊστορικοποιώντας τες (αυτή η αποϊστορικοποίηση, που είναι συχνά απλώς συνέπεια της άγνοιας, αποτελεί μία από τις μείζονες συνθήκες της λεγόμενης «θεωρητικής» διαμάχης), δεν παύει να αλλάζει στο πέρασμα του χρόνου, όπως αλλάζουν τα αντίστοιχα πεδία των αγώνων και οι συσχετισμοί δυνάμεων μεταξύ των χρηστών των υπό διαπραγμάτευση εννοιών, οι οποίοι βέβαια δεν αγνοούν ποτέ τόσο ολοκληρωτικά την προηγούμενη ιστορία των ταξινομιών που χρησιμοποιούν όσο όταν κατασκευάζουν πολιτικές μάλλον παρά επιστημονικές γενεαλογίες με σκοπό να προσδώσουν συμβολική δύναμη στις παρούσες χρήσεις τους.

Κατά μία έννοια, ωστόσο, όπως μαρτυρούν οι δίκες των οποίων γίνονται αντικείμενο —και θα κάναμε λάθος αν υποτιμούσαμε τη σοβαρότητά τους—, οι υποστηρικτές της «καθαρής τέχνης» πηγαίνουν πολύ πιο μακριά από τους συνοδοιπόρους τους, που φαινομενικά είναι πιο ριζοσπάστες: η εστέτ αποστασιοποίηση, η οποία, όπως θα δούμε, αποτελεί την αληθινή αρχή της συμβολικής επανάστασης που επιτελούν, τους οδηγεί σε ρήξη με τον ηθικό κομφορμισμό της αστικής τέχνης χωρίς να πέσουν στην άλλη μορφή ηθικοπρακτικής συγκατάβασης την οποία υπηρετούν οι υποστηρικτές της «κοινωνικής τέχνης» και οι ίδιοι οι «ρεαλιστές» όταν, παραδείγματος χάρη, εκθειάζουν την «ανώτερη αρετή των καταπιεσμένων», αποδίδοντας στο λαό, όπως ο Σανφλερύ, «μια αίσθηση των μεγάλων πραγμάτων που τον καθιστά ανώτερο και από τους καλύτερους δικαστές».[51]

Κατόπιν αυτού, είναι αρκετά ασαφές το όριο μεταξύ του πνεύματος ειρωνικής πρόκλησης και επικριτικής παράβασης, επακόλουθο ενός μετριο-

---

[50] C. Pichois, *Baudelaire. Études et témoignages*, Νεσατέλ, La Baconnière, 1976, σ. 137.
[51] B. Russell, «The Superior Virtue of the Oppressed», *The Nation*, 26 Ιουνίου 1937, και Champfleury, *Sensations de Josquin*, σ. 215, που παρατίθενται στο R. Cherniss, «The Antinaturalists», στο G. Boas (επιμ.), *Courbet and the Naturalistic Movement*, Νέα Υόρκη, Russell and Russell, 1967, σ. 97.

παθούς ανοίγματος στη λογοτεχνική πρωτοπορία, το οποίο χαρακτηρίζει τους πρώτους, και του πνεύματος αντιλογίας, πιο ριζοσπαστικού πολιτικά παρά αισθητικά, που διακηρύσσουν οι δεύτεροι. Το δίχως άλλο, μετά το πραξικόπημα, οι διαφορές στο βιοτικό ύφος που συνδέονται με την κοινωνική καταγωγή, η οποία έχει αντικατασταθεί από τη θέση μέσα στο πεδίο, ευνοούν τη σύσταση διαφορετικών ομάδων (από τη μια πλευρά δύο μπρασερί, το Divan le Peletier και το Paris, και η επιθεώρηση *La Revue de Paris*, που συγκεντρώνουν συγγραφείς ήδη λιγότερο ή περισσότερο καθιερωμένους και ταγμένους στην «τέχνη για την τέχνη», τον Μπανβίλ, που έχει εντα-χθεί στις μεγαλύτερες επιθεωρήσεις, τον Μποντλαίρ, τον Ασσελινό, τον Νερβάλ, τον Γκοτιέ, τον Πλανς, τους αδελφούς Ντε λα Μαντλέν, τον Μυρζέ, που έχει γίνει διάσημος, τον Καρ, τον Ντε Μποβουάρ, τον Γκαβαρνί, τους αδελφούς Γκονκούρ κ.ά., και από την άλλη η μπρασερί Andler και η μπρασερί Des Martyrs, που συγκεντρώνουν τους «ρεαλιστές», τον Κουρμπέ, τον Σανφλερύ, τον Σεναβάρ, τον Μπονβέν, τον Μπαρμπαρά, τον Ντενουαγιέ, τον Π. Ντυπόν, τον Γ. Ματιέ, τον Ντυραντύ, τον Πελλοκέ, τον Βαλλές, τον Μοντεγκύ, τον Πουλέ-Μαλασσίς κ.ά.)· ωστόσο, οι δύο ομάδες δεν είναι με τόση αυστηρότητα διαχωρισμένες και είναι συχνά τα περάσματα από τη μία στην άλλη: ο Μποντλαίρ, ο Πουλέ-Μαλασσίς, ο Πονσελέ, οι πιο αριστεροί πολιτικά, κάνουν συχνές επιδρομές στην μπρασερί Andler, όπως και ο Σεναβάρ, ο Κουρμπέ, ο Βαλλές στο Divan le Peletier.

Πολύ περισσότερο από μια ήδη έτοιμη θέση, την οποία θα αρκούσε να καταλάβει κανείς, όπως εκείνες που, μέσω των κοινωνικών λειτουργιών που επιτελούν ή διεκδικούν, θεμελιώνονται μέσα στην ίδια τη λογική της κοινωνικής λειτουργίας, η «τέχνη για την τέχνη» είναι μια *θέση προς κατασκευή*, χωρίς οποιοδήποτε ισοδύναμο στο πεδίο της εξουσίας, η οποία θα μπορούσε ή θα όφειλε να μην υπάρχει. Παρ' όλο που είναι εγγεγραμμένη σε δυνητική κατάσταση μέσα στον ίδιο το χώρο των ήδη υπαρκτών θέσεων και παρ' όλο που ορισμένοι ρομαντικοί ποιητές έχουν ήδη σκιαγραφήσει την αναγκαιότητά της, αυτοί που ισχυρίζονται ότι την κατέχουν δεν μπορούν να την κάνουν να υπάρξει παρά μόνο δημιουργώντας το πεδίο μέσα στο οποίο θα μπορούσε να βρει θέση, δηλαδή ανατρέποντας τον κόσμο της τέχνης που την αποκλείει νόμω και εν τοις πράγμασι. Οφείλουν λοιπόν να επινοήσουν, ενάντια στις παγιωμένες θέσεις και τους κατόχους τους, όλα αυτά που την προσδιορίζουν αποκλειστικά, και κατ' αρχάς αυτό το χωρίς προηγούμενο κοινωνικό πρόσωπο που είναι ο μοντέρνος συγγραφέας ή καλλιτέχνης, επαγγελματίας πλήρους απασχόλησης, αφοσιωμένος στη δουλειά του με τρόπο ολοκληρωτικό και αποκλειστικό, αδιάφορος στις απαιτήσεις της πολιτικής και στα κελεύσματα της ηθικής, και αποφασισμένος να μην

αναγνωρίζει καμία άλλη δικαιοδοσία παρά μονάχα το συγκεκριμένο κανονιστικό πρότυπο της τέχνης του.

Η διπλή ρήξη

Οι κάτοχοι αυτής της αντιφατικής θέσης είναι προορισμένοι να αντιπαρατίθενται, μέσα από δύο διαφορετικές σχέσεις, στις διαφορετικές παγιωμένες θέσεις και, έτσι, να προσπαθούν να συμφιλιώσουν τα ασυμφιλίωτα, δηλαδή τις δύο αντίθετες αρχές που διέπουν αυτή τη διπλή άρνηση. Εναντίον της «χρήσιμης τέχνης», επίσημης και συντηρητικής παραλλαγής της «κοινωνικής τέχνης», της οποίας ο Μαξίμ Ντυ Καν, στενός φίλος του Φλομπέρ, ήταν ένας από τους πιο επιφανείς υπερασπιστές, και εναντίον της αστικής τέχνης, ασύνειδου ή συναινούντος οχήματος μιας ηθικοπρακτικής και πολιτικής *δόξας*, επιθυμούν την ηθικοπρακτική ελευθερία, ακόμη και την προφητική πρόκληση· αξιώνουν κυρίως να διακηρύσσουν την απόστασή τους από όλους τους θεσμούς —κράτος, Ακαδημία, δημοσιογραφία—, αλλά χωρίς παρ' όλα αυτά να αναγνωρίζουν τον εαυτό τους στην αυθορμησιακή ελευθερία των μποέμ, οι οποίοι διεκδικούν τις ίδιες αξίες ανεξαρτησίας, αλλά με στόχο να νομιμοποιήσουν παραβάσεις χωρίς συνέπειες, κατά κύριο λόγο αισθητικές, ή καθαρές και απλές παραχωρήσεις στην ευκολία και στη «χυδαιότητα».

Αν αρνούνται την αστική ζωή για την οποία ήταν προορισμένοι, δηλαδή ταυτοχρόνως την καριέρα και την οικογένεια, δεν το κάνουν για να ανταλλάξουν μια σκλαβιά με μιαν άλλη αποδεχόμενοι, κατά τον τρόπο του Γκοτιέ ή τόσων άλλων, την υποδούλωση στη λογοτεχνική βιομηχανία και στη δημοσιογραφία, ούτε για να τεθούν στην υπηρεσία ενός σκοπού, όσο ευγενής και γενναιόδωρος κι αν είναι. Μ' αυτή την έννοια, η πολιτική στάση του Μποντλαίρ, κυρίως το 1848, είναι υποδειγματική: δε μάχεται για τη δημοκρατία, αλλά για την επανάσταση, την οποία αγαπά ως ένα είδος «τέχνης για την τέχνη» της εξέγερσης και της παράβασης. Στην αγωνία τους να τοποθετηθούν με κάθετο τρόπο σε σχέση με τα συνήθη διαζεύγματα, να τα υπερβούν πετώντας πάνω από αυτά, επιβάλλουν στον εαυτό τους μια παράξενη πειθαρχία, την οποία ωστόσο αναλαμβάνουν αυτοβούλως, ενάντια στις ευκολίες που επιτρέπουν στον εαυτό τους οι αντίπαλοί τους όλων των μετώπων. Η αυτονομία τους συνίσταται σε μια ελεύθερα επιλεγμένη, αλλά αδιαπραγμάτευτη υπακοή στους νέους νόμους τους οποίους επινοούν και που σκοπεύουν να τους κάνουν να θριαμβεύσουν στην Πολιτεία των Γραμμάτων.

Κατά συνέπεια, είναι καταδικασμένοι να αισθανθούν με πολλαπλάσια ένταση τις αντιφάσεις που είναι εγγενείς στην κατάσταση του «φτωχού συγγενή» της αστικής οικογένειας, η οποία είναι εγγεγραμμένη στην κυριαρχούμενη θέση που καταλαμβάνει το πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής μέσα στο πεδίο της εξουσίας. (Πράγμα που σημαίνει ότι μπορούμε να αποδώσουμε σ' αυτή τη θέση την ουσία αυτού που, στην περίπτωση του Φλομπέρ, προσδίδει ο Σαρτρ στη σχέση με την οικογένεια και την τάξη καταγωγής.) Και ίσως να μην είναι υπερβολικό να δούμε στο ποίημα με το δηλωτικό τίτλο «Αυτοτιμωρούμενος» μια συμβολική έκφραση της ασυνήθιστης έντασης που απορρέει από την αντιφατική θέση συμμετοχής-αποκλεισμού η οποία συνδέει τον Μποντλαίρ με τους κυρίαρχους και τους κυριαρχούμενους:

Εγώ είμαι το μαχαίρι και η πληγή!
Εγώ είμαι το ράπισμα και το μάγουλο!
Εγώ είμαι τα μέλη και ο τροχός,
Μαζί θύμα και δήμιος.

Για όποιον θα με υποψιαζόταν ότι εκβιάζω την ανάγνωση του κειμένου (σφάλμα που καταλογίζεται συνήθως στους εμπνευσμένους ερμηνευτές), θα παρέθετα αυτήν τη φράση όπου θα είχαμε άδικο αν βλέπαμε μόνο μια πρόκληση εστέτ κυνισμού (πράγμα που επίσης είναι) και στην οποία ο Μποντλαίρ, μετά την επανάσταση του 1848, ταυτίζεται και με τα δύο στρατόπεδα: «Θα ήθελα να ήμουν διαδοχικά δήμιος και θύμα, για να μάθω πώς νιώθει κανείς σ' αυτές τις δύο περιστάσεις».

Η ίδια η αισθητική του Μποντλαίρ βρίσκει οπωσδήποτε την απαρχή της στη διπλή ρήξη που επιτελεί και η οποία εκδηλώνεται κυρίως μέσα από μια διαρκή επίδειξη παράδοξης ιδιαιτερότητας: ο δανδισμός δεν είναι μόνο επιθυμία να φαίνεται και να εκπλήσσει, επίδειξη της διαφοράς ή ακόμα και απόλαυση του απαρέσκειν, συντονισμένη πρόθεση να αποδιοργανώσει, να σκανδαλίσει, με τη φωνή, τις χειρονομίες, το σαρκαστικό αστεϊσμό· είναι επίσης και κυρίως μια ολόκληρη ηθικοπρακτική και αισθητική στάση που τείνει προς μια κουλτούρα (και όχι μια λατρεία) του εγώ, δηλαδή προς την έξαρση και τη συγκέντρωση των αισθητηριακών και νοητικών ικανοτήτων. Το μίσος για τις πλαδαρές μορφές του ρομαντισμού, που λυμαίνονται τη σχολή του ορθού νου —όταν, για παράδειγμα, ένας Εμίλ Ολζιέ καθιερώνεται ως υπερασπιστής μιας ποίησης αφοσιωμένης στα «αληθινά συναισθήματα», δηλαδή στα υγιή πάθη της αγάπης για την οικογένεια και την κοινωνία—, παίζει σημαντικό ρόλο στην καταδίκη του αυτοσχεδιασμού και του

λυρισμού προς όφελος της εργασίας και της έρευνας· ωστόσο την ίδια στιγμή, η άρνηση των εύκολων παραβάσεων, που περιορίζονται ως επί το πλείστον στο ηθικοπρακτικό επίπεδο, βρίσκεται στην απαρχή της βούλησης να εισαχθεί η συγκέντρωση και η μέθοδος ακόμα και σ' αυτή την ελεγχόμενη μορφή ελευθερίας που είναι η «λατρεία της πολλαπλασιασμένης αίσθησης».

Σ' αυτόν ακριβώς το γεωμετρικό τόπο των αντιθέτων, που δεν έχει καμία σχέση με το «ακριβές περιβάλλον» (juste milieu) τύπου Βικτόρ Κουζέν, τοποθετείται και ο Φλομπέρ, όπως και άλλοι, πολύ διαφορετικοί μεταξύ τους, οι οποίοι ποτέ δε συνιστούν πραγματική ομάδα, ο Γκοτιέ, ο Λεκόντ ντε Λιλ, ο Μπανβίλ, ο Μπαρμπέ ντ' Ορεβιγύ κ.ά.[52] Και θα παραθέσω μόνον μια ιδιαίτερα παραδειγματική διατύπωση αυτών των διπλών αρνήσεων που απαντώνται σε όλους τους τομείς της ύπαρξης, από την πολιτική μέχρι την αισθητική με την κυριολεκτική σημασία της λέξης, και ο τύπος αυτός θα μπορούσε να διατυπωθεί ως εξής: απεχθάνομαι το Χ (ένα συγγραφέα, έναν τρόπο, ένα κίνημα, μια θεωρία κτλ., εδώ το ρεαλισμό, τον Σανφλερύ), αλλά δεν απεχθάνομαι λιγότερο το αντίθετο του Χ (εδώ τον ψεύτικο ιδεαλισμό των Οζιέ ή των Πονσάρ, οι οποίοι, όπως κι εγώ, αντιπαρατίθενται στο Χ, δηλαδή στο ρεαλισμό και στον Σανφλερύ· αλλά και στο ρομαντισμό, όπως ο Σανφλερύ): «Νομίζουν ότι είμαι παθιασμένος με το ρεαλισμό, ενώ μου προκαλεί αποστροφή. Διότι από μίσος για το ρεαλισμό ξεκίνησα αυτό το μυθιστόρημα. Ωστόσο, δεν απεχθάνομαι λιγότερο τον ψεύτικο ιδεαλισμό, που αξίζει πραγματικά τη χλεύη στην εποχή που ζούμε».[53]

Αυτός ο γενεσιουργός τύπος, που αποτελεί τη μετασχηματισμένη μορφή των αντιφατικών ιδιοτήτων της θέσης, μας επιτρέπει να επιτύχουμε μια αληθινά γενετική κατανόηση του πλήθους των ιδιαιτεροτήτων που χαρακτηρίζουν τις θεσιληψίες των κατόχων αυτής της θέσης, μια κατανόηση ανα-δημιουργική που δεν έχει καμία σχέση με οποιαδήποτε μορφή προβολικής εμπάθειας. Σκέφτομαι, παραδείγματος χάρη, την πολιτική τους ουδετεροφιλία, η οποία εκδηλώνεται σε απολύτως εκλεκτικές σχέσεις και φιλίες και συνδέεται με την άρνηση κάθε στράτευσης («Η βλακεία», κατά την περίφημη ρήση του Φλομπέρ, «συνίσταται στο να θέλει κανείς να καταλήξει σε συμπεράσματα»), κάθε επίσημης καθιέρωσης («Οι τιμές ατι-

---

[52] Είδαμε ήδη τον Baudelaire, σε μια επιστολή της 31ης Ιανουαρίου 1862, στην οποία απαντούσε στον Flaubert που εξέφραζε την «κατάπληξή» του απέναντι στην υποψηφιότητά του για την Ακαδημία, να εκδηλώνει τη συνείδηση μιας αλληλεγγύης.

[53] G. Flaubert, επιστολή στην Edma Roger des Genettes, 30 Οκτωβρίου 1856, *Corr.*, P., τ. II, σσ. 633-634.

μάζουν» λέει πάλι ο Φλομπέρ) και κυρίως κάθε είδους ηθικοπρακτικού ή πολιτικού κηρύγματος, είτε πρόκειται να δοξάσουν τις αστικές αξίες είτε να εκπαιδεύσουν τις μάζες στις δημοκρατικές ή τις σοσιαλιστικές αρχές.

Η μέριμνά τους να κρατηθούν σε απόσταση από όλους τους κοινωνικούς τόπους (και από τους κοινούς τόπους στους οποίους κοινωνούν όλοι όσοι τους καταλαμβάνουν) επιβάλλει την άρνηση να συμμορφωθούν με τις προσδοκίες του κοινού, να τις ακολουθήσουν ή να τις προλάβουν, όπως κάνουν οι συγγραφείς των εμπορικών θεατρικών έργων ή των μυθιστορημάτων σε συνέχειες. Ο Φλομπέρ, που οδηγεί οπωσδήποτε μακρύτερα από κάθε άλλον αυτή τη θέση αδιαφορίας, μέμφεται τον Εντμόν ντε Γκονκούρ επειδή απευθύνεται στο κοινό στον πρόλογο του *Frères Zemganno*, για να εξηγήσει τις αισθητικές προθέσεις του έργου: «Τι ανάγκη έχετε να μιλάτε στο κοινό; Δεν είναι άξιο των εξομολογήσεών σας».[54] Και γράφει στον Ρενάν, επί τη ευκαιρία της *Προσευχής στην Ακρόπολη*: «Δεν γνωρίζω αν υπάρχει στα γαλλικά ωραιότερη σελίδα πεζού λόγου! [...] Είναι εξαίσιο και είμαι βέβαιος ότι οι αστοί δεν καταλαβαίνουν λέξη. Τόσο το καλύτερο!».[55] Όσο περισσότερο ο καλλιτέχνης επιβεβαιώνεται ως τέτοιος επιβεβαιώνοντας την αυτονομία του, τόσο περισσότερο συγκροτεί την έννοια του «αστού», μέσα στην οποία περικλείουμε, μαζί με τον Φλομπέρ, «τον αστό με τον εργατικό επενδύτη όσο και τον αστό με τη ρεδιγκότα», ως «βοιωτού» ή «φιλισταίου», ανίκανου να αγαπήσει το έργο τέχνης, να το οικειοποιηθεί πραγματικά, δηλαδή συμβολικά.

«Στη λέξη αστός, συμπεριλαμβάνω τους αστούς με εργατικό επενδύτη όπως και τους αστούς με ρεδιγκότα. Εμείς και μόνον εμείς, δηλαδή οι μορφωμένοι, είμαστε ο λαός, ή, για να το πω καλύτερα, η παράδοση της ανθρωπότητας».[56] Ή αλλού: «Ναι, θα με γιουχάρουν, φαντάσου. Η *Σαλαμπό* θα ενοχλήσει τους αστούς, δηλαδή τους πάντες...»[57] «Οι αστοί ήταν περίπου οι πάντες, οι τραπεζίτες, οι χρηματιστές, οι συμβολαιογράφοι, οι έμποροι, οι καταστηματάρχες και οι άλλοι, οποιοσδήποτε δεν ανήκε στο μυστηριώδη όμιλο και κέρδιζε με τρόπο πεζό τη ζωή του».[58] Αν οι καθαροί καλλιτέχνες οδηγούνται από το μίσος τους για το «αστικό» να διακηρύτ-

---

[54] G. Flaubert, επιστολή στον Edmond de Goncourt, 1 Μαΐου 1879, *Corr.*, C., τ. VIII, σ. 263.

[55] G. Flaubert, επιστολή στον Renan, 13 Δεκεμβρίου 1876, *Corr.*, C., τ. VII, σ. 368.

[56] G. Flaubert, επιστολή στη George Sand, Μάιος 1867, *Corr.*, P., τ. III, σ. 642.

[57] G. Flaubert, επιστολή στον Ernest Feydeau, 17 Αυγούστου 1861, *Corr.*, P., τ. III, σ. 170.

[58] T. Gautier, *Histoire du romantisme*, παρατίθεται στο P. Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, Παρίσι, Maspero, 1970, σ. 20.

τουν την αλληλεγγύη τους μ' εκείνους που καταδικάζονται από τη βαναυσότητα των συμφερόντων και των προκαταλήψεων, τον μποέμ, το σαλτιμπάγκο, τον κατεστραμμένο αριστοκράτη, τη μεγαλόκαρδη υπηρέτρια και την πόρνη, συμβολική μορφή της σχέσης του καλλιτέχνη με την αγορά, μπορούν επίσης να οδηγούνται εγγύτερα στο «αστικό» όταν αισθάνονται απειλημένοι από τους μποέμ.[59]

Η φρίκη για το *αστικό* τρέφεται, στους ίδιους τους κόλπους του καλλιτεχνικού μικρόκοσμου —κύριου ορίζοντα όλων των αισθητικών και πολιτικών συγκρούσεων—, από τη βδελυγμία για τον «αστό καλλιτέχνη», ο οποίος, με τις επιτυχίες του και τη διασημότητά του, ανταμοιβή σχεδόν πάντα της δουλικότητάς του απέναντι στο κοινό ή στις εξουσίες, υπενθυμίζει τη δυνατότητα, που πάντοτε προσφέρεται στον καλλιτέχνη, να εμπορευτεί την τέχνη του ή να μετατραπεί σε τελετάρχη των απολαύσεων των ισχυρών, όπως το κάνουν ο Οκτάβ Φεγιέ και οι φίλοι του: «Υπάρχει κάτι χίλιες φορές πιο επικίνδυνο από τους αστούς» λέει ο Μποντλαίρ στο έργο του *Les Curiosités esthétiques* «κι αυτό είναι ο αστός καλλιτέχνης, που δημιουργήθηκε για να παρεμβληθεί μεταξύ του καλλιτέχνη και του δαίμονα, κρύβοντας τον έναν από τον άλλον». Αλλά οι «καθαροί» συγγραφείς οδηγούνται επίσης από την πολύ απαιτητική τους αντίληψη για την καλλιτεχνική εργασία να αντιμετωπίζουν το λογοτεχνικό προλεταριάτο με μια περιφρόνηση επαγγελματιών που αποτελεί το δίχως άλλο βάση της παράστασης που δημιουργούν για τον «όχλο». Οι Γκονκούρ καταγγέλουν στη *Journal* τους «την τυραννία των μπρασερί και της μποεμίας προς όλους τους αληθινά εργαζόμενους» και αντιπαραθέτουν τον Φλομπέρ στους «μεγάλους άνδρες της μποεμίας», όπως τον Μυρζέ, για να δικαιολογήσουν την πεποίθησή τους ότι «χρειάζεται να είναι κανείς τίμιος άνθρωπος και αξιοσέβαστος αστός για να είναι ταλαντούχος». Όσο για τον Μποντλαίρ και τον Φλομπέρ, που η κυρίαρχη άποψη μέσα στο πεδίο και έξω από αυτό τους τοποθετεί, εντελώς παρά τη θέλησή τους, μεταξύ των «ρεαλιστών», αντιπαρατίθενται στο θολό ανθρωπισμό των υποστηρικτών της κοινωνικής τέχνης και των προυντονικών ρεαλιστών με την αυστηρότητα της επαγγελματικής τους ηθικής πρακτικής, η οποία τους οδηγεί να αρνούνται την ταύτιση της ελευθερίας με την ασυδοσία, και με τον αριστοκρατισμό της προσωπικής τους ηθικής πρακτικής, που τους εμπνέει την ίδια φρίκη για όλες τις μορφές του *φαρισαϊσμού*, συντηρητικού ή προοδευτικού. Έτσι λοιπόν, παραδείγματος χάρη, όταν ο Ουγκό του γράφει ότι «ποτέ δεν είπα η Τέχνη για την τέ-

---

[59] A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, *ό.π.*, σσ. 154-155.

χνη», αλλά «η Τέχνη για την Πρόοδο», ο Μποντλαίρ, ο οποίος σε κάποια επιστολή στη μητέρα του μιλά για τους *Αθλίους* ως ένα «βιβλίο ρυπαρό και αδέξιο», διπλασιάζει την περιφρόνησή του για την πολιτική ιεροσύνη του ρομαντικού μάγου. Μετά την αγωνιστική περίοδο του 1848, ο Μποντλαίρ συμπίπτει με τον Φλομπέρ σε μια απογοήτευση που οδηγεί σε άρνηση κάθε ένταξης στον κοινωνικό κόσμο και σε αδιάκριτη καταδίκη όλων εκείνων που θυσιάζουν στη λατρεία των καλών σκοπών, όπως η Γεωργία Σάνδη, κατεξοχήν στόχος του μένους του. Συμφωνεί μαζί του για να προπηλακίσουν τους υποστηρικτές του «κοινωνικού καθολικισμού», αυτού του τερατώδους ζευγαρώματος —για να παραθέσουμε ελεύθερα μια επιστολή του Φλομπέρ στη Γεωργία Σάνδη— της «άμωμου συλλήψεως και των εργατικών συσσιτίων».[60]

«Μόλις κατάπια τον Λαμενναί, τον Σαιν-Σιμόν, τον Φουριέ· και ξαναπιάνω τον Προυντόν από την αρχή ως το τέλος. [...] Υπάρχει κάτι εμφανές που τους συνδέει όλους: είναι το μίσος για την ελευθερία, το μίσος για τη Γαλλική Επανάσταση και τη φιλοσοφία. Είναι όλοι τους ανθρωπάκια του Μεσαίωνα, πνεύματα βυθισμένα στο παρελθόν. Και τι χωριάτες! Τι κακομοίρηδες! Σεμιναριστές εν ευωχία ή ταμίες σε παραλήρημα. Αν απέτυχαν το '48, είναι επειδή βρίσκονταν εκτός του μεγάλου παραδοσιακού ρεύματος. Ο σοσιαλισμός είναι ένα πρόσωπο του παρελθόντος, όπως ο ιησουιτισμός είναι ένα άλλο. Ο μεγάλος δάσκαλος του Σαιν-Σιμόν ήταν ο κύριος ντε Μαιστρ και δεν έχουμε αναφέρει όλα όσα ο Προυντόν και ο Λουί Μπλαν πήραν από τον Λαμενναί».[61] Θυμόμαστε ότι στην *Αισθηματική αγωγή* ο Φλομπέρ περιβάλλει με την ίδια περιφρόνηση τους συντηρητικούς που είναι προσκολλημένοι στην αστική τάξη και τους αναμορφωτές που ακολουθούν χίμαιρες. Ο Μποντλαίρ, για μια ακόμη φορά εδώ, εμφανίζεται πολύ πιο ριζοσπαστικός από τον Φλομπέρ· κυρίως όσον αφορά τη Γεωργία Σάνδη: ηλίθια, νωθρή, κουτσομπόλα, «έχει στα ηθικά ζητήματα το ίδιο βάθος κρίσης [...] με τις θυρωρίνες και τις κοκότες»· «θεολόγος του συναισθήματος», «καταργεί την κόλαση από αγάπη για το ανθρώπινο γένος». Ο Μποντλαίρ συνηθίζει να καταγγέλλει «την αίρεση της διαπαιδαγώγησης», που θέλει ο σκοπός της ποίησης να είναι μια «οποιαδήποτε διαπαιδαγώγηση». Τα βάζει με αντίστοιχο μένος και με τον Βεγιό, ο οποίος επιτέθηκε στην τέχνη για την τέχνη, και λέει γι' αυτόν πως είναι «χρησιμοθήρας σαν δημοκράτης».[62]

---

[60] G. Flaubert, επιστολή στη George Sand, 19 Σεπτεμβρίου 1868, *Corr.*, P., τ. III, σ. 805.

[61] G. Flaubert, επιστολή στην κυρία Roger des Genettes, καλοκαίρι 1864, *Corr.*, P., τ. III, σ. 402.

[62] C. Baudelaire, επιστολή στον Barbey, 9 Ιουλίου 1860, παρατίθεται στο C. Pichois, *Baudelaire. Études et témoignages*, *ό.π.*, σ. 177.

Ένας ανεστραμμένος οικονομικός κόσμος

Η συμβολική επανάσταση μέσω της οποίας οι καλλιτέχνες απελευθερώνονται από την αστική ζήτηση αρνούμενοι να αναγνωρίσουν οποιοδήποτε άλλο αφεντικό εκτός από την τέχνη τους έχει ως αποτέλεσμα την εξαφάνιση της αγοράς. Και πράγματι, δεν μπορούν να θριαμβεύσουν επί του «αστού» στον αγώνα για τον έλεγχο του νοήματος και της λειτουργίας της καλλιτεχνικής δραστηριότητας χωρίς να τον καταργήσουν ταυτόχρονα ως δυνητικό πελάτη. Τη στιγμή που διακηρύσσουν, με τον Φλομπέρ, ότι «ένα έργο τέχνης [...] είναι ανεκτίμητο, δεν έχει εμπορική αξία, δεν μπορεί να πληρωθεί», ότι είναι *χωρίς τιμή*, δηλαδή ξένο προς τη συνήθη λογική της συνήθους οικονομίας, ανακαλύπτουν πως πράγματι το έργο τέχνης είναι κάτι *χωρίς εμπορική αξία*, ότι δεν έχει αγορά. Η αμφισημία της φράσης του Φλομπέρ, που λέει και τα δύο πράγματα ταυτοχρόνως, μας υποχρεώνει να ανακαλύψουμε αυτόν τον καταχθόνιο μηχανισμό τον οποίο θέτουν σε λειτουργία οι καλλιτέχνες και μέσα στον οποίο παγιδεύονται: δημιουργώντας αυτοί οι ίδιοι την ανάγκη που συνιστά την αρετή τους, κινδυνεύουν διαρκώς να κατηγορηθούν ότι καθιστούν την ανάγκη αρετή.

Ο Φλομπέρ κατάλαβε πολύ καλά την αρχή της νέας οικονομίας: «Όταν δεν απευθυνόμαστε στο πλήθος, είναι δίκαιο το πλήθος να μη μας πληρώνει. Είναι ζήτημα πολιτικής οικονομίας. Ωστόσο, υποστηρίζω ότι ένα έργο τέχνης άξιο αυτού του ονόματος και φτιαγμένο με συνείδηση είναι ανεκτίμητο, δεν έχει εμπορική αξία, δεν μπορεί να πληρωθεί. Συμπέρασμα: αν ο καλλιτέχνης δεν έχει εισοδήματα, πρέπει να πεθαίνει της πείνας! Πιστεύουν ότι ο συγγραφέας, επειδή δε δέχεται πια επιχορηγήσεις από τους ισχυρούς, είναι πολύ πιο ελεύθερος, πιο ευγενής. Όλη η κοινωνική του ευγένεια συνίσταται τώρα στο να είναι ίσος μ' έναν μπακάλη. Τι πρόοδος!»[63] «Όσο περισσότερη συνείδηση βάζει κανείς στη δουλειά του, τόσο λιγότερο όφελος αποκομίζει από αυτήν. Υποστηρίζω ετούτο το αξίωμα με το κεφάλι κάτω από τη λαιμητόμο. Είμαστε εργάτες πολυτελείας· δηλαδή, κανείς δεν είναι αρκετά πλούσιος για να μας πληρώσει. Όταν θέλει κανείς να βγάλει χρήματα από την πένα του, πρέπει να κάνει δημοσιογραφία, μυθιστόρημα σε συνέχειες ή θέατρο».[64]

---

[63] G. Flaubert, επιστολή στη George Sand, 12 Δεκεμβρίου 1872, *Corr.*, C., τ. VI, σ. 458.

[64] G. Flaubert, επιστολή στον κόμη René de Maricourt, 4 Ιανουαρίου 1867, *Corr.*, C., τ. V, σ. 264. Η αμφίσημη σχέση που διατηρούν με το αστικό κοινό και τους συγγραφείς που δέχονται να το υπηρετήσουν ερμηνεύει οπωσδήποτε εν μέρει το γεγονός ότι, με εξαίρεση τον Bouilhet και τον Théodore de Banville, οι υποστηρικτές της τέχνης για την τέχνη είχαν γνωρίσει παταγώδεις αποτυχίες στο θέατρο, όπως ο Flaubert και οι Goncourt, ή ότι είχαν κρατήσει πολλά λιμπρέτα και σενάρια στα συρτάρια τους, όπως ο Gautier και ο Baudelaire.

Αυτή η αντινομία της μοντέρνας τέχνης ως καθαρής τέχνης καθίσταται ολοφάνερη στο γεγονός ότι όσο αυξάνεται η αυτονομία της πολιτιστικής παραγωγής, τόσο βλέπουμε να αυξάνεται και το χρονικό διάστημα που είναι απαραίτητο για να καταφέρουν τα έργα να επιβάλουν στο κοινό (στις περισσότερες των περιπτώσεων ενάντια στους κριτικούς) τους κανόνες της ίδιας τους της πρόσληψης, τους οποίους και εμπεριέχουν. Αυτή η χρονική ασυμφωνία μεταξύ προσφοράς και ζήτησης τείνει να γίνει δομικό χαρακτηριστικό του πεδίου περιορισμένης παραγωγής: σ' αυτό το κυριολεκτικά αντιοικονομικό οικονομικό σύμπαν που εγκαθιδρύεται στον οικονομικά κυριαρχούμενο αλλά συμβολικά κυρίαρχο πόλο του λογοτεχνικού πεδίου, στην ποίηση με τον Μποντλαίρ και τους παρνασσιστές, στο μυθιστόρημα με τον Φλομπέρ (παρά τη σκανδαλώδη και βασισμένη σε μια παρεξήγηση επιτυχία της *Κυρίας Μποβαρύ*), οι παραγωγοί μπορούν να έχουν ως πελάτες, τουλάχιστον βραχυπρόθεσμα, μόνο τους ανταγωνιστές τους (έτσι, όταν την περίοδο της Αυτοκρατορίας, με την εγκαθίδρυση της λογοκρισίας, οι μεγάλες λογοτεχνικές επιθεωρήσεις κλείνουν τις πόρτες τους στους νέους συγγραφείς, απαντάται ένας πολλαπλασιασμός των μικρών επιθεωρήσεων, οι οποίες προορίζονται ως επί το πλείστον για μια σύντομη ζωή και στρατολογούν τους αναγνώστες τους κυρίως μεταξύ των συνεργατών τους και των φίλων τους). Οφείλουν λοιπόν να δεχτούν όλες τις συνέπειες του γεγονότος ότι δεν μπορούν να υπολογίσουν παρά σε μια αναγκαστικά καθυστερημένη ανταμοιβή, σε αντίθεση με τους «αστούς καλλιτέχνες», οι οποίοι έχουν εξασφαλισμένη άμεση πελατεία, ή τους έμμισθους παραγωγούς εμπορικής λογοτεχνίας, όπως οι συγγραφείς των βοντβίλ ή των λαϊκών μυθιστορημάτων, που έχουν τη δυνατότητα να αποκομίζουν μεγάλα έσοδα από την παραγωγή τους ενώ ταυτόχρονα εξασφαλίζουν τη φήμη του κοινωνικού ή ακόμα και του σοσιαλιστή συγγραφέα, όπως ο Ευγένιος Συ.

Ο Ευγένιος Συ είναι το δίχως άλλο ένας από τους πρώτους, αν όχι ο πρώτος, που προσπάθησε, περισσότερο ασύνειδα παρά συνειδητά, να αντισταθμίσει την ανυποληψία που συνδέεται συνήθως με τη «λαϊκή» επιτυχία επικαλούμενος μια αόριστη σοσιαλιστική φιλοσοφία. Το ασυνήθιστο ενδιαφέρον που προκάλεσε εφαρμόζοντας τους τρόπους του ιστορικού μυθιστορήματος στην περιγραφή των κυριαρχούμενων τάξεων, και προσφέροντας έτσι στους αστούς συνδρομητές της *Le Constitutionnel* μια ανανεωμένη μορφή εξωτισμού, είχε και την άλλη του πλευρά στις κατηγορίες για ανηθικότητα και προσβολή στο καλό γούστο που συχνά του αποδίδονταν. Ο «σοσιαλισμός», όπως ο ρεαλισμός στην περίπτωση του Σανφλερύ, επιτρέπει τη θεμελίωση του λαϊκού «ηθογραφικού μυθιστορήματος» σε μια αισθητική και ταυτόχρονα πολιτική βάση· πράγμα που κάνει τον Ευγένιο Συ, αν πιστέψουμε τον Σανφλερύ, να διαβάζεται από τους αστούς ως «ηθικός μυθιστοριογράφος».

Κάποιοι συγγραφείς, όπως ο Λεκόντ ντε Λιλ, θα φτάσουν μέχρι το σημείο να δουν στην άμεση επιτυχία «το σημάδι μιας πνευματικής κατωτερότητας». Και ο χριστικός μυστικισμός του «καταραμένου καλλιτέχνη», που θυσιάζεται σ' αυτόν τον κόσμο και καθιερώνεται στον άλλο, οπωσδήποτε δεν είναι τίποτε άλλο παρά η μεταστοιχείωση σε ιδεώδες, ή σε επαγγελματική ιδεολογία, της ειδικής αντίφασης του τρόπου παραγωγής τον οποίο επιδιώκει να εγκαθιδρύσει ο καθαρός καλλιτέχνης. Βρισκόμαστε πράγματι σ' έναν ανεστραμμένο οικονομικό κόσμο: ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να θριαμβεύσει στο συμβολικό επίπεδο παρά μόνο χάνοντας στο οικονομικό (τουλάχιστον βραχυπρόθεσμα) και αντιστρόφως (τουλάχιστον μακροπρόθεσμα).

Αυτή η παράδοξη οικονομία λοιπόν προσδίδει, με έναν πολύ παράδοξο τρόπο επίσης, όλο τους το βάρος στις κληρονομημένες οικονομικές ιδιοκτησίες, και κυρίως στα εισοδήματα, προϋπόθεση επιβίωσης στην απουσία αγοράς. Με πιο γενικούς όρους, και αντίθετα στη μηχανιστική παράσταση της επιρροής των κοινωνικών καθορισμών την οποία δέχεται πάρα πολύ συχνά η κοινωνική ιστορία ή η κοινωνιολογία της τέχνης και της λογοτεχνίας, οι πιθανές συνέπειες των ιδιοκτησιών που προσδένονται στους δρώντες, είτε σε αντικειμενοποιημένη κατάσταση, όπως είναι το οικονομικό κεφάλαιο και το εισόδημα, είτε σε ενσωματωμένη κατάσταση, όπως είναι οι συστατικές διαθέσεις της έξης, εξαρτώνται από την κατάσταση του πεδίου παραγωγής. Με άλλα λόγια, οι ίδιες διαθέσεις μπορούν να παραγάγουν πολύ διαφορετικές, ακόμη και αντίθετες, θεσιληψίες, παραδείγματος χάρη στο πολιτικό ή το θρησκευτικό επίπεδο, ανάλογα με τις καταστάσεις του πεδίου (κι αυτό, ενίοτε, μέσα στα όρια μιας ζωής, όπως μαρτυρούν οι πολυάριθμες ηθικές ή πολιτικές «μεταστροφές» που μπορούμε να παρατηρήσουμε κατά την περίοδο μεταξύ 1840 και 1880).

Έτσι, καταδικάζεται η τάση να καθιστούμε την κοινωνική καταγωγή ανεξάρτητη και υπεριστορική ερμηνευτική αρχή – με τον τρόπο, παραδείγματος χάρη, εκείνων που υποστηρίζουν μια καθολική αντίθεση μεταξύ πατρικίων και πληβείων συγγραφέων. Αν πρέπει να πολεμάμε ακατάπαυστα την τάση συρρίκνωσης της ερμηνείας με κριτήριο τη *σχέση μεταξύ μιας έξης και ενός πεδίου* σε άμεση και μηχανιστική ερμηνεία με κριτήριο την «κοινωνική καταγωγή», αυτό συμβαίνει επειδή αυτή η απλουστευτική μορφή σκέψης ενθαρρύνεται από τις συνήθειες της τρέχουσας πολεμικής που χρησιμοποιεί ευρύτατα τη γενεαλογική προσβολή («Τέκνα αστών!») και από τις πρακτικές της έρευνας, τόσο της μονογραφικής («ο άνθρωπος, το έργο») όσο και της στατιστικής.

Όπως συμβαίνει και στην *Αισθηματική αγωγή*, οι «κληρονόμοι» διαθέτουν ένα κρίσιμο πλεονέκτημα όταν πρόκειται για την καθαρή τέχνη: το κλη-

ρονομημένο οικονομικό κεφάλαιο, που απελευθερώνει από τους περιορισμούς και από τις πιέσεις της άμεσης ζήτησης (τις πιέσεις της δημοσιογραφίας, παραδείγματος χάρη, που εξαντλούν έναν Τεοφίλ Γκοτιέ) και δίνει τη δυνατότητα να «αντέξει» κανείς παρά την απουσία της αγοράς, είναι ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες της διαφορικής επιτυχίας των επιχειρήσεων της πρωτοπορίας και των επενδύσεών τους χωρίς καμία εγγύηση απόσβεσης, έστω και πολύ μακροπρόθεσμης: «Ο Φλομπέρ» έλεγε ο Τεοφίλ Γκοτιέ στον Φεντό «διέθετε περισσότερο πνεύμα από εμάς, [...] είχε την ευφυΐα να έρθει στον κόσμο με κάποια περιουσία, πράγμα που είναι απολύτως απαραίτητο σε οποιονδήποτε θέλει να κάνει τέχνη». Δεν είναι ο Φλομπέρ αυτός που θα τον διαψεύσει, ο οποίος έγραφε στον Φεντό, τη στιγμή του θανάτου του «καλού Τεό», να κάνει την εκμετάλλευση της οποίας ο τελευταίος είχε πέσει θύμα σ' ολόκληρη τη ζωή του το θέμα μιας βιογραφίας που θα γραφόταν ως «εκδίκηση». Και δεν υπάρχει καλύτερη εικόνα για την κατάσταση του «λογοτεχνικού εργάτη» την οποία έζησε ο Γκοτιέ, αναγκασμένος από το 1837 να γράφει καθημερινά κριτικές θεάτρου για τη *La Presse*, από τις συγκρούσεις που τον έφεραν αντιμέτωπο με τον Εμίλ ντε Ζιραρντέν, το διευθυντή της εν λόγω εφημερίδας, κυρίως με αφορμή το ταξίδι του στην Ισπανία, ή απ' αυτό που έγραψε ο Μαξίμ Ντυ Καν σχετικά με την παραμονή του στην Ανατολή: «Κάθε σταθμός του ταξιδιού του μετριόταν με τις σελίδες που έστελνε στην εφημερίδα του· αξιολογούσε τα χιλιόμετρα με μέτρο τον αριθμό των αράδων που του κόστιζαν».[65]

Και πάλι το (κληρονομημένο) χρήμα είναι αυτό που εξασφαλίζει την ελευθερία απέναντι στο χρήμα. Παρέχοντας εξασφαλίσεις, εγγυήσεις, δίχτυα ασφαλείας, η περιουσία προσφέρει την τόλμη στην οποία χαμογελά η τύχη — στον τομέα της τέχνης περισσότερο από οπουδήποτε αλλού. Γλιτώνει τους «καθαρούς» συγγραφείς από τους συμβιβασμούς στους οποίους τους εκθέτει η απουσία εισοδήματος, όπως μαρτυρούν η περίφημη σύνταξη του Λεκόντ ντε Λιλ ή τα διαβήματα του Φλομπέρ υπέρ του φίλου του του Μπουιλέ, λιγότερου ευκατάστατου από εκείνον: «Τώρα, όσον αφορά το ζήτημα της *επιβίωσης*. Σου υπόσχομαι ότι η κυρία Στρ[ελέν] θα μπορέσει οπωσδήποτε να ζητήσει για λογαριασμό σου από τον

---

[65] M. Du Camp, *Théophile Gautier*, Παρίσι, Hachette, 1895, σ. 120, παρατίθεται στο M. C. Schapira, «L'aventure espagnole de Théophile Gautier», στο R. Bellet (επιμ.), *L'aventure dans la littérature populaire au XIXe siècle*, Λυόν, PUL, 1985, σσ. 21-42 (σχετικά με τις σχέσεις μεταξύ Gautier και Girardin, βλ. κυρίως τις σελίδες 22 ως 25).

αυτοκράτορα αυτοπροσώπως *τη θέση* που θα θελήσεις. Ψάξε λοιπόν, ώστε μέσα σε τρεις εβδομάδες να εποφθαλμιάς κάποια. Φρόντισε να έρθουν κρυφά οι αποδείξεις των υπηρεσιών του πατέρα σου. Θα δούμε. Θα μπορούσαμε να ζητήσουμε μια σύνταξη, αλλά αυτό θα έπρεπε να το πληρώσεις εις είδος με το επάγγελμά σου, δηλαδή με καντάδες, επιθαλάμια κτλ., όχι, όχι».[66]

Αλλά ο Φλομπέρ έχει οπωσδήποτε κάθε λόγο να εξοργίζεται επίσης ενάντια σ' αυτό το «βολικό τροπάρι» («είσαι ευτυχισμένος εσύ που μπορείς να δουλεύεις χωρίς να πιέζεσαι, χάρη στα εισοδήματά σου») που του πετάνε κατάμουτρα οι συνάδελφοί του. Ακόμα κι αν δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η αντικειμενική ελευθερία απέναντι στις εφήμερες εξουσίες και τους ισχυρούς, την οποία εξασφαλίζει το εισόδημα, ευνοεί την υποκειμενική ελευθερία, παραμένει γεγονός ότι δεν αποτελεί αναγκαία, και πολύ λιγότερο επαρκή, συνθήκη της ανεξαρτησίας, ή της *αδιαφορίας* απέναντι στα κοσμικά δελέατα, ακόμα και στα πιο εξειδικευμένα, όπως είναι τα εγκώμια της κριτικής και η λογοτεχνική επιτυχία, την οποία μπορεί να εξασφαλίσει μόνο η ολοκληρωτική επένδυση σ' ένα αληθινό διανοητικό σχέδιο: «Η επιτυχία, ο χρόνος, το χρήμα και το *τυπογραφείο* έχουν αποσυρθεί στο βάθος της σκέψης μου σε πολύ αόριστους και απολύτως αδιάφορους ορίζοντες. Όλα αυτά μου φαίνονται εντελώς ανόητα και ανάξια (επαναλαμβάνω τη λέξη, *ανάξια*) να απασχολούν το μυαλό κάποιου. Η ανυπομονησία που έχουν οι άνθρωποι των γραμμάτων να δουν το έργο τους να τυπώνεται, να παίζεται, να γίνεται γνωστό, να εγκωμιάζεται, με εντυπωσιάζει αφάνταστα. Μου φαίνεται πως όλα αυτά έχουν τόση σχέση με τη δουλειά τους όση και το ντόμινο ή η πολιτική. Ιδού. Οι πάντες μπορούν να κάνουν αυτό που κάνω εγώ. Να εργάζονται εξίσου αργά κι ακόμη περισσότερο. Χρειάζεται μόνο να απαλλαγεί κανείς από κάποια γούστα και να στερηθεί κάποιες απολαύσεις. Δεν είμαι διόλου ενάρετος, αλλά συνεπής. Και παρ' όλο που έχω μεγάλες ανάγκες (για τις οποίες δε λέω λέξη), θα προτιμούσα οπωσδήποτε να γίνω

---

[66] G. Flaubert, επιστολή στον Louis Bouilhet, 30 Σεπτεμβρίου 1855, *Corr.*, P., τ. II, σ. 598. Αυτή η επιστολή είναι μια ευκαιρία να επαληθεύσουμε για μια ακόμη φορά τη σημασία του κοινωνικού κεφαλαίου του Flaubert: η κυρία Stroehlin, στενή φίλη της μητέρας τού Flaubert, γειτόνισσά της στη Ρουέν, είχε μια «καλή θέση κοντά στην αυτοκρατορική εξουσία». Ο Bouilhet, σε αντίθεση με τον Flaubert, φαίνεται πως στερείται παντελώς κοινωνικού κεφαλαίου και, πράγμα που συχνά πάει μαζί, διαθέσεων που θα του επέτρεπαν να το αποκτήσει (όπως τον κατηγορεί κατ' επανάληψη ο Flaubert).

παιδονόμος σε ένα κολέγιο παρά να γράψω έστω και τέσσερις αράδες για χρήματα».[67]

Έχουμε ίσως εδώ, γι' αυτούς που το επικαλούνται, ένα αρκετά αδιαμφισβήτητο κριτήριο της αξίας κάθε καλλιτεχνικής και ευρύτερα πνευματικής παραγωγής, δηλαδή την επένδυση στο έργο η οποία μπορεί να μετρηθεί σε κόπους, σε θυσίες κάθε είδους και, τελικά, σε χρόνο, και η οποία συνοδεύεται, κατά συνέπεια, από την ανεξαρτησία σε σχέση με τις δυνάμεις και τους περιορισμούς που ασκούνται από το εξωτερικό του πεδίου ή, ακόμα χειρότερα, από το εσωτερικό του, όπως είναι τα δελέατα της μόδας ή οι πιέσεις του ηθικοπρακτικού ή λογικού κομφορμισμού — πράγμα που φέρνει, παραδείγματος χάρη, την υποχρεωτική προβληματική, τα επιβεβλημένα θέματα, τις αποδεκτές μορφές έκφρασης κτλ.

Θέσεις και διαθέσεις

Μόνο αφού προσδιορίσουμε τις διαφορετικές θέσεις μπορούμε να επιστρέψουμε στους μεμονωμένους δρώντες και στις διαφορετικές προσωπικές ιδιότητες που τους προδιαθέτουν λιγότερο ή περισσότερο να καταλάβουν αυτές τις θέσεις και να εκπληρώσουν τις δυνατότητες που είναι εγγεγραμμένες σε αυτές. Είναι αξιοσημείωτο ότι το σύνολο των υποστηρικτών της «τέχνης για την τέχνη», οι οποίοι βρίσκονται αντικειμενικά πολύ κοντά λόγω των πολιτικών και αισθητικών θεσιληψιών τους[68] και που, χωρίς να αποτελούν κυριολεκτικά μια ομάδα, είναι συνδεδεμένοι με σχέσεις αμοιβαίας εκτίμησης, ενίοτε και φιλίας, βρίσκονται επίσης πολύ κοντά και λόγω της κοινωνικής τους τροχιάς (όπως επίσης βρίσκονταν πολύ κοντά μεταξύ τους, το είδαμε ήδη, οι υποστηρικτές της «κοινωνικής τέχνης» και της «αστικής τέχνης»).

Έτσι, ο Φλομπέρ και ο Φρομαντέν είναι γιοι μεγαλογιατρών της επαρχίας, ο Μπουιλέ είναι επίσης γιος γιατρού, όχι όμως εξίσου υψηλής κλάσεως (ο οποίος επιπλέον πέθανε νέος), ο Μποντλαίρ είναι γιος διευθυντή γραφείου στη Βουλή των

---

[67] G. Flaubert, επιστολή στον Ernest Feydeau, 15 Μαΐου 1859, *Corr.*, P., τ. III, σ. 22.

[68] Με τη βοήθεια μόνο της θεματικής ομαδοποίησης, το εξαιρετικό πόνημα του Albert Cassagne μας προσφέρει επ' αυτού μια συντριπτική απόδειξη: μπορούμε να διαβάσουμε, για παράδειγμα, τις απόψεις για το (καθολικό) δικαίωμα ψήφου ή για την εκπαίδευση του λαού, *La Théorie de l'art pour l'art...*, *ό.π.*, *σσ.* 195-198.

Ομοτίμων, που θεωρούσε επίσης τον εαυτό του ζωγράφο, και εγγονός στρατηγού, ο Λεκόντ ντε Λιλ γιος ενός καλλιεργητή της Λα Ρεϋνιόν, ενώ ο Βιλλιέ ντε Λ' Ιλ-Αντάμ προερχόταν από πολύ παλιά αριστοκρατική οικογένεια και ο Τεοντόρ ντε Μπανβίλ, ο Μπαρμπέ ντ' Ορεβιγύ και οι αδελφοί Γκονκούρ από οικογένειες της κατώτερης επαρχιακής αριστοκρατίας. Για πολλούς απ' αυτούς, οι βιογράφοι σημειώνουν ότι ο πατέρας τους «επιθυμούσε γι' αυτούς μια υψηλή κοινωνική θέση» — πράγμα το οποίο εξηγεί το δίχως άλλο γιατί σχεδόν όλοι ξεκίνησαν ή ολοκλήρωσαν νομικές σπουδές (όπως ο Φρεντερίκ...)· σ' αυτή την κατηγορία ανήκουν ο Φλομπέρ, ο Μπανβίλ, ο Μπαρμπέ ντ' Ορεβιγύ, ο Μποντλαίρ και ο Φρομαντέν.

Το κοινό στοιχείο μεταξύ της ταλαντούχας αστικής τάξης και της παραδοσιακής αριστοκρατίας είναι η τάση τους να ευνοούν τις αριστοκρατικές διαθέσεις που οδηγούν αυτούς τους συγγραφείς να αισθάνονται εξίσου απομακρυσμένοι από τις δημαγωγικές διακηρύξεις των υποστηρικτών της «κοινωνικής τέχνης», τους οποίους ταυτίζουν με το δημοσιογραφικό όχλο των μπόεμ,[69] όσο και από τις εύκολες διασκεδάσεις των «αστών καλλιτεχνών», οι οποίοι, προερχόμενοι στην πλειονότητά τους από την επιχειρηματική αστική τάξη, δεν είναι γι' αυτούς τίποτα περισσότερο από έμποροι του ναού, που έχουν γίνει ειδικοί στην τέχνη της επανοικειοποίησης, και μάλιστα γελοιοποιώντας τες, των αξιών της μεγάλης ρομαντικής παράδοσης.

Προικισμένοι σχεδόν εξίσου με οικονομικό αλλά και με πολιτισμικό κεφάλαιο, οι συγγραφείς που προέρχονται από τις κεντρικές θέσεις του πεδίου εξουσίας (όπως είναι οι γιοι των γιατρών ή των μελών των «διανοητικών» επαγγελμάτων τα οποία η γλώσσα της εποχής αποκαλούσε «capacités» [δεξιότητες]) μοιάζουν προδιατεθειμένοι να καταλάβουν μια ομόλογη θέση στο λογοτεχνικό πεδίο. Έτσι, στο διπλό προσανατολισμό των επενδύσεων του Ασίλ-Κλεοφάς, του πατέρα του Φλομπέρ, που τείνουν ταυτοχρόνως προς τη μόρφωση των παιδιών και προς την έγγεια ιδιοκτησία, αντιστοιχεί η αναποφασιστικότητα του νεαρού Γκυστάβ, αντιμέτωπου με την αμηχανία εκλογής μεταξύ των εξίσου πιθανών προοπτικών: «Μου μένουν ακόμη οι μεγάλοι δρόμοι, οι έτοιμες διαβάσεις, τα ρούχα για πούλημα, οι θέσεις,

---

[69] Έτσι, οι Goncourt, οι οποίοι αναφέρονται αναλυτικά στις αντιφάσεις του καλλιτέχνη της νεότερης εποχής (E. και J. Goncourt, *Charles Demailly*, Παρίσι, Fasquelle, 1913, σσ. 164-171), απεικονίζουν την μποεμία ως ένα είδος λογοτεχνικού προλεταριάτου το οποίο, «καταδικασμένο στη φτώχεια εξαιτίας της μείωσης του λογοτεχνικού μισθού», προσφέρει στις «μικρές εφημερίδες» έναν επαναστατικό στρατό, «γυμνό, κακοθρεμμένο και ξυπόλυτο», έτοιμο ανά πάσα στιγμή να εμπλακεί σε πόλεμο με την «αριστοκρατία των γραμμάτων» (*ό.π.*, σσ. 24-25).

χίλιες τρύπες που τις βουλώνουν με ηλίθιους. Θα γίνω λοιπόν ένας ακόμη που βουλώνει τρύπες μέσα στην κοινωνία, θα καλύψω τη θέση μου. Θα γίνω ένας έντιμος άνθρωπος, τακτοποιημένος και όλα τα υπόλοιπα αν θέλεις, θα γίνω όπως κάθε άλλος, όπως πρέπει, όπως όλοι, ένας δικηγόρος, ένας γιατρός, ένας υπονομάρχης, ένας συμβολαιογράφος, ένας δικογράφος, ένας δικαστής κατ' εικόνα και ομοίωση, ένας ηλίθιος σαν όλους τους ηλίθιους, ένας άνθρωπος του κόσμου ή του γραφείου, πράγμα που είναι ακόμα πιο βλακώδες».[70]

Ο αναγνώστης του *L'Idiot de la famille* (*Ο ηλίθιος της οικογένειας*) του Σαρτρ θα νιώσει αρκετή έκπληξη όταν, σε κάποιο γράμμα του Ασίλ-Κλεοφάς στο γιο του, οι συνήθεις, αν και όχι χωρίς διανοουμενίστικες αξιώσεις, σκέψεις για τις αρετές των ταξιδιών αποκτούν ξαφνικά έναν τόνο τυπικά φλομπερικό, μεμφόμενες τον μπακάλη: «Επωφελήσου από το ταξίδι σου και πάντα να θυμάσαι το φίλο σου τον Μονταίνι, που θέλει να ταξιδεύουμε πρωτίστως για να καταγράφουμε τις νοοτροπίες των εθνών και τους τρόπους τους, και για να "τρίβουμε και να ακονίζουμε το μυαλό μας πάνω στο μυαλό των άλλων". Να κοιτάς, να παρατηρείς και να κρατάς σημειώσεις· μην ταξιδεύεις σαν μπακάλης ούτε σαν εμπορικός αντιπρόσωπος».[71] Αυτό το πρόγραμμα για ένα λογοτεχνικό ταξίδι έτσι ακριβώς όπως το άσκησαν κατ' επανάληψη οι συγγραφείς της τέχνης για την τέχνη, καθώς και η μορφή των αναφορών στον Μονταίνι («το φίλο σου»), που μας αφήνει να υποθέσουμε ότι ο Γκυστάβ μοιραζόταν με τον πατέρα του τις λογοτεχνικές του προτιμήσεις, μας οδηγούν να αμφιβάλλουμε σχετικά με αυτό που υπαινίσσεται ο Σαρτρ, πως δηλαδή η λογοτεχνική «κλίση» του Φλομπέρ έλκει την καταγωγή της από την «πατρική κατάρα» και από την ατυχή σχέση με το μεγαλύτερο αδελφό, καλύτερο μαθητή και πιο προσαρμοσμένο στην πατρική εικόνα της επιτυχίας·[72] σε κάθε περίπτωση, μαρτυρούν ότι οι κλί-

---

[70] G. Flaubert, επιστολή στον Ernest Chevalier, 23 Ιουλίου 1839, *Corr.*, C., τ. I, σ. 54· βλ., επίσης, και την επιστολή στον Gourgaud-Dugazon, 22 Ιανουαρίου 1842, *στο ίδιο*, σ. 93.

[71] A.-C. Flaubert, επιστολή στον Gustave Flaubert, 29 Αυγούστου 1840, *Corr.*, P., τ. I, σ. 68. Και ένα παράδειγμα αντισυμβατικού αστεϊσμού του πολύ νεαρού Gustave: «Θα απαντήσω στο γράμμα σου και, όπως λένε κάποιοι φιλοπαίγμονες, θέτω τη χείρα μου εις την πέναν διά να σας γράψω» (G. Flaubert, επιστολή στον Ernest Chevalier, 28 Σεπτεμβρίου 1834, *Corr.*, P., τ. I, σ. 15· βλ., επίσης, *στο ίδιο*, σσ. 18 και 27).

[72] Φαίνεται, πράγματι, ότι ο Flaubert ήταν μάλλον καλός μαθητής (χωρίς να είναι τόσο «λαμπρός» όσο ο Μπουιλέ). Και ίσως να τον σημάδεψε ιδιαίτερα η πολύ πικρή εμπειρία της εποχής που ήταν εσωτερικός (οικότροφος από το 1832 ως το 1838, κατόπιν εξω-

σεις του νεαρού Γκυστάβ είχαν γνωρίσει κατά πάσα πιθανότητα την κατανόηση και την υποστήριξη του δόκτορος Φλομπέρ, ο οποίος, αν πιστέψουμε αυτή την επιστολή καθώς και, μεταξύ άλλων ενδείξεων, τη συχνότητα των αναφορών του σε ποιητές στην ιατρική διατριβή του, δεν ήταν αδιάφορος απέναντι στο κύρος του λογοτεχνικού εγχειρήματος.

Δεν αρκεί όμως αυτό, και, με κίνδυνο να ωθήσουμε λίγο πιο μακριά την αναζήτηση της ερμηνείας, θα μπορούσαμε, επανερμηνεύοντας την ανάλυση του Σαρτρ, να επισημάνουμε την ομολογία που εγκαθιδρύεται μεταξύ της σχέσης του καλλιτέχνη ως «φτωχού συγγενή» με τον «αστό» ή τον «αστό καλλιτέχνη» και της σχέσης του Φλομπέρ με το μεγαλύτερο αδελφό του, ο οποίος ήταν ταγμένος από τις επιταγές της καταγωγής του να συνεχίσει την αστική παράδοση ακολουθώντας την αξιοσέβαστη καριέρα στην οποία θα έπρεπε να είχε εισέλθει και ο Γκυστάβ·[73] και θα μπορούσαμε επίσης να υποθέσουμε πως αυτή η επικάλυψη πλεοναστικών προσδιορισμών

τερικός, εγκαταλείπει το κολέγιο το 1839 εξαιτίας μιας εξέγερσης της οποίας ήταν επικεφαλής): «Από τα δώδεκά μου χρόνια με έβαλαν σ' ένα κολέγιο· εκεί έζησα τη σύνοψη του κόσμου, τις διαστροφές του σε μικρογραφία, τη γελοιότητά του εν σπέρματι, τα μικρά του πάθη, τις μικρές του φατρίες, τη μικρή του σκληρότητα· έζησα το θρίαμβο της δύναμης, μυστηριώδες έμβλημα της ισχύος του Θεού» (G. Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, τ. II, σ. 270, παρατίθεται στο J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831-1845*, Παρίσι, A. Colin, 1962, σ. 221). «Ήμουν στο κολέγιο από την ηλικία των δέκα ετών και απέκτησα εκεί μια βαθιά αποστροφή για τους ανθρώπους. Αυτή η κοινωνία παιδιών είναι τόσο απάνθρωπη για τα θύματα, όσο και η άλλη μικρή κοινωνία, εκείνη των ανθρώπων. Η ίδια αδικία του πλήθους, η ίδια τυραννία των προκαταλήψεων, και της δύναμης, ο ίδιος εγωισμός» (G. Flaubert, «Mémoires d'un fou», *Œuvres de jeunesse*, τ. I, σ. 490, παρατίθεται στο J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, ό.π.*, σ. 221).

[73] Σε αντίθεση με τον Flaubert, ο Baudelaire, του οποίου ο πατέρας —καλλιεργημένος δημόσιος υπάλληλος (ασχολείται με τη ζωγραφική), προερχόμενος από οικογένεια δικαστικών— πεθαίνει όταν αυτός είναι παιδί και ο πατριός του, ο στρατηγός Aupick, ακολουθεί λαμπρή σταδιοδρομία, διατηρεί μια ιδιαίτερα συγκρουσιακή σχέση με την οικογένειά του, η οποία, ακριβώς επειδή αντιτίθεται στις λογοτεχνικές του φιλοδοξίες και του επιβάλλει ένα δικαστικό επίτροπο, σημαδεύει ολόκληρη τη ζωή του με το στίγμα του απόβλητου. Όπως παρατηρούν οι C. Pichois και J. Ziegler, η ασωτία είναι γι' αυτόν ένας τρόπος να απορρίψει την οικογένεια που τον απέρριψε, αρνούμενος τα όρια που η τελευταία επέβαλε στα έξοδά του. Αυτή η ρήξη με την οικογένειά του, και ιδίως με τη μητέρα του, την οποία ταυτόχρονα υφίσταται και διεκδικεί, είναι χωρίς αμφιβολία η πηγή μιας τραγικής σχέσης με τον κοινωνικό κόσμο, της σχέσης του απόβλητου που είναι αναγκασμένος να απορρίπτει, εντός και μέσω μιας διαρκούς ρήξης, αυτό που τον αποκλείει.

κατάφερε να οδηγήσει τον Φλομπέρ να αναζητήσει και να δημιουργήσει τη θέση του συγγραφέα, και μάλιστα του καθαρού συγγραφέα, και να διώσει με ιδιαίτερα οξύ τρόπο τις εγγεγραμμένες σ' αυτή τη θέση αντιφάσεις, στην οποία εξάλλου αποκτούν τον υψηλότερο βαθμό έντασής τους.

Το σημείο θέασης του Φλομπέρ

Σ' αυτό το σημείο, η ανάλυση χαρακτηρίζει, με γενικό τρόπο, τη θέση που καταλαμβάνει μεταξύ άλλων ο Φλομπέρ, την ιδιαιτερότητα της οποίας όμως συλλαμβάνει μόνο πολύ μερικά, κυρίως επειδή δεν υπεισέρχεται στην ειδική λογική του ίδιου του έργου, που συλλαμβάνεται στην καθαρά καλλιτεχνική του γένεση. Πιστεύουμε πράγματι πως ακούμε τον Φλομπέρ όταν, αφού κατηγόρησε τους κριτικούς της εποχής του ότι είχαν απλούστατα αντικαταστήσει τη γραμματική κριτική κατά τον τρόπο του Λα Αρπ με μια ιστορική κριτική κατά τον τρόπο του Σαιντ-Μπεβ ή του Ταιν, ρωτούσε: «Μήπως γνωρίζετε έναν κριτικό που να ενδιαφέρεται για το έργο *καθεαυτό*, με αληθινή ένταση; Αναλύουν με μεγάλη οξυδέρκεια το περιβάλλον μέσα στο οποίο παράχθηκε και τα αίτια που οδήγησαν σ' αυτό, αλλά τη *μη συνειδητή* [insciente] ποιητική; από πού προκύπτει αυτή; τη σύνθεση, το ύφος; το σημείο θέασης του συγγραφέα; Ποτέ!».[74]

Για να απαντήσουμε στην πρόκληση, πρέπει, παίρνοντας κατά γράμμα τα λόγια του Φλομπέρ, να ανασυστήσουμε το καλλιτεχνικό *σημείο θέασης* με αφετηρία το οποίο προσδιορίζεται η «μη συνειδητή ποιητική» του και το οποίο, ως *θέαση που ορίζεται από ένα σημείο* του καλλιτεχνικού χώρου, τον χαρακτηρίζει στην ουσία του. Για να γίνουμε ακριβέστεροι, πρέπει να ανασυστήσουμε το χώρο των υφιστάμενων και των δυνητικών καλλιτεχνικών *θεσιληψιών* σε σχέση με τον οποίο συγκροτείται το καλλιτεχνικό του σχέδιο, και για τον οποίο μπορούμε να υποθέσουμε πως είναι ομόλογος του χώρου των θέσεων μέσα στο ίδιο το πεδίο παραγωγής έτσι όπως αυτό έχει συνοπτικά παρουσιαστεί. Να συστήσουμε ως τέτοιο το σημείο θέασης του συγγραφέα, σημαίνει, αν θέλετε, να *τοποθετηθούμε στη θέση του*, αλλά μέσω ενός διαβήματος εντελώς αντίθετου από αυτή την προβολική ταύτιση στην οποία ασκείται η «δημιουργική» κριτική.

Παραδόξως, δεν μπορούμε να εξασφαλίσουμε πως θα καταφέρουμε να μοιραστούμε την υποκειμενική πρόθεση του συγγραφέα (ή, αν θέλετε, αυτό που σε άλλες εποχές έχω αποκαλέσει το «δημιουργικό σχέδιό» του) παρά

---

[74] G. Flaubert, επιστολή στη George Sand, 2 Φεβρουαρίου 1869, *Corr.*, C., τ. VI, σ. 8.

μόνο υπό την προϋπόθεση να επιτελέσουμε τη μακρά εργασία αντικειμενοποίησης, που είναι απαραίτητη για να ανασυστήσουμε το σύμπαν των θέσεων στο εσωτερικό του οποίου αυτός τοποθετείται και όπου προσδιορίζεται αυτό που θέλησε να κάνει. Με άλλα λόγια, δεν μπορούμε να υιοθετήσουμε το σημείο θέασης του συγγραφέα (ή οποιουδήποτε άλλου δρώντος) και να το κατανοήσουμε —αλλά με μια κατανόηση πολύ διαφορετική από εκείνη που διαθέτει, στην πράξη, αυτός που καταλαμβάνει πραγματικά το εν λόγω σημείο θέασης— παρά μόνο υπό την προϋπόθεση να ανακτήσουμε την κατάσταση του συγγραφέα μέσα στο χώρο των συστατικών θέσεων του λογοτεχνικού πεδίου: και ακριβώς αυτή η θέση, στη βάση της δομικής ομολογίας μεταξύ των δύο χώρων, βρίσκεται στην αφετηρία των «επιλογών» που κάνει ο συγκεκριμένος συγγραφέας μέσα σ' ένα χώρο καλλιτεχνικών (σε σχέση με το περιεχόμενο και τη μορφή) θεσιληψιών, οι οποίες επίσης προσδιορίζονται από τις διαφορές που τις ενώνουν και τις χωρίζουν.

Όταν ο Φλομπέρ αρχίζει να γράφει την *Κυρία Μποβαρύ* ή την *Αισθηματική αγωγή*, τοποθετείται ενεργά, μέσω επιλογών που εμπεριέχουν και ισάριθμες αρνήσεις, μέσα στο χώρο των δυνατοτήτων που του προσφέρονται. Το να καταλάβουμε αυτές τις επιλογές σημαίνει να καταλάβουμε τη διαφορική σημασία που τις χαρακτηρίζει στο πλαίσιο ενός σύμπαντος συνδυνατών επιλογών και τη νοητή σχέση που συνδέει αυτό το διαφορικό νόημα με τη διαφορά μεταξύ του συγγραφέα αυτών των επιλογών και των συγγραφέων με επιλογές διαφορετικές από τις δικές του. Για να δώσουμε μια πιο συγκεκριμένη ιδέα αυτού του προγράμματος, μπορούμε να παραθέσουμε ένα γράμμα που απευθύνεται στον Φλομπέρ, στις 7 Φεβρουαρίου 1880, στο οποίο ο Πολ Αλεξίς προσπαθεί να δικαιολογήσει την εισαγωγή που έγραψε για μια συλλογή με νουβέλες του: «Αν κάθε συγγραφέας είχε κάνει το ίδιο για καθένα από τα έργα του, και αυτό, με κάθε ειλικρίνεια και αφέλεια, ακόμα και στην περίπτωση που θα υπέπιπτε στη μέγιστη πλάνη, τι πολύτιμο ορυχείο πληροφοριών για τον κριτικό, για τη λογοτεχνική ιστορία! Παράδειγμα: στην προμετωπίδα της *Κυρίας Μποβαρύ* αυτή η πληροφορία: "η δυσφορία που μου προκαλεί το κακό γράψιμο του Σανφλερύ και των αυτοαποκαλούμενων ρεαλιστών δεν άφησε ανεπηρέαστη την παραγωγή αυτού του έργου. Υπογραφή: Γκυστάβ Φλομπέρ". Πόσο φως θα έριχνε κάτι τέτοιο στη λογοτεχνική ιστορία του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα! Πόσες ανοησίες καθηγητών της ρητορικής του μέλλοντος θα γλιτώναμε!».[75]

---

[75] Επιστολή του Paul Alexis στον Flaubert, παρατίθεται στο A. Albalat, *Gustave Flaubert*

Ελλείψει «ειλικρινών και αφελών» απαντήσεων σε ένα μεθοδικό ερωτηματολόγιο σχετικά με το σύνολο των σημείων αναφοράς, οδηγών ή αντιπαραδειγμάτων, σε σχέση με τα οποία προσδιορίστηκε το δημιουργικό του σχέδιο, στην προσπάθειά μας να ανασυστήσουμε ταυτόχρονα το συνειδητό και το ασύνειδο μέρος αυτού που προσανατόλισε τις επιλογές του συγγραφέα δεν μπορούμε παρά να στηριχθούμε σε αυθόρμητες και άρα συχνά αποσπασματικές και ασαφείς δηλώσεις, ή σε έμμεσες ενδείξεις.

Η ιεραρχία των ειδών και, στο εσωτερικό αυτών, η σχετική νομιμότητα των υφών και των συγγραφέων αποτελούν θεμελιώδη διάσταση του χώρου των δυνατοτήτων. Παρ' όλο που είναι ανά πάσα στιγμή διακύβευμα αγώνων, παρουσιάζεται ως ένα δεδομένο το οποίο οφείλει να υπολογίζει κανείς, ακόμα κι αν πρόκειται να του αντιπαρατεθεί ή να το αλλάξει. Επιλέγοντας να γράψει μυθιστορήματα, ο Φλομπέρ εκτίθεται σε μια καταστατική θέση κατωτερότητας συνδεδεμένη με ένα έλασσον είδος. Πράγματι, το μυθιστόρημα θεωρείται είδος κατώτερο ή μάλλον, για να μιλήσουμε σαν τον Μποντλαίρ, «είδος λαϊκό», «είδος μπάσταρδο»,[76] παρά το κύρος που αναγνωριζόταν στον Μπαλζάκ, ο οποίος εξάλλου δεν είχε ποτέ χαρακτηρίσει ο ίδιος

---

et ses Amis, Παρίσι, Plon, 1927, σσ. 240-243. Το σχεδιάγραμμα με τον τίτλο «Le hibou philosophe, notes pour la composition et la rédaction d'un journal» δίνει μια ιδέα για το ποια θα μπορούσε να είναι το 1851 η απάντηση του Baudelaire. Πιο ξεκάθαρος στις αρνήσεις του παρά στις καταφάσεις του, εκφράζει τη φρίκη του για την εμπορική λογοτεχνία (G. Planche, J. Janin, A. Dumas, E. Sue, P. Féval – C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, *ό.π.*, τ. II, σσ. 50-52· το άρθρο «Les drames et les romans honnêtes» προσθέτει σ' αυτούς τον Ponsard, τον Augier και τους νεοκλασικιστές), την εκτίμησή του για τη ρεαλιστική ηθογραφία (Ourliac), το σεβασμό του για τους αναγνωρισμένους συγγραφείς (Gautier, Sainte-Beuve), αλλά εκείνη την περίοδο εμφανίζεται ακόμα εχθρικός προς την τέχνη για την τέχνη, επηρεασμένος οπωσδήποτε από το κίνημα των μποέμ πριν από το 1848 (*στο ίδιο*, τ. II, σσ. 38-43). Το μικρό κείμενο με τον τίτλο «De quelques préjugés contemporains», που είναι ωστόσο γραμμένο την ίδια εποχή, σηματοδοτεί τη ρήξη του με τα ιδεώδη του 1848 και το ρομαντικό ιδεαλισμό (Hugo, Lamennais) (*στο ίδιο*, τ. II, σ. 54). Το 1885, εκφράζει τη ρήξη του με το ρεαλισμό σ' ένα κείμενο με τον τίτλο «Puisque réalisme il y a» (*στο ίδιο*, τ. II, σσ. 57-59).

[76] «Όταν το μυθιστόρημα των ηθών δεν εξυψώνεται από το φυσικό υψηλό γούστο του συγγραφέα, κινδυνεύει σοβαρά να είναι άχαρο και ακόμη [...] εντελώς άχρηστο. Αν ο Μπαλζάκ κατάφερε να κάνει αυτό το λαϊκό είδος κάτι τόσο αξιοθαύμαστο, πάντοτε περίεργο και συχνά εξαίσιο, είναι επειδή έβαλε σ' αυτό όλο του το είναι» (*στο ίδιο*, τ. II, σ. 121). Με δυο λόγια, υποστηρίζει ότι «αυτό το μπάσταρδο είδος του οποίου η επικράτεια είναι στ' αλήθεια απεριόριστη» (*στο ίδιο*, τ. II, σ. 119) πρέπει να διασωθεί με την εφαρμογή κάποιου ειδικού ταλέντου, όπως είναι η «τέχνη της καλλιέπειας».

τα έργα του μυθιστορήματα (δε χρησιμοποιεί σχεδόν ποτέ αυτόν τον όρο παρά μόνο για να δηλώσει το ιστορικό υπο-είδος τύπου Ουόλτερ Σκοτ ή ένα φιλοσοφικο-φανταστικό έργο όπως το *Μαγικό δέρμα*). Η Γαλλική Ακαδημία, που παρέμενε καχύποπτη απέναντι στο μυθιστόρημα, περίμενε μέχρι το 1863 για να δεχτεί στους κόλπους της ένα μυθιστοριογράφο — και αυτός ήταν ο Οκτάβ Φεγιέ...[77] Και ο πρόλογος του *Germinie Lacerteux*, μανιφέστο του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, είναι ακόμη υποχρεωμένος να διεκδικεί για «το Μυθιστόρημα (με κεφαλαίο)» την καταστατική θέση της «μεγάλης σοβαρής φόρμας».

Ωστόσο, μέσα από αυτό που επενδύει σ' αυτή την επιλογή, δηλαδή ένα μετασχηματισμένο ορισμό του μυθιστορήματος ο οποίος θα εμπεριέχει την άρνηση της θέσης που του έχει αποδοθεί στην ιεραρχία των ειδών, ο Φλομπέρ συμβάλλει στο μετασχηματισμό του μυθιστορήματος και στο μετασχηματισμό της κοινωνικής παράστασης του είδους, κατ' αρχάς μεταξύ των ομοτέχνων του — όλοι οι μυθιστοριογράφοι με φιλοδοξίες, κυρίως οι νατουραλιστές, τον αντιμετωπίζουν ως αρχηγό σχολής. Η αναγνώριση που κερδίζει από τους πιο αναγνωρισμένους συγγραφείς και κριτικούς και, μέσω αυτών, στον κόσμο των σαλονιών, από τον οποίο είναι απόβλητοι —το έχουμε ήδη δει— οι «ρεαλιστές» μυθιστοριογράφοι αλλά και οι πιο επιφανείς εκπρόσωποι του επισήμως κυρίαρχου είδους, οι παρνασσιστές ποιητές, του επιτρέπει να επιβάλει πολύ πέραν του ούτως ειπείν λογοτεχνικού πεδίου το σεβασμό προς ένα είδος που διαθέτει ήδη μακρά ιστορία και ευγενείς θεμελιωτές προπάτορες, αυτούς που ο ίδιος διεκδικεί, όπως είναι ο Θερβάντες, αλλά και αυτούς που έχουν καθιερωθεί σε όλα τα καλλιεργημένα πνεύματα, όπως ο Μπαλζάκ ή ο Μυσσέ. Και ο Γκυστάβ Πλανς μπορεί πλέον να γράφει: «Το μυθιστόρημα [...] πατά σήμερα στις υψηλότερες κορυφές της φιλοσοφίας και της ποίησης».[78]

Τη στιγμή που ο Φλομπέρ αρχίζει να γράφει το πρώτο του μυθιστόρημα, δεν υπάρχει μυθιστοριογράφος του διαμετρήματος του Μπαλζάκ, αλλά αναφέρονται, φύρδην μίγδην, τα ονόματα των Οκτάβ Φεγιέ, Σαντό, Οζιέ, Φεβάλ, Αμπού, Μυρζέ, Ασάρ, Ντε Κυστίν, Μπαρμπέ ντ' Ορεβιγύ, Σαν-

---

[77] P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, *ό.π.*, σ. 98. Σε μια σαρωτική κριτική ενός λόγου του Musset στην Ακαδημία, ο Flaubert κατακρίνει την ιεραρχία των ειδών — και τη δουλοπρέπεια του Musset προς αυτήν (βλ. G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 30 Μαΐου 1852, *Corr.*, C., τ. II, σ. 421).

[78] G. Planche, *Portraits littéraires*, τ. II, σ. 420, παρατίθεται στο J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*, *ό.π.*, σ. 111.

φλερύ, Μπαρμπαρά, στους οποίους πρέπει να προσθέσουμε, όπως παρατηρεί ο Ζαν Μπρυνό,[79] όλους τους ρομαντικούς δεύτερης κατηγορίας, σήμερα εντελώς λησμονημένους, αλλά που υπήρξαν τότε μπεστ σέλερ, τους Πολ ντε Κοκ, Ζανέν, Ντελαβίνι, Μπαρτελεμύ. Σ' αυτό το συγκεχυμένο, τουλάχιστον στα δικά μας μάτια, σύμπαν, ο Φλομπέρ έχει την ικανότητα να αναγνωρίζει τους δικούς του. Αντιδρά βίαια ενάντια σε καθετί που θα μπορούσε να ονομαστεί «λογοτεχνία είδους» –κατά αναλογία, όπως ο ίδιος υπαινίσσεται,[80] με τη ζωγραφική είδους–, το βοντβίλ, τα ιστορικά μυθιστορήματα τύπου Δουμά, την κωμική όπερα, χωρίς να παραλείψουμε βέβαια τα μυθιστορήματα τύπου Πολ ντε Κοκ (*Mon Voisin Raymond, La Pucelle de Belleville, Le Barbier de Paris* κτλ.), που κολακεύουν το κοινό αντανακλώντας την ίδια του την εικόνα με τη μορφή ήρωα με ψυχολογία κατευθείαν παρμένη από την καθημερινή ζωή της μικροαστικής τάξης. Εξεγείρεται επίσης ενάντια στις ιδεαλιστικές κενότητες και τις συναισθηματικές διαχύσεις των Οζιέ ή των Φεγιέ: ο τελευταίος θα γνωρίσει τεράστια επιτυχία το 1858, δηλαδή μετά την έκδοση της *Κυρίας Μποβαρύ*, με το *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, μυθιστορηματική αφήγηση των δυστυχιών του Μαξίμ Οντιό, μαρκησίου του Σαμσέ ντ' Οτρίβ, ο οποίος, αφού χάνει την περιουσία του εξαιτίας του πατέρα του και αναγκάζεται να κερδίζει τη ζωή του ως επιστάτης της οικογένειας Λαρόκ, καταλήγει να παντρευτεί την κληρονόμο των Λαρόκ, έπειτα από εξωφρενικές περιπέτειες.

Παρ' όλα αυτά, δεν περνά στο στρατόπεδο των επονομαζόμενων «ρεαλιστών» μυθιστοριογράφων, του Ντυραντύ και του Σανφλερύ (ή, στον άλλο πόλο, της αστικής τέχνης, του Φεντό, του Αμπού ή του Αλέξανδρου Δουμά υιού), οι οποίοι αντιπαρατίθενται στους ίδιους αντιπάλους μ' αυτόν, αλλά ταυτόχρονα προσδιορίζονται κυρίως ενάντια στο ρομαντισμό και ενάντια σε όλους τους μεγάλους επαγγελματίες της λογοτεχνίας, μεταξύ των οποίων σκοπεύει να τοποθετηθεί ο Φλομπέρ: «Για όλους αυτούς σχεδόν, η απουσία κλασικών σπουδών έχει ως αποτέλεσμα, καθώς δε γνωρίζουν τι είναι η μεταφυσική, ούτε η ψυχολογία, ούτε η λογική, να αγνοούν πώς αναλύουμε και πώς σκεπτόμαστε. Τους ακούει κανείς να προφέρουν τα ονόματα του Σταντάλ, του Μεριμέ, του Σαιντ-Μπεβ, του Ρενάν, του Μπερτελό, του Ταιν· αλλά αν εξαιρέσουμε τον Ζοζέφ Ντελόρμ και το συγγραφέα του *Colomba*, αυτά τα ονόματα είναι το μόνο που ξέρουν».[81]

---

[79] J. Bruneau, *στο ίδιο*, σ. 72 κ.ε.

[80] G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 20 Ιουνίου 1853, *Corr.*, P., τ. II, σ. 358.

[81] Παρατίθεται στο E. Bouvier, *La Bataille réaliste, 1844-1857*, *ό.π.*, σ. 329.

Οι πρώτοι ρεαλιστές, δηλαδή η ομάδα της δεύτερης μποεμίας, που συνήθιζε να συναντιέται κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1850 στην μπρασερί Adler, στην οδό Οτφέιγ, ή στη Δεξιά Όχθη, στην μπρασερί Des Martyrs, γύρω από τον Κουρμπέ και τον Σανφλερύ (οι Ντυραντύ, Μπαρμπαρά, Ντενουαγιέ, Ντυπόν, Ματιέ, Πελλοκέ, Βαλλές, Μοντεγκύ, Σιλβέστρ, καθώς επίσης, από την πλευρά των καλλιτεχνών και των κριτικών τέχνης, οι Μπονβέν, Σεναβάρ, Καστανιαρύ, Πρεό), χωρίστηκαν, όπως είδαμε ήδη, μέσω ενός συνόλου κοινωνικών ιδιοτήτων, και ιδιαίτερα μέσω της ταπεινής τους καταγωγής και του πενιχρού πολιτισμικού τους κεφαλαίου, από τα δύο στρατόπεδα με τα οποία βρίσκονταν σε αντιπαράθεση στο χώρο των συμβολικών αγώνων. Αυτό που τους ενώνει, εκτός από τη συγγένεια των έξεων, είναι η αντικομφορμιστική άρνηση του επίσημου συντηρητισμού, η οποία τους παρασύρει σε όλα τα κάπως νέα ρεύματα, η κλίση προς την ακριβή παρατήρηση, η δυσπιστία απέναντι στο λυρισμό, η πίστη στις δυνατότητες της επιστήμης, η απαισιοδοξία και, ίσως το σημαντικότερο, η άρνηση κάθε ιεραρχίας στα αντικείμενα ή στα ύφη, μια άρνηση που βρίσκει την έκφρασή της στο δικαίωμά τους να πουν τα πάντα και στο δικαίωμα κάθε πράγματος να ειπωθεί.

Ο Φλομπέρ και ο «ρεαλισμός»

Ο Ντυραντύ και ο Σανφλερύ ήθελαν μια λογοτεχνία καθαρής παρατήρησης, κοινωνική, λαϊκή, που να αποκλείει κάθε λογιοσύνη, και θεωρούσαν το ύφος δευτερεύουσα ιδιότητα. Περισσότερο φτιαγμένοι για να ρητορεύουν στην μπρασερί Des Martyrs εναντίον του Ενγκρ και των επίσημων καλών τεχνών, μαζί με τον Κουρμπέ, τον Μυρζέ και τον Μονσελέ, δηλαδή για να κατεδαφίζουν παρά για να χτίζουν, ήταν μέτριοι, όχι ιδιαίτερα καλλιεργημένοι θεωρητικοί, που η συνεισφορά τους στο λογοτεχνικό πεδίο συνίσταται σε μικροαστικές διαθέσεις που προσλαμβάνονταν ως τέτοιες: πνεύμα σοβαρότητας, πολεμικές διαθέσεις, ενίοτε και κάπως φανατικές, αντιθετικές και γεμάτες απαρέσκεια απέναντι στην άνεση των εστέτ. Επιπλέον, επειδή δε διακρίνουν καμία διαφορά μεταξύ του πολιτικού και του καλλιτεχνικού πεδίου (αυτός είναι και ο ορισμός της κοινωνικής τέχνης), εισάγουν επίσης τρόπους δράσης και μορφές σκέψης έγκυρες στο πολιτικό πεδίο, στο βαθμό που αντιλαμβάνονταν τη λογοτεχνική δραστηριότητα ως στράτευση και ως συλλογική δράση, θεμελιωμένη σε τακτικές συγκεντρώσεις, συνθήματα και προγράμματα.

Ο ρόλος τους ήταν αποφασιστικός στο ξεκίνημα: είναι αυτοί που τη δε-

καετία του 1850 εκφράζουν και οργανώνουν τη νεανική εξέγερση, δημιουργούν τους τόπους συζήτησης όπου γίνεται η επεξεργασία των νέων ιδεών, για να ξεκινήσουμε από την ίδια την ιδέα μιας παράταξης του νεωτερισμού που θα ονομαστεί πρωτοπορία. Αλλά, όπως συμβαίνει συχνά στην ιστορία των διανοητικών κινημάτων (μπορούμε να σκεφτούμε ως παράδειγμα την πρόσφατη ιστορία του φεμινιστικού κινήματος), ο ενθουσιασμός και το πάθος των εμψυχωτών και των στρατευμένων ανοίγουν το δρόμο και κατόπιν παραχωρούν τη θέση τους στον επαγγελματισμό των δημιουργών που έχουν τα οικονομικά και πολιτιστικά μέσα για να υλοποιήσουν στα έργα τους τις λογοτεχνικές και καλλιτεχνικές ουτοπίες που οι λιγότερο προικισμένοι πρόδρομοί τους προανήγγειλαν στα καφενεία και στις εφημερίδες (όπως ο Ντυραντύ, που είχε διασπείρει τις κριτικές θεωρήσεις του στον Τύπο)· και μάλιστα ακριβώς εκείνα τα μέσα που θα τους επιτρέψουν να ξαναβρούν, σ' ένα επίπεδο πιο απαιτητικό και πιο ολοκληρωμένο, τις ελευθερίες και τις αριστοκρατικές αξίες του 18ου αιώνα.

Η αντίθεση μεταξύ τέχνης και χρήματος, η οποία επιβλήθηκε ως μία από τις θεμελιώδεις δομές της κυρίαρχης θεώρησης του κόσμου κατά το διάστημα που το λογοτεχνικό και το καλλιτεχνικό πεδίο διακήρυσσαν την αυτονομία τους,[82] εμποδίζει τους δρώντες αλλά και τους αναλυτές (κυρίως όταν η ειδικότητά τους και/ή οι λογοτεχνικές τους κλίσεις τούς οδηγούν σε μια εξιδανικευμένη εικόνα της κατάστασης του καλλιτέχνη κατά το 18ο αιώνα) να αντιληφθούν ότι, όπως το διατυπώνει ο Ζολά, «το χρήμα χειραφέτησε το συγγραφέα, το χρήμα δημιούργησε τη μοντέρνα λογοτεχνία».[83] Με όρους πολύ κοντινούς σ' αυτούς που χρησιμοποιούσε ο Μποντλαίρ, ο Ζολά υπενθυμίζει στην πραγματικότητα ότι το χρήμα είναι αυτό που απελευθέρωσε το συγγραφέα από την εξάρτηση από αριστοκράτες-μαικήνες και δημόσιες εξουσίες και, ενάντια στους υποστηρικτές μιας ρομαντικής σύλληψης της καλλιτεχνικής κλίσης, μας καλεί σε μια ρεαλιστική πρόσληψη των δυνατοτήτων που προσφέρει στο συγγραφέα η κυριαρχία του χρήματος: «Πρέπει να το αποδεχτούμε χωρίς νοσταλγίες και παιδιαρίσματα, πρέπει να αναγνωρίσουμε την αξιοπρέπεια, τη δύναμη και τη δικαιοσύνη του χρήματος, πρέπει να αφεθούμε στο νέο πνεύμα...».[84] (Αυτά τα παραθέματα και οι αναφορές είναι δανεισμένα από το άρθρο

---

[82] Έχουμε δείξει ήδη, με αφορμή την επιλογή μεταξύ των διαφορετικών «μεγάλων σχολών», ότι η αντίθεση μεταξύ τέχνης και χρήματος, μεταξύ κουλτούρας και οικονομίας, είναι ένα από τα πιο θεμελιώδη σχήματα πρόσληψης και εκτίμησης αυτής της μήτρας προτιμήσεων που είναι η έξη (βλ. P. Bourdieu, *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, Παρίσι, Minuit, 1989, σ. 225 κ.ε.).

[83] É. Zola, *Œuvres complètes*, Παρίσι, Bernouard, 1927-1939, τ. XLI, σ. 153.

[84] *Στο ίδιο*, σ. 157.

του Β. Άσχολτ[85] όπου αναλύονται οι θέσεις του Βινύ –Πρόλογος στο *Chatterton*, 1834–, του Μυρζέ –Πρόλογος στις *Σκηνές μποέμικης ζωής*, 1853–, του Βαλλές –Πρόλογος στο *L'Argent* [*Το χρήμα*], 1860– και του Ζολά για τις σχέσεις συγγραφέα και χρήματος.)

Μετά την επιτυχία της *Κυρίας Μποβαρύ*, η οποία συμπίπτει με την παρακμή του πρώτου ρεαλιστικού κινήματος, και ενώ θεωρείται αρχηγός της ρεαλιστικής σχολής, ο Φλομπέρ αγανακτεί: «Νομίζουν ότι είμαι παθιασμένος με το ρεαλισμό, ενώ μου προκαλεί αποστροφή. Διότι από μίσος για το ρεαλισμό ξεκίνησα αυτό το μυθιστόρημα. Ωστόσο, δεν απεχθάνομαι λιγότερο τον ψεύτικο ιδεαλισμό, που αξίζει πραγματικά τη χλεύη στην εποχή που ζούμε».[86] Αυτή η διατύπωση (της οποίας έχω ήδη εξηγήσει τη θεμελιακή αξία) αποκαλύπτει την αρχή της εντελώς παράδοξης, σχεδόν «αδύνατης», θέσης που πρόκειται να συστήσει ο Φλομπέρ, και της οποίας ο κατ' ουσίαν αταξινόμητος χαρακτήρας καθίσταται διάδηλος στις απρόβλεπτης έκβασης διαμάχες που προκαλεί μεταξύ εκείνων που θέλουν να τον τραβήξουν προς το ρεαλισμό και εκείνων που, πιο πρόσφατα, θέλησαν να τον προσαρτήσουν στο φορμαλισμό (και στο «Nouveau Roman»), καθώς και στο γεγονός ότι συχνά για να τον χαρακτηρίσουμε καταφεύγουμε σε οξύμωρα: ο Φρανσίσκ Σαρσέ τον αποκαλούσε «νεοπαρνασσιστή του πεζού λόγου» και ένας ιστορικός μιλά αναφερόμενος σ' αυτόν για το «ρεαλισμό της τέχνης για την τέχνη».[87] Για να το καταφέρει αυτό, χρειάστηκε να συγκεντρώσει τις κατακτήσεις των ρεαλιστών, σήμερα εντελώς λησμονημένων (με εξαίρεση τον Κουρμπέ, ο οποίος, τηρουμένων των αναλογιών, ήταν για τον Μανέ αυτό περίπου που ήταν για τον Φλομπέρ ο Σανφλερύ), αλλά και τις κατακτήσεις εκείνων οι οποίοι αντιπαρατίθεντο ως προς τα πάντα στους ρεαλιστές, ξεκινώντας από την κοινωνική τους θέση και θεώρηση, δηλαδή του Γκοτιέ (συγγραφέα του προλόγου της *Δεσποινίδας ντε Μωπέν* και «αψεγάδιαστου δασκάλου» της καθαρής φόρμας), του Μποντλαίρ ή ακόμα και των παρνασσιστών· χωρίς να αναφέρουμε τους ρομαντικούς, όπως ο Σατομπριάν, ή όλους τους μεγάλους προγόνους, τους οποίους αγνοούν ή απαρνούνται όλοι όσοι επιζητούν με κάθε τίμημα το νεωτερισμό, τον Μπουα-

---

[85] W. Asholt, «La question de *L'Argent*. Quelques remarques à propos du premier texte littéraire de Vallès», *Revue des études vallésiennes*, τχ. 1, 1984, σσ. 5-15.

[86] G. Flaubert, επιστολή στην Edma Roger de Genettes, 30 Οκτωβρίου 1856, *Corr.*, P., τ. II, σσ. 643-644.

[87] G. Michaut, *Pages de critique et d'histoire littéraire*, 1910, σ. 117, παρατίθεται στο P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, *ό.π.*, σσ. 156-157.

λό, τον Λαφονταίν ή τον Μπυφφόν, στους οποίους εκείνος καταφεύγει αδιάκοπα, εγγράφοντας έτσι το έργο του στην ιστορία της λογοτεχνίας αντί να «τοποθετείται» απλώς στη σύγχρονή του λογοτεχνία —όπως κάνουν εκείνοι που υπακούουν στην ανάγκη να δημιουργήσουν μια θέση σ' αυτήν, αναφορικά με κάποιο κοινό— και συμβάλλοντας μ' αυτόν τον τρόπο στην αυτονόμηση του πεδίου.

Είναι γνωστό πως ο Φλομπέρ έλεγε πως ξεκίνησε να γράφει την *Κυρία Μποβαρύ* «από μίσος για το ρεαλισμό». Και πράγματι, το κήρυγμα, η απόδειξη και η ρητορεία, όπως και όλες οι μικροαστικές διαθέσεις που εκφράζονται στο ρεαλισμό, είναι ακριβώς αυτό που ο Φλομπέρ θέλησε να αποφύγει με όπλο την απόλυτη απάθεια, που τόσο σκανδαλίζει τους σχολιαστές, προοδευτικούς αλλά και συντηρητικούς, ξεκινώντας από τον Σανφλερύ και τον Ντυραντύ: «Δεν υπάρχει ούτε συγκίνηση ούτε συναίσθημα ούτε ζωή σ' αυτό το μυθιστόρημα, αλλά η τεράστια δύναμη ενός μαθηματικού που λογάριασε και συγκέντρωσε όλες τις ενδεχόμενες χειρονομίες, διαβήματα ή ατυχήματα που μπορούν να συμβούν σε δεδομένα πρόσωπα, γεγονότα και τόπους. Αυτό το βιβλίο είναι μια λογοτεχνική εφαρμογή του υπολογισμού των πιθανοτήτων».[88]

Ο χώρος των θεσιληψιών που ανασυστήνει η ανάλυση δεν παρουσιάζεται ως τέτοιος στη συνείδηση του συγγραφέα, πράγμα που θα μας υποχρέωνε να ερμηνεύσουμε τις επιλογές του ως συνειδητές στρατηγικές διάκρισης. Αναδύεται αποσπασματικά και κατά αραιά χρονικά διαστήματα, κυρίως τις στιγμές αμφιβολίας για την πραγματικότητα της διαφοράς που ο συγγραφέας στοχεύει να καταδηλώσει μέσα στο ίδιο του το έργο και πέρα από κάθε σκόπιμη αναζήτηση της πρωτοτυπίας. «Φοβάμαι μήπως ξεπέφτω στο στιλ Πολ ντε Κοκ ή μήπως κάνω κάτι σε σατοβριανδοποιημένο Μπαλζάκ».[89] «Αυτό που γράφω αυτή τη στιγμή κινδυνεύει να γίνει Πολ ντε Κοκ αν δεν του προσθέσω μια βαθιά λογοτεχνική φόρμα. Αλλά πώς να φτιάξει κανείς τετριμμένους διαλόγους που να είναι ταυτόχρονα καλογραμμένοι;»[90] Και ο αδιάκοπος διμέτωπος αγώνας που εμπεριέχεται σ' ένα σχέδιο θεμελιωμένο στη διπλή άρνηση περικλείει το διαρκή κίνδυνο να πέφτει από τη Σκύλλα στη Χάρυβδη: «Περνάω εναλλάξ από την πιο υπερβολική έμφαση στην πιο ακαδημαϊκή κοινοτοπία. Αυτό μυρίζει πότε Πετρύς Μπο-

---

[88] E. Duranty, *Le Réalisme*, τχ. 5, 15 Μαρτίου 1857, σ. 79, παρατίθεται στο R. Descharmes και R. Dumesnil, *Autour de Flaubert*, Παρίσι, Mercure de France, 1912.
[89] G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 20 Σεπτεμβρίου 1851, *Corr.*, P., τ. II, σ. 5.
[90] G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 13 Σεπτεμβρίου 1852, *Corr.*, P., τ. II, σ. 156.

ρέλ και πότε Ζακ Ντελίλ».[91] Αλλά η απειλή για την καλλιτεχνική ταυτότητα δεν είναι ποτέ τόσο μεγάλη όσο όταν παρουσιάζεται με τη μορφή της συνάντησης με ένα συγγραφέα που καταλαμβάνει μια φαινομενικά πολύ κοντινή θέση μέσα στο πεδίο. Αυτό συμβαίνει όταν ο Μπουιλέ εφιστά την προσοχή του Φλομπέρ στο *Les Bourgeois de Molinchart*, μυθιστόρημα που δημοσιεύει σε συνέχειες ο Σανφλερύ στη *La Presse* και που το θέμα του, μια μοιχεία στην επαρχία, βρίσκεται πολύ κοντά στο θέμα της *Κυρίας Μποβαρύ*.[92] Και πράγματι, ο Φλομπέρ βρίσκει εδώ την ευκαιρία να διακηρύξει τη διαφορά του: «Έγραψα την *Κυρία Μποβαρύ* για να ενοχλήσω τον Σανφλερύ. Θέλησα να δείξω ότι οι αστικές θλίψεις και τα μέτρια συναισθήματα μπορούν να αντέξουν την ωραία γλώσσα».[93]

Και κάνει κάτι ακόμα καλύτερο, επινοεί στην πράξη, στην εργασία μέσω της οποίας δημιουργείται ως «δημιουργός», την αληθινή αρχή αυτής της διαφοράς: μια μοναδική σχέση, που συνιστά εντέλει τη φλομπερική τονικότητα, μεταξύ της εκλεπτυσμένης γραφής και της ακραίας πεζότητας του θέματος, η οποία αποτελεί το κοινό του σημείο με τους ρεαλιστές και τους ρομαντικούς, ή ακόμα και με τους συγγραφείς του μπουλβάρ·[94] ένα είδος *παραφωνίας*, μέσω της οποίας υπενθυμίζεται κάθε στιγμή η ειρωνική, κάποτε και παρωδική, απόσταση του συγγραφέα από αυτό που γράφει, ή από άλλους τρόπους γραφής, όπως είναι σ' αυτή την περίπτωση η σαχλή αισθηματολογία που χαρακτηρίζει τα μυθιστορήματα του Σανφλερύ ή τις νουβέλες του Ντυραντύ. Ο Ζολά αντιλήφθηκε πολύ σωστά αυτή την ένταση, καθώς και την αριστοκρατική έπαρση που βρίσκεται στην απαρχή της και η οποία δεν αποκλείει μια δύναμη άρνησης που δεν έχει τίποτα να

---

[91] G. Flaubert, επιστολή στον Ernest Feydeau, τέλη Νοεμβρίου-αρχές Δεκεμβρίου 1857, *Corr.*, P., τ. II, σ. 782.

[92] G. Flaubert, επιστολές στον Louis Bouilhet, 2 και 10 Αυγούστου 1854, *Corr.*, P., τ. II, σσ. 563-564.

[93] Παρατίθεται στο A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses Amis*, *ό.π.*, σ. 68.

[94] Για να πάρουμε ένα μόνο παράδειγμα, ο Eugène Scribe, ο οποίος γνώρισε τεράστια επιτυχία στο μπουλβάρ από τις αρχές της δεκαετίας του 1830 μέχρι την εποχή της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, παρουσιάζει στο *Bertrand et Raton*, που ανέβηκε το 1833, και στο *La Camaraderie*, που ανέβηκε το 1837, καταστάσεις (παραδείγματος χάρη, τις διενέξεις και τις αντιπαλότητες στο πλαίσιο ενός πολιτικού και λογοτεχνικού ομίλου στο δεύτερο) και παρατηρήσεις (σκέψεις απομυθοποιητικές του κόμη de Rantzau για τις επαναστάσεις στο πρώτο) στις οποίες θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε την ακατέργαστη φόρμα κάποιων φλομπερικών θεμάτων (βλ. B. Froger και S. Hans, «La Comédie-Française au XIXe siècle: un répertoire littéraire et politique», *Revue d'histoire du théâtre*, τ. XXXVI, τχ. 3, 1984, σσ. 260-275).

ζηλέψει από την αντίστοιχη δύναμη των ρεαλιστών: «Ναι, ο κύβος ερρίφθη: ο Φλομπέρ ήταν ένας αστός, και ο πλέον αξιοπρεπής, ο πλέον ευσυνείδητος, ο πλέον τακτοποιημένος που μπορούμε να συναντήσουμε. Το έλεγε συχνά και ο ίδιος, περήφανος για την υπόληψη που απολάμβανε, για τη ζωή του που ήταν ολόκληρη αφιερωμένη στην εργασία, κι αυτό δεν τον εμπόδιζε να δολοφονεί τους αστούς, να τους κατακεραυνώνει με κάθε ευκαιρία, με τις λυρικές παραφορές του [...]. Ευτυχώς, δίπλα στον αψεγάδιαστο στιλίστα, δίπλα στον τελειομανή ρήτορα, υπάρχει μέσα στον Φλομπέρ ένας φιλόσοφος. Είναι ο μεγαλύτερος αρνητής που είχαμε ποτέ στη λογοτεχνία μας. Επαγγέλλεται τον αληθινό μηδενισμό –μια λέξη σε -ισμός που θα τον έφερνε εκτός εαυτού–, δεν έχει γράψει ούτε μια σελίδα όπου να μην ανασκάπτει το μηδέν μας».[95]

Μπορούμε, παρενθετικά, να δούμε μια εκ του αντιθέτου απόδειξη της δημιουργικής αρετής αυτής της έντασης στις τεράστιες αδυναμίες των θεατρικών έργων του Φλομπέρ, όπου ακριβώς αυτή η ένταση χαλαρώνει. Αν ο Φλομπέρ, συγγραφέας πολλών θεατρικών έργων που όλα γνώρισαν παταγώδη αποτυχία, απέτυχε με αξιοθρήνητο τρόπο στο θέατρο, αυτό συνέβη το δίχως άλλο επειδή η περιφρόνηση που ένιωθε για τους Πονσάρ, Οζιέ, Σαρντού, Δουμά υιό και τους άλλους επιτυχημένους συγγραφείς βοντβίλ, ικανούς κατά τη γνώμη του μόνο για να στήνουν μαριονέτες και να τραβάνε τους σπάγκους, και η οποία έγινε η αιτία να δημιουργήσει μια υπερβολικά απλοϊκή εικόνα για το θέατρο, τον οδήγησε στην υπερβολή όσον αφορά όλα όσα προσδιόριζαν, κατά τη γνώμη του, την ίδια τη λογική του θεάτρου:[96] όπως φαίνεται πολύ καθαρά στο *Le Candidat* [*Ο υποψήφιος*], σάτιρα των πολιτικών ηθών, γραμμένη σε δύο μήνες, στην οποία τα βάζει με όλες τις παρατάξεις, με τους ορλεανιστές, με τους οπαδούς του κόμη του Σαμπόρ, με τους αντιδραστικούς κάθε είδους όπως και με τους δημοκρατικούς, επέλεξε να «μεγαλοποιήσει», να παραφορτώσει τα χαρακτηριστικά, να ανεβάσει στη σκηνή πρόσωπα μονοκόμματα, πολύ κοντά στην

---

[95] É. Zola, *Les Romanciers naturalistes*, Παρίσι, Fasquelle, 1923, σσ. 184-196.

[96] «Πίστευε πως ήταν προικισμένος μ' ένα μεγάλο ταλέντο γελωτοποιού κι έβαζε τα δυνατά του για να σπάσουν από τα γέλια οι ζώνες των κοιλαράδων που σκότωναν την ώρα τους παρακολουθώντας τις χοντροκομμένες παραστάσεις στην Πον-Νεφ. Κατά τη γνώμη του, το αριστούργημά του ήταν η έξαλλη φάρσα που την αποκαλούσε "το βήμα του πιστωτή", την οποία είχε μάθει και στον Γκοτιέ και τη χόρευαν παρέα στο Νεϊγύ με συσπάσεις περιστρεφόμενων δερβίσηδων. — Αυτό είναι θέατρο, αναφωνούσε καταρρέοντας, λυμένος απ' τα γέλια πάνω στα ντιβάνια — και μάλιστα αληθινό!» (E. Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, *ό.π.*, σ. 132).

καρικατούρα, να πολλαπλασιάσει, με φράσεις που έλεγαν κατ' ιδίαν οι ηθοποιοί, τις διασαφηνίσεις μιας δράσης ήδη υπερβολικά σαφούς, να υποπέσει στη σχηματική απόδειξη. Με δυο λόγια, από τη στιγμή που αποδέχεται να ανταγωνιστεί τους επιτυχημένους συγγραφείς, αντί να οικειοποιηθεί το σχέδιό τους επαναπροσδιορίζοντάς το εναντίον τους, δηλαδή ενάντια στις ευκολίες τις οποίες επιτρέπουν στους εαυτούς τους, ο Φλομπέρ παύει πλέον να είναι Φλομπέρ.

«Να γράψω καλά το μέτριο»

«Να γράψω καλά το μέτριο»:[97] αυτή η διατύπωση με τη μορφή οξύμωρου συγκεντρώνει και συμπυκνώνει όλο το αισθητικό του πρόγραμμα. Δίνει μια ακριβή ιδέα τής σχεδόν ανέφικτης κατάστασης στην οποία βρέθηκε προσπαθώντας να συμφιλιώσει τα αντίθετα, δηλαδή απαιτήσεις και εμπειρίες που κανονικά συνδέονται με αντίθετες περιοχές του κοινωνικού χώρου και του λογοτεχνικού πεδίου, άρα είναι κοινωνικά ασυμφιλίωτες. Και, πράγματι, θα καταφέρει να επιβάλει στις κατώτερες και στις πιο κοινότοπες μορφές ενός λογοτεχνικού είδους που θεωρείται κατώτερο —δηλαδή στα θέματα που συνήθως πραγματεύονταν οι ρεαλιστές, όπως μαρτυρεί και η συνάντηση με το *Les Bourgeois de Molinchart* του Σανφλερύ— τις πιο υψηλές απαιτήσεις που διατυπώθηκαν ποτέ στο κατεξοχήν ευγενές είδος, όπως την απόσταση της περιγραφής και τη λατρεία της φόρμας που ο Τεοφίλ Γκοτιέ, και μετά από αυτόν οι παρνασσιστές, επέβαλαν στην ποίηση ενάντια στις συναισθηματικές διαχύσεις και τις υφολογικές ευκολίες του ρομαντισμού.

Αυτή η δεξιοτεχνική κίνηση, την οποία φέρνει στην επιφάνεια η ανάλυση, δε γίνεται επιτούτου. Ο Φλομπέρ δεν αντιπαραθέτει τον Γκοτιέ στον Σανφλερύ, ούτε το αντίθετο, δε στοχεύει στη συμφιλίωση των αντιθέτων ή στην καταπολέμηση των υπερβολών του ενός με τις υπερβολές του άλλου. Αντιπαρατίθεται και στον έναν και στον άλλο, και συγκροτείται τόσο εναντίον του Γκοτιέ και της Καθαρής Τέχνης όσο και εναντίον του ρεαλισμού. Εγγύτερα, για μια ακόμα φορά, στον Μποντλαίρ ή στον Μανέ, νιώθει την ίδια αντιπάθεια για τον ψεύτικο υλισμό ενός ρεαλισμού που επιθυμεί να

---

[97] G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 12 Σεπτεμβρίου 1853, *Corr.*, P., τ. II, σ. 429. Αυτό το θέμα επανέρχεται με τρόπο σχεδόν εμμονικό σε όλη την περίοδο που διαρκεί η συγγραφή της *Κυρίας Μποβαρύ*.

μιμηθεί το πραγματικό χωρίς να γνωρίζει την αληθινή του *ύλη*, δηλαδή τη γλώσσα που μια *γραφή* άξια του ονόματός της χρησιμοποιεί ως ηχητικό υλικό (το «αντηχείο») φορτωμένο με σημασία, όσο και για το νοθευμένο και εύκολο ιδεαλισμό της αστικής τέχνης: «Η Τέχνη δεν πρέπει να κάνει παιχνιδάκια, παρ' όλο που είμαι επίσης φανατικός οπαδός του δόγματος της "τέχνης για την τέχνη", την οποία αντιλαμβάνομαι με το δικό μου τρόπο (εννοείται)».[98]

Ο Φλομπέρ θέτει υπό αμφισβήτηση τα ίδια τα θεμέλια του ισχύοντος τρόπου σκέψης, δηλαδή τις κοινές αρχές θεώρησης και διαίρεσης οι οποίες, ανά πάσα στιγμή, θεμελιώνουν τη συμφωνία σχετικά με το νόημα του κόσμου: ποίηση εναντίον πεζού λόγου, ποιητικότητα εναντίον πεζολογίας, λυρισμός εναντίον χυδαιότητας, σύλληψη εναντίον εκτέλεσης, ιδέα εναντίον γραφής, θέμα εναντίον τεχνικής, κτλ.· καταργεί τα όρια και τις ασυμβατότητες που θεμελιώνουν την τάξη πρόσληψης και επικοινωνίας πάνω στην απαγόρευση της ιεροσυλίας, δηλαδή της ανάμειξης των ειδών ή της σύγχυσης των τάξεων, της εφαρμογής του πεζού λόγου στο ποιητικό κείμενο και κυρίως της ποίησης στον πεζό λόγο. Μ' αυτή την έννοια, μπορούμε να δικαιολογήσουμε τους πρώτους κριτικούς της *Κυρίας Μποβαρύ*, οι οποίοι είδαν σ' αυτό το έργο (όπως οι κριτικοί του Μανέ που κατήγγειλαν το ζωγράφο της Ολυμπίας ως τον εκπρόσωπο της «δημοκρατίας στην τέχνη»[99]) την πρώτη έκφραση της δημοκρατίας στη λογοτεχνία (υπό την προϋπόθεση βέβαια να μην κάνουμε τη σύνδεση την οποία προφανώς προϋπέθεταν εκείνοι μεταξύ της δημοκρατίας ή των δημοκρατών στην πολιτική και της «δημοκρατίας» ή των «δημοκρατών» στο λογοτεχνικό πεδίο). Αλλά δεν έρχεται κανείς ατιμωρητί σε ρήξη με το «λογικό κομφορμισμό» και τον

---

[98] G. Flaubert, επιστολή στον κόμη René de Maricourt, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1865, *Corr.*, C., τ. V, σ. 179.

[99] Πράγματι, στη *La Revue des Deux Mondes* του Ιουνίου του 1874, ο Duvergier de Hauranne καταγγέλλει τον Μανέ και τους ομοίους του ως πολιτικό *κίνδυνο*: «Εδώ βρισκόμαστε πια σ' αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε η δημοκρατία στην τέχνη. Αυτή η δημοκρατία διαμαρτύρεται ενάντια στις αστικές κοινοτοπίες και ενάντια στις διεφθαρμένες εκκεντρικότητες της αστικής πολυτέλειας· αλλά το μόνο που καταφέρνει τις περισσότερες φορές είναι να μιμηθεί αυτές τις κοινοτοπίες, και συχνά είναι εξίσου νοσηρή με την τέχνη την οποία φιλοδοξεί να αναμορφώσει. Η αξίωση είναι να εξιδανικευτεί το τετριμμένο μέσω της υπερβολής του ίδιου του τετριμμένου και να αποφευχθεί η κοινοτοπία μέσα από τη λατρεία ακριβώς του κοινού τόπου» (παρατίθεται στο J. Lethève, *Impressionistes et Symbolistes devant la presse*, Παρίσι, A. Colin, 1959, σσ. 73-74).

«ηθικό κομφορμισμό» που βρίσκονται στα θεμέλια της κοινωνικής και της διανοητικής τάξης. Και καταλαβαίνουμε γιατί το εγχείρημα εμφανίζεται ακατάπαυστα στα ίδια του τα μάτια σαν μια μορφή *τρέλας*: «Να θέλω να δώσω στην πρόζα το ρυθμό του στίχου (διατηρώντας την ως πρόζα και μάλιστα πολύ πρόζα) και να γράψω την κανονική ζωή όπως γράφουμε την ιστορία ή την εποποιία (χωρίς να αλλοιώσω το θέμα) είναι ίσως παραλογισμός. Να τι αναρωτιέμαι πότε πότε. Αλλά ίσως πάλι να είναι μια πολύ σπουδαία πρωτοβουλία και πολύ πρωτότυπη!».[100]

Να θέλει, όπως το διατυπώνει και πάλι ο ίδιος, «να ενώσει το λυρισμό και το χυδαίο», σημαίνει να έρθει αντιμέτωπος με την ανυπόφορη και απειλητική δοκιμασία εκείνων που έχουν ως αποστολή να επιτελέσουν τη σύγκρουση των αντιθέτων. Πράγματι, όλο το χρονικό διάστημα που διαρκεί η συγγραφή της *Κυρίας Μποβαρύ*, δε σταματά να μιλά για το βασανιστήριό του, που τον οδηγεί ενίοτε στην απελπισία: συγκρίνει τον εαυτό του με έναν κλόουν που πραγματοποιεί μια άσκηση δεξιοτεχνίας και είναι υποχρεωμένος να υποβάλλεται σε μια «μανική γυμναστική»· κατηγορεί τη «ρυπαρή», «έκλυτη» ύλη πως του απαγορεύει να «μιλήσει» για λυρικά θέματα και περιμένει με ανυπομονησία τη στιγμή που θα μπορέσει και πάλι να μεθύσει με «ωραίο ύφος». Αλλά κυρίως λέει και ξαναλέει πως δεν ξέρει, για να μιλήσουμε κυριολεκτικά, τι κάνει, ούτε ποιο θα είναι το προϊόν αυτής της παρά φύση προσπάθειας, παρά φύση τουλάχιστον όσον αφορά τη δική του φύση, την οποία επιβάλλει στον εαυτό του. «Όσο για το πώς θα είναι το βιβλίο, δεν ξέρω απολύτως τίποτα· απαντώ όμως πως θα γραφτεί». Η μόνη εξασφάλιση μπροστά στο αδιανόητο είναι η αίσθηση της δεξιοτεχνίας που εμπεριέχεται στην εμπειρία αυτής της τεράστιας προσπάθειας, ευθέως ανάλογης με την εξαιρετική δυσκολία του εγχειρήματος: «Θα έχω κάνει το πραγματικό γραπτό, κάτι που είναι σπάνιο». «Το πραγματικό γραπτό»: για κάθε πνεύμα δομημένο σύμφωνα με τις αρχές θεώρησης και διαίρεσης που αποτελούν κοινό κτήμα όλων εκείνων που στρατεύονται μεταξύ 1840 και 1860 στη μεγάλη μάχη του «ρεαλισμού», η έκφραση αποτελεί προφανέστατα *σχήμα οξύμωρο*. Να πει κανείς για ένα βιβλίο, δηλαδή για ένα γραπτό, όπως κάνει ο Φλομπέρ, ότι «είναι γραπτό» είναι απλώς μια ταυτολογία. Είναι σαν να διατυπώνει περίπου αυτό που λέει ο Σαιντ-Μπεβ όταν, με αφορμή την *Κυρία Μποβαρύ*, δηλώνει: «Μια ανεκτίμητη ποιότητα διακρίνει τον κ. Γκυστάβ Φλομπέρ από τους άλλους λιγότερο ή περισσότερο ακριβείς παρατηρητές, οι οποίοι, στην εποχή μας, επαγγέλλονται τη συνει-

---

[100] G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 27 Μαρτίου 1853, *Corr*, P., τ. II, σ. 287.

δητοποίηση της πραγματικότητας και, ενίοτε, την επιτυγχάνουν: έχει ύφος».[101]

Αυτή είναι λοιπόν η ιδιαιτερότητα του Φλομπέρ, αν πιστέψουμε τον Σαιντ-Μπεβ: παράγει γραπτά που θεωρούνται «ρεαλιστικά» (το δίχως άλλο λόγω του αντικειμένου τους) τα οποία αντιφάσκουν με το *σιωπηρό* ορισμό του «ρεαλισμού» στο βαθμό που είναι γραπτά, που έχουν «ύφος». Πράγμα το οποίο —το αντιλαμβανόμαστε το δίχως άλλο καλύτερα σήμερα— απέχει πολύ από το να είναι αυτονόητο. Το πρόγραμμα που ανακοινώνεται στη διατύπωση «να γράψω καλά το μέτριο» ξετυλίγεται εδώ σε όλη του την αλήθεια: δεν πρόκειται για τίποτα λιγότερο από το να *γράψει* το πραγματικό (και όχι να το περιγράψει, να το μιμηθεί, να το αφήσει κατά κάποιον τρόπο να παραχθεί μόνο του, ως φυσική αναπαράσταση της φύσης)· δηλαδή να κάνει αυτό που προσδιορίζει ακριβώς τη λογοτεχνία, αλλά με αφορμή το πραγματικό το πλέον αδιάφορα πραγματικό, το πιο συνηθισμένο, το πιο τυχαίο που, σε αντίθεση με το ιδεώδες, δεν είναι καθόλου φτιαγμένο για να γίνει γραπτό.[102]

Η αμφισβήτηση των εν ισχύι μορφών σκέψης που επιτελείται από τη συμβολική επανάσταση και η απόλυτη πρωτοτυπία εκείνου που αυτή γεννάει έχουν ως αντιστάθμισμα την απόλυτη μοναξιά που εμπεριέχεται στην παραβίαση των ορίων του νοητού. Τούτη η σκέψη, έχοντας καταστεί κατ' αυτό τον τρόπο το ίδιο της το μέτρο, δεν μπορεί στην πραγματικότητα να περιμένει ότι πνεύματα τα οποία έχουν δομηθεί σύμφωνα με τις κατηγορίες που θέτει υπό αμφισβήτηση θα είναι ικανά να διανοηθούν αυτό το αδιανόητο. Στην πραγματικότητα, είναι αξιοσημείωτο ότι οι αποφάνσεις της κρι-

---

[101] Παρατίθεται στο B. Weinberg, *French Realism. The Critical Reaction, 1830-1870,* Νέα Υόρκη, Λονδίνο, Oxford University Press, 1937, σ. 165. Μια ανάλυση των επιχειρημάτων (καταγεγραμμένων λεπτομερώς από το συγγραφέα) που χρησιμοποιούν αντίπαλοι και υποστηρικτές του ρεαλισμού αποδεικνύει ότι η συζήτηση και η διαφωνία είναι εφικτές μόνο επειδή οι αντίπαλοι συμφωνούν σιωπηρά σε ένα σύνολο κοινών προπαραδοχών, όπως είναι η αντίθεση μεταξύ του πραγματικού και του ποιητικού, η αντιγραφή, η μίμηση ή η αναπαραγωγή και το ύφος, η αναζήτηση της κομψότητας, η επιλογή κτλ.

[102] Τα βιομηχανικά μυθιστορήματα που σήμερα αποκαλούνται *μπεστ σέλερ* μοιάζουν να υπακούουν (θα έπρεπε να επαληθεύσουμε την υπόθεση) σε μια λογική εντελώς αντίθετη στη φλομπερική πρόθεση: να περιγράψουν μέτρια το ξεχωριστό (στον πλέον συνηθισμένο ορισμό του), να αναφερθούν σε καταστάσεις και πρόσωπα εξαιρετικά, αλλά σύμφωνα με τη λογική του κοινού νου, και στην πλέον καθημερινή γλώσσα, ικανή να τους προσδώσει μια οικεία όψη.

τικής, εφαρμόζοντας στα έργα τις αρχές διαίρεσης τις οποίες οι ίδιες οδηγούν σε χρεοκοπία, ακυρώνουν τον αδιανόητο συνδυασμό των αντιθέτων, περιορίζοντάς τον στον έναν ή στον άλλον από τους αντίθετους όρους. Έτσι, μια κριτική της *Κυρίας Μποβαρύ* στηριγμένη στους συνήθεις συσχετισμούς, συμπεραίνει από τη χυδαιότητα των αντικειμένων τη χυδαιότητα του ύφους: «Ύφος Σανφλερύ (αυτό τα λέει όλα), αδικαιολόγητα κοινό, τετριμμένο, χωρίς δύναμη ούτε εύρος, χωρίς χάρη και χωρίς λεπτότητα. Για ποιο λόγο θα φοβόμουν να εντοπίσω το πλέον εμφανές μειονέκτημα μιας σχολής που έχει ωστόσο και τις αρετές της; Η σχολή Σανφλερύ, στην οποία όπως πολύ καλά βλέπουμε ανήκει ο κ. Φλομπέρ, κρίνει ότι το ύφος είναι γι' αυτήν αγουρίδα· το περιφρονεί, το υποτιμά, της περισσεύει ο σαρκασμός για τους συγγραφείς *που γράφουν*. Να γράψω! Για ποιο λόγο άραγε; Να με καταλαβαίνουν, αυτό μου αρκεί! Αυτό όμως δεν αρκεί σε όλους. Αν ο Μπαλζάκ έγραφε άσχημα κάποιες φορές, διέθετε πάντοτε ύφος. Να τι δεν τολμούν να αναγνωρίσουν οι σανφλεριστές».[103]

Υπάρχουν λοιπόν εκείνοι που, προκρίνοντας το περιεχόμενο, συνδέουν την *Κυρία Μποβαρύ* με το *Les Bourgeois de Molinchart* του Σανφλερύ, με το *Les Amours vulgaires* του Βιλμορέλ ή με το *La Bêtise humaine*, σάτιρα της αστικής ζωής, του Ζυλ Νοριάκ —αναφορές που θα πρέπει να χτυπούσαν τον Φλομπέρ κατευθείαν στην καρδιά...—, ή εκείνοι που, όπως ο Πονμαρτέν, πραγματεύονται στο ίδιο άρθρο τα μυθιστορήματα του Φλομπέρ και του Εντμόν Αμπού με τον τίτλο «Το αστικό και το δημοκρατικό μυθιστόρημα», ή εκείνοι που, όπως ο Κυβιγιέ-Φλερύ, στο *Les Débats* της 26ης Μαΐου 1857, συγκρίνουν τον Φλομπέρ με τον Δουμά υιό. («Παρατηρήστε» γράφει ο Φλομπέρ «πώς αρέσκονται να με συγχέουν με τον νεαρό Αλέξ. Η Μποβαρύ μου είναι τώρα μια Κυρία με τας Καμελίας. Μπανγκ!»)

Αλλά υπάρχουν και εκείνοι, ελάχιστοι, οι οποίοι, δίνοντας μεγαλύτερη προσοχή στον τόνο και στο ύφος, τοποθετούν τον Φλομπέρ στην παράδοση των φορμαλιστών ποιητών. Ενώ ο Σανφλερύ οικτίρει την υπερβολή των περιγραφών και ο Ντυραντύ την απουσία «συναισθήματος, συγκίνησης, ζωής», ο Ζαν Ρουσσό, στη *Le Figaro* της 27ης Ιουνίου 1857, αναγνωρίζει τον Γκοτιέ ως τον άμεσο εμπνευστή του περιγραφικού ύφους του Φλομπέρ. Και ο Σαρλ Μονσελέ, αυτομόλος από την ομάδα των ρεαλιστών που έγινε στη συνέχεια ενσάρκωση του βουλεβαρτικού πνεύματος, φέρνει επί σκηνής,

---

[103] A. Claveau, *Courrier franco-italien*, 7 Μαΐου 1857, παρατίθεται στο G. Flaubert, *Corr.*, P., τ. II, σ. 1372.

σε μια σάτιρα με τον τίτλο *Le Vaudeville du crocodile*, έναν Φλομπέρ και έναν Γκοτιέ που δηλώνουν ότι επιθυμούν να καταργήσουν την ανθρωπότητα προς όφελος της περιγραφής: «Σ' ένα αιγυπτιακό βοντβίλ, λέει ο Γκοτιέ, δεν πρέπει να υπάρχουν ούτε άνδρες ούτε γυναίκες· το ανθρώπινο είδος καταστρέφει το τοπίο, κόβει δυσάρεστα τις γραμμές, αλλοιώνει την απαλότητα των οριζόντων. Ο άνθρωπος περισσεύει μέσα στη φύση. — Μα το Θεό! λέει ο Φλομπέρ».[104]

Και δεν είναι καθόλου παράξενο που ο Μποντλαίρ είναι ο μόνος που ξεφεύγει απ' αυτήν τη διχασμένη θεώρηση και ανασυστήνει στην υποδοχή της την εμπειρία της έντασης που βρίσκεται στην αφετηρία αυτής της επίδειξης δεξιοτεχνίας, της εξαγωγής δηλαδή του καθολικού από το «πλέον κοινότοπο, το πλέον εκπορνευμένο δεδομένο, την πιο ξεχαρβαλωμένη λατέρνα, τη μοιχεία»: «ύφος νευρώδες, γραφικό, διεισδυτικό, εξαιρετικό, πάνω σ' έναν κοινότοπο καμβά», «τα πιο θερμά και κοχλάζοντα συναισθήματα στην πιο τετριμμένη περιπέτεια».

Αυτό που αποτελεί τη ριζική πρωτοτυπία του Φλομπέρ, και αυτό που προσδίδει στο έργο του ασύγκριτη *αξία*, είναι το γεγονός ότι βρίσκεται σε σχέση, τουλάχιστον αρνητικά, με το σύνολο του λογοτεχνικού σύμπαντος μέσα στο οποίο εγγράφεται και του οποίου επωμίζεται πλήρως τις αντιφάσεις, τις δυσκολίες και τα προβλήματα. Απ' αυτό απορρέει πως, αν έχουμε κάποια πιθανότητα να ανακτήσουμε αληθινά τη μοναδικότητα του δημιουργικού προγράμματός του και να την αντιληφθούμε πλήρως, αυτό μπορεί να συμβεί μόνο με την προϋπόθεση να ακολουθήσουμε ακριβώς την αντίθετη διαδικασία από εκείνους που αρκούνται να ψέλνουν το τροπάρι του Μοναδικού. Μόνο ιστορικοποιώντας πλήρως μπορούμε να καταλάβουμε πλήρως με ποιον τρόπο ο Φλομπέρ αποσπάται από την αυστηρή ιστορικότητα άλλων, λιγότερο ηρωικών πεπρωμένων. Η πρωτοτυπία του εγχειρήματός του δεν αποκαλύπτεται πραγματικά παρά μόνον αν, αντί να τον καταστήσουμε έναν εμπνευσμένο αλλά ανολοκλήρωτο πρόδρομο της μίας ή της άλλης θέσης του σημερινού πεδίου (όπως το Nouveau Roman — εν ονόματι εκείνης της περίφημης, και παρεξηγημένης, φράσης σχετικά με «ένα βιβλίο για το τίποτα»), τον ενσωματώσουμε στον ιστορικά συγκροτημένο χώρο στο εσωτερικό του οποίου συστήθηκε αυτή η πρωτοτυπία· αν, με άλλα λόγια, υιοθετώντας το σημείο θέασης ενός Φλομπέρ που δεν ήταν ακόμα Φλομπέρ, προσπαθήσουμε να ανακαλύψουμε αυτό που ο νεαρός Φλομπέρ όφειλε και ήθελε να κάνει μέσα σ' έναν καλλιτεχνικό κόσμο που

---

[104] A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses Amis*, *ό.π.*, σ. 43.

δεν είχε ακόμη μεταμορφωθεί από αυτό που ο ίδιος έκανε, δηλαδή στον κόσμο στον οποίο αναφερόμαστε σιωπηρά όταν τον αντιμετωπίζουμε ως «πρόδρομο». Γιατί τελικά αυτός ο οικείος κόσμος μάς εμποδίζει να κατανοήσουμε, μεταξύ άλλων, την ασυνήθιστη προσπάθεια που χρειάστηκε να καταβάλει, τις ανήκουστες αντιστάσεις που χρειάστηκε να υπερνικήσει, και πρώτα πρώτα μέσα στον ίδιο του τον εαυτό, για να παραγάγει και να επιβάλει αυτό που σήμερα —και σε μεγάλο βαθμό χάρη σ' αυτόν— μας φαίνεται αυτονόητο.

Πραγματικά, δεν υπάρχει στο πεδίο ούτε μία καίρια δυνατότητα στην οποία να μην αναφέρεται έμπρακτα και ενίοτε και ρητά. Κατ' αρχάς αυτές που έχουν ήδη αναφερθεί, όπως ο άνοστος ρομαντισμός του αστικού θεάτρου ή του «τίμιου μυθιστορήματος», όπως έλεγε ο Μποντλαίρ, ή ο ρεαλισμός του Σανφλερύ ή ακόμη και του Βερμορέλ — σύμφωνα με τον Λυκ Μπαντεσκό,[105] ο Φλομπέρ θα τοποθετούνταν στον αντίποδα του συγγραφέα τού *Les Amours vulgaires*, κυρίως όσον αφορά τα πορτρέτα του του Τρικοσέ και του Γκαστόν· σ' αυτούς θα πρέπει να προσθέσουμε όλους εκείνους στους οποίους αναφέρεται ρητά: τον Γκοτιέ προφανώς, τον Κινέ του *Ahasverus*, τον οποίο γνώριζε από στήθους, και όλους τους ποιητές, όπως τον Μπουαλό, που τον διαβάζει και τον ξαναδιαβάζει ακατάπαυστα, στους οποίους βρίσκει αντίδοτα ενάντια στη θαμπή γλώσσα του *Graziella*, στα στερεότυπα του *Jocelyn* και στις συναισθηματικές εξάρσεις του Μυσσέ, τον οποίο κατηγορεί ότι τραγούδησε μονάχα τα δικά του πάθη, τον Μποντλαίρ, τον Βιλλιέ ντε Λ' Ιλ-Αντάμ, μαζί με τον οποίο κοινωνεί στη λατρεία του ύφους, στο πάθος του παλαιού και στην αγάπη για το τεράστιο και το κωμικό, τον Ερεντιά, του οποίου θαυμάζει την εισαγωγή στη μετάφραση του *Ημερολογίου του Μπερνάλ-Δίας*. Χωρίς να λησμονήσουμε τον Λεκόντ ντε Λιλ, ο οποίος παρά την περιφρόνησή του για το μυθιστόρημα εξέφραζε το θαυμασμό του για τη *Σαλαμπό* και τις *Τρεις ιστορίες*, και ο οποίος τη δεκαετία του 1850 είχε διατυπώσει σε διάφορες εισαγωγές μια αισθητική θεμελιωμένη, όπως και η δική του, στην καταδίκη του ρομαντικού αισθηματισμού και της ποίησης της κοινωνικής προπαγάνδας· μαζί του ο Φλομπέρ μοιραζόταν τη μέριμνα για την απάθεια, τη λατρεία του ρυθμού και της πλαστικής ακρίβειας, καθώς και την αγάπη για την ευρυμάθεια.

Εκείνη την εποχή όπου οι φιλόλογοι, κυρίως ο Μπυρνούφ με το *Introduction à l'histoire du bouddhisme*, και ακόμα περισσότερο οι ιστορικοί, ιδίως ο Μισλέ, του οποίου το *Histoire romaine* θαύμαζε ιδιαίτερα κατά τη νεό-

---

[105] L. Badesco, *La Génération poétique de 1860*, ό.π., σ. 204, σημ. 74.

τητά του, γοήτευαν τους συγγραφείς, και ιδίως τους φίλους του Τεοφίλ Γκοτιέ και Λουί Μπουιλέ (του οποίου το πρώτο βιβλίο, το *Melaenis*, που εκδόθηκε το 1851, είναι ένα αρχαιολογικό διήγημα), ο Φλομπέρ επιβάλλει στον εαυτό του μια τεράστια εργασία έρευνας, ιδίως στην προετοιμασία της *Σαλαμπό*. Οι σύγχρονοί του βλέπουν σ' αυτόν έναν ποιητή που κρύβει μέσα του ένα λόγιο (ο Μπερλιόζ, που του γράφει αποκαλώντας τον «λόγιο ποιητή», τον συμβουλεύεται για τα κοστούμια των *Τρώων* και ο φίλος του Αλφρέ Νιόν λυπάται που η μετριοφροσύνη του τον εμπόδισε να συνοδεύσει το κείμενο της *Σαλαμπό* με ευρυμαθείς σημειώσεις).[106]

Αλλά η εποχή ανήκει επίσης στον Ζοφρουά Σαιντ-Ιλαίρ, στον Λαμάρκ, στον Δαρβίνο, στον Κυβιέ, στις θεωρίες περί της καταγωγής των ειδών και περί της εξέλιξης: ο Φλομπέρ, ο οποίος όπως και οι παρνασσιστές, επιθυμεί να υπερβεί και την παραδοσιακή αντίθεση μεταξύ τέχνης και επιστήμης, δανείζεται από τις φυσικές και ιστορικές επιστήμες όχι μόνο τις επιστημονικές γνώσεις, αλλά και τον τρόπο σκέψης που τις χαρακτηρίζει και τη φιλοσοφία που απορρέει απ' αυτόν – ντετερμινισμός, σχετικισμός, ιστορικισμός. Βρίσκει σ' αυτές, μεταξύ άλλων, τη νομιμοποίηση της φρίκης του για τις εξαγγελίες της κοινωνικής τέχνης και της προτίμησής του για την ψυχρή ουδετερότητα του επιστημονικού βλέμματος: «Το ωραίο των φυσικών επιστημών: δε θέλουν να αποδείξουν τίποτα. Επίσης, τι εύρος γεγονότων και τι απεραντοσύνη για τη σκέψη! Πρέπει να αντιμετωπίζουμε τους ανθρώπους ως μαστόδοντα και κροκοδείλους!». Ή πάλι: «να αντιμετωπίζουμε την ανθρώπινη ψυχή με την αμεροληψία που χρησιμοποιούμε στις φυσικές επιστήμες».[107] Αυτό που ο Γκυστάβ Φλομπέρ έμαθε στο σχολείο των βιολόγων, από τον Ζοφρουά Σαιντ-Ιλαίρ κυρίως, «αυτόν το σπουδαίο

---

[106] A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses Amis, ό.π.*· L. Badesco, *La Génération poétique de 1860, ό.π.* Είναι σαφές ότι η ιστορία κατέχει μια θέση, και μάλιστα πολύ σημαντική, μέσα στο λογοτεχνικό πεδίο: οι προσπάθειές της να γίνει πιο «αληθινή» και πιο «αμερόληπτη», όπως έλεγαν τότε, δεν αποκλείουν την επιθυμία της να γίνει επίσης πιο «λογοτεχνική». Οι κρίσεις για τους διάφορους ιστορικούς, τον Thiers, τον Mignet ή τον Michelet, λαμβάνουν πάντοτε υπόψη το ύφος τους, και ο Michelet εγκωμιάζεται ως «μάγος του ύφους».

[107] Σε ένα άρθρο όπου αναλύει λεπτομερώς τη διαμάχη μεταξύ του συγγραφέα της *Salammbô* και του αρχαιολόγου Froehner, και ιδίως όλα όσα προσφέρει η απάντηση του Flaubert σχετικά με το ζήτημα της καταστατικής θέσης της λογοτεχνίας απέναντι στην επιστήμη, ο Joseph Jurt αποδεικνύει ότι ο Flaubert αναζητά στις επιστήμες ένα υφολογικό ιδεώδες (την ακρίβεια) και ένα γνωστικό μοντέλο (το ιδεώδες της αμεροληψίας) (J. Jurt, «Le statut de la littérature face à la science», *Écrire en France au XIXe siècle*, Μόντρεαλ, Longueuil, 1989, σσ. 175-192).

άνδρα, ο οποίος απέδειξε τη νομιμότητα των τεράτων»,[108] τον οδηγεί πολύ κοντά στο ντυρκεμικό σύνθημα: «πρέπει να αντιμετωπίζουμε τα κοινωνικά γεγονότα σαν πράγματα», το οποίο θέτει σε λειτουργία με μεγάλη αυστηρότητα στην *Αισθηματική αγωγή*.

Έχουμε την αίσθηση πως ο Φλομπέρ βρίσκεται ολόκληρος εκεί, σ' αυτό το σύμπαν σχέσεων που πρέπει να εξερευνηθούν μία προς μία, στη διπλή τους διάσταση, καλλιτεχνική και κοινωνική, και πως παραμένει ωστόσο αναλλοίωτα πέραν αυτού: ίσως επειδή η ενεργητική ένταξη που επιτελεί εμπεριέχει την υπέρβαση. Τοποθετούμενος σε ένα είδος γεωμετρικού τόπου όλων των προοπτικών, που είναι επίσης και το σημείο της 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.

Επιστροφή στην Αισθηματική αγωγή

Η *Αισθηματική αγωγή* είναι οπωσδήποτε το έργο που προσφέρει το πιο ολοκληρωμένο παράδειγμα αυτής της αντιπαράθεσης με το σύνολο των καίριων θεσιληψιών. Λόγω του θέματός της εγγράφεται στη διατομή της ρομαντικής και της ρεαλιστικής παράδοσης: από τη μια πλευρά η *Εξομολόγηση ενός παιδιού του αιώνα* του Μυσσέ και το *Chatterton* του Βινύ, αλλά και το λεγόμενο μυθιστόρημα της ιδιωτικής ζωής που, όπως σημειώνει ο Ζαν Μπρυνό, «αφηγείται τα γεγονότα της καθημερινής ζωής και θέτει τα ουσιώδη ζητήματά της» και το οποίο, «προσγειωμένο και συχνά ηθικολογικό», προαναγγέλλει το ρεαλιστικό μυθιστόρημα και το μυθιστόρημα με ιδεολογική θέση·[109] από την άλλη, η δεύτερη μποεμία, της οποίας το προσωπικό ημερολόγιο κατά το ρομαντικό τρόπο μετατρέπεται (όπως στον Κουρμπέ η προσωπική ζωγραφική του οικείου σύμπαντος του ζωγράφου) σε ρεαλιστικό μυθιστόρημα όταν, με τις *Σκηνές μποέμικης ζωής* του Μυρζέ και ιδίως με το *Les Aventures de Mariette* και το *Chien-Caillou* του Σανφλερύ, καταγράφει με πιστό τρόπο τη συχνά χυδαία πραγματικότητα

---

[108] G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 7 Οκτωβρίου 1853, *Corr.*, P., τ. II, σ. 450.
[109] J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*, *ό.π.*, σ. 112 κ.ε.

των πεινασμένων μαθητευόμενων ζωγράφων, τις σοφίτες τους, τα καπηλειά τους, τους έρωτές τους («Είναι στην πραγματικότητα η πιο θλιβερή ζωή» γράφει ο Σανφλερύ σ' ένα γράμμα του 1847 «να μην μπορείς να δειπνήσεις, να μην έχεις μπότες και να φτιάχνεις από όλα αυτά ένα σωρό παράδοξα»).

Προσεγγίζοντας ένα τέτοιο θέμα, ο Φλομπέρ δεν έρχεται αντιμέτωπος μόνο με τον Μυρζέ και τον Σανφλερύ, οι οποίοι δεν είναι στο ύψος του: συναντά επίσης τον Μπαλζάκ, όχι μόνο τού *Un Grand Homme de province à Paris*, ιστορία εννέα φτωχών νεαρών, ή του *Un Prince de la bohème*, αλλά κυρίως του *Κρίνου στην κοιλάδα*. Ο μεγάλος πρόδρομος αναφέρεται ρητά μέσα στο ίδιο το έργο, μέσω αυτής της συμβουλής του Ντελοριέ στον Φρεντερίκ: «Θυμήσου τον Ραστινιάκ στην *Ανθρώπινη κωμωδία*». Αυτή η αναφορά ενός ήρωα μυθιστορήματος σ' έναν άλλο ήρωα μυθιστορήματος σηματοδοτεί το πέρασμα του μυθιστορήματος στην αναστοχαστικότητα, η οποία, όπως γνωρίζουμε, είναι μία από τις μείζονες εκφράσεις της αυτονομίας ενός πεδίου: η αναφορά στην εσωτερική ιστορία του είδους, κάτι σαν κλείσιμο του ματιού σε έναν αναγνώστη ικανό να οικειοποιηθεί αυτή την ιστορία των έργων (και όχι μόνο την ιστορία την οποία αφηγείται το έργο), είναι ακόμα πιο σημαντική στο βαθμό που εγγράφεται σ' ένα μυθιστόρημα το οποίο περικλείει το ίδιο μια αναφορά –και μάλιστα αρνητική– στον Μπαλζάκ. Όπως ο Μανέ εισάγει σε μια παράδοση αρκετά σχολικής μίμησης μια μορφή αποστασιοποιημένης, ειρωνικής, ενίοτε και παρωδικής μίμησης, ο Φλομπέρ εκδηλώνει προς τον πατέρα-ιδρυτή του είδους μια σκοπίμως αμφίσημη φιλοφρόνηση, απολύτως ανάλογη με τον αμφίσημο θαυμασμό που αισθάνεται γι' αυτόν: σαν να θέλει να δείξει την άρνησή του απέναντι στην μπαλζακική αισθητική, παίρνει ένα τυπικό θέμα του Μπαλζάκ, από το οποίο όμως εξαφανίζει κάθε μπαλζακικό απόηχο, μαρτυρώντας μ' αυτόν τον τρόπο ότι μπορούμε να γράψουμε ένα μυθιστόρημα χωρίς να γράφουμε σαν τον Μπαλζάκ ή ακόμα, όπως προτιμούσαν να λένε οι υπερασπιστές του Nouveau Roman, ότι «δεν μπορούμε πλέον να γράφουμε σαν τον Μπαλζάκ» (ή τον Ουόλτερ Σκοτ, όπως στο «Θρύλο του αγίου Ιουλιανού» από τις *Τρεις ιστορίες*, όπου η παρωδική πρόθεση σηματοδοτείται με ευθείες αναφορές). Όπως οι αναφορές του Μανέ στους μεγάλους δασκάλους του παρελθόντος, τον Τζορτζόνε, τον Τιτσιάνο ή τον Βελάσκεθ, έτσι και οι αναφορές του Φλομπέρ δηλώνουν ταυτοχρόνως το σεβασμό και την απόσταση, σηματοδοτώντας αυτή τη ρήξη μέσα στη συνέχεια, ή τη συνέχεια μέσα στη ρήξη, η οποία συνιστά την ιστορία ενός πεδίου που έχει κατακτήσει την αυτονομία. Περιπλοκότητα της καλλιτεχνικής επανάστασης: επί ποινή αποκλεισμού από το παιχνίδι, δεν μπορούμε να επαναστα-

τούμε μέσα σ' ένα πεδίο παρά μόνον κινητοποιώντας ή επικαλούμενοι τις κατακτήσεις της ιστορίας του πεδίου, και οι μεγάλοι αιρεσιάρχες, ο Μποντλαίρ, ο Φλομπέρ ή ο Μανέ, εγγράφονται σαφέστατα στην ιστορία του πεδίου, του οποίου το ειδικό κεφάλαιο χειρίζονται πολύ πληρέστερα από τους συγχρόνους τους, καθώς οι επαναστάσεις αποκτούν τη μορφή μιας επιστροφής στις πηγές, στην καθαρότητα των απαρχών.

Ο Φλομπέρ δεν ανταγωνίζεται τον Μπαλζάκ (η άμιλλα είναι ένα είδος ηττημένης ταύτισης που οδηγεί στη διάλυση μέσα στην ετερότητα) και οι βαθύτερες επιλογές του το δίχως άλλο δεν οφείλουν τίποτα στην αναζήτηση της διάκρισης. Για να «δημιουργήσει το ύφος του Φλομπέρ» —και να δημιουργήσει τον Φλομπέρ— είναι απαραίτητο να πάρει αποστάσεις από τον Μπαλζάκ, κάτι που δεν είναι ανάγκη να αποτελεί αποτέλεσμα συνειδητής επιθυμίας. Ακόμα κι αν δεν μπορούμε να αποκλείσουμε ολοκληρωτικά, ούτε στον Φλομπέρ ούτε στον Μανέ, την επιθυμία να εξαπατήσουν τον αναγνώστη ή το θεατή, μέσω του παιχνιδιού της ειρωνείας ή της παρωδίας: πώς να μη δούμε, παραδείγματος χάρη, στο *Μια απλή καρδιά* μια τρυφερή παρωδία της Γεωργίας Σάνδη; Και γνωρίζουμε ότι ο Φλομπέρ είχε φροντίσει να παρουσιάσει το *Λεξικό των κοινών τόπων* με μια εισαγωγή «έτσι διατυπωμένη, ώστε ο αναγνώστης να μην ξέρει αν τον κοροϊδεύουν ή όχι».

Βάζοντας την αναφορά στον Ραστινιάκ στο στόμα του Ντελοριέ, απόλυτη ενσάρκωση του μικροαστού, ο Φλομπέρ μάς επιτρέπει να δούμε στον Φρεντερίκ —όπως εξάλλου τα πάντα το υποβάλλουν— τον «αντίποδα» (όπως λένε οι λογικοί φιλόσοφοι) του Ραστινιάκ, πράγμα που δε σημαίνει έναν αποτυχημένο Ραστινιάκ, ούτε καν έναν αντι-Ραστινιάκ, αλλά μάλλον ένα ισοδύναμο του Ραστινιάκ σ' έναν άλλο δυνατό κόσμο, τον κόσμο που δημιουργεί ο Φλομπέρ, ο οποίος, ως τέτοιος, συναγωνίζεται τον κόσμο του Μπαλζάκ.[110] Ο Φρεντερίκ αντιπαρατίθεται στον Ραστινιάκ μέσα στο σύμπαν των δυνατών λογοτεχνικών κόσμων, που υπάρχει πραγματικά, τουλάχιστον μέσα στο μυαλό των σχολιαστών, αλλά και μέσα στο μυαλό του συγγραφέα που είναι άξιος αυτού του ονόματος. Αυτό που διακρίνει το «συνειδητό» από τον «αφελή» συγγραφέα είναι στην πραγματικότητα το

---

[110] Ο P. G. Castex (Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Παρίσι, CDU, 1962) συγκρίνει τη συμπεριφορά του Ραστινιάκ στο Περ-Λασαίζ (την περίφημη πρόκληση που εξαπολύει στην πρωτεύουσα ο ανερχόμενος επαρχιώτης μικροαστός: «Οι δυο μας τώρα!») με τη συμπεριφορά του Φρεντερίκ, ο οποίος, στις ίδιες συνθήκες, περιορίζεται να «θαυμάσει τα τοπία ενόσω εκφωνούνταν οι λόγοι», πλήττει και, αντίθετα από τον Ραστινιάκ, ο οποίος μετά το τέλος της τελετής πηγαίνει να δειπνήσει με την κυρία Νυσενζέν, αμελεί να αδράξει την ευκαιρία που αποτελεί για εκείνον η κυρία Νταμπρέζ.

γεγονός ότι ελέγχει αρκετά καλά το χώρο των δυνατοτήτων, ώστε να προαισθανθεί τη σημασία που κινδυνεύει να αποκτήσει η δυνατότητα την οποία δημιουργεί από το συσχετισμό της με άλλες δυνατότητες, και να αποφύγει τις ανεπιθύμητες συναντήσεις που θα μπορούσαν να εκτρέψουν την πρόθεσή του. Προς απόδειξη, αυτή η σημείωση του Φλομπέρ στο τετράδιο που εκδόθηκε από την κυρία Ντυρρύ: «Φυλάξου από το *Κρίνο στην κοιλάδα*». Και μήπως ήταν δυνατόν ο Φλομπέρ να μη σκέφτεται επίσης το *Dominique* του Φρομαντέν, και κυρίως το *Volupté* του Σαιντ-Μπεβ, ενός από αυτούς τους προκαταβολικούς αναγνώστες που κάθε συγγραφέας φέρει μέσα του και για τους οποίους μάλιστα γράφει, ακόμα περισσότερο όταν γράφει εναντίον τους: «Έκανα την *Αισθηματική αγωγή* εν μέρει για τον Σαιντ-Μπεβ. Πέθανε χωρίς να διαβάσει ούτε μια αράδα».[111] Και πώς θα μπορούσε να μην έχει στο νου του το *Les Forces perdues* του Μαξίμ Ντυ Καν, αυτό το βιβλίο που αντλούσε από τις κοινές αναμνήσεις και εκδόθηκε το 1866 και για το οποίο λέει στη Γεωργία Σάνδη ότι μοιάζει από πολλές πλευρές με την *Αισθηματική αγωγή* την οποία δουλεύει εκείνη την εποχή;[112]

Αλλά δεν είναι μόνο αυτό. Επιλέγοντας να γράψει, με την απάθεια του παλαιοντολόγου και το εκλεπτυσμένο ύφος του παρνασσιστή, το μυθιστόρημα του *μοντέρνου* κόσμου, χωρίς να παραλείψει κανένα από τα καυτά γεγονότα που διχάζουν το λογοτεχνικό και τον πολιτικό κόσμο, την επανάσταση του 1848, τις καλλιτεχνικές διαμάχες της εποχής (υπάρχει το ζήτημα των «ποιητών-εργατών», της βιομηχανικής τέχνης, συγκρίνονται τα «τραγουδάκια των χωριατών» με τους «λυρικούς του 19ου αιώνα»), τινάζει στον αέρα μια ολόκληρη σειρά υποχρεωτικών συνδέσεων: τη σύνδεση του λεγόμενου «ρεαλιστικού» μυθιστορήματος με το «λογοτεχνικό συρφετό» ή με τη «δημοκρατία», τη «χυδαιότητα» των αντικειμένων με την «ευτέλεια» του ύφους, ή το «ρεαλισμό» του θέματος με τον ανθρωπιστικό μοραλισμό. Διαρρηγνύει διαμιάς κάθε αλληλεγγύη που θεμελιώνεται στην προσάρτηση στον έναν ή στον άλλο συστατικό όρο των συμβατικών ζευγών αντιθέτων: αφοσιώνεται λοιπόν στη διάψευση, ακόμα περισσότερο απ' ό,τι στην *Κυρία Μποβαρύ*, όλων εκείνων που περιμένουν από τη λογο-

---

[111] G. Flaubert, επιστολή στην Caroline Flaubert, 14 Οκτωβρίου 1869, *Corr.*, C., τ. VI, σ. 82.

[112] «Να πώς ακριβώς ήμαστε την εποχή της νεότητάς μας· όλοι οι άνθρωποι της γενιάς μας θα βρουν τον εαυτό τους εκεί μέσα» (G. Flaubert, επιστολή στη δεσποινίδα Leroyer de Chantepie, 13 Δεκεμβρίου 1886, *Corr.*, C., τ. V, σ. 256).

τεχνία να αποδείξει κάτι, των υποστηρικτών του ηθικού μυθιστορήματος όπως και των οπαδών του κοινωνικού μυθιστορήματος, των συντηρητικών και των δημοκρατικών, αυτών που είναι ευαίσθητοι στην κοινοτοπία του θέματος όπως κι εκείνων που αρνούνται την αισθητική ψυχρότητα στο ύφος και τη σκόπιμη απουσία χάρης στη σύνθεση.

Αυτή η σειρά ρήξεων όλων των σχέσεων που, σαν άγκυρες, μπορούσαν να προσδέσουν το έργο σε ομάδες, στα συμφέροντά τους και στις συνήθειες της σκέψης τους, εξηγεί, καλύτερα από τη συγκυρία, που πολύ συχνά αναφέρεται, την υποδοχή που έκανε η κριτική στο βιβλίο, το δίχως άλλο ένα από τα βιβλία με τη χειρότερη υποδοχή και από τα πιο λάθος διαβασμένα σε όλο το έργο του Φλομπέρ. Ρήξεις απολύτως ανάλογες μ' εκείνες που επιτελεί η επιστήμη, οι οποίες όμως δε γίνονται επιτούτου ως τέτοιες και πραγματοποιούνται στο βαθύτερο επίπεδο της «μη συνειδητής ποιητικής», δηλαδή της εργασίας γραφής και της εργασίας του κοινωνικού ασυνείδητου που προκρίνει την εργασία επί της μορφής, εργαλείο μιας ανάμνησης που ταυτόχρονα ευνοείται και περιορίζεται από την άρνηση που εμπεριέχεται στη μορφοποίηση. Η γραφή δεν είναι κατά κανέναν τρόπο διάχυση, άβυσσος χωρίζει την αντικειμενοποίηση του Φλομπέρ που επιτελείται στην *Αισθηματική αγωγή* και την υποκειμενική προβολή του Γκυστάβ στο πρόσωπο του Φρεντερίκ που βλέπουν οι σχολιαστές: «Δε γράφουμε ό,τι θέλουμε» λέει ο Φλομπέρ. «Και είναι αλήθεια. Ο Μαξίμ [Ντυ Καν] γράφει ό,τι θέλει, αυτός ναι, ή περίπου. Αλλά αυτό δεν είναι γράψιμο».[113] Επιπλέον δεν είναι μια καθαρά ντοκουμενταριστική καταγραφή, όπως φαίνεται να πιστεύουν εκείνοι που ενίοτε παρουσιάζονται ως μαθητές του: «Ο Γκονκούρ είναι πολύ ευτυχής όταν αρπάζει στο δρόμο κάποια λέξη την οποία μπορεί να κολλήσει σ' ένα βιβλίο, κι εγώ πολύ ικανοποιημένος όταν γράφω μια σελίδα χωρίς απόηχους και επαναλήψεις».[114]

---

[113] Στενός φίλος του Flaubert (κάνουν μαζί ένα ταξίδι στην Ανατολή, κατά τη διάρκεια του οποίου δημιουργούν σχέσεις που ο Maxim τις καλλιεργεί με φροντίδα και ο Flaubert τις αγνοεί), ο Maxim Du Camp γίνεται σιγά σιγά για κείνον ένα είδος ηθικού και αισθητικού παραδείγματος προς αποφυγή (διακόπτει τις σχέσεις του μαζί του το 1852). Αποτελεί, κατά μία έννοια, το ακριβώς αντίθετο του Φλομπέρ: αυτός που, αντί να δημιουργήσει το πεδίο, δημιουργείται από τις δυνάμεις του πεδίου· που, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζεται βαθύτατα συντηρητικός στο προσωπικό του σύμπαν, τείνει (και σκέφτεται) πάντοτε προς την πρωτοπορία στον πολιτικό χώρο. Έτσι, παρακινημένος από τη φιλοδοξία, δεν ονειρεύεται τίποτε άλλο παρά μόνο κοινωνική τέχνη και χρήσιμη ποίηση: χαιρετά τον ατμό και την ατμομηχανή, γίνεται διευθυντής περιοδικού και τριγυρίζει στα σαλόνια για να «προωθηθεί».

[114] G. Flaubert, επιστολή στη George Sand, Δεκέμβριος 1875, *Corr.*, C., τ. VII, σ. 281.

Η επιβολή της μορφής

Δεν είναι τυχαίο που το σχεδόν ρητό σχέδιο να συσσωρευτούν απαιτήσεις και περιορισμοί που μοιάζουν ασυμφιλίωτα, ακριβώς επειδή είναι συνδεδεμένα με αντίθετες θέσεις μέσα στο χώρο της λογοτεχνίας (δηλαδή με διαθέσεις γενεσιουργούς «αντιπαθειών» και «ασυμβατοτήτων ιδιοσυγκρασίας», αποκλεισμών και αποκλειστικοτήτων), φτάνει με την *Αισθηματική αγωγή* σε μια εξαιρετικά επιτυχημένη (και σχεδόν επιστημονική) αντικειμενοποίηση των κοινωνικών εμπειριών του Φλομπέρ και των προσδιορισμών που βαραίνουν πάνω σ' αυτές, συμπεριλαμβανομένων και εκείνων που κατέχουν την αντίθετη ως προς το συγγραφέα θέση μέσα στο πεδίο της εξουσίας. Η εργασία της γραφής οδηγεί τον Φλομπέρ να αντικειμενοποιήσει όχι μόνο τις θέσεις στις οποίες αντιτίθεται μέσα στο πεδίο και εκείνους που τις καταλαμβάνουν (όπως τον Μαξίμ Ντυ Καν, του οποίου η σχέση με την κυρία Ντελεσσέρ του προσέφερε το γενεσιουργό σχήμα για τη σχέση μεταξύ Φρεντερίκ και κυρίας Νταμπρέζ), αλλά ταυτόχρονα, μέσω του συστήματος των σχέσεων που τον ενώνει με τις άλλες θέσεις, όλο το χώρο μέσα στον οποίο συμπεριλαμβάνεται και ο ίδιος, δηλαδή η δική του θέση και οι δικές του νοητικές δομές. Στη χιαστί δομή η οποία επαναλαμβάνεται με εμμονή και υπό τις πιο ποικίλες μορφές σε όλη την έκταση του έργου του —διπλά πρόσωπα, διασταυρούμενες πορείες κτλ.—[115] και μέσα στην ίδια τη δομή της σχέσης που δημιουργεί μεταξύ του Φρεντερίκ και των προσώπων-σημείων αναφοράς της *Αισθηματικής αγωγής*, ο Φλομπέρ αντικειμενοποιεί τη δομή της σχέσης που τον ενώνει, ως συγγραφέα, με το σύμπαν των συστατικών θέσεων του πεδίου της εξουσίας ή, πράγμα που εντέλει

---

[115] Ο Albert Thibaudet είχε ήδη επισημάνει την «τάση προς τις συμμετρίες και τις αντιθέσεις», αυτό που αποκαλούσε «διόφθαλμη όραση» του Φλομπέρ: «Ο τρόπος του να αισθάνεται και να σκέφτεται συνίσταται στο να συλλαμβάνει, ως συνδεδεμένα σε ζεύγη, τα αντίθετα, τα άκρα του ίδιου γένους, και να συνθέτει από αυτά τα δύο άκρα του ίδιου γένους, από αυτές τις δύο επίπεδες εικόνες, μια ανάγλυφη εικόνα» (A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, σ. 89, παρατίθεται στο L. Cellier, «L'Éducation sentimentale», *Archives des lettres modernes*, 1964, τ. III, τχ. 56, σσ. 2-20). Και ο Léon Cellier προσθέτει στην αλυσίδα των ζευγών που είχα επισημάνει στην ανάλυσή μου της *Αισθηματικής αγωγής* το ζεύγος που συστήνουν ο Σενεκάλ και ο Ντελοριέ. Παρατηρεί ότι ο Σενεκάλ είναι για τον Ντελοριέ αυτό που ο Ντελοριέ είναι για τον Φρεντερίκ: ο Ντελοριέ προστατεύει τον Σενεκάλ, τον φιλοξενεί, όπως ο Φρεντερίκ είχε προστατεύσει τον ίδιο· ο Σενεκάλ απομακρύνεται από αυτόν, επιστρέφει, εκείνος τον χρησιμοποιεί (αναπαράγοντας τη συμπεριφορά του Φρεντερίκ προς τον ίδιο)· μπαίνουν και οι δύο στην υπηρεσία της δικτατορίας, ο ένας ως έπαρχος, ο άλλος ως αστυνομικός.

καταλήγει στο ίδιο, με το σύμπαν των ομόλογων θέσεων των προκατόχων του στο λογοτεχνικό πεδίο.

Αν είναι ικανός να υπερβεί, μέσω της συγγραφικής δουλειάς του, ασυμβατότητες θεσμοθετημένες στον κοινωνικό κόσμο, υπό τη μορφή ομάδων, ομίλων, σχολών κτλ., καθώς επίσης και μέσα στα μυαλά (χωρίς να αποκλείει το δικό του), υπό τη μορφή αρχών θεώρησης και διαίρεσης, όπως αυτά τα ζεύγη εννοιών σε -ισμός που τόσο πολύ τα μισούσε, αυτό συμβαίνει μάλλον επειδή, αντίθετα από την παθητική απροσδιοριστία του Φρεντερίκ, η ενεργητική άρνηση όλων των προσδιορισμών που συνδέονταν με μια καθορισμένη θέση μέσα στο πεδίο της διανόησης,[116] στην οποία έτεινε εξαιτίας της κοινωνικής τροχιάς του και των αντιφατικών ιδιοτήτων που βρίσκονταν στην απαρχή της, τον προδιέθετε για μια υψηλότερη και ευρύτερη θέαση του χώρου των δυνατοτήτων, και ταυτοχρόνως για μια πιο πλήρη χρήση των ελευθεριών τις οποίες απέκρυπταν οι περιορισμοί.

Έτσι, πόρρω απέχοντας από το να εξαφανίσει το συγγραφέα μέσω της ανασυγκρότησης του σύμπαντος των κοινωνικών προσδιορισμών που ασκούνται επάνω του, και να συρρικνώσει το έργο σε καθαρό προϊόν ενός περιβάλλοντος αντί να δει σ' αυτό το σημάδι ότι ο ίδιος ο δημιουργός του κατάφερε να χειραφετηθεί απ' αυτό, όπως φαινόταν να φοβάται ο Προυστ του *Contre Sainte-Beuve*, η κοινωνιολογική ανάλυση επιτρέπει την περιγραφή και την κατανόηση της ειδικής εργασίας που χρειάστηκε να επιτελέσει ο συγγραφέας, ταυτοχρόνως ενάντια σ' αυτούς τους περιορισμούς αλλά και χάρη σ' αυτούς, για να παραγάγει τον εαυτό του ως δημιουργό, δηλαδή ως *υποκείμενο* της ίδιας του της δημιουργίας. Επιτρέπει επίσης να συνειδητοποιήσουμε τη διαφορά (που συνήθως περιγράφεται με όρους *αξίας*) μεταξύ των έργων που αποτελούν καθαρό προϊόν ενός περιβάλλοντος και μιας αγοράς και εκείνων που οφείλουν να παραγάγουν την αγορά τους και που μπορούν επίσης να συμβάλουν στο μετασχηματισμό του περιβάλλοντός τους, χάρη στην εργασία χειραφέτησης της οποίας αποτελούν προϊόν και η οποία επι-

---

[116] Αυτή η άρνηση να συμμετάσχει, να εξαρτηθεί ή να ταξινομηθεί εκφράζεται αδιάκοπα, κυρίως όταν η Louise Colet προσπαθεί να στρατολογήσει τον Flaubert στη δημιουργία ενός περιοδικού: «Όσο για το να ενταχθώ εντέλει σε οποιοδήποτε πράγμα που να ανήκει σ' αυτόν τον ποταπό κόσμο, όχι! όχι! χίλιες φορές όχι! Δεν επιθυμώ περισσότερο να είμαι μέλος ενός περιοδικού, μιας εταιρείας, ενός κύκλου ή μιας ακαδημίας απ' ό,τι επιθυμώ να είμαι δημοτικός σύμβουλος ή αξιωματικός της εθνοφρουράς» (G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 31 Μαρτίου 1853, *Corr.*, P., τ. II, σ. 291· ή πάλι στη Louise Colet, 3 Μαΐου 1853, *στο ίδιο*, σ. 323).

τελείται, κατά ένα μέρος, μέσω της αντικειμενοποίησης αυτού του περιβάλλοντος.

Δεν είναι τυχαίο ότι ο Προυστ δεν είναι ο απολύτως μη παραγωγικός συγγραφέας που είναι ο αφηγητής τού *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*. Ο συγγραφέας Προυστ είναι αυτό που γίνεται ο αφηγητής μέσα από την εργασία (και μέσω αυτής) που παράγει το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* και που παράγει και τον ίδιο ως συγγραφέα. Αυτή ακριβώς την απελευθερωτική ρήξη —που δημιουργεί το δημιουργό— ο Φλομπέρ τη συμβολοποίησε ανεβάζοντας στη σκηνή, με τη μορφή του Φρεντερίκ, την αδυναμία ενός πλάσματος χειραγωγούμενου από τις δυνάμεις του πεδίου· και το κάνει αυτό μέσα στο ίδιο το έργο όπου υπερβαίνει αυτή την αδυναμία αφηγούμενος την περιπέτεια του Φρεντερίκ και, μέσω αυτής, την αντικειμενική αλήθεια του πεδίου μέσα στο οποίο έγραφε αυτή την ιστορία και το οποίο, μέσω της σύγκρουσης των ανταγωνιστικών δυνάμεών του, θα μπορούσε να τον οδηγήσει, όπως τον Φρεντερίκ, στην αδυναμία.

Η επινόηση της «καθαρής» αισθητικής

Η λογική της διπλής άρνησης βρίσκεται στην απαρχή της επινόησης της καθαρής αισθητικής που επιτέλεσε ο Φλομπέρ, αλλά μέσα σε μια τέχνη, όπως το μυθιστόρημα, η οποία μοιάζει ταγμένη, σχεδόν στον ίδιο βαθμό με τη ζωγραφική, όπου ο Μανέ θα κάνει μια παρόμοια επανάσταση, στην αφελή αναζήτηση της ψευδαίσθησης της πραγματικότητας. Ο ρεαλισμός είναι πράγματι μια μερική και αποτυχημένη επανάσταση: δε θέτει πραγματικά υπό αμφισβήτηση τη σύγχυση της αισθητικής αξίας και της ηθικής (ή κοινωνικής) αξίας την οποία ο Βικτόρ Κουζέν ανέδειξε σε «θεωρία» και η οποία εξακολουθεί να προσανατολίζει την κρίση της κριτικής στο βαθμό που περιμένει από ένα μυθιστόρημα να περιέχει ένα «ηθικό δίδαγμα» ή στο βαθμό που καταδικάζει ένα έργο για την ανηθικότητά του, την αναξιοπρέπειά του ή την αδιαφορία του. Αν θέτει υπό αμφισβήτηση την ύπαρξη μιας αντικειμενικής ιεραρχίας των θεμάτων, το κάνει μόνο για να την αντιστρέψει, σε μια λογική αποκατάστασης ή εκδίκησης (οι κριτικοί μιλούν για μια «λύσσα εκχυδαϊσμού»), και όχι για να την καταργήσει. Γι' αυτόν το λόγο τείνουμε να αναγνωρίζουμε την ύπαρξη ιεραρχίας περισσότερο στη φύση των κοινωνικών περιβαλλόντων που αναπαριστώνται παρά στο λιγότερο ή περισσότερο «ποταπό» ή «χυδαίο» τρόπο της αναπαράστασης (που συχνά πηγαίνει μαζί): «Ο ρεαλισμός, τη στιγμή που αρχίζουμε να χρησιμοποιούμε αυτή τη λέξη, έχει μονάχα μία σημασία: την εμφάνιση στο μυθιστόρημα προσώπων

μέχρι τότε περιφρονημένων [...]. Ο ρεαλισμός, το επιβεβαιώνει η *La Revue des Deux Mondes*, είναι η "περιγραφή ειδικών κόσμων και ημίκοσμων"».[117] Έτσι, ο ίδιος ο Μυρζέ θεωρείται ρεαλιστής διότι παρουσιάζει «μέτρια θέματα», ήρωες που ντύνονται άσχημα, μιλούν χωρίς σεβασμό για τα πάντα και αγνοούν τις συμβάσεις.

Αυτόν τον προνομιούχο δεσμό με μια ειδική κατηγορία αντικειμένων, ο Φλομπέρ οφείλει να τον διαρρήξει ώστε να γενικεύσει και να ριζοσπαστικοποιήσει τη μερική επανάσταση που επιτελεί ο ρεαλισμός. Όπως θα κάνει ο Μανέ αντιμέτωπος μ' ένα παρόμοιο πρόβλημα, έτσι και ο Φλομπέρ περιγράφει ταυτόχρονα, και ενίοτε μέσα στο ίδιο μυθιστόρημα, το πιο υψηλό και το πιο ποταπό, το πιο ευγενές και το πιο χυδαίο, τους μποέμ και τον καλό κόσμο. Όπως ο Μανέ (σ' έναν πίνακα όπως το *Ξανθιά γυναίκα με γυμνά στήθη*, παραδείγματος χάρη), υποτάσσει το κυριολεκτικό και λογοτεχνικό ενδιαφέρον για το θέμα στο ενδιαφέρον για την αναπαράσταση, θυσιάζει τον αισθησιασμό ή το συναισθηματισμό στην ευαισθησία του λογοτεχνικού ή του ζωγραφικού μέσου – πράγμα που τον οδηγεί στην άρνηση θεμάτων που τον αγγίζουν υπερβολικά συναισθηματικά ή στο χειρισμό τους με τέτοιο τρόπο ώστε να μειώνεται το δραματικό ενδιαφέρον, σαν να χρησιμοποιεί ένα είδος *σουρντίνας*.

Αν το καθαρό βλέμμα μπορεί να προσδώσει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε αντικείμενα που κοινωνικά προσδιορίζονται ως μισητά ή περιφρονητέα (όπως το φίδι του Μπουαλό ή το ψοφίμι του Μποντλαίρ), κατ' αναλογία με την πρόκληση που αντιπροσωπεύουν και την τόλμη που απαιτούν, αγνοεί σκόπιμα όλες τις μη αισθητικές διαφορές μεταξύ των αντικειμένων και καταφέρνει να βρίσκει μέσα στο αστικό σύμπαν, κυρίως λόγω του προνομιούχου δεσμού που το συνδέει με την αστική τέχνη, μια ιδιαίτερη ευκαιρία να εκφράσει τη μη αναγωγιμότητά του. «Στη λογοτεχνία δεν υπάρχουν» λέει ο Φλομπέρ «ωραία καλλιτεχνικά θέματα και [...] το Υβετό αξίζει όσο και η Κωνσταντινούπολη».[118] Η αισθητική επανάσταση δεν μπορεί να επιτελε-

---

[117] P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, *ό.π.*, σ. 25.

[118] G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 25 Ιουνίου 1863, *Corr.*, P., τ. II, σ. 362· ή επίσης: «Ο Γάγγης δεν είναι πιο ποιητικός απ' τον Λα Μπιέβρ, αλλά ούτε ο Λα Μπιέβρ από το Γάγγη. Ας είμαστε προσεκτικοί, θα ξαναπέσουμε, όπως την εποχή της κλασικής τραγωδίας, στην αριστοκρατία των θεμάτων και στην επιτήδευση των λέξεων. Θα βρίσκουμε πως οι εκφράσεις του όχλου επηρεάζουν θετικά το ύφος, όπως στο παρελθόν το καλλωπίζαμε με διαλεγμένους όρους. Η ρητορική είναι *ανεστραμμένη*, ωστόσο παραμένει πάντοτε ρητορική» (G. Flaubert, επιστολή στον J. K. Huysmans, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1879, *Corr.*, C., τ. VIII, σ. 225).

στεί παρά μόνον αισθητικά:[119] δεν αρκεί να ορίσουμε ως ωραίο αυτό που αποκλείει η επίσημη αισθητική, να αποκαταστήσουμε τα μοντέρνα θέματα, ποταπά ή μέτρια· πρέπει να διακηρύξουμε την εξουσία που διαθέτει η τέχνη να συγκροτεί τα πάντα αισθητικά μέσω της μορφής («να γράψει καλά το μέτριο»), να τα μεταστοιχειώνει όλα σε έργο τέχνης με την αποτελεσματικότητα που προσιδιάζει στη γραφή. «Γι' αυτόν το λόγο δεν υπάρχουν ούτε ωραία ούτε χυδαία θέματα και θα μπορούσαμε να το θέσουμε σχεδόν ως αξίωμα, υιοθετώντας την οπτική γωνία της καθαρής Τέχνης, πως δεν υπάρχει τίποτα τέτοιο, δεδομένου ότι το ύφος μόνο του συνιστά έναν απόλυτο τρόπο να βλέπουμε τα πράγματα».[120]

Ωστόσο και πάλι δεν αρκεί, όπως κάνουν οι παρνασσιστές, ή ακόμη και ο Γκοτιέ, να διακηρύξει κανείς την πρωτοκαθεδρία της καθαρής μορφής, η οποία, όταν γίνεται αυτοσκοπός, δε λέει τίποτα περισσότερο από τον εαυτό της. Το δίχως άλλο θα μπορούσε κανείς να μου αντιπαραθέσει εδώ το περίφημο «βιβλίο για το τίποτα», που γοήτευε τους θεωρητικούς τού Nouveau Roman και τους σημειολόγους, ή, από την πλευρά του Μποντλαίρ, το απόσπασμα που συχνά παρατίθεται από το άρθρο του που ήταν αφιερωμένο στον Γκοτιέ, στο *L'Anthologie des poètes français* του Κρεπέ: «Η Ποίηση [...] δεν έχει κανέναν άλλο σκοπό παρά Αυτή την ίδια· [...] και κανένα ποίημα δε θα είναι τόσο μεγάλο, τόσο ευγενές, τόσο αληθινά άξιο να λέγεται ποίημα, όσο εκείνο που θα έχει γραφτεί για τη χαρά να γράψουμε ένα ποίημα».[121] Και στις δύο περιπτώσεις, καταδικαζόμαστε σε μια μερική αλλά και ακρωτηριασμένη ανάγνωση, αν δεν έχουμε μπροστά μας μαζί και

---

[119] Αυτό ακριβώς δεν κατάλαβαν οι ρεαλιστές τους οποίους μάχεται ο Φλομπέρ και, μετά από αυτούς, όλοι οι σχολιαστές που, όπως συμβαίνει σήμερα με την περίπτωση της art pompier, θεωρούν ότι μια αισθητική επανάσταση πρέπει να συνδέεται αναγκαστικά, στις αιτίες και στα αποτελέσματά της, με μια πολιτική επανάσταση (με τη συνήθη έννοια του όρου): και είναι πολύ σημαντικό γι' αυτούς να γνωρίζουν αν εκείνοι που επιτελούν μια αισθητική επανάσταση αδιαχώριστη από μια συγκεκριμένη πολιτική επανάσταση (δηλαδή συντελούμενη στο *εσωτερικό* του πεδίου), όπως ήταν η ιμπρεσιονιστική επανάσταση εναντίον της Ακαδημίας και του Σαλονιού, είναι λιγότερο ή περισσότερο προοδευτικοί ή συντηρητικοί πολιτικά από εκείνους των οποίων την εξουσία ανατρέπουν (η χρήση ενός λεξιλογίου πολιτικής καταγωγής, όπως η έννοια της πρωτοπορίας, συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό στη σύγχυση). Η απάντηση σ' αυτό το ψευδοπρόβλημα δεν μπορεί πλέον να εξαρτάται μόνο από τις πολιτικές διαθέσεις των ιστορικών που όλοι τους είναι ικανοί να αντιπαρατίθενται μεταξύ τους μόνο και μόνο επειδή αγνοούν την αυτονομία του πεδίου και τον ειδικό χαρακτήρα των αγώνων που διεξάγονται σ' αυτό.

[120] G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 16 Ιανουαρίου 1852, *Corr.*, P., τ. II, σ. 31.

[121] C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, *ό.π.*, τ. II, σσ. 112-113.

τις δύο όψεις μιας αλήθειας που προσδιορίζεται και ορίζεται αντιπαρατιθέμενη σε δύο αντίθετα λάθη: έτσι, ενάντια σε όλους εκείνους που «ισχυρίζονται ότι ο σκοπός της ποίησης είναι μια οποιαδήποτε εκπαίδευση, που οφείλει άλλοτε να οχυρώνει τη συνείδηση, άλλοτε να τελειοποιεί τα ήθη, άλλοτε, τέλος, να υποδεικνύει τι είναι ωφέλιμο», με δυο λόγια, ενάντια «στην αίρεση της διαπαιδαγώγησης» —κοινή στους ρομαντικούς και στους ρεαλιστές— και στα επακόλουθά της, «τις αιρέσεις του πάθους, της αλήθειας και της ηθικής»,[122] ο Μποντλαίρ τοποθετείται στην ίδια πλευρά με τον Γκοτιέ. Αλλά, μέσα στο ίδιο εγκώμιο, διαχωρίζεται ανεπαίσθητα από τον Γκοτιέ, αποδίδοντάς του (μέσω ενός στρατηγήματος εντελώς κλασικού στις εισαγωγές των βιβλίων) μια σύλληψη της ποίησης που δεν έχει τίποτα το φορμαλιστικό, τη δική του: «Αν συλλογιστούμε ότι σ' ετούτη την εξαίσια ικανότητα [το ύφος και τη γνώση της γλώσσας], ο Γκοτιέ προσθέτει μια τεράστια έμφυτη ευφυΐα της καθολικής *αντιστοιχίας* και του καθολικού συμβολισμού, αυτού του ευρετηρίου κάθε μεταφοράς, θα καταλάβουμε γιατί μπορεί ακατάπαυστα, άκοπα και δίχως πιθανότητα σφάλματος να ορίζει τη μυστηριώδη στάση που αποκτούν τα αντικείμενα της δημιουργίας ενώπιον του ανθρώπινου βλέμματος. Υπάρχει μέσα στη λέξη, μέσα στο *λόγο*, κάτι *ιερό* που μας εμποδίζει να το καταστήσουμε παιχνίδι της τύχης. Να χειρίζεσαι με γνώση μια γλώσσα σημαίνει να ασκείς ένα είδος ανακλητικής μαγείας».[123]

Δε χρειάζεται, νομίζω, να ερευνήσουμε ιδιαίτερα το νόημα της τελευταίας φράσης για να δούμε σ' αυτήν το πρόγραμμα μιας αισθητικής θεμελιωμένης στη συμφιλίωση δυνατοτήτων που τις έχει λανθασμένα χωρίσει η κυρίαρχη παράσταση της τέχνης: *ένα φορμαλιστικό ρεαλισμό*. Τι λέει στην πραγματικότητα ο Μποντλαίρ; Παραδόξως, η καθαρή δουλειά πάνω στην καθαρή μορφή, άσκηση κατεξοχήν μορφική, είναι αυτή που προκαλεί την ανάδυση, ως διά μαγείας, ενός πραγματικού πιο πραγματικού από αυτό που προσφέρεται άμεσα στις αισθήσεις και μπροστά στο οποίο σταματούν οι αφελείς εραστές του πραγματικού, έτοιμοι να του επιβάλουν έξωθεν ηθικές ή πολιτικές σημασίες οι οποίες, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τη λεζάντα ενός πίνακα, προσανατολίζουν το βλέμμα και το απομακρύνουν από το ουσιώδες. Διαφοροποιούμενος από τους παρνασσιστές και τον Γκοτιέ, ο Μποντλαίρ στοχεύει στην κατάργηση της διάκρισης μεταξύ μορφής και περιεχομένου, ύφους και μηνύματος: ζητά από την

---

[122] *Στο ίδιο*, τ. II, σσ. 112-113.
[123] *Στο ίδιο*, τ. II, σσ. 117-118.

ποίηση να ενσωματώσει το πνεύμα και ένα σύμπαν που θα γίνεται αντιληπτό ως μια δεξαμενή συμβόλων των οποίων μπορεί να συλλάβει η γλώσσα την κρυμμένη σημασία αντλώντας από το ανεξάντλητο απόθεμα της καθολικής αναλογίας. Η μαντική αναζήτηση ισοδυναμιών μεταξύ των δεδομένων των αισθήσεων μας επιτρέπει να αποκαταστήσουμε την «ανάπτυξη των άπειρων πραγμάτων» προσδίδοντάς τους, με τη δύναμη της φαντασίας και τη χάρη της γλώσσας, την αξία συμβόλων ικανών να συγχωνευτούν στην πνευματική ενότητα μιας κοινής ουσίας. Έτσι, στο συναισθηματικό λυρισμό του ρομαντισμού (του γαλλικού τουλάχιστον), που συλλαμβάνει την ποίηση ως εκλεπτυσμένη έκφραση των συναισθημάτων, και το ζωγραφικό και περιγραφικό αντικειμενισμό του Γκοτιέ και των παρνασσιστών, που αποποιούνται την αναζήτηση μιας αμφίδρομης διείσδυσης μεταξύ πνεύματος και φύσης, ο Μποντλαίρ αντιπαραθέτει ένα είδος μυστικισμού της διευρυμένης από το παιχνίδι της γλώσσας αίσθησης: αυτόνομη πραγματικότητα, χωρίς κανένα άλλο σημείο αναφοράς πέρα από αυτή την ίδια, το ποίημα είναι μια δημιουργία ανεξάρτητη από τη δημιουργία, και ωστόσο ενωμένη μαζί της με βαθύτατους δεσμούς, τους οποίους καμία θετική επιστήμη δεν αντιλαμβάνεται και που είναι εξίσου μυστηριώδεις με τις αντιστοιχίες που ενώνουν μεταξύ τους τα όντα και τα πράγματα.

Αυτόν τον ίδιο ρεαλιστικό φορμαλισμό υπερασπίζεται και ο Φλομπέρ, μαζί με όλα τα παρεπόμενά του, και μάλιστα σε μια ιδιαίτερα δύσκολη περίπτωση, δεδομένου ότι το μυθιστόρημα έμοιαζε να τείνει προς την αναζήτηση της αίσθησης του πραγματικού τουλάχιστον όσο έτεινε η ποίηση προς την έκφραση του συναισθήματος. Στο βαθμό που έχει εμπεδώσει όλες τις απαιτήσεις της μορφής, έχει τη δυνατότητα να διακηρύξει σχεδόν χωρίς κανέναν περιορισμό την ικανότητά του να συστήσει αισθητικά οποιαδήποτε πραγματικότητα του κόσμου, συμπεριλαμβανομένων κι εκείνων που, ιστορικά, έχουν αποτελέσει προνομιακό αντικείμενο του ρεαλισμού. Ακόμα περισσότερο, όπως έχουμε ήδη δει, αυτή η ανάκληση (με την έννοια που τη χρησιμοποιεί ο Μποντλαίρ) του πραγματικού, το οποίο είναι πιο πραγματικό από τα αισθητά φαινόμενα που προσφέρονται στην απλή ρεαλιστική περιγραφή, πραγματοποιείται εντός και μέσω της εργασίας πάνω στη μορφή. «Από τη μορφή γεννιέται η ιδέα»: η εργασία της γραφής δεν είναι απλή εκτέλεση ενός σχεδίου, καθαρή μορφοποίηση μιας προϋπάρχουσας ιδέας, όπως πιστεύει το κλασικό δόγμα (και όπως διδάσκεται ακόμα στην Ακαδημία της ζωγραφικής), αλλά αληθινή έρευνα, παρόμοια ως προς την τάξη της μ' αυτήν που διενεργούν οι μυητικές θρησκείες, και προορισμένη κατά κάποιον τρόπο να δημιουργήσει τις κατάλληλες συνθήκες για την

ανάκληση και την ανάδυση της ιδέας, που δεν είναι τίποτα άλλο, στη συγκεκριμένη περίπτωση, από το πραγματικό. Η άρνηση των υφολογικών συμβάσεων και συμβατικοτήτων του καθιερωμένου μυθιστορήματος και η απόρριψη του μοραλισμού και του συναισθηματισμού, είναι στην πραγματικότητα ένα και το αυτό. Μέσω ακριβώς αυτής της εργασίας πάνω στη γλώσσα, που εμπεριέχει ταυτοχρόνως και διαδοχικά αντίσταση, αγώνα αλλά και υποταγή, παράδοση του εαυτού, λειτουργεί η ανακλητική μαγεία, η οποία, σαν ξόρκι, προκαλεί την ανάδυση του πραγματικού. Ακριβώς τη στιγμή που καταφέρνει να κυριευτεί από τις λέξεις, ο συγγραφέας ανακαλύπτει ότι οι λέξεις σκέφτονται για λογαριασμό του και του αποκαλύπτουν το πραγματικό.

Η μορφική, όπως μπορούμε να την ονομάσουμε, αναζήτηση πάνω στη σύνθεση του έργου, στην άρθρωση των ιστοριών των διαφόρων προσώπων, στην αντιστοιχία μεταξύ περιβάλλοντος ή καταστάσεων και συμπεριφορών ή «χαρακτήρων», καθώς επίσης και πάνω στο ρυθμό ή το χρωματισμό των φράσεων, στις επαναλήψεις και τις συνηχήσεις που πρέπει να επιδιωχθούν, στους κοινούς τόπους και στις συμβατικές μορφές που πρέπει να εξοβελιστούν, αποτελεί μέρος των όρων παραγωγής μιας αίσθησης πραγματικού πολύ βαθύτερης από αυτή που περιγράφουν συνήθως οι αναλυτές μ' αυτόν τον όρο. Αν δε θέλουμε να θεωρήσουμε αποτέλεσμα ενός εντελώς ακατανόητου θαύματος το γεγονός πως η ανάλυση μπορεί να ανακαλύψει μέσα στο έργο —όπως ήδη έκανα για την *Αισθηματική αγωγή*— βαθύτερες δομές απρόσιτες στη συνηθισμένη αντίληψη (και στην ανάγνωση των σχολιαστών), πρέπει οπωσδήποτε να αποδεχτούμε πως μέσα από αυτήν ακριβώς την εργασία πάνω στη μορφή προβάλλονται στο έργο εκείνες οι δομές που ο συγγραφέας, όπως και κάθε άλλος κοινωνικός δρων, φέρει μέσα του σε πρακτική κατάσταση, χωρίς να τις έχει στ' αλήθεια εμπεδώσει, και πως επιτελείται η ανάμνηση όλων αυτών που συνήθως παραμένουν θαμμένα, σε υπόρρητη ή ασύνειδη κατάσταση, κάτω από τους αυτοματισμούς της γλώσσας που μιλάει εις μάτην.

Εντέλει, καθιστώντας κανείς τη γραφή μια αξεδιάλυτα μορφική και υλική αναζήτηση, που προσπαθεί να χρησιμοποιήσει τις λέξεις που ανακαλούν καλύτερα, λόγω της ίδιας τους της μορφής, την επιτεταμένη εμπειρία του πραγματικού την οποία κατάφεραν να παραγάγουν μέσα στο ίδιο το πνεύμα του συγγραφέα, υποχρεώνει τον αναγνώστη να σταθεί στην αισθητή μορφή του κειμένου, στο οπτικό και ηχητικό υλικό, φορτωμένο αντιστοιχίες με το πραγματικό οι οποίες τοποθετούνται ταυτόχρονα στην τάξη του νοήματος και στην τάξη του αισθητού, αντί να τη διασχίσει, σαν ένα διάφανο σημάδι, διαβάζοντας χωρίς να βλέπει, για να πάει κατευθείαν στο

νόημα· και τον αναγκάζει κατ' αυτόν τον τρόπο να ανακαλύψει εκεί την επιτεταμένη θεώρηση του πραγματικού που έχει εγγραφεί σ' αυτή μέσω της μαγικής ανάκλησης που εμπεριέχεται στην εργασία της γραφής. Μπορούμε να παραθέσουμε εδώ έναν κριτικό της εποχής, τον Ανρύ Ντενύς, που εξηγεί εύστοχα, προσφεύγοντας στη σύγκριση με τη ζωγραφική, την αίσθηση που προκάλεσε το πρώτο μυθιστόρημα του Φλομπέρ: «...περιέχει εκθαμβωτικές σελίδες τόλμης και αλήθειας. Βέβαια οι αιώνιοι φίλοι της μυθοπλασίας με τα ρόδινα δάχτυλα που το κεφάλι της αναπαύεται στο σκιόφως, ενώ το υπόλοιπο σώμα μέσα σε κύματα αχλής, ίσως να προσβληθούν από ένα τόσο ζωηρό φως: η μακρά χρήση παραμορφωτικών γυαλιών έχει κάνει το βλέμμα τους αδύναμο, αναποφάσιστο και επιφανειακό».[124] Και το δίχως άλλο, ακριβώς επειδή καταφέρνει πράγματι να αποσπάσει από τον αναγνώστη, χάρη στη δύναμη της γραφής και μόνο, αυτό το επιτεταμένο βλέμμα πάνω σε μια επιτεταμένη αναπαράσταση του πραγματικού, και μάλιστα ενός πραγματικού μεθοδικά απομακρυσμένου από τις συνήθεις συμβάσεις και συμβατικότητες, ο Φλομπέρ (όπως ο Μανέ, που έκανε περίπου το ίδιο πράγμα στο δικό του τομέα) προκαλεί την αγανάκτηση αναγνωστών κατά τα άλλα γεμάτων κατανόηση για τα έργα που στερούνται την ανακλητική μαγεία της γραφής του. Έτσι εξηγείται το δίχως άλλο και το γεγονός ότι οι κριτικοί, αν και πολύ συνηθισμένοι στο γλυκερό ερωτισμό των «τίμιων» μυθιστοριογράφων και των ζωγράφων της art pompier, στη μεγάλη πλειονότητά τους κατήγγειλαν αυτό που ονόμαζαν «αισθησιασμό του Φλομπέρ».

Οι ηθικοπρακτικές προϋποθέσεις της αισθητικής επανάστασης

Η επανάσταση του βλέμματος που επιτελέστηκε εντός και μέσω της επανάστασης της γραφής προϋποθέτει και προκαλεί ταυτόχρονα μια ρήξη της σύνδεσης μεταξύ ηθικής πρακτικής και αισθητικής, που συνοδεύεται από πλήρη μεταστροφή του βιοτικού ύφους. Αυτή τη μεταστροφή, η οποία ολοκληρώνεται στον αισθητισμό του καλλιτεχνικού βιοτικού ύφους, δεν μπορούσαν να την επιτελέσουν οι ρεαλιστές της δεύτερης μποεμίας παρά μόνο κατά το ήμισυ, διότι ήταν εγκλωβισμένοι στα ερωτήματά τους για τις σχέσεις μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας, μεταξύ τέχνης και ηθικής, αλλά επίσης και κυρίως μέσα στα όρια του μικροαστικού τους ήθους, που τους

---

[124] Παρατίθεται στο B. Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction*, *ό.π.*, σ. 162.

εμπόδιζε να αποδεχτούν τις ηθικοπρακτικές της επιπτώσεις. Όλοι οι υπερασπιστές της κοινωνικής τέχνης, είτε πρόκειται για τον Λεόν Βασκ όταν μιλά για τη *Δεσποινίδα ντε Μωπέν*, είτε για τον Βερμορέλ που κρίνει τον Μποντλαίρ, είτε για τον Προυντόν που στιγματίζει τα ήθη των καλλιτεχνών, βλέπουν πολύ καθαρά τα ηθικοπρακτικά θεμέλια της νέας αισθητικής: καταγγέλλουν τη διαστροφή μιας λογοτεχνίας «που γίνεται αφροδίσια και τείνει προς τον ερωτισμό»· καταδικάζουν τους «αοιδούς του άσχημου και του ρυπαρού», που συνδυάζουν την «ηθική αχρειότητα» και τη «σωματική διαφθορά»· αγανακτούν πιο συγκεκριμένα με το γεγονός ότι υπάρχει μέθοδος και τεχνουργία σ' αυτόν τον «ψυχρό, ορθολογικό και με κόπο επιτηδευμένο [...] εκφαυλισμό».[125] Σκάνδαλο της διεστραμμένης ανοχής, αλλά και σκάνδαλο της κυνικής αδιαφορίας απέναντι στο αισχρό ή στο σκανδαλώδες. Μια τέτοια κριτική, σ' ένα άρθρο για την *Κυρία Μποβαρύ* και το «φυσιολογικό μυθιστόρημα», καταγγέλλει την περιγραφική φαντασία του Φλομπέρ επειδή «εγκλείεται στον υλικό κόσμο όπως μέσα σ' ένα τεράστιο εργαστήριο με μοντέλα που έχουν όλα την ίδια αξία για κείνον».[126]

Πράγματι, το καθαρό βλέμμα το οποίο επρόκειτο τότε να *επινοηθεί* (αντί να εφαρμοστεί απλώς, όπως συμβαίνει σήμερα), με κόστος τη διάρρηξη των δεσμών μεταξύ τέχνης και ηθικής, απαιτεί μια στάση απάθειας, αδιαφορίας και αποστασιοποίησης, ακόμη και κυνικής αφέλειας, η οποία βρίσκεται στον αντίποδα της διπλής αμφισημίας, συνδυασμού φρίκης και γοητείας, που αισθάνεται ο μικροαστός απέναντι στους «αστούς» και στο «λαό». Αυτό που επιτρέπει εντέλει στον Φλομπέρ να εξαγάγει τα ωραιότερα αισθητικά αποτελέσματα από την απλή περιγραφή της ανθρώπινης μιζέριας είναι, παραδείγματος χάρη, το βίαια αναρχικό χιούμορ του, η αίσθηση της παράβασης και της φάρσας, μαζί με αυτήν ακριβώς την ικανότητά του να κρατιέται σε απόσταση. Έτσι, διαπιστώνει με λύπη ότι, με το *Les Amoureux de Sainte-Périne*, ο Σανφλερύ κατέστρεψε ένα ωραίο θέμα: «Δε βλέπω τι το κωμικό έχει [το θέμα]· εγώ θα το είχα κάνει ωμό και αξιοθρήνητο».[127] Και μπορούμε επίσης να θυμηθούμε εδώ την επιστολή στην οποία ενθαρρύνει τον Φεντό, ενώ βρίσκεται πλάι στην ετοιμοθάνατη γυναίκα του, να επωφεληθεί καλλιτεχνικά από αυτή την εμπειρία: «Έχεις δει και θα δεις

---

[125] L. Badesco, *La Génération poétique de 1860*, *ό.π.*, *σσ.* 304-306.

[126] G. Merlet, *Revue européenne*, 15 Ιουνίου 1860, παρατίθεται στο B. Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction*, *ό.π.*, *σ.* 133.

[127] G. Flaubert, επιστολή στη George Sand, 23-24 Ιανουαρίου 1867, *Corr.*, C., τ. V, σ. 271.

ωραίους πίνακες, και θα μπορέσεις να κάνεις ενδιαφέρουσες μελέτες. Είναι πολύ βαρύ το τίμημα. Οι αστοί δεν έχουν την παραμικρή αμφιβολία πως τους σερβίρουμε την καρδιά μας. Η ράτσα των μονομάχων δεν έχει πεθάνει· κάθε καλλιτέχνης είναι και ένας μονομάχος. Διασκεδάζει το κοινό με τα ψυχορραγήματά του».[128]

Εξωθούμενος στα όριά του, ο αισθητισμός τείνει προς ένα είδος ηθικής ουδετεροφιλίας, που δεν απέχει πολύ από τον ηθικοπρακτικό μηδενισμό. «Ο μόνος τρόπος για να ζήσω εν ηρεμία είναι να τοποθετηθώ μ' ένα άλμα πάνω από ολόκληρη την ανθρωπότητα, και να μην έχω τίποτα κοινό μαζί της παρά μονάχα μια σχέση βλέμματος. Αυτό θα σκανδάλιζε τους Πελλετάν, τους Λαμαρτίνους κι όλη τη στείρα και στεγνή ράτσα (αδρανή τόσο για το καλό όσο και για το ιδανικό) των ανθρωπιστών, των δημοκρατικών κτλ. — Τόσο το χειρότερο γι' αυτούς! Ας αρχίσουν πληρώνοντας τα χρέη τους πριν επιδοθούν σε κηρύγματα φιλανθρωπίας. Από το να είναι απλώς έντιμοι, πριν επιθυμήσουν να είναι ενάρετοι. Η Αδελφοσύνη είναι μια από τις ωραιότερες επινοήσεις της κοινωνικής υποκρισίας».[129] Αυτή η ελευθερία απέναντι στις ηθικές συμβάσεις και στους ανθρωπιστικούς κομφορμισμούς που φυλακίζουν τους «συμβατικούς» ανθρώπους στο φαρισαϊσμό είναι το δίχως άλλο αυτό που ενώνει βαθιά την ομάδα των συμποσιαστών των δείπνων του Μανύ, όπου, μεταξύ λογοτεχνικών ανεκδότων και αισχρών ιστοριών, διακηρύσσεται ο διαχωρισμός της τέχνης από την ηθική. Εκεί ακριβώς θεμελιώνεται και η ιδιαίτερη συγγένεια μεταξύ Μποντλαίρ και Φλομπέρ, στην οποία ο τελευταίος αναφέρεται όταν γράφει στον Ερνέστ Φεντό κατά τη διάρκεια της συγγραφής τής *Σαλαμπό*: «Φτάνω σε τόνους κάπως σκοτεινούς. Αρχίζω να βαδίζω ανάμεσα στα σπλάχνα και να καίω ό,τι είναι ετοιμοθάνατο. Ο Μποντλαίρ θα χαρεί!». Και ο εστέτ αριστοκρατισμός που καταδηλώνεται εδώ με τον τρόπο της προκλητικής ατάκας προδίδεται, με

---

[128] G. Flaubert, επιστολή στον Ernest Feydeau, πρώτο δεκαπενθήμερο του Οκτωβρίου 1859, *Corr.*, C., τ. IV, σ. 340. Ο Monet θα αναφερθεί, σχεδόν με τα ίδια λόγια, σ' αυτή την απόλυτη αποστασιοποίηση του βλέμματος του καλλιτέχνη: «Μια μέρα, καθώς βρισκόμουν στο προσκέφαλο μιας νεκρής που είχε υπάρξει κι ήταν πάντοτε πολύ αγαπητή σε μένα, συνέλαβα αιφνίδια τον εαυτό μου με τα μάτια καρφωμένα στον τραγικό κρόταφο, σε μια προσπάθεια μηχανικής αναζήτησης της διαδοχής, της οικειοποίησης των χρωματικών αποχρώσεων που μόλις είχε επιβάλει ο θάνατος στο ακίνητο πρόσωπο. Τόνοι του μπλε, του κίτρινου, του γκρίζου, τι να πω; Να πού είχα φτάσει...» (G. Clemenceau, *Claude Monet, Les Nymphéas*, 1928, σσ. 19-20, παρατίθεται στο L. Venturi, *De Manet à Lautrec*, Παρίσι, A. Michel, 1953, σ. 77).

[129] G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 22 Απριλίου 1853, *Corr.*, P., τ. II, σ. 313.

τρόπο πιο διακριτικό και οπωσδήποτε πιο αυθεντικό, σε μια κρίση για τον Βικτόρ Ουγκό (πολύ κοντινή στις απόψεις που διατύπωνε ο Μποντλαίρ): «Για ποιο λόγο προβάλλει κάποιες φορές μια ηθική τόσο ηλίθια, η οποία τον περιορίζει τόσο πολύ; Για ποιο λόγο η πολιτική; Για ποιο λόγο η Ακαδημία; Οι κοινοί τόποι! Η μίμηση κτλ.».[130] Ή για τους Ερκμάν-Σατριάν: «Πόση χοντροκοπιά! Να λοιπόν δυο τύποι που έχουν πραγματικά ψυχή πληβείου».[131]

Έτσι, η επινόηση της καθαρής αισθητικής είναι αδιαχώριστη από την επινόηση ενός νέου κοινωνικού ρόλου, του ρόλου του επαγγελματία μεγάλου καλλιτέχνη που συγκεντρώνει σ' έναν εξίσου εύθραυστο όσο και απίθανο συνδυασμό την αίσθηση της παράβασης και της ελευθερίας απέναντι στους κομφορμισμούς και το σφρίγος μιας εξαιρετικά αυστηρής πειθαρχίας στη ζωή και την εργασία, η οποία προϋποθέτει την αστική άνεση και την αγαμία[132] και που χαρακτηρίζει περισσότερο τον επιστήμονα ή το λόγιο. Οι μεγάλες καλλιτεχνικές επαναστάσεις δε γίνονται ούτε από τους (εφήμερα) κυρίαρχους, οι οποίοι, εδώ όπως και οπουδήποτε αλλού, δεν έχουν κανένα λόγο να αντιταχθούν σε μια τάξη πραγμάτων που τους καθιερώνει, ούτε από τους κυριαρχούμενους συλλήβδην, που οι συνθήκες της ζωής τους και οι διαθέσεις τους τους καταδικάζουν συχνά σε μια ρουτινιάρικη πρακτική της λογοτεχνίας και που μπορούν να προσφέρουν οπαδούς τόσο στους αιρεσιάρχες όσο και στους θεματοφύλακες της συμβολικής τάξης. Γεννιούνται απ' αυτά τα νόθα και αταξινόμητα πλάσματα που οι αριστοκρατικές τους διαθέσεις, συχνά συνδεδεμένες με μια προνομιούχο κοινωνική προέλευση και με την κατοχή ενός μεγάλου συμβολικού κεφαλαίου (στην περίπτωση του Μποντλαίρ και του Φλομπέρ το δαιμονικό κύρος που εξασφαλίζει από μιας αρχής το σκάνδαλο), υποστηρίζουν μια βαθιά «έλλειψη υπομονής απέναντι στα όρια», τόσο τα κοινωνικά όσο και τα αισθητικά, και μια αλαζονική έλλειψη ανοχής για κάθε είδους συμβιβασμό με την εποχή. «Η επιδίωξη μιας οποιασδήποτε τιμής μού φαίνεται εξάλλου πράξη ακατανόητης μετριοφροσύνης».[133]

---

[130] G. Flaubert, επιστολή στη Louise Colet, 11 Μαΐου 1853, *Corr.*, P., τ. II, σ. 330.
[131] G. Flaubert, επιστολή στη George Sand, 4 Δεκεμβρίου 1872, *Corr.*, C., τ. VI, σ. 457.
[132] Ο Flaubert, που σε όλη του τη ζωή αρνιόταν να παντρευτεί, θεωρεί το γάμο των οικείων του, του Alfred Le Poitevin και του Ernest Chevalier, ως υποταγή στον κομφορμισμό, η οποία ξυπνά μέσα του την αποδοκιμασία και ενίοτε το σαρκασμό. Η δημιουργία οικογένειας σημαίνει τη δέσμευση σε μια «μπακάλικη» ζωή (βλ. M. Nadeau, *Gustave Flaubert écrivain*, Παρίσι, Les Lettres nouvelles-Maurice Nadeau, 1980, σσ. 75-76).
[133] G. Flaubert, επιστολή στη George Sand, 28 Οκτωβρίου 1872, *Corr.*, C., τ. VI, σ. 440.

Αυτή η απόσταση από όλες τις θέσεις που ευνοεί τη μορφική επεξεργασία εγγράφεται μέσα στο ίδιο το έργο μέσω της εργασίας πάνω στη μορφή: είναι η ανελέητη εξάλειψη όλων των «κατεστημένων ιδεών», όλων των τυπικών κοινών τόπων μιας ομάδας και όλων των υφολογικών χαρακτηριστικών που μπορούν να σηματοδοτήσουν ή να προδώσουν προσκόλληση ή ένταξη στη μία ή στην άλλη πιστοποιημένη θέση ή θεσιληψία· είναι η μεθοδική χρήση του ελεύθερου πλάγιου λόγου που αφήνει απροσδιόριστη, όσο αυτό είναι δυνατόν, τη σχέση του αφηγητή με τα γεγονότα ή με τα πρόσωπα για τα οποία μιλά η αφήγηση. Αλλά τίποτα δεν είναι περισσότερο αποκαλυπτικό όσον αφορά το σημείο θέασης του Φλομπέρ όσο *η ίδια η αμφισημία του σημείου θέασης* που εκδηλώνεται μέσα στην τόσο χαρακτηριστική *σύνθεση* των έργων του: όπως στην *Αισθηματική αγωγή*, στην οποία συχνά οι κριτικοί καταλόγισαν ότι είναι φτιαγμένη από μια σειρά «αποσπασμάτων που παρατίθενται στην αφήγηση», εξαιτίας της απουσίας μιας σαφούς ιεράρχησης των λεπτομερειών και των συμβάντων.[134] Όπως ακριβώς ο Μανέ, έτσι και ο Φλομπέρ εγκαταλείπει την ενοποιητική προοπτική, που θα ξεκινούσε από ένα σταθερό και κεντρικό σημείο θέασης, προς όφελος αυτού που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε, μαζί με τον Πανόφσκυ, «συνενωτικό χώρο», εννοώντας μ' αυτό τον όρο ένα χώρο φτιαγμένο από κομμάτια που παρατίθενται χωρίς κάποιο προνομιούχο σημείο θέασης. Σε μια επιστολή στον Ουυσμάν με αφορμή το *Les Sœurs Vatard*, γράφει: «Λείπει από το *Les Sœurs Vatard*, όπως και από την *Αισθηματική αγωγή*, η πλαστότητα της προοπτικής! Δεν υπάρχει αλυσιδωτή πρόοδος».[135] Και θυμόμαστε εδώ τη δήλωση που έκανε μια μέρα στον Ανρύ Σεάρ, πάντοτε σε σχέση με την *Αισθηματική αγωγή*: «Είναι ένα βιβλίο καταδικασμένο, καλέ μου φίλε, διότι δεν κάνει τούτο· και ενώνοντας τα μακριά, κομψά αλλά και δυνατά χέρια του, μιμήθηκε μια πυραμιδοειδή κατασκευή».[136] Η άρνηση

---

[134] B. Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction*, *ό.π.*, σ. 172 καθώς και σ. 164.

[135] G. Flaubert, επιστολή στον Huysmans, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1879, *Corr.*, C., τ. VIII, σ. 224.

[136] R. Descharmes και R. Dumesnil, *Autour de Flaubert*, *ό.π.*, σ. 48. Την ίδια ανάλυση της αποτυχίας της *Αισθηματικής αγωγής* τη συναντάμε και στην αλληλογραφία του: «Αισθητικά μιλώντας, *απουσιάζει η πλαστότητα της προοπτικής*. Ακριβώς επειδή συνάρμοσα καλά το σχεδιάγραμμα, το σχεδιάγραμμα εξαφανίζεται. Κάθε έργο τέχνης οφείλει να έχει ένα σημείο, μια κορυφή, να *φτιάχνει μια πυραμίδα*, αλλιώς το φως πρέπει να πέφτει σ' ένα σημείο της σφαίρας. Όμως τίποτα απ' αυτά δεν υπάρχει στη ζωή. Αλλά η Τέχνη δεν είναι η Φύση!» (G. Flaubert, επιστολή στην κυρία Roger des Genettes, *Corr.*, C., τ. VIII, σ. 309).

της πυραμιδοειδούς κατασκευής, δηλαδή μιας σύγκλισης που θα ανεβαίνει προς τα πάνω, προς μια ιδέα, μια πεποίθηση, ένα συμπέρασμα, περικλείει αφ' εαυτής ένα μήνυμα και, το δίχως άλλο το σπουδαιότερο, μια θέαση — για να μην πούμε μια φιλοσοφία— της ιστορίας με τη διπλή έννοια της λέξης. Αστός λυσσαλέα αντι-αστός, ο Φλομπέρ είναι ταυτόχρονα εντελώς απαλλαγμένος από ψευδαισθήσεις σχετικά με το «λαό» (παρ' όλο που ο Ντυσσαρντιέ, ειλικρινής και ανιδιοτελής πληβείος, ο οποίος, πιστεύοντας ότι υπερασπίζεται τη δημοκρατία, σκοτώνει έναν ηρωικό στασιαστή, αποτελεί, ως εξαπατημένος αθώος, τη μοναδική φωτεινή μορφή της *Αισθηματικής αγωγής*). Αλλά στην απόλυτη απογοήτευσή του, διατηρεί μια απόλυτη πεποίθηση, η οποία αφορά το έργο του συγγραφέα. Ενάντια σε όλους τους κήρυκες με την αγνή ψυχή που κατάγονται από τον Λαμενναί (αντίποδα του Μπαρμπές, για τον οποίο λέει στη Γεωργία Σάνδη: «αγαπούσε την ελευθερία, αυτός εδώ, και χωρίς πολλά λόγια, ως άνθρωπος του Πλουτάρχου»), διακηρύσσει, με το μόνο συνεπή τρόπο, δηλαδή *χωρίς πολλά λόγια*, και μέσω της δομής του λόγου του και μόνο, την άρνησή του να παραχωρήσει στον αναγνώστη τις απατηλές ικανοποιήσεις που του προσφέρει ο πλαστός και φαρισαϊκός ανθρωπισμός των εμπόρων ψευδαισθήσεων. Αυτό το κείμενο, που, αρνούμενο να «λειτουργήσει ως πυραμίδα» και να «ανοίξει προοπτικές», διακηρύσσεται ως ένας λόγος χωρίς επέκεινα, από τον οποίο ο συγγραφέας σβήνεται, αλλά συνάμα, κατά το πρότυπο ενός σπινοζικού Θεού, ενυπάρχει και συνεκτείνεται με τη δημιουργία του, αποτελεί ακριβώς το σημείο θέασης του Φλομπέρ.

2

Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΜΙΑΣ ΔΥΑΔΙΚΗΣ ΔΟΜΗΣ

Αν διέθετα τη δόξα του Πολ Μπουρζέ,
θα εμφανιζόμουν κάθε βράδυ με τάνγκα
σε επιθεωρήσεις του μιούζικ χολ
και σας εγγυώμαι ότι θα δημιουργούσα μόδα.

Αρτύρ Κραβάν

Έχοντας αναφερθεί στην κατάσταση του πεδίου της διανόησης στη φάση της συγκρότησής του —ηρωική περίοδο, κατά την οποία οι αρχές της αυτονομίας που θα μετατραπούν σε αντικειμενικούς μηχανισμούς, εγγενείς στη λογική του πεδίου, εναπόκεινται ακόμη κατά ένα μεγάλο μέρος τους στις διαθέσεις και στις δράσεις των δρώντων—, θα θέλαμε εδώ να προτείνουμε ένα μοντέλο της *κατάστασης* του λογοτεχνικού πεδίου που εγκαθιδρύεται κατά τη δεκαετία του 1880. Στην πραγματικότητα, μόνο η κατασκευή ενός αληθινού χρονικού θα μπορούσε να μας κάνει να αισθανθούμε με σαφήνεια ότι αυτό το φαινομενικά αναρχικό και ηθελημένα ελευθερόφρον σύμπαν —πράγμα που ισχύει επίσης, κυρίως χάρη στους κοινωνικούς μηχανισμούς που επιτρέπουν και ευνοούν την αυτονομία— είναι ο τόπος ενός καλορυθμισμένου μπαλέτου όπου τα άτομα και οι ομάδες εκτελούν τις φιγούρες τους, πάντοτε αντιτιθέμενα τα μεν στα δε, άλλοτε απέναντι τα μεν στα δε, άλλοτε χορεύοντας με το ίδιο βήμα, κι έπειτα γυρίζοντας την πλάτη, σε αποχωρισμούς συχνά εκρηκτικούς, και ούτω καθεξής, μέχρι σήμερα...

Οι ιδιαιτερότητες των ειδών

Η εξέλιξη του λογοτεχνικού πεδίου προς την αυτονομία σημαδεύεται από το γεγονός ότι στο τέλος του 19ου αιώνα η ιεραρχία μεταξύ των ειδών (και

των συγγραφέων) σύμφωνα με τα ειδικά κριτήρια αξιολόγησης των ομολόγων τους ήταν σχεδόν αντίθετη από την ιεραρχία σύμφωνα με την εμπορική επιτυχία. Αυτό διέφερε από την κατάσταση που παρατηρούνταν κατά το 17ο αιώνα, όταν οι δύο ιεραρχίες ήταν σχεδόν αδιαχώριστες, και οι πλέον καταξιωμένοι μεταξύ των ανθρώπων των γραμμάτων, κυρίως οι ποιητές και οι λόγιοι, ήταν και αυτοί στους οποίους παρέχονταν στο μεγαλύτερο βαθμό συντάξεις και οφέλη.[1]

Από την οπτική γωνία της οικονομίας, η ιεραρχία είναι απλή, και σχετικά σταθερή παρά τις συγκυριακές διακυμάνσεις. Στην κορυφή, το θέατρο, που εξασφαλίζει, για μια σχετικώς μικρή πολιτισμική επένδυση, σημαντικά και άμεσα κέρδη σ' έναν πάρα πολύ μικρό αριθμό συγγραφέων. Στην κατώτερη βαθμίδα της ιεραρχίας, η ποίηση, η οποία, με πολύ σπάνιες εξαιρέσεις (όπως κάποιες επιτυχίες του θεάτρου σε στίχο), παρέχει εξαιρετικά μικρά κέρδη σ' ένα μικρό αριθμό παραγωγών. Στην ενδιάμεση θέση, το μυθιστόρημα μπορεί να εξασφαλίσει σημαντικά κέρδη σ' ένα σχετικά μεγάλο αριθμό συγγραφέων, αλλά υπό την προϋπόθεση να επεκτείνει το κοινό του πολύ πιο πέρα από τον ίδιο το λογοτεχνικό κόσμο (στον οποίο απευθύνεται η ποίηση) και από τον αστικό κόσμο (που είναι η περίπτωση του θεάτρου), δηλαδή στη μικροαστική τάξη ή ακόμη και στην «εργατική αριστοκρατία», κυρίως με τη μεσολάβηση των δημοτικών βιβλιοθηκών.

Από την οπτική γωνία των κριτηρίων εκτίμησης που κυριαρχούν στο εσωτερικό του πεδίου, τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά. Ωστόσο, βλέπουμε μέσω πολυάριθμων δεικτών ότι, κατά τη Δεύτερη Αυτοκρατορία, η κορυφή της ιεραρχίας καταλαμβάνεται από την ποίηση, η οποία, καθιερωμένη ως η κατεξοχήν τέχνη από τη ρομαντική παράδοση, διατηρεί ακέραιο το κύρος της: παρά τις διακυμάνσεις —με την παρακμή του ρομαντισμού

---

[1] Βλ. A. Viala, *Naissance de l'écrivain français*, Παρίσι, Minuit, 1984. Δεν πρέπει να διαστούμε να θεωρήσουμε δείκτες μιας απόλυτης έναρξης τα πρώτα σημάδια θεσμοποίησης του προσώπου του συγγραφέα, όπως την εμφάνιση ειδικών θεσμών καθιέρωσης. Στην πραγματικότητα, αυτή η διαδικασία παραμένει για μεγάλο διάστημα αμφίσημη, ακόμη και αντιφατική, στο βαθμό που οι καλλιτέχνες αναγκάζονται να πληρώνουν με μια καταστατική εξάρτηση από το κράτος την αναγνώριση και το επίσημο στάτους που αυτό τους προσδίδει. Και μόνο στα τέλη του 19ου αιώνα τα συστατικά χαρακτηριστικά ενός αυτόνομου πεδίου συγκροτούνται σε σύστημα (χωρίς αυτό όμως να αποκλείει διά παντός την πιθανότητα μιας οπισθοχώρησης προς την ετερονομία, όπως αυτή που κάνει την εμφάνισή της σήμερα, προς όφελος μιας επιστροφής σε νέες μορφές εξάρτησης από δημόσιους ή ιδιωτικούς μαικήνες και κατ' αναλογία με την αυξανόμενη επιρροή της δημοσιογραφίας).

που ποτέ δε θα αντισταθμιστεί από τον Τεοφίλ Γκοτιέ ή τον παρνασσισμό, και την ανάδυση της αινιγματικής και δαιμονικής μορφής του Μποντλαίρ—, συνεχίζει να προσελκύει μεγάλο αριθμό συγγραφέων, μολονότι στερείται σχεδόν ολοκληρωτικά αγοράς — η πλειονότητα των έργων μετά βίας μετρά μερικές εκατοντάδες αναγνωστών. Στον αντίποδα, το θέατρο, στο οποίο επιβάλλεται απευθείας η άμεση κύρωση του αστικού κοινού, των αξιών του και των κομφορμισμών του, παρέχει, εκτός από χρήματα, τη θεσμοποιημένη καθιέρωση των Ακαδημιών και των επίσημων τιμών. Όσο για το μυθιστόρημα, που βρίσκεται στην κεντρική θέση μεταξύ των δύο πόλων του λογοτεχνικού πεδίου, παρουσιάζει τη μεγαλύτερη διασπορά όσον αφορά το συμβολικό κύρος: παρ' όλο που έχει κατακτήσει τους τίτλους ευγενείας του, τουλάχιστον στο εσωτερικό του πεδίου, αλλά ακόμη και πέρα από αυτό, με τον Σταντάλ και τον Μπαλζάκ, και κυρίως τον Φλομπέρ, εξακολουθεί να συσχετίζεται με την εικόνα μιας εμπορικής λογοτεχνίας, συνδεδεμένης με τη δημοσιογραφία μέσω του μυθιστορήματος σε συνέχειες. Κατακτά σημαντική βαρύτητα μέσα στο λογοτεχνικό πεδίο όταν με τον Ζολά αποκτά εξαιρετική εμπορική επιτυχία (άρα και πολύ σημαντικά κέρδη που του επιτρέπουν να απελευθερωθεί από τον Τύπο και το μυθιστόρημα σε συνέχειες), φτάνοντας σε ένα κοινό πολύ ευρύτερο από ό,τι οποιοσδήποτε άλλος τρόπος έκφρασης, χωρίς ωστόσο να απαρνηθεί τις ειδικές απαιτήσεις σε ό,τι αφορά τη μορφή (θα καταφέρει μάλιστα, με το κοσμικό μυθιστόρημα, να αποκτήσει στο χώρο της αστικής τάξης μια καθιέρωση που μέχρι τότε προοριζόταν αποκλειστικά για το θέατρο).

Μπορούμε να αντιληφθούμε τη χιαστί δομή αυτού του χώρου, στον οποίο η ιεραρχία ανάλογα με το εμπορικό κέρδος (θέατρο, μυθιστόρημα, ποίηση) συνυπάρχει με μια αντίστροφη ιεραρχία ανάλογα με το κύρος (ποίηση, μυθιστόρημα, θέατρο), μέσω ενός *απλού μοντέλου* λαμβάνοντας υπόψη δύο αρχές διαφοροποίησης. Από τη μία πλευρά, τα διαφορετικά είδη θεωρούμενα ως οικονομικές επιχειρήσεις διακρίνονται μέσα από τρεις σχέσεις: πρώτον, σε σχέση με την τιμή του προϊόντος ή της συμβολικής πράξης κατανάλωσης, σχετικώς υψηλή στην περίπτωση του θεάτρου ή του κονσέρτου, ασήμαντη στην περίπτωση του βιβλίου, της παρτιτούρας ή της επίσκεψης σε μουσεία και γκαλερί (με το κόστος ενός πίνακα να τοποθετεί τη ζωγραφική παραγωγή σε εντελώς διαφορετική κατηγορία)· δεύτερον, σε σχέση με τον όγκο και την κοινωνική ποιότητα των καταναλωτών, δηλαδή τη σημασία των οικονομικών αλλά και των συμβολικών (συνδεδεμένων με την κοινωνική ποιότητα του κοινού) κερδών που εξασφαλίζουν αυτές οι επιχειρήσεις· τρίτον, σε σχέση με το μήκος του κύκλου παραγωγής και ιδίως με την ταχύτητα με την οποία αποκτώνται τα κέρδη, τόσο τα

υλικά όσο και τα συμβολικά, και τη διάρκεια για την οποία εξασφαλίζονται.

Από την άλλη πλευρά, στο βαθμό που το πεδίο κερδίζει σε αυτονομία και επιβάλλει τη δική του λογική, αυτά τα είδη διακρίνονται επίσης, και μάλιστα με όλο και μεγαλύτερη σαφήνεια, ανάλογα με το συμβολικό κύρος που κατέχουν και προσδίδουν και το οποίο τείνει να ποικίλλει σε αντίστροφη αναλογία με το οικονομικό όφελος: το κύρος που προσδίδεται σε μια πολιτιστική πρακτική τείνει πράγματι να μειώνεται αναλόγως του όγκου και κυρίως της κοινωνικής διασποράς του κοινού (κι αυτό επειδή η αξία του κύρους αναγνώρισης που εξασφαλίζει η κατανάλωση μειώνεται όταν μειώνεται και η ειδική ικανότητα την οποία αναγνωρίζουμε στον καταναλωτή και τείνει μάλιστα να αλλάζει πρόσημο όταν κατεβαίνει κάτω από ένα ορισμένο όριο).

Αυτό το μοντέλο συνοψίζει τις μείζονες αντιθέσεις μεταξύ των ειδών, αλλά και πιο ανεπαίσθητες διαφορές που παρατηρούνται στο εσωτερικό του ίδιου είδους, καθώς και τις ποικίλες μορφές που ενδύεται η καθιέρωση που προσδίδεται στα είδη ή στους συγγραφείς. Και πράγματι, η κοινωνική ποιότητα του κοινού (που μετριέται κυρίως με βάση τον όγκο του) και το συμβολικό κέρδος που αυτό εξασφαλίζει είναι αυτά που προσδιορίζουν την ειδική ιεραρχία που εγκαθιδρύουμε μεταξύ των έργων και των δημιουργών στο εσωτερικό κάθε είδους, τις ιεραρχημένες κατηγορίες που διακρίνουμε μέσα στο καθένα, οι οποίες ανταποκρίνονται σε αρκετά ευθεία αναλογία στην κοινωνική ιεραρχία του εκάστοτε κοινού: αυτό είναι πολύ καθαρό στην περίπτωση του θεάτρου, με την αντίθεση μεταξύ του κλασικού θεάτρου, του μπουλβάρ, του βοντβίλ και του καμπαρέ, ή, με ακόμη μεγαλύτερη σαφήνεια, στην περίπτωση του μυθιστορήματος, όπου η ιεραρχία των ειδικεύσεων —κοσμικό μυθιστόρημα, που θα γίνει στη συνέχεια ψυχολογικό μυθιστόρημα, νατουραλιστικό μυθιστόρημα, ηθογραφικό μυθιστόρημα, τοπικιστικό μυθιστόρημα, λαϊκό μυθιστόρημα— αντιστοιχεί επίσης ευθέως στην κοινωνική ιεραρχία του κοινού στο οποίο κάθε φορά απευθύνονται, όπως επίσης, και με τρόπο αρκετά απόλυτο, στην ιεραρχία των κοινωνικών συμπάντων που αναπαριστώνται, καθώς και στην ιεραρχία των δημιουργών αναλόγως της κοινωνικής τους καταγωγής και του φύλου τους.

Μας επιτρέπει επίσης να καταλάβουμε αυτό που φέρνει κοντά και αυτό που διαχωρίζει μεταξύ τους το μυθιστόρημα και το θέατρο. Το μπουλβάρ, το οποίο μπορεί να εξασφαλίσει σημαντικά οικονομικά οφέλη χάρη στις επαναλαμβανόμενες παραστάσεις του ίδιου έργου ενώπιον ενός περιορισμένου και αστικού κοινού, αποφέρει στους δημιουργούς, οι οποίοι προέρχονται σχεδόν όλοι από την αστική τάξη, μια μορφή κοινωνικής υπόληψης, αυτή

την οποία καθιερώνει η Ακαδημία. Τα πολύ ιδιαίτερα κοινωνικά χαρακτηριστικά των θεατρικών συγγραφέων απορρέουν από το γεγονός ότι αποτελούν το προϊόν μιας επιλογής σε δύο βαθμίδες: δεδομένου του μικρού αριθμού των θεάτρων —και δεδομένου ότι οι διευθυντές έχουν συμφέρον να διατηρούν τα έργα στη σκηνή για το μεγαλύτερο δυνατό χρονικό διάστημα—, οι συγγραφείς έχουν κατ' αρχάς να αντιμετωπίσουν έναν τρομερό ανταγωνισμό προκειμένου να παιχτούν, στον οποίο το μεγαλύτερο πλεονέκτημα είναι το κοινωνικό κεφάλαιο των σχέσεων μέσα στους θεατρικούς κύκλους· πρέπει στη συνέχεια να αντιμετωπίσουν τον ανταγωνισμό για την κατάκτηση του κοινού, στον οποίο παρεμβαίνουν αφενός ο έλεγχος των νημάτων που κινούν το κύκλωμα —κι αυτός επίσης συνδεδεμένος με την οικειότητα με τον κόσμο του θεάτρου—, αφετέρου η εγγύτητα με τις αξίες του κοινού, κυρίως αστικού και παρισινού, δηλαδή περισσότερο «διακεκριμένου» κοινωνικά παρά πολιτισμικά.

Αντιθέτως, οι μυθιστοριογράφοι δεν μπορούν να εξασφαλίσουν οφέλη αντίστοιχα μ' εκείνα των θεατρικών συγγραφέων παρά μόνο με την προϋπόθεση να προσεγγίσουν το «ευρύ κοινό», δηλαδή, όπως το φανερώνουν οι υποτιμητικές συνδηλώσεις της έκφρασης, να εκτεθούν στην ανυποληψία που συνδέεται με την εμπορική επιτυχία. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο ο Ζολά, του οποίου τα μυθιστορήματα γνώρισαν την πιο αμφιλεγόμενη τύχη, δεν κατάφερε να διαφύγει, εν μέρει, από το κοινωνικό πεπρωμένο που του προσέδιδαν τα μεγάλα τιράζ και τα τετριμμένα θέματα παρά μόνο με τη μετατροπή του «εμπορικού», αρνητικού και «χυδαίου», σε «λαϊκό», φορτισμένο με όλο το θετικό κύρος του πολιτικού προοδευτισμού· μεταστροφή που έγινε δυνατή χάρη στο ρόλο του κοινωνικού προφήτη που του είχε απονεμηθεί μέσα στους κόλπους του ίδιου του πεδίου και του είχε αναγνωριστεί πολύ πέρα από αυτό με τη βοήθεια της μαχόμενης αυταπάρνησης (καθώς επίσης, αλλά πολύ αργότερα, και του από καθ' έδρας προοδευτισμού).[2]

Η εξαιρετική γοητεία που άσκησε στον Ζολά το *Introduction à l'étude de la médecine expérimental* [*Εισαγωγή στη μελέτη της πειραματικής ιατρικής*] δεν εξηγείται μόνο από το τεράστιο κύρος που απολάμβανε η επιστήμη κατά τη δεκαε-

[2] Αν, με εξαίρεση τον Courbet, οι ζωγράφοι πολύ σπάνια κατέφυγαν σε λαϊκίστικες δικαιολογίες, αυτό συμβαίνει ίσως επειδή δεν έρχονται αντιμέτωποι με το πρόβλημα της μαζικής διακίνησης, εξαιτίας του γεγονότος ότι τα προϊόντα τους είναι μοναδικά και η τιμή τους σχετικά υψηλή και επειδή η μόνη επιτυχία που μπορούν να γνωρίσουν είναι η κοσμική επιτυχία, πολύ κοντινή όσον αφορά τα κοινωνικά της αποτελέσματα με τις επιτυχίες στο θέατρο.

τία του 1880, μέσω κυρίως της επιρροής του Ταιν, του Ρενάν αλλά και του Μπερτελό (λόγιου ο οποίος έγινε προφήτης μιας αληθινής θρησκείας της επιστήμης).[3] Είχε άραγε την αφέλεια να πιστεύει, όπως συχνά του καταλογίζουν, ότι η μέθοδος του Κλοντ Μπερνάρ θα μπορούσε να εφαρμοστεί απευθείας στη λογοτεχνία; Όλα μάς οδηγούν ωστόσο να πιστέψουμε ότι η θεωρία του «πειραματικού μυθιστορήματος» του πρόσφερε ένα προνομιακό μέσο για να εξουδετερώσει την υποψία χυδαιότητας που συνδεόταν με την κοινωνική κατωτερότητα των κοινωνικών χώρων που περιέγραφε και αυτών στους οποίους απευθύνονταν τα βιβλία του: διεκδικώντας για τον εαυτό του το πρότυπο των διάσημων γιατρών, ταύτιζε το βλέμμα του «πειραματικού μυθιστοριογράφου» με το *κλινικό βλέμμα*, εγκαθιστώντας ανάμεσα στο συγγραφέα και το αντικείμενό του την αντικειμενοποιητική απόσταση που χωρίζει τις μεγάλες κορυφές της ιατρικής από τους ασθενείς τους. Αυτή η μέριμνα να κρατήσει τις αποστάσεις δεν είναι ποτέ τόσο εμφανής όσο στην αντίθεση που διατηρεί (και την οποία θα καταργήσει, παραδείγματος χάρη, ο Σελίν) ανάμεσα στη γλώσσα που δανείζει στα λαϊκά πρόσωπα των μυθιστορημάτων του και στα λόγια του αφηγητή, που πάντοτε διακρίνονται από τα σημάδια της μεγάλης λογοτεχνίας, είτε στο ρυθμό τους, που είναι αυτός του γραπτού λόγου, είτε στα τυπικά χαρακτηριστικά του υιοθετούμενου ύφους, όπως είναι η χρήση του απλού αόριστου [passé simple] ή του πλάγιου λόγου. Έτσι, αυτός που στο μανιφέστο του *Le Roman expérimental* [*Το πειραματικό μυθιστόρημα*] διακήρυσσε στεντορείως την ανεξαρτησία και την αξιοπρέπεια του ανθρώπου των γραμμάτων, δήλωνε, μέσα στο ίδιο του το έργο, την ανώτερη αξιοπρέπεια της λογοτεχνικής κουλτούρας και γλώσσας, χάρη στις οποίες όφειλε να αναγνωριστεί και για τις οποίες διεκδικούσε την αναγνώριση, περιγράφοντας έτσι τον εαυτό του ως τον κατεξοχήν συγγραφέα της λαϊκής εκπαίδευσης, η οποία θεμελιωνόταν εξολοκλήρου, επίσης, στην αναγνώριση αυτής της τομής που αποτελεί και το θεμέλιο του σεβασμού της κουλτούρας.

Διαφοροποίηση των ειδών και ενοποίηση του πεδίου

Η συμβολιστική αντίδραση ενάντια στο νατουραλισμό, καθώς επίσης και, στην περίπτωση της ποίησης, ενάντια στο θετικισμό που βαραίνει στην παρνασσική ποίηση, μέσω της προκατάληψης για το συγκεκριμένο γεγονός, το ντοκουμέντο, τον οριενταλισμό και τον ελληνισμό, δεν μπορεί να ερμηνευτεί ως άμεσο αποτέλεσμα ενός μετασχηματισμού των νοοτροπιών, που αποτελεί κι αυτός αντανάκλαση οικονομικών και πολιτικών αλλαγών, δηλαδή παραβλέποντας την *ειδική* λογική και ιστορία του πεδίου. Δε χω-

---

[3] Για το κύρος της επιστήμης γύρω στα 1880, βλ. D. Mornet, *Histoire de la littérature*, Παρίσι, Larousse, 1927, σσ. 11-14.

ράει καμία αμφιβολία ότι η «πνευματιστική αναγέννηση» που παρατηρείται σε όλο το πεδίο της εξουσίας, σε συνδυασμό με την ανανέωση του ιδεαλισμού που συνδέεται με τη λατρεία του Βάγκνερ και των Ιταλών πριμιτίφ και, στο λογοτεχνικό πεδίο, παίρνει τη μορφή μιας ανανέωσης του μυστικισμού (παραδείγματος χάρη, με την Ένωση για την Ηθική Δράση του Πολ Ντεζαρντέν), ενίοτε ανάμεικτου με έναν αναρχισμό των σαλονιών,[4] παρείχε τις κατάλληλες συνθήκες για την εμφάνιση και τη σχετική επιτυχία του κινήματος του συμβολισμού (και των αναρίθμητων μικρών συγγενικών κινημάτων, όπως ο «ενορμητισμός» [impulsionnisme] του Φλοριάν-Παρμαντιέ, ο οποίος υψώνει ενάντια στον «επιστημονικό υλισμό, στον πειραματικό φανατισμό και στο διανοουμενισμό» μια φιλοσοφία κοντινή σ' εκείνη του Μπεργκσόν). Η κοινωνική αλλά και η πολιτική διάσταση αυτής της αντίδρασης είναι πράγματι αρκετά προφανής: αντιπαραθέτει μια καλλιτεχνική και πνευματιστική τέχνη, που καλλιεργεί την αίσθηση του μυστηριακού, σε μια κοινωνική και υλιστική τέχνη, που θεμελιώνεται στην επιστήμη. (Ο πολιτικός προοδευτισμός συνδέεται περισσότερο με τον αισθητικό συντηρητισμό και απαντάται, παραδείγματος χάρη, στους παλαιούς κοινωνικούς παρνασσιστές ή στις διάφορες αλλόκοτες σχολές, όπως είναι ο «ομοφωνισμός» [unanimisme] του Ζυλ Ρομαίν, που διεκδικεί την έμπνευσή του από τον Ταρντ, τον Λε Μπον και το νατουραλισμό, ο «παροξυσμός», ο «δυναμισμός», η «προλεταριοκρατία» κ.λπ.)

Αλλά η συμβολιστική αντίδραση δε γίνεται πλήρως κατανοητή αν δεν τη συσχετίσουμε με τη συγκεκριμένη κρίση που γνωρίζει η λογοτεχνική παραγωγή στη δεκαετία του 1880 και που πλήττει περισσότερο τα διάφορα λογοτεχνικά είδη που είναι οικονομικά αποδοτικότερα.[5] Η ποίηση, η οποία, παρά την αυξανόμενη δύναμη έλξης του μυθιστορήματος, συνεχίζει να προσελκύει ένα πολύ σημαντικό μέρος των νεοεισερχομένων, δεν έχει σπουδαία πράγματα να χάσει, είναι αλήθεια, δεδομένου ότι οι μοναδικοί της πελάτες είναι οι ίδιοι οι παραγωγοί· η λογική που απορρέει από τη διαρκή διαφοροποίηση του ύφους ευνοεί την εμφάνιση, στο δρόμο που έχει ήδη ανοίξει ο Μποντλαίρ, μιας συμβολιστικής σχολής η οποία έρχεται σε ρήξη με τους όψιμους παρνασσιστές ή τους νατουραλιστές που διατυπώνουν σε στίχο φτωχούς πολιτικούς, φιλοσοφικούς και κοινωνικούς λόγους. Αντίθε-

---

[4] Κυρίως στους συγγραφείς που συνδέονται με το Théâtre de l'Œuvre, όπως οι Félix Fénéon, Louis Malaquin, Camille Mauclair, Henri de Régnier και Saint-Pol-Roux.

[5] Βλ. C. Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Παρίσι, PENS, 1979, σσ. 27-54.

τα, οι νατουραλιστές μυθιστοριογράφοι, κυρίως της δεύτερης γενιάς, πλήττονται άμεσα από την κρίση και οι μεταστροφές τους είναι το δίχως άλλο αναμεταστροφές με σκοπό να ανταποκριθούν στις νέες προσδοκίες του καλλιεργημένου κοινού, συνδεδεμένες κυρίως με την «πνευματιστική αναγέννηση»: κάποιοι (όπως ο Ουυσμάν) μεταστρέφονται σε έναν «πνευματιστικό νατουραλισμό», ενώ άλλοι, όπως οι Πολ Μποννεταίν, Ζ.-Α. Ροσνύ, Λυσιέν Ντεκάβ, Πολ Μαργκερίτ και Γκυστάβ Γκις, συγγραφείς του «Manifeste des cinq contre la terre» [«Μανιφέστο των πέντε εναντίον της γης»], που δημοσιεύτηκε στη *Le Figaro* στις 18 Αυγούστου 1887, συμμετέχουν στην πνευματιστική αντίδραση ενάντια στον Ζολά και στο νατουραλισμό.

Από την πλευρά τους, μια ομάδα συγγραφέων που είχαν στραφεί κατ' αρχάς προς την ποίηση μεταστρέφουν προς το «ιδεαλιστικό» και «ψυχολογικό» μυθιστόρημα ένα πολιτισμικό και, κυρίως, ένα κοινωνικό κεφάλαιο πολύ σημαντικότερα από τα αντίστοιχα των νατουραλιστών ανταγωνιστών τους:[6] έτσι, ο Αντρέ Τεριέ εισάγει στο μυθιστόρημα την παράδοση της ποίησης της ιδιωτικής ζωής, και ο Πολ Μπουρζέ, μαθητής του Ταιν, ο οποίος, όπως ο Ανατόλ Φρανς, ο Αντρέ Τεριέ ή ο Μπαρμπέ ντ' Ορεβιγύ, είχε ξεκινήσει τη λογοτεχνική του καριέρα εκδίδοντας κάποιες ποιητικές συλλογές (*La vie inquiète*, 1875· *Edel*, 1878· *Les Aveux*, 1882), μετατρέπεται σε αναλυτή των εκλεπτυσμένων συναισθημάτων προσώπων τοποθετημένων σ' ένα κοσμικό σκηνικό, ανοίγοντας έτσι το δρόμο σε μυθιστοριογράφους όπως ο Μπαρές, ο Πολ Μαργκερίτ, ο Καμίγ Μοκλαίρ, ο Εντουάρ Εστονιέ ή ο Αντρέ Ζιντ, των οποίων κάποια μυθιστορήματα, λόγω του ύφους τους και του λυρισμού τους, μπορούν να διαβαστούν ως πεζά ποιήματα. Αυτό είχε ως συνέπεια να κάνει την εμφάνισή της στο χώρο του μυθιστορήματος η διαίρεση σε ανταγωνιστικές σχολές, την οποία γνώριζε ήδη η ποίηση, όπου στον αντίποδα των νέων ρευμάτων βρίσκονται το κοινωνικό ή τοπικό μυθιστόρημα, που προέρχονται από το νατουραλισμό, και το μυθιστόρημα με ιδεολογική θέση.

Όσο για το θέατρο —χώρο περιορισμένο στους συγγραφείς αστικής καταγωγής—, γίνεται κι αυτό καταφύγιο για τους άτυχους ποιητές και μυθιστοριογράφους, λαϊκής ή μικροαστικής καταγωγής στην πλειονότητά τους· αυτοί όμως προσκρούουν στις πύλες εισόδου που είναι χαρακτηριστικές αυτού του λογοτεχνικού είδους, δηλαδή στα ήπια μέτρα αποκλεισμού

---

[6] Βλ. R. Ponton, «Naissance du roman psychologique. Capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIXe siècle», *Actes de la recherche en sciences sociales*, τχ. 4, Ιούλιος 1975, σσ. 66-81.

που αντιπαραθέτει στις φιλοδοξίες των νεοφερμένων η κλειστή λέσχη των διευθυντών θεάτρων, των καθιερωμένων συγγραφέων και των κριτικών. Το δίχως άλλο επειδή υπόκειται με πιο άμεσο τρόπο στους περιορισμούς της ζήτησης ενός κοινού κυρίως αστικού (τουλάχιστον ως προς την καταγωγή), το θέατρο είναι το τελευταίο που γνωρίζει μια αυτόνομη πρωτοπορία, η οποία για τους ίδιους ακριβώς λόγους θα παραμείνει πάντοτε εύθραυστη και απειλούμενη. Παρά τις αρχικές αποτυχίες των αδελφών Γκονκούρ (το 1865, με το *Henriette Maréchal*) και του Ζολά (με το *Thérèse Raquin* το 1873, το *Les Héritiers Rabourdin* το 1874, το *Bouton de rose* το 1878, το *L'Assommoir* το 1879 κτλ.), η δράση των νατουραλιστών, του Ζολά κυρίως,[7] με στόχο να ανατραπεί η ιεραρχία των ειδών μεταφέροντας στο χώρο του θεάτρου ένα συμβολικό κεφάλαιο κατακτημένο ενώπιον ενός καινούριου κοινού (που διαβάζει τα μυθιστορήματά του αλλά δεν πηγαίνει στο θέατρο), δε μένει εντελώς χωρίς αποτελέσματα: το 1887, ο Αντουάν ιδρύει το Théâtre-Libre, την πρώτη επιχείρηση που αμφισβητεί πραγματικά τους οικονομικούς περιορισμούς σ' έναν τομέα του πεδίου στον οποίο αυτοί οι περιορισμοί κυριαρχούν απολύτως μέχρι τότε, και όπου εξάλλου στο τέλος θα θριαμβεύσουν, αφού το εγχείρημα εγκαταλείφθηκε το 1896 από το διευθυντή του, καταχρεωμένο τότε με το ποσό των δέκα χιλιάδων φράγκων.

Αλλά η ρήξη μέσω της οποίας θα δημιουργηθεί μια νέα θέση, αντίθετη ταυτοχρόνως και στη ρητορική παράδοση της Comédie-Française και στην κομψή άνεση των ηθοποιών του μπουλβάρ, αρκεί για να αναδείξει τα πιο χαρακτηριστικά αποτελέσματα της λειτουργίας ενός σύμπαντος ως πεδίου: από τη μια πλευρά, το Théâtre d'Art του Πολ Φορ, που θα γίνει στη συνέχεια το Théâtre de l'Œuvre του Λυνιέ-Πο (αποστάτη του Théâtre-Libre), συγκροτείται σύμφωνα με το πρότυπο του Théâtre-Libre και εναντίον του, αναπαράγοντας, μέσα στο υποπεδίο του θεάτρου που είναι κατ' αυτόν τον τρόπο θεσμισμένο, τις αντιθέσεις μεταξύ νατουραλιστών και συμβολιστών, οι οποίες διχάζουν έκτοτε το σύνολο του πεδίου. Από την άλλη πλευρά, συγκροτώντας ως τέτοιο το πρόβλημα της σκηνοθεσίας και θέτοντας τις διαφορετικές σκηνοθεσίες του ως αντίστοιχες *καλλιτεχνικές στάσεις*, δηλαδή ως *συστηματικά* σύνολα ρητώς *επιλεγμένων* απαντήσεων απέναντι σε ένα σύνολο προβλημάτων που η παράδοση είτε τα αγνοούσε είτε τα απαντούσε χωρίς να τα θέτει, ο Αντρέ Αντουάν αμφισβητεί μια *δόξα* η οποία ως τέ-

[7] Από το 1876 ως το 1880, ο Ζολά υπερασπίστηκε το νατουραλιστικό θέατρο στη στήλη του θεατρικής κριτικής (βλ. É. Zola, *Le Naturalisme au théâtre, Œuvres complètes, ό.π.*, τ. XXX· *Nos auteurs dramatiques, στο ίδιο*, τ. XXXIII).

τοια ήταν πέραν πάσης αμφισβήτησης, και θέτει σε κίνηση όλο το παιχνίδι, δηλαδή την ιστορία της σκηνοθεσίας.

Προκαλεί έτσι διαμιάς την ανάδυση του *πεπερασμένου χώρου των δυνατών επιλογών* —την εξερεύνηση του οποίου δεν έχει ολοκληρώσει ακόμη η θεατρική αναζήτηση—, του σύμπαντος των καίριων προβλημάτων πάνω στα οποία κάθε σκηνοθέτης *άξιος αυτού του ονόματος* οφείλει, είτε το θέλει είτε όχι, να πάρει θέση και με αφορμή τα οποία διαφορετικοί σκηνοθέτες θα βρεθούν σε αντιπαράθεση: τα ζητήματα που σχετίζονται με το σκηνικό χώρο, με τη σχέση (την οποία ο Αντουάν επιθυμεί πιο αναγκαία) μεταξύ του σκηνικού και των προσώπων (εγκωμιάζει την ακρίβεια), το ζήτημα του κειμένου και της λιτότητας ή της θεατρικότητας της ερμηνείας, το ζήτημα της αλληλεπίδρασης μεταξύ ηθοποιών και θεατών (με το σκοτάδι στην αίθουσα και —ενάντια στη λειτουργία της ράμπας που καταστρέφει τη θεατρική ψευδαίσθηση— με τη θεωρία του «τέταρτου τοίχου»), το ζήτημα του φωτισμού και του ήχου, κτλ.[8]

Και η καλύτερη απόδειξη ότι η επιρροή του Αντουάν επιβεβαιώνεται στο πεδίο το οποίο ο ίδιος οδήγησε προς την ύπαρξη βρίσκεται στο γεγονός ότι, όπως υποδεικνύουν οι σχολιαστές που τείνουν όσο γίνεται λιγότερο προς μια κοινωνιολογική θεώρηση της ιστορίας του θεάτρου, οι αντίπαλοί του αντιπαραθέτουν σε καθεμία από τις θεσιληψίες του μια ανταγωνιστική θεσιληψία: επιδεικτική «θεατρικότητα» (με τον Ζαρρύ κυρίως) εναντίον της ψευδαίσθησης του «φυσικού», «υποβολή» εναντίον του βερισμού, «θέατρο της φαντασίας» εναντίον του «θεάτρου της παρατήρησης», πρωτοκαθεδρία του λόγου εναντίον της πρωτοκαθεδρίας του σκηνικού, «μεταφυσικός άνθρωπος» εναντίον του «ψυχολογικού ανθρώπου», «θέατρο της ψυχής», σύμφωνα με την έκφραση του Εντουάρ Συρέ, εναντίον του θεάτρου του σώματος και των ενστίκτων, συμβολισμός εναντίον νατουραλισμού, όλες αυτές οι αντιθέσεις εκπροσωπούνται από συγγραφείς και σκηνοθέτες οι οποίοι, όπως ο Πολ Φορ και ο Λυνιέ-Πο, βρίσκονται σε μια σχέση ομόλογης αντίθεσης με τον Αντουάν και τους συγγραφείς του, από την άποψη της κοινωνικής καταγωγής (ενώ ο Αντουάν έχει μόνο πρωτοβάθμια εκπαίδευση, ο Λυνιέ-Πο, του οποίου ο πατέρας σταδιοδρόμησε στον τραπεζικό κλάδο, κυρίως ως υποδιευθυντής της Société Générale στο Λονδίνο, υπήρξε μαθητής του Λυκείου Κοντορσέ).

Έτσι, στο εσωτερικό κάθε είδους αναπτύσσεται, μεταξύ της αρχής του αιώνα, για την ποίηση, και της δεκαετίας του 1880, για το θέατρο, για το

---

[8] J.-J. Roubine, *Théâtre et Mise en scène, 1880-1980*, Παρίσι, PUF, 1980.

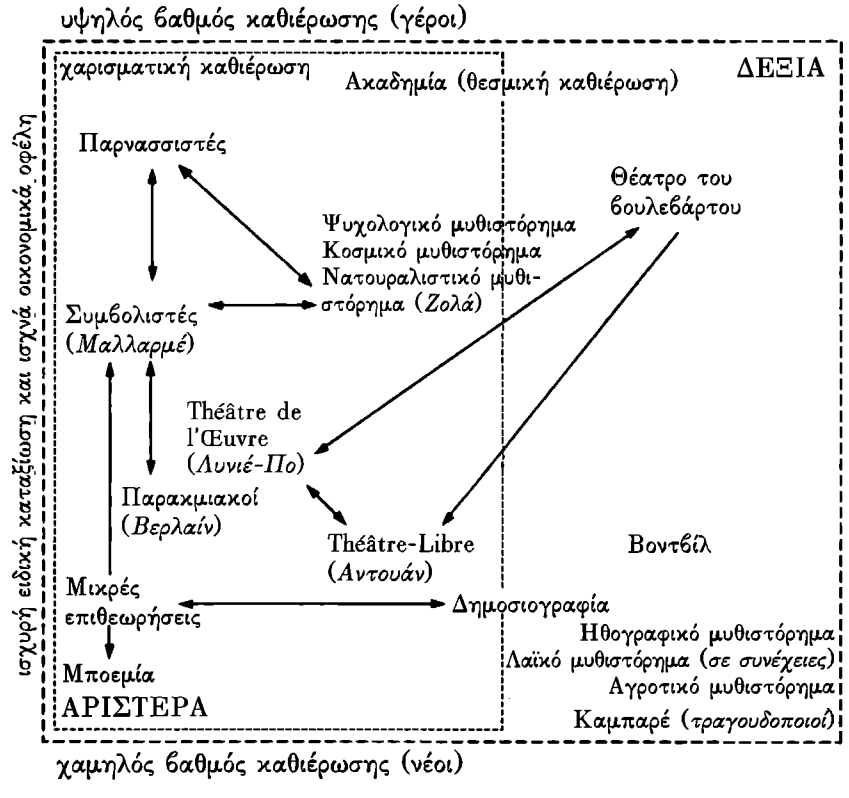
οποίο ο Ζολά επισήμαινε, απαντώντας στον Ύρέ, ότι «βρίσκεται πάντοτε σε καθυστέρηση σε σχέση με την υπόλοιπη λογοτεχνία», ένας πιο αυτόνομος τομέας — ή, αν θέλουμε, μια πρωτοπορία. Καθένα από τα είδη τείνει να διαχωριστεί σε έναν τομέα έρευνας και σε έναν εμπορικό τομέα, δύο αγορές μεταξύ των οποίων θα πρέπει να αποφύγουμε να θέσουμε ένα οριστικό σύνορο και που δεν είναι παρά οι δύο πόλοι ενός και μόνο χώρου, οι οποίοι ορίζονται εντός και μέσω των ανταγωνιστικών τους σχέσεων. Αυτή η διαδικασία διαφοροποίησης κάθε είδους συνοδεύεται και από μια διαδικασία ενοποίησης του συνόλου των ειδών, δηλαδή του λογοτεχνικού πεδίου, το οποίο τείνει όλο και περισσότερο να οργανωθεί γύρω από κοινές αντιθέσεις (για παράδειγμα, στη δεκαετία του 1880, γύρω από την αντίθεση νατουραλισμού και συμβολισμού): πράγματι, καθένας από τους δύο αντιτιθέμενους τομείς κάθε υποπεδίου (για παράδειγμα, το θέατρο του σκηνοθέτη) τείνει να βρεθεί πιο κοντά στον ομόλογο τομέα των άλλων ειδών (στο νατουραλιστικό μυθιστόρημα στην περίπτωση του Αντουάν ή στη συμβολιστική ποίηση στην περίπτωση του Λυνιέ-Πο) απ' ό,τι στον αντίθετο πόλο του ίδιου υποπεδίου (στο θέατρο του μπουλβάρ). Με άλλα λόγια, η αντίθεση μεταξύ των ειδών χάνει τη δομική της δραστικότητα προς όφελος της αντίθεσης μεταξύ των δύο πόλων κάθε υποπεδίου: από τη μια πλευρά, ο πόλος της καθαρής παραγωγής, όπου οι παραγωγοί τείνουν να έχουν ως αποκλειστικούς πελάτες τους τους άλλους παραγωγούς (που είναι συνάμα και ανταγωνιστές) και όπου συναντώνται ποιητές, μυθιστοριογράφοι και άνθρωποι του θεάτρου που διαθέτουν ομόλογες ιδιότητες θέσης, αλλά είναι στρατευμένοι σε σχέσεις που μπορεί να είναι και ανταγωνιστικές· από την άλλη πλευρά, ο πόλος της μεγάλης παραγωγής που είναι υποταγμένη στις προσδοκίες του μεγάλου κοινού.

Τέχνη και χρήμα

Στο εξής, το ενοποιημένο λογοτεχνικό πεδίο τείνει να οργανωθεί σύμφωνα με δύο ανεξάρτητες και ιεραρχημένες αρχές διαφοροποίησης: η βασική αντίθεση, μεταξύ της καθαρής παραγωγής, προορισμένης για μια αγορά που περιορίζεται στους παραγωγούς, και της μεγάλης παραγωγής, προσανατολισμένης προς την ικανοποίηση των προσδοκιών του μεγάλου κοινού, αναπαράγει τη θεμελιακή ρήξη με την οικονομική τάξη, που βρίσκεται στη βάση του πεδίου περιορισμένης παραγωγής· η αντίθεση αυτή τέμνεται από μια δευτερεύουσα αντίθεση, που εγκαθιδρύεται στο εσωτερικό του υποπεδίου της καθαρής παραγωγής, μεταξύ της πρωτοπορίας και της καθιερω-

μένης πρωτοπορίας. Πρόκειται, παραδείγματος χάρη, κατά την περίοδο στην οποία αναφερόμαστε, για την αντίθεση μεταξύ των παρνασσιστών και εκείνων που αποκαλούνται «παρακμιακοί», που κι αυτοί δυνάμει διαιρούνται, σε μια τρίτη διάσταση, με κριτήριο διαφορές λογοτεχνικού ύφους και σχεδίου, οι οποίες αντιστοιχούν σε διαφορές κοινωνικής καταγωγής και βιοτικού ύφους.

Το λογοτεχνικό πεδίο στο τέλος του 19ου αιώνα (λεπτομέρεια)



Αφού θεωρήθηκαν για πολύ καιρό τα χαμένα παιδιά του Παρνασσού (παρόντες μεταξύ των τριάντα επτά ποιητών που δημοσιεύτηκαν στις δύο πρώτες συλλογικές εκδόσεις με τον τίτλο *Le Parnasse contemporain*, αποκλείστηκαν από την τρίτη, πράγμα που τους προσέδωσε το στάτους μαρτύρων), ο Βερλαίν και ο Μαλλαρμέ αρχίζουν να προσελκύουν την προσοχή στα μέσα της δεκαετίας του 1880 και αποκτούν το παρατσούκλι τους [decadents, παρακμιακοί] από μια πολεμική παρωδία, το *Les Déliquescences d'Adoré Floupette, poète décadent*, συλλογή σατιρικών στίχων του Γκαμπριέλ Βικαίρ και του Ανρί Μποκλαίρ, που εκδόθηκε στα 1885 και γελοιοποιούσε την ποίηση του Βερλαίν, του Μαλλαρμέ και των μιμητών

τους. Αντικειμενικά ενωμένοι στην αρχή μέσω της κοινής τους αντίθεσης προς τους μεγαλύτερούς τους, τους παρνασσιστές (και συγκεντρωμένοι σε σχηματισμό μάχης από τον Βερλαίν, ο οποίος παρουσιάζει στο *Les Poètes maudits* [*Οι καταραμένοι ποιητές*] τον Μαλλαρμέ, τον Ρεμπό και τον Τριστάν Κορμπιέρ), οι δύο ποιητές, ο Μαλλαρμέ και οι συμβολιστές του, ο Βερλαίν και οι παρακμιακοί του, απομακρύνονται σιγά σιγά ο ένας από τον άλλον μέχρι του σημείου να βρεθούν αντιμέτωποι γύρω από μια σειρά υφολογικών ή θεματικών αντιθέσεων (πρόκειται για την αντίθεση της Δεξιάς και της Αριστερής Όχθης, του σαλονιού και του καφενείου, του απαισιόδοξου ριζοσπαστισμού και του συνετού ρεφορμισμού, της ρητής αισθητικής, θεμελιωμένης στον ερμητισμό και τον εσωτερισμό, και της αισθητικής της διαύγειας και της απλότητας, της αφέλειας και της συγκίνησης) που αντιστοιχούν σε κοινωνικές διαφορές (η πλειονότητα των συμβολιστών προέρχονται από τη μεσαία και την ανώτερη αστική τάξη ή από την αριστοκρατία και έχουν κάνει σπουδές, συχνά νομικές, στο Παρίσι, ενώ οι παρακμιακοί προέρχονται από τις λαϊκές τάξεις ή τη μικροαστική τάξη και είναι ελάχιστα προικισμένοι με πολιτισμικό κεφάλαιο).[9]

Οι διαφορές ανάλογα με το *βαθμό καθιέρωσης* χωρίζουν στην πραγματικότητα *καλλιτεχνικές γενιές*, οι οποίες προσδιορίζονται από το συχνά πολύ σύντομο —κάποτε διάρκειας μόλις λίγων χρόνων— μεσοδιάστημα που χωρίζει ύφη και βιοτικά ύφη που αντιπαρατίθενται ως το «καινούριο» και το «παλιό», το πρωτότυπο και το «ξεπερασμένο»· διχοτομίες αστείες, συχνά κενές, αλλά επαρκείς για να ταξινομήσουν και να δημιουργήσουν, με το ελάχιστο κόστος, ομάδες που περιγράφονται —παρά προσδιορίζονται— από ετικέτες προορισμένες να παραγάγουν αυτές ακριβώς τις διαφορές που ισχυρίζονται ότι αναγγέλλουν.

Το γεγονός ότι η κοινωνική ηλικία είναι σε μεγάλο βαθμό ανεξάρτητη από τη βιολογική ηλικία δε φαίνεται πουθενά αλλού τόσο καθαρά όσο στο λογοτεχνικό πεδίο, όπου τις λογοτεχνικές γενιές μπορεί να τις χωρίζουν ακόμη και λιγότερα από δέκα χρόνια (είναι η περίπτωση του Ζολά, ο οποίος γεννήθηκε το 1840, και των μαθητών του που αναγνωρίστηκαν στις Εσπερίδες του Μεντάν, εκ των οποίων ο Αλεξίς γεννήθηκε το 1847, ο Ουυσμάν το 1848, ο Μιρμπό το 1848, ο Μοπασσάν το 1850, ο Σεάρ το 1851, ο Εννίκ το 1851). Το ίδιο πράγμα ισχύει για τον Μαλλαρμέ και τους πρώτους μαθητές του. Άλλο παράδειγμα, ο Πολ Μπουρζέ, ένας από τους κύριους υπερασπιστές του «ψυχολογικού μυθιστορήματος», χωρίζεται ηλικιακά από τον Ζολά από μια διαφορά μόλις δώδεκα χρόνων. Ο Ζολά δε χάνει την ευκαιρία να

---

[9] Βλ. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, Παρίσι, διδακτορικό EHESS, 1977, και J. Jurt, «Synchronie littéraire et rapport de forces. Le champ poétique des années 80», *Œuvres et Critiques*, τ. XII, τχ. 2, 1987, σσ. 19-33.

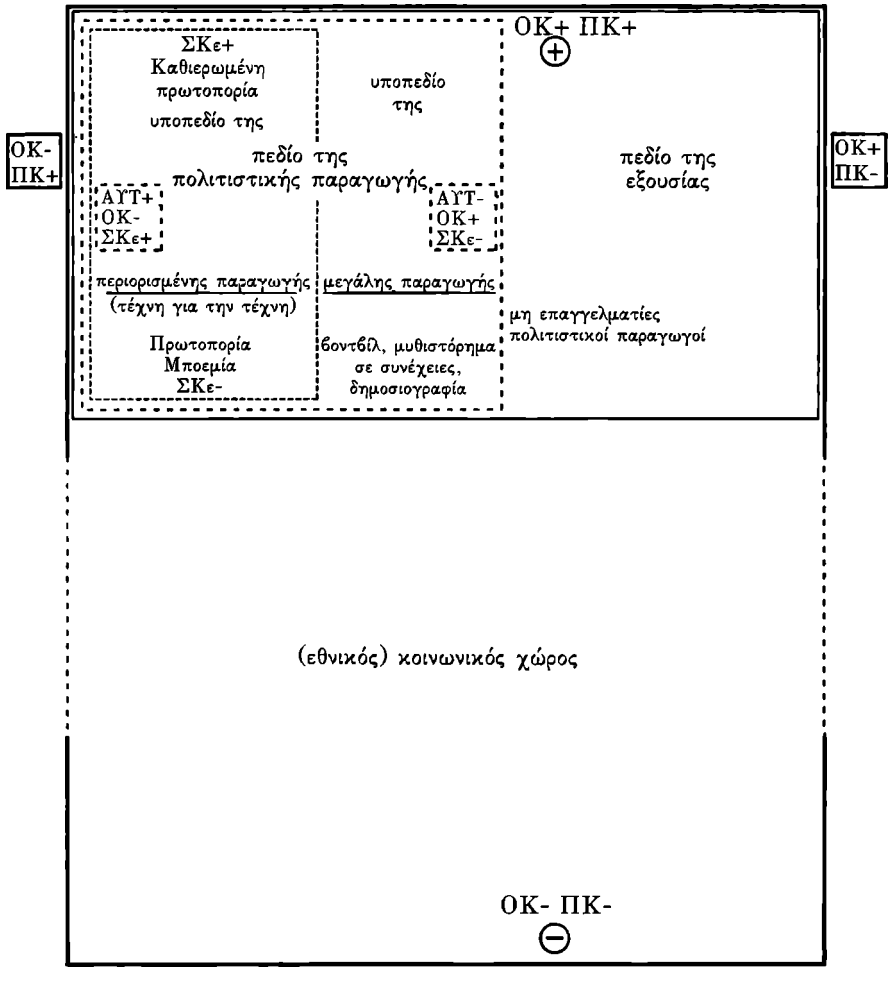
επισημάνει αυτή την ασυμφωνία μεταξύ της κοινωνικής ηλικίας (της θέσης) και της «πραγματικής» ηλικίας: «Χρονοτριβώντας σε ανοησίες, σε παρόμοιες σαχλαμάρες, αυτή την τόσο κρίσιμη στιγμή για την εξέλιξη των ιδεών, μου δίνουν την εντύπωση, όλοι αυτοί οι νέοι άνθρωποι, που είναι μεταξύ τριάντα και σαράντα ετών, των καρυδότσουφλων που χορεύουν στον καταρράκτη του Νιαγάρα! Κι αυτό συμβαίνει επειδή δεν έχουν τίποτα από κάτω τους παρά μονάχα μια γιγάντια και κενή φιλοδοξία!».[10]

Οι κάτοχοι των θέσεων της πρωτοπορίας που δεν είναι ακόμη καθιερωμένοι, και κυρίως οι μεγαλύτεροι σε (βιολογική) ηλικία από αυτούς, έχουν συμφέρον να αναγάγουν τη δεύτερη αντίθεση στην πρώτη, να κάνουν δηλαδή να φανεί η επιτυχία ή η αναγνώριση που ορισμένοι συγγραφείς της πρωτοπορίας μπορούν να αποκτήσουν στο πέρασμα του χρόνου ως αποτέλεσμα της λιποταξίας ή του συμβιβασμού με την αστική τάξη πραγμάτων. Στηρίζονται στο γεγονός ότι, αν η αστική καθιέρωση και τα οικονομικά της οφέλη ή οι περιστασιακές τιμές που τη σηματοδοτούν (Ακαδημία, βραβεία κτλ.) πηγαίνουν κατά προτεραιότητα στους συγγραφείς που παράγουν για την αστική αγορά και την αγορά ευρείας κατανάλωσης, αφορούν επίσης και το πιο συμβιβασμένο τμήμα της καθιερωμένης πρωτοπορίας. Η Γαλλική Ακαδημία πάντοτε διέθετε μια θέση σε ένα μικρό αριθμό «καθαρών» συγγραφέων, όπως ο Λεκόντ ντε Λιλ, ηγέτης της ομάδας των παρνασσιστών, που το 1852, στην εισαγωγή της συλλογής *Poèmes antiques*, παρουσιάζεται ως προφήτης, αναστηλωτής μιας χαμένης καθαρότητας που αντιτάσσεται στους συρμούς, και ο οποίος κατέληξε στην Ακαδημία, τιμημένος με το παράσημο της Λεγεώνας της Τιμής (αντιθέτως, όσοι θέλουν να αποφύγουν με κάθε τίμημα την αφομοίωση στην αστική τέχνη και την εικόνα κοινωνικής γήρανσης που αυτή προσδίδει, οφείλουν να αρνούνται τα κοινωνικά σημεία καθιέρωσης, παράσημα, βραβεία, ακαδημίες και τιμές κάθε τάξης).

Οι έγχρονες δομές και μορφές αλλαγής που είχαν παγιωθεί εδώ και πολύ καιρό στο χώρο της ποίησης, ταγμένης να ζει στο ρυθμό των επαναστάσεων (ρομαντική, παρνασσική, συμβολιστική), επιβάλλονται και στο μυθιστόρημα, μετά το νατουραλισμό, καθώς και στο θέατρο, με την έλευση του σκηνοθέτη και την επανάσταση που αυτός εισάγει. Στην περίπτωση της ποίησης, ο ρυθμός των επαναστάσεων (που σχεδιάζονται, αν δεν επιτυγχάνουν κιόλας) επιταχύνεται και, στις αρχές του αιώνα, η «λογοτεχνική

[10] J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Παρίσι, Charpentier, 1891· επανέκδοση με σημειώσεις και εισαγωγή του Daniel Grojnowski, Βανδ, Thot, 1982, σ. 158.

Το πεδίο πολιτιστικής παραγωγής μέσα στο πεδίο της εξουσίας και μέσα στον κοινωνικό χώρο



Υπόμνημα

—	Κοινωνικός χώρος	ΟΚ	Οικονομικό κεφάλαιο
—	Πεδίο της εξουσίας	ΠΚ	Πολιτισμικό κεφάλαιο
- - -	Πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής	ΣΚε	Ειδικό συμβολικό κεφάλαιο
----	Υποπεδίο της περιορισμένης παραγωγής	ΑΥΤ+	Υψηλός βαθμός αυτονομίας
		ΑΥΤ-	Χαμηλός βαθμός αυτονομίας

αναρχία», όπως την αποκαλούν πολλοί, φτάνει στο αποκορύφωμά της: το «Συνέδριο των ποιητών» που έγινε στο Παρίσι, στη Σχολή Ανώτερων Κοινωνικών Σπουδών, στις 27 Μαΐου 1901, για να προωθήσει μια πρωτοβουλία αδελφοποίησης, ολοκληρώνεται σε κλίμα θορυβώδες και πολεμικό. Οι σχολές πολλαπλασιάζονται οδηγώντας σε αλυσιδωτά σχίσματα: ο συνθετισμός [synthétisme] με τον Ζαν ντε λα Ιρ, ο ιντεγκραλισμός [intégralisme] με τον Αντόλφ Λακυζόν το 1901, ο ενορμητισμός [impulsionnisme] με τον Φλοριάν Παρμαντιέ το 1904, ο αριστοκρατισμός [aristocratisme] με τον Λακάζ-Ντυτιέ το 1906, ο ομοφωνισμός [unanimisme] με τον Ζυλ Ρομαίν, ο ειλικρινισμός [sincérisme] με τον Λουί Ναζ, ο υποκειμενισμός με τον Χαν Ράινερ, ο δρουιδισμός [druidisme] με τον Μαξ Ζακόμπ, ο φουτουρισμός με τον Μαρινέτι το 1909, ο εντασισμός [intensisme] με τον Σαρλ ντε Σαιν-Συρ το 1910, ο φλοραλισμός [floralisme] με τον Λυσιέν Ρολμέρ το 1911, ο συγχρονισμός [simultanéisme] με τους Ανρί-Μαρτέν Μπαρζέν και Φερνάν Ντιβουάρ το 1912, ο δυναμισμός [dynamisme] με τον Ανρί Γκιλμπό το 1913, ο φρενητισμός [effrénéisme], ο τοταλισμός [totalisme] κτλ.[11] Βασιζόμενοι στη λογική της διαρκούς επανάστασης που είχε γίνει ο νόμος της λειτουργίας του πεδίου, και για να δικαιολογήσουν την ανυπομονησία τους να αποκτήσουν πρόσβαση στη διαδοχή, κάποιοι δε διστάζουν να δηλώσουν ότι είκοσι πέντε χρόνια αποτελούν υπερβολική διάρκεια ζωής για μια λογοτεχνική γενιά.[12] Η σεχταριστική φρενίτιδα, που θυμίζει την αντίστοιχη των πολιτικών γκρουπούσκουλων της πρωτοπορίας, οδηγεί σε σχίσματα που προκαλούνται από αυτοαποκαλούμενους ηγέτες: οι παρακμιακοί γεννούν το συμβολισμό, που γεννά το μεγαλοπρεπισμό [magnificisme], το μαγισμό [magisme], το σοσιαλισμό, τον αναρχισμό και τη ρομανική σχολή. Πολύ σπάνια είναι τα κινήματα που καταφέρνουν να επιβληθούν, και οι περισσότεροι από τους αρχηγούς σχολών, που εξάλλου έχουν πια περιπέσει σχεδόν όλοι στη λήθη, παραμένουν χωρίς μαθητές. Παντού, η εναρκτήρια ρήξη κυοφορεί την επανάληψή της σε μια νέα ρήξη.

Στην περίπτωση του μυθιστορήματος, η νατουραλιστική επανάσταση γεννά συν τω χρόνω την αντίδραση των «ψυχολόγων», και στην περίπτωση του θεάτρου, όπως είδαμε ήδη, η εμφάνιση του Théâtre-Libre του Αντουάν προκαλεί σχεδόν άμεσα τη δημιουργία του Théâtre de l'Œuvre του Λυνιέ-Πο, προβολή στο νέο χώρο —που είχε ανοίξει ο Αντουάν— της αντί-

---

[11] Florian-Parmentier, *La Littérature et l'Époque. Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours*, Παρίσι, Eugène Figuière, 1914, σσ. 292-293.

[12] *Στο ίδιο.*

θεσης (που υπερβαίνει τα σύνορα των ειδών) μεταξύ νατουραλισμού και συμβολισμού (ως αποτέλεσμα αυτής της διπλής ρήξης, η ποίηση επιβάλλει την κυριαρχία της στο μυθιστόρημα με τον Ουυσμάν, και στο θέατρο με τον Μετερλένκ). Κάθε επιτυχημένη επανάσταση νομιμοποιεί τον εαυτό της, αλλά νομιμοποιεί συνάμα και την επανάσταση αυτή καθεαυτή, ακόμα κι όταν πρόκειται για επανάσταση ενάντια στις αισθητικές μορφές που η ίδια επέβαλε. Οι διαδηλώσεις και τα μανιφέστα όλων αυτών που, από την αρχή του αιώνα, πασχίζουν να επιβάλουν ένα νέο καλλιτεχνικό καθεστώς, το οποίο περιγράφεται από μια έννοια σε -ισμός, μαρτυρούν ότι η επανάσταση τείνει να επιβληθεί ως το *πρότυπο* πρόσβασης στην ύπαρξη μέσα στο πεδίο.

Παραδειγματική περίπτωση, αυτό που αποκαλούμε «κρίση του νατουραλισμού» δεν είναι τίποτε άλλο παρά το σύνολο των συμβολικών στρατηγικών, εν μέρει αποτελεσματικών, με τις οποίες συγγραφείς και κριτικοί, κάποιοι προερχόμενοι από το νατουραλισμό, διακηρύσσουν το δικαίωμά τους στη διαδοχή με ένα είδος συμβολικού πραξικοπήματος· έχουμε δηλαδή, πέρα από τους πέντε συγγραφείς του μανιφέστου της 18ης Αυγούστου 1887, τον Μπρυνετιέρ, που γράφει την 1η Σεπτεμβρίου 1887 ένα άρθρο για τη χρεοκοπία του νατουραλισμού, τον Πολ Μπουρζέ, που το 1889 στην εισαγωγή του *Disciple* στρέφεται κατά του θριαμβεύοντος νατουραλισμού, καθώς και τον Ζυλ Υρέ με την περίφημη έρευνά του (πρώτο παράδειγμα αυτών των τελεστικών ερωτηματολογίων που θα εφαρμόζονται πολύ συχνά στο εξής με σκοπό να παραγάγουν τα αποτελέσματα που ισχυρίζονται ότι καταγράφουν), όπου δίνεται σε όλους τους επίδοξους διαδόχους, στον Ουυσμάν παραδείγματος χάρη, η ευκαιρία να πουν ότι «ο νατουραλισμός τελείωσε».[13] Έτσι, συγκροτείται ένα σχήμα σκέψης το οποίο, καθώς εξαπλώνεται ταυτόχρονα μεταξύ των συγγραφέων, των δημοσιογράφων και ενός μέρους του κοινού που δείχνει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την πολιτισμική διάκριση, μας οδηγεί σε μια σύλληψη της λογοτεχνικής ζωής και ευρύτερα ολόκληρης της πνευματικής ζωής μέσα στη λογική της μόδας, η οποία μας επιτρέπει να καταδικάσουμε μια τάση, ένα ρεύμα, μια σχολή, με μοναδικό επιχείρημα ότι είναι «ξεπερασμένη».

---

[13] Τυπικό χαρακτηριστικό του νέου καθεστώτος που θεσμοθετείται στο λογοτεχνικό πεδίο, η έρευνα που έγινε σε εξήντα τέσσερις συγγραφείς (και δημοσιεύτηκε στη *L'Écho de Paris* από τις 3 Μαρτίου ως τις 5 Ιουλίου του 1891) ανήγγελλε με κάθε μεγαλοπρέπεια τη νέα φιλοσοφία της ιστορίας, αυτή της διαρκούς υπέρβασης, στα τρία ερωτήματα που τέθηκαν: «1. Ο νατουραλισμός ασθενεί; Είναι νεκρός; 2. Μπορεί να σωθεί; 3. Από τι θα αντικατασταθεί;».

Η διαλεκτική της διάκρισης

Διαβάζοντας οποιοδήποτε από τα έργα αυτής της εποχής, ή της αμέσως επόμενης,[14] όπου καταγράφονται λεπτομερώς όλες οι λογοτεχνικές σχολές, είναι δύσκολο να μην αποκομίσουμε την αίσθηση ότι έχουμε να κάνουμε με ένα σύμπαν υποταγμένο με τρόπο σχεδόν μηχανικό στο νόμο της δράσης και της αντίδρασης, ή, αν θέλουμε να μιλήσουμε για τις προθέσεις και τις διαθέσεις, στο νόμο της αξίωσης και της διάκρισης. Δεν υπάρχει δράση ενός δρώντος που να μην αποτελεί αντίδραση σε όλους τους άλλους, ή σε κάποιους από αυτούς: ο νεορομαντισμός αρνείται τη ζοφερότητα των συμβολιστών και στοχεύει στην επανασυμφιλίωση της ποίησης και της επιστήμης· η «ρομανική σχολή» του Μορεάς αντιπαρατίθεται στο συμβολισμό επιστρέφοντας στον κλασικισμό· ο «ανθρωπισμός» του Φερνάν Γκρεγκ αρνείται το συμβολισμό, ως σκοτεινό και απάνθρωπο· η «νεοκλασική αναγέννηση» του Μορίς αντιπαρατίθεται συνολικά σε καθετί καινούριο, κτλ.

Καταλαβαίνουμε ότι, συμφωνώντας με τον Ρόμπερτ Βολ, μπορούμε να τοποθετήσουμε στο γύρισμα του αιώνα την ανάδυση μιας πολύ έντονης τάσης να γίνεται αντιληπτό το σύνολο της κοινωνικής τάξης μέσα από το σχήμα της διαίρεσης σε γενιές (σύμφωνα με τη λογική που θέλει τους διανοούμενους να προεκτείνουν πολύ συχνά στο σύνολο του κοινωνικού κόσμου χαρακτηριστικά που αφορούν το δικό τους μικρόκοσμο):[15] είναι πράγματι η στιγμή που αυτή η διαίρεση τείνει να γενικευτεί στο σύνολο του πεδίου της πολιτιστικής παραγωγής, κυρίως με την ανταρσία που εκδηλώνεται, μέσα από τα έργα του Αγκατόν (ψευδώνυμο του Ανρί Μασσίς, που γεννήθηκε το 1886, και του Αλφρέ ντε Ταρντ, που γεννήθηκε το 1880) *L'Esprit de la nouvelle Sorbonne* (1911) και *Les Jeunes Gens d'aujourd'hui* (1913), ενάντια στην επιστημονιστική σκέψη των Ρενάν και των Ταιν, που είχε κυριαρχήσει σε όλο το πεδίο της διανόησης τη δεκαετία του 1880 και που θριαμβεύει στο πανεπιστημιακό πεδίο μέσω των θεμελιωτών των νέων επιστημών και του νέου πανεπιστημίου, του Ντυρκέμ, του Σεϊνιομπός, του Ολάρ, του Λαβίς, του Λανσόν και του

---

[14] Κυρίως τα: Florian-Parmentier, *La Littérature et l'Époque, ό.π.*· J. Muller και G. Picard, *Les Tendances présentes de la littérature française*, 1913· G. Le Carbonel και C. Vellay, *La littérature contemporaine*, Παρίσι, Mercure de France, 1905.

[15] Βλ. R. Wohl, *The Generation of 1914*, Κέμπριτζ, Harvard University Press, 1979. Η πρωτοτυπική έκφραση αυτής της θεωρίας των γενεών, η οποία έγινε μία από τις αποδεκτές «μεθόδους» στη λογοτεχνία (με τη μελέτη των «λογοτεχνικών γενιών») και στην πολιτική (με τη μελέτη των «πολιτικών γενιών»), είναι το βιβλίο του François Mentré, *Les Générations sociales* (Παρίσι, 1920), το οποίο κατασκευάζει την έννοια της «κοινωνικής γενιάς» ως «πνευματικής μονάδας» που συγκροτείται γύρω από μια «συλλογική κατάσταση».

Μπρυνό. Στην κρίσιμη αυτή φάση ενός διαρκούς αγώνα που αποτελεί αναμετάφραση της αντίθεσης μεταξύ Δεξιάς και Αριστεράς, καθολικών και άθεων στους κόλπους του πεδίου της διανόησης, οι θεμελιώδεις διακρίσεις, που θα καταστούν δομικές αρχές των επόμενων θεωρήσεων του κόσμου, εκδηλώνονται με απόλυτη διαύγεια: η άρνηση της λογικής ή της διάνοιας εν ονόματι της καρδιάς ή της πίστης οδηγεί σε έναν αντιορθολογισμό ή σ' έναν ανορθολογισμό που προκρίνει την κατανόηση σε βάρος της ερμηνείας, που απορρίπτει την επιστήμη και κυρίως την κοινωνική επιστήμη —και ιδιαίτερα την «τευτονική» κοινωνιολογία— καταλογίζοντάς της επαγωγισμό, θετικισμό και υλισμό, που εξυμνεί την «κουλτούρα» εις βάρος της άψυχης ευρυμάθειας των «διανοούμενων τεχνοκρατών» και των αρχειοθηκών τους, που επιδιώκει να ανασυστήσει το εθνικό ιδεώδες, δηλαδή τον κλασικό ανθρωπισμό, τα λατινικά και τα ελληνικά, το πάνθεον των Γάλλων συγγραφέων, καθώς επίσης, σε μια άλλη τάξη, τον αθλητισμό και τις ανδρικές αρετές.

Η αντίθεση μεταξύ των κρατούντων και των διεκδικητών θεσμοποιεί μέσα στο ίδιο το εσωτερικό του πεδίου την ένταση μεταξύ εκείνων που, σαν να επρόκειτο για αγώνα δρόμου, πασχίζουν να ξεπεράσουν τους αντιπάλους τους και εκείνων που δε θέλουν να ξεπεραστούν. Είναι η περίπτωση του Ζολά και του Μοπασσάν, οι οποίοι, μετά την επιτυχία του ψυχολογικού μυθιστορήματος, αλλάζουν τη θεματική και τον τρόπο τους με το *Le Rêve [Το Όνειρο]* και το *Μια Ζωή*, σαν να θέλουν να υλοποιήσουν εκ των προτέρων το σχέδιο των αντιπάλων τους: «Εξάλλου, αν είχα το χρόνο, θα το έκανα εγώ ο ίδιος αυτό που εκείνοι επιθυμούν» απαντά ο Ζολά στην έρευνα του Υρέ, εννοώντας ότι θα επιτελούσε ο ίδιος αυτή την υπέρβαση του νατουραλισμού, δηλαδή του ίδιου του του εαυτού, την οποία προσπαθούσαν να επιτελέσουν οι αντίπαλοί του εναντίον του.[16]

Ειδικές επαναστάσεις και εξωτερικές αλλαγές

Αν οι διαρκείς αγώνες μεταξύ των κατόχων του ειδικού κεφαλαίου και εκείνων που στερούνται ακόμη αυτό το κεφάλαιο συνιστούν τον κινητήριο μηχανισμό ενός αδιάκοπου μετασχηματισμού της προσφοράς συμβολικών προϊόντων, εξακολουθεί να ισχύει πως, μόνο όταν βρίσκουν στήριγμα σε εξωτερικές αλλαγές με την ίδια φορά, αυτοί οι αγώνες μπορούν να οδηγήσουν σε βαθύτερους μετασχηματισμούς των συμβολικών συσχετισμών δυνάμεων όπως είναι οι ανατροπές της ιεραρχίας των ειδών, των σχολών και

[16] J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire, ό.π.*, σ. 160.

των δημιουργών. Μεταξύ αυτών των αλλαγών, η πιο καθοριστική είναι το δίχως άλλο η (συνδεδεμένη με την οικονομική άνθηση) αύξηση του πληθυσμού που συμμετέχει στη σχολική εκπαίδευση (σε όλες τις βαθμίδες του εκπαιδευτικού συστήματος), η οποία βρίσκεται στη βάση δύο παράλληλων διαδικασιών: την αύξηση του αριθμού των παραγωγών που μπορούν να ζουν από την πένα τους ή να εξασφαλίζουν την επιβίωσή τους από μικροεπαγγέλματα που προσφέρονται από τις πολιτιστικές επιχειρήσεις — εκδοτικούς οίκους, εφημερίδες κτλ.· τη διεύρυνση της αγοράς των δυνητικών αναγνωστών, που προσφέρονται έτσι στους διαδοχικούς διεκδικητές (ρομαντικούς, παρνασσιστές, νατουραλιστές, συμβολιστές κτλ.) και στα προϊόντα τους. Αυτές οι δύο διαδικασίες είναι προφανώς συνδεδεμένες μεταξύ τους στο βαθμό που η αύξηση της αγοράς των δυνητικών αναγνωστών, επιτρέποντας την ανάπτυξη του Τύπου και του μυθιστορήματος, επιτρέπει ταυτόχρονα και τον πολλαπλασιασμό των διαθέσιμων μικροεπαγγελμάτων.

Γενικότερα, παρ' όλο που με την ευρύτερη έννοια είναι ανεξάρτητοι *ως προς την αρχή τους*, οι εσωτερικοί αγώνες εξαρτώνται πάντοτε, *ως προς την έκβασή τους*, από την επικοινωνία που μπορούν να αναπτύξουν με τους εξωτερικούς αγώνες — είτε πρόκειται για αγώνες στους κόλπους του πεδίου της εξουσίας είτε στους κόλπους του κοινωνικού πεδίου στο σύνολό του. Κατ' αυτό τον τρόπο, η νατουραλιστική επανάσταση έγινε δυνατή χάρη στη συνάντηση μεταξύ, από τη μια πλευρά, των νέων διαθέσεων που κατάφεραν να εισαγάγουν ο Ζολά και οι φίλοι του στο πεδίο παραγωγής, και, από την άλλη, των αντικειμενικών ευκαιριών που εξασφαλίζουν τις συνθήκες εκπλήρωσης αυτών των διαθέσεων: δηλαδή, αφενός, μιας έκπτωσης του δικαιώματος εισόδου στα λογοτεχνικά επαγγέλματα συνδεδεμένης με μια σχετικώς ευνοϊκή κατάσταση στην αγορά της πνευματικής εργασίας (με την ευρύτερη έννοια), η οποία προτείνει επαγγέλματα ικανά να εξασφαλίσουν ένα ελάχιστο εισόδημα στους συγγραφείς που δε διαθέτουν οικονομικούς πόρους, όπως ο ίδιος ο Ζολά, υπάλληλος του βιβλιοπωλείου Hachette από το 1860 ως το 1865 και συνεργάτης πολλών εφημερίδων, και, αφετέρου, μιας λογοτεχνικής αγοράς σε άνθηση, δηλαδή περισσότερους και πιο διεσπαρμένους κοινωνικά αναγνώστες, άρα δυνητικά διατεθειμένους να υποδεχτούν τα νέα προϊόντα.

Ακριβώς όπως η επιτυχία του νατουραλισμού, έτσι και η αναστροφή που επιτελείται εις βάρος του στη δεκαετία του 1880 δεν μπορεί να γίνει κατανοητή παρά μόνο ως άμεση συνέπεια των εξωτερικών, οικονομικών ή πολιτικών, αλλαγών. Η «κρίση του νατουραλισμού» είναι συνακόλουθη μιας κρίσης της λογοτεχνικής αγοράς, δηλαδή, για να είμαστε πιο ακριβείς, της

εξαφάνισης των συνθηκών που, στην προηγούμενη περίοδο, είχαν ευνοήσει την πρόσβαση των νέων κοινωνικών κατηγοριών στην κατανάλωση και παράλληλα στην παραγωγή. Και η πολιτική κατάσταση (πολλαπλασιασμός των Bourses du Travail,[17] ανάπτυξη της CGT [Γενικής Συνομοσπονδίας Εργασίας] και του σοσιαλιστικού κινήματος, Ανζέν, Φουρμί[18] κτλ.), η οποία δεν είναι άσχετη με την πνευματιστική ανανέωση στην αστική τάξη (και τις πολυάριθμες μεταστροφές συγγραφέων), δεν μπορεί παρά να ενθαρρύνει αυτούς που, ωθούμενοι από την εσωτερική λογική του ανταγωνισμού, ορθώνονται στο εσωτερικό του πεδίου ενάντια στους νατουραλιστές (και, μέσω αυτών, ενάντια στις πολιτισμικές αξιώσεις των ανερχόμενων τμημάτων της αστικής και της μικροαστικής τάξης). Η ατμόσφαιρα πνευματιστικής παλινόρθωσης ευνοεί το δίχως άλλο την επιστροφή σε μορφές τέχνης που, όπως η συμβολιστική ποίηση ή το ψυχολογικό μυθιστόρημα, οδηγούν στον υπέρτατο βαθμό της την καθησυχαστική άρνηση του κοινωνικού κόσμου.

Μας μένει να εξετάσουμε με ποιον τρόπο μπορεί να αναδυθεί το «δημιουργικό σχέδιο» από τη συνάντηση των ιδιαίτερων διαθέσεων που ένας παραγωγός (ή μια ομάδα παραγωγών) εισάγει στο πεδίο (λόγω της προηγούμενης τροχιάς του και της θέσης του μέσα στο πεδίο) με το χώρο των εγγεγραμμένων μέσα στο πεδίο δυνατοτήτων (αυτό που περιγράφουμε με τον αόριστο όρο καλλιτεχνική και λογοτεχνική παράδοση). Στην ιδιαίτερη περίπτωση του Ζολά, θα πρέπει να αναλύσουμε αυτό που, στην εμπειρία του συγγραφέα (γνωρίζουμε κυρίως ότι έζησε καταδικασμένος σε μακροχρόνια φτώχεια εξαιτίας του πρόωρου θανάτου του πατέρα του), ευνόησε την ανάπτυξη μιας ανατρεπτικής θεώρησης της οικονομικής και κοινωνικής αναγκαιότητας (δηλαδή της μοίρας) την οποία εκφράζει ολόκληρο το έργο του, και την εξαιρετική δύναμη ρήξης και αντίστασης (που το δίχως άλλο προέρχονται από τις ίδιες διαθέσεις) που του ήταν απαραίτητες ώστε να μπορέσει να υλοποιήσει αυτό το έργο και να το υπερασπιστεί ενάντια σ' ολόκληρη τη λογική του πεδίου. «Ένα έργο» έγραφε στο *Le Naturalisme au théâtre* «δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια μάχη ενάντια στις συμβάσεις». Μόνο η συνάντηση μιας εξαιρετικά ευνοϊκής συγκυρίας και

---

[17] Ενώσεις των μελών των συνδικαλιστικών οργανώσεων μιας πόλης ή μιας επαρχίας με σκοπό την υπεράσπιση των συμφερόντων τους και την οργάνωση υπηρεσιών συλλογικού συμφέροντος. Η πρώτη Bourse du Travail έγινε στο Παρίσι το Φεβρουάριο του 1887. (Σ.τ.Μ.)

[18] Στην κοινότητα Anzin έγινε το 1884 απεργία των εργατών στα ορυχεία· στην κοινότητα Fourmies, την 1η Μαΐου 1891, σε μια εργατική διαδήλωση ο στρατός άνοιξε πυρ κατά του πλήθους, σκότωσε εννέα άτομα και τραυμάτισε εξήντα. (Σ.τ.Μ.)

μιας αδιάλλακτης αδιαφορίας απέναντι στις σιωπηρές επιταγές του λογοτεχνικού πεδίου και, μετά την επιτυχία της *Ταβέρνας*, απέναντι σε όλες τις εκδηλώσεις μίσους ή περιφρόνησης, μπορούσε να καταστήσει δυνατή μια τέτοια πρόκληση απέναντι σε ορισμένα από τα πιο θεμελιώδη κανονιστικά πρότυπα της λογοτεχνικής ευπρέπειας, και πάνω απ' όλα να εξασφαλίσει τη διάρκεια της επιτυχίας του.

Η επινόηση του διανοούμενου

Είναι ωστόσο πιθανό ότι ο Ζολά δε θα είχε ξεφύγει από την ανυποληψία στην οποία τον εξέθεταν οι εμπορικές του επιτυχίες και η υποψία χυδαιότητας που αυτές υπαινίσσονταν, αν δεν είχε επιτύχει (χωρίς να το επιδιώξει) να αλλάξει, τουλάχιστον εν μέρει, τις ισχύουσες αρχές πρόσληψης και εκτίμησης, κυρίως συστήνοντας ως ελεύθερη και νόμιμη επιλογή τη στάση της ανεξαρτησίας και της ειδικής αξιοπρέπειας του ανθρώπου των γραμμάτων, θεμελιωμένη στο γεγονός ότι θέτει το ειδικό του κύρος στην υπηρεσία πολιτικών σκοπών. Για να το πετύχει αυτό χρειάστηκε να δημιουργήσει μια καινούρια μορφή, τη μορφή του διανοούμενου, επινοώντας για τον καλλιτέχνη μια αποστολή προφητικής ανατροπής, αδιαχώριστα πολιτικής και πνευματικής, ικανής να εμφανίζει όλο αυτό που οι αντίπαλοί του περιέγραφαν ως αποτέλεσμα ενός χυδαίου ή εκφυλισμένου γούστου ως αισθητική, ηθική και πολιτική στάση, και μάλιστα τέτοια ώστε να μπορεί να βρει στρατευμένους υποστηρικτές. Οδηγώντας στο τέλος της την εξέλιξη του λογοτεχνικού πεδίου προς την κατεύθυνση της αυτονομίας, προσπαθεί να επιβάλει ακόμα και στην πολιτική τις αξίες ανεξαρτησίας που διακηρύσσονταν στο λογοτεχνικό πεδίο. Και αυτό ακριβώς επιτυγχάνει όταν, στην υπόθεση Ντρέυφους, καταφέρνει να εισαγάγει στο πολιτικό πεδίο ένα πρόβλημα συγκροτημένο σύμφωνα με τις χαρακτηριστικές αρχές διαίρεσης του πεδίου της διανόησης και να επιβάλει σε ολόκληρο το κοινωνικό σύμπαν τους άγραφους νόμους αυτού του ιδιαίτερου κόσμου του οποίου ωστόσο η ιδιαιτερότητα έγκειται στο γεγονός ότι διεκδικεί την καθολικότητα.[19]

Παραδόξως, λοιπόν, η αυτονομία του πεδίου της διανόησης είναι αυτή που καθιστά δυνατή την εναρκτήρια πράξη ενός συγγραφέα ο οποίος, στο όνομα κανονιστικών προτύπων που ανήκουν στο λογοτεχνικό πεδίο, παρεμ-

---

[19] Βλ. C. Charle, «Champ littéraire et champ du pouvoir. Les écrivains et l'affaire Dreyfus», *Annales ESC*, τχ. 2, Μάρτιος-Απρίλιος 1977, σσ. 240-264.

βαίνει στο πολιτικό πεδίο και συστήνεται έτσι ως διανοούμενος. Το *Κατηγορώ* είναι η κατάληξη και η ολοκλήρωση της συλλογικής διαδικασίας χειραφέτησης που συντελέστηκε βαθμιαία στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής: ως προφητική ρήξη με την κατεστημένη τάξη, επιβεβαιώνει, ενάντια σε κάθε λογική του κράτους, τη μη αναγωγιμότητα των αξιών της αλήθειας και της δικαιοσύνης και ταυτόχρονα την ανεξαρτησία όσων διαφυλάσσουν αυτές τις αρχές απέναντι στα κανονιστικά πρότυπα της πολιτικής (εκείνα του πατριωτισμού, παραδείγματος χάρη) και στους περιορισμούς της οικονομικής ζωής.

Ο διανοούμενος συστήνεται ως τέτοιος παρεμβαίνοντας στο πολιτικό πεδίο *εν ονόματι της αυτονομίας* και των ειδικών αξιών ενός πεδίου πολιτιστικής παραγωγής που έχει κατακτήσει έναν υψηλό βαθμό ανεξαρτησίας απέναντι στις εξουσίες (και όχι, όπως ο πολιτικός με ισχυρό πολιτισμικό κεφάλαιο, βάσει ενός καθαρά πολιτικού κύρους, που έχει αποκτηθεί με τίμημα την άρνηση της σταδιοδρομίας και των αξιών του διανοούμενου). Με αυτό τον τρόπο αντιπαρατίθεται στο συγγραφέα του 17ου αιώνα, προσοδούχο του κράτους, κοινωνικά πιστωμένο με μια λειτουργία αναγνωρισμένη αλλά υποταγμένη, αυστηρά περιορισμένη στην ψυχαγωγία και αποκομμένη έτσι από τα καυτά ζητήματα της πολιτικής και της θεολογίας· αντιπαρατίθεται επίσης στον εμπνευσμένο νομοθέτη που διεκδικεί την άσκηση μιας πνευματικής εξουσίας στην τάξη της πολιτικής και τον ανταγωνισμό με τον ηγεμόνα ή τον υπουργό στο δικό του χώρο, όπως κάνει ο Ρουσσό γράφοντας το Σύνταγμα της Πολωνίας· αντιπαρατίθεται εντέλει σ' εκείνους που, έχοντας ανταλλάξει μια θέση (συχνά δεύτερης τάξης) στο πεδίο της διανόησης με μια θέση στο πολιτικό πεδίο, έρχονται σε λιγότερο ή περισσότερο φανερή ρήξη με τις αξίες του σύμπαντος καταγωγής τους και, αγωνιώντας να επιβεβαιωθούν ως άνθρωποι της δράσης, γίνονται συχνά οι πλέον επιρρεπείς στην καταγγελία του ιδεαλισμού ή του μη πραγματισμού των «θεωρητικών», ώστε να αποκτήσουν έτσι το δικαίωμα να προδώσουν τις αρχές που είναι εγγεγραμμένες σ' αυτές τις θεωρίες. Περικλεισμένος στη δική του τάξη, στηριγμένος στις δικές του αξίες ελευθερίας, ανιδιοτέλειας και δικαιοσύνης, που δεν του αφήνουν περιθώριο να απαρνηθεί το ειδικό κύρος και την ειδική ευθύνη του με αντάλλαγμα υποτιμημένα κατ' ανάγκην εφήμερα οφέλη ή εξουσίες, ανακηρύσσει τον εαυτό του, ενάντια στους ειδικούς νόμους της πολιτικής, τους νόμους της Realpolitik και της λογικής του κράτους,[20] υπερασπιστή καθολικών αρχών που δεν είναι παρά

[20] Σχετικά με την εξέλιξη της έννοιας της «λογικής του κράτους» ως ειδικής λογικής,

το προϊόν της καθολίκευσης των ειδικών αρχών του δικού του σύμπαντος.[21]

Η επινόηση του διανοούμενου, που ολοκληρώνεται με τον Ζολά, δεν προϋποθέτει μόνο την πρότερη αυτονόμηση του πεδίου της διανόησης. Είναι η κατάληξη μιας άλλης, παράλληλης διαδικασίας διαφοροποίησης, της διαδικασίας που οδηγεί στη σύσταση ενός σώματος επαγγελματιών της πολιτικής και η οποία ασκεί έμμεσες συνέπειες στη σύσταση του πεδίου της διανόησης.[22] Ο φιλελεύθερος αγώνας εναντίον της Παλινόρθωσης και το άνοιγμα που έγινε προς τους ανθρώπους των γραμμάτων στην ορλεανική περίοδο είχαν ευνοήσει, αν όχι μια πολιτικοποίηση της διανοητικής ζωής, τουλάχιστον ένα είδος μη διαφοροποίησης της λογοτεχνίας και της πολιτικής, όπως μαρτυρεί και η άνθηση των λογοτεχνών πολιτικών και των πολιτικών λογοτεχνών, όπως οι Γκυζό, Τιερ, Μισλέ, Τιερρύ, Βιλλμαίν, Κουζέν, Ζουφρουά ή Νιζάρ. Η επανάσταση του 1848, που απογοητεύει ή ανησυχεί τους φιλελεύθερους, και κυρίως η Δεύτερη Αυτοκρατορία επαναφέρουν την πλειονότητα των συγγραφέων σ' ένα είδος πολιτικού ησυχασμού, αδιαχώριστου από μια αλαζονική αναδίπλωση προς την τέχνη για την τέχνη, η οποία εν προκειμένω ορίζεται εναντίον της «κοινωνικής τέχνης». Θυμόμαστε τον Μποντλαίρ να κατακεραυνώνει τους σοσιαλιστές: «Προπηλάκισε με ευλάβεια τις ωμοπλάτες του αναρχικού!».[23] Ή τον Λεκόντ ντε Λιλ να κάνει μάθημα στον Λουί Μενάρ, που παρέμενε πιστός στα πολιτικά του ιδεώδη: «Θα περάσεις λοιπόν τη ζωή σου λατρεύοντας τον Μπλανκί, που δεν είναι τίποτα περισσότερο και τίποτα λιγότερο από ένα επαναστατικό τσεκούρι, τσεκούρι χρήσιμο στη θέση του, πολύ το εκτιμώ,

---

η οποία δεν μπορεί να αναχθεί ούτε σε «ηθικοπρακτική λογική» ούτε σε «θεολογική λογική», βλ. E. Thuau, *Raison d'État et Pensée politique à l'époque de Richelieu*, διδακτορική διατριβή, Παρίσι, Université de Paris, 1966.

[21] Βλέπουμε επί τη ευκαιρία πόσο απόλυτα εξωπραγματικοί ήταν οι μεγάλοι επιρρεπείς νόμοι όπως αυτός που θα ήθελε οι διανοούμενοι να χάνουν σε πολιτική εξουσία όσο κερδίζουν σε αυτονομία: στην πραγματικότητα, όπως βλέπουμε, αυτό που αλλάζει είναι η μορφή της εξουσίας σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μην έχει ιδιαίτερο νόημα να συγκρίνουμε την κριτική και αρνητική εξουσία ενός Zola ή ενός Sartre με την εξαρτημένη εξουσία ενός Corneille ή ενός Racine.

[22] Σχετικά με την ειδική λογική του πολιτικού πεδίου, βλ. P. Bourdieu, «La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ politique», *Actes de la recherche en sciences sociales*, τχ. 36-37, 1981, σσ. 3-24· στα ελληνικά, P. B., *Γλώσσα και συμβολική εξουσία*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, εισαγ. Ν. Παναγιωτόπουλος, Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, 1999.

[23] C. Baudelaire, παρατίθεται στο C. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art.*, *ό.π.*, σ. 81.

αλλά εντέλει τσεκούρι! Εμπρός! Τη μέρα που θα έχεις κάνει ένα ωραίο έργο, θα έχεις αποδείξει την αγάπη σου για τη δικαιοσύνη και το δίκαιο περισσότερο απ' ό,τι αν έγραφες είκοσι τόμους οικονομίας».[24] Αλλά η πιο τυπική έκφραση αυτής της απογοήτευσης βρίσκεται στον Φλομπέρ, τον Ταιν ή τον Ρενάν, οι οποίοι κατέφυγαν στο έργο τους και τήρησαν σιγή όσον αφορά τα πολιτικά γεγονότα.

Μεταξύ των παραγόντων που προσανατόλισαν τους συγγραφείς προς μια ενίσχυση της αυτονομίας τους ως προς τα εξωτερικά αιτήματα, έπαιξε οπωσδήποτε καθοριστικό ρόλο η εχθρότητα απέναντι στην πολιτική και απέναντι σ' εκείνους που ήθελαν να επανεισαγάγουν τα πολιτικά διακυβεύματα στους κόλπους του πεδίου, όπως έκαναν οι υποστηρικτές της κοινωνικής τέχνης. Έτσι, χάρη σε μια παράξενη ανατροπή, στηριζόμενος ακριβώς σ' αυτό το ειδικό κύρος που είχε κατακτηθεί ενάντια στην πολιτική από τους καθαρούς συγγραφείς και καλλιτέχνες, ο Ζολά και οι επιστήμονες που γεννήθηκαν από την ανάπτυξη της ανώτερης εκπαίδευσης και της έρευνας θα καταφέρουν να έρθουν σε ρήξη με τη συστηματική πολιτική αδιαφορία των προκατόχων τους, για να παρέμβουν, στην περίπτωση της υπόθεσης Ντρέυφους, στο ίδιο το πολιτικό πεδίο, αλλά με όπλα που δεν ανήκαν στην πολιτική.

Ο «στρατευμένος», «εποικοδομητικός», ενίοτε ακόμη και «απόστολος» Ζολά, τον οποίο επινόησε εξολοκλήρου η αγωνιστική παράδοση, εκ περιτροπής με τη σχολική ευλάβεια, καλύπτει το γεγονός ότι ο υπερασπιστής του Ντρέυφους είναι ο ίδιος που υπερασπίστηκε τον Μανέ εναντίον της Ακαδημίας, του Σαλονιού και του αστικού καθωσπρεπισμού, αλλά επίσης —και στο όνομα της ίδιας πίστης στην αυτονομία του καλλιτέχνη— εναντίον του Προυντόν και των «ανθρωπιστικών», ηθικοπλαστικών και σοσιαλιζουσών αναγνώσεών του της ζωγραφικής: «Υπερασπίστηκα τον κύριο Μανέ όπως θα υπερασπίζομαι σε όλη τη ζωή μου κάθε ελεύθερη ατομικότητα που δέχεται επίθεση. Θα είμαι πάντοτε από την πλευρά των ηττημένων. Υπάρχει ένας ολοφάνερος αγώνας ανάμεσα στις αδάμαστες ιδιοσυγκρασίες και το πλήθος». Και πιο κάτω: «Φαντάζομαι πως βρίσκομαι στη μέση του δρόμου και ότι συναντώ ένα κοπάδι πιτσιρίκια που ακολουθούν τον Εντουάρ Μανέ πετώντας του πέτρες. Οι κριτικοί της τέχνης —συγγνώμη, οι αστυφύλακες— δεν κάνουν καλά τη δουλειά τους· αυξάνουν τον ορυμαγδό αντί να τον κατευνάζουν, κι ακόμη —ας με συγχωρήσει ο Θεός!— μου φαίνεται ότι

---

[24] C. M. Leconte de Lisle, επιστολή στον Louis Ménard, 7 Σεπτεμβρίου 1849, παρατίθεται στο P. Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, *ό.π.*

οι χωροφύλακες κρατούν στα χέρια τους τεράστιες πλάκες πεζοδρομίου. Υπάρχει ήδη σ' αυτό το θέαμα μια κάποια χυδαιότητα που με θλίβει, εμένα, τον ανιδιοτελή διαβάτη, με τον ήρεμο και χαλαρό βηματισμό. Πλησιάζω, ρωτώ τα πιτσιρίκια, ρωτώ τους αστυφύλακες· ξέρω ποιο έγκλημα έχει διαπράξει ετούτος ο παρίας που λιθοβολείται. Επιστρέφω στο σπίτι μου και γράφω, προς τιμήν της αλήθειας, το κατηγορητήριο που τώρα θα διαβάσετε».[25] Ένα τέτοιο κατηγορητήριο θα γεννήσει το *Κατηγορώ*.

Οι ανταλλαγές μεταξύ ζωγράφων και συγγραφέων

Ωστόσο —και το παράδειγμα του ίδιου του Ζολά είναι αρκετό για να μας το υπενθυμίσει— πρέπει εδώ να οπισθοχωρήσουμε και να αποκτήσουμε μια ευρύτερη θέαση της διαδικασίας αυτονόμησης του λογοτεχνικού και του καλλιτεχνικού πεδίου. Στην πραγματικότητα, δεν μπορούμε να κατανοήσουμε τη συλλογική μεταστροφή που οδήγησε στην επινόηση του συγγραφέα και του καλλιτέχνη μέσω της σύστασης σχετικά αυτόνομων κοινωνικών συμπάντων όπου οι οικονομικές αναγκαιότητες (εν μέρει) αναστέλλονται, παρά μόνο υπό την προϋπόθεση να υπερβούμε τα όρια που επιβάλλει η διαίρεση των ειδικοτήτων και των αρμοδιοτήτων: το ουσιώδες παραμένει ακατανόητο όσο παραμένουμε εγκλωβισμένοι στα όρια μιας και μόνο παράδοσης, είτε της λογοτεχνικής είτε της καλλιτεχνικής. Δεδομένου ότι τα βήματα προόδου προς την αυτονομία επιτελούνται σε διαφορετικές στιγμές στα δύο σύμπαντα, λόγω των διαφορετικών οικονομικών ή μορφολογικών μεταβολών και αναφορικά με εξουσίες που διαφέρουν κι αυτές μεταξύ τους, όπως είναι η Ακαδημία ή η αγορά, οι συγγραφείς καταφέρνουν να επωφεληθούν από τις κατακτήσεις των ζωγράφων, και αντιστρόφως, ώστε να αυξήσουν και οι δύο την ανεξαρτησία τους.[26]

---

[25] Βλ. É. Zola, *Mes Haines*, Παρίσι, Fasquelle, 1923, σσ. 322 και 330. Και επίσης με αφορμή τον Courbet και τον Proudhon: «Ένας μουσαμάς είναι γι' αυτόν ένα θέμα· βάψτε τον κόκκινο ή πράσινο, λίγο τον ενδιαφέρει! [...] Σχολιάζει, εκβιάζει τον πίνακα για να σημάνει κάτι· για τη μορφή ούτε μια λέξη». Ή πάλι: «Για μένα, αντίθετα, η τέχνη μου είναι μια άρνηση της κοινωνίας, μια κατάφαση του ατόμου, έξω από κάθε κανόνα και κάθε αναγκαιότητα» (É. Zola, *στο ίδιο*, σσ. 35-36, 39).

[26] Στηρίζομαι εδώ στην έρευνα που πραγματοποίησα σε σχέση με τη *συμβολική επανάσταση* που επιτελέστηκε από τον Μανέ, και της οποίας παρουσίασα τα πρώτα αποτελέσματα (σχετικά με την Ακαδημία και το ακαδημαϊκό βλέμμα) στο P. Bourdieu, «L'institutionnalisation de l'anomie», *Les Cahiers du Musée national de l'art moderne*,

Η κοινωνική κατασκευή των αυτόνομων πεδίων παραγωγής συνοδεύεται από την κατασκευή ειδικών αρχών πρόσληψης και εκτίμησης του φυσικού και του κοινωνικού κόσμου (και των λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών αναπαραστάσεων αυτού του κόσμου), δηλαδή από την επεξεργασία ενός καθαρά αισθητικού τρόπου πρόσληψης, που τοποθετεί την αρχή της «δημιουργίας» στην αναπαράσταση και όχι σ' αυτό που αναπαρίσταται, και που δεν επιβεβαιώνεται πουθενά αλλού με τόση πληρότητα όσο στην ικανότητα να συσταθούν αισθητικά τα ποταπά ή χυδαία αντικείμενα του μοντέρνου κόσμου.

Αν οι καινοτομίες που οδήγησαν στην επινόηση του καλλιτέχνη και της τέχνης της μοντέρνας εποχής δεν είναι κατανοητές παρά μόνο αν αναχθούν στην κλίμακα του συνόλου των πεδίων πολιτιστικής παραγωγής, αυτό συμβαίνει διότι, κατ' αναλογία με τη χρονική ασυμφωνία των μετασχηματισμών που επιτελέστηκαν στο λογοτεχνικό και στο καλλιτεχνικό πεδίο, οι καλλιτέχνες και οι συγγραφείς κατάφεραν, σαν σε σκυταλοδρομία, να επωφεληθούν από τις συντελεσμένες σε διαφορετικές στιγμές προόδους των αντίστοιχων πρωτοποριών τους. Έτσι κατάφεραν να βρεθούν συγκεντρωμένες ανακαλύψεις οι οποίες, αφού έγιναν δυνατές χάρη στην ειδική λογική του ενός ή του άλλου από τα δύο πεδία, εμφανίζονται αναδρομικά ως συμπληρωματικές όψεις μίας και της αυτής ιστορικής διαδικασίας.

Θα αναλύσω αλλού την ιστορία των αγώνων που αναγκάστηκαν να διεξαγάγουν οι ζωγράφοι, και ειδικότερα ο Μανέ, για να κατακτήσουν την αυτονομία τους απέναντι στην Ακαδημία· καθώς και τη διαδικασία στο τέλος της οποίας το σύμπαν των καλλιτεχνών παύει να λειτουργεί ως *εργαλείο* ιεραρχημένο και ελεγχόμενο από ένα σώμα, για να συσταθεί σιγά σιγά σε *πεδίο* ανταγωνισμού για το μονοπώλιο της καλλιτεχνικής νομιμότητας: η διαδικασία που οδηγεί στη σύσταση ενός πεδίου είναι μια διαδικασία *θεσμοθέτησης της ανομίας*, στο τέλος της οποίας κανείς δεν μπορεί να θεωρηθεί κύριος και απόλυτος κάτοχος του *νόμου*, της νόμιμης αρχής θέασης και διαίρεσης. Η συμβολική επανάσταση της οποίας πρωτοπόρος είναι ο Μανέ καταργεί την ίδια τη δυνατότητα αναφοράς σε μια υπέρτατη εξουσία, σ' ένα τελεσίδικο δικαστήριο, ικανό να επιλύσει κάθε διαφορά στον τομέα της τέχνης: ο μονοθεϊσμός του κεντρικού νομοθέτη (που για πολύ καιρό ενσαρκωνόταν από την Ακαδημία) παραχωρεί τη θέση του στον ανταγωνι-

---

τχ. 19-20, 1987, σσ. 6-19. Θέλησα να προτείνω εδώ ένα *απλοποιημένο σχήμα* των ανταλλαγών μεταξύ ζωγράφων και συγγραφέων, που εναπόκειται στον αναγνώστη να το πλουτίσει και να το ποικίλει με αποχρώσεις.

σμό πολυάριθμων αβέβαιων θεών. Η αμφισβήτηση της Ακαδημίας επανενεργοποιεί τη φαινομενικά πεπερασμένη ιστορία μιας καλλιτεχνικής παραγωγής, περιχαρακωμένης στον περιφραγμένο κόσμο των προκαθορισμένων δυνατοτήτων, και ανοίγει προς εξερεύνηση ένα άπειρο σύμπαν δυνατοτήτων. Ο Μανέ γκρεμίζει τα κοινωνικά θεμέλια του σταθερού και απόλυτου σημείου θέασης του καλλιτεχνικού απολυταρχισμού (όπως γκρεμίζει και την ιδέα ενός προνομιακού τόπου του φωτός, που στο εξής θα είναι παρόν παντού στην επιφάνεια των πραγμάτων): εγκαθιδρύει την πολλαπλότητα των σημείων θέασης, που είναι εγγεγραμμένη στην ίδια την ύπαρξη ενός πεδίου (και μπορούμε να αναρωτηθούμε αν η εγκατάλειψη —που συχνά επισημαίνεται— του υπέρτατου, σχεδόν θεϊκού, σημείου θέασης στην ίδια τη γραφή του μυθιστορήματος δε διατηρεί κάποια σχέση με την εμφάνιση στο πεδίο μιας πολλαπλότητας ανταγωνιστικών προοπτικών).

Αναφερόμενος στον επαναστατικό ρόλο του Μανέ (όπως εξάλλου και του Μποντλαίρ και του Φλομπέρ), δε θα ήθελα να ενθαρρύνω μια αφελώς ασυνεχή θεώρηση της γένεσης του πεδίου. Αν είναι αλήθεια πως μπορούμε να προσδιορίσουμε τη στιγμή κατά την οποία η αργή διαδικασία *ανάδυσης* (όπως λέει, πολύ ορθά, ο Ίαν Χάκινγκ) μιας δομής υφίσταται τον κρίσιμο μετασχηματισμό που μοιάζει να οδηγεί στην ολοκλήρωση της δομής, είναι εξίσου αλήθεια ότι μπορούμε να τοποθετήσουμε σε καθεμία από τις στιγμές αυτής της συνεχούς και συλλογικής διαδικασίας την ανάδυση μιας προσωρινής μορφής της δομής, ήδη ικανής να προσανατολίσει και να ορίσει τα φαινόμενα που μπορούν να παραχθούν και να συμβάλει έτσι στην πιο ολοκληρωμένη επεξεργασία της δομής. Θα ανέτρεχα όμως στον Αριστοτέλη, σαν ένα αντίδοτο ενάντια στην ψευδαίσθηση των πρώτων ξεκινημάτων, για να ζητήσω αυτό που θα μπορούσε να είναι η (κάπως ειρωνική) διατύπωση του ψευδοπροβλήματος που προκάλεσε τόσες άγονες διαμάχες σχετικά με τη γέννηση του καλλιτέχνη και του συγγραφέα: Πώς ένας διαλυμένος στρατός σταματά να υποχωρεί; Σε ποια στιγμή μπορούμε να πούμε ότι σταμάτησε; Είναι η στιγμή που σταματά ο πρώτος, ο δεύτερος ή ο τρίτος στρατιώτης; Ή είναι μόνο όταν ένας ικανός αριθμός στρατιωτών παύει να υποχωρεί, ή ακόμη όταν ο τελευταίος των λιποτακτών σταματά την υποχώρησή του; Στην πραγματικότητα, δεν μπορούμε να πούμε ότι μ' αυτόν σταματά ο στρατός· στην πραγματικότητα, είχε αρχίσει να το κάνει πριν από πολύ καιρό.

Ωστόσο, στον αγώνα τους ενάντια στην Ακαδημία, οι ζωγράφοι (και ιδίως εκείνοι που είχαν απορριφθεί από τα Σαλόνια [refusés]) μπορούσαν να στηριχτούν σε μια ολόκληρη εργασία συλλογικής επινόησης (η οποία είχε αρχίσει με το ρομαντισμό) της ηρωικής μορφής του μαχόμενου, εξεγερμένου καλλιτέχνη, του οποίου η πρωτοτυπία μετριέται με την αδυναμία κατανόησης της οποίας είναι θύμα ή με το σκάνδαλο που προκαλεί. Δέχτηκαν

όμως και την άμεση υποστήριξη των συγγραφέων, που είχαν εδώ και πολύ καιρό απελευθερωθεί από την ακαδημαϊκή αυθεντία, η οποία από το 17ο αιώνα τούς είχε εξασφαλίσει μια αναγνωρισμένη ταυτότητα προσδίδοντάς τους όμως μια περιορισμένη και, σε κάθε περίπτωση, έξωθεν προσδιορισμένη λειτουργία. Οι συγγραφείς επέστρεψαν στους καλλιτέχνες μια εξιδανικευμένη εικόνα της ηρωικής ρήξης που επιτελούσαν οι δεύτεροι και, κυρίως, μετέφεραν στην τάξη του λόγου τις ανακαλύψεις που οι ζωγράφοι έκαναν στην πράξη, ιδίως στον τομέα της τέχνης τού ζην.

Μετά τον Σατομπριάν, ο οποίος στις *Αναμνήσεις από το επέκεινα* εγκωμίαζε την εγκαρτέρηση στη φτώχεια, το πνεύμα της αφοσίωσης και την αυταπάρνηση του καλλιτέχνη, οι μεγάλοι ρομαντικοί, ο Ουγκό, ο Βινύ και ο Μυσσέ, βρήκαν στην υπεράσπιση των μαρτύρων της τέχνης πλήθος ευκαιριών για να εκφράσουν την περιφρόνησή τους προς τον αστό ή τον οίκτο τους για τον ίδιο τους τον εαυτό. Η ίδια η εικόνα του καταραμένου καλλιτέχνη, που αποτελεί κεντρικό στοιχείο της νέας θεώρησης του κόσμου, στηρίζεται απευθείας στο παράδειγμα της γενναιοδωρίας και της αυταπάρνησης που προσφέρουν οι ζωγράφοι σε όλο το σύμπαν της διανόησης: όπως ο Γκλερ, που αρνείται να λάβει οποιαδήποτε αμοιβή από τους μαθητές του, ο Κορό, που συντρέχει τον Ντομιέ, ο Ντυπρέ, που νοικιάζει ένα εργαστήριο για τον Τεοντόρ Ρουσσό, κτλ., για να μην αναφέρουμε όλους εκείνους που υπομένουν με ηρωισμό τη φτώχεια ή θυσιάζουν τη ζωή τους στην αγάπη για την τέχνη και των οποίων την παθιασμένη και ζοφερή ζωή περιγράφουν οι *Σκηνές μποέμικης ζωής*, όπως και όλα τα μυθιστορήματα παρόμοιας έμπνευσης (τα μυθιστορήματα του Σανφλερύ, παραδείγματος χάρη).

Ανιδιοτέλεια εναντίον ιδιοτέλειας, ευγένεια εναντίον ποταπότητας, γενναιοδωρία και τόλμη εναντίον τσιγκουνιάς και σύνεσης, καθαρή τέχνη και καθαρός έρωτας εναντίον της μίσθαρνης τέχνης και του μίσθαρνου έρωτα, η αντίθεση διακηρύσσεται παντού, από τη ρομαντική εποχή ήδη, πρώτα στη λογοτεχνία, με τα αναρίθμητα αντιθετικά πορτρέτα του καλλιτέχνη και του αστού (ο Τσάτερτον και ο Τζον Μπελ, ο ζωγράφος Τεοντόρ ντε Σομμερβιέ και ο γέρος σεντονοποιός Γκιγιόμ στο *Σπίτι της γάτας που παίζει τόπι*, κτλ.), αλλά επίσης και κυρίως στην τέχνη της γελοιογραφίας με τους Φιλιπόν, Γκρανβίλ, Ντεκάμ, Ανρί Μοννιέ ή τον Ντομιέ, που καταγγέλλουν το νεόπλουτο αστό στο πρόσωπο του Μαγιέ, του Ρομπέρ Μακαίρ ή του κ. Προυντόμ. Και οπωσδήποτε κανείς δε συνέβαλε περισσότερο από τον Μποντλαίρ, του οποίου τα πρώτα γνωστά κείμενα είναι τα *Σαλόνια* του 1845 και του 1846, για να συγκροτηθεί η εικόνα του καλλιτέχνη ως μοναχικού ήρωα ο οποίος, κατά τον τρόπο του Ντελακρουά, διάγει βίο αριστοκράτη αδιάφορου για τις τιμές και στραμμένου εξολοκλήρου προς τις

επερχόμενες γενιές,[27] αλλά και ως κρόνειου προσώπου με τάσεις προς την κακοτυχία και τη μελαγχολία.

Αυτήν ακριβώς την εντελώς μοναδική θεωρία της οικονομίας αυτού του ξεχωριστού κόσμου επεξεργάζονται οι συγγραφείς όταν, όπως ο Τεοφίλ Γκοτιέ στον πρόλογο της *Δεσποινίδας ντε Μωπέν* ή ο Μποντλαίρ στο *Σαλόνι του 1846*, παράγουν με αφορμή τη ζωγραφική τις πρώτες συστηματικές διατυπώσεις της θεωρίας της τέχνης για την τέχνη, αυτού του ιδιαίτερου τρόπου να ζει κανείς την τέχνη, ο οποίος έχει τις ρίζες του σε μια τέχνη τού ζην που βρίσκεται σε ρήξη με το αστικό βιοτικό ύφος, κυρίως επειδή εδράζεται στην άρνηση κάθε κοινωνικής δικαιολόγησης της τέχνης και του καλλιτέχνη.

Έχει σημασία το γεγονός ότι η έννοια της τέχνης για την τέχνη εμφανίστηκε με την ευκαιρία του *Μαινόμενου Ορλάνδου* του γλύπτη Ζαν Ντυσενιέρ (ή Γιαν ντυ Σενιέρ), που εκτέθηκε στο Σαλόνι του 1831: και πράγματι, στο σπίτι αυτού του καλλιτέχνη, στην οδό Βοζιράρ, συγκεντρώνονται στα τέλη του 1830 αυτοί τους οποίους ο Νερβάλ αποκαλεί ο «μικρός όμιλος», ο Μπορέλ, ο Νερβάλ, ο Γκοτιέ, και οι οποίοι, αφού θα απομακρυνθούν από τις υπερβολές της ομάδας «Νέοι-Γαλλίας», θα ξανασυναντηθούν, με πιο νηφάλιες θέσεις, στην οδό Ντουαγιεννέ. Ζωγράφος που είχε γίνει συγγραφέας (όπως ο Πετρύς Μπορέλ και ο Ντελεσκλύζ), άρα προδιατεθειμένος να παίξει το ρόλο του ενδιάμεσου μεταξύ των δύο συμπάντων, ο Γκοτιέ, ο πιο «ζωγραφικός» από τους συγγραφείς και ο «αψεγάδιαστος δάσκαλος» της νέας γενιάς (σύμφωνα με την αφιέρωση στα *Άνθη του κακού*), θα εκφράσει το όραμα της τέχνης και του καλλιτέχνη που επεξεργάζεται η ομάδα: ελεύθερη ανάπτυξη της διανοητικής επινόησης, ακόμα κι αν σκανδαλίζει το καλό γούστο, τις συμβάσεις και τους κανόνες, μίσος και απόρριψη πάνω απ' όλα γι' αυτούς που οι μαθητευόμενοι ζωγράφοι αποκαλούν «μπακάληδες», «φιλισταίους» ή «αστούς», εξύμνηση των απολαύσεων του έρωτα και καθαγιασμός της τέχνης, που θεωρείται ο δεύτερος δημιουργός. Συνδέοντας τον ελιτισμό με τον αντι-ωφελιμισμό, ο καλλιτέχνης περιγελά τη συμβατική ηθική, τη θρησκεία, τις υποχρεώσεις και τις ευθύνες, και περιφρονεί καθετί που θα μπορούσε να υπαινιχθεί την ιδέα μιας υπηρεσίας που η τέχνη θα όφειλε να προσφέρει στην κοινωνία.

Όπως ο Τεμπαλντέο του *Lorenzaccio*, ο οποίος, μοναδικό ελεύθερο πλάσμα μέσα σ' ένα διεφθαρμένο σύμπαν, μπορεί να δώσει κάποιο νόημα στον κόσμο, να εξορκίσει το κακό και να αλλάξει τη ζωή με τη βοήθεια της καλλιτεχνικής ενατένισης και δημιουργίας, ο ζωγράφος που παίρνει σαφή θέση ενάντια στην Ακαδημία και στον οποίο μόνο μεγαλείο μπορεί να προσθέσει

---

[27] C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, *ό.π.*, τ. II, σ. 312.

η κακή προαίρεση των επίσημων θεσμών, αντιπροσωπεύει την κατεξοχήν ενσάρκωση του «δημιουργού», παθιασμένης και ενεργητικής φύσης, επιβλητικής χάρη στην εξαιρετική ευαισθησία της και στη μοναδική της δύναμη μεταστοιχείωσης. Αυτός ο εξαιρετικά ποικίλος κόσμος, πολωμένος και ο ίδιος, ο οποίος δηλώνεται στο σύνολό του με τον όρο μποεμία, είναι, όπως έχουμε ήδη δει, ο τόπος μιας εξαιρετικής εργασίας πειραματισμού, την οποία ο Λαμενναί αποκαλεί «πνευματική ελευθεριότητα» και μέσω της οποίας επινοείται μια νέα τέχνη τού ζην.

Οι ζωγράφοι προσφέρουν στους συγγραφείς, εν είδει «παραδειγματικής προφητείας» με την έννοια που χρησιμοποιεί τη λέξη ο Μαξ Βέμπερ, το πρότυπο του καθαρού καλλιτέχνη που κι αυτοί προσπαθούν εξάλλου να επινοήσουν και να επιβάλουν· και η καθαρή ζωγραφική, την οποία αντιπαραθέτουν στην ακαδημαϊκή παράδοση, απελευθερωμένη από την υποχρέωση να υπηρετήσει κάποιο σκοπό ή, απλούστατα, να σημάνει κάτι, συμβάλλει ώστε να υλοποιηθεί η δυνατότητα μιας «καθαρής» τέχνης. Η κριτική της τέχνης, που καταλαμβάνει πολύ σημαντική θέση στη δραστηριότητα των συγγραφέων, είναι το δίχως άλλο μια ευκαιρία γι' αυτούς να ανακαλύψουν την αλήθεια της πρακτικής τους και του καλλιτεχνικού τους σχεδίου. Αυτό που διακυβεύεται δεν είναι τελικά μόνο ένας επαναπροσδιορισμός των λειτουργιών της καλλιτεχνικής δραστηριότητας· ούτε καν η νοητική επανάσταση που είναι απαραίτητη για να σκεφτεί κανείς τις εμπειρίες που απέκλειε η ακαδημαϊκή τάξη, «συγκίνηση», «εντύπωση», «φως», «πρωτοτυπία», «αυθορμητισμός», και για να αναθεωρήσει τις πιο οικείες λέξεις του παραδοσιακού λεξικού της κριτικής τής τέχνης, «αίσθηση», «σχεδίασμα», «πορτρέτο», «τοπίο». Πρόκειται για τη δημιουργία των συνθηκών μιας νέας πίστης, ικανής να δώσει νόημα στην τέχνη τού ζην μέσα σ' αυτόν τον ανεστραμμένο κόσμο που είναι το καλλιτεχνικό σύμπαν.

Οι ζωγράφοι που έρχονται σε ρήξη με την Ακαδημία και το αστικό κοινό οπωσδήποτε δε θα είχαν καταφέρει να πραγματοποιήσουν τη μεταστροφή που τους επιβαλλόταν χωρίς τη συνδρομή των συγγραφέων· χάρη στην ειδική τους ικανότητα ως επαγγελματίες της διάρρησης και στηριγμένοι σε μια παράδοση ρήξης με την «αστική» τάξη η οποία είχε θεσμοθετηθεί στο λογοτεχνικό πεδίο με το ρομαντισμό, οι συγγραφείς ήταν προδιατεθειμένοι να συνοδεύσουν την εργασία ηθικοπρακτικής και αισθητικής μεταστροφής που επιτελούσε η πρωτοπορία των ζωγράφων και να οδηγήσουν τη συμβολική επανάσταση στην πλήρη πραγματοποίησή της, συγκροτώντας, μέσω της θεωρίας της «τέχνης για την τέχνη», τις αναγκαιότητες της νέας οικονομίας των συμβολικών αγαθών σε αρχές τις οποίες έθεταν και υποστήριζαν με σαφήνεια.

Αλλά και οι συγγραφείς έμαθαν πολλά για τη δική τους αυτοδιαχείριση από την υπεράσπιση των αιρετικών ζωγράφων. Έτσι, η ελευθερία που οι ζωγράφοι —κυρίως ο Μανέ— διεκδίκησαν και απέκτησαν διακηρύσσοντας αυτό που ο Τζόζεφ Σλόαν[28] αποκαλεί «ουδετερότητα του θέματος», δηλαδή την απόρριψη κάθε ιεραρχίας μεταξύ των αντικειμένων και κάθε διδακτικής, ηθικής ή πολιτικής λειτουργίας, δεν μπορούσε παρά να λειτουργήσει αντανακλαστικά στους συγγραφείς, οι οποίοι, παρ' όλο που είχαν απελευθερωθεί πολύ νωρίτερα από τους ακαδημαϊκούς περιορισμούς, ήταν, ως χρήστες του λόγου, πιο άμεσα υποταγμένοι στην απαίτηση του «μηνύματος».

Η επανάσταση που θα οδηγήσει στη σύσταση καλλιτεχνικών συμπάντων διαχωρισμένων και κατά έναν τρόπο περίκλειστων στην καθαρότητα της διαφοράς που τα προσδιορίζει αντιστοίχως, επιτελέστηκε σε δύο χρόνους. Στην αρχή, το ζήτημα ήταν να απελευθερωθεί η ζωγραφική από την υποχρέωση να επιτελεί μια κοινωνική λειτουργία, να υπακούει σε παραγγελίες ή αιτήματα, να υπηρετεί ένα σκοπό. Σ' αυτήν τη φάση, έπαιξε καθοριστικό ρόλο η συνδρομή των συγγραφέων. Έτσι, ο Ζολά, εν ονόματι της ζωγραφικής, που σε σύγκριση με το γραπτό ή τον προφορικό λόγο δεν οφείλει να μεταδώσει κανένα μήνυμα, θα καταγγείλει τη διδακτική χρήση της ζωγραφικής του Κουρμπέ που επιδιώκει να αναδείξει ο Προυντόν: «Πώς! εσείς έχετε τη γραφή, έχετε το λόγο, μπορείτε να πείτε ό,τι θέλετε, και θα στραφείτε τώρα στην τέχνη των γραμμών και των καμπυλών για να παιδεύσετε και να διδάξετε. Έλεος, θυμηθείτε πως δεν είμαστε μονάχα λογική. Αν είστε πρακτικός, αφήστε στο φιλόσοφο το δικαίωμα να μας δίνει μαθήματα, αφήστε στο ζωγράφο το δικαίωμα να μας προσφέρει συγκινήσεις. Δεν πιστεύω πως πρέπει να απαιτείτε από το ζωγράφο να εκπαιδεύει και, σε κάθε περίπτωση, αρνούμαι κατηγορηματικά την επίδραση ενός πίνακα πάνω στα ήθη του πλήθους».[29]

Ο Μανέ και όλοι οι ιμπρεσιονιστές μετά από αυτόν αρνούνται κάθε υποχρέωση, όχι μόνο να υπηρετήσουν, αλλά και να πουν οτιδήποτε. Στο τέλος μάλιστα, για να φτάσουν μέχρι το τέρμα αυτής της επιχείρησης απελευθέρωσής τους, θα χρειαστεί να απελευθερωθούν από το συγγραφέα, που, όπως πολύ σωστά λέει ο Πισσαρρό σχετικά με τον Ουυσμάν, «κρίνει ως λογοτέχνης και δε βλέπει τις περισσότερες φορές τίποτε άλλο εκτός από

---

[28] J. C. Sloane, *French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics and Traditions, from 1848 to 1870*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1951, σ. 77.
[29] É. Zola, *Mes Haines*, *ό.π.*, σ. 34.

το θέμα».[30] Ακόμα κι όταν, όπως ο Ζολά, υπερασπίζονται τον εαυτό τους διακηρύσσοντας την ιδιαιτερότητα του ζωγραφικού, οι συγγραφείς γίνονται για τους ζωγράφους αλλοτριωτικοί ελευθερωτές. Και μάλιστα ακόμη περισσότερο στο βαθμό που, μετά το τέλος του ακαδημαϊκού μονοπωλίου της καθιέρωσης, αυτοί οι taste makers γίνονται artist makers, οι οποίοι, με το λόγο τους, κατέχουν τη δυνατότητα να δημιουργούν το έργο τέχνης ως τέτοιο. Έτσι, αμέσως μόλις απελευθερωθούν από τον ακαδημαϊκό θεσμό, οι ζωγράφοι —και πρώτοι απ' αυτούς ο Πισσαρρό και ο Γκογκέν— οφείλουν να επιχειρήσουν την απελευθέρωσή τους από τους λογοτέχνες που στηρίζονται στο έργο (όπως τον παλιό καλό καιρό της ακαδημαϊκής κριτικής) για να επιβάλουν το γούστο και την ευαισθησία τους, φτάνοντας ακόμη και μέχρι του σημείου να τοποθετηθούν πάνω από το έργο ή να το υποκαταστήσουν με το σχόλιό τους.

Η διακήρυξη μιας αισθητικής που καθιστά το ζωγραφικό έργο (και κάθε έργο τέχνης) μια εγγενώς πολύσημη πραγματικότητα, άρα μη αναγώγιμη σε οποιοδήποτε σχόλιο και οποιαδήποτε εξήγηση, οφείλει το δίχως άλλο πολλά στη θέληση που επέδειξαν οι ζωγράφοι να αποτινάξουν από πάνω τους την επιρροή των συγγραφέων. Πράγμα που δεν αποκλείει, σ' αυτή τους την προσπάθεια απελευθέρωσης, να βρήκαν όπλα και εργαλεία σκέψης στο λογοτεχνικό πεδίο, κυρίως στο χώρο των συμβολιστών, οι οποίοι, την ίδια περίπου στιγμή, αρνούνταν κάθε υπερβατικότητα του σημαινόμενου σε σχέση με το σημαίνον, καθιστώντας τη μουσική την κατεξοχήν τέχνη.

Η ιστορία της σχέσης του Οντιλόν Ρεντόν με τους κριτικούς του, κυρίως με τον Ουυσμάν, έτσι όπως την έχει περιγράψει ο Ντάριο Γκαμπόνι,[31] αποτελεί υποδειγματική απεικόνιση του τελευταίου απελευθερωτικού αγώνα που χρειάστηκε να διεξαγάγουν οι ζωγράφοι για να κατακτήσουν την αυτονομία τους και να διακηρύξουν τη μη αναγωγιμότητα του ζωγραφικού έργου σε οποιουδήποτε είδους λόγο (ενάντια στο περίφημο ut pictura poesis) ή, πράγμα που τελικά οδηγεί στο ίδιο, την άπειρη διαθεσιμότητά του σε όλους τους δυνατούς λόγους. Έτσι, ολοκληρώνεται η μακροχρόνια εργασία που οδήγησε από τον ακαδημαϊκό απολυταρχισμό —που προϋποθέτει ότι υπάρχει μια ιδεώδης αλήθεια στην οποία οφείλει να προσαρμόζεται και η παραγωγή και η ενατένιση του έργου— στον υποκειμενισμό που αφήνει στον καθένα την ελευθερία να δημιουργεί ή να αναδημιουργεί το έργο με το δικό του τρόπο.

---

[30] C. Pissarro, *Lettres* à *son fils Lucien*, Παρίσι, Albin Michel, 1950, σ. 44.

[31] D. Gamboni, *La Plume et le Pinceau*, Παρίσι, Minuit, 1989.

Είναι, ωστόσο, αλήθεια πως μόνο με τον Ντυσάν οι ζωγράφοι θα κατακτήσουν μια στρατηγική κατάλληλη να τους επιτρέψει να χρησιμοποιούν το λογοτέχνη χωρίς να χρησιμοποιούνται από αυτόν και να διαφεύγουν έτσι από τη δομική σχέση κατωτερότητας ως προς τους παραγωγούς μεταλόγου, όπου τους τοποθετεί η θέση τους ως παραγωγούς κατ' ανάγκην βουβών αντικειμένων, βουβών κυρίως όσον αφορά τους ίδιους τους δημιουργούς τους: στρατηγική η οποία συνίσταται στη μεθοδική καταγγελία και απόκρουση κάθε προσπάθειας προσάρτησης του έργου από το λόγο, τόσο στην ίδια τη σύλληψη και τη δομή του έργου, όσο και σε έναν εκ των προτέρων μεταλόγο (τον αδιαφανή και αποπροσανατολιστικό τίτλο) ή σ' ένα αναδρομικό σχόλιο· κι αυτό προφανώς χωρίς να αποθαρρύνει —όλως αντιθέτως— την εξήγηση, που είναι πάντοτε απαραίτητη για την πλήρως ολοκληρωμένη κοινωνική ύπαρξη του καλλιτεχνικού αντικειμένου.

Για τη μορφή

Η κίνηση του καλλιτεχνικού και του λογοτεχνικού πεδίου προς μια κατάσταση μεγαλύτερης αυτονομίας συνοδεύεται από μια διαδικασία διαφοροποίησης των τρόπων καλλιτεχνικής έκφρασης και μια σταδιακή ανακάλυψη της μορφής που προσιδιάζει σε κάθε τέχνη ή σε κάθε είδος, υπερβαίνοντας μάλιστα τα εξωτερικά, κοινωνικά γνωστά και αναγνωρίσιμα σημεία της ταυτότητάς του: διεκδικώντας την αυτονομία της καθαρά «εικονικής» παράστασης, όπως θα ειπωθεί αργότερα, σε σχέση με τη λεκτική εκφορά, οι ζωγράφοι εγκαταλείπουν το λογοτεχνικό, δηλαδή το «μοτίβο», το «ανέκδοτο» —οτιδήποτε θα μπορούσε να παραπέμπει σε μια προσπάθεια να αναπαραγάγουν και να αναπαραστήσουν, με δυο λόγια, να *πουν*—, υποστηρίζοντας ότι ο πίνακας οφείλει να υπακούει στους δικούς του νόμους, ειδικώς ζωγραφικούς και ανεξάρτητους από το αναπαριστώμενο αντικείμενο· ομοίως, οι συγγραφείς αποδιώχνουν το ζωγραφικό και το εικονογραφικό (χαρακτηριστικό του Γκοτιέ και των παρνασσιστών, παραδείγματος χάρη) προς όφελος του λογοτεχνικού —επικαλούμενοι τη μουσική, που δε μεταφέρει κανένα νόημα, ενάντια στο νόημα και στο μήνυμα— και, με τον Μαλλαρμέ, αποκλείουν την ακατέργαστη ομιλία της «γλώσσας του ρεπορτάζ», λόγο καθαρά καταδηλωτικό, αφελώς προσανατολισμένο προς το αντικείμενο αναφοράς.

Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Ζιντ αναφέρεται ρητά στην καθυστέρηση της λογοτεχνίας, σε σχέση με τη ζωγραφική, να εγκωμιάσει το «καθαρό» μυθιστόρημα, το

απαλλαγμένο από νόημα (αυτό ακριβώς που επινοούν ο Τζόυς, ο Φόκνερ και η Βιρτζίνια Γουλφ): «Αναρωτιέμαι συχνά ποιο θαύμα είναι η αιτία που προηγήθηκε η ζωγραφική και πώς έγινε και η λογοτεχνία αφέθηκε έτσι πίσω; Σε ποια ανυποληψία πέφτει σήμερα αυτό που συνηθίζαμε να αποκαλούμε στη ζωγραφική "μοτίβο"! Ένα ωραίο θέμα! Κάτι τέτοιο προκαλεί το γέλιο. Οι ζωγράφοι δεν τολμούν πια να διακινδυνεύσουν ένα πορτρέτο παρά μόνο με την προϋπόθεση να παρακάμψουν κάθε ομοιότητα».[32]

Με άλλα λόγια, μετά από αλλεπάλληλες αποκαθάρσεις, οι αγώνες, που τόπος τους υπήρξαν τα διαφορετικά πεδία, οδήγησαν στο να απομονωθεί σιγά σιγά η ουσιώδης αρχή αυτού που προσδιορίζει αποκλειστικά κάθε τέχνη και κάθε είδος, η «λογοτεχνικότητα», όπως λένε οι Ρώσοι φορμαλιστές, ή η «θεατρικότητα», με τον Κοπό, τον Μέγιερχολντ ή τον Αρτό. Έτσι, για παράδειγμα, απογυμνώνοντας με τον ελεύθερο στίχο την ποίηση από χαρακτηριστικά όπως η ομοιοκαταληξία και ο ρυθμός, η ιστορία του πεδίου επιτρέπει την επιβίωση μόνο μιας μορφής εξαιρετικά συμπυκνωμένου αποστάγματος (όπως στο έργο του Φρανσίς Πονζ) ιδιοτήτων ικανών να παραγάγουν το ποιητικό αποτέλεσμα της αποφόρτισης λέξεων και πραγμάτων από την καθημερινή τους χρήση (αποευτελισμό), το *αστρανένιε* των Ρώσων φορμαλιστών, χωρίς να επικαλούνται τεχνικές κοινωνικά προσδιορισμένες ως «ποιητικές». Κάθε φορά που θεσμίζεται ένα από αυτά τα σχετικώς αυτόνομα σύμπαντα —καλλιτεχνικό πεδίο, επιστημονικό πεδίο ή οποιαδήποτε από τις εξειδικεύσεις τους—, η ιστορική διαδικασία που εγκαθιδρύεται σ' αυτό παίζει τον ίδιο ρόλο της *απόσταξης της πεμπτουσίας*. Με τέτοιον τρόπο, ώστε η ανάλυση της ιστορίας του πεδίου να είναι το δίχως άλλο, καθαυτή, η μόνη νόμιμη μορφή ανάλυσης ουσίας.[33]

Οι φορμαλιστές, και κυρίως ο Γιάκομπσον, ο οποίος βρισκόταν πολύ κοντά στη φαινομενολογία, μέσα στην αγωνία τους να απαντήσουν με πιο μεθοδικό και πιο συνεπή τρόπο στα παλαιά ερωτήματα της σχολικής κριτι-

---

[32] A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Παρίσι, Gallimard, συλλ. «Folio», 1978, σ. 30.

[33] Οι αναλύσεις ουσίας και οι μορφικοί ορισμοί δεν μπορούν εντέλει να κρύψουν ότι η διακήρυξη της ιδιαιτερότητας του «λογοτεχνικού» ή του «ζωγραφικού» και της μη αναγωγιμότητάς του σε οποιαδήποτε άλλη μορφή έκφρασης είναι αδιαχώριστη από την ανακήρυξη της αυτονομίας του πεδίου παραγωγής την οποία προϋποθέτει και ταυτοχρόνως ενισχύει. Μ' αυτόν τον τρόπο, όπως θα δούμε και παρακάτω, η ανάλυση της καθαρής αισθητικής διάθεσης που επικαλούνται οι πλέον προχωρημένες μορφές είναι αδιαχώριστη από την ανάλυση της διαδικασίας αυτονόμησης του πεδίου παραγωγής.

κής και παράδοσης σχετικά με τη φύση των ειδών —θέατρο, μυθιστόρημα ή ποίηση— αρκούνται, όπως και όλη η παράδοση του στοχασμού πάνω στην «καθαρή ποίηση» ή στη «θεατρικότητα», να συστήσουν σε υπεριστορική ουσία κάτι που δεν είναι παρά ένα είδος *ιστορικής πεμπτουσίας*, δηλαδή το προϊόν της αργής και μακρόχρονης εργασίας ιστορικής αλχημείας που συνοδεύει τη διαδικασία αυτονόμησης των πεδίων της πολιτιστικής παραγωγής.

Έτσι, ο μακρύς αγώνας των ζωγράφων για να απελευθερωθούν από την παραγγελία, ακόμα και από την πιο ουδέτερη και την πιο εκλεκτική, όταν το κράτος αναλαμβάνει το ρόλο του μαικήνα, και για να απομακρυνθούν από τα επιβεβλημένα θέματα, αποκάλυψε τη δυνατότητα, και ταυτοχρόνως την αναγκαιότητα, μιας πολιτιστικής παραγωγής απαλλαγμένης από κάθε εξωτερική υπόδειξη ή υποβολή και ικανής να ανακαλύπτει στον εαυτό της την αρχή της ύπαρξης και της αναγκαιότητάς της. Και αυτός ο αγώνας συνέβαλε στο να αποκαλυφθεί στους συγγραφείς, οι οποίοι εγκωμιάζοντάς τον ή αναλύοντάς τον τον βοήθησαν να ολοκληρωθεί, η δυνατότητα μιας ελευθερίας στο εξής διαθέσιμης και, εξ αυτού, επιβεβλημένης σε οποιονδήποτε επιθυμεί να αναλάβει το ρόλο του ζωγράφου ή του συγγραφέα.

Πώς να μην υποθέσουμε λοιπόν ότι ο Ζολά διεκδικούσε για τον εαυτό του, χάριν της αναπόφευκτης ταύτισης την οποία ευνοεί η ομολογία θέσης, την ελευθερία που απαιτούσε για το ζωγράφο; Υποστηρίζοντας ότι ο καλλιτέχνης δεν είναι υπεύθυνος παρά μόνο απέναντι στον εαυτό του, ότι είναι απολύτως ελεύθερος απέναντι στην ηθική και στην κοινωνία —πράγμα που, δεν πρέπει να το ξεχνάμε, προκαλεί τεράστιο σκάνδαλο και τον υποχρεώνει το 1866 να εγκαταλείψει την ομάδα της *L'Événement*—, διακηρύσσει, με τρόπο ριζοσπαστικότερο απ' ό,τι είχε γίνει ποτέ στο παρελθόν, το δικαίωμα του καλλιτέχνη στην προσωπική εντύπωση και στην υποκειμενική αντίδραση: η «καθαρή ζωγραφική», απαλλαγμένη από την υποχρέωση να σημαίνει κάτι, είναι μια έκφραση της μοναδικής ευαισθησίας του καλλιτέχνη και της πρωτοτυπίας της σύλληψής του, με δυο λόγια, σύμφωνα με την περίφημη ρήση, «μια γωνιά δημιουργίας ιδωμένη μέσα από μια ιδιοσυγκρασία». Ο Ζολά δε θαυμάζει το έργο του Μανέ για τον αντικειμενικό ρεαλισμό του, όπως το υπερασπίζεται ο Σανφλερύ, αλλά επειδή σ' αυτό αποκαλύπτεται το ιδιαίτερο πρόσωπο του ζωγράφου. Και ομοίως, στη μεγάλη συνηγορία που γράφει υπερασπιζόμενος το *Germinie Lacerteux*, εγκωμιάζει λιγότερο τη φυσικότητα και το νατουραλισμό της περιγραφής και περισσότερο την «ελεύθερη και ανώτερη εκδήλωση μιας προσωπικότητας», «την ιδιαίτερη γλώσσα μιας ψυχής» και το «μοναδικό προϊόν μιας διάνοιας», αναιρώντας κάθε αξίωση να μετρηθεί με ηθικούς ή αισθητικούς κανόνες ένα

έργο που τοποθετείται «πέρα από την ηθική, πέρα από τις αιδημοσύνες και τις καθαρότητες».[34]

Πώς λοιπόν να μη δούμε επιπλέον ότι με μια τέτοια διακήρυξη —χωρίς προηγούμενο από την εποχή του Ντελακρουά— της εξουσίας του ατόμου-δημιουργού και του δικαιώματός του στην ελεύθερη κατάφαση του εγώ, η οποία έχει ως επακόλουθο το δικαίωμα του κριτικού ή του θεατή στη συναισθηματική κατανόηση χωρίς προαπαιτούμενα και προϋποθέσεις, το μόνο που κάνει είναι να ανοίγει το δρόμο στη ριζοσπαστική διακήρυξη της ελευθερίας του συγγραφέα που είναι το *Κατηγορώ* και οι μάχες της υπόθεσης Ντρέυφους; Δικαίωμα στην υποκειμενική θεώρηση και διεκδίκηση της ελευθερίας να καταγγέλλει και να καταδικάζει εν ονόματι εσωτερικών απαιτήσεων την πέραν πάσης μομφής βία της κρατικής λογικής είναι εντέλει ένα και το αυτό.

---

[34] É. Zola, *Mes Haines*, *ό.π.*, *σσ.* 68 και 81. Η λογική της μεταβίβασης στη λογοτεχνία κατηγοριών που επινοήθηκαν για τη ζωγραφική είναι φανερή στην αρχή που διατυπώνει για τον Ουγκό, και η οποία προσδιορίζει το δίχως άλλο τη *μοντέρνα* αισθητική, ως ριζοσπαστικό υποκειμενισμό, ενάντια στον απολυταρχισμό της ακαδημαϊκής αισθητικής: «Δεν πρέπει να υπάρχει λογοτεχνικό δόγμα· κάθε έργο είναι ανεξάρτητο και απαιτεί να κριθεί κατά μόνας» (É. Zola, *στο ίδιο*, *σ.* 98). Η καλλιτεχνική δραστηριότητα δε διέπεται από προϋπάρχοντες κανόνες και δεν μπορεί να προσμετρηθεί με κανένα υπερβατικό κριτήριο. Παράγει τους δικούς της κανόνες και φέρει μέσα της το μέτρο της αξιολόγησής της.

3

Η ΑΓΟΡΑ ΤΩΝ ΣΥΜΒΟΛΙΚΩΝ ΑΓΑΘΩΝ

Σ' έναν άλλο τομέα, είχα την τιμή,
αν όχι και τη χαρά, να χάσω χρήματα
αναθέτοντας τη μετάφραση των δύο μνημειωδών τόμων
του *Hemingway* του Κάρλος Μπέικερ.

Ρομπέρ Λαφφόντ

Η ιστορία της οποίας προσπάθησα να ανασυστήσω τις πιο κρίσιμες φάσεις, μέσω μιας σειράς συγχρονικών τομών, οδηγεί στην εγκαθίδρυση αυτού του ξεχωριστού κόσμου που είναι το καλλιτεχνικό ή το λογοτεχνικό πεδίο έτσι όπως το γνωρίζουμε σήμερα. Αυτό το σχετικά αυτόνομο σύμπαν (πράγμα που σημαίνει προφανώς και σχετικά εξαρτημένο, κυρίως από το οικονομικό και το πολιτικό πεδίο) επιτρέπει τη δημιουργία χώρου για μια ανεστραμμένη οικονομία, θεμελιωμένη, ως προς την ειδική λογική της, στην ίδια τη φύση των συμβολικών αγαθών, πραγματικοτήτων διπλής όψης, εμπορευμάτων και σημασιών, που η καθαρά συμβολική και η εμπορική αξία τους παραμένουν σχετικά ανεξάρτητες. Στο τέλος της διαδικασίας εξειδίκευσης που οδήγησε στην εμφάνιση μιας πολιτιστικής παραγωγής ειδικώς προορισμένης για την αγορά και, εν μέρει ως αντίδραση ενάντια σ' αυτήν, σε μια παραγωγή έργων «καθαρών» και προορισμένων για τη συμβολική ιδιοποίηση, τα πεδία πολιτιστικής παραγωγής οργανώνονται, πολύ γενικά, στην παρούσα κατάσταση,[1] σύμφωνα με μια αρχή διαφοροποίησης που δεν είναι

---

[1] Παρ' όλο που τα δεδομένα στα οποία στηρίζονται είναι ξεπερασμένα —συλλέχθηκαν το 1976—, οι αναλύσεις που προτείνονται εδώ διατηρούν όλη τους την εγκυρότητα για την παρούσα περίοδο (όπως το υπαινιχθήκαμε ήδη υποδεικνύοντας, εδώ κι εκεί, κάποια σύγχρονα ισοδύναμα δρώντων ή θεσμών που εξαφανίστηκαν, ή προσφέροντας κάποιες εν-

άλλη από την αντικειμενική και την υποκειμενική απόσταση των επιχειρήσεων πολιτιστικής παραγωγής από την αγορά και την εκπεφρασμένη ή σιωπηρή ζήτηση, με τις στρατηγικές των παραγωγών να κατανέμονται μεταξύ δύο ορίων που στην πραγματικότητα δεν επιτυγχάνονται ποτέ, την απόλυτη και κυνική υποταγή στη ζήτηση και την απόλυτη ανεξαρτησία από την αγορά και τις απαιτήσεις της.

Δύο οικονομικές λογικές

Αυτά τα πεδία είναι ο τόπος της ανταγωνιστικής συνύπαρξης δύο τρόπων παραγωγής και κυκλοφορίας που υπακούουν σε αντίθετες λογικές. Στον έναν πόλο, η αντι-«οικονομική» οικονομία της καθαρής τέχνης, η οποία, θεμελιωμένη στην υποχρεωτική αναγνώριση των αξιών της ανιδιοτέλειας και στην άρνηση της «οικονομίας» (του εμπορικού) και του (βραχυπρόθεσμου) «οικονομικού» κέρδους, πριμοδοτεί την παραγωγή και τις ειδικές απαιτήσεις της που προέρχονται από μια αυτόνομη ιστορία· αυτή η παραγωγή, η οποία δεν αναγνωρίζει άλλη ζήτηση παρά μόνον αυτή που μπορεί να παραγάγει η ίδια, αλλά μόνο μακροπρόθεσμα, προσανατολίζεται προς τη συσσώρευση συμβολικού κεφαλαίου, ως «οικονομικού» κεφαλαίου απαρνημένου μεν αλλά και αναγνωρισμένου, άρα νόμιμου — αληθινή πίστωση, ικανή να εξασφαλίσει, υπό ορισμένες συνθήκες και μακροπρόθεσμα, «οικονομικά» οφέλη.[2] Στον άλλο πόλο, υπάρχει η «οικονομική» λογική των λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών βιομηχανιών, οι οποίες, καθιστώντας το εμπόριο των πολιτιστικών αγαθών ένα εμπόριο όπως κάθε άλλο, δίνουν προτεραιότητα στη διάδοση, στην άμεση και παροδική επιτυχία, που μετριέται παραδείγματος χάρη με το τιράζ, και αρκούνται να προσαρμόζονται στην προϋ-

---

δείξεις για τις αλλαγές που γνώρισαν εκείνοι που επιβίωσαν). Οι αλλαγές που επήλθαν στο χώρο του θεάτρου όπως και στον κόσμο των γκαλερί ή των εκδόσεων δε μοιάζουν να έχουν αγγίξει σε βάθος τη δομή που αφήνουν να αναδυθεί οι εμπειρικές αναλύσεις που διεξήχθησαν σ' ένα προηγούμενο στάδιο αυτών των συμπάντων. (Η μέριμνά μου να αναδείξω σταθερές και να αντιληφθώ ομολογίες με οδήγησε να προσπεράσω σιωπηρά ή να μεταθέσω σε δεύτερο πλάνο τα ειδικά χαρακτηριστικά των διαφορετικών πεδίων, του λογοτεχνικού και του καλλιτεχνικού κυρίως, για να αποκαλύψω σ' αυτήν τη διερευνητική εργασία τις αρχές διαίρεσης που είναι κοινές στα διαφορετικά πεδία και οι οποίες οργανώνουν ταυτοχρόνως τη λειτουργία των διαφορετικών πεδίων παραγωγής και την πρόσληψη που εμείς έχουμε γι' αυτά.)

[2] Τα εισαγωγικά θα σηματοδοτούν στο εξής ότι πρόκειται για «οικονομία» με την περιορισμένη έννοια του οικονομισμού.

πάρχουσα ζήτηση της πελατείας (ωστόσο, η ένταξη αυτών των επιχειρήσεων στο πεδίο χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι δεν μπορούν να συσσωρεύσουν τα οικονομικά οφέλη μιας κανονικής επιχείρησης και τα συμβολικά οφέλη που εξασφαλίζονται στις επιχειρήσεις της διανόησης παρά μόνο αρνούμενες τις πιο χυδαίες μορφές του μερκαντιλισμού και απέχοντας από την πλήρη δήλωση των ιδιοτελών σκοπών τους).

Μια επιχείρηση βρίσκεται εγγύτερα στον «εμπορικό» πόλο στο βαθμό που τα προϊόντα που προσφέρει στην αγορά ανταποκρίνονται πιο άμεσα ή πιο πλήρως σε μια *προϋπάρχουσα ζήτηση* και σε *εκ των προτέρων παγιωμένες μορφές*. Από αυτό απορρέει ότι το μήκος του κύκλου παραγωγής συνιστά οπωσδήποτε ένα από τα καλύτερα κριτήρια για τη θέση που κατέχει μια επιχείρηση πολιτιστικής παραγωγής μέσα στο πεδίο. Έχουμε έτσι, από τη μία πλευρά, τις επιχειρήσεις με *βραχύ κύκλο παραγωγής*, που στοχεύουν στην ελαχιστοποίηση των κινδύνων μέσω μιας εκ των προτέρων ευθυγράμμισης με την αναγνωρίσιμη ζήτηση και διαθέτουν κυκλώματα εμπορευματοποίησης και διαδικασίες ανάδειξης (διαφήμιση, δημόσιες σχέσεις κτλ.) που στοχεύουν να εξασφαλίσουν την ταχεία εισροή κερδών μέσω της ταχείας κυκλοφορίας προϊόντων προορισμένων να περάσουν γρήγορα στη λήθη· και από την άλλη, επιχειρήσεις με *μακρύ κύκλο παραγωγής*, θεμελιωμένες στην αποδοχή του κινδύνου που είναι εγγενής στις πολιτιστικές επενδύσεις, και κυρίως στην υποταγή στους ειδικούς νόμους του εμπορίου της τέχνης· μην έχοντας αγορά στο παρόν, αυτή η στραμμένη εξολοκλήρου προς το μέλλον παραγωγή τείνει να συστήσει αποθέματα προϊόντων που πάντοτε βρίσκονται υπό την απειλή να ξαναπέσουν στην κατάσταση των υλικών αντικειμένων (αξιολογούμενα ως τέτοια, όπως παραδείγματος χάρη στην κατάσταση του βάρους του χαρτιού).[3]

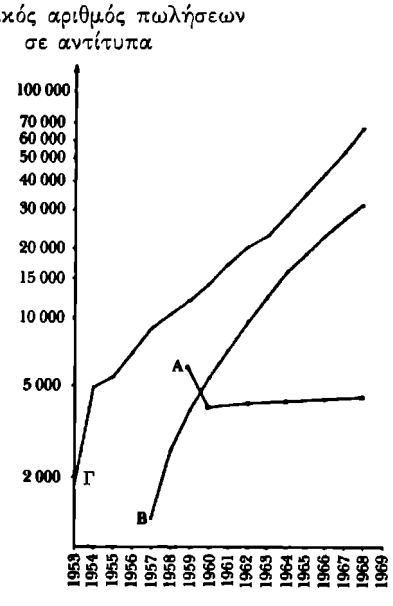
---

[3] Το πολύ άνισο σε κάθε περίπτωση μήκος του κύκλου παραγωγής αφαιρεί οποιοδήποτε νόημα από τη σύγκριση των ετήσιων απολογισμών διαφορετικών εκδοτικών οίκων: ο ετήσιος απολογισμός δίνει μια ιδέα τόσο απομακρυσμένη από την πραγματική κατάσταση της επιχείρησης όσο περισσότερο απομακρυνόμαστε από επιχειρήσεις ταχείας ανακύκλωσης, δηλαδή όσο αυξάνεται το μέρος των προϊόντων με μακρύ κύκλο παραγωγής. Στην πραγματικότητα, αν πρόκειται, για παράδειγμα, να αξιολογήσουμε τα αποθέματα, μπορούμε να λάβουμε υπόψη μας είτε το *κόστος παραγωγής*, είτε την *τιμή πώλησης*, αβέβαιη, είτε την *τιμή του χαρτιού*. Αυτοί οι διαφορετικοί τρόποι αξιολόγησης δεν μπορούν να εφαρμοστούν παρά πολύ άνισα, ανάλογα με το αν πρόκειται για «εμπορικούς» εκδοτικούς οίκους για τους οποίους το απόθεμα επανέρχεται πολύ γρήγορα στην κατάσταση του τυπωμένου χαρτιού, ή για εκδοτικούς οίκους για τους οποίους αποτελεί ένα κεφάλαιο που τείνει να αποκτά διαρκώς αξία.

Ο ρόλος της τύχης είναι τεράστιος και οι πιθανότητες να βγάλει ένας εκδότης τα έξοδά του όταν εκδίδει ένα νέο συγγραφέα είναι ισχνές. Ένα μυθιστόρημα που δεν έχει επιτυχία έχει διάρκεια ζωής (βραχυπρόθεσμα) που μπορεί να είναι και μικρότερη των τριών εβδομάδων. Στην περίπτωση μιας μεσαίας επιτυχίας, αφού αποπληρωθούν τα έξοδα παραγωγής, τα πνευματικά δικαιώματα και τα έξοδα διακίνησης, μένει περίπου ένα 20% της τιμής πώλησης στον εκδότη, ο οποίος πρέπει να αποσβέσει τα απούλητα αντίτυπα, να χρηματοδοτήσει το απόθεμά του, να πληρώσει τα γενικά του έξοδα και τους φόρους του. Αλλά, όταν ένα βιβλίο παρατείνει τη διάρκεια ζωής του πέρα από τον πρώτο χρόνο και μετατρέπεται σε «κεφάλαιο», συνιστά ένα χρηματοοικονομικό «πηδάλιο» το οποίο παρέχει τις βάσεις για τη χάραξη πρόβλεψης και «πολιτικής» μακροπρόθεσμων επενδύσεων: από τη στιγμή που η πρώτη έκδοση έχει αποσβέσει τα σταθερά έξοδα, το βιβλίο μπορεί να ανατυπωθεί με σημαντικά μειωμένο πλέον κόστος και εξασφαλίζει έτσι κανονικά έσοδα (άμεσα έσοδα αλλά και επακόλουθα δικαιώματα, μεταφράσεις, εκδόσεις σε μέγεθος τσέπης, πωλήσεις στην τηλεόραση ή στον κινηματογράφο) που επιτρέπουν τη χρηματοδότηση λιγότερο ή περισσότερο ριψοκίνδυνων επενδύσεων, τέτοιας φύσης ώστε να επιτρέψουν με τη σειρά τους, σε βάθος χρόνου, την αύξηση του «κεφαλαίου».

Η αβεβαιότητα και το τυχαίο που χαρακτηρίζουν την παραγωγή πολιτιστικών αγαθών είναι φανερά στις καμπύλες πωλήσεων τριών βιβλίων που εκδόθηκαν από τις εκδόσεις Minuit: ένα «λογοτεχνικό βραβείο» (καμπύλη Α) που, μετά από μια ισχυρή αρχική πώληση (σε 6.143 αντίτυπα που διακινήθηκαν το 1959, 4.298 πουλήθηκαν το 1960, αφού αφαιρέθηκαν τα δωρεάν αντίτυπα), γνώρισε από αυτή τη χρονιά και μετά ασήμαντες ετήσιες πωλήσεις (της τάξης των 70 αντιτύπων το χρόνο κατά μέσο όρο)· το *La Jalousie* [*Η ζήλια*] (καμπύλη Β), μυθιστόρημα του Αλαίν Ρομπ-Γκριγιέ, που εκδόθηκε το 1957, αφού πούλησε τον πρώτο χρόνο 746 αντίτυπα, δεν κατάφερε παρά μόνο μετά από τέσσερα χρόνια (το 1960) να φτάσει στο επίπεδο της αρχικής πώλησης του βραβευμένου μυθιστορήματος, αλλά, χάρη σε ένα ρυθμό σταθερής αύξησης των ετήσιων πωλήσεών του μετά το 1960 (20% κατά μέσο όρο το χρόνο μεταξύ 1960 και 1964, 19% μεταξύ 1964 και 1968), έφτασε το 1968 στο συνολικό αριθμό των 29.462 αντιτύπων· το *Περιμένοντας τον Γκοντό* (καμπύλη Γ) του Σάμιουελ Μπέκετ, το οποίο εκδόθηκε το 1952, δεν έφτασε τα 10.000 αντίτυπα παρά μόνο έπειτα από πέντε χρόνια: χάρη σ' ένα ρυθμό αύξησης που μετά το 1959 διατηρείται σχεδόν σταθερός (με εξαίρεση το έτος 1963) γύρω στο 20% (βλέπουμε ότι η καμπύλη από αυτή τη χρονολογία κι εφεξής παρουσιάζει αύξουσα γεωμετρική πρόοδο), αυτός ο τίτλος έφτασε το 1968 (χρονιά κατά την οποία πουλήθηκαν 14.298 αντίτυπα) σε ύψος συνολικών πωλήσεων 64.897 αντιτύπων. (Θα έπρεπε να προσθέσουμε και την περίπτωση της καθαρής και απλής αποτυχίας, δηλαδή ενός *Γκοντό* που η σταδιοδρομία του θα σταματούσε στο τέλος του 1952, αφήνοντας έναν ιδιαίτερα ζημιογόνο απολογισμό.)

Συγκριτική αύξηση των πωλήσεων τριών βιβλίων που εκδόθηκαν από τις εκδόσεις Minuit



Πηγή: Εκδόσεις Minuit

Μπορούμε μ' αυτόν τον τρόπο να χαρακτηρίσουμε τους διαφορετικούς εκδοτικούς οίκους ανάλογα με την ποσότητα ριψοκίνδυνων μακροπρόθεσμων επενδύσεων και ασφαλών βραχυπρόθεσμων επενδύσεων και, ταυτοχρόνως, με κριτήριο την αναλογία, μεταξύ των συγγραφέων τους, συγγραφέων μακράς διάρκειας και συγγραφέων βραχείας διάρκειας, δημοσιογράφων που επεκτείνουν την κανονική τους δραστηριότητα με κείμενα «επικαιρότητας», «προσωπικοτήτων» που καταθέτουν τη «μαρτυρία» τους σε δοκίμια ή αυτοβιογραφικά αφηγήματα ή επαγγελματιών συγγραφέων που υποτάσσονται στους κανόνες μιας δοκιμασμένης αισθητικής (λογοτεχνία των «βραβείων», μυθιστορήματα που προορίζονται να γίνουν επιτυχίες, κτλ.).

Έτσι, το 1975, βλέπουμε να αντιπαρατίθενται οι μικροί οίκοι της πρωτοπορίας, όπως οι εκδόσεις Minuit (ή, σήμερα, οι εκδόσεις POL), και οι «μεγάλοι οίκοι», όπως οι Laffont, Groupe de la Cité, Hachette, με τις ενδιάμεσες θέσεις να καταλαμβάνονται από οίκους όπως οι Flammarion, Albin Michel, Calmann-Lévy, παλαιοί εκδοτικοί οίκοι με παράδοση που τώρα έχουν περάσει στα χέρια των κληρονόμων,

για τους οποίους η κληρονομιά τους αποτελεί δύναμη και μαζί τροχοπέδη, και κυρίως ο Grasset, παλαιός «μεγάλος οίκος» που σήμερα έχει απορροφηθεί από την αυτοκρατορία Hachette, και ο Gallimard, παλαιός εκδοτικός οίκος της πρωτοπορίας που εδώ και πολύ καιρό έχει φτάσει στην κορυφή της καθιέρωσης, ο οποίος αποτελείται από μια επιχείρηση στραμμένη προς τη διαχείριση του κεφαλαίου (επανεκδόσεις, εκδόσεις σε σχήμα τσέπης κτλ.) και από επιχειρήσεις μακροπρόθεσμων επενδύσεων («Le Chemin», «Bibliothèque des sciences humaines»), των οποίων οι συγγραφείς, όπως θα δούμε, εκπροσωπούνται εξίσου στους καταλόγους των μπεστ σέλερ και στους καταλόγους των μπεστ σέλερ της διανόησης. Όσο για το υποπεδίο των εκδοτικών οίκων που είναι κυρίως στραμμένοι προς τη μακροπρόθεσμη παραγωγή, δηλαδή προς το «διανοούμενο» κοινό, αυτό πολώνεται γύρω από την αντίθεση ανάμεσα στις εκδόσεις Minuit (που εκπροσωπούν την πρωτοπορία που οδεύει προς την καθιέρωση) από τη μια πλευρά και στις εκδόσεις Gallimard, που καταλαμβάνουν την κυρίαρχη θέση, από την άλλη, με τις εκδόσεις Le Seuil να καταλαμβάνουν το μεσαίο χώρο.

Αντιπροσωπευτικές των δύο αντιτιθέμενων πόλων του πεδίου των εκδόσεων, οι εκδόσεις Robert Laffont και οι εκδόσεις Minuit μάς επιτρέπουν να κατανοήσουμε στην πολλαπλότητα των όψεών τους τις αντιθέσεις που χωρίζουν τους δύο τομείς του πεδίου. Από τη μία πλευρά, μια τεράστια επιχείρηση (με 700 υπαλλήλους) που εκδίδει κάθε χρόνο ένα σημαντικό αριθμό νέων τίτλων (περίπου 200) και είναι ανοιχτά προσανατολισμένη προς την αναζήτηση της επιτυχίας (για το έτος 1976 ανακοινώνει επτά τίτλους με τιράζ μεγαλύτερο των 100.000, δεκατέσσερις των 50.000 και πενήντα των 20.000), κάτι που προϋποθέτει σημαντικές υπηρεσίες προώθησης και υψηλά έξοδα για διαφήμιση και δημόσιες σχέσεις (ιδίως προς τους βιβλιοπώλες), καθώς και μια ολόκληρη πολιτική επιλογών καθοδηγούμενη από την αίσθηση της σίγουρης τοποθέτησης (μέχρι το 1975, περίπου τα μισά από τα εκδιδόμενα έργα ήταν μεταφράσεις βιβλίων ήδη δοκιμασμένων στο εξωτερικό) και την αναζήτηση του μπεστ σέλερ:[4] στο «παλμαρές» που έχει να αντιπαραθέσει ο εκδότης σ' εκείνους που «επιμένουν ακόμη να μη θεωρούν τον οίκο του λογοτεχνικό», ξεχωρίζουμε τα ονόματα των Μπερνάρ Κλαβέλ, Μαξ Γκαλλό, Φρανσουάζ Ντορέν, Ζορζ-Εμμανυέλ Κλανσιέ, Πιερ Ρε.

Στον αντίποδα, οι εκδόσεις Minuit, μια μικρή βιοτεχνική επιχείρηση, η οποία, απασχολώντας περίπου δέκα άτομα ως προσωπικό, εκδίδει λιγότερους από είκοσι τίτλους το χρόνο (δηλαδή, για τα μυθιστορήματα ή το θέατρο, περίπου σαράντα συγγραφείς μέσα σε είκοσι πέντε χρόνια)· αφιερώνοντας ένα πολύ μικρό μέρος του προϋπολογισμού της στη διαφήμιση (αποκομίζει μάλιστα ένα στρατηγικό όφελος από την άρνησή της να χρησιμοποιήσει τις πιο χονδροειδείς μορφές του μάρκετινγκ),

---

[4] Στον Laffont (αλλά και σε άλλους εκδότες που δεν είναι τόσο πλήρως υποταγμένοι στη λογική της αγοράς, όπως ο Albin Michel), οι μεταφράσεις των ξένων βιβλίων φαίνονται να υπακούουν σε μια πιο καθαρά λογοτεχνική λογική.

έχει συχνά, όπως στην πρώτη περίοδό της, πωλήσεις κατώτερες των 500 αντιτύπων («Το πρώτο βιβλίο του Π. που πούλησε περισσότερα από 500 αντίτυπα ήταν το ένατό του») και τιράζ κατώτερα των 3.000 (σύμφωνα με έναν απολογισμό που έγινε το 1975, επί 17 νέων βιβλίων που είχαν εκδοθεί από το 1971, δηλαδή μέσα σε τρία χρόνια, 14 δεν είχαν φτάσει τον αριθμό των 3.000, και τα υπόλοιπα τρία δεν είχαν ξεπεράσει τις 5.000). Ζημιογόνος (το 1975) αν υπολογίσουμε μόνο τις καινούριες εκδόσεις, ο εκδοτικός οίκος ζει από το κεφάλαιό του, δηλαδή από τα κέρδη που του εξασφαλίζουν σε κανονικούς ρυθμούς εκείνες οι εκδόσεις του που έχουν γίνει διάσημες (παράδειγμα ο *Γκοντό*).

Ένας εκδοτικός οίκος ο οποίος περνάει στη φάση εκμετάλλευσης του συμβολικού κεφαλαίου που έχει συσσωρεύσει οδηγείται στη συνύπαρξη δύο διαφορετικών οικονομιών, τη μία στραμμένη προς την παραγωγή και την έρευνα (αυτή τη θέση έχει στον Gallimard η συλλογή που έχει ιδρύσει ο Ζορζ Λαμπρίς), την άλλη προσανατολισμένη προς την εκμετάλλευση του κεφαλαίου και τη διάδοση των καθιερωμένων προϊόντων (με συλλογές όπως η «Pléiade» και κυρίως η «Folio» ή η «Idées»). Αντιλαμβανόμαστε εύκολα τις αντιφάσεις που απορρέουν από τις ασυμβατότητες μεταξύ των δύο οικονομιών:[5] η οργάνωση που ταιριάζει για την παραγωγή, τη διάδοση και την ανάδειξη της μιας κατηγορίας προϊόντων είναι ακατάλληλη για την άλλη· επιπλέον, το βάρος που οι απαιτήσεις της διάδοσης και της διαχείρισης ρίχνουν πάνω στο θεσμό και στον τρόπο σκέψης των υπευθύνων τείνει να αποκλείσει τις ριψοκίνδυνες επενδύσεις, όταν οι συγγραφείς που θα μπορούσαν να τις προσφέρουν δεν έχουν ήδη εκ των προτέρων στραφεί προς άλλους εκδότες. Και είναι αυτονόητο πως, αν και μπορεί να την επιταχύνει, η εξαφάνιση του ιδρυτή δεν αρκεί για να ερμηνεύσει μια τέτοια διαδικασία, η οποία είναι εγγεγραμμένη στη λογική της ανάπτυξης των επιχειρήσεων πολιτιστικής παραγωγής.

Χωρίς να υπεισέλθουμε σε μια συστηματική ανάλυση του πεδίου των γκαλερί, η οποία, εξαιτίας της ομολογίας της με το πεδίο των εκδόσεων, θα κατέληγε σε επαναλήψεις, μπορούμε μόνο να παρατηρήσουμε πως, και σ' αυτόν το χώρο, οι διαφορές ανάλογα με την παλαιότητα (και τη διασημότητα), δηλαδή αναλόγως με το βαθμό καθιέρωσης και την εμπορική αξία των έργων που κατέχουν, συμπίπτουν με πολύ μεγάλη ακρίβεια με τις διαφορές σε σχέση με την «οικονομία». Χωρίς δικό

---

[5] Ο χρόνος που έχει κυλήσει από τη χρονολογία της έρευνας μας επιτρέπει να δούμε ότι οι εκδόσεις Minuit, αφού κατέκτησαν τη θέση ενός καθιερωμένου θεσμού (κυρίως με τα βραβεία Νόμπελ του Samuel Beckett και του Claude Simon), κατάφεραν να συγκεντρώσουν, σε μια χρονική στιγμή (σύμφωνα με μια λογική που έχει παρατηρηθεί στην περίπτωση της γκαλερί Denise René), και το κύρος του πρωτοποριακού ασκητισμού και τα κέρδη της εμπορικής επιτυχίας, με στρατηγικές διπλού παιχνιδιού των οποίων ένα καλό παράδειγμα συνιστά το μυθιστόρημα του Jean Rouaud που κέρδισε το βραβείο Goncourt (βλ. B. Simonot, «Prix Goncourt: une liberté surveillée», *Liber, Revue européenne des livres*, Δεκέμβριος 1991, τχ. 8, σ. 21).

τους «δυναμικό δημιουργών», οι «γκαλερί πώλησης» (η γκαλερί Beaubourg, για παράδειγμα) εκθέτουν (το 1977) μια σχετικώς εκλεκτική επιλογή ζωγράφων πολύ διαφορετικών εποχών, σχολών και ηλικιών (αφηρημένους αλλά και μετα-σουρεαλιστές, κάποιους Ευρωπαίους υπερρεαλιστές, νέους ρεαλιστές), δηλαδή έργα τα οποία, επειδή είναι πιο προσιτά (κατ' αναλογία με την πιο προχωρημένη κανονικοποίησή τους ή τη «διακοσμητική» τους διαθεσιμότητα), μπορούν να βρουν αγοραστές έξω από το χώρο των επαγγελματιών και ημι-επαγγελματιών συλλεκτών (οι οποίοι στρατολογούνται μεταξύ των «χρυσών στελεχών επιχειρήσεων» και των «βιομηχάνων της μόδας», όπως λέει ένας πληροφοριοδότης)· έχουν έτσι τη δυνατότητα να εντοπίζουν και να προσελκύουν μια μερίδα των ζωγράφων της πρωτοπορίας που έχουν ήδη τραβήξει την προσοχή προσφέροντάς τους μια δελεαστική μορφή καταξίωσης, δηλαδή μια αγορά όπου οι τιμές είναι πολύ πιο υψηλές από ό,τι στις γκαλερί της πρωτοπορίας.[6] Αντίθετα, οι γκαλερί που, όπως οι Sonnabend, Denise René ή Durand-Ruel, αντιπροσωπεύουν σημαντικούς σταθμούς στην ιστορία της ζωγραφικής, επειδή η καθεμία στην εποχή της κατάφερε να συγκεντρώσει μια «σχολή», χαρακτηρίζονται από μια *συστηματική στάση*.[7] Έτσι, λοιπόν, μπορούμε να αναγνωρίσουμε στη διαδοχή των ζωγράφων που παρουσιάζονται στην γκαλερί Sonnabend τη λογική μιας καλλιτεχνικής ανάπτυξης που οδηγεί από τη «νέα αμερικανική ζωγραφική» και την Ποπ Αρτ, με ζωγράφους όπως ο Ράουσενμπεργκ, ο Γιάσπερς Τζονς, ο Τζιμ Ντιν, στους Όλντενμπουργκ, Λιχτενστάιν, Βέσσελμαν, Ρόζενκβιστ, Γουόρχολ, που ενίοτε ταξινομούνται κάτω από την ετικέτα της Minimal Art, και στις πιο πρόσφατες αναζητήσεις της άρτε πόβερα, της εν-

---

[6] Η ίδια λογική εξηγεί γιατί ένας εκδότης που ανακαλύπτει ταλέντα (και ο Maurice Nadeau είναι το δίχως άλλο ένα από τα πλέον τυπικά παραδείγματα αυτού του είδους) κινδυνεύει πάντοτε να δει τις «ανακαλύψεις» του να παρασύρονται από εκδότες πιο κατεστημένους ή πιο καταξιωμένους, που προσφέρουν το όνομά τους, τη φήμη τους και την επιρροή τους στις επιτροπές των βραβείων, καθώς επίσης και διαφήμιση και υψηλότερα συγγραφικά δικαιώματα.

[7] Αν στηριχθούμε σε κάποια σημεία αναφοράς σε ένα συνεχές (υπάρχουν προφανώς ενδιάμεσες θέσεις μεταξύ της γκαλερί Durand-Ruel και της Denise René), παρατηρούμε ότι, σε αντίθεση με την γκαλερί Sonnabend, που συγκεντρώνει νέους ζωγράφους (ο μεγαλύτερος των οποίων είναι πενήντα ετών) αλλά ήδη σχετικά αναγνωρισμένους, και την γκαλερί Durand-Ruel, που διαθέτει μόνο νεκρούς και διάσημους ζωγράφους, η γκαλερί Denise René —η οποία (το 1976) βρίσκεται στο πολύ ειδικό σημείο του χωροχρόνου του καλλιτεχνικού πεδίου όπου καταφέρνουν για ένα διάστημα να συνυπάρξουν τα συνήθως αλληλοαποκλειόμενα κέρδη της πρωτοπορίας και της καθιέρωσης— συγκεντρώνει ένα σύνολο ζωγράφων ήδη πολύ καταξιωμένων (αφηρημένοι) και μια ομάδα πρωτοπορίας ή προ-πρωτοπορίας (κινητική τέχνη), σαν να έχει καταφέρει να ξεφύγει για μια στιγμή από τη διαλεκτική της διάκρισης που κυριαρχούσε στις σχολές κατά το παρελθόν (οι εκδόσεις Minuit καταλάμβαναν μια παρόμοια θέση στο χώρο των εκδόσεων το 1990).

νοιολογικής τέχνης ή της τέχνης διά αλληλογραφίας. Επίσης, είναι προφανής ο δεσμός μεταξύ της γεωμετρικής αφαίρεσης, στην οποία οφείλει τη φήμη της η γκαλερί Denise René (η οποία δημιουργήθηκε το 1945 και εγκαινιάστηκε με μια έκθεση του Βαζαρελύ), και της κινητικής τέχνης, με καλλιτέχνες όπως ο Μαξ Μπιλ και ο Βαζαρελύ να αποτελούν κατά κάποιον τρόπο το σύνδεσμο μεταξύ των εικαστικών αναζητήσεων του Μεσοπολέμου (κυρίως αυτών του Μπαουχάους) και των οπτικών και τεχνολογικών αναζητήσεων της νέας γενιάς.

Δύο τρόποι γήρανσης

Έτσι, η αντίθεση μεταξύ των δύο πόλων, και μεταξύ των δύο θεωρήσεων της οικονομίας που διακηρύσσονται εδώ, παίρνει τη μορφή αντίθεσης μεταξύ δύο *κύκλων ζωής της επιχείρησης πολιτιστικής παραγωγής*, δύο *τρόπων γήρανσης* των επιχειρήσεων, των παραγωγών και των προϊόντων, οι οποίοι αλληλοαποκλείονται απολύτως. Το βάρος των γενικών εξόδων και η επακόλουθη μέριμνα για την απόδοση του κεφαλαίου, τα οποία υποχρεώνουν τις μεγάλες εταιρείες μετοχικού κεφαλαίου (όπως οι εκδόσεις Laffont) να θέτουν σε πολύ ταχεία κυκλοφορία το κεφάλαιό τους, επηρεάζουν επίσης με πολύ άμεσο τρόπο την πολιτιστική πολιτική τους, και ιδίως την επιλογή των χειρογράφων.[8] Εξάλλου αυτές οι επιχειρήσεις παραγωγής με βραχύ κύκλο είναι, με τον τρόπο που αυτό ισχύει και για την υψηλή ραπτική, στενά εξαρτημένες από ένα σύνολο δρώντων και θεσμών «προώθησης» που οφείλουν να συντηρούνται διαρκώς και να κινητοποιούνται περιοδικά.[9] Αντιθέτως, ένας μικρός εκδότης έχει τη δυνατότητα να γνωρίζει προσωπικά, με τη συνδρομή συμβούλων που είναι και συγγραφείς του οίκου, το σύνολο των συγγραφέων και των βιβλίων που εκδίδει. Οι στρατηγικές τις

---

[8] Είναι πασίγνωστο ότι ο διευθυντής ενός από τους *μεγαλύτερους* γαλλικούς εκδοτικούς οίκους δε διαβάζει στην ουσία κανένα από τα χειρόγραφα που εκδίδει και ότι οι μέρες του περνούν με εργασίες καθαρής διαχείρισης (συναντήσεις της επιτροπής παραγωγής, ραντεβού με τους δικηγόρους, με τους υπεύθυνους θυγατρικών κτλ.).

[9] Ο Robert Laffont αναγνωρίζει αυτή την εξάρτηση όταν, για να εξηγήσει τη μείωση της μερίδας των μεταφράσεων σε σχέση με τα πρωτότυπα έργα, επικαλείται, πέρα από την αύξηση των προκαταβολών για τα δικαιώματα μετάφρασης, «την καθοριστική επιρροή των μέσων μαζικής ενημέρωσης, ιδίως της τηλεόρασης και του ραδιοφώνου, στην προώθηση ενός βιβλίου»: «Η προσωπικότητα του συγγραφέα και η ευγλωττία συνιστούν ένα βαρύνον στοιχείο στην επιλογή αυτών των μέσων και κατά συνέπεια στην προσέγγιση του κοινού. Σ' αυτό τον τομέα, οι ξένοι συγγραφείς, με εξαίρεση κάποια ιερά τέρατα, βρίσκονται φυσικά σε δυσμενή θέση» (*Vient de paraître*, πληροφοριακό δελτίο των εκδόσεων Robert Laffont, τχ. 167, Ιανουάριος 1977).

οποίες μετέρχεται στις σχέσεις του με τον Τύπο είναι απολύτως προσαρμοσμένες στις απαιτήσεις της πιο αυτόνομης περιοχής του πεδίου, η οποία επιβάλλει την άρνηση των εφήμερων συμβιβασμών και τείνει να αντιπαραθέτει την επιτυχία στην καθαρά καλλιτεχνική αξία. Η συμβολική και οικονομική επιτυχία της παραγωγής με μακρύ κύκλο εξαρτάται (τουλάχιστον στα πρώτα της βήματα) από τη δράση κάποιων «ανιχνευτών ταλέντων», δηλαδή συγγραφέων και κριτικών που δημιουργούν τον εκδοτικό οίκο προσδίδοντάς του κύρος (επειδή εκδίδονται σ' αυτόν, δίνουν σ' αυτόν τα χειρόγραφά τους, μιλούν ευνοϊκά για τους συγγραφείς του κτλ.), καθώς επίσης και από το εκπαιδευτικό σύστημα, το μόνο ικανό να προσφέρει σε βάθος χρόνου ένα μυημένο κοινό.

Ενώ η υποδοχή των λεγόμενων «εμπορικών» προϊόντων είναι σχεδόν ανεξάρτητη από το μορφωτικό επίπεδο των δεκτών, τα «καθαρά» έργα τέχνης είναι προσιτά μόνο στους καταναλωτές που είναι προικισμένοι με τη διαθεσιμότητα και την επάρκεια που αποτελούν την αναγκαία προϋπόθεση για την εκτίμησή τους. Αυτό συνεπάγεται ότι οι παραγωγοί-για-παραγωγούς εξαρτώνται άμεσα από το θεσμό του Σχολείου, εναντίον του οποίου, κατά τα άλλα, δε σταματούν να εξεγείρονται. Το Σχολείο κατέχει μια θέση ομόλογη με αυτή της Εκκλησίας, η οποία, σύμφωνα με τον Μαξ Βέμπερ, οφείλει να «θεμελιώνει και να οριοθετεί συστηματικά το νέο νικηφόρο δόγμα και να υπερασπίζεται το παλαιό ενάντια στις προφητικές επιθέσεις, να θεσμοθετεί αυτό που έχει και αυτό που δεν έχει αξία ιερού, και να το εισάγει στην πίστη των λαϊκών»: μέσω της οριοθέτησης μεταξύ αυτού που αξίζει να μεταδοθεί και να γίνει γνωστό και αυτού που δεν το αξίζει, το Σχολείο αναπαράγει διαρκώς τη διάκριση μεταξύ των καθιερωμένων και των μη νόμιμων έργων και, ταυτόχρονα, μεταξύ του νόμιμου και του μη νόμιμου τρόπου προσέγγισης των νόμιμων έργων. Σ' αυτήν τη λειτουργία, διακρίνεται από άλλους θεσμούς λόγω του εξαιρετικά αργού ρυθμού δράσης του: ταγμένοι καθώς είναι στην εκπλήρωση των καθηκόντων τους ως *ανιχνευτές ταλέντων*, οι κριτικοί της πρωτοπορίας οφείλουν να υπεισέρχονται σε διαπραγματεύσεις με αντικείμενο την πιστοποίηση του χαρίσματος, διαπραγματεύσεις που συχνά τους καθιστούν εκπροσώπους λόγου, ενίοτε και ιμπρεσάριους, των καλλιτεχνών και της τέχνης τους· θεσμοί όπως οι ακαδημίες ή το σώμα των διευθυντών μουσείων οφείλουν να συνδυάζουν την παράδοση και το μετριασμένο νεωτερισμό στο βαθμό που η πολιτιστική νομολογία τους ασκείται επί των συγχρόνων τους. Ο σχολικός θεσμός, που διεκδικεί το μονοπώλιο της καθιέρωσης των έργων του παρελθόντος και της παραγωγής και της καθιέρωσης (μέσω του σχολικού απολυτηρίου) των συμμορφωμένων καταναλωτών, δεν προσδίδει παρά μόνο *μετά θάνατον* και κατόπιν μακράς διαδικασίας αυτό το αλάνθαστο σημάδι καθιέρωσης που συνιστά η κανονικοποίηση των έργων ως κλασικών μέσω της ένταξής τους στο σχολικό πρόγραμμα.

Έτσι, είναι ολοκληρωτική η αντίθεση μεταξύ των μπεστ σέλερ χωρίς αύριο

και των κλασικών έργων, μπεστ σέλερ μακράς διάρκειας, τα οποία οφείλουν στο εκπαιδευτικό σύστημα την καθιέρωσή τους, δηλαδή την ευρεία και διαρκή αγορά τους.[10] Εγγεγραμμένη στις διάνοιες ως αρχή θεμελιώδους διάκρισης, η αντίθεση αυτή θεμελιώνει δύο αντίθετες αναπαραστάσεις της δραστηριότητας του συγγραφέα καθώς επίσης και του εκδότη, απλού εμπόρου ή τολμηρού ανιχνευτή ταλέντων, ο οποίος δεν μπορεί να πετύχει παρά μόνον αν αναγνωρίσει πλήρως τους ειδικούς νόμους και τα αντίστοιχα διακυβεύματα της «καθαρής» παραγωγής. Στον πιο ετερόνομο πόλο του πεδίου, δηλαδή για τους εκδότες και τους συγγραφείς που είναι στραμμένοι προς την πώληση, και για το κοινό τους, η επιτυχία είναι αφ' εαυτής εγγύηση αξίας. Γι' αυτό και στην εν λόγω αγορά ισχύει το «η επιτυχία πηγαίνει στην επιτυχία»: η δημοσίευση του τιράζ τους βοηθά στη δημιουργία των μπεστ σέλερ· οι κριτικοί δεν μπορούν να κάνουν τίποτα καλύτερο για ένα βιβλίο ή ένα έργο από το να «προβλέψουν την επιτυχία του» («Αυτό δεν μπορεί παρά να βαδίσει κατευθείαν προς την επιτυχία»·[11] «Στοιχηματίζω με κλειστά μάτια για την επιτυχία τού *Tournant*»[12]). Η αποτυχία είναι προφανώς μια ανέκκλητη καταδίκη: όποιος δεν έχει κοινό δεν έχει και ταλέντο (ο ίδιος ο Ρομπέρ Καντέρ μιλά για «συγγραφείς χωρίς ταλέντο και χωρίς κοινό τύπου Αρραμπάλ»).

Στον αντίθετο πόλο, η άμεση επιτυχία έχει κάτι το ύποπτο: σαν να συρρικνώνει τη συμβολική προσφορά ενός έργου χωρίς τιμή στο απλό «δούναι και λαβείν» μιας εμπορικής συναλλαγής. Αυτή η θεώρηση, που καθιστά τον ασκητισμό σ' αυτόν τον κόσμο προϋπόθεση για τη σωτηρία στον άλλο κόσμο, βρίσκει την απαρχή της στην ειδική λογική της συμβολικής αλχημείας, η οποία ορίζει οι επενδύσεις να μη βρίσκουν ανταπόδοση παρά μόνον αν έχουν (ή μοιάζουν να έχουν) γίνει χωρίς προσδοκία απόδοσης, εν είδει δώρου, το οποίο δεν μπορεί να εξασφαλίσει το πιο πολύτιμο αντί-δωρο, την «αναγνώριση», παρά μόνο αν θεωρηθεί ανανταπόδοτο· και όπως στην περίπτωση του δώρου που μετατρέπεται σε καθαρή γενναιοδωρία κρύβοντας το επικείμενο αντί-δωρο, το *διάστημα του χρόνου που παρεμβάλλεται* είναι αυτό που λειτουργεί ως παραπέτασμα και συγκαλύπτει το υπεσχημένο κέρδος των πιο ανιδιοτελών επενδύσεων.[13]

---

[10] Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στην περίπτωση του θεάτρου, όπου η αγορά των κλασικών (οι «κλασικές απογευματινές» της Comédie-Française) υπακούει σε νόμους απολύτως ιδιαίτερους εξαιτίας της εξάρτησής της από το εκπαιδευτικό σύστημα.

[11] R. Kanters, *L'Express*, 15-21 Ιανουαρίου 1973.

[12] P. Marcabru, *France-Soir*, 12 Ιανουαρίου 1973.

[13] Για μια ανάλυση της χρονικής δομής ανταλλαγής δώρων, βλ. P. Bourdieu, *Le Sens pratique*, Παρίσι, Minuit, 1980, σσ. 178-183.

Το «οικονομικό» κεφάλαιο δεν μπορεί να εξασφαλίσει τα ειδικά κέρδη που προσφέρονται από το πεδίο —και ταυτοχρόνως τα «οικονομικά» κέρδη που αυτά θα αποφέρουν, συχνά εμπρόθεσμα— παρά μόνον αν μετασχηματιστεί σε συμβολικό κεφάλαιο. Η μόνη νόμιμη συσσώρευση, για το συγγραφέα όπως και για τον κριτικό, για τον έμπορο πινάκων όπως και για τον εκδότη ή το διευθυντή θεάτρου, συνίσταται στο να αποκτήσει ένα όνομα, ένα όνομα γνωστό και αναγνωρισμένο, κεφάλαιο καθιέρωσης που εμπεριέχει την εξουσία να καθιερώνει αντικείμενα (αυτό είναι το αποτέλεσμα της μάρκας ή της υπογραφής) ή πρόσωπα (μέσω της έκδοσης, της έκθεσης κτλ.), άρα να δίνει αξία, αλλά και να αποσπά κέρδη από αυτή τη λειτουργία.

Εμπόριο πραγμάτων για τα οποία δεν υπάρχει εμπόριο, το εμπόριο «καθαρής» τέχνης ανήκει στην τάξη των πρακτικών όπου επιβιώνει η λογική της προκαπιταλιστικής οικονομίας (όπως, σε ένα άλλο επίπεδο, η οικονομία των ανταλλαγών μεταξύ γενεών και, γενικότερα, της οικογένειας και όλων των σχέσεων *φιλίας*):[14] πρακτικές *απαρνήσεις*, αυτές οι *εγγενώς διπλές, αμφίσημες* συμπεριφορές προσφέρονται σε δύο αντίθετες αλλά εξίσου λανθασμένες αναγνώσεις, που αλλοιώνουν την ουσιώδη διττότητα και διφυσία τους συρρικνώνοντάς τες είτε στην απάρνηση, είτε σ' αυτό που γίνεται αντικείμενο της απάρνησης, είτε στην ανιδιοτέλεια, είτε στο συμφέρον. Η πρόκληση που εξαπολύουν σε όλα τα είδη οικονομισμού βρίσκεται ακριβώς στο γεγονός ότι δεν μπορούν να ολοκληρωθούν στο επίπεδο της πρακτικής —και όχι μόνο στο επίπεδο των αναπαραστάσεων— παρά μόνον με τίμημα τη διαρκή και συλλογική απώθηση του καθαρά «οικονομικού» συμφέροντος και της αλήθειας της πρακτικής την οποία αποκαλύπτει η «οικονομική» ανάλυση.

Η απαρνημένη «οικονομική» επιχείρηση του εμπόρου έργων τέχνης ή του εκδότη, στην οποία συναντώνται η τέχνη και οι επιχειρήσεις, δεν μπορεί να επιτύχει, ακόμα και «οικονομικά», αν δεν κατευθύνεται από την πρακτική εμπέδωση των νόμων λειτουργίας και των ειδικών απαιτήσεων του πεδίου. Ο επιχειρηματίας στο χώρο της πολιτιστικής παραγωγής οφείλει να συγκεντρώνει έναν εντελώς απίθανο (σε κάθε περίπτωση ιδιαίτερα σπάνιο) συνδυασμό ρεαλισμού, ο οποίος εμπεριέχει ένα μίνιμουμ παραχωρήσεων στις απαρνημένες (και όχι αρνημένες) «οικονομικές» αναγκαιότητες, και

---

[14] Σχετικά με το εμπόριο στις ινδοευρωπαϊκές κοινωνίες ως «επάγγελμα χωρίς όνομα», ακατονόμαστο, βλ. É. Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions européennes*, Παρίσι, Minuit, 1969, σ. 139 κ.ε.· σχετικά με την προκαπιταλιστική οικονομία ως απαρνημένη «οικονομία», βλ. P. Bourdieu, *Algérie 60*, Παρίσι, Minuit, 1977, σσ. 19-43.

«ανιδιοτελούς» πεποίθησης, η οποία αποκλείει τις παραχωρήσεις αυτές. Έτσι, η λύσσα με την οποία ο Μπετόβεν, κατεξοχήν αντικείμενο του αγιογραφικού εγκωμιασμού του «καθαρού» καλλιτέχνη, υπερασπίστηκε τα οικονομικά του συμφέροντα –κυρίως τα πνευματικά δικαιώματα από τις παρτιτούρες του– γίνεται απόλυτα κατανοητή αν καταφέρουμε να δούμε μια ειδική μορφή του επιχειρηματικού πνεύματος σε συμπεριφορές που είναι με τον καλύτερο τρόπο οργανωμένες ώστε να πλήξουν τον οικονομικό αγγελισμό της ρομαντικής αναπαράστασης του καλλιτέχνη: μπροστά στον κίνδυνο να παραμείνει σε κατάσταση αδράνειας, η επαναστατική πρόθεση πρέπει να εξασφαλίσει τα «οικονομικά» μέσα για την πραγματοποίηση μιας φιλοδοξίας που δεν περιορίζεται στην «οικονομία» (παραδείγματος χάρη, για τον Μπετόβεν, να διαθέτει πολύ μεγάλες ορχήστρες). Ομοίως, όταν ο εκδότης ή ο έμπορος έργων τέχνης που σκοπεύει να δράσει ως «ανιχνευτής ταλέντων» αντιπαρατίθεται πλήρως στον καθαρό έμπορο, αντιπαρατίθεται εξίσου σ' εκείνους που ενεργοποιούν τις ίδιες εμπνευσμένες διαθέσεις και στην εμπορική και στην πολιτιστική διάσταση της επιχείρησής τους (όπως κάνει ο Αρνού): «Ένα λάθος στην τιμή ή στο τιράζ μπορεί να οδηγήσει στην καταστροφή ακόμα κι αν οι πωλήσεις είναι εξαιρετικές. Όταν ο Ζαν-Ζακ Ποβέρ δρομολόγησε την επανέκδοση του *Littré*, η επιχείρηση προαναγγελλόταν επικερδής χάρη στον απρόσμενο αριθμό συνδρομητών. Αλλά, όταν πραγματοποιήθηκε η έκδοση, έγινε αντιληπτό ένα λάθος στον υπολογισμό της τιμής που επέφερε την απώλεια δεκαπέντε φράγκων ανά αντίτυπο. Ο εκδότης αναγκάστηκε να παραχωρήσει το εγχείρημα σε ένα συνάδελφό του».[15] Η βαθιά αμφισημία του κόσμου της τέχνης είναι η αιτία που, από τη μια πλευρά, νεοεισαχθέντες χωρίς κεφάλαιο έχουν τη δυνατότητα να επιβληθούν στην αγορά διακηρύσσοντας αξίες εν ονόματι των οποίων οι κυρίαρχοι έχουν συσσωρεύσει το συμβολικό τους κεφάλαιο (που κατά το μάλλον ή ήττον έχει μετατραπεί στη συνέχεια σε «οικονομικό» κεφάλαιο)· και, από την άλλη, εξηγεί γιατί μόνο εκείνοι που μπορούν να υπολογίζουν και να συνθέτουν βάσει των «οικονομικών» περιορισμών που είναι εγγεγραμμένοι σε αυτή την απαρνημένη οικονομία έχουν τη δυνατότητα να συγκεντρώνουν πλήρως τα συμβολικά αλλά και τα «οικονομικά» κέρδη των συμβολικών τους επενδύσεων.

Οι διαφορές που χωρίζουν τις μικρές επιχειρήσεις της πρωτοπορίας από τις «μεγάλες επιχειρήσεις» και τους «μεγάλους εκδοτικούς οίκους» συνυπάρχουν με εκείνες που μπορούμε να διακρίνουμε, από την πλευρά των

---

[15] B. Demory, «Le livre à l'âge de l'industrie», *L'Expansion*, Οκτώβριος 1970, σ. 110.

προϊόντων, μεταξύ του «νέου», που στερείται προσωρινά «οικονομικής» αξίας, του «γερασμένου», οριστικά απαξιωμένου, και του «παλαιού» ή του «κλασικού», που διαθέτει μια «οικονομική» αξία σταθερή ή σταθερά αυξανόμενη· ή πάλι με τις διαφορές που απαντώνται, από την πλευρά των παραγωγών, μεταξύ της πρωτοπορίας, που στρατολογεί τα μέλη της κυρίως μεταξύ των (βιολογικά) νέων, χωρίς ωστόσο να περιορίζεται σε μια γενιά, των «τελειωμένων» ή «ξεπερασμένων» συγγραφέων ή καλλιτεχνών (που μπορεί να είναι βιολογικά νέοι) και της καταξιωμένης πρωτοπορίας, των «κλασικών».

Για να πειστεί κανείς γι' αυτό, αρκεί να δει τη σχέση μεταξύ της (βιολογικής) ηλικίας των ζωγράφων και της *καλλιτεχνικής τους ηλικίας*, με γνώμονα τη θέση που τους προσδίδει το πεδίο μέσα στο χωροχρόνο του. Οι ζωγράφοι των γκαλερί της πρωτοπορίας αντιπαρατίθενται εξίσου στους ζωγράφους της (βιολογικής) ηλικίας τους που εκθέτουν στις γκαλερί της Δεξιάς Όχθης όσο και στους πολύ πιο ηλικιωμένους ή ήδη νεκρούς που εκτίθενται στις ίδιες γκαλερί: το μόνο κοινό που έχουν με τους πρώτους είναι η βιολογική τους ηλικία· το κοινό που έχουν με τους δεύτερους, στους οποίους αντιπαρατίθενται μέσω της καλλιτεχνικής τους ηλικίας, η οποία μετριέται με κριτήριο τις καλλιτεχνικές γενιές (επαναστάσεις), είναι ότι καταλαμβάνουν μια θέση ομόλογη μ' εκείνη που αυτοί οι εγνωσμένου κύρους προκάτοχοι κατείχαν σε λιγότερο ή περισσότερο παλαιές καταστάσεις του πεδίου και ότι έχουν όλες τις πιθανότητες να καταλάβουν ομόλογες θέσεις σε επόμενες καταστάσεις (όπως μαρτυρούν οι δείκτες καθιέρωσης, δηλαδή οι κατάλογοι, τα άρθρα ή τα βιβλία που ήδη αναφέρονται στο έργο τους).

Αν εξετάσουμε την πυραμίδα των ηλικιών του συνόλου των ζωγράφων που «ανήκουν»[16] στις διαφορετικές γκαλερί, παρατηρούμε κατ' αρχάς μια αρκετά σαφή σχέση (ορατή επίσης και στους συγγραφείς) μεταξύ της ηλικίας των ζωγράφων και της θέσης των γκαλερί της πρωτοπορίας μέσα στο πεδίο της παραγωγής: τοποθετημένη στο διάστημα 1930-1939 σε μια γκαλερί όπως η Sonnabend (και στο διάστημα 1920-1929 η Templon), στο διάστημα 1900-1909 σε μια γκαλερί της καταξιωμένης πρωτοπορίας όπως η Denise René (ή η γκαλερί De France), η τροπική ηλικία τοποθετείται κατά την περίοδο πριν από το 1900 στην γκαλερί Drouant

[16] Δεν αγνοούμε ότι μπορεί να υπάρχει κάτι αυθαίρετο στο χαρακτηρισμό των γκαλερί από τα ζωγραφικά έργα που τους ανήκουν — πράγμα που οδηγεί στην εξομοίωση των ζωγράφων που η γκαλερί «έφτιαξε» ή εκείνων που «έχει» και αυτών των οποίων κατέχει μόνο κάποια έργα χωρίς να έχει το μονοπώλιό τους. Το σχετικό βάρος αυτών των δύο κατηγοριών ζωγράφων ποικίλλει εξάλλου πολύ ανάλογα με τις γκαλερί και θα επέτρεπε το δίχως άλλο να διακρίνουμε, πέρα από κάθε αξιολογική κρίση, τις «γκαλερί πώλησης» από τις «γκαλερί σχολής».

(ή στην Durand-Ruel), ενώ γκαλερί όπως η Beaubourg (ή η Claude Bernard) που καταλαμβάνουν ενδιάμεσες θέσεις μεταξύ της πρωτοπορίας και της καθιερωμένης πρωτοπορίας, καθώς επίσης και μεταξύ της «γκαλερί πώλησης» και της «γκαλερί σχολής», παρουσιάζουν μια διτροπική δομή (με έναν τρόπο πριν από το 1900 και με έναν άλλον μεταξύ 1920 και 1929).

Ενώ βρίσκονται σε συμφωνία στην περίπτωση των ζωγράφων της πρωτοπορίας (που εκτίθενται από την γκαλερί Sonnabend ή την Templon), η βιολογική και η καλλιτεχνική ηλικία (της οποίας το καλύτερο μέτρο θα ήταν το δίχως άλλο η εποχή της εμφάνισης του αντίστοιχου ύφους στη σχετικά αυτόνομη ιστορία της ζωγραφικής) μπορούν να βρίσκονται σε ασυμφωνία στην περίπτωση των ακαδημαϊκών συνεχιστών όλων των κανονικών τρόπων του παρελθόντος, οι οποίοι εκθέτουν, δίπλα στους πιο διάσημους ζωγράφους του περασμένου αιώνα, στις γκαλερί της Δεξιάς Όχθης, που συχνά τοποθετούνται στην κατηγορία των εμπορικών καταστημάτων πολυτελείας, όπως η Drouant ή η Durand-Ruel, ο «έμπορος των ιμπρεσιονιστών». Απολιθώματα μιας άλλης εποχής, αυτοί οι ζωγράφοι που κάνουν σήμερα αυτό που έκανε η πρωτοπορία του παρελθόντος (όπως οι *πλαστογράφοι*, αλλά για δικό τους λογαριασμό) κάνουν μια τέχνη που δεν είναι, αν μπορούμε να το πούμε έτσι, της ηλικίας τους.

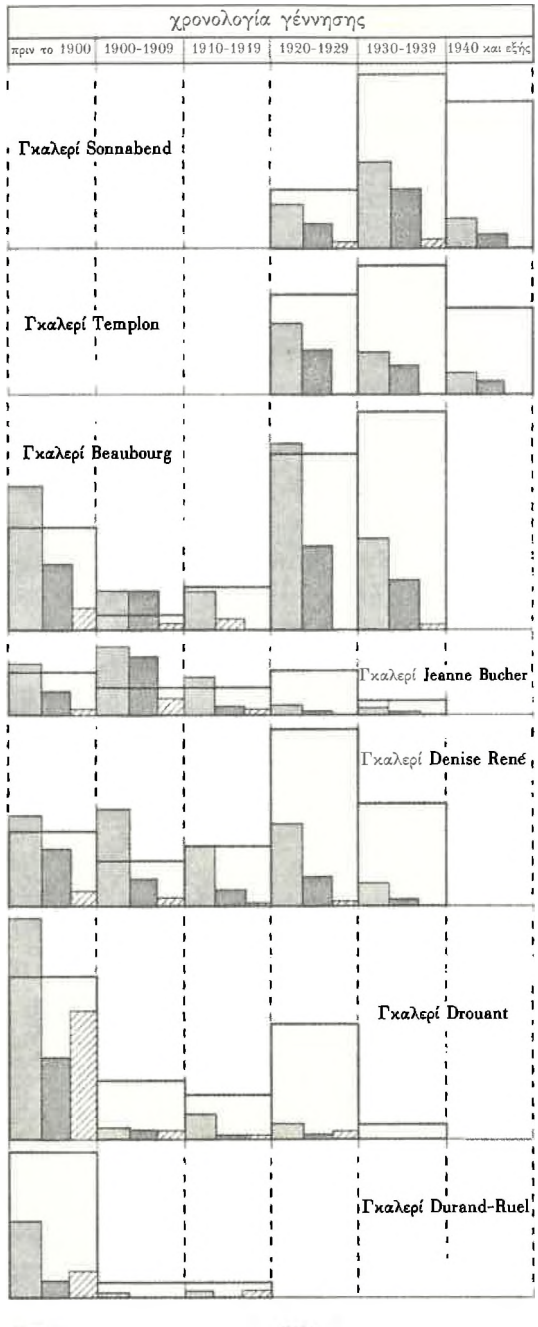
Σε αντίθεση με τους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, που είναι κατά κάποιον τρόπο δύο φορές «νέοι», λόγω της καλλιτεχνικής τους ηλικίας αλλά και λόγω της (προσωρινής) άρνησης του χρήματος και των εφήμερων μεγαλείων μέσω των οποίων επέρχεται και η καλλιτεχνική γήρανση, οι καλλιτέχνες-απολιθώματα είναι κατά κάποιον τρόπο δύο φορές γέροι, εξαιτίας της ηλικίας της τέχνης τους και των σχημάτων παραγωγής τους, αλλά και εξαιτίας ενός ολόκληρου βιοτικού ύφους του οποίου μια διάσταση αποτελεί το ύφος των έργων τους και το οποίο εμπεριέχει την άμεση και απευθείας υποταγή στις κοσμικές υποχρεώσεις και ανταμοιβές.[17]

Οι ζωγράφοι της πρωτοπορίας έχουν πολύ περισσότερα κοινά με την πρωτοπορία του παρελθόντος παρά με την οπισθοφυλακή αυτής της πρωτοπορίας· και πάνω

---

[17] Είναι αυτονόητο, όπως το έχουμε αποδείξει εξάλλου, ότι η «επιλογή» μεταξύ των ριψοκίνδυνων επενδύσεων που απαιτεί η οικονομία της απάρνησης, και των σίγουρων τοποθετήσεων μιας εφήμερης σταδιοδρομίας (για παράδειγμα μεταξύ καλλιτέχνη και καλλιτέχνη-καθηγητή σχεδίου ή μεταξύ συγγραφέα και συγγραφέα-καθηγητή) 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.

Οι γκαλερί και οι ζωγράφοι τους (το 1977)



απ' όλα την απουσία σημείων υπερ-καλλιτεχνικής, ή, αν θέλουμε, *εφήμερης καθιέρωσης*, τα οποία διαθέτουν εν αφθονία οι καλλιτέχνες-απολιθώματα, αναγνωρισμένοι ζωγράφοι, συχνά απόφοιτοι των σχολών Καλών Τεχνών, βραβευμένοι, μέλη ακαδημιών, παρασημοφορημένοι με τη Λεγεώνα της Τιμής, με πλήθος επίσημες παραγγελίες. Αν αποκλείσουμε την πρωτοπορία του παρελθόντος, παρατηρούμε πράγματι ότι οι ζωγράφοι που εκθέτουν στην γκαλερί Drouant παρουσιάζουν στην πλειονότητά τους χαρακτηριστικά αντίθετα σε όλα τα σημεία με την εικόνα του καλλιτέχνη που αναγνωρίζουν οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας και αυτοί που τους εγκωμιάζουν. Αρκετά συχνά επαρχιακής καταγωγής, ενίοτε μάλιστα και διαμονής, αυτοί οι ζωγράφοι έχουν συχνά ως βασικό αγκυροβόλιο στην παρισινή καλλιτεχνική ζωή την ένταξή τους στη συγκεκριμένη γκαλερί, η οποία «ανακάλυψε» πολλούς από αυτούς. Πολλοί έχουν εκθέσει εκεί για πρώτη φορά και/ή έχουν «ξεκινήσει» με το βραβείο Drouant για νέους ζωγράφους. Έχοντας περάσει, οπωσδήποτε σε μεγαλύτερο ποσοστό σε σχέση με τους ζωγράφους της πρωτοπορίας, από τις σχολές Καλών Τεχνών (περίπου το ένα τρίτο από αυτούς έχουν κάνει τη Σχολή Καλών Τεχνών, τη Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών ή τη Σχολή Διακοσμητικών Τεχνών στο Παρίσι, στην επαρχία ή στη χώρα καταγωγής τους), αυτοαποκαλούνται πρόθυμα «μαθητές» του ενός ή του άλλου και ασκούν μια τέχνη ακαδημαϊκή ως προς τον τρόπο της (μεταϊμπρεσιονιστική ως επί το πλείστον), τα θέματά της («θαλασσινά», «προσωπογραφίες», «αλληγορίες», «αγροτικές σκηνές», «γυμνά», «τοπία της Προβηγκίας» κτλ.) και τις ευκαιριακές απασχολήσεις τους (θεατρικά σκηνικά, εικονογραφήσεις βιβλίων πολυτελείας κτλ.). Αυτή η τέχνη δίχως ιστορία τους εξασφαλίζει ως επί το πλείστον μια αληθινή *σταδιοδρομία*, που σηματοδοτείται από ποικίλες ανταμοιβές και προωθήσεις, όπως τα βραβεία και τα μετάλλια (για τους 66 από αυτούς επί 133), και επιστέφεται από την πρόσβαση σε θέσεις εξουσίας, σε θεσμούς καθιέρωσης και νομιμοποίησης (πολλοί απ' αυτούς είναι εταίροι, πρόεδροι ή μέλη της επιτροπής των μεγάλων παραδοσιακών σαλονιών) ή σε θεσμούς αναπαραγωγής και καθιέρωσης (διευθυντές των σχολών Καλών Τεχνών της επαρχίας, καθηγητές στο Παρίσι, στις σχολές Καλών Τεχνών ή Διακοσμητικών Τεχνών, διευθυντές μουσείων κτλ.). Δύο παραδείγματα:

> Γεννήθηκε στις 23 Μαΐου 1914 στο Παρίσι. Φοιτά στη Σχολή Καλών Τεχνών. Ατομικές εκθέσεις στη Νέα Υόρκη και στο Παρίσι. Εικονογραφεί δύο βιβλία. Συμμετέχει στα Μεγάλα Σαλόνια του Παρισιού. Βραβείο σχεδίου στο γενικό Διαγωνισμό του 1932. Αργυρό μετάλλιο στην 4η Μπιενάλε της Μαντόν το 1957. Έργα σε μουσεία και ιδιωτικές συλλογές.

> Γεννήθηκε το 1905. Σπουδές στη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού. Εταίρος των Σαλονιών των Ανεξάρτητων και του Φθινοπωρινού Σαλονιού. Το 1958 παίρνει το μεγάλο βραβείο της Σχολής Καλών Τεχνών της πόλης του Παρισιού. Έργα στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Παρισιού και σε πολλά μουσεία στη Γαλλία και στο εξωτερικό. Επιμελητής στο Μουσείο της Ονφλέρ. Πολλές ατομικές εκθέσεις σ' ολόκληρο τον κόσμο.

Πολλοί από αυτούς έχουν τελικά λάβει τις πλέον σαφείς ενδείξεις της εφήμερης καθιέρωσης, όπως το παράσημο της Λεγεώνας της Τιμής —το δίχως άλλο ως ανταμοιβή για την ένταξή τους στην εποχή— χάρη στη μεσολάβηση πολιτικοδιοικητικών επαφών τις οποίες προσφέρουν οι «παραγγελίες», ή κοσμικών συναναστροφών που επιβάλλει η λειτουργία του «επίσημου ζωγράφου»:

> Γεννήθηκε το 1909. Τοπιογράφος και προσωπογράφος. Κάνει την προσωπογραφία της Α.Α. πάπα Ιωάννη ΚΓ΄ καθώς και πολλών διασημοτήτων της εποχής μας (Σεσίλ Σορέλ, Μοριάκ κ.ά.), οι οποίες παρουσιάζονται στην γκαλερί Drouant το 1957 και το 1959. Βραβείο των Ζωγράφων Μαρτύρων της εποχής τους. Συμμετέχει στα Μεγάλα Σαλόνια των οποίων είναι ένας από τους οργανωτές. Συμμετέχει στο Σαλόνι του Παρισιού που οργανώνεται από την γκαλερί Drouant στο Τόκιο το 1961. Οι πίνακές του βρίσκονται σε πολλά μουσεία της Γαλλίας και σε συλλογές σε ολόκληρο τον κόσμο.
>
> Γεννήθηκε το 1907. Κάνει την πρώτη του εμφάνιση στο Φθινοπωρινό Σαλόνι. Το πρώτο του ταξίδι στην Ισπανία τον σημαδεύει έντονα και το πρώτο Μεγάλο Βραβείο της Ρώμης (1930) του εξασφαλίζει μακρά διαμονή στην Ιταλία. Το έργο του συνδέεται κυρίως με τις μεσογειακές χώρες: Ισπανία, Ιταλία, Προβηγκία. Έχει εικονογραφήσει βιβλία πολυτελείας και έχει κάνει μακέτες σκηνικών για το θέατρο. Μέλος του Ινστιτούτου. Εκθέσεις στο Παρίσι, στο Λονδίνο, στη Νέα Υόρκη, στη Γενεύη, στη Νίκαια, στο Μπορντό, στη Μαδρίτη. Έργα του σε πολυάριθμα μουσεία μοντέρνας τέχνης και ιδιωτικές συλλογές στη Γαλλία και στο εξωτερικό. Παράσημο της Λεγεώνας της Τιμής.[18]

Οι ίδιες κανονικότητες παρατηρούνται και από την πλευρά των συγγραφέων. Έτσι, οι «επιτυχημένοι στο χώρο της διανόησης συγγραφείς» (δηλαδή το σύνολο των συγγραφέων που αναφέρονται στην «επιλογή» της *Quinzaine Littéraire* κατά την περίοδο 1972-1974) είναι νεότεροι από τους συγγραφείς των μπεστ σέλερ (δηλαδή το σύνολο των συγγραφέων που αναφέρονται στο εβδομαδιαίο παλμαρές της *L'Express* κατά την περίοδο 1972-1974) και κυρίως βραβεύονται σπανιότερα από τις λογοτεχνικές κριτικές επιτροπές (31% έναντι 63%), και ιδίως από τις κριτικές επιτροπές τις πλέον «ενοχοποιητικές» στα μάτια των «διανοούμενων», και ακόμη σπανιότερα παρασημοφορούνται (4% έναντι 22%). Ενώ τα μπεστ σέλερ εκδίδονται κυρίως από μεγάλους εκδοτικούς οίκους ειδικευμένους στα έργα ταχείας πώλησης, τον Grasset, το Flammarion, το Laffont και το Stock, οι «επιτυχημένοι στο χώρο της διανόησης συγγραφείς» εκδίδονται, σε ποσοστό μεγα-

---

[18] Βλ. *Peintres figuratifs contemporains*, Παρίσι, Galerie Drouant, 4ο τρίμηνο του 1967.

λύτερο του 50%, στους τρεις εκδότες των οποίων η παραγωγή είναι ως επί το πλείστον αποκλειστικά προσανατολισμένη προς το «διανοούμενο» κοινό, στις εκδόσεις Gallimard, Le Seuil και Minuit.

Αυτές οι αντιθέσεις είναι ακόμη πιο έντονες αν συγκρίνουμε πιο ομοιογενείς πληθυσμούς, τους συγγραφείς του Laffont και του Minuit. Σαφώς νεότεροι, οι τελευταίοι κερδίζουν πολύ πιο σπάνια βραβεία και κυρίως παρασημοφορούνται πολύ σπανιότερα.[19] Στην πραγματικότητα, οι συγγραφείς που συγκεντρώνουν αυτοί οι δύο εκδοτικοί οίκοι ανήκουν σε δύο σχεδόν μη συγκρίσιμες μεταξύ τους κατηγορίες: από τη μια πλευρά, το κυρίαρχο πρότυπο είναι αυτό του «καθαρού» συγγραφέα, στρατευμένου στις μορφικές αναζητήσεις και πολύ απομακρυσμένου από την «επο-χή»· από την άλλη, την πρώτη θέση κατέχουν οι συγγραφείς-δημοσιογράφοι και οι δημοσιογράφοι-συγγραφείς που παράγουν έργα «με το ένα πόδι στην ιστορία και το άλλο στη δημοσιογραφία», «που μετέχουν στη βιογραφία και την κοινωνιολογία, στο προσωπικό ημερολόγιο και στο περιπετειώδες αφήγημα, στο κινηματογραφικό ντεκουπάζ και στην κατάθεση του αυτόπτη μάρτυρα».[20] «Όταν κοιτάζω τον κατάλογο των συγγραφέων μου, βλέπω, από τη μια πλευρά, αυτούς που έρχονται από τη δημοσιογραφία στο βιβλίο, όπως ο Γκαστόν Μπονέρ, ο Ζακ Πεσμόρ, ο Ανρί-Φρανσουά Ρε, ο Μπερνάρ Κλαβέλ, ο Ολιβιέ Τοντ, ο Ντομινίκ Λαπιέρ κ.ά., και αυτούς που, ξεκινώντας ως πανεπιστημιακοί, όπως ο Ζαν-Φρανσουά Ρεβέλ, ο Μαξ Γκαλό, ο Ζορζ Μπελμόν, έκαναν την αντίστροφη διαδρομή». Σ' αυτή την κατηγορία συγγραφέων, πολύ τυπική των «εμπορικών» εκδόσεων, θα έπρεπε να προσθέσουμε τους συγγραφείς μαρτυριών, «προσωπικότητες» της πολιτικής, του αθλητισμού ή του θεάματος, που γράφουν συχνά κατά παραγγελία και ενίοτε με τη βοήθεια ενός δημοσιογράφου-συγγραφέα.[21]

Είναι σαφές ότι η πρωτοκαθεδρία που προσδίδει το πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής στη νεότητα παραπέμπει, για μια ακόμα φορά, στην απάρνηση της εξουσίας και της «οικονομίας» που αποτελεί το θεμέλιό της: αν οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες, μέσω των ενδυματολογικών τους χαρακτη-

---

[19] Κανένας συγγραφέας απ' αυτούς που τοποθετούνται στο χώρο του Nouveau Roman δεν έχει πάρει το βραβείο Goncourt ή το βραβείο της Ακαδημίας και, μέχρι το βραβείο Νόμπελ του Claude Simon, οι μόνες τους διακρίσεις περιορίζονταν στους πλέον «διανοουμενίστικους» θεσμούς καταξίωσης, το βραβείο Fénéon και κυρίως το βραβείο Médicis (βλ. J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Éd. du Seuil, 1973, σσ. 31-33).

[20] R. Laffont, *Éditeur*, Παρίσι, Laffont, 1974, σ. 302.

[21] Λιγότερο από το 5% των «συγγραφέων με επιτυχία στο χώρο της διανόησης» βρίσκονται επίσης και μεταξύ των συγγραφέων μπεστ σέλερ (κι αυτοί είναι συγγραφείς υψηλής καταξίωσης, όπως ο Sartre, η Simone de Beauvoir κ.ά.).

Μπεστ σέλερ και αναγνωρισμένοι συγγραφείς[1]

	Express τχ. 92	*Quinzaine Littéraire* τχ. 106
Ημερομηνία γέννησης		
Γεννημένοι πριν το 1900	4	7
1900/1909	10	27
1910/1919	17	15
1920/1929	33	28
1930/1939	11	15
1940 κι έπειτα	5	5
Δεν απάντησαν	12	9
Δηλωμένο επάγγελμα		
Άνθρωποι των γραμμάτων	35	32
Πανεπιστημιακοί	5	48
Δημοσιογράφοι	26	6
Ψυχαναλυτές, Ψυχίατροι	-	2
Άλλοι	10	7
Δεν απάντησαν	16	11
Τόπος κατοικίας		
• Επαρχία	5	13
- Περίχωρα του Παρισιού	2	5
- Νότος	1	4
- Αλλού	2	4
• Εξωτερικό	2	4
• Παρίσι και Προάστια	62	57
- 6ο/7ο	19	19
- 8ο/16ο/Δυτικά Προάστια	23	11
- 5ο/13ο/14ο/15ο	11	11
- Άλλα διαμερίσματα	7	9
- Προάστια (εκτός των δυτικών)	2	7
Δεν απάντησαν	23	32

	Express τχ. 92	*Quinzaine Littéraire* τχ. 106
Βραβεία		
Όχι	28	68
Ναι, εκ των οποίων	48	31
Renaudot	-	-
Goncourt	25	6
Interallié	-	-
Fémina	-	-
Médicis	-	4
Βραβείο Νόμπελ	-	2
Δεν απάντησαν	16	7
Παράσημα		
Όχι	44	79
Ναι, εκ των οποίων	35	22
Λεγεώνα της Τιμής ή Τάγμα Αριστείας	28	18
Δεν απάντησαν	13	5
Εκδότες*		
Gallimard	8	34
Seuil	7	12
Denoël	3	6
Flammarion	11	5
Grasset	14	8
Stock	11	1
Laffont	18	3
Plon	1	4
Fayard	5	4
Calmann-Lévy	1	2
Albin Michel	5	-
Άλλοι	11	33

* Το σύνολο ξεπερνά τον αριθμό των συγγραφέων, καθώς ο ίδιος συγγραφέας μπορεί να εκδίδει σε διαφορετικούς εκδότες.

[1] Για να συστήσουμε τον πληθυσμό των συγγραφέων που αναγνωρίζονται από το μεγάλο διανοούμενο κοινό, πήραμε το σύνολο των εν ζωή Γάλλων συγγραφέων που αναφέρονται στη μηνιαία ρουμπρίκα «La Quinzaine recommande», που δημοσιευόταν από τη *La Quinzaine Littéraire* μεταξύ 1972 και 1974. Όσον αφορά την κατηγορία των συγγραφέων για το ευρύ κοινό, πήραμε τους εν ζωή Γάλλους συγγραφείς που τα έργα τους γνώρισαν τις μεγαλύτερες πωλήσεις κατά το 1972 και το 1973, ο κατάλογος των οποίων, βασισμένος σε πληροφορίες που παρέχουν 29 μεγάλα γαλλικά βιβλιοπωλεία του Παρισιού και της επαρχίας, δημοσιεύεται τακτικά από τη *L'Express*. Η επιλογή της *La Quinzaine Littéraire* δίνει ένα μεγάλο μερίδιο στις μεταφράσεις ξένων έργων (43% των τίτλων που αναφέρει) και στις επανεκδόσεις κανονικοποιημένων συγγραφέων (π.χ. Colette, Dostoievski, Bakounine, Rosa Luxembourg), προσπαθώντας έτσι να παρακολουθήσει την εντελώς ιδιαίτερη επικαιρότητα του κόσμου της διανόησης· ο κατάλογος της *L'Express* παρουσιάζει μόνο ένα 12% μεταφράσεων ξένων έργων, και πρόκειται επίσης για διεθνή μπεστ σέλερ (Desmond Morris, Mickey Spillane, Pearl Buck κ.ά).

ριστικών και κυρίως μέσω της σωματικής τους έξης, τείνουν πάντοτε να τοποθετούνται από την πλευρά της «νεότητας», αυτό συμβαίνει επειδή, τόσο στις αναπαραστάσεις όσο και στην πραγματικότητα, η αντίθεση μεταξύ των ηλικιών είναι ομόλογη της αντίθεσης μεταξύ της «αστικής» σοβαρότητας και της άρνησης του πνεύματος της σοβαρότητας από τη «διανόηση»· και, πιο συγκεκριμένα, η απόσταση από το χρήμα και τις εξουσίες διατηρεί μια σχέση κυκλικής αιτιότητας με την καταστατική θέση κυρίαρχου-κυριαρχούμενου, οριστικά ή προσωρινά απομακρυσμένου από το χρήμα και την εξουσία.

Μπορούμε επίσης να υποθέσουμε ότι η πρόσβαση στους κοινωνικούς δείκτες της ώριμης ηλικίας, η οποία είναι ταυτοχρόνως προϋπόθεση και συνέπεια της πρόσβασης στις θέσεις εξουσίας, και η εγκατάλειψη πρακτικών συνδεδεμένων με την εφηβική ανευθυνότητα (στην οποία εντάσσονται οι πολιτιστικές ή και οι πολιτικές πρακτικές της «πρωτοπορίας») είναι όλο και πιο πρώιμες όταν πηγαίνουμε από τους καλλιτέχνες στους καθηγητές, από τους καθηγητές στα μέλη των ελεύθερων επαγγελμάτων, και από αυτούς τους τελευταίους στα στελέχη και στα αφεντικά· ή ότι τα μέλη της ίδιας βιολογικής ηλικίας, παραδείγματος χάρη το σύνολο των φοιτητών των μεγάλων σχολών, έχουν ποικίλες κοινωνικές ηλικίες, που σηματοδοτούνται από τα διαφορετικά συμβολικά χαρακτηριστικά και τις αντίστοιχες συμπεριφορές, σε συνάρτηση με το αντικειμενικό μέλλον για το οποίο προορίζονται: ο φοιτητής των σχολών Καλών Τεχνών οφείλει να είναι πιο «νέος στην όψη» από το φοιτητή της École Normale, κι αυτός πιο νέος από το φοιτητή του Πολυτεχνείου ή της ΕΝΑ ή της HEC.[22] Θα πρέπει να αναλύσουμε, ακολουθώντας την ίδια λογική, τη σχέση μεταξύ των φύλων στο εσωτερικό της κυρίαρχης περιοχής του πεδίου της εξουσίας, και πιο συγκεκριμένα τα αποτελέσματα της θέσης κυρίαρχου-κυριαρχούμενου που αντιστοιχεί στις γυναίκες της «αστικής τάξης» και που τις φέρνει (δομικά) κοντά στους νέους «αστούς» και τους «διανοούμενους», προδιαγράφοντας γι' αυτές ένα ρόλο μεσολαβητή μεταξύ του κυρίαρχου και του κυριαρχούμενου τμήματος (ρόλο που πάντοτε έπαιζαν, ιδίως μέσω των «σαλονιών»).

Δημιουργώντας εποχή

Ωστόσο, το προνόμιο που αποδίδεται στη «νεότητα», καθώς και στις αξίες της αλλαγής και της πρωτοτυπίας με τις οποίες αυτή συνδέεται, δεν μπορεί να γίνει πλήρως κατανοητό στη βάση μόνο της σχέσης των «καλλιτε-

---

[22] ENA: École Nationale d'Administration (Εθνική Σχολή Δημόσιας Διοίκησης)· HEC: Hautes Études Commerciales (Σχολή Ανώτατων Εμπορικών Σπουδών). (Σ.τ.Μ.)

χνών» με τους «αστούς»· εκφράζει επίσης τον ειδικό νόμο της αλλαγής του πεδίου παραγωγής, δηλαδή τη 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, καθότι έχουν καταστεί κανονικές, ακαδημαϊκές, ουδέτερες.

Η γήρανση επέρχεται στις επιχειρήσεις και στους δημιουργούς όταν παραμένουν προσκολλημένοι (ενεργητικά ή παθητικά) σε τρόπους παραγωγής οι οποίοι, κυρίως αν έχουν δημιουργήσει εποχή, γίνονται αναπόφευκτα παρωχημένοι· όταν φυλακίζονται 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. Έτσι λοιπόν, ο τάδε έμπορος ή ο δείνα εκδότης που έπαιξε κάποια στιγμή ένα ρόλο ανιχνευτή ταλέντων μπορεί να βρεθεί εγκλωβισμένος στη *θεσμική έννοια* (όπως συνέβη με το «Nouveau Roman» ή με τη «νέα αμερικανική ζωγραφική») στην παραγωγή της οποίας ο ίδιος συνέβαλε, στον κοινωνικό προσδιορισμό σε σχέση με τον οποίο προσδιορίζονται οι κριτικοί, οι αναγνώστες, καθώς επίσης και οι νεότεροι δημιουργοί που αρκούνται να δημιουργούν έργα βασισμένα στα σχήματα που έχει παραγάγει η γενιά των πρωτοπόρων.

«Ήθελα το *καινούριο*, να απομακρυνθώ από τις πεπατημένες οδούς. Να λοιπόν γιατί» γράφει η Ντενίζ Ρενέ «η πρώτη μου έκθεση ήταν αφιερωμένη στον Βαζαρελύ. Ήταν κάποιος που *έψαχνε*. Έπειτα έδειξα τον Ατλάν το 1945, γιατί κι αυτός επίσης ήταν *ασυνήθιστος, διαφορετικός*, καινούριος. Μια μέρα, πέντε άγνωστοι, ο Χάρτουνγκ, ο Ντεϋρόλ, ο Ντεβάν, ο Σναϊντέρ και η Μαρί Ραϋμόν, ήρθαν να μου παρουσιάσουν τους πίνακές τους. Μέσα σε μια στιγμή, μπροστά σ' αυτά τα *ακριβή, αυστηρά* έργα, έμοιαζε να έχει χαραχθεί η πορεία μου. Υπήρχε κάτι *εκρηκτικό* που σ' έκανε να παθιαστείς και να *ξαναθέσεις υπό συζήτηση* τα καλλιτεχνικά προβλήματα. Οργάνωσα λοιπόν την έκθεση "Νέα αφηρημένη ζωγραφική" (Ιανουάριος 1946). Για μένα, άρχιζε *η εποχή της μάχης*. Στην αρχή, μέχρι το 1950, *για να επιβάλω* την αφαίρεση στο σύνολό της, *να ανατρέψω τις παραδοσιακές θέσεις* της παραστατικής ζωγραφικής *για την οποία σήμερα ξεχνάμε λίγο* πως εκείνη την εποχή κυριαρχούσε ευρύτατα. Έπειτα, το 1954, ήρθε η πλημμυρίδα της άμορφης τέχνης: παρακολουθήσαμε την αυθόρμητη γενιά πολλών καλλιτεχνών που *βούλιαζαν αυτάρεσκα* στην ύλη. Η γκαλερί που, από το 1948, *μαχόταν για την αφαίρεση*, αρνήθηκε το γενικό ενθουσιασμό και *έμεινε σταθερή* σε μια *αυστηρή* επιλογή. Αυτή η

επιλογή ήταν η κονστρουκτιβιστική αφαίρεση, από την οποία *προήλθαν οι μεγάλες επαναστάσεις* στο χώρο των εικαστικών στην αρχή του αιώνα και την οποία νέοι καλλιτέχνες διερευνούν και εξελίσσουν μέχρι και σήμερα. Τέχνη ευγενής, *αυστηρή*, που επιβεβαιώνει διαρκώς τη ζωτικότητά της. Για ποιο λόγο έφτασα σιγά σιγά *να υπερασπίζομαι αποκλειστικά την κονστρουκτιβιστική τέχνη*; Αν αναζητήσω μέσα μου τους λόγους, μου φαίνεται πως είναι επειδή τίποτα δεν εκφράζει καλύτερα την κατάκτηση του καλλιτέχνη σ' έναν κόσμο *απειλούμενο από την αποσύνθεση*, έναν κόσμο σε διαρκή κυοφορία. Σ' ένα έργο του Ερμπέν, του Βαζαρελύ, δεν υπάρχει θέση για τις *σκοτεινές δυνάμεις*, *το βούλιαγμα*, *το νοσηρό*. Αυτή η τέχνη καθιστά εμφανή τον απόλυτο έλεγχο του δημιουργού. Ένας έλικας, ένας ουρανοξύστης, ένα γλυπτό του Σοφέρ, ένας Μόρτενσεν, ένας Μοντριάν: να τα έργα που με καθησυχάζουν· μπορούμε να διαγνώσουμε σ' αυτά, εκτυφλωτική, την κυριαρχία του ανθρώπινου *λόγου*, το θρίαμβο του ανθρώπου επί του *χάους*· να ποιος είναι για μένα ο ρόλος της τέχνης. Η συγκίνηση βρίσκει εδώ την καλύτερη πραγμάτωσή της».[23]

Βλέπουμε εδώ πώς η απόφαση που βρίσκεται στην αφετηρία των αρχικών επιλογών, η προτίμηση προς τις «αυστηρές» και «ακριβείς» κατασκευές, εμπεριέχει αναπόφευκτες αρνήσεις, πώς, όταν εφαρμόζουμε τις κατηγορίες πρόσληψης και εκτίμησης που κατέστησαν δυνατή την αρχική «ανακάλυψη», κάθε έργο που προέρχεται από τη ρήξη με τα παλαιά σχήματα παραγωγής και πρόσληψης απορρίπτεται ως άμορφο και χαοτικό· πώς, εντέλει, η νοσταλγική αναφορά στις μάχες που διεξήχθησαν για να επιβληθούν κανόνες που κάποτε ήταν αιρετικοί συμβάλλει στη νομιμοποίηση μιας κλειστής στάσης απέναντι στην αιρετική αμφισβήτηση αυτού που έχει γίνει μια καινούρια ορθοδοξία.

Δεν αρκεί να πούμε ότι η ιστορία του πεδίου είναι η ιστορία του αγώνα για το μονοπώλιο της επιβολής νόμιμων κατηγοριών πρόσληψης και εκτίμησης· ο ίδιος ο *αγώνας* δημιουργεί την ιστορία του πεδίου· μέσω αυτού ακριβώς του αγώνα το πεδίο χρονικοποιείται. Η γήρανση των δημιουργών, των έργων ή των σχολών είναι κάτι εντελώς διαφορετικό από το προϊόν ενός μηχανικού γλιστρήματος στο παρελθόν: κυοφορείται μέσα στη μάχη μεταξύ εκείνων που έχουν δημιουργήσει εποχή και που αγωνίζονται για να έχουν διάρκεια και εκείνων που δεν μπορούν να δημιουργήσουν εποχή με τη σειρά τους παρά μόνον εξαποστέλλοντας στο παρελθόν εκείνους που έχουν συμφέρον να σταματήσουν το χρόνο, να καταστήσουν αιώνια την παρούσα κα-

---

[23] Denise René, παρουσίαση του *Catalogue du 1er salon international des galeries pilotes*, Λοζάννη, Περιφερειακό Μουσείο Καλών Τεχνών, 1963, σ. 150. Η υπογράμμιση δική μου.

τάσταση· μεταξύ των κυρίαρχων που συνδέουν τα συμφέροντά τους με τη διάρκεια, την ταυτότητα, την αναπαραγωγή, και των κυριαρχούμενων, των νεοφερμένων, που το συμφέρον τους συνδέεται με την ασυνέχεια, τη ρήξη, τη διαφορά, την επανάσταση. Το να *δημιουργήσει κανείς εποχή* συνδέεται αξεδιάλυτα με το να *δημιουργήσει μια νέα θέση* πέραν των κατεστημένων θέσεων, *μπροστά* από αυτές τις θέσεις, *στην πρωτοπορία*, και εισάγοντας τη διαφορά να παράξει χρόνο.

Σ' αυτόν τον αγώνα για τη ζωή, για την επιβίωση, καταλαβαίνει κανείς το ρόλο που αποδίδεται στα *διακριτικά σημεία* τα οποία, 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. Οι λέξεις, ονόματα σχολών ή ομάδων, κύρια ονόματα, έχουν τόση σημασία μόνο και μόνο επειδή φτιάχνουν τα πράγματα: ως διακριτικά σημεία, δημιουργούν την ύπαρξη ενός σύμπαντος όπου το να υπάρχεις σημαίνει να διαφοροποιείσαι, «να φτιάχνεις ένα όνομα», ένα κύριο ή ένα κοινό όνομα (το όνομα μιας ομάδας). *Πλαστές έννοιες, πρακτικά* εργαλεία ταξινόμησης που δημιουργούν τις ομοιότητες και τις διαφορές ονομάζοντάς τες, τα ονόματα σχολών ή ομάδων που άνθησαν στην πρόσφατη ζωγραφική, ποπ αρτ, μινιμαλιστική τέχνη, process art, land art, body art, εννοιολογική τέχνη, άρτε πόβερα, φλούξους, νεορεαλισμός, νέα αναπαράσταση, φορέας-επιφάνεια, art pauvre, op art, δημιουργήθηκαν στα πλαίσια του *αγώνα για αναγνώριση* από τους ίδιους τους καλλιτέχνες ή από τους επίσημους κριτικούς τους και επιτελούν τη λειτουργία *σημείων αναγνώρισης* τα οποία διακρίνουν τις γκαλερί, τις ομάδες και τους ζωγράφους και, ταυτοχρόνως, τα προϊόντα που αυτοί κατασκευάζουν ή προτείνουν.[24]

Οι νεοφερμένοι δεν μπορούν να κάνουν τίποτε άλλο παρά να *εξαποστέλλουν συνεχώς στο παρελθόν* —με την ίδια κίνηση μέσω της οποίας οδηγούνται στην ύπαρξη, δηλαδή στη νόμιμη διαφορά ή ακόμα, για ένα μικρότερο ή

---

[24] Θα ήταν αρκετό, για να εξαλείψουμε πολλές από τις συζητήσεις γύρω από πολλές «έννοιες» που χρησιμοποιούνται σήμερα στον τομέα της τέχνης, της λογοτεχνίας ή ακόμα και της φιλοσοφίας, να αντιληφθούμε ότι τις περισσότερες φορές πρόκειται για *ταξινομητικές έννοιες*, ενίοτε αναμεταφρασμένες σε λέξεις πιο ουδέτερης και πιο αντικειμενικής όψης (π.χ., η «αντικειμενότροπη λογοτεχνία» μπήκε στη θέση του «Nouveau Roman», που κι αυτό μπήκε στη θέση τού «συγγραφείς που εκδίδονται στις εκδόσεις Minuit), οι οποίες έχουν ως πρώτη λειτουργία να επιτρέπουν την αναγνώριση *πρακτικών συνόλων*, όπως οι ζωγράφοι που συγκεντρώνονται σε μια σημαντική έκθεση ή σε μια καθιερωμένη γκαλερί ή οι συγγραφείς που εκδίδονται στον ίδιο εκδότη, ή να χρησιμοποιούνται σε απλούς και βολικούς χαρακτηρισμούς (του είδους «Denise René ίσον γεωμετρική αφαίρεση», «Αλέξανδρος Ιόλας ίσον Μαξ Ερνστ», ή «Αρμάν ίσον σκουπιδοτενεκέδες» και «Κρίστο ίσον συσκευασίες»).

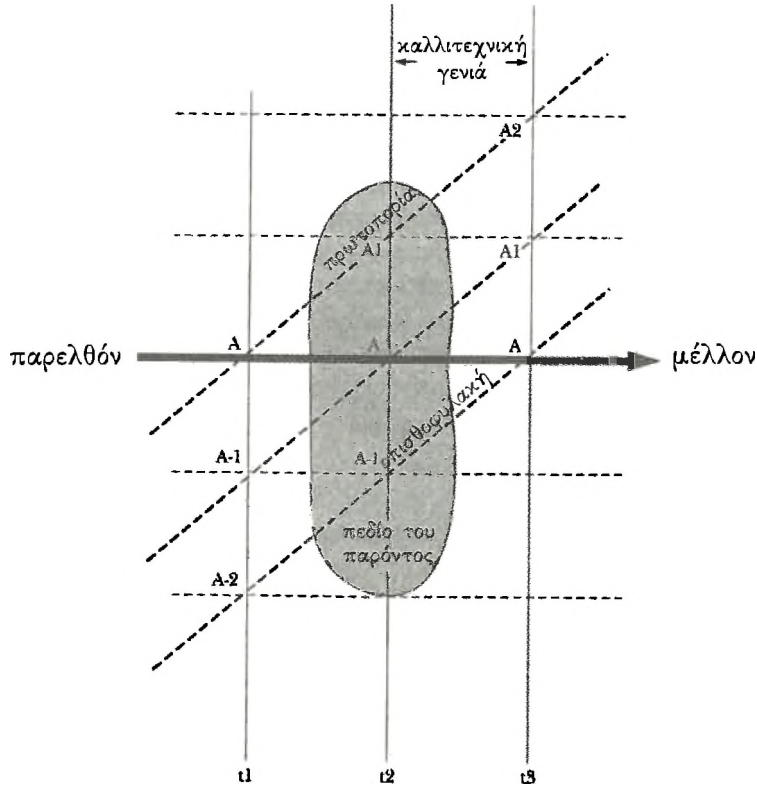
μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, στην αποκλειστική νομιμότητα— τους καθιερωμένους παραγωγούς με τους οποίους αναμετριούνται και, κατά συνέπεια, τα προϊόντα των τελευταίων και το γούστο εκείνων που παραμένουν συνδεδεμένοι μαζί τους. Έτσι λοιπόν, οι γκαλερί ή οι εκδοτικοί οίκοι, όπως και οι ζωγράφοι ή οι συγγραφείς, κατανέμονται ανά πάσα στιγμή αναλόγως της καλλιτεχνικής τους ηλικίας, δηλαδή αναλόγως της παλαιότητας του τρόπου καλλιτεχνικής παραγωγής τους και αναλόγως του βαθμού κανονικοποίησης και διάδοσης αυτού του γενεσιουργού σχήματος που είναι ταυτοχρόνως και σχήμα πρόσληψης και εκτίμησης. Το πεδίο των γκαλερί αναπαράγει στη *συγχρονία* την ιστορία των καλλιτεχνικών κινημάτων από το τέλος του 19ου αιώνα: καθεμία από τις σημαντικές γκαλερί υπήρξε γκαλερί της πρωτοπορίας σε μια εποχή λιγότερο ή περισσότερο μακρινή, και η καταξίωσή της, άρα και η καταξίωση των έργων που καθιερώνει (και τα οποία μπορεί κατά συνέπεια να πουλήσει ακριβότερα), αυξάνεται ανάλογα με το πόσο απομακρυσμένο είναι το απόγειό της μέσα στο χρόνο και με το πόσο ευρύτερα γνωστή και αναγνωρισμένη είναι η «φίρμα» της («η γεωμετρική αφαίρεση» ή «η αμερικανική ποπ αρτ»), ενώ ταυτοχρόνως εγκλωβίζεται σε αυτήν τη «φίρμα» («ο Ντυράν-Ρυέλ, ο έμπορος των ιμπρεσιονιστών»), η οποία αποτελεί επίσης και πεπρωμένο.

Σε κάθε χρονική στιγμή, μέσα σ' ένα πεδίο αγώνων, όποιο κι αν είναι αυτό (κοινωνικό πεδίο στο σύνολό του, πεδίο εξουσίας, πεδίο πολιτιστικής παραγωγής, λογοτεχνικό πεδίο κτλ.), οι εμπλεκόμενοι στο παιχνίδι δρώντες και οργανισμοί είναι ταυτοχρόνως σύγχρονοι μεταξύ τους και χρονικά ασύμφωνοι. Το *πεδίο του παρόντος* δεν είναι παρά ένα άλλο όνομα για το πεδίο αγώνων (όπως το καταδεικνύει το γεγονός πως ένας συγγραφέας του παρελθόντος είναι παρών στο βαθμό ακριβώς που αποτελεί ακόμη διακύβευμα). Η συγχρονικότητα ως παρουσία στο ίδιο παρόν πρακτικά υπάρχει μόνο *στον αγώνα* που *συγχρονίζει* χρόνους ασύμφωνους ή, καλύτερα, δρώντες και θεσμούς διαχωρισμένους μεταξύ τους από το χρόνο και μέσα στη σχέση τους με το χρόνο. Για τους μεν, οι οποίοι τοποθετούνται πέραν του παρόντος, οι μόνοι σύγχρονοι που αναγνωρίζουν και αναγνωρίζονται από αυτούς βρίσκονται μεταξύ των άλλων παραγωγών της πρωτοπορίας, και δεν έχουν κοινό παρά μόνο στο μέλλον· για τους δε, παραδοσιακούς ή συντηρητικούς, οι μόνοι σύγχρονοι που αναγνωρίζουν βρίσκονται στο παρελθόν (οι οριζόντιες διακεκομμένες γραμμές του σχεδιαγράμματος στη σελ. 252 δηλώνουν αυτές τις κρυμμένες συγχρονικότητες).

Η έγχρονη κίνηση που παράγεται από την εμφάνιση μιας ομάδας ικανής να δημιουργήσει εποχή επιβάλλοντας μια προχωρημένη θέση μεταφράζεται μέσω μιας μετατόπισης της δομής του πεδίου του παρόντος, δηλαδή των

ιεραρχημένων μέσα στο χρόνο θέσεων που αντιπαρατίθενται μέσα σ' ένα δεδομένο πεδίο, με την καθεμιά από τις θέσεις να βρίσκεται έτσι μετατοπισμένη κατά μία τάξη στη χρονική ιεραρχία που αποτελεί ταυτοχρόνως και κοινωνική ιεραρχία (οι διακεκομμένες διαγώνιοι ενώνουν δομικά ισοδύναμες θέσεις —παραδείγματος χάρη την πρωτοπορία— σε πεδία διαφορετικών εποχών). Ανά πάσα στιγμή μια καλλιτεχνική γενιά (η οποία νοείται ως η απόσταση μεταξύ δύο τρόπων καλλιτεχνικής παραγωγής) χωρίζει την πρωτοπορία από την καθιερωμένη πρωτοπορία, που κι αυτή με τη σειρά της τη χωρίζει μια άλλη καλλιτεχνική γενιά από την πρωτοπορία που ήταν ήδη καθιερωμένη τη στιγμή της εισόδου της στο πεδίο. Κατά συνέπεια, στο χώρο του καλλιτεχνικού όσο και του κοινωνικού πεδίου, οι αποστάσεις μεταξύ ύφους και βιοτικού ύφους μετριούνται με τον καλύτερο τρόπο μόνο με όρους χρόνου.

Η χρονικότητα του πεδίου καλλιτεχνικής παραγωγής



Η λογική της αλλαγής

Οι καταξιωμένοι δημιουργοί που κυριαρχούν στο πεδίο παραγωγής τείνουν να επιβληθούν σιγά σιγά και στην αγορά και γίνονται όλο και πιο ευανάγνωστοι και αποδεκτοί στο βαθμό που διαδίδονται μέσω μιας λιγότερο ή περισσότερο μακράς πορείας εξοικείωσης, που άλλοτε συνδέεται και άλλοτε όχι με μια ειδική μαθητεία. Οι στρατηγικές που κατευθύνονται ενάντια στην κυριαρχία τους στοχεύουν και προσεγγίζουν πάντοτε, μέσω αυτών, τους διακεκριμένους καταναλωτές των διακριτών προϊόντων τους. Το να επιβληθεί στην αγορά σε μια δεδομένη στιγμή ένας νέος παραγωγός, ένα νέο προϊόν και ένα νέο σύστημα γούστων, σημαίνει να εξωθηθεί προς το παρελθόν ένα ολόκληρο σύνολο παραγωγών, προϊόντων και συστημάτων γούστων ιεραρχημένων με κριτήριο το βαθμό νομιμότητάς τους. Η κίνηση μέσω της οποίας το πεδίο παραγωγής χρονικοποιείται συμβάλλει επίσης ώστε να προσδιοριστεί η χρονικότητα των γούστων (τα οποία νοούνται ως συστήματα προτιμήσεων που εκδηλώνονται σε συγκεκριμένες επιλογές κατανάλωσης).[25] Καθώς οι διαφορετικές θέσεις του ιεραρχημένου χώρου του πεδίου παραγωγής (οι οποίες δηλώνονται, αδιακρίτως, από ονόματα θεσμών, γκαλερί, εκδοτικών οίκων, θεάτρων, ή από ονόματα καλλιτεχνών ή σχολών) αντιστοιχούν σε κοινωνικά ιεραρχημένα γούστα, κάθε μετασχηματισμός της δομής των πεδίου επιφέρει μια μετατόπιση της δομής των γούστων, δηλαδή του συστήματος των συμβολικών διακρίσεων μεταξύ των ομάδων: αντιθέσεις ομόλογες μ' εκείνες που παγιώνονται (το 1975) μεταξύ του γούστου των καλλιτεχνών της πρωτοπορίας, του γούστου των «διανοουμένων», του προχωρημένου «αστικού» γούστου και του επαρχιακού «αστικού» γούστου, και οι οποίες βρίσκουν τα μέσα έκφρασής τους στις αγορές που συμβολίζονται από τις γκαλερί Sonnabend, Denise René ή Durand-Ruel, θα μπορούσαν να εκφραστούν εξίσου αποτελεσματικά το

---

[25] Όπως το διατυπώνει και ένας ζωγράφος της πρωτοπορίας απαντώντας σ' ένα ερωτηματολόγιο σχετικά με τη φωτογραφία, τα γούστα μπορεί να είναι «παρωχημένα», αναφορικά με το ποιο ήταν το γούστο της πρωτοπορίας σε διαφορετικές εποχές: «Είναι ξεπερασμένη η φωτογραφία. — Γιατί; — Γιατί δεν είναι πια στη μόδα· γιατί είναι συνδεδεμένη με την εννοιολογική τέχνη πριν από δύο ή τρία χρόνια [...]. — Ποιος θα το έλεγε αυτό: όταν κοιτάζω έναν πίνακα, δεν ενδιαφέρομαι γι' αυτό που απεικονίζει; — Σήμερα, το είδος των ανθρώπων που είναι ελάχιστα καλλιεργημένοι στην τέχνη. Είναι τυπικό να το λέει αυτό κάποιος που δεν έχει καμία ιδέα περί τέχνης. *Πριν από είκοσι χρόνια*, δεν ξέρω καν αν έχουν περάσει είκοσι χρόνια, αυτό θα το είχαν πει οι αφηρημένοι ζωγράφοι, αν και δεν το νομίζω. Αυτό είναι χαρακτηριστικό του τύπου που δεν ξέρει και που λέει: εγώ δεν είμαι κανένας γερομαλάκας, αυτό που μετράει είναι να είναι όμορφο».

1945, σ' ένα χώρο όπου η πρωτοπορία εκπροσωπούνταν από την Denise René, ή το 1875, όπου αυτή την προχωρημένη θέση καταλάμβανε η Durand-Ruel.

Αυτό το μοντέλο επιβάλλεται με ιδιαίτερη σαφήνεια σήμερα διότι, δεδομένης της σχεδόν απόλυτης ενοποίησης του καλλιτεχνικού πεδίου και της ιστορίας του, κάθε καλλιτεχνική πράξη που δημιουργεί εποχή εισάγοντας μια νέα θέση στο πεδίο «μεταθέτει» ολόκληρη τη σειρά των προηγούμενων καλλιτεχνικών πράξεων. Καθώς ολόκληρη η σειρά των καίριων «χτυπημάτων» είναι πρακτικά παρούσα στο τελευταίο, μια αισθητική πράξη είναι μη αναγώγιμη σε οποιαδήποτε άλλη πράξη που θα τοποθετούνταν σε μια άλλη θέση στη σειρά και η σειρά η ίδια τείνει προς τη μοναδικότητα και τη μη αναστρεψιμότητα.

Έτσι εξηγείται το γεγονός ότι, όπως το επισημαίνει και ο Μαρσέλ Ντυσάν, ποτέ δεν υπήρξαν τόσο συχνές οι *επιστροφές* των περασμένων υφών: «Το χαρακτηριστικό του αιώνα που τελειώνει είναι πως μοιάζει με ένα double barrelled gun: ο Καντίνσκι και ο Κούπκα επινόησαν την αφαίρεση. Έπειτα η αφαίρεση πέθανε. Δε μιλούσαμε πια γι' αυτήν. Ξαναβγήκε στην επιφάνεια τριάντα πέντε χρόνια αργότερα με τους Αμερικανούς αφηρημένους εξπρεσιονιστές. Μπορούμε να πούμε ότι ο κυβισμός επανεμφανίστηκε σε μια φτωχότερη μορφή με τη μεταπολεμική σχολή του Παρισιού. Το Νταντά ομοίως ξαναβγήκε στην επιφάνεια. Διπλό πυρ, δεύτερη πνοή. Είναι ένα φαινόμενο που χαρακτηρίζει τον αιώνα. Αυτό δεν υπήρχε το 18ο ούτε το 19ο. Μετά το ρομαντισμό, εμφανίστηκε ο Κουρμπέ. Και ο ρομαντισμός δεν επανήλθε ποτέ. Ακόμα και οι προραφαηλίτες δεν είναι μια νέα εκδοχή των ρομαντικών».[26]

Στην πραγματικότητα, αυτές οι επιστροφές είναι πάντοτε *φαινομενικές*, διότι διαχωρίζονται από αυτό που ξαναβρίσκουν μέσω της αρνητικής αναφοράς (όταν δεν το κάνουν μέσω της παρωδικής πρόθεσης) σε κάτι που ήταν το ίδιο μια άρνηση (της άρνησης της άρνησης, κτλ.) αυτού που ξαναβρίσκουν.[27] Στο καλλιτεχνικό ή το λογοτεχνικό πεδίο που έχει φτάσει στο σημερινό στάδιο της ιστορίας του, όλες οι πράξεις, όλες οι χειρονομίες, όλες οι εκδηλώσεις είναι, όπως πολύ σωστά λέει κάποιος ζωγράφος, «ένα

---

[26] Συνέντευξη που επαναδημοσιεύτηκε στο *VH 101*, τχ. 3, φθινόπωρο 1970, σσ. 55-61.

[27] Γι' αυτόν το λόγο θα ήταν αφελές να σκεφτούμε ότι η συνάρτηση της εγγύτητας στο χρόνο με τη δυσκολία πρόσβασης στα έργα εξαφανίζεται στην περίπτωση που η λογική της διάκρισης επιφέρει μια επιστροφή (δεύτερου βαθμού) σε μια παλαιά μορφή έκφρασης (όπως σήμερα με το «νεοντανταϊσμό», το «νεορεαλισμό» ή τον «υπερρεαλισμό»).

είδος κλεισίματος ματιού στο εσωτερικό ενός κύκλου»: αυτά τα κλεισίματα ματιού, σιωπηλές και κρυμμένες αναφορές σε άλλους καλλιτέχνες, του παρόντος ή του παρελθόντος, διακηρύσσουν εντός και μέσω των παιχνιδιών της διάκρισης μια συνενοχή που αποκλείει το βέβηλο, πάντοτε προορισμένο να αφήνει να διαφεύγει το ουσιώδες, δηλαδή οι διασχέσεις και οι διαδράσεις των οποίων το έργο είναι μονάχα το σιωπηλό ίχνος. Ποτέ η ίδια η δομή του πεδίου δεν ήταν τόσο παρούσα σε κάθε πράξη παραγωγής.

Ομολογίες και αίσθηση προεγκατεστημένης αρμονίας

Καθώς οργανώνονται όλα γύρω από την ίδια θεμελιώδη αντίθεση ως προς αυτό που αφορά τη σχέση με τη ζήτηση (δηλαδή την αντίθεση «εμπορικού» και «μη εμπορικού»), τα πεδία παραγωγής και διάδοσης των διαφορετικών ειδών πολιτιστικών αγαθών –ζωγραφική, θέατρο, λογοτεχνία, μουσική– είναι μεταξύ τους ομόλογα δομικά και λειτουργικά και διατηρούν επιπλέον μια δομική ομολογία με το πεδίο της εξουσίας από το οποίο στρατολογούν ουσιαστικά την πελατεία τους.

Αυτή η δομή είναι ιδιαίτερα εμφανής στο θέατρο, όπου η αντίθεση μεταξύ Δεξιάς και Αριστερής Όχθης, εγγεγραμμένη στην αντικειμενικότητα μιας χωρικής διαίρεσης, λειτουργεί ως αρχή διαίρεσης και στα μυαλά των θεατών. Έτσι, η διαφορά μεταξύ «αστικού θεάτρου» και «πρωτοποριακού θεάτρου», η οποία λειτουργεί ως αρχή διαίρεσης που επιτρέπει την πρακτική ταξινόμηση των δημιουργών, των έργων, των υφών, των θεμάτων, εκδηλώνεται εξίσου αποτελεσματικά τόσο στα κοινωνικά χαρακτηριστικά του κοινού των διαφορετικών παρισινών θεάτρων (ηλικία, επάγγελμα, τόπος κατοικίας, συχνότητα της πρακτικής, επιθυμητή τιμή εισιτηρίου κτλ.) όσο και στα απολύτως συναφή χαρακτηριστικά των συγγραφέων που παίζονται (ηλικία, κοινωνική καταγωγή, τόπος κατοικίας, βιοτικό ύφος κτλ.) και των έργων ή των ίδιων των θεατρικών επιχειρήσεων.

Πράγματι, υπό το πρίσμα όλων αυτών των σχέσεων ταυτοχρόνως, το «πειραματικό θέατρο» αντιτίθεται στο «θέατρο του βουλεβάρτου». Από τη μια πλευρά, υπάρχουν τα μεγάλα επιχορηγούμενα θέατρα (Odéon, Théâtre de l'Est Parisien, Théâtre National Populaire) και κάποια μικρά θέατρα της Αριστερής Όχθης (Vieux Colombier, Montparnasse κτλ.),[28] επιχειρήσεις οικονομικά και πολιτιστικά ριψο-

[28] Για να μείνουμε στα όρια των διαθέσιμων πληροφοριών (αυτών που μας παρέχει η

κίνδυνες, οι οποίες προτείνουν, σε σχετικά μειωμένες τιμές, θεάματα σε ρήξη με τις συμβάσεις (στο περιεχόμενο ή στη σκηνοθεσία) και προορισμένα για ένα κοινό νεανικό και «διανοούμενο» (φοιτητές, καθηγητές κτλ.). Από την άλλη πλευρά, τα «αστικά» θέατρα, κανονικές εμπορικές επιχειρήσεις στις οποίες η μέριμνα για την οικονομική απόδοση επιβάλλει πολιτιστικές στρατηγικές ιδιαίτερης σύνεσης, που δε διακινδυνεύουν και δεν ωθούν και τους πελάτες τους να το κάνουν: προτείνουν θεάματα αποδεκτά ή φτιαγμένα σύμφωνα με τις σίγουρες και επιβεβαιωμένες συνταγές, σ' ένα κοινό «ηλικιωμένο», «αστικό» (στελέχη, ελεύθερους επαγγελματίες και διευθυντές επιχειρήσεων), διατεθειμένο να πληρώσει τις υψηλές τιμές για να παρακολουθήσει θεάματα απλής διασκέδασης τα οποία υπακούουν, τόσο ως προς τους μηχανισμούς τους όσο και ως προς τη σκηνοθεσία τους, στους κανόνες μιας αισθητικής που δεν έχει αλλάξει εδώ και έναν αιώνα: είτε γαλλικές διασκευές ξένων έργων, που διανέμονται και χρηματοδοτούνται από τους υπεύθυνους του πρωτότυπου θεάματος, σύμφωνα με μια διαδικασία δανεισμένη από τη βιομηχανία του κινηματογράφου και του μιούζικ χολ, είτε επαναλήψεις των πιο δοκιμασμένων έργων του παραδοσιακού θεάτρου του βουλεβάρτου.[29] Μεταξύ των δύο, τα κλασικά θέατρα (Comédie-Française, Atelier) συνιστούν ουδέτερους τόπους που αντλούν το κοινό τους σχεδόν εξίσου απ' όλες τις περιοχές του πεδίου της εξουσίας και που προτείνουν προγράμματα ουδέτερα ή εκλεκτικά, «πρωτοποριακό βουλεβάρτο» (σύμφωνα με τη διατύπωση ενός κριτικού τής *La Croix*) ή καθιερωμένη πρωτοπορία.

Αυτή η δομή, που είναι παρούσα σε όλα τα καλλιτεχνικά είδη, και μάλιστα εδώ και πολύ καιρό, τείνει σήμερα να λειτουργεί ως νοητική δομή, οργανώνοντας την παραγωγή και την πρόσληψη των προϊόντων:[30] η αντίθεση

πολύ αξιόλογη μελέτη του Pierre Guetta, *Le Théâtre et son Public*, 2 τόμ., πολυγραφημένο, Παρίσι, Υπουργείο Πολιτισμού, 1966), παραθέσαμε μόνο τα θέατρα που εξετάζονται σ' αυτήν τη μελέτη. Επί 43 παρισινών θεάτρων που καταμετρήθηκαν το 1975 στις εξειδικευμένες εφημερίδες (εξαιρουμένων των επιχορηγούμενων θεάτρων), τα 29 (ήτοι τα δύο τρίτα) προσφέρουν θεάματα που προέρχονται σαφέστατα από το θέατρο του βουλεβάρτου· 8 παρουσιάζουν έργα κλασικά ή ουδέτερα (με την έννοια «μη σηματοδοτημένα»)· και 6, όλα τοποθετημένα στην Αριστερή Όχθη, παρουσιάζουν έργα που θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι ανήκουν στο θέατρο της διανόησης. (Κάποια από τα θέατρα που παρατίθενται έχουν εξαφανιστεί από την εποχή της έρευνας, άλλα όμως έχουν έρθει να καταλάβουν αντίστοιχες θέσεις στο χώρο.)

[29] Εδώ, όπως και σε όλο το κείμενο, ο όρος «αστοί» αποτελεί σύντμηση του «κάτοχοι κυρίαρχων θέσεων στο πεδίο της εξουσίας» όταν χρησιμοποιείται ως ουσιαστικό, ενώ το επίθετο «αστικό» σύντμηση τού «δομικά συνδεδεμένου με αυτές τις θέσεις». «Διανοούμενος» σημαίνει, με τον ίδιο τρόπο, «κυριαρχούμενες θέσεις του πεδίου της εξουσίας».

[30] Παρ' όλο που έχει πάρει τη «νεότερη» μορφή της στο τελευταίο τέταρτο του 19ου

μεταξύ τέχνης και χρήματος (του «εμπορικού») είναι η γενεσιουργός αρχή της πλειονότητας των κρίσεων που, στο χώρο του θεάτρου, του κινηματογράφου, της ζωγραφικής, της λογοτεχνίας, αξιώνουν να θέσουν το σύνορο μεταξύ αυτού που είναι τέχνη και αυτού που δεν είναι, μεταξύ της «αστικής» τέχνης και της «διανοούμενης» τέχνης, μεταξύ της «παραδοσιακής» τέχνης και της τέχνης της «πρωτοπορίας».

Κάποια παραδείγματα μεταξύ χιλιάδων: «Γνωρίζω ένα ζωγράφο που έχει ποιότητα όσον αφορά την τεχνική του, το υλικό κτλ. Αλλά αυτό που κάνει είναι για μένα εντελώς εμπορικό· πρόκειται για ένα είδος βιομηχανίας, σαν να έφτιαχνε φραντζολάκια [...]. Όταν οι καλλιτέχνες γίνονται πολύ γνωστοί, έχουν συχνά την τάση να κάνουν το έργο τους βιομηχανία» (διευθυντής γκαλερί, συνέντευξη). Ο πρωτοποριακός χαρακτήρας δεν προσφέρει συχνά καμία άλλη εγγύηση για την πειστικότητά του παρεκτός την αδιαφορία του για το χρήμα και το πνεύμα αμφισβήτησης που τον διακατέχει: «Το χρήμα δεν έχει σημασία γι' αυτόν· υπερβαίνοντας ακόμη και τη δημόσια λειτουργία, συλλαμβάνει την κουλτούρα ως εργαλείο αμφισβήτησης».[31]

Η δομική και λειτουργική ομολογία μεταξύ του χώρου των δημιουργών και του χώρου των καταναλωτών (και των κριτικών) και η αντιστοιχία μεταξύ της κοινωνικής δομής των χώρων παραγωγής και των νοητικών δομών που δημιουργοί, κριτικοί και καταναλωτές εφαρμόζουν στα προϊόντα (που και αυτά οργανώνονται σύμφωνα με αυτές τις δομές) βρίσκονται στη βάση της

αιώνα με την εμφάνιση του «πειραματικού» θεάτρου, η δομή που παρατηρείται στο χώρο του θεάτρου δεν είναι σημερινή. Και όταν η Françoise Dorin στο *Le Tournant*, μια από τις μεγάλες επιτυχίες του βουλεβάρτου, τοποθετεί ένα συγγραφέα της πρωτοπορίας στις πλέον τυπικές καταστάσεις του βοντβίλ, δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να ξαναβρίσκει, με τις ίδιες αιτίες να παράγουν τα ίδια αποτελέσματα, τις στρατηγικές που ο Scribe χρησιμοποιούσε το 1836 στο *La Camaraderie*, εναντίον του Delacroix, του Hugo και του Berlioz, όταν, για να καθησυχάσει το καλό κοινό ενάντια στις τολμηρότητες και τις υπερβολές των ρομαντικών, κατήγγελλε στο πρόσωπο του Oscar Rigaut, διάσημου για την πένθιμη ποίησή του ποιητή, ένα συβαρίτη, με δυο λόγια έναν άνθρωπο σαν όλους τους άλλους, που δεν είχε το δικαίωμα να αποκαλεί τους αστούς «μπακάληδες» (βλ. M. Descotes, *Le Public de théâtre et son Histoire*, Παρίσι, PUF, 1964, σ. 298). Αυτές οι κατηγορίες δε θα ήταν τόσο συχνές στα ίδια τα θεατρικά έργα (σκεφτόμαστε, παραδείγματος χάρη, την παρωδία του Nouveau Roman στο *Haute-fidélité* του Michel Perri, 1963) και ακόμη περισσότερο στα κείμενα των κριτικών, αν δεν ήταν εξασφαλισμένη η συνενοχή του «αστικού» κοινού που αισθάνεται ότι το «θέατρο της διανόησης» το προκαλεί ή το καταδικάζει.

[31] A. de Baecque, «Faillite du théâtre», *L'Expansion*, Δεκέμβριος 1968.

σύμπτωσης, η οποία εγκαθιδρύεται μεταξύ των διαφορετικών κατηγοριών προσφερόμενων έργων και των προσδοκιών διαφορετικών κατηγοριών κοινού. Σύμπτωση που, επειδή μοιάζει τόσο θαυμαστή, μπορεί να θεωρηθεί προϊόν μιας σκόπιμης προσαρμογής της προσφοράς στη ζήτηση. Αν ο κυνικός υπολογισμός προφανώς δεν απουσιάζει, κυρίως στον «εμπορικό» πόλο, δεν είναι ούτε αναγκαίος ούτε επαρκής για να παραχθεί η αρμονία που παρατηρείται μεταξύ των παραγωγών και των καταναλωτών των πολιτιστικών αγαθών. Έτσι, οι κριτικοί υπηρετούν τόσο καλά το κοινό τους μόνο και μόνο επειδή η ομολογία μεταξύ της θέσης τους στο πεδίο της διανόησης και της θέσης του κοινού τους στο πεδίο της εξουσίας είναι το θεμέλιο μιας αντικειμενικής συναίνεσης (θεμελιωμένης στις ίδιες αρχές με αυτήν που απαιτεί το θέατρο), η οποία τους οδηγεί να μην υπερασπίζονται ποτέ τόσο ειλικρινά, άρα και τόσο αποτελεσματικά, τα συμφέροντα της πελατείας τους όσο όταν υπερασπίζονται τα δικά τους συμφέροντα ενάντια στους αντιπάλους τους, τους κριτικούς που καταλαμβάνουν τις αντίθετες προς τις δικές τους θέσεις στο πεδίο παραγωγής.[32]

Θα πρέπει να πιστέψουμε τους κριτικούς τούς πλέον διαβόητους για τη συμμόρφωσή τους στις προσδοκίες του κοινού τους, όταν μας διαβεβαιώνουν ότι δεν υιοθετούν ποτέ τη γνώμη των αναγνωστών τους· και ότι η αρχή της αποτελεσματικότητας των κριτικών τους δε βρίσκεται σε μια δημαγωγική προσαρμογή στα γούστα του κοινού αλλά σε μια αντικειμενική συμφωνία, η οποία επιτρέπει την απόλυτη ειλικρίνεια, απαραίτητη επίσης για να γίνει η κριτική πιστευτή, άρα και αποτελεσματική.[33] Ο κριτικός τής *Le Figaro* δεν αντιδρά ποτέ απλώς σε μια παράσταση· αντιδρά στις αντιδράσεις της «διανοούμενης» κριτικής, την οποία είναι ικανός να προλάβει πριν καλά καλά διατυπωθεί, δεδομένου ότι γνωρίζει πολύ καλά επίσης τη γενεσιουργό αντίθεση από την οποία αυτή δημιουργείται. Σπάνια η «αστική» αισθητική, η οποία βρίσκεται σε κυριαρχούμενη θέση, καταφέρνει να εκφραστεί χωρίς επιφυλάξεις και χωρίς σύνεση, και το εγκώμιο του «βουλεβάρτου» παίρνει σχεδόν πάντοτε την υπερασπιστική μορφή μιας καταγγελίας των αξιών εκείνων που του αρνούνται τη δική του αξία. Έτσι, σε μια κριτική του έργου του Χερμπ Γκάρντνερ *A Thousand Clowns*, το οποίο κλείνει με ένα εγκώμιο παραφορτωμένο με λέξεις-κλειδιά («Τι φυσικότητα, τι κομψότητα, τι άνεση, τι ανθρώπινη ζεστασιά, τι ευ-

---

[32] Από τη λογική της λειτουργίας των πεδίων παραγωγής πολιτιστικών αγαθών ως πεδίων αγώνα που ευνοεί τις στρατηγικές διάκρισης απορρέει ότι τα προϊόντα της λειτουργίας τους, είτε πρόκειται για δημιουργίες της μόδας είτε για έργα τέχνης, είναι προδιατεθειμένα να δρουν διαφοροποιητικά, ως εργαλεία διάκρισης.

[33] J.-J. Gautier, *Théâtre d'aujourd'hui*, Παρίσι, Julliard, 1972, σσ. 25-26.

λυγισία, τι φινέτσα, τι σφρίγος και τι τακτ, τι ποίηση επίσης, τι τέχνη»), ο Ζαν-Ζακ Γκοτιέ γράφει: «Προκαλεί το γέλιο, διασκεδάζει, διαθέτει πνεύμα, το χάρισμα της ατάκας, την αίσθηση του κωμικού, προσφέρει ευθυμία, ξαλαφρώνει, διαφωτίζει, γοητεύει· δεν αντέχει τη σοβαρότητα που είναι μια μορφή κενού, τη βαρύτητα που είναι απουσία χάρης [...]· αρπάζεται από το χιούμορ χρησιμοποιώντας το ως έσχατο όπλο ενάντια στον κομφορμισμό· ξεχειλίζει από δύναμη και υγεία, είναι η ενσάρκωση της φαντασίας και, υπό το έμβλημα του γέλιου, θα ήθελε να δώσει σε αυτούς που τον περιβάλλουν ένα μάθημα ανθρώπινης αξιοπρέπειας και ανδρισμού· θα ήθελε κυρίως οι άνθρωποι που τον περιβάλλουν *να μην ντρέπονται πια να γελούν, σ' έναν κόσμο όπου το γέλιο είναι αντικείμενο καχυποψίας*».[34]

Το ζήτημα είναι να αντιστραφεί η κυρίαρχη παράσταση (στο καλλιτεχνικό πεδίο) και να καταδειχθεί ότι ο κομφορμισμός βρίσκεται από την πλευρά της πρωτοπορίας και της καταγγελίας του «αστικού» κομφορμισμού: η αληθινή τόλμη ανήκει σε εκείνους που έχουν το θάρρος να προκαλέσουν τον κομφορμισμό του αντικομφορμισμού, ακόμα κι αν πρέπει να διακινδυνεύσουν έτσι να εξασφαλίσουν τα «αστικά» χειροκροτήματα...[35] Αυτή η αντιστροφή τού υπέρ σε εναντίον, η οποία δεν είναι προσιτή στον πρώτο τυχόντα «αστό», είναι αυτή που επιτρέπει στο «διανοούμενο της Δεξιάς» να ζήσει τη στροφή τριακοσίων εξήντα μοιρών που τον ξαναφέρνει στην αφετηρία, διακρίνοντάς τον όμως (τουλάχιστον υποκειμενικά) από τον «αστό», ως η υπέρτατη μαρτυρία διανοητικής τόλμης και θάρρους. Όταν προσπαθεί να στρέψει ενάντια στον αντίπαλό του τα ίδια του τα όπλα ή, τουλάχιστον, να αποσυνδεθεί από την εικόνα που εκείνος του επιστρέφει («σπρώχνοντας την κωμωδία μέχρι το καθαρό βοντβίλ αλλά με τον πιο λεπτεπίλεπτο τρόπο που υπάρχει»), ακόμα κι αν αυτό σημαίνει να την επωμιστεί αποφασιστικά αντί να την υποστεί απλώς («θαρραλέα ελαφρύς»), ο «αστός» διανοούμενος προδίδει ότι, ακόμα και με τίμημα να αρνηθεί στον εαυτό του την ιδιότητα του διανοούμενου, είναι αναγκασμένος να αναγνωρίσει τις αξίες «της διανόησης» στην ίδια του τη μάχη ενάντια σ' αυτές. Αυτές οι στρατηγικές, που μέχρι τώρα περιορίζονταν στην πολεμική των πολιτικών δοκιμιογράφων, οι οποίοι έρχονταν πιο άμεσα αντιμέτωποι με μια αντικειμενοποιητική κριτική, έκαναν την εμφάνισή τους μετά την αμφισβήτηση του Μάη του '68 και στη σκηνή των θεάτρων του βουλεβάρτου, κατεξοχήν τόπων της αστικής επιβεβαίωσης και αντεπιβεβαίωσης: «Περιβόητος ουδέτερος χώρος ή αποπολιτικοποιημένη ζώνη, το θέατρο του βουλεβάρτου οπλίζεται για να υπερασπιστεί την ακεραιότητά του. Η πλειονότητα των έργων που παρουσιάστηκαν στην αρχή της φετινής σεζόν

---

[34] J.-J. Gautier, *Le Figaro*, 11 Δεκεμβρίου 1963.

[35] Η ίδια θέση σε μια ομόλογη δομή κυοφορεί τις ίδιες στρατηγικές: ο A. Drouant, ο έμπορος έργων τέχνης, καταγγέλλει τους «μεγαλόστομους της Αριστεράς, τις ψεύτικες διάνοιες στις οποίες οι ψεύτικες πρωτοτυπίες καταλαμβάνουν τη θέση του ταλέντου» (Galerie Drouant, *Catalogue 1967*, σ. 10).

παραπέμπουν σε ζητήματα πολιτικά ή κοινωνικά, τα οποία φαινομενικά αντιμετωπίζονται ως τυχαία ελατήρια (μοιχείες και τα τοιαύτα) του αναλλοίωτου μηχανισμού αυτού του κωμικού ύφους: συνδικαλισμένοι υπηρέτες στον Φελισιέν Μαρσό, απεργοί στον Ανούιγ, απελευθερωμένη νέα γενιά στους πάντες».[36]

Επειδή διακυβεύονται τα ίδια τους τα συμφέροντα ως «διανοουμένων», οι κριτικοί που έχουν ως πρωταρχικό λειτούργημα να καθησυχάζουν το «αστικό» κοινό δεν αρκούνται να συντηρούν στο τελευταίο τη στερεοτυπική εικόνα που έχει για το «διανοούμενο»: το δίχως άλλο δε διστάζουν να του υποβάλλουν ότι πολλές από τις αναζητήσεις που μπορούν να το κάνουν να αμφιβάλλει για την αισθητική του επάρκεια ή πολλές από τις τολμηρότητες που είναι ικανές να κλονίσουν τις ηθικές ή τις πολιτικές του πεποιθήσεις εμπνέονται στην πραγματικότητα από μια κλίση προς το σκάνδαλο και από ένα πνεύμα πρόκλησης ή εξαπάτησης, όταν δεν είναι, απλούστατα, προϊόντα της μνησικακίας του αποτυχημένου, ο οποίος έχει την τάση να επιτελεί μια στρατηγική αντιστροφή της ανικανότητάς του και της ανεπάρκειάς του·[37] παρ' όλα αυτά, για να μπορέσουν να επιτελέσουν πλήρως το λειτούργημά τους, είναι απαραίτητο να αποδειχθούν ικανοί να μιλήσουν *ως διανοούμενοι* που δεν επιτρέπουν να τους εξαπατήσουν, που θα ήταν οι πρώτοι που θα καταλάβαιναν αν υπήρχε κάτι για να γίνει κατανοητό[38] και που δε φοβούνται να αντιμετωπίσουν τους δημιουργούς της πρωτοπορίας και τους κριτικούς τους στο ίδιο τους το γήπεδο. Απ' αυτό απορρέει και η μεγάλη σημασία που προσδίδουν στα θεσμικά σημεία και διάσημα της διανοητικής αυθεντίας, τα οποία αναγνωρίζουν κυρίως οι μη διανοούμενοι, όπως το να ανήκει κανείς σε ακαδημίες· το ίδιο ισχύει, στην περίπτωση των κριτικών του θεάτρου, και για τους υφολογικούς και εννοιολογικούς χαριεντισμούς

---

[36] L. Dandrel, *Le Monde*, 13 Ιανουαρίου 1973. Η ατμόσφαιρα της «παλινόρθωσης» που ξαναδίνει μια κάποια αίγλη στις (πολιτικά) συντηρητικές θέσεις ευνοεί την εκ νέου ενίσχυση οπισθοδρομικών θεσιληψιών στα πεδία της πολιτιστικής παραγωγής – με την επιστροφή, παραδείγματος χάρη, στο «αφήγημα» στο χώρο του μυθιστορήματος, ή με κάποια πρόσφατη έρευνα της *Le Figaro*, η οποία, εγκαταλείποντας τις αμυντικές στρατηγικές στις οποίες ήταν καταδικασμένη σε άλλες εποχές, δε διστάζει να προτείνει έναν κατάλογο «υπερεκτιμημένων συγγραφέων», όπου συναντά κανείς την πλειονότητα των πολιτιστικών ηρώων της πρωτοπορίας, την Duras, την Beauvoir, τον Simon, τον Bataille κ.ά. (βλ. *Le Figaro*, 16 Μαρτίου 1992).

[37] «Πρόκειται εδώ για ένα είδος ταλέντου που δυσφημεί το νέο κινηματογράφο, το οποίο μιμείται σ' αυτό το σημείο και η νέα λογοτεχνία, μια εχθρότητα εύκολη να την κατανοήσει κανείς. Όταν μια τέχνη προϋποθέτει ένα συγκεκριμένο ταλέντο, οι υποκριτές παριστάνουν πως το περιφρονούν, ενώ το βρίσκουν υπερβολικά δύσκολο· οι μέτριοι επιλέγουν τους πιο προσιτούς δρόμους» (L. Chauvet, *Le Figaro*, 5 Δεκεμβρίου 1969).

[38] «Μια ταινία δεν είναι άξια του νέου κινηματογράφου αν ο όρος αμφισβήτηση δεν εμφανίζεται στην έκθεση των στόχων της. Ας διευκρινίσουμε ότι στην παρούσα περίπτωση αυτό δε σημαίνει απολύτως τίποτα» (L. Chauvet, *Le Figaro*, 4 Δεκεμβρίου 1969).

μέσω των οποίων επιδιώκουν να επιβεβαιώσουν ότι γνωρίζουν για ποιο πράγμα μιλάνε ή, στην περίπτωση των πολιτικών δοκιμιογράφων, για την πλειοδοσία σε μαρξολογική ευρυμάθεια.[39]

Η ειλικρίνεια (που αποτελεί μία από τις προϋποθέσεις της συμβολικής αποτελεσματικότητας) δεν είναι δυνατή —και αποτελεσματική— παρά μόνο στην περίπτωση μιας τέλειας και άμεσης συμφωνίας μεταξύ των προσδοκιών που είναι εγγεγραμμένες στην κατειλημμένη θέση και των διαθέσεων εκείνου που την καταλαμβάνει. Δεν μπορούμε να καταλάβουμε πώς εγκαθιδρύεται αυτή η συμφωνία —παραδείγματος χάρη μεταξύ της πλειονότητας των δημοσιογράφων και της εφημερίδας τους (και ταυτοχρόνως του κοινού αυτής της εφημερίδας)— χωρίς να λάβουμε υπόψη μας το γεγονός ότι οι αντικειμενικές δομές του πεδίου παραγωγής βρίσκονται στη βάση των κατηγοριών πρόσληψης και εκτίμησης που δομούν την πρόσληψη και την εκτίμηση των διαφορετικών θέσεων που προσφέρει το πεδίο και των προϊόντων του. Κατ' αυτό τον τρόπο, αντιθετικά ζεύγη προσώπων ή θεσμών —εφημερίδες (*Le Figaro/Le Nouvel Observateur* ή σε μια άλλη κλίμακα, αναφορικά με άλλα συμφραζόμενα, *Le Nouvel Observateur/La Libération*, κτλ.), θέατρα (Δεξιά Όχθη/Αριστερή Όχθη), γκαλερί, εκδοτικοί οίκοι, επιθεωρήσεις, μόδιστροι— μπορούν να λειτουργούν ως ταξινομητικά σχήματα τα οποία επιτρέπουν στον καθένα να αναγνωρίζει και να αναγνωρίζεται.

Όπως πολύ καθαρά βλέπουμε στην περίπτωση της πρωτοποριακής τέχνης, αυτή η αίσθηση κοινωνικού προσανατολισμού επιτρέπει να μετακινείται κανείς μέσα σ' έναν ιεραρχημένο χώρο όπου οι *τόποι* —γκαλερί, θέατρα, εκδοτικοί οίκοι— που σηματοδοτούν θέσεις μέσα σ' αυτόν το χώρο σηματοδοτούν ταυτοχρόνως τα πολιτιστικά προϊόντα που συνδέονται μ' αυτούς, μεταξύ άλλων και επειδή μέσω αυτών περιγράφεται και ένα κοινό το οποίο —στη βάση της ομολογίας μεταξύ πεδίου παραγωγής και πεδίου κατανάλωσης— χαρακτηρίζει το προϊόν που καταναλώνει, καθιστώντας το άλλοτε σπάνιο και άλλοτε αγοραίο (αντίτιμο για τη διάδοσή του). Αυτός ακριβώς ο πρακτικός έλεγχος επιτρέπει στους πιο πληροφορημένους από τους νεωτεριστές να αισθάνονται και να προαισθάνονται, *έξω από κάθε κυνικό υπολογισμό*, «αυτό που πρέπει να κάνουν», ή πότε, πώς και με

---

[39] «Η χαρά του δε θα ήταν άραγε να συγκεντρώσει τις πιο χονδροειδείς ερωτικομαζοχιστικές προκλήσεις που προαναγγέλλονται από τις πιο στομφώδεις λυρικομεταφυσικές επαγγελίες πίστης και να δει την παρισινή ψευδο-ιντελιγκέντσια να λιποθυμά μπροστά σ' αυτές τις αισχρές κοινοτοπίες;» (C. B., *Le Figaro*, 20-21 Δεκεμβρίου 1969).

ποιους να το κάνουν, δεδομένων όλων όσων έχουν γίνει, όλων όσων γίνονται, όλων αυτών που τα κάνουν και του πού, του πότε και του πώς τα κάνουν.[40]

Η επιλογή ενός χώρου δημοσίευσης (με την ευρύτερη έννοια) —εκδότης, περιοδικό, γκαλερί, εφημερίδα— είναι τόσο σημαντική μόνο και μόνο επειδή σε κάθε δημιουργό, σε κάθε μορφή παραγωγής και σε κάθε προϊόν αντιστοιχεί ένας *φυσικός χώρος* (που υπάρχει ήδη ή που πρέπει να δημιουργηθεί) μέσα στο πεδίο παραγωγής και επειδή οι παραγωγοί ή τα προϊόντα που δε βρίσκονται στη σωστή τους θέση —που είναι, όπως λέμε, «εκτός τόπου»— είναι κατά το μάλλον ή ήττον καταδικασμένοι σε αποτυχία: όλες οι ομολογίες που εγγυώνται σ' αυτόν που βρίσκεται στη σωστή θέση μέσα στη δομή ένα προσαρμοσμένο κοινό, κριτικούς γεμάτους κατανόηση κτλ., λειτουργούν αντιθέτως εναντίον εκείνου που έχει εκτραπεί έξω από το φυσικό του χώρο. Όπως οι εκδότες της πρωτοπορίας και οι παραγωγοί μπεστ σέλερ συμφωνούν όταν λένε ότι οδηγούνται αναπόφευκτα στην αποτυχία όταν αποφασίζουν να εκδώσουν έργα που αντικειμενικά προορίζονται για τον αντίθετο πόλο του χώρου των εκδόσεων, έτσι κι ένας κριτικός δεν μπορεί να έχει «επιρροή» στους αναγνώστες του παρά μόνο στο βαθμό που εκείνοι του παρέχουν αυτή την εξουσία επειδή συμφωνούν δομικά μαζί του στη θεώρησή τους για τον κοινωνικό κόσμο, στα γούστα και στις εν γένει έξεις τους.

Ο Ζαν-Ζακ Γκοτιέ περιγράφει πολύ εύστοχα αυτή την εκλεκτική συγγένεια η οποία ενώνει ένα δημοσιογράφο με την εφημερίδα του και, μέσω αυτής, με το κοινό του: ένας καλός διευθυντής τής *Le Figaro*, που έχει και ο ίδιος επιλεγεί σύμφωνα με τους ίδιους μηχανισμούς, επιλέγει έναν κριτικό λογοτεχνίας τής *Le Figaro* επειδή «διαθέτει τον τόνο που ταιριάζει για να απευθύνεται στους αναγνώστες της εφημερίδας», επειδή, *χωρίς να χρειάζεται να το επιθυμεί*, «μιλάει φυσικά τη γλώσσα τής *Le Figaro*» και επειδή ο ίδιος θα ήταν ο «τυπικός αναγνώστης» αυτής της εφημερίδας. «Αν αύριο στη *Le Figaro* αρχίσω να μιλάω τη γλώσσα του περιοδικού *Les Temps Modernes*, παραδείγματος χάρη, ή του *Saintes Chapelles des Lettres*, τότε θα πάψουν πλέον να με διαβάζουν και να με καταλαβαίνουν, άρα και να με ακούνε, επειδή θα στηρίζομαι σ' ένα συγκεκριμένο αριθμό εννοιών ή επιχειρημάτων

---

[40] «Δεν είναι και τόσο θέμα πληροφορίας, είναι πράγματα που τα μυρίζεσαι... Δεν ήξερα ακριβώς τι έκανα. Υπάρχουν άνθρωποι που έβγαζαν δουλειά προς τα έξω, αλλά εγώ δεν το ήξερα [...]. Η πληροφορία είναι κάτι σαν αόριστη αίσθηση, να θέλεις να πεις κάτι και να πέφτεις διάνα... Υπάρχουν ένα σωρό μικρά πραγματάκια, συναισθήματα και όχι πληροφορίες» (ζωγράφος της πρωτοπορίας).

τα οποία είναι παντελώς αδιάφορα για τον αναγνώστη».[41] Σε κάθε θέση αντιστοιχούν *προπαραδοχές*, μια *δόξα*, και η ομολογία μεταξύ των θέσεων που καταλαμβάνουν οι παραγωγοί και των θέσεων των πελατών τους αποτελεί τη συνθήκη αυτής της συνενοχής, που απαιτείται ακόμα περισσότερο επειδή, όπως στο θέατρο, αυτό που είναι στρατευμένο είναι πιο ουσιαστικό, πιο κοντά σε έσχατες επενδύσεις.

Έτσι, παρ' όλο που τα ειδικά συμφέροντα τα οποία είναι συνδεδεμένα με μια θέση μέσα σ' ένα εξειδικευμένο πεδίο (και που είναι σχετικώς αυτόνομα σε σχέση με τα συμφέροντα που συνδέονται με την κοινωνική θέση) δεν μπορούν να ικανοποιηθούν νόμιμα, δηλαδή αποτελεσματικά, παρά μόνο με τίμημα την απόλυτη υποταγή στους ειδικούς νόμους του πεδίου —δηλαδή, στη συγκεκριμένη περίσταση, με τίμημα την απάρνηση του συμφέροντος στη συνήθη μορφή του—, η σχέση ομολογίας που εγκαθιδρύεται μεταξύ του πεδίου πολιτιστικής παραγωγής και του πεδίου της εξουσίας (ή του κοινωνικού πεδίου στο σύνολό του) φροντίζει ώστε τα έργα που παράγονται αναφορικά με καθαρά «εσωτερικούς» στόχους να είναι πάντοτε προδιατεθειμένα να επιτελέσουν επιπλέον εξωτερικές λειτουργίες· κι αυτό γίνεται με ακόμα μεγαλύτερη αποτελεσματικότητα όταν η προσαρμογή στη ζήτηση δεν είναι το προϊόν μιας συνειδητής επιδίωξης αλλά το αποτέλεσμα μια δομικής αντιστοιχίας.

Αν και βρίσκονται σε απόλυτη αντίθεση ως προς την αρχή που τους διέπει, οι δύο τρόποι πολιτιστικής παραγωγής, η «καθαρή» τέχνη και η «εμπορική» τέχνη, συνδέονται μέσω της ίδιας της αντίθεσής τους, η οποία δρα ταυτοχρόνως τόσο στην αντικειμενικότητα, με τη μορφή ενός χώρου ανταγωνιστικών θέσεων, όσο και στις διάνοιες, με τη μορφή σχημάτων

---

[41] J.-J. Gautier, *Théâtre d'aujourd'hui, ό.π.*, σ. 26. Οι εκδότες έχουν επίσης απόλυτη συνείδηση ότι η επιτυχία ενός βιβλίου εξαρτάται από τον τόπο έκδοσης: ξέρουν να αναγνωρίζουν αυτό που είναι «γι' αυτούς» και αυτό που δεν είναι και παρατηρούν ότι το τάδε βιβλίο «που ήταν γι' αυτούς» (για παράδειγμα τον Gallimard) δεν πέτυχε εμπορικά σε κάποιον άλλο εκδότη (για παράδειγμα τον Laffont). Η συμφωνία μεταξύ συγγραφέα και εκδότη και κατόπιν μεταξύ του βιβλίου και του κοινού είναι λοιπόν το αποτέλεσμα μιας σειράς επιλογών, στις οποίες παρεμβάλλεται πάντα η εικόνα της φίρμας του εκδότη: με κριτήριο αυτή την εικόνα οι συγγραφείς επιλέγουν εκδότη, ο οποίος τους επιλέγει με κριτήριο την ιδέα που έχει ο ίδιος για τον εκδοτικό του οίκο, και οι αναγνώστες παρεμβάλλουν επίσης στην επιλογή ενός συγγραφέα την εικόνα που έχουν για τον εκδότη, πράγμα που μας βοηθά οπωσδήποτε να εξηγήσουμε την αποτυχία των «εκτός τόπου» βιβλίων. Αυτός ακριβώς ο μηχανισμός κάνει έναν εκδότη να λέει πολύ δικαιολογημένα: «Κάθε εκδότης είναι ο καλύτερος στην κατηγορία του».

πρόσληψης και εκτίμησης τα οποία οργανώνουν όλη την πρόσληψη του χώρου των παραγωγών και των προϊόντων. Και οι αγώνες μεταξύ εκείνων που υπερασπίζονται ανταγωνιστικούς ορισμούς της καλλιτεχνικής παραγωγής και της ίδιας της ταυτότητας του καλλιτέχνη συμβάλλουν με καθοριστικό τρόπο στην παραγωγή και στην αναπαραγωγή της πίστης που αποτελεί ταυτοχρόνως θεμελιώδη συνθήκη και αποτέλεσμα της λειτουργίας του πεδίου. Οπωσδήποτε οι «καθαροί» παραγωγοί μπορούν ευκολότερα να αγνοήσουν τις αντίθετες θέσεις, ακόμα κι αν οι τελευταίες, εν είδει παραδείγματος προς αποφυγή και επιβιώματος μιας «ξεπερασμένης» κατάστασης, εξακολουθούν να προσανατολίζουν αρνητικά την «αναζήτησή» τους· ωστόσο, αντλούν ένα σημαντικό τμήμα της ενέργειάς τους, αν όχι και της έμπνευσής τους, από την άρνηση όλων των εφήμερων συμβιβασμών, συμπεριλαμβάνοντας ενίοτε στην ίδια καταδίκη εκείνους που εισάγουν μέσα στην επικράτεια του ιερού «εμπορικές» πρακτικές και συμφέροντα και εκείνους που αποκομίζουν εφήμερα κέρδη από το συμβολικό κεφάλαιο που έχουν συγκεντρώσει με τίμημα μια υποδειγματική υποταγή στις απαιτήσεις της «καθαρής» παραγωγής. Όσο για εκείνους που αποκαλούμε «δημιουργούς επιτυχιών», θα πρέπει να περιμένουν τις ανακλήσεις στην τάξη των νεοφερμένων, οι οποίοι, έχοντας ως μόνο κεφάλαιο την πεποίθησή τους και την αδιαλλαξία τους, αναγνωρίζουν ως μέγιστο συμφέρον τους την απάρνηση του συμφέροντος. Έτσι λοιπόν, κανείς, όποια κι αν είναι η θέση του μέσα στο πεδίο, δεν μπορεί να αγνοήσει πλήρως το θεμελιώδη νόμο του σύμπαντος:[42] το πρόσταγμα που επιβάλλει την απάρνηση της «οικονομίας» παρουσιάζεται με όλα τα εξωτερικά γνωρίσματα της υπέρβασης, παρ' όλο που δεν μπορεί παρά να είναι το προϊόν διασταυρούμενων λογοκρισιών — για τις οποίες μπορούμε να υποθέσουμε ότι βαραίνουν τον καθένα από εκείνους που συμβάλλουν ώστε να τις κάνουν να βαραίνουν πάνω σε όλους τους άλλους.

---

[42] Τα εξαιρετικά πολυάριθμα έργα όπου επιχειρηματίες, τραπεζίτες, υψηλοί αξιωματούχοι ή πολιτικοί εκθέτουν την ερασιτεχνική φιλοσοφία τους αποτελούν επίσης εγκώμια που αποδίδονται στην κουλτούρα και στην πολιτιστική παραγωγή. Στα εκατό άτομα που κατονομάζονται στο *Who's Who* και έχουν παραγάγει λογοτεχνικά έργα, περισσότερα από το ένα τρίτο είναι μη επαγγελματίες (βιομήχανοι, 14%· υψηλοί αξιωματούχοι, 11%· γιατροί, 7%· κτλ.) και το μέρος των παραγωγών μερικής απασχόλησης είναι ακόμη μεγαλύτερο στο χώρο των πολιτικών κειμένων (45%) και των κειμένων γενικής κουλτούρας (48%).

Η παραγωγή της πίστης

Το γεγονός ότι ο ανταγωνισμός για το διακύβευμα συγκαλύπτει τη συμπαιγνία προς όφελος των ίδιων των αρχών του παιχνιδιού αποτελεί μια πολύ γενική ιδιότητα των πεδίων. Ο αγώνας για το μονοπώλιο της νομιμότητας συμβάλλει στην ενίσχυση της νομιμότητας εν ονόματι της οποίας διεξάγεται: οι τελευταίες συγκρούσεις γύρω από την ανάγνωση του Ρακίνα, του Χάιντεγκερ ή του Μαρξ αποκλείουν το ζήτημα του συμφέροντος και της νομιμότητας αυτών των συγκρούσεων, και ταυτοχρόνως το κυριολεκτικά άτοπο ζήτημα των κοινωνικών συνθηκών που τις καθιστούν δυνατές. Φαινομενικά ανελέητες, διασώζουν το ουσιώδες: την πεποίθηση που επενδύουν σ' αυτές οι πρωταγωνιστές τους. Η συμμετοχή στα συστατικά συμφέροντα του ανήκειν στο πεδίο (που τα προϋποθέτει και τα παράγει μέσω της ίδιας της λειτουργίας του) εμπεριέχει την αποδοχή ενός συνόλου προπαραδοχών και αξιωμάτων τα οποία, αποτελώντας την αδιαμφισβήτητη συνθήκη των συζητήσεων, παραμένουν εξ ορισμού εκτός συζήτησης.

Έχοντας έτσι φέρει στο φως το καλύτερα κρυμμένο αποτέλεσμα αυτής της αόρατης συμπαιγνίας, δηλαδή τη διαρκή παραγωγή και αναπαραγωγή τής illusio, της συλλογικής προσχώρησης στο παιχνίδι που είναι ταυτοχρόνως αιτία και αποτέλεσμα της ύπαρξης του παιχνιδιού, μπορούμε να βάλουμε στην άκρη τη χαρισματική ιδεολογία της «δημιουργίας», η οποία αποτελεί την ορατή έκφραση αυτής της σιωπηρής πίστης και συνιστά οπωσδήποτε το κύριο εμπόδιο για μια αυστηρή επιστήμη της παραγωγής της αξίας των πολιτιστικών αγαθών. Αυτή πράγματι προσανατολίζει το βλέμμα προς τον εμφανή παραγωγό —ζωγράφο, συνθέτη, συγγραφέα—, απαγορεύοντάς μας να αναρωτηθούμε ποιος δημιούργησε αυτόν το «δημιουργό» και τη μαγική δύναμη μετουσίωσης με την οποία είναι προικισμένος· και μας προσανατολίζει επίσης προς την πλέον ορατή πλευρά της διαδικασίας παραγωγής, δηλαδή την υλική *κατασκευή* του προϊόντος, μεταστοιχειωμένη σε «δημιουργία», αποστρέφοντας έτσι το βλέμμα από την έρευνα που θα οδηγούσε, πέρα από τον καλλιτέχνη και την ίδια του τη δραστηριότητα, στις συνθήκες αυτής της δημιουργικής ικανότητας.

Αρκεί να θέσουμε την απαγορευμένη ερώτηση για να αντιληφθούμε ότι ο καλλιτέχνης που φτιάχνει το έργο φτιάχνεται με τη σειρά του, στους κόλπους του πεδίου παραγωγής, από το σύνολο όλων εκείνων που συνεισφέρουν στην «ανακάλυψή» του και στην καθιέρωσή του ως καλλιτέχνη «γνωστού» και αναγνωρισμένου — κριτικούς, συγγραφείς προλόγων, εμπόρους κτλ. Έτσι, παραδείγματος χάρη, ο έμπορος τέχνης (έμπορος έργων τέχνης, εκδότης κτλ.) είναι ταυτοχρόνως και αδιαχώριστα εκείνος που εκμεταλλεύεται τον καλλιτέχνη εμπορευόμενος τα προϊόντα του και εκείνος

που, εισάγοντάς το στην αγορά των συμβολικών αγαθών, μέσω της έκθεσης, της δημοσίευσης ή της σκηνοθεσίας, εξασφαλίζει στο προϊόν της καλλιτεχνικής κατασκευής μια *καθιέρωση* της οποίας το μέγεθος είναι ανάλογο της καθιέρωσης που απολαμβάνει αυτός ο ίδιος. Συμβάλλει στη δημιουργία της αξίας του δημιουργού τον οποίο υπερασπίζεται, μόνο και μόνο με το γεγονός ότι τον φέρνει στη γνωστή και αναγνωρισμένη ύπαρξη, ότι του εξασφαλίζει τη δημοσίευση (με τη σφραγίδα του εκδοτικού του οίκου, της γκαλερί του ή του θεάτρου του κτλ.) προσφέροντάς του ως εγγύηση όλο το συμβολικό κεφάλαιο που ο ίδιος έχει συσσωρεύσει[43] και βάζοντάς τον έτσι στον κύκλο της καθιέρωσης, ο οποίος τον εισάγει σε όλο και πιο εκλεκτές συντροφιές και σε όλο και πιο σπάνιους και εξεζητημένους τόπους (παραδείγματος χάρη, στην περίπτωση του ζωγράφου, σε ομαδικές εκθέσεις, ατομικές εκθέσεις, συλλογές αναγνωρισμένου κύρους, μουσεία).

Η χαρισματική παράσταση των «μεγάλων» εμπόρων ή των μεγάλων εκδοτών ως εμπνευσμένων ανιχνευτών ταλέντων, οι οποίοι, οδηγημένοι από το ανιδιοτελές και άλογο πάθος για ένα έργο, «δημιούργησαν» το ζωγράφο ή το συγγραφέα, ή του επέτρεψαν να δημιουργήσει ο ίδιος τον εαυτό του, υποστηρίζοντάς τον σε δύσκολες ώρες μέσω της πίστης που είχαν εναποθέσει σ' αυτόν και απαλλάσσοντάς τον από τις υλικές μέριμνες, μετασχηματίζει τις πραγματικές λειτουργίες: ο εκδότης ή ο έμπορος είναι ο μόνος που μπορεί να οργανώσει και να εκλογικεύσει τη διάδοση του έργου, η οποία, κυρίως ίσως για τη ζωγραφική, είναι μια σημαντική επιχείρηση που προϋποθέτει πληροφόρηση (για τους «ενδιαφέροντες» τόπους έκθεσης, κυρίως στο εξωτερικό) και υλικά μέσα· μόνον αυτός μπορεί, λειτουργώντας ως ενδιάμεσος και ως οθόνη, να επιτρέψει στον παραγωγό να δημιουργήσει μια εμπνευσμένη και «ανιδιοτελή» παράσταση του προσώπου του και της δραστηριότητάς του, γλιτώνοντάς τον από την επαφή με την αγορά και απαλλάσσοντάς τον από αγγαρείες ταυτόχρονα γελοίες και αποκαρδιωτικές, συνδεδεμένες με την αξιοδότηση του έργου του. (Κατά πάσα πιθανότητα, το επάγγελμα του συγγραφέα ή του ζωγράφου και οι συνακόλουθες παραστάσεις του θα ήταν εντελώς διαφορετικά αν οι παραγωγοί έπρεπε να εξασφαλίσουν οι ίδιοι την εμπορευματοποίηση των προϊόντων τους και αν εξαρτώνταν άμεσα, ως προς τις συνθήκες της ύπαρξής τους, από τις κυρώσεις της

---

[43] Δεν είναι τυχαίο ότι ο ρόλος της συμβολικής εγγύησης που ανήκει στον έμπορο τέχνης είναι ιδιαίτερα εμφανής στο χώρο της ζωγραφικής, όπου η «οικονομική» επένδυση του αγοραστή (του συλλέκτη) είναι ασυγκρίτως σημαντικότερη απ' ό,τι στη λογοτεχνία ή ακόμη και στο θέατρο. Η Raymonde Moulin παρατηρεί ότι «το συμβόλαιο που υπογράφεται με μια σημαντική γκαλερί έχει εμπορική αξία» και ότι ο έμπορος είναι, στα μάτια των φιλότεχνων, ο «εγγυητής της ποιότητας των έργων» (R. Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Παρίσι, Minuit, 1967, σ. 329).

αγοράς ή των θεσμών, μη γνωρίζοντας και μην αναγνωρίζοντας παρά μόνο αυτές τις κυρώσεις, όπως συμβαίνει με τους «εμπορικούς» εκδοτικούς οίκους.)

Ωστόσο, πηγαίνοντας από το «δημιουργό» στον «ανιχνευτή ταλέντων» ως «δημιουργό του δημιουργού», το μόνο που κάνουμε είναι να μεταθέτουμε το πρωταρχικό ερώτημα, και θα έμενε ακόμη να προσδιορίσουμε από πού πηγάζει η εξουσία να καθιερώνει την οποία αναγνωρίζουμε στον έμπορο τέχνης, ερώτημα που θα μπορούσε να τεθεί, με τους ίδιους όρους, για τον κριτικό της πρωτοπορίας ή για τον καθιερωμένο «δημιουργό» που ανακαλύπτει έναν άγνωστο ή που ξανααανακαλύπτει έναν παραγνωρισμένο πρόδρομο. Δεν αρκεί να υπενθυμίσουμε ότι ο «ανιχνευτής ταλέντων» δεν ανακαλύπτει ποτέ τίποτα που να μην έχει ήδη ανακαλυφθεί, τουλάχιστον από κάποιους: ζωγράφους ήδη γνωστούς σε ένα μικρό κύκλο ζωγράφων ή ειδημόνων, συγγραφείς που έχουν «συστηθεί» από άλλους συγγραφείς (γνωρίζουμε, παραδείγματος χάρη, ότι τα χειρόγραφα καταφθάνουν σχεδόν πάντοτε μέσω αναγνωρισμένων ενδιάμεσων). Το συμβολικό κεφάλαιο του ανιχνευτή είναι εγγεγραμμένο στη σχέση του με τους συγγραφείς και τους καλλιτέχνες που υπερασπίζεται —«ο εκδότης» έλεγε ένας από αυτούς «είναι ο κατάλογός του»— και που η ίδια η αξία τους προσδιορίζεται από το σύνολο των αντικειμενικών σχέσεων που τους ενώνουν και τους αντιπαραθέτουν με άλλους συγγραφείς ή καλλιτέχνες· είναι εγγεγραμμένο επίσης στη σχέση του με τους άλλους εμπόρους ή τους άλλους εκδότες με τους οποίους τον συνδέουν ή τον αντιπαραθέτουν σχέσεις ανταγωνισμού, κυρίως για την ιδιοποίηση συγγραφέων και καλλιτεχνών· και τέλος στη σχέση του με τους κριτικούς, οι ετυμηγορίες των οποίων εξαρτώνται από τη θέση που κατέχουν στο δικό τους χώρο και από τη θέση του συγγραφέα ή του εκδότη στους αντίστοιχους χώρους τους.

Αν θέλουμε να αποφύγουμε την ατελείωτη αναγωγή στην αλυσίδα των αιτιών, ίσως θα πρέπει να πάψουμε να σκεφτόμαστε με τη θεολογική λογική του «πρώτου ξεκινήματος», η οποία οδηγεί αναπόφευκτα στην πίστη στο «δημιουργό»: η αρχή της αποτελεσματικότητας των πράξεων καθιέρωσης εδράζεται μέσα στο ίδιο το πεδίο και τίποτε δε θα ήταν πιο μάταιο από το να ψάξουμε την καταγωγή της «δημιουργικής» εξουσίας, αυτού του άφατου *μανά*[44] ή *χαρίσματος* που εγκωμιάζεται ακατάπαυστα από την παράδοση, οπουδήποτε αλλού εκτός από αυτόν το χώρο παιχνιδιού που προοδευ-

[44] Λέξη πολυνησιακής καταγωγής που σε ορισμένες θρησκείες δηλώνει την απρόσωπη υπερφυσική δύναμη που λειτουργεί ως αρχή δράσης. (Σ.τ.Μ.)

τικά θεσμοθετείται, δηλαδή μέσα στο σύστημα των αντικειμενικών σχέσεων που το συνιστούν, στους αγώνες των οποίων αποτελεί τον τόπο και στην ειδική μορφή πίστης που δημιουργεί.

Στην περίπτωση της μαγείας, το ζήτημα δεν είναι τόσο να γνωρίζουμε ποιες είναι οι ειδικές ιδιότητες του μάγου ή των μαγικών εργαλείων, λειτουργιών και παραστάσεων, αλλά να προσδιορίσουμε τα θεμέλια της συλλογικής πίστης ή, ακόμα καλύτερα, της *συλλογικής παραγνώρισης*, που παράγεται και συντηρείται συλλογικά και αποτελεί την πηγή της εξουσίας που οικειοποιείται ο μάγος: αν, όπως επισημαίνει ο Μος, είναι «αδύνατο να κατανοήσουμε τη μαγεία χωρίς τη μαγική ομάδα», αυτό συμβαίνει επειδή η εξουσία του μάγου είναι μια *νόμιμη υποκρισία*, συλλογικά παραγνωρισμένη, άρα αναγνωρισμένη. Ο καλλιτέχνης που, βάζοντας το όνομά του πάνω σε ένα ready-made, του προσδίδει μια αγοραστική αξία εντελώς αναντίστοιχη με το κόστος κατασκευής του, οφείλει τη μαγική του αποτελεσματικότητα σε ολόκληρη τη λογική του πεδίου που τον αναγνωρίζει και τον εξουσιοδοτεί· η πράξη του δε θα ήταν τίποτα περισσότερο από μια ασήμαντη ή δίχως νόημα χειρονομία αν δεν υπήρχε το σύμπαν των υποστηρικτών και των πιστών που είναι διατεθειμένοι να την παραγάγουν ως προικισμένη με νόημα και αξία αναφορικά με όλη την παράδοση της οποίας προϊόν είναι οι κατηγορίες πρόσληψης και εκτίμησης που διαθέτουν.

Το δίχως άλλο δεν υπάρχει καλύτερη επιβεβαίωση αυτών των αναλύσεων από τη μοίρα εκείνων των εγχειρημάτων τα οποία πολλαπλασιάστηκαν, στον ίδιο το χώρο της τέχνης, γύρω στη δεκαετία του εξήντα, και είχαν σκοπό να διαρραγεί ο κύκλος της πίστης· εγχειρήματα όπως, παραδείγματος χάρη, του Μαντσόνι, με τις κονσέρβες του με «σκατά καλλιτέχνη», με τα μαγικά του βάθρα που ήταν ικανά να μεταμορφώσουν σε έργο τέχνης τα πράγματα που βρίσκονταν τοποθετημένα πάνω τους, ή τις υπογραφές πάνω σε ζωντανούς ανθρώπους που έτσι μετατρέπονταν σε έργο τέχνης, ή ακόμη τα εγχειρήματα του Μπεν, ο οποίος εξέθετε ένα κομμάτι χαρτόνι με την ταμπέλα «μοναδικό κομμάτι» ή ένα μουσαμά που έφερε την επιγραφή «μουσαμάς μήκους 45 εκατοστών». Επειδή ακριβώς εφαρμόζουν στην καλλιτεχνική πράξη μια πρόθεση πρόκλησης ή σαρκασμού η οποία έχει ενταχθεί στην καλλιτεχνική παράδοση μετά τον Ντυσάν, μετατράπηκαν αμέσως σε καλλιτεχνικές «δράσεις», καταγεγραμμένες ως τέτοιες και έτσι καταξιωμένες από τους θεσμούς καθιέρωσης. Η τέχνη δεν μπορεί να αποκαλύψει την αλήθεια για την τέχνη χωρίς να την καλύπτει καθιστώντας αυτή την αποκάλυψη καλλιτεχνική έκφραση. Και είναι σημαντικό, στον αντίποδα, ότι κάθε προσπάθεια να τεθεί υπό αμφισβήτηση το ίδιο το πεδίο της καλλιτεχνικής παραγωγής, η λογική της λειτουργίας του και οι λειτουργίες που επιτελεί, ακόμα κι όταν έγινε μέσα από τους ιδιαίτερα εξιδανικευμένους και αμφίσημους δρόμους του λόγου ή των καλλιτεχνικών «δράσεων»,

όπως στο έργο του Μακιούνας ή του Φλυντ, επισύρει την ομόφωνη καταδίκη: αρνούμενοι να παίξουν το παιχνίδι, να αμφισβητήσουν την τέχνη *εντός των κανόνων της τέχνης*, οι δημιουργοί τους θέτουν υπό αμφισβήτηση όχι έναν τρόπο να παίζει κανείς το παιχνίδι, αλλά το ίδιο το παιχνίδι και την πίστη πάνω στην οποία θεμελιώνεται, μοναδική ανεξίλαστη παράβαση.[45]

Βλέπουμε λοιπόν πως είναι ταυτοχρόνως αλήθεια και ψέμα να πούμε (μαζί με τον Μαρξ, παραδείγματος χάρη) ότι η εμπορική αξία του έργου τέχνης δεν έχει καμία αντιστοιχία με το κόστος παραγωγής του: αλήθεια, αν λάβουμε υπόψη μας μόνο την κατασκευή του υλικού αντικειμένου, για το οποίο ο καλλιτέχνης (ή τουλάχιστον ο ζωγράφος) είναι ο μόνος υπεύθυνος· ψέμα, αν αναλογιστούμε την παραγωγή του έργου τέχνης ως αντικειμένου ιερού και καθιερωμένου, προϊόντος μιας τεράστιας επιχείρησης *συμβολικής αλχημείας* στην οποία συνεργάζεται, με την ίδια πεποίθηση και πολύ άνισα κέρδη, το σύνολο των παραγόντων που στρατεύονται στο πεδίο παραγωγής, δηλαδή οι «αφανείς» συγγραφείς και καλλιτέχνες όπως και οι καθιερωμένοι «μάστορες», οι κριτικοί και οι εκδότες εξίσου με τους δημιουργούς, οι ενθουσιώδεις πελάτες εξίσου με τους πεπεισμένους πωλητές. Αρκεί να λάβουμε υπόψη όλες αυτές τις αγνοημένες συνεισφορές του μερικού υλισμού του οικονομισμού για να δούμε ότι η παραγωγή του έργου τέχνης, δηλαδή του καλλιτέχνη, δεν αποτελεί εξαίρεση στο νόμο της διατήρησης της κοινωνικής ενέργειας.

Η μη αναγωγιμότητα της εργασίας συμβολικής παραγωγής στην πράξη υλικής κατασκευής που επιτελείται από τον καλλιτέχνη δεν έχει υπάρξει ποτέ τόσο προφανής όσο σήμερα. Η καλλιτεχνική εργασία στο νέο της ορισμό καθιστά τους καλλιτέχνες περισσότερο από ποτέ εξαρτώμενους από όλη τη συνοδεία σχολίων και σχολιαστών που συμβάλλουν άμεσα στην παραγωγή του έργου μέσω του αναστοχασμού πάνω σε μια τέχνη η οποία ενσωματώνει συχνά και η ίδια έναν αναστοχασμό πάνω στην τέχνη, και πάνω σε μια καλλιτεχνική εργασία που εμπεριέχει πάντοτε μια εργασία του καλλιτέχνη πάνω στον ίδιο του τον εαυτό.

Η εμφάνιση αυτού του νέου ορισμού της τέχνης και του επαγγέλματος του καλλιτέχνη δεν μπορεί να γίνει κατανοητή ανεξάρτητα από τις μεταμορφώσεις του πεδίου καλλιτεχνικής παραγωγής: η σύσταση ενός χωρίς προηγούμενο συνόλου θεσμών καταγραφής, συντήρησης και ανάλυσης των

---

[45] Σύμφωνα με την ίδια λογική, η φιλοσοφική «αμφισβήτηση» της φιλοσοφίας θα γίνει αποδεκτή, άρα και θα καθιερωθεί, από τους ίδιους φιλοσόφους που θα κρίνουν ανυπόφορη την κοινωνιολογική αντικειμενοποίηση του φιλοσοφικού θεσμού.

έργων (αναπαραγωγές, κατάλογοι, επιθεωρήσεις τέχνης, μουσεία που φιλοξενούν τα πιο πρόσφατα έργα κτλ.), η αύξηση του προσωπικού που είναι αφιερωμένο, με όρους πλήρους ή μερικής απασχόλησης, στην *καθιέρωση* του έργου τέχνης, η εντατικοποίηση της κυκλοφορίας των έργων και των καλλιτεχνών, με τις μεγάλες διεθνείς εκθέσεις και τον πολλαπλασιασμό των γκαλερί με πολλαπλά παραρτήματα σε διάφορες χώρες, κτλ., όλα συμβάλλουν για να ευνοήσουν την εγκαθίδρυση μιας χωρίς προηγούμενο σχέσης μεταξύ των ερμηνευτών και του έργου τέχνης: ο λόγος περί του έργου δεν είναι ένα απλό υποβοήθημα, προορισμένο να ευνοήσει την κατανόηση και την εκτίμησή του, αλλά μια στιγμή της παραγωγής του έργου, του νοήματός του και της αξίας του.

Αρκεί να παραθέσουμε ακόμα μια φορά τον Μαρσέλ Ντυσάν:

— Για να επιστρέψουμε στα ready-made σας, πίστευα ότι το R. Mουτ, η υπογραφή της *Κρήνης*, ήταν το όνομα του κατασκευαστή. Διάβασα όμως σ' ένα άρθρο της Ρόζαλιντ Κράους: *R. Mutt, a pun on the German, Armut, or poverty.* Φτώχεια, αυτό θα άλλαζε εντελώς το νόημα της *Κρήνης*.
— Της Ρόζαλιντ Κράους; Της κοκκινομάλλας κοπέλας; Δεν είναι καθόλου έτσι. Μπορείτε να το διαψεύσετε. Το Μουτ προέρχεται από το Mott Works, το όνομα μιας μεγάλης εταιρείας ειδών υγιεινής. Αλλά το Μοτ ήταν πάρα πολύ εμφανές κι έτσι το έκανα Μουτ, διότι υπήρχε τότε ένα κόμικς στις εφημερίδες, το Μουτ και Τζεφ, το οποίο το γνώριζε όλος ο κόσμος. Υπήρχε λοιπόν, από την αρχή, μια αντήχηση. Ο Μουτ, ένας γελοίος κοντόχοντρος. Ο Τζεφ, ένας ψηλός αδύνατος... ήθελα ένα διαφορετικό όνομα. Και πρόσθεσα το Ρίτσαρντ... Ρίτσαρντ, είναι καλό για ένα ουρητήριο! Βλέπετε, είναι το αντίθετο της φτώχειας... Αλλά δεν είναι καν αυτό, μονάχα R.: R. Μουτ.
— Ποια είναι η πιθανή ερμηνεία του *Τροχού ποδηλάτου*; Μπορούμε να δούμε σ' αυτό την ενσωμάτωση της κίνησης στο έργο τέχνης; Ή ένα θεμελιώδες σημείο αφετηρίας, παραδείγματος χάρη τους Κινέζους, οι οποίοι εφηύραν τον τροχό;
— Αυτό το πράγμα δεν είχε άλλη πρόθεση, πέρα από το να με απαλλάξει από την όψη του έργου τέχνης. Ήταν ένα καπρίτσιο. Δεν το αποκαλούσα «έργο τέχνης». Ήθελα να τελειώνω με την επιθυμία μου να δημιουργώ έργα τέχνης. [...]
— Και το βιβλίο της γεωμετρίας που εκτίθεται στην κακοκαιρία; Μπορούμε να πούμε ότι πρόκειται για την ιδέα της ενσωμάτωσης του καιρού μέσα στο χώρο; Παίζοντας με τη λέξη «γεωμετρία μέσα στο χώρο» και τον «καιρό», ήλιο ή βροχή, που θα ερχόταν να μεταμορφώσει το βιβλίο;
— Όχι. Ήταν μονάχα μια ιδέα για να ενσωματωθεί η κίνηση στη γλυπτική. Ήταν απλώς χιούμορ. Σκέτο χιούμορ, χιούμορ. Για να εξευτελίσω τη σοβαρότητα ενός βιβλίου αξιωμάτων.

Βλέπουμε εδώ να αποκαλύπτεται με άμεσο τρόπο η ένθεση νοήματος και αξίας που επιτελούν ο σχολιαστής, εγγεγραμμένος ο ίδιος μέσα σ' ένα πεδίο, και το σχόλιο, και το σχόλιο του σχολίου — και στην οποία συμβάλλει με τη σειρά της η αποκάλυψη, αφελής και πονηρή ταυτόχρονα, της πλαστότητας του σχολίου. Η ιδεολογία του ανεξάντλητου έργου τέχνης, ή της «ανάγνωσης» ως ανα-δημιουργίας, συγκαλύπτει, με τη σχεδόν-αποκάλυψη που παρατηρείται συχνά στα ζητήματα της πίστης, ότι το έργο δεν είναι φτιαγμένο μόνο δύο φορές, αλλά εκατό φορές, χίλιες φορές, από όλους εκείνους που ενδιαφέρονται γι' αυτό, που βρίσκουν κάποιο υλικό ή συμβολικό συμφέρον στην ανάγνωσή του, στην ταξινόμησή του, στην αποκωδικοποίησή του, στο σχολιασμό του, στην αναπαραγωγή του, στην κριτική του, στην αντιπαράθεση μαζί του, στη γνωριμία μαζί του, στην κατοχή του.

Η καλλιτεχνική παραγωγή, κυρίως στην «καθαρή» μορφή την οποία ενδύεται στους κόλπους ενός πεδίου παραγωγής που έχει κατακτήσει έναν υψηλό βαθμό αυτονομίας, αναπαριστά ένα από τα όρια των πιθανών μορφών της παραγωγικής δραστηριότητας: το μέρος της υλικής, φυσικής ή χημικής μεταμόρφωσης, αυτό που πραγματοποιεί, παραδείγματος χάρη, ένας μεταλλουργικός εργάτης ή ένας χειροτέχνης, βρίσκεται εδώ συρρικνωμένο στο ελάχιστο σε σχέση με το μέρος της καθαρά συμβολικής μεταμόρφωσης, αυτό που επιτελεί ο ζωγράφος βάζοντας την υπογραφή του ή ο μόδιστρος τοποθετώντας την ετικέτα της φίρμας του (ή, σε ένα άλλο επίπεδο, ο ειδικός διατυπώνοντας τη γνωμάτευσή του). Σε αντίθεση με τα κατασκευασμένα αντικείμενα με ισχνό ή μηδενικό συμβολικό φορτίο (οπωσδήποτε όλο και πιο σπάνια στην εποχή του design), το έργο τέχνης, όπως τα θρησκευτικά αγαθά ή οι θρησκευτικές υπηρεσίες, τα φυλακτά ή τα διάφορα μυστήρια, δεν παίρνει αξία παρά μονάχα από μια συλλογική πίστη ως συλλογική παρανόηση, η οποία παράγεται και αναπαράγεται συλλογικά.

Αυτό που επισημαίνεται έτσι είναι ότι, τουλάχιστον σ' αυτό το άκρο του συνεχούς που ξεκινά από το απλό κατασκευασμένο αντικείμενο, εργαλείο ή ρούχο, για να φτάσει στο καθιερωμένο έργο τέχνης, η εργασία της υλικής κατασκευής δεν είναι τίποτα χωρίς την εργασία παραγωγής της αξίας του κατασκευασμένου αντικειμένου· ότι ο «μανδύας της Αυλής» στον οποίο αναφέρονταν οι παλαιοί οικονομολόγοι αξίζει μονάχα μέσω της Αυλής, η οποία, παραγόμενη και αναπαραγόμενη ως τέτοια, αναπαράγει όλα αυτά που συνιστούν τη ζωή της Αυλής, δηλαδή όλο το σύστημα δρώντων και θεσμών που είναι επιφορτισμένοι να παράγουν και να αναπαράγουν τις έξεις και τα ενδύματα της Αυλής, να ικανοποιούν και να παράγουν ταυτοχρόνως την «επιθυμία» του μανδύα της Αυλής την οποία θεωρεί δεδομένη ο οικονομολόγος. Σχεδόν πειραματική επαλήθευση το γεγονός ότι η αξία του εν-

δύματος της Αυλής εξαφανίζεται μαζί με την Αυλή και τις συνδεδεμένες με αυτήν έξεις, και οι έκπτωτοι αριστοκράτες δεν έχουν πια άλλη επιλογή παρά να γίνουν, σύμφωνα με τη ρήση του Μαρξ, «οι δάσκαλοι χορού της Ευρώπης»... Μήπως όμως δε συμβαίνει το ίδιο, σε διαφορετικό βαθμό, με όλα τα αντικείμενα, ακόμη και με αυτά που φαίνονται να φέρουν εντός τους, με τον πλέον εμφανή τρόπο, την αρχή της «χρησιμότητάς» τους; Πράγμα που θα σήμαινε ότι η χρησιμότητα είναι ίσως μια «υπνωτική αρετή» και ότι θα έπρεπε να δημιουργήσουμε μια *οικονομία της κοινωνικής παραγωγής της χρησιμότητας και της αξίας* που θα είχε ως στόχο να προσδιορίσει πώς συστήνονται οι «υποκειμενικές αξιακές κλίμακες» οι οποίες προσδιορίζουν την αντικειμενική αξία συναλλαγής, και σύμφωνα με ποια λογική —αυτή της μηχανικής πιστοποίησης ή αυτή της συμβολικής κυριαρχίας και της επιβολής της αυθεντίας, κτλ.;— επιτελείται η σύνθεση αυτών των «ατομικών κλιμάκων».

Οι «υποκειμενικές» διαθέσεις που βρίσκονται στη βάση της αξίας διαθέτουν, ως προϊόντα μιας ιστορικής πορείας θεσμοποίησης, την αντικειμενικότητα αυτού που θεμελιώνεται σε μια συλλογική τάξη που υπερβαίνει τις ατομικές συνειδήσεις και βουλήσεις: χαρακτηριστικό της λογικής του κοινωνικού είναι πως είναι ικανή να *θεσμίσει* υπό τη μορφή πεδίων και έξεων μια καθαρά κοινωνική λίμπιντο, η οποία ποικίλλει όπως και τα κοινωνικά σύμπαντα μέσα στα οποία γεννιέται και υποστηρίζεται (libido dominandi στο πεδίο της εξουσίας, libido sciendi στο επιστημονικό πεδίο, κτλ.). Μέσα σ' αυτήν ακριβώς τη σχέση μεταξύ των έξεων και των πεδίων στα οποία αυτές είναι κατά το μάλλον ή ήττον καταλλήλως προσαρμοσμένες —στο βαθμό που αποτελούν λιγότερο ή περισσότερο προϊόν τους— γεννιέται αυτό που αποτελεί το θεμέλιο κάθε κλίμακας χρησιμότητας, δηλαδή η θεμελιώδης προσχώρηση στο παιχνίδι, η illusio, αναγνώριση του παιχνιδιού και της χρησιμότητας του παιχνιδιού, πίστη στην αξία του παιχνιδιού και στο διακύβευμά του — θεμέλιο κάθε ιδιαίτερης νοηματοδότησης και αξιοδότησης. Η οικονομία που γνωρίζουν οι οικονομολόγοι και την οποία προσπαθούν να θεμελιώσουν έλλογα θεμελιώνοντάς την πάνω σε μια «ορθολογική φύση», στηρίζεται, όπως και όλες οι άλλες οικονομίες, σε μια μορφή φετιχισμού, καλύτερα συγκαλυμμένου ωστόσο από άλλους, λόγω του γεγονότος ότι η λίμπιντο που βρίσκεται στη βάση του εμφανίζει, σήμερα τουλάχιστον, για τις διάνοιες εκείνες —με άλλα λόγια για τις έξεις— που έχουν διαμορφωθεί από τις δομές του, όλα τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της φύσης.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Θεμέλια μιας επιστήμης των έργων

Όταν θα έχουμε για κάποιο διάστημα πραγματευτεί την ανθρώπινη ψυχή με την αμεροληψία που χρησιμοποιούμε στις φυσικές επιστήμες για να μελετήσουμε την ύλη, θα έχουμε κάνει ένα τεράστιο βήμα. Είναι το μόνο μέσον που διαθέτει η ανθρωπότητα για να τοποθετηθεί λίγο πάνω από τον εαυτό της. Θα κοιταχτεί τότε ειλικρινά, ξεκάθαρα, στον καθρέφτη των έργων της. Θα γίνει κάτι σαν θεός, θα κρίνει τον εαυτό της από ψηλά. Ε λοιπόν, πιστεύω πως αυτό μπορεί να γίνει. Το ζήτημα ίσως είναι, όπως συμβαίνει και στα μαθηματικά, απλούστατα να βρούμε τη μέθοδο.

Γκυστάβ Φλομπέρ

1

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΜΕΘΟΔΟΥ

Forschung ist die Kunst, den nächsten
Schritt zu tun[1]
Κουρτ Λεβίν

Ποτέ δε μου άρεσε ιδιαίτερα η «μεγάλη θεωρία» και, όταν διαβάζω εργασίες που μπορούν να ενταχθούν σε αυτή την κατηγορία, δεν μπορώ να αποφύγω έναν κάποιο εκνευρισμό απέναντι σ' αυτόν τον τυπικά σχολικό συνδυασμό ψεύτικης τόλμης και αληθινής σύνεσης. Θα μπορούσα να αναπαραγάγω εδώ δεκάδες από αυτές τις πομπώδεις και σχεδόν κενές φράσεις, που ολοκληρώνονται συχνά με μια ασύνδετη απαρίθμηση κυρίων ονομάτων ακολουθούμενων από μια ημερομηνία, μια ταπεινή πομπή εθνολόγων, κοινωνιολόγων ή ιστορικών που πρόσφεραν στο «μεγάλο θεωρητικό» την ύλη για το στοχασμό του και του παρέχουν, εν είδει φόρου, τις μαρτυρίες «θετικότητας» που είναι απαραίτητες για τη νέα ακαδημαϊκή φερεγγυότητα. Θα παραθέσω μόνο ένα παράδειγμα, απολύτως συνηθισμένο, παραλείποντας, από φιλευσπλαχνία, το όνομα του συγγραφέα: «Όπως μας διδάσκουν πλήθος εθνολογικές εκθέσεις, υπάρχει σ' αυτόν τον τύπο κοινωνιών ένα είδος θεσμοθετημένης υποχρέωσης ανταλλαγής δώρων, η οποία εμποδίζει τη συσσώρευση κεφαλαίου που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για καθαρά οικονομικούς σκοπούς: το οικονομικό πλεόνασμα, υπό τη μορφή δώρων, εορτών, έκτακτων βοηθειών, μετατρέπεται σε μη εξειδικευμένες υποχρεώσεις, σε πολιτική εξουσία, σε σεβασμό και σε κοινωνικό στάτους

[1] «Έρευνα είναι η τέχνη του επόμενου βήματος». (Σ.τ.Μ.)

(Goodfellow, 1954· Schott, 1956· Belshaw, 1965, ιδίως σ. 46 κ.ε.· Sigrist, 1967, σ. 176 κ.ε.)».

Και όταν κάποιες φορές ο ανελέητος μηχανισμός της πανεπιστημιακής ζήτησης με υποχρεώνει να αντιμετωπίσω την πιθανότητα συγγραφής ενός κειμένου από αυτά τα επονομαζόμενα συνθετικά σχετικά με τη μία ή την άλλη όψη της προηγούμενης εργασίας μου, θυμάμαι ξαφνικά τα πιο σκοτεινά βράδια της εφηβείας μου, όταν, υποχρεωμένος να αναπτύξω λεπτομερώς τα θέματα που επέβαλλε η σχολική ρουτίνα, εν μέσω συμμαθητών ζευγμένων στον ίδιο ζυγό, είχα την αίσθηση πως ήμουν αλυσοδεμένος στα κουπιά της αιώνιας γαλέρας όπου αντιγραφείς και συμπιλητές αναπαράγουν επ' άπειρον τα εργαλεία της σχολικής επανάληψης, μαθήματα, διατριβές ή εγχειρίδια.

Ένα νέο επιστημονικό πνεύμα

Όσο δε μου αρέσουν αυτές οι επηρμένες ομολογίες πίστης μνηστήρων που βιάζονται να καθίσουν στο τραπέζι των «θεμελιωτών πατέρων», τόσο απολαμβάνω αυτά τα έργα όπου η θεωρία, ακριβώς επειδή είναι σαν τον αέρα που αναπνέουμε, είναι παντού και πουθενά, στη στροφή μιας σημείωσης, μέσα στο σχόλιο πάνω σ' ένα αρχαίο κείμενο, στην ίδια τη δομή του ερμηνευτικού λόγου. Συμπλέω απολύτως μ' εκείνους τους συγγραφείς που ξέρουν να περιβάλλουν τα πιο κρίσιμα θεωρητικά ερωτήματα με μια λεπτομερή εμπειρική μελέτη, και οι οποίοι κάνουν πιο σεμνή και ταυτοχρόνως πιο αριστοκρατική χρήση των εννοιών, φτάνοντας μέχρι του σημείου να κρύβουν ενίοτε τη δική τους συμβολή σε μια δημιουργική επανερμηνεία θεωριών που ενυπάρχουν στο αντικείμενό τους.

Αναζητώντας τη λύση του ενός ή του άλλου προβλήματος του κανόνα σε μελέτες περιπτώσεων –όπως έκανα, παραδείγματος χάρη, στην προσπάθειά μου να κατανοήσω το φετιχισμό, χρησιμοποιώντας όχι τα κλασικά κείμενα του Μαρξ ή του Λεβί-Στρος, αλλά μια ανάλυση της υψηλής μόδας και της «υπογραφής» του μόδιστρου–,[2] επιβάλλουμε στη σιωπηρή ιεραρχία των ειδών και των αντικειμένων μια μεταμόρφωση που δεν είναι άσχετη μ' εκείνη που επιτελούν, σύμφωνα με τον Έρικ Άουερμπαχ, οι επινοητές του νεωτερικού μυθιστορήματος, κυρίως η Βιρτζίνια Γουλφ: «Προσ-

[2] P. Bourdieu, «Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie», *Actes de la recherche en sciences sociales*, τχ. 1, 1975, σσ. 7-36.

δίδουμε ελάχιστη σημασία στα μεγάλα συμβάντα και στα γυρίσματα της τύχης, τα κρίνουμε λιγότερο ικανά να αποκαλύψουν κάτι ουσιαστικό για το αντικείμενο που μελετάμε: πιστεύουμε αντιθέτως πως οποιοδήποτε θραύσμα ζωής, διαλεγμένο στην τύχη, δεν έχει σημασία το πότε, περιέχει την ολότητα του πεπρωμένου και μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να το παραστήσει».[3] Μια παρόμοια μεταμόρφωση πρέπει να επιτελέσουμε για να καταφέρουμε να επιβάλουμε ένα νέο επιστημονικό πνεύμα στις κοινωνικές επιστήμες: θεωρίες που τρέφονται λιγότερο από την καθαρά θεωρητική αντιπαράθεση με άλλες θεωρίες και περισσότερο από την αντιπαραβολή με τα πάντοτε καινούρια εμπειρικά αντικείμενα· έννοιες που έχουν πάνω απ' όλα ως λειτουργία να δηλώσουν, με τρόπο στενογραφικό, σύνολα σχημάτων που παράγουν επιστημολογικά ελεγμένες επιστημονικές πρακτικές.

Η έννοια της έξης [habitus], παραδείγματος χάρη, εκφράζει πρώτα απ' όλα την άρνηση μιας ολόκληρης σειράς διαζευγμάτων στα οποία είναι εγκλωβισμένη η κοινωνική επιστήμη (και γενικότερα όλη η ανθρωπολογική θεωρία), το διάζευγμα μεταξύ της συνείδησης (ή του υποκειμένου) και του ασυνείδητου, μεταξύ τελεολογικής και μηχανοκρατικής προσέγγισης κτλ. Τη στιγμή που την εισήγαγα, με την ευκαιρία της δημοσίευσης στα γαλλικά δύο άρθρων του Πανόφσκυ τα οποία δεν είχαν ποτέ μέχρι τότε συσχετιστεί —το ένα για τη γοτθική αρχιτεκτονική, όπου η λέξη χρησιμοποιείται ως «αυτόχθονη» έννοια για να εξηγήσει τα αποτελέσματα της σχολαστικής σκέψης στο χώρο της αρχιτεκτονικής, το άλλο σχετικά με τον αββά Συζέ, όπου επίσης πέτυχε να λειτουργήσει—,[4] η έννοια της έξης μού επέτρεψε να έρθω σε ρήξη με το στουκτουραλιστικό παράδειγμα χωρίς να αναγκαστώ να ξαναπέσω στην παλαιά φιλοσοφία του υποκειμένου ή της συνείδησης, της κλασικής οικονομίας και του homo economicus της, η οποία επανέρχεται σήμερα με το όνομα του «μεθοδολογικού ατομισμού». Επανενεργοποιώντας την αριστοτελική έννοια της *έξεως*, την οποία η σχολαστική παράδοση είχε μετατρέψει σε habitus, θέλησα να αντιδράσω στο στρουκτουραλισμό και στην παράξενη φιλοσοφία της δράσης που πρεσβεύει, η οποία, υπόρρητη στη λεβι-στροσική έννοια του ασυνείδητου και ανοιχτά δηλωμένη στους αλτουσσεριανούς, εξαφάνιζε το δρώντα περιορίζοντάς τον στο

---

[3] E. Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Παρίσι, Gallimard, 1968, σ. 543.

[4] Βλ. E. Panofsky, *Architecture gothique et Pensée scolastique*, συνοδευόμενο από το *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, γαλλική μετάφραση και επίμετρο του P. Bourdieu, Παρίσι, Minuit, 1970, σσ. 133-167.

ρόλο του φέροντος ή του φορέα (Träger) της δομής· και θέλησα να το κάνω αυτό επωφελούμενος ταυτοχρόνως κάπως βεβιασμένα από τη (μοναδική στο έργο του) χρήση της έννοιας της έξης που έκανε ο Πανόφσκυ, προκειμένου να μη χρειαστεί να επανεισαγάγω το καθαρό γιγνώσκον υποκείμενο της νεοκαντιανής φιλοσοφίας των «συμβολικών μορφών», στην οποία είχε παραμείνει εγκλωβισμένος ο συγγραφέας του δοκιμίου *Perspective as symbolic form*. Πολύ κοντά ως προς αυτό το σημείο στον Τσόμσκυ, ο οποίος πρότεινε, την ίδια στιγμή, την έννοια της generative grammar [γενετικής γραμματικής], ήθελα να καταστήσω προφανείς τις ενεργές, επινοητικές ή «δημιουργικές» ικανότητες της έξης και του δρώντος (τις οποίες δεν εμπεριέχει ο όρος «συνήθεια»).[5] Επιθυμούσα ωστόσο να επισημάνω ότι αυτή η γενεσιουργός δύναμη δεν είναι η εξουσία που απορρέει από μια φύση ή μια καθολική λογική, όπως συμβαίνει στον Τσόμσκυ: η έξη —η ίδια η λέξη το λέει— είναι ένα απόκτημα, καθώς επίσης και ένα έχειν που μπορεί, σε κάποιες περιπτώσεις, να λειτουργεί ως κεφάλαιο· και δεν είναι βέβαια ούτε η εξουσία που στην ιδεαλιστική παράδοση απορρέει από ένα υπερβατικό υποκείμενο.

Προκειμένου να αντλήσουμε από τον ιδεαλισμό, όπως υπαινίσσεται ο Μαρξ στις *Θέσεις πάνω στον Φόυερμπαχ*, την «ενεργό πλευρά» της πρακτικής γνώσης την οποία έχει αφήσει σ' αυτόν η υλιστική παράδοση, κυρίως με τη θεωρία της «αντανάκλασης», έπρεπε να έρθουμε σε ρήξη με την κανονική αντίθεση θεωρίας και πρακτικής, που είναι τόσο βαθιά εγγεγραμμένη στις δομές του καταμερισμού της εργασίας (μέσω της ίδιας της ύπαρξης επαγγελματιών της διανοητικής εργασίας), καθώς και στις δομές του καταμερισμού της διανοητικής εργασίας, δηλαδή στις νοητικές δομές των διανοουμένων, ώστε να μας εμποδίζει να συλλάβουμε μια πρακτική γνώση

---

[5] Βλέπουμε εδώ ότι αντιπαρατέθηκα ανεπιφύλακτα στη «στρουκτουραλιστική» φιλοσοφία του δρώντος και της δράσης. Για όποιον θα αμφέβαλλε γι' αυτό, παραπέμπω σε ένα άρθρο το οποίο θεωρώ ακόμη και σήμερα μια αρκετά ακριβή αντικειμενοποίηση αυτού που ήταν η κατάσταση του πεδίου της φιλοσοφίας και των κοινωνικών επιστημών κατά τη δεκαετία του '60, και το οποίο, γραμμένο *σ' αυτήν ακριβώς τη δεκαετία* (βλ. P. Bourdieu και J.-C. Passeron, «Sociology and Philosophy in France since 1945. Death and Resurrection of a Philosophy without Subject», *Social Research*, τχ. 34, 1967, σσ. 162-212), μαρτυρά, ακριβώς γι' αυτόν το λόγο, μεγαλύτερη ελευθερία σε σχέση με τους περιορισμούς του πεδίου από αυτή που μου προσφέρουν, μέσα στον κοινωνιολογισμό τους, εκείνοι που, με τίμημα πολλές παρανοήσεις, κάποια ακρωτηριασμένα ή παραποιημένα παραθέματα και ένα αμάλγαμα των χειρότερων στιγμών της πολιτικής πολεμικής, μπορούν να μιλούν για «σκέψη του '68».

ή μια γιγνώσκουσα πρακτική· έπρεπε να αποκαλύψουμε και να περιγράψουμε μια γνωστική δραστηριότητα κατασκευής της κοινωνικής πραγματικότητας που δεν αποτελεί, ούτε όσον αφορά τα εργαλεία της ούτε όσον αφορά τα διαβήματά της (σκέφτομαι ιδίως τις δραστηριότητες ταξινόμησης), την καθαρή και καθαρά διανοητική λειτουργία μιας υπολογιστικής και συλλογιστικής συνείδησης.

Θεώρησα λοιπόν ότι η έννοια της έξης —που εδώ και πολύ καιρό είχε περιπέσει στη λήθη, παρά τις πολλές περιστασιακές χρήσεις της—[6] ήταν η καταλληλότερη για να δηλώσει τη βούλησή μας να βγούμε από τη φιλοσοφία της συνείδησης χωρίς να καταργήσουμε το δρώντα στον αληθινό του ρόλο ως πρακτικού τελεστή κατασκευών του πραγματικού. Η πρόθεση που εμπεριέχεται στην ανάκτηση μιας λέξης της παράδοσης με σκοπό την επανενεργοποίησή της —πρόθεση που είναι εκ διαμέτρου αντίθετη με τη στρατηγική όπου προσπαθεί κανείς να συνδέσει το όνομά του με ένα νεολογισμό ή, κατά το πρότυπο των φυσικών επιστημών, μ' ένα «φαινόμενο», έστω και έλασσον— εμπνέεται από την πεποίθηση ότι η εργασία πάνω στις έννοιες μπορεί επίσης να είναι σωρευτική. Η με κάθε τίμημα αναζήτηση της πρωτοτυπίας, που συχνά διευκολύνεται από την άγνοια, αλλά και η θρησκευτική αφοσίωση στον έναν ή στον άλλο δημιουργό του κανόνα, η οποία τείνει προς την τελετουργική επανάληψη, έχουν ως κοινό στοιχείο την απαγόρευση αυτού που μου φαίνεται η μόνη δυνατή στάση απέναντι στη θεωρητική παράδοση: μια ταυτόχρονη διακήρυξη της συνέχειας και της ρήξης, μέσω μιας κριτικής συστηματοποίησης των κεκτημένων κάθε προέλευσης.

---

[6] Είναι φανερό ότι, τουλάχιστον όταν εφαρμόζεται σε συγχρόνους, δηλαδή σε ανταγωνιστές, η έρευνα των πηγών, που δεν είναι ποτέ εξάλλου η καλύτερη ερμηνευτική στρατηγική, εμπνέεται λιγότερο από την αγωνία να καταλάβει κανείς το νόημα μιας συνεισφοράς και περισσότερο από την επιθυμία να συρρικνώσει ή να καταστρέψει την πρωτοτυπία της (με την έννοια της θεωρίας της πληροφορίας), επιτρέποντας ταυτοχρόνως στον «ανιχνευτή» άγνωστων πηγών να διακριθεί, ως εκείνος που δεν ξεγελιέται, από το μέσο όρο των αφελών, οι οποίοι από αμάθεια ή τυφλότητα αφήνονται να παρασυρθούν από την ψευδαίσθηση του πρωτόφαντου. Τα τεχνάσματα της πολεμικής λογικής είναι αναρίθμητα και κάποιος που, όπως τόσοι άλλοι «γενεαλογιστές», δε θα είχε δώσει ποτέ την παραμικρή προσοχή στην έννοια της έξης ή στις χρήσεις που κάνει της έννοιας αυτής ο Husserl, αν δεν την είχα χρησιμοποιήσει εγώ, θα ανασύρει τις χουσσερλιανές χρήσεις με σκοπό να με κατηγορήσει, δήθεν παρεμπιπτόντως, ως προδότη της σκέψης του δασκάλου στην οποία το ίδιο πρόσωπο επιμένει κατά τα άλλα να ανακαλύπτει μια καταστροφική πρόβλεψη. (Βλ. P. Bourdieu, *Κείμενα κοινωνιολογίας*, επιμ. Ν. Παναγιωτόπουλος, Αθήνα, Στάχυ, 2η έκδ., 1999, σσ. 21-50 [Σ.τ.Ε.].)

Οι κοινωνικές επιστήμες βρίσκονται σε μια θέση ελάχιστα ευνοϊκή ως προς τη θεσμοθέτηση μιας τέτοιας ρεαλιστικής σχέσης με τη θεωρητική κληρονομιά: οι αξίες της πρωτοτυπίας, αξίες του λογοτεχνικού, του καλλιτεχνικού ή του φιλοσοφικού πεδίου, εξακολουθούν να προσανατολίζουν τις κρίσεις. Υποτιμώντας ως δουλική ή μιμητική τη βούληση να αποκτήσουμε εξειδικευμένα εργαλεία παραγωγής εγγραφόμενοι σε μια παράδοση και, κατά συνέπεια, σε ένα συλλογικό εγχείρημα, ευνοούν τα χωρίς συνέχεια πυροτεχνήματα μέσω των οποίων οι μικροεπιχειρηματίες χωρίς κεφάλαιο σκοπεύουν να συνδέσουν το όνομά τους με μια ετικέτα — όπως βλέπουμε να συμβαίνει στον τομέα της λογοτεχνικής ανάλυσης όπου δεν υπάρχει σήμερα κριτική που να μην υιοθετεί ένα συνθηματικό όνομα σε -ισμός, -ική ή -λογία. Επιπλέον, η θέση που καταλαμβάνουν οι κοινωνικές επιστήμες, κάπου μεταξύ των επιστημονικών και των λογοτεχνικών θεωριών, δεν ευνοεί την εγκαθίδρυση τρόπων παραγωγής και μετάδοσης της γνώσης κατάλληλων να ευνοήσουν τη σωρευτικότητα: παρ' όλο που η ενεργός οικειοποίηση και η πλήρης εμπέδωση ενός τρόπου επιστημονικής σκέψης είναι εξίσου δύσκολες και εξίσου χρήσιμες —και όχι μόνο για τα επιστημονικά αποτελέσματα που παράγουν— με την αρχική επινόησή του (πιο δύσκολες και πιο χρήσιμες, σε κάθε περίπτωση, από τους εντελώς ασήμαντους ή αρνητικούς δήθεν νεωτερισμούς που απορρέουν από τη με κάθε τίμημα αναζήτηση της διάκρισης), αντιμετωπίζουν συχνά το χλευασμό και την ανυποληψία κατηγορούμενες ως δουλική μίμηση επιγόνων, ή ακόμη και ως μηχανική εφαρμογή μιας τέχνης τού επινοείν το ήδη επινοημένο. Ωστόσο, όπως ακριβώς μια μουσική που θα ήταν φτιαγμένη όχι πια για να ακούγεται λιγότερο ή περισσότερο παθητικά, ούτε καν για να παίζεται, αλλά για να επιτρέπει τη σύνθεση, έτσι και οι επιστημονικές εργασίες, σε αντίθεση με τα θεωρητικά κείμενα, επικαλούνται όχι τη θεώρηση ή την πραγμάτευση, αλλά την πρακτική αντιμετώπιση της εμπειρίας· για να τις κατανοήσουμε αληθινά πρέπει να κάνουμε να λειτουργήσει αναφορικά μ' ένα διαφορετικό αντικείμενο ο τρόπος σκέψης που εκφράζεται σ' αυτές, να τον επανενεργοποιήσουμε σε μια νέα πράξη παραγωγής, εξίσου επινοητική και πρωτότυπη με την αρχική πράξη, και εντελώς αντίθετη με το αποπραγματοποιητικό *σχόλιο* του *lector*, που συνιστά έναν ανίσχυρο και άγονο μεταλόγο.

Οι ίδιες διαθέσεις βρίσκονται στη βάση της χρήσης μιας έννοιας όπως αυτή του πεδίου. Κι εδώ επίσης η έννοια χρησιμοποιήθηκε κατ' αρχάς για να δηλώσει μια θεωρητική θέση, γενεσιουργό μεθοδικών επιλογών, εξίσου αρνητικών όσο και θετικών, στην κατασκευή των αντικειμένων: σκέφτομαι, παραδείγματος χάρη, τις εργασίες σχετικά με τα ιδρύματα ανώτατης εκπαίδευσης, και κυρίως τις Μεγάλες Σχολές, όπου η έννοια του πεδίου ερχόταν να μας υπενθυμίσει ότι καθένας από αυτούς τους θεσμούς δεν μπορεί, παραδόξως, να αποκαλύψει τη μοναδική αλήθεια του παρά μόνο υπό την προϋπόθεση να τοποθετηθεί μέσα στο συστατικό σύστημα των αντικειμενικών σχέσεων του χώρου ανταγωνισμού που σχηματίζει μαζί με όλους τους

άλλους.[7] Αλλά η έννοια αυτή μάς επέτρεψε επίσης να αποφύγουμε το διάζευγμα μεταξύ εσωτερικής ερμηνείας και εξωτερικής διάρρησης (διάζευγμα με το οποίο βρίσκονται αντιμέτωπες όλες οι επιστήμες των πολιτιστικών έργων, η κοινωνική ιστορία και η κοινωνιολογία της θρησκείας, του δικαίου, της επιστήμης, της τέχνης ή της λογοτεχνίας), υπενθυμίζοντάς μας την ύπαρξη κοινωνικών μικρόκοσμων, διαχωρισμένων και αυτόνομων χώρων, μέσα στους οποίους γεννιούνται αυτά τα έργα. Σ' αυτούς τους χώρους, η αντίθεση μεταξύ ενός φορμαλισμού που γεννιέται από την κωδικοποίηση καλλιτεχνικών πρακτικών που έχουν κατακτήσει υψηλό βαθμό αυτονομίας και ενός αναγωγισμού που επιμένει να συσχετίζει άμεσα τις καλλιτεχνικές μορφές με κοινωνικές διαμορφώσεις, υπέκρυπτε ότι τα δύο ρεύματα έχουν ως κοινό στοιχείο το γεγονός ότι αγνοούν το *πεδίο παραγωγής* ως χώρο αντικειμενικών σχέσεων. Απ' αυτό απορρέει ότι η γενεαλογική έρευνα —που θα οδηγούσε σε συγγραφείς εξίσου απομακρυσμένους τον έναν από τον άλλον όσο ο Τρίερ ή ο Λεβίν— δε θα είχε ενδιαφέρον, ούτε και εδώ, παρά μόνο στο βαθμό που θα επέτρεπε να χαρακτηρίσουμε επιτυχέστερα αυτή τη θεωρητική στάση (και τον κοινό τόπο, για να μιλήσουμε όπως η Ζοέλ Προυστ,[8] μέσα στον οποίο θα εγγραφόταν) και να την τοποθετήσουμε καθαρότερα μέσα στο χώρο των σχέσεων αναφορικά με τις οποίες προσδιορίζεται.

Ο *σχεσιακός* (και όχι στρουκτουραλιστικός) τρόπος σκέψης που, όπως έχει αποδείξει ο Κασσίρερ,[9] είναι ο τρόπος σκέψης όλης της σύγχρονης επι-

---

[7] Αυτό θα αρκούσε για να διακρίνουμε την έννοια έτσι όπως χρησιμοποιείται εδώ από τις θολές και αόριστες χρήσεις της («πεδίο της γραφής», «θεωρητικό πεδίο» κ.λπ.) που αποτελούν ένα ευγενές ανάλογο εννοιών εντελώς κοινότοπων, όπως οι έννοιες του χώρου ή της τάξης.

[8] Joëlle Proust, *Questions de forme, logique, et proposition analytique de Kant à Carnap*, Παρίσι, Fayard, 1986.

[9] E. Cassirer, *Substance et Fonction*, Παρίσι, Minuit, 1977. Θα μπορούσαμε επίσης να επικαλεστούμε τον Bachelard (κυρίως το *Le Rationalisme appliqué*, Παρίσι, PUF, 1949, σσ. 132-133, και το *La Philosophie du non*, Παρίσι, PUF, 1940, σσ. 133-134), που προτείνει μια «δομική» επιστημολογία (G. Canguilhem, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Παρίσι, Vrin, 1968, σ. 202), επιμένοντας κυρίως στο μορφικό, λειτουργικό και δομικό χαρακτήρα των μοντέρνων μαθηματικών. Σε ένα άρθρο γραμμένο την εποχή της ακμής του δομισμού, είχα προσπαθήσει να αποκαλύψω τους όρους εφαρμογής στις κοινωνικές επιστήμες του σχεσιακού τρόπου σκέψης που έχει επιβληθεί στις φυσικές επιστήμες (βλ. P. Bourdieu, «Structuralism and Theory of Sociological Knowledge», *Social Research*, τ. XXV, τχ. 4, 1968, σσ. 681-706· στα ελληνικά, βλ. Γ. Κουζέλης, Κ. Ψυχοπαίδης [επιμ.], *Επιστημολογία των κοινωνικών επιστημών*, Αθήνα, Νήσος, 1996, σσ. 407-436).

στήμης και που έχει βρει κάποιες εφαρμογές, κυρίως με τους Ρώσους φορμαλιστές,[10] στην ανάλυση συμβολικών συστημάτων, μύθων ή λογοτεχνικών έργων, δεν μπορεί να εφαρμοστεί στις κοινωνικές πραγματικότητες παρά μόνο με τίμημα μια ριζική ρήξη με τη συνηθισμένη παράσταση του κοινωνικού κόσμου. Η κλίση προς έναν τρόπο σκέψης που ο Κασσίρερ τον αποκαλεί «υποστασιοκρατικό» και που τείνει να πριμοδοτεί τις διαφορετικές κοινωνικές πραγματικότητες, θεωρούμενες καθεαυτές και δι' εαυτές, εις βάρος των συχνά αόρατων αντικειμενικών σχέσεων που τις ενώνουν, δεν είναι ποτέ τόσο ισχυρή όσο όταν αυτές οι πραγματικότητες –άτομα, ομάδες ή θεσμοί– επιβάλλονται με όλη τη δύναμη της κοινωνικής κύρωσης.

Έτσι λοιπόν, η πρώτη απόπειρά μου να αναλύσω το «πεδίο της διανόησης»[11] σταμάτησε στις άμεσα ορατές σχέσεις μεταξύ των δρώντων που εμπλέκονται στην πνευματική ζωή: οι διαδράσεις μεταξύ συγγραφέων και κριτικών ή μεταξύ συγγραφέων και εκδοτών μού έκρυβαν τις αντικειμενικές σχέσεις μεταξύ των αντίστοιχων θέσεων που οι μεν και οι δε καταλαμβάνουν στο πεδίο, δηλαδή τη δομή που καθορίζει τη μορφή των διαδράσεων. Επεξεργάστηκα μια πρώτη αυστηρή διατύπωση της έννοιας με την ευκαιρία μιας ανάγνωσης του κεφαλαίου του *Wirtschaft und Gesellschaft* [*Οικονομία και κοινωνία*] του Βέμπερ που αναφέρεται στη θρησκευτική κοινωνιολογία, η οποία, στοιχειωμένη από την αναφορά στα προβλήματα που θέτει η μελέτη του λογοτεχνικού πεδίου του 19ου αιώνα, δεν είχε καμία σχέση με σχολικό σχόλιο. Μέσα από μια κριτική της προτεινόμενης από τον Βέμπερ διαδραστικής θεώρησης των σχέσεων μεταξύ των θρησκευτικών δρώντων, που εμπεριείχε μια αναδρομική κριτική της πρώτης έκθεσης της θεωρίας μου για το πεδίο της διανόησης, πρότεινα μια κατασκευή του θρησκευτικού πεδίου ως *δομής αντικειμενικών σχέσεων*, επιτρέποντας έτσι να γίνει αντιληπτή η συγκεκριμένη μορφή των *διαδράσεων* τις οποίες ο Μαξ Βέμπερ προσπαθούσε απεγνωσμένα να περικλείσει σε μια *ρεαλιστική τυπολογία*, διάτρητη από αναρίθμητες εξαιρέσεις.[12]

Δεν έμενε πλέον παρά να ενεργοποιήσω το σύστημα γενικών ερωτημά-

---

[10] Σχετικά με τη σχέση μεταξύ των Ρώσων φορμαλιστών και του Cassirer, θα μπορούσε κανείς να διαβάσει το P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics*, Ίθακα, Cornell University Press, 1984, σσ. 101-104.

[11] P. Bourdieu, «Champ intellectuel et projet créateur», *Les Temps Modernes*, τχ. 246, 1966, σσ. 865-906.

[12] Βλ. P. Bourdieu, «Une interprétation de la sociologie religieuse de Max Weber», *Archives européennes de sociologie*, τ. XII, τχ. 1, 1971, σσ. 3-21.

των, κατάλληλα επεξεργασμένο ώστε να αποκαλύπτει, εφαρμοζόμενο σε διαφορετικούς χώρους, τις ειδικές ιδιότητες κάθε πεδίου και τις σταθερές που φέρνει στο φως η σύγκριση των διαφορετικών συμπάντων τα οποία πραγματευόμαστε ως «ειδικές περιπτώσεις του δυνατού». Πόρρω απέχοντας από το να λειτουργούν ως απλές μεταφορές, προσανατολισμένες από ρητορικές προθέσεις πειστικότητας, οι μεθοδικές μεταβιβάσεις γενικών προβλημάτων και εννοιών, που κάθε φορά εξειδικεύονται μέσω της ίδιας της εφαρμογής τους, στηρίζονται στην υπόθεση ότι υπάρχουν δομικές και λειτουργικές ομολογίες μεταξύ όλων των πεδίων. Υπόθεση που επιβεβαιώνεται στα ευρετικά αποτελέσματα που παράγουν αυτές οι μεταβιβάσεις και διορθώνεται μέσα από τις δυσκολίες που ανακύπτουν. Η υπομονετική επανάληψη των μεταβάσεων στην πράξη είναι μία από τις δυνατές οδούς της «σημασιολογικής αναβίβασης» (με την έννοια που της δίνει ο Κουάιν), η οποία επιτρέπει να αναγάγουμε σε ένα υψηλότερο επίπεδο γενίκευσης και τυποποίησης τις θεωρητικές αρχές που επιστρατεύονται στην εμπειρική μελέτη διαφορετικών συμπάντων και τους σταθερούς νόμους της δομής και της ιστορίας των διαφορετικών πεδίων. Λόγω των ιδιαιτεροτήτων των λειτουργιών του και του τρόπου λειτουργίας του (ή, απλούστερα, των πηγών πληροφόρησης που το αφορούν), κάθε πεδίο αποκαλύπτει με ένα λιγότερο ή περισσότερο διαυγή τρόπο ιδιότητες που αποτελούν κοινό στοιχείο του με όλα τα άλλα πεδία. Έτσι, το δίχως άλλο επειδή η «οικονομική» πλευρά των πρακτικών υπόκειται εν προκειμένω σε λιγότερη «λογοκρισία» και επειδή, ως λιγότερο νόμιμο πολιτιστικά, είναι λιγότερο προστατευμένο από την αντικειμενοποίηση (η οποία εμπεριέχει πάντοτε μια μορφή αποϊεροποίησης), το πεδίο της υψηλής ραπτικής με εισήγαγε πιο άμεσα από οποιοδήποτε άλλο σύμπαν σε μια από τις πιο θεμελιώδεις ιδιότητες όλων των πεδίων πολιτιστικής παραγωγής, την κυριολεκτικά μαγική λογική της παραγωγής του παραγωγού και του προϊόντος ως φετίχ.

Η θεωρία των πεδίων, η οποία γίνεται αντικείμενο μιας τέτοιας σταδιακής επεξεργασίας,[13] δεν οφείλει τίποτα ωστόσο, αντίθετα με τα φαινόμενα, στη μεταβίβαση του οικονομικού τρόπου σκέψης· ακόμα κι αν, σκεπτόμε-

---

[13] Κατά τη διάρκεια των μαθημάτων που παρέδωσα στο Collège de France από το 1983 ως το 1986 και που θα αποτελέσουν το αντικείμενο μιας επόμενης δημοσίευσης, προσπάθησα να φέρω στο φως τις γενικές ιδιότητες των πεδίων, μεταθέτοντας σ' ένα ανώτερο επίπεδο τυποποίησης τις διαφορετικές αναλύσεις που πραγματοποιήθηκαν. [Στα ελληνικά, βλ. P. B., *Μικρόκοσμοι. Τρεις μελέτες πεδίου*, μτφρ. Νίκος Παναγιωτόπουλος και Μ. Δημητρακόπουλος, Αθήνα, Δελφίνι, 1992, και P. B., *Κείμενα κοινωνιολογίας*, *ό.π.*, σσ. 63-70.]

νος και πάλι σε μια στρουκτουραλιστική προοπτική την ανάλυση του Βέμπερ, η οποία εφαρμόζει στη θρησκεία ορισμένες έννοιες δανεισμένες από την οικονομία (όπως συναγωνισμός, μονοπώλιο, προσφορά, ζήτηση κτλ.), εισήλθα εξαρχής σε γενικές ιδιότητες, έγκυρες για τα διαφορετικά πεδία, τις οποίες είχε φέρει στο φως η οικονομική θεωρία χωρίς να εκτιμήσει το αληθινό θεωρητικό τους θεμέλιο. Όχι μόνο η μεταβίβαση δε βρίσκεται στη βάση της κατασκευής του αντικειμένου —όπως όταν δανειζόμαστε από ένα άλλο σύμπαν (κατά προτίμηση έγκυρο, λόγου χάρη από την εθνολογία, τη γλωσσολογία ή την οικονομία) μια έννοια αποσπασμένη από τα συμφραζόμενά της, απλή μεταφορά με καθαρά εμβληματική λειτουργία—, αλλά αντίθετα η κατασκευή αντικειμένου είναι αυτή που καλεί τη μεταβίβαση και τη θεμελιώνει.[14] Και, όπως ελπίζω να μπορέσω να αποδείξω μια μέρα,[15] όλα μάς επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι, όχι μόνο δεν αποτελεί το θεμελιώδες μοντέλο, αλλά αντίθετα η θεωρία του οικονομικού πεδίου συνιστά απλώς μια ιδιαίτερη περίπτωση της γενικής θεωρίας των πεδίων, η οποία συγκροτείται σιγά σιγά μέσω μιας εμπειρικά επικυρωμένης θεωρητικής επαγωγής, και ότι, ενώ μας επιτρέπει να καταλάβουμε τη γονιμότητα και τα όρια της εγκυρότητας μεταβιβάσεων όπως αυτή που επιτελεί ο Βέμπερ, ταυτοχρόνως μας υποχρεώνει να ξανασκεφτούμε τις προπαραδοχές της οικονομικής θεωρίας, υπό το φως κυρίως των κεκτημένων γνώσεων που έχει αποκαλύψει η ανάλυση των πεδίων πολιτιστικής παραγωγής.

Η γενική θεωρία της οικονομίας των πρακτικών που αποδεσμεύεται σταδιακά από την ανάλυση των διαφορετικών πεδίων οφείλει επίσης να αποφεύγει κάθε μορφή αναγωγισμού, ξεκινώντας από την πιο κοινή και ταυτόχρονα την πιο γνωστή που είναι ο οικονομισμός: αναλύοντας τα διαφορετικά πεδία (θρησκευτικό πεδίο, επιστημονικό πεδίο κτλ.) στις διάφορες μορφές που μπορούν να υιοθετήσουν ανάλογα με την εποχή και την εθνική παράδοση, πραγματευόμενοι το καθένα από αυτά ως μια *ιδιαίτερη περίπτωση* με την κυριολεκτική σημασία, δηλαδή ως μια υποθετική μορ-

---

[14] Επιχειρώντας, λοιπόν, να αναλύσω τις κοινωνικές χρήσεις της γλώσσας, αναγκάστηκα λόγω της ρήξης με την αφηρημένη έννοια της «κατάστασης» —που εισήγαγε η ίδια μια ρήξη με το σοσσυριανό ή το τσομσκικό μοντέλο— να σκεφτώ τις σχέσεις γλωσσικής ανταλλαγής ως αγορές προσδιορισμένες σε κάθε περίπτωση από τη δομή των σχέσεων μεταξύ των γλωσσικών ή πολιτισμικών κεφαλαίων των συνομιλητών και των ομάδων στις οποίες ανήκουν.

[15] Προσπάθησα να κάνω ένα πρώτο βήμα προς αυτή την κατεύθυνση με την ανάλυση της αγοράς του ατομικού οίκου (βλ. P. Bourdieu κ.ά., «L'économie de la maison», *Actes de la recherche en sciences sociales*, τχ. 81-82, 1990, σσ. 2-96).

φοποίηση μεταξύ άλλων δυνατών μορφοποιήσεων, προσδίδουμε στη συγκριτική μέθοδο όλη την αποτελεσματικότητά της. Αυτό μας οδηγεί πράγματι στην κατανόηση κάθε περίπτωσης στην πιο συγκεκριμένη μοναδικότητά της χωρίς να αφηνόμαστε στη συγκαταβατική υποταγή της ιδιογραφικής περιγραφής (μιας συγκεκριμένης κατάστασης ενός συγκεκριμένου πεδίου)· αλλά και στην προσπάθεια να αντιληφθούμε, στην ίδια κίνηση, τις σταθερές ιδιότητες όλων των πεδίων και την ειδική μορφή που υιοθετούν σε κάθε πεδίο οι γενικοί μηχανισμοί και το σύστημα των εννοιών —κεφάλαιο, επένδυση, συμφέρον κτλ.— που χρησιμοποιούνται για να τους περιγράψουν. Με άλλα λόγια, η κατασκευή της ιδιαίτερης περίπτωσης ως τέτοιας μας υποχρεώνει να ξεπεράσουμε πρακτικά ένα από αυτά τα διαζεύγματα που αναπαράγουν επ' άπειρον η ρουτίνα της οκνηρής σκέψης και η διαίρεση των «διανοητικών ιδιοσυγκρασιών», το διάζευγμα εκείνο που αντιπαραθέτει τις αβέβαιες και κενές λόγου γενικότητες που προέρχονται από την ασύνειδη και ανεξέλεγκτη καθολίκευση της μοναδικής περίπτωσης, και τις άπειρες λεπτομέρειες της λανθασμένα εξαντλητικής μελέτης της ιδιαίτερης περίπτωσης που, ακριβώς επειδή δεν έχει γίνει κατανοητή ως τέτοια, δεν μπορεί να αποκαλύψει ούτε τα μοναδικά ούτε τα καθολικά στοιχεία της.

Είναι φανερό ότι ένα τέτοιο πρόγραμμα είναι τεράστιας έκτασης. Σε κάθε περίπτωση, για να εισέλθουμε στην ιδιαιτερότητα της εξεταζόμενης ιστορικής μορφής, πρέπει κάθε φορά να γνωρίζουμε σε βάθος τη βιβλιογραφία που είναι αφιερωμένη σ' ένα σύμπαν το οποίο είναι τεχνητά απομονωμένο λόγω της πρώιμης εξειδίκευσης. Πρέπει επίσης να στραφούμε προς την εμπειρική ανάλυση μιας μεθοδικά επεξεργασμένης περίπτωσης, γνωρίζοντας ότι οι αναγκαιότητες της θεωρητικής κατασκευής θα επιβάλουν στις εμπειρικές διαδικασίες κάθε είδους επιπρόσθετες απαιτήσεις, σε τέτοιο βαθμό ώστε ενίοτε να οδηγούν σε μεθοδολογικές επιλογές ή σε τεχνικές λειτουργίες που, από την οπτική γωνία της θετικιστικής υποταγής στο δεδομένο έτσι όπως δίδεται, κινδυνεύουν πάντοτε να εμφανίζονται, μέσω μιας παράξενης αντιστροφής, ως δωρεάν ελευθερίες, ή ακόμη και ως αδικαιολόγητες ευκολίες.[16] Η εντύπωση ευρετικής ισχύος που προσφέρει συχνά η

[16] Θα μπορούσα να πάρω εδώ το παράδειγμα της μελέτης σχετικά με το πανεπιστημιακό πεδίο, όπου η απόλυτη αναγκαιότητα να τοποθετηθεί αυτό το πεδίο μέσα στο πεδίο της εξουσίας επέβαλε την προσφυγή σε χοντροκομμένους και φανερά ανεπαρκείς ενδείκτες· ή τη μελέτη σχετικά με την επισκοπή, όπου η δομιστική σχέση των επισκόπων με τους θεολόγους (και ευρύτερα με τους κληρικούς) δεν μπόρεσε να γίνει αντιληπτή

ενεργοποίηση θεωρητικών σχημάτων που εκφράζουν την ίδια την κίνηση της πραγματικότητας έχει ως αντίστιξη το διαρκές αίσθημα ανικανοποίητου που γεννά το τεράστιο μέγεθος της εργασίας που απαιτείται για να επιτύχουμε την πλήρη απόδοση της θεωρίας στην καθεμία από τις εξεταζόμενες περιπτώσεις —πράγμα που εξηγεί τις αναρίθμητες επανεκκινήσεις και αναθεωρήσεις— και για να επιχειρήσουμε να την εξαγάγουμε κατά το δυνατόν μακρύτερα από τον αρχικό της χώρο, με σκοπό να τη γενικεύσουμε μέσω της ενσωμάτωσης χαρακτηριστικών σε κατά το δυνατόν ποικίλες περιπτώσεις. Εργασία που θα μπορούσε να παραταθεί επ' άπειρον, αν δεν έπρεπε να θέσουμε ένα κάπως αυθαίρετο τέρμα, με την ελπίδα αυτά τα πρώτα αποτελέσματα, προσωρινά και αναθεωρητέα, να έχουν υποδείξει επαρκώς την κατεύθυνση προς την οποία θα έπρεπε να προσανατολιστεί μια κοινωνική επιστήμη που θα επιθυμούσε να μετατρέψει σε πρόγραμμα πραγματικά ενταγμένων και σωρευτικών εμπειρικών ερευνών τη νόμιμη φιλοδοξία συστηματικότητας που περικλείουν οι ολοκληρωτικές αξιώσεις της «μεγάλης θεωρίας».

Λογοτεχνική δόξα και αντίσταση στην αντικειμενοποίηση

Το δίχως άλλο επειδή είναι προστατευμένα από το θρησκευτικό σχεδόν σεβασμό όλων εκείνων που έχουν εκπαιδευτεί, συχνά από την πρώτη νεότητά τους, να εκπληρώνουν τις ιερές τελετουργίες της πολιτιστικής ευλάβειας (και ο κοινωνιολόγος δεν αποτελεί εξαίρεση), τα πεδία της λογοτεχνίας, της τέχνης και της φιλοσοφίας προβάλλουν εξαιρετικά εμπόδια, αντικειμενικά και υποκειμενικά, στην επιστημονική αντικειμενοποίηση. Ποτέ η συμπεριφορά της έρευνας και η παρουσίαση των αποτελεσμάτων της δεν εκτίθενται όσο σ' αυτή την περίσταση στον κίνδυνο να βρεθούν εγκλωβισμένες στο διάζευγμα μεταξύ μιας μαγευμένης λατρείας και μιας καταφρονητικής δυσφήμισης — παρούσες και οι δύο με ποικίλες μορφές ακόμα και στο εσωτερικό του κάθε πεδίου. Η ίδια η πρόθεση να δημιουργήσουμε την επιστήμη του ιερού έχει κάτι το ιερόσυλο, και η αίσθηση της

παρά μόνο μ' έναν πολύ χοντροκομμένο και ποιοτικό τρόπο· ή την παραδειγματική εξάλλου μελέτη του πεδίου των θεσμών της ανώτατης εκπαίδευσης, όπου η επιθυμία να γίνει κατανοητό το πεδίο στο σύνολό του, ενάντια στις τόσο άμεμπτες όσο και παράλογες θεωρητικά και εμπειρικά σχολαστικότητες των μονογραφιών που είναι αφιερωμένες σε ένα μόνο θεσμό, οδηγεί σε τεράστιες και ενίοτε πρακτικά ανυπέρβλητες δυσκολίες.

παραβίασης –εξαιρετικά σκανδαλώδης και αυτή για εκείνους ακριβώς που έχουν μόνον αυτή τη λέξη στο στόμα– μπορεί να οδηγήσει όσους αποτολμούν να την πραγματοποιήσουν στο να πολλαπλασιάσουν τα πλήγματα που οφείλουν αναπόφευκτα να καταφέρουν σε άλλους (αλλά και στους εαυτούς τους), με ανώφελες προσβολές, στις οποίες εκφράζεται λιγότερο η βούλησή τους να κάνουν τον αναγνώστη να υποφέρει (όπως θα μπορούσε να πιστέψει κανείς) και περισσότερο ο πειρασμός να «λυγίσουν τη ράβδο προς την αντίθετη κατεύθυνση» για να υπερβούν τις αντιστάσεις.[17]

Η ρήξη που πρέπει να επιτελεστεί για να θεμελιωθεί μια αυστηρή επιστήμη των πολιτιστικών έργων είναι λοιπόν κάτι περισσότερο και κάτι διαφορετικό από μια απλή μεθοδολογική αντιστροφή:[18] εμπεριέχει μια αληθινή *μεταστροφή* του πιο κοινού τρόπου να σκέπτεται και να ζει κανείς τη διανοητική ζωή, ένα είδος *εποχής*[19] της *πίστης* που προσδίδεται συνήθως στα πολιτιστικά πράγματα και στους νόμιμους τρόπους προσέγγισής

---

[17] Αυτοί που ίσως δυσαρέστησα εδώ θα έπρεπε να έχουν διαβάσει αυτό που έγραψα στο τέλος της *Διάκρισης*, με αφορμή τις διεστραμμένες απολαύσεις της «διαυγούς θέασης» (βλ. P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Παρίσι, Minuit, σσ. 565-566· στα ελληνικά, *Η Διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, Αθήνα, εκδ. Πατάκη, 2002, σσ. 516-517).

[18] Έκανα μια πρώτη προσωρινή παρουσίαση των μεθοδολογικών αρχών των ερευνών στο λογοτεχνικό, το καλλιτεχνικό και το φιλοσοφικό πεδίο που ξεκίνησαν στο πλαίσιο ενός σεμιναρίου που έλαβε χώρα στην École Normale Superieure μεταξύ της δεκαετίας του '60 και της δεκαετίας του '80, σε τρία συμπληρωματικά άρθρα: «Champ intellectuel et projet créateur», *Les Temps Modernes*, τχ. 246, 1966, σσ. 865-906, «Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe», *Scolies*, τχ. 1, 1971, σσ. 7-26, και «Le marché des biens symboliques», *Année sociologique*, τχ. 22, 1971, σσ. 49-126. Στους ενδεχόμενους χρήστες αυτών των εργασιών οφείλω να πω ότι το πρώτο κείμενο μου φαίνεται ταυτοχρόνως ουσιώδες και ξεπερασμένο: εξελίσσει κεντρικές προτάσεις που αφορούν τη γένεση και τη δομή του πεδίου, και προαναγγέλλονται σ' αυτό κάποιες από τις πιο πρόσφατες αναπτύξεις της δουλειάς μου, όπως όλα αυτά που αφορούν τα ζεύγη αντιθέσεων που λειτουργούν ως μήτρες κοινών τόπων και στερεοτύπων· αλλά περιέχει δύο λάθη που το δεύτερο κείμενο επιχειρεί να διορθώσει: τείνει να αναγάγει τις αντικειμενικές σχέσεις μεταξύ των θέσεων σε διαδράσεις μεταξύ των δρώντων και παραλείπει να τοποθετήσει το πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής μέσα στο πεδίο της εξουσίας, αφήνοντας έτσι να διαφύγει η πραγματική αρχή ορισμένων από τις ιδιότητές του. Όσο για το τρίτο, αποκαλύπτει, με μια μορφή ενίοτε λίγο ακατέργαστη, τις αρχές που χρησίμεψαν ως βάση στις εργασίες που παρουσιάζονται εδώ και σε ένα ολόκληρο σύνολο ερευνών που διεξήχθησαν από άλλους.

[19] Εποχή: άρση, αναστολή της κρίσης. Η λέξη χρησιμοποιείται εδώ με την έννοια που έχει στους φιλοσόφους του σκεπτικισμού και ιδίως στον Σέξτο Εμπειρικό. (Σ.τ.Μ.)

τους.[20] Δε θεώρησα απαραίτητο να διευκρινίσω ότι αυτή η άρση της δοξικής προσάρτησης αποτελεί μια μεθοδική *εποχή* η οποία κατά κανέναν τρόπο δεν εμπεριέχει ανατροπή της κλίμακας των πολιτισμικών αξιών, και ακόμα λιγότερο πρακτική μεταστροφή στην αντι-κουλτούρα ή ακόμη, όπως πολλοί διατείνονται, και λατρεία της μη κουλτούρας. Αυτό τουλάχιστον ίσχυε μέχρι τη στιγμή που οι νέοι φαρισαίοι προσπάθησαν να αποδώσουν στον εαυτό τους ένα πιστοποιητικό πολιτισμικής αρετής καταγγέλλοντας στεντορεία τη φωνή, σ' αυτές τις περιόδους παλινόρθωσης, τις απειλές που θα βάραιναν πάνω στην τέχνη (ή τη φιλοσοφία) από αναλύσεις των οποίων η εικονολογική πρόθεση παρουσιάζεται στα μάτια τους ως εικονοκλαστική βία.

Αυτό που μένει είναι να βρει η επιστημονική ανάλυση μια σχεδόν πειραματική επαλήθευση σ' αυτού του είδους τις αυθόρμητες εμπειρίες που είναι οι εικονοκλαστικές δράσεις, είτε αυτές συλλαμβάνονται ως καλλιτεχνικές πράξεις είτε όχι (δηλαδή είτε επιτελούνται από καλλιτέχνες είτε από απλούς αμύητους). Ως πρακτική άρση της συνήθους πίστης στο έργο τέχνης ή στις διανοητικές αξίες της ανιδιοτέλειας, αυτές οι πράξεις αποκαλύπτουν τη συλλογική πίστη που αποτελεί θεμέλιο της καλλιτεχνικής και της διανοητικής τάξης και την οποία αφήνουν άθικτη ακόμα και οι πιο ριζοσπαστικές φαινομενικά κριτικές.[21]

Αυτή η μεθοδική άρση γίνεται ακόμα δυσκολότερη όσο η προσάρτηση στο πολιτισμικό ιερό δεν είναι αναγκασμένη, πλην εξαιρέσεων, να εκφραστεί με τη μορφή ρητών θέσεων, ακόμα λιγότερο να θεμελιωθεί λογικά. Για όσους συμμετέχουν σ' αυτήν, τίποτα δεν είναι πιο εξασφαλισμένο από την πολιτισμική τάξη. Οι καλλιεργημένοι άνθρωποι βρίσκονται μέσα στην κουλτούρα όπως μέσα στον αέρα που αναπνέουν και χρειάζεται μια μεγάλη κρίση (και η κριτική που τη συνοδεύει) για να αισθανθούν υποχρεωμένοι να αλ-

---

[20] Θα επανέλθω παρακάτω στην ανάλυση της πίστης, εγγενούς χαρακτηριστικού του σχολαστικού σημείου θέασης, που προσδίδεται στα πολιτιστικά έργα και που αποτελεί επίσης θεμέλιο της εντελώς ιδιαίτερης πίστης στο ίδιο το περιεχόμενο αυτών των έργων, «αυτή την εθελούσια και προσωρινή άρση της απιστίας που συνιστά την ποιητική πίστη», σύμφωνα με τον Coleridge, και η οποία μας οδηγεί να αποδεχτούμε τις πιο έκτακτες εμπειρίες (βλ. Coleridge, *Biographia Literaria*, τχ. 2, σ. 6, παρατίθεται στο M. H. Abrams, *Doing Things with Texts. Essays in Criticism and Critical Theory*, Νέα Υόρκη, Λονδίνο, W. W. Norton/Co, 1989, σ. 108).

[21] Βλ. D. Gamboni, «Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain», *Actes de la recherche en sciences sociales*, τχ. 49, 1983, σσ. 2-28.

λάξουν τη *δόξα* σε *ορθοδοξία* ή σε *δόγμα* και να δικαιολογήσουν το ιερό και τους καθιερωμένους τρόπους να το καλλιεργούν. Απ' αυτό απορρέει ότι δεν είναι εύκολο να βρει κανείς μια συστηματική έκφραση της πολιτιστικής *δόξας* η οποία, ωστόσο, αναδύεται αδιάκοπα εδώ κι εκεί. Έτσι, παραδείγματος χάρη, όταν, στην πολύ κλασική τους *Θεωρία λογοτεχνίας*, ο Ρενέ Βέλλεκ και ο Όστιν Γουόρρεν κηρύσσουν την πολύ κοινότοπη «εξήγηση μέσω της προσωπικότητας και της ζωής του συγγραφέα»,[22] αυτό που αποδέχονται σιωπηρά ως αυτονόητο (και οπωσδήποτε μαζί μ' αυτούς και η πλειονότητα των αναγνωστών τους) είναι η πίστη στη «δημιουργική ιδιοφυΐα», στρεφόμενοι κατ' αυτόν τον τρόπο, όπως και οι ίδιοι λένε, προς «μία από τις πιο παλαιές και καλύτερα θεμελιωμένες μεθόδους της λογοτεχνικής ιστορίας», αυτή που συνίσταται στην αναζήτηση της ερμηνευτικής αρχής του έργου μέσα στο συγγραφέα, ο οποίος εκλαμβάνεται σε κατάσταση απομόνωσης (η μοναδικότητα και η ενικότητα αποτελούν μέρος των ιδιοτήτων του «δημιουργού»). Ομοίως, όταν ο Σαρτρ συλλαμβάνει το σχέδιο να επανεξετάσει τις μεσολαβήσεις μέσω των οποίων οι κοινωνικοί καθορισμοί διαμόρφωσαν την ιδιαίτερη ατομικότητα του Φλομπέρ, καταδικάζει τον εαυτό του να καταλογίσει στους μόνους παράγοντες που είναι ικανοί να γίνουν κατανοητοί από το σημείο θέασης που έχει υιοθετήσει —δηλαδή την κοινωνική τάξη καταγωγής που διαθλάται μέσα από την οικογενειακή δομή— τόσο τις συνέπειες των γενικών παραγόντων που βαραίνουν πάνω σε κάθε συγγραφέα εξαιτίας του γεγονότος ότι είναι ενταγμένος σ' ένα καλλιτεχνικό πεδίο που καταλαμβάνει μια κυριαρχούμενη θέση μέσα στο πεδίο της εξουσίας, όσο και τις συνέπειες των ειδικών παραγόντων που δρουν πάνω στο σύνολο των συγγραφέων που κατέχουν την ίδια θέση μ' αυτόν μέσα στο καλλιτεχνικό πεδίο.

Η στατιστική ανάλυση με την οποία οπλίζεται ενίοτε η εξωτερική ανάλυση, και η οποία γίνεται συνήθως αντιληπτή από τους υπερασπιστές της «προσωποκρατικής» θεώρησης της «δημιουργίας» ως η κατεξοχήν εκδήλωση του «αναγωγικού κοινωνιολογισμού», δεν ξεφεύγει καθόλου από την κυρίαρχη θεώρηση. Επειδή τείνει να αναγάγει κάθε συγγραφέα στο σύνολο των ιδιοτήτων που μπορούν να γίνουν αντιληπτές στην κλίμακα του μεμονωμένου ατόμου, κινδυνεύει ιδιαίτερα, εκτός από την περίπτωση μιας ειδικής επαγρύπνησης, να αγνοήσει ή να ακυρώσει τις *δομικές ιδιό-*

---

[22] R. Wellek και A. Warren, *Theory of Litterature*, Νέα Υόρκη, Harcourt, Brace, 2η έκδ., 1956, σ. 75· στα ελληνικά, *Θεωρία λογοτεχνίας*, μτφρ. Σταύρος Γεωργίου Δεληγιώργης, Αθήνα, Δίφρος, χ.χ.

τητες που συνδέονται με τη θέση που καταλαμβάνει μέσα σ' ένα πεδίο, οι οποίες —όπως, παραδείγματος χάρη, συμβαίνει με τη δομική κατωτερότητα του συγγραφέα βοντβίλ ή του εικονογράφου— δεν αποκαλύπτονται εν γένει παρά μόνο μέσω γενικών χαρακτηριστικών, όπως η ένταξη σε ομάδες ή σε θεσμούς, σε επιθεωρήσεις, κινήματα, είδη κτλ., τα οποία η παραδοσιακή ιστοριογραφία αγνοεί ή αποδέχεται ως αυτονόητα χωρίς να τα εντάσσει σε ένα ερμηνευτικό πρότυπο. Και σ' αυτό έρχεται να προστεθεί το γεγονός ότι η πλειονότητα των αναλυτών εφαρμόζουν σε *προκατασκευασμένους πληθυσμούς* —όπως και η πλειονότητα των κόρπους πάνω στα οποία εργάζονται οι δομιστές ερμηνευτές— *αρχές ταξινόμησης* που είναι κι αυτές *προκατασκευασμένες*. Πολύ συχνά παρακάμπτουν την ανάλυση της διαδικασίας σύστασης καταλόγων —που στην πραγματικότητα αποτελούν παλμαρές πάνω στα οποία εργάζονται—, με άλλα λόγια παρακάμπτουν την ιστορία της πορείας αγιοποίησης και ιεράρχησης που οδηγεί στην οροθεσία του πληθυσμού των συγγραφέων του κανόνα. Αποφεύγουν έτσι να ανασυστήσουν τη γένεση των συστημάτων ταξινόμησης —ονόματα ομάδων, σχολών, ειδών, κινημάτων κτλ.— που αποτελούν εργαλεία και διακυβεύματα του αγώνα των ταξινομήσεων και που συμβάλλουν κατ' αυτό τον τρόπο στη δημιουργία των ομάδων. Επειδή δεν προβαίνουν σε μια τέτοια ιστορική κριτική των εργαλείων της ιστορικής ανάλυσης, εκτίθενται στον κίνδυνο να δώσουν, χωρίς καν να το γνωρίζουν, μια οριστική λύση σ' αυτό που τίθεται ως ερώτημα και ως διακύβευμα στην ίδια την πραγματικότητα, για παράδειγμα στον ορισμό και στην οροθεσία του πληθυσμού των συγγραφέων, δηλαδή εκείνων και μόνον εκείνων που, μεταξύ «αυτών που γράφουν», έχουν το δικαίωμα να αποκαλούνται συγγραφείς.

Το «καταγωγικό σχέδιο», θεμελιακός μύθος

Ωστόσο, μ' αυτήν ακριβώς τη θεωρία του «καταγωγικού σχεδίου», ο Σαρτρ φέρνει στο φως μία από τις θεμελιώδεις προϋποθέσεις της λογοτεχνικής ανάλυσης σε όλες της τις μορφές, αυτή που είναι εγγεγραμμένη στις εκφράσεις της κοινής γλώσσας, και ιδίως στα «ήδη», τα «έκτοτε», τα «από την πιο τρυφερή νεότητά του», τόσο αγαπητά στους βιογράφους:[23] υπο-

[23] Για την κοινή γλώσσα, η ζωή είναι αξεδιάλυτα το σύνολο των συμβάντων μιας ατομικής ύπαρξης που εκλαμβάνεται ως ιστορία και ως αφήγηση αυτής της ιστορίας: περιγράφει τη ζωή σαν μονοπάτι, δρόμο, με τα σταυροδρόμια και τις παγίδες της, ή σαν διαδρομή, δρόμο που διατρέχουμε και που πρέπει να διατρέξουμε, πορεία, πρόοδο, ταξίδι, διόδευση, μια γραμμική και μονής κατεύθυνσης μετακίνηση που εμπεριέχει μια αρχή («ένα ξεκίνημα στη ζωή»), στάδια και ένα τέλος, με τη διπλή έννοια του τέρματος και του σκοπού («θα βρει το δρόμο του» σημαίνει: θα επιτύχει στη ζωή), ένα τέλος της ιστορίας.

στηρίζουν ότι κάθε ζωή είναι ένα όλον, ένα συνεχές και προσανατολισμένο σύνολο, και ότι δεν μπορεί να γίνει κατανοητή παρά μόνο ως η ενιαία έκφραση μιας πρόθεσης, ταυτοχρόνως υποκειμενικής και αντικειμενικής, που εκδηλώνεται σε όλες τις εμπειρίες, ιδίως στις πιο παλαιές. Προς χάριν της αναδρομικής ψευδαίσθησης που μας οδηγεί να συστήνουμε τα έσχατα συμβάντα ως τέλος αρχικών εμπειριών ή συμπεριφορών, αλλά και της ιδεολογίας του χαρίσματος ή του προκαθορισμού, που μοιάζει να επιβάλλεται ιδιαίτερα στην περίπτωση των εξαιρετικών προσώπων, τα οποία πρόθυμα πιστώνονται με μαντική διορατικότητα, αποδεχόμαστε σιωπηρά πως η ζωή, οργανωμένη ως ιστορία, εκτυλίσσεται από μια αφετηρία, νοούμενη ταυτοχρόνως ως σημείο εκκίνησης αλλά και ως πρώτη αιτία ή, καλύτερα, ως γενεσιουργός αρχή, μέχρι ένα τέρμα που ταυτοχρόνως αποτελεί και σκοπό.[24] Αυτήν ακριβώς τη σιωπηρή φιλοσοφία ο Σαρτρ την καθιστά ρητή, θέτοντας στην αρχή ολόκληρης της ύπαρξης, μαζί με το «καταγωγικό σχέδιο», τη ρητή συνείδηση των καθορισμών που εμπεριέχονται σε μια κοινωνική θέση.

Με αφορμή μια κρίσιμη στιγμή στη ζωή του Φλομπέρ, το διάστημα 1837-1840, την οποία αναλύει επί μακρόν ως μια πρώτη αρχή, πυρήνα όλης της τελικής εξέλιξης, ή ως ένα είδος κοινωνιολογικού cogito («σκέφτομαι αστικά, άρα είμαι αστός»), ο Σαρτρ γράφει: «Από το 1837 και κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '40, ο Γκυστάβ αποκτά μια κεφαλαιώδη εμπειρία για τον προσανατολισμό της ζωής του και το νόημα του έργου του: *βιώνει* μέσα του και έξω απ' αυτόν την αστική τάξη ως τάξη καταγωγής του [...]. Πρέπει τώρα να διαγράψουμε εκ νέου την κίνηση αυτής της τόσο σημαντικής σε συνέπειες *ανακάλυψης*».[25] Το ίδιο το διάβημα της έρευνας, στη διπλή του κίνηση, εκφράζει αυτήν τη φιλοσοφία της βιογραφίας που καθιστά τη ζωή μια ορατή εντέλει διαδοχή γεγονότων, μιας και περιέχεται ολόκληρη εν δυνάμει στην κρίση που του χρησιμεύει ως σημείο εκκίνησης: «Για να διαφωτιστούμε, πρέπει να διατρέξουμε για μια ακόμη φορά αυτήν τη ζωή από την εφηβεία μέχρι το θάνατο. Θα επανέλθουμε στη συνέχεια στα χρόνια της κρίσης

---

[24] Ένα πρόσφατο παράδειγμα αυτής της φιλοσοφίας της βιογραφίας: «Προσπαθώ [...] να παρουσιάσω τη ζωή του (ένα μέρος της, για αρχή) ως ένα *νοητό όλον*, ως ένα σύνολο όπου μπορούμε να διακρίνουμε μια *ενότητα*, ή ως *την εξέλιξη ενός Δαίμονα*, όπως αυτόν που περιγράφει ο Γκαίτε σε ένα από τα αγαπημένα ποιήματα του Βιττγκενστάιν...» (B. McGuiness, *Wittgenstein. Les Années de jeunesse, 1889-1921*, τ. I, γαλλ. μτφρ. Y. Tenenbaum, Παρίσι, Éd. du Seuil, 1991, σ. 11. Η υπογράμμιση δική μου).

[25] J.-P. Sartre, «La conscience de classe chez Flaubert», *Les Temps Modernes*, τχ. 240, 1966, σ. 1921. Η υπογράμμιση δική μου.

–1838 ως 1844– που περιέχουν εν δυνάμει όλες τις δυναμικές γραμμές αυτού του πεπρωμένου».[26]

Αναλύοντας την ουσιοκρατική φιλοσοφία (της οποίας υποδειγματική μορφή θεωρούσε τη μοναδολογία του Λάιμπνιτς), ο Σαρτρ παρατηρούσε στο *Είναι και το Μηδέν* ότι καταργεί τη χρονολογική τάξη ανάγοντάς τη σε λογική τάξη· παραδόξως, η φιλοσοφία της βιογραφίας που πρεσβεύει παράγει ένα ίδιου τύπου αποτέλεσμα, αλλά με αφετηρία μια απόλυτη αρχή που σ' αυτή την περίπτωση συνίσταται στην «ανακάλυψη» που επιτελείται μέσω μιας πράξης καταγωγικής συνείδησης: «Μεταξύ αυτών των διαφορετικών εννοιών, δεν υπάρχει χρονολογική τάξη: από τη στιγμή που εμφανίζεται μέσα του, η έννοια του αστικού μπαίνει σε μια κατάσταση διαρκούς εξάρθρωσης και όλες οι μεταμορφώσεις του φλομπερικού αστικού δίνονται ταυτοχρόνως: οι περιστάσεις προκαλούν την ανάδυση της μιας ή της άλλης από αυτές, αλλά αυτό συμβαίνει για μια στιγμή και πάνω στο σκοτεινό φόντο αυτής της αντιφατικής αδιακρισίας. Στα δεκαεπτά του χρόνια όπως και στα πενήντα, εναντιώνεται σ' ολόκληρη την ανθρωπότητα [...]. Στα είκοσι τέσσερα όπως και στα σαράντα πέντε, καταγγέλλει τους αστούς επειδή δε συγκροτήθηκαν ως προνομιούχος τάξη».[27]

Πρέπει να ξαναδιαβάσουμε τις σελίδες από το *Είναι και το Μηδέν* που ο Σαρτρ αφιερώνει στην «ψυχολογία του Φλομπέρ» και όπου προσπαθεί, εναντίον του Φρόυντ και του Μαρξ μαζί, να αποσπάσει το «πρόσωπο» του «δημιουργού» από κάθε είδους «αναγωγή» στο γενικό, στο είδος, στην τάξη, και να καταδηλώσει την υπερβατικότητα του εγώ ενάντια στις επιθέσεις της γενετικής σκέψης, που, ανάλογα με τις εποχές, ενσαρκώνεται στην ψυχολογία ή την κοινωνιολογία, και εναντίον «αυτού που ο Ογκύστ Κοντ αποκαλούσε *υλισμό*, δηλαδή την εξήγηση του ανώτερου από το κατώτερο».[28] Και ακριβώς στο τέλος αυτής της μακροσκελούς «απόδειξης», στην οποία αποδεικνύει κυρίως ότι όλα τα μέσα τού χρησιμεύουν για να διασώσει τις έσχατες πεποιθήσεις του, ο Σαρτρ εισάγει αυτό το είδος εννοιολογικού τέρατος που είναι η αυτοκαταστροφική έννοια του «καταγωγικού σχεδίου», ελεύθερη και συνειδητή πράξη αυτοδημιουργίας μέσω της οποίας ο δημιουργός αναλαμβάνει το σχέδιο ζωής του. Μαζί μ' αυτόν το

---

[26] *Στο ίδιο*, σ. 1935.

[27] *Στο ίδιο*, σσ. 1945-1950.

[28] J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Παρίσι, Gallimard, 1943, σσ. 643-652 και ιδίως σ. 648· στα ελληνικά, *Το Είναι και το Μηδέν*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, εκδ. Παπαζήσης, χ.χ.

θεμελιακό μύθο της πίστης στον αδημιούργητο «δημιουργό» (που είναι για την έννοια της έξης ό,τι είναι το βιβλίο της Γένεσης για τη θεωρία της εξέλιξης), ο Σαρτρ εγγράφει στην απαρχή κάθε ανθρώπινης ύπαρξης μια ελεύθερη και συνειδητή πράξη αυτοπροσδιορισμού, ένα καταγωγικό σχέδιο χωρίς καταγωγή που περικλείει όλες τις μεταγενέστερες πράξεις στην εναρκτήρια επιλογή μιας καθαρής ελευθερίας, αποσπώντας τες οριστικά, μέσω αυτής της υπερβατικής απάρνησης, από τα χέρια της επιστήμης.

Αυτός ο καταγωγικός μύθος που στοχεύει στην άρνηση κάθε ερμηνείας με κριτήριο την καταγωγή έχει το πλεονέκτημα ότι προσφέρει μια ρητή μορφή, αλλά και μια φαινομενικά συστηματική αιτιολόγηση, στην πίστη στη μη αναγωγιμότητα της συνείδησης σε κάθε είδους εξωτερικούς καθορισμούς, θεμέλιο της αντίστασης που εγείρουν οι κοινωνικές επιστήμες και η βούλησή τους για «αναγωγική» «αντικειμενοποίηση»: η «ντετερμινιστική» απειλή που μονίμως επισείουν δεν είναι ποτέ τόσο απειλητική όσο όταν η επιστημονική τους αλαζονεία φτάνει μέχρι του σημείου να χρησιμοποιεί ως αντικείμενο τους ίδιους τους διανοούμενους.

Αν η διακήρυξη της μη αναγωγιμότητας της συνείδησης είναι μία από τις πιο σταθερές διαστάσεις της φιλοσοφίας των καθηγητών φιλοσοφίας, αυτό συμβαίνει το δίχως άλλο επειδή συνιστά έναν τρόπο να ορίσουν και να υπερασπιστούν το σύνορο μεταξύ αυτού που ανήκει μόνο στη φιλοσοφία και αυτού που μπορεί να αφεθεί στις επιστήμες της φύσης και της κοινωνίας. Έτσι, ο Κάρο, στο εναρκτήριο μάθημα που εκφώνησε στη Σορβόννη το 1864, αποδέχεται να παραχωρήσει στις θετικές επιστήμες τα *εξωτερικά* φαινόμενα υπό την προϋπόθεση να του αναγνωρίσουν ως αντάλλαγμα ότι τα φαινόμενα της συνείδησης εξαρτώνται από μια «ανώτερη τάξη γεγονότων, πραγματικοτήτων και αιτιών που διαφεύγουν, όχι μόνο από την παρούσα αρμοδιότητα, αλλά και από κάθε πιθανή αρμοδιότητα του επιστημονικού ντετερμινισμού».[29] Κείμενο διαυγές, που αποκαλύπτει ότι τίποτα δεν είναι τόσο νέο κάτω από τον ήλιο της φιλοσοφίας και ότι, αντιμαχόμενοι τον υλισμό ή τον ντετερμινισμό, οι μοντέρνοι υπερασπιστές της ελευθερίας, του ατόμου και του «υποκειμένου» στοχεύουν, χωρίς πάντοτε να το γνωρίζουν, στην υπεράσπιση μιας ιεραρχίας και της διαφοράς φύσης ή ουσίας που χωρίζει τους φιλοσόφους από όλους τους άλλους «στοχαστές», οι οποίοι συχνά χαρακτηρίζονται «επιστημονιστές» ή «θετικιστές» και που όχι μόνο δεν αρκούνται να κάνουν επάγγελμα την «αναγωγή του ανώτερου στο κατώτερο» και να αρπάζουν έτσι από την ανώτερη επιστήμη το αντικείμενό της, αλλά, με την κοινωνιολογία της φιλοσοφίας, φτάνουν σε τέτοιο σημείο

---

[29] Βλ. C. Becker, «L'offensive naturaliste», στο C. Duchet (επιμ.), *Histoire littéraire de la France*, τ. V, *1848-1917*, Παρίσι, Éditions Sociales, 1977, σ. 252.

αναίδειας, ώστε να παίρνουν ως αντικείμενο την υπέρτατη επιστήμη μέσω μιας απαράδεκτης ανατροπής της κατεστημένης διανοητικής τάξης.

Ο Θεός είναι νεκρός, αλλά ο αδημιούργητος δημιουργός έχει πάρει τη θέση του. Αυτός ακριβώς που ανακοινώνει το θάνατο του Θεού οικειοποιείται όλες τις ιδιότητές του.[30] Αν είναι αλήθεια ότι, όπως και ο ίδιος ο Σαρτρ πολύ σωστά το διέβλεψε, ο μοντέρνος μυθιστοριογράφος —ο Τζόυς, ο Φόκνερ ή η Βιρτζίνια Γουλφ— έχει εγκαταλείψει το θεϊκό σημείο θέασης, ο στοχαστής δε συγκατατίθεται με την ίδια ευκολία να εγκαταλείψει την υπέρτατη θέση. Ξαναπαίζοντας σ' ένα άλλο επίπεδο τη χουσσερλιανή άρνηση κάθε γένεσης του απόλυτου, λογικού υποκειμένου μέσα σε ιστορικά, τυχαία υποκείμενα, υποβάλλει τους «δημιουργούς», στο πρόσωπο του Φλομπέρ, σε μια δήθεν ριζοσπαστική εξέταση, ικανή να χαράξει άπαξ και διά παντός τα όρια κάθε αντικειμενοποίησης. Αντί να αντικειμενοποιήσει τον Φλομπέρ αντικειμενοποιώντας το κοινωνικό σύμπαν που εκφράζεται μέσα απ' αυτόν, και του οποίου ο ίδιος ο Φλομπέρ σκιαγραφεί την αντικειμενοποίηση (κυρίως στην *Αισθηματική αγωγή*), ο Σαρτρ αρκείται να προβάλει στον Φλομπέρ, σε μη αναλυμένη κατάσταση, μια «περιληπτική» αναπαράσταση των αγωνιών που συνδέονται εν γένει με τη θέση του συγγραφέα, υιοθετώντας έτσι αυτήν τη μορφή ναρκισσισμού διά πληρεξουσίου την οποία θεωρούμε συνήθως ως την υπέρτατη μορφή «κατανόησης».

Πώς μπορεί να του διαφεύγει ότι αυτός τον οποίο περιγράφει ως μικρότερο γιο, ως τον ηλίθιο της οικογένειας Φλομπέρ, είναι επίσης, ως συγγραφέας, ο ηλίθιος της αστικής οικογένειας; Αυτό που τον εμποδίζει να καταλάβει είναι παραδόξως αυτό μέσω του οποίου συμμετέχει σ' αυτό που αξιώνει να κατανοήσει, το αδιανόητο που είναι εγγεγραμμένο στη δική του θέση ως συγγραφέα και το οποίο αποφεύγει κατά κάποιον τρόπο σε μια αυτοανάλυση που λειτουργεί ως η υπέρτατη μορφή της *απάρνησης*. Με άλλα λόγια, το εμπόδιο που του απαγορεύει να δει και να γνωρίσει αυτό που πραγματικά διακυβεύεται στην ανάλυσή του —δηλαδή την παράδοξη θέση του συγγραφέα μέσα στον κοινωνικό κόσμο και, ακόμα πιο συγκεκριμένα, μέσα στο πεδίο της εξουσίας, και μέσα στο πεδίο της διανόησης ως σύμπαν

[30] Το δίχως άλλο δεν έχει διαβαστεί με την απαραίτητη προσοχή το μικρό νεανικό έργο στο οποίο ο Sartre προτείνει μια επανερμηνεία ή, μάλλον, μια ριζοσπαστικοποίηση της καρτεσιανής θεωρίας της ελευθερίας: ούτε λίγο ούτε πολύ, πρόκειται για μια απόπειρα να αποδοθεί στον Άνθρωπο η ριζική ελευθερία να δημιουργεί τις αιώνιες αλήθειες και αξίες, την οποία ο Descartes αποδίδει στο Θεό (J.-P. Sartre, *Descartes*, Γενεύη, Traits, Παρίσι, Trois Collines, 1946, σσ. 9-52).

πίστης όπου γεννιέται προοδευτικά ο φετιχισμός του «δημιουργού»— είναι ακριβώς όλα αυτά που τον *προσδένουν* σ' αυτήν τη θέση του συγγραφέα και τα οποία μοιράζεται με τον Φλομπέρ, και με όλους τους συγγραφείς, μείζονες ή ελάσσονες, του παρελθόντος και του παρόντος, καθώς επίσης και με την πλειονότητα των αναγνωστών του που είναι εκ των προτέρων διατεθειμένοι να του παραχωρήσουν αυτό που ο ίδιος παραχωρεί στον εαυτό του, και που το παραχωρεί ταυτοχρόνως και σ' εκείνους, τουλάχιστον φαινομενικά.

Η ψευδαίσθηση της παντοδυναμίας μιας σκέψης ικανής να αποτελεί το μοναδικό θεμέλιο για τον ίδιο της τον εαυτό μοιράζεται το δίχως άλλο την ίδια διάθεση με τη φιλοδοξία της αμέριστης κυριαρχίας στο πεδίο της διανόησης. Και η πραγματοποίηση αυτής της επιθυμίας παντοδυναμίας και πανταχού παρουσίας που ορίζει τον ολικό διανοούμενο —ικανό να θριαμβεύει σε όλα τα είδη και σ' αυτό το υπέρτατο είδος που είναι η φιλοσοφική κριτική των άλλων ειδών— δεν μπορεί παρά να ευνοεί την άνθηση της *ύβρης του απόλυτου στοχαστή*, ο οποίος δεν αναγνωρίζει κανένα άλλο όριο πέραν αυτών που η ελευθερία του αποδίδει ελεύθερα στον εαυτό της, και είναι προδιατεθειμένος έτσι ώστε να παραγάγει μια υποδειγματική έκφραση του μύθου της αμώμου συλλήψεως.[31] Θύμα του θριάμβου του, ο απόλυτος στοχαστής δεν μπορεί να αποδεχτεί χωρίς αντίσταση την αναζήτηση στη σχετικότητα ενός γενικού πεπρωμένου —και ακόμα λιγότερο στους ειδικούς παράγοντες που είναι ικανοί να εξηγήσουν τις ιδιαιτερότητες της εμπειρίας αυτής της κοινής μοίρας— της αληθινής αρχής της πρακτικής του και, ιδίως, της πολύ ειδικής έντασης με την οποία, ωθούμενος από το ηγεμονικό του όνειρο, ζει και εκφράζει τις κοινές ψευδαισθήσεις.

Ο Σαρτρ ανήκει σ' αυτούς που, σύμφωνα με τη διατύπωση του Λούθηρου, «σφάλλουν θαρραλέα»: μπορούμε να του χρωστάμε ευγνωμοσύνη επειδή έφερε στο φως, διατυπώνοντάς τη ρητά, τη (σιωπηρή) προπαραδοχή της λογοτεχνικής *δόξας* η οποία υποστηρίζει μεθοδολογίες εξίσου ποικίλες όπως είναι οι πανεπιστημιακές μονογραφίες τύπου Λανσόν («ο άνθρωπος και το έργο»), οι αναλύσεις κειμένων που εφαρμόζονται σ' ένα μεμονωμένο απόσπασμα ενός ατομικού έργου («Οι Γάτες» του Μποντλαίρ στην περί-

---

[31] Ο αναγνώστης θα βρει σε παράρτημα (βλ. σ. 322) μια ανάλυση της θέσης και της διαδρομής του Jean-Paul Sartre που παρέχει στοιχεία ώστε να γίνει κατανοητό σε ποιο επίπεδο και για ποιο λόγο ήταν προδιατεθειμένος να δώσει μια παραδειγματική έκφραση στην υπεράσπιση του μύθου του αδημιούργητου δημιουργού (που έχει λάβει άφθονες άλλες διατυπώσεις σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας της φιλοσοφίας).

πτωση του Γιάκομπσον και του Λεβί-Στρος) ή στο έργο ενός μόνο συγγραφέα, ή ακόμη και οι απόπειρες της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης ή της λογοτεχνίας που, στοχεύοντας να ερμηνεύσουν ένα έργο με βάση ψυχολογικές και κοινωνικές μεταβλητές συνδεδεμένες με ένα μεμονωμένο δημιουργό, είναι καταδικασμένες να αφήνουν να τους διαφεύγει το ουσιώδες. Όπως πολύ καλά δείχνει το παράδειγμα της βιογραφίας που συλλαμβάνεται ως αναδρομική ενσωμάτωση ολόκληρης της προσωπικής ιστορίας του «δημιουργού» σε ένα καθαρά αισθητικό σχέδιο, η εργασία που απαιτείται για να καταστραφεί οτιδήποτε εμποδίζει την αρμόζουσα κατασκευή του αντικειμένου (δηλαδή την ανακατασκευή της γένεσης των ασύνειδων κατηγοριών πρόσληψης μέσω των οποίων το αντικείμενο προσφέρεται στην πρώτη εμπειρία) ταυτίζεται με την εργασία που είναι απαραίτητη για να ανακατασκευαστεί η γένεση του πεδίου παραγωγής μέσα στο οποίο παράγεται αυτή η παράσταση. Είναι πράγματι σαφές ότι το ενδιαφέρον για το πρόσωπο του συγγραφέα και του καλλιτέχνη αυξάνεται παράλληλα με την πορεία αυτονόμησης του πεδίου παραγωγής και τη συνακόλουθη άνοδο του στάτους των παραγωγών.

Η χαρισματική παράσταση του συγγραφέα ως «δημιουργού» [créateur][32] μας οδηγεί να θέσουμε εντός παρενθέσεων όλα όσα βρίσκονται εγγεγραμμένα στη θέση του δημιουργού [auteur] στους κόλπους του πεδίου παραγωγής και στην κοινωνική τροχιά που τον οδήγησε σ' αυτήν: από τη μια πλευρά, τη γένεση και τη δομή τού εντελώς ειδικού κοινωνικού χώρου μέσα στον οποίο έχει ενταχθεί και συσταθεί ως τέτοιος ο «δημιουργός» και όπου έχει διαμορφωθεί το ίδιο το «δημιουργικό σχέδιό» του· από την άλλη πλευρά, τη γένεση των διαθέσεων, ταυτοχρόνως γενικών και ειδικών, κοινών και μοναδικών, που αυτός έχει εισαγάγει σ' αυτήν τη θέση. Μοναδική προϋπόθεση για να θεμελιωθεί μια επιστήμη των πολιτιστικών έργων και των δημιουργών τους είναι να υποβάλουμε (χωρίς καμία παραχώρηση) το δημιουργό και το έργο που μελετάμε σε μια τέτοια αντικειμενοποίηση (και μαζί τον ίδιο το δημιουργό της αντικειμενοποίησης) και να απομακρύνουμε όλα τα ίχνη ναρκισσισμού που συνδέουν τον αναλυτή με τον αναλυόμενο περιορίζοντας την εμβέλεια της ανάλυσης.

---

[32] Η διαφορά μεταξύ créateur και auteur δεν μπορεί να αποδοθεί με δύο διαφορετικές λέξεις στα ελληνικά. Ο μόνος τρόπος διάκρισής τους στο ελληνικό κείμενο είναι τα εισαγωγικά που περικλείουν τη λέξη *δημιουργός* με την έννοια του créateur, τα οποία εξάλλου υπάρχουν και στο πρωτότυπο γαλλικό κείμενο. (Σ.τ.Μ.)

Το σημείο θέασης του Θερσίτη και η πλαστή ρήξη

Ο κόσμος της διανόησης, ωστόσο, παράγει και άλλες εικόνες λιγότερο μαγευμένες από τον εαυτό του και την κλήση του. Και θα μπορούσε κανείς να μπει στον πειρασμό —σαν να ήθελε να αντισταθμίσει το μη πραγματικό στοιχείο της κυρίαρχης εικόνας στην οποία ο απόλυτος διανοούμενος προβάλλει την ψευδαίσθηση και την πραγματικότητα της κυριαρχίας του— να δώσει το λόγο σε όλους τους απλούς πολίτες της Πολιτείας των Γραμμάτων, στους αφανείς και τους ασήμαντους, οι οποίοι καταγγέλλουν τις κρυφές διαστροφές των ανωτέρων όπως ο Θερσίτης, ο φίλερις απλός στρατιώτης της *Ιλιάδας* τον οποίο ανεβάζει στη σκηνή ο Σαίξπηρ στο *Τρωίλος και Χρυσηίδα*. Μ' αυτό τον τρόπο θα προχωρούσε το δίχως άλλο ένας δημοσιογράφος που θα επιζητούσε την «αντικειμενικότητα» σε μια από εκείνες τις έρευνες σχετικά με τους διανοούμενους οι οποίες προορίζονται να καταδείξουν, όπως συμβαίνει πολύ συχνά στις μέρες μας, το «τέλος των διανοουμένων». Θεωρώντας ως ένδειξη της επαγγελματικής του τιμής το να θέτει αδιακρίτως ερωτήματα στους πρώτους και τους έσχατους, σ' αυτούς που «πρέπει οπωσδήποτε να έχει» στην έρευνά του και σ' αυτούς που θέλουν οπωσδήποτε να είναι σ' αυτήν, θα ισοπέδωνε οπωσδήποτε, χωρίς μάλιστα να χρειάζεται καν να είναι αυτή η πρόθεσή του, τις διαφορές, πράξη απόλυτα σύμφωνη με τα συμφέροντα της δικής του θέσης, τα οποία τον οδηγούν στο σχετικισμό.

Δεν υπάρχει μεγάλος διανοούμενος για τους μικρούς και ακόμη περισσότερο, ίσως, για όλους εκείνους που, ενώ κατέχουν μια κυριαρχούμενη θέση μέσα στο σύμπαν, έχουν καταφέρει να ασκούν μέσα σ' αυτό μια εξουσία άλλης τάξης. Οφείλοντας ένα μέρος της εξουσίας τους πάνω στους καθιερωμένους παραγωγούς στην τέχνη τους να συντηρούν ή να αναζωπυρώνουν το μεταξύ τους ανταγωνισμό και όντας ικανοί να τους πλησιάζουν και να τους παρατηρούν, ενίοτε μάλιστα έχοντας δικαίωμα και καθήκον να τους κρίνουν (κυρίως στα συμβούλια και στις επιτροπές που έχουν οργανωθεί γι' αυτόν το σκοπό), βρίσκονται στην κατάλληλη θέση για να ανακαλύπτουν τις αντιφάσεις, τις αδυναμίες ή τις μικρότητες που αγνοούνται πάντοτε από μια πιο μακρινή εξοχότητα.

Αυτό σημαίνει ότι οι κυριαρχούμενες περιοχές των πεδίων πολιτιστικής παραγωγής κατοικούνται επί μονίμου βάσεως από έναν έρποντα αντιδιανοουμενισμό. Αυτή η συγκρατημένη βία ξεσπάει και αποκαλύπτεται με την ευκαιρία των μεγάλων κρίσεων του πεδίου (όπως είναι η επανάσταση του 1848, που με τόση ακρίβεια περιγράφεται από τον Φλομπέρ), ή από τη στιγμή που εγκαθιδρύονται καθεστώτα αποφασισμένα να δαμάσουν την ελεύθερη σκέψη (με το ναζισμό και το σταλινισμό να αποτελούν το όριό

τους)· αλλά συμβαίνει επίσης η βία αυτή να αναδύεται μέσα στους δημοφιλείς λίβελους όπου η πικρία των ματαιωμένων φιλοδοξιών και των χαμένων ψευδαισθήσεων ή η ανυπομονησία των αριβιστικών αξιώσεων οπλίζονται συχνά με τον πιο ωμό αναγωγικό κοινωνιολογισμό για να καταστρέψουν ή να υποτιμήσουν τις πιο απίθανες κατακτήσεις της ελεύθερης σκέψης.

Ωστόσο οι αντικειμενοποιήσεις του διανοητικού παιχνιδιού τις οποίες εμπνέουν αυτά τα διανοητικά πάθη παραμένουν αναγκαστικά μερικές και τυφλές σε σχέση με τον ίδιο τους τον εαυτό: η πικρία του ματαιωμένου έρωτα οδηγεί στην αντιστροφή της κυρίαρχης θεώρησης, δαιμονοποιώντας αυτό που εκείνη θεοποιεί. Δεδομένου ότι αυτοί που τις παράγουν δεν είναι ικανοί να κατανοήσουν το παιχνίδι ως τέτοιο αλλά ούτε και τη θέση που οι ίδιοι κατέχουν σ' αυτό, οι «αποκαλύψεις» της καταγγελίας έχουν ένα τυφλό σημείο, που δεν είναι άλλο από το σημείο (θέασης) που αποτελεί την αφετηρία τους· μην μπορώντας να αποκαλύψουν τίποτα σχετικά με τους λόγους και τους λόγους ύπαρξης των συμπεριφορών που πραγματεύονται, οι οποίοι εμφανίζονται μόνο μέσα από τη σφαιρική θεώρηση του παιχνιδιού, το μόνο που καταφέρνουν είναι να προδίδουν τους δικούς τους λόγους ύπαρξης.

Και πράγματι, μπορούμε να δείξουμε ότι οι διάφορες κατηγορίες «κριτικών» του κόσμου της διανόησης που γεννιούνται στο ίδιο το εσωτερικό αυτού του μικρόκοσμου μπορούν εύκολα να συσχετιστούν με τις μείζονες τάξεις θέσεων και τροχιών στους κόλπους αυτού του κόσμου: η αλαζονική και απομαγευτική κριτική του αντιδιανοουμενισμού της καλής κοινωνίας (της οποίας το παράδειγμα είναι το δίχως άλλο το *L'Opium des intellectuels* [*Το όπιο των διανοουμένων*] του Ρεϋμόν Αρόν) αντιπαρατίθεται στην εριστική πολεμική του λαϊκιστικού αντιδιανοουμενισμού στις διάφορες παραλλαγές του, όπως αντιπαρατίθεται η αριστοκρατική απόσταση των συντηρητικών διανοουμένων που προέρχονται από τη μεγαλοαστική τάξη και αναγνωρίζονται από αυτήν, και οι οποίοι διαθέτουν και μια μορφή εσωτερικής καθιέρωσης, στον περιθωριακό χαρακτήρα των «προλεταροειδών διανοουμένων» που προέρχονται από τη μικροαστική τάξη.[33]

Οι μερικές αντικειμενοποιήσεις της πολεμικής ή του λίβελου αποτελούν ένα εμπόδιο εξίσου απειλητικό με τη ναρκισσιστική συγκατάβαση της

---

[33] Ο αναγνώστης θα βρει ως παράρτημα στο δεύτερο κεφάλαιο (βλ. σ. 418) μια ανάλυση των ηθικοπρακτικών και πολιτικών διαθέσεων των δύο μεγάλων κατηγοριών του συντηρητικού λόγου σε συσχετισμό με τις θέσεις και τις τροχιές αυτών που τις παράγουν.

προβλητικής κριτικής. Εκείνοι που παράγουν αυτά τα εργαλεία μάχης, τα καμουφλαρισμένα σε εργαλεία ανάλυσης, λησμονούν ότι θα έπρεπε να τα εφαρμόζουν πρώτα πρώτα στο μέρος του εαυτού τους που μετέχει στην κατηγορία που αντικειμενοποιείται. Πράγμα που θα προϋπέθετε να είναι ικανοί να τοποθετηθούν και να τοποθετήσουν τους αντιπάλους τους μέσα στο χώρο του παιχνιδιού όπου γεννιούνται τα διακυβεύματά τους και έτσι να ανακαλύψουν το σημείο θέασης που βρίσκεται στην αφετηρία της δικής τους θέασης και των δικών τους αβλεψιών, της διαύγειας και της τυφλότητάς τους. «Το λάθος είναι αποκλεισμός», και για να αποκτήσει κανείς ένα αληθινό *εργαλείο ρήξης* με όλες τις μερικές αντικειμενοποιήσεις, ή μάλλον, ένα εργαλείο αντικειμενοποίησης *όλων* των αυθόρμητων αντικειμενοποιήσεων, με τα τυφλά σημεία που αυτές εμπεριέχουν και τα συμφέροντα που εμπλέκουν, χωρίς να αποκλείσει την «πρωτογενή γνώση» στην οποία είναι καταδικασμένος ο ίδιος ο ερευνητής για όλο το διάστημα που εμπλέκεται μέσα στο πεδίο ως εμπειρικό υποκείμενο, πρέπει να κατασκευάσει ως τέτοιον αυτόν το χώρο συνύπαρξης όλων των σημείων με αφετηρία τα οποία προσδιορίζονται ισάριθμα διαφορετικά και ανταγωνιστικά σημεία θέασης, και ο χώρος αυτός δεν είναι άλλος από το (καλλιτεχνικό, λογοτεχνικό, φιλοσοφικό κτλ.) πεδίο.

Ο χώρος των σημείων θέασης

Δεν μπορούμε, λοιπόν, να ελπίζουμε ότι θα βγούμε από τον κύκλο των σχετικοποιήσεων που σχετικοποιούνται αμοιβαία, ακριβώς όπως οι αντανακλάσεις που ανακλώνται επ' άπειρον, παρά μόνο με την προϋπόθεση να χρησιμοποιήσουμε στην πράξη το αξίωμα της ανακλαστικότητας και να προσπαθήσουμε να κατασκευάσουμε με μεθοδικότητα το χώρο των δυνατών σημείων θέασης πάνω στη λογοτεχνική (ή καλλιτεχνική) πράξη σε σχέση με την οποία ορίζεται η μέθοδος ανάλυσης που σκοπεύουμε να προτείνουμε.[34] Ο μόνος σκοπός της ιστορίας της κριτικής της οποίας θα ήθελα να

[34] Για να φτάσουμε ως το τέρμα τη μέθοδο που θέτει ως αξίωμα την ύπαρξη μιας νοητής σχέσης μεταξύ των θεσιληψιών και των θέσεων μέσα στο πεδίο, θα πρέπει να ξανασυγκεντρώσουμε τις κοινωνιολογικές πληροφορίες που είναι απαραίτητες για να κατανοήσουμε πώς, σε μια συγκεκριμένη κατάσταση ενός συγκεκριμένου πεδίου, οι διαφορετικοί αναλυτές μοιράζονται μεταξύ των διαφορετικών προσεγγίσεων και γιατί, μεταξύ των διαφορετικών δυνατών μεθόδων, υιοθετούν τη μία αντί της άλλης. Θα μπορούσε να βρει

κάνω εδώ ένα πρώτο σκιαγράφημα είναι να επιχειρήσει να φέρει στη συνείδηση αυτού που τη γράφει και των αναγνωστών του τις αρχές θεώρησης και διαίρεσης που βρίσκονται στη βάση των προβλημάτων που αυτοί θέτουν και των λύσεων που προτείνουν γι' αυτά. Οδηγεί ευθύς εξαρχής στην ανακάλυψη ότι οι θεσιληψίες στην τέχνη και τη λογοτεχνία, όπως και οι θέσεις μέσα στις οποίες γεννιούνται αυτές οι θεσιληψίες, οργανώνονται μέσω αντιθετικών ζευγών, συχνά κληρονομημένων από ένα πολεμικό παρελθόν, και γίνονται αντιληπτές ως ανυπέρβλητες αντινομίες, ως απόλυτα διαζεύγματα, με όρους «όλα ή τίποτα», που δομούν τη σκέψη, αλλά συνάμα τη φυλακίζουν σε μια σειρά ψευδών διλημμάτων. Μια πρώτη διαίρεση είναι αυτή που αντιπαραθέτει τις εσωτερικές αναγνώσεις (με την έννοια που τους δίνει ο Σοσσύρ όταν μιλά για «εσωτερική γλωσσολογία»), δηλαδή τις μορφικές ή φορμαλιστικές, και τις εξωτερικές αναγνώσεις, που επικαλούνται εξηγητικές και ερμηνευτικές αρχές εξωτερικές ως προς το ίδιο το έργο, όπως είναι οι οικονομικοί και κοινωνικοί παράγοντες.

Ζητώ την επιείκεια για αυτή την επίκληση του σύμπαντος των θεσιληψιών στο χώρο της λογοτεχνίας: με την έγνοια να παραμείνω σ' αυτό που μου φαίνεται ουσιώδες, δηλαδή στις ρητές ή υπόρρητες θεμελιακές αρχές, δεν έχω ξεδιπλώσει όλο το οπλοστάσιο αναφορών και παραπομπών που θα έδιναν στην επιχειρηματολογία μου την πλήρη δύναμή της· και, κυρίως, έχω περιορίσει σε αυτό που εγώ θεωρώ πως είναι η αλήθεια τους «θεωρίες» όπως η θεωρία των Γάλλων σημειολόγων, στις οποίες, χάρη στην υπερβολική συνοχή και λογική τους, θα μπορούσε πάντα κανείς, αν έψαχνε καλά, να βρει κάτι να μου αντιπαραθέσει. Εξάλλου, η μέθοδος ανάλυσης των έργων που προτείνω κατασκευάζεται ταυτοχρόνως για το λογοτεχνικό και για το καλλιτεχνικό πεδίο (καθώς και για το δικαιικό και το επιστημονικό), κατά τέτοιον τρόπο ώστε, για να είναι πραγματικά πλήρης, ο «πίνακάς» μου των δυνατών μεθοδολογιών θα έπρεπε να περικλείει επίσης τις ισχύουσες παραδόσεις στη μελέτη της ζωγραφικής, δηλαδή τον Έρβιν Πανόφσκυ, τον Φρεντερίκ Αντάλ ή τον Ερνστ Γκόμπριτς, καθώς επίσης και τον Ρόμαν Γιάκομπσον, τον Λουσιέν Γκόλντμαν και τον Λήο Σπίτζερ.

Η πρώτη παράδοση, στην πιο διαδεδομένη της μορφή, δεν είναι άλλη από τη λογοτεχνική *δόξα*, που έχει ήδη αναφερθεί· έχει τις ρίζες της στη θέση

κανείς κάποια στοιχεία για έναν τέτοιο συσχετισμό στην ανάλυση που πρότεινα για τη διαμάχη μεταξύ Roland Barthes και Raymond Picard (βλ. P. Bourdieu, *Homo academicus*, Παρίσι, Minuit, 1984, και κυρίως στον επίλογο της δεύτερης έκδοσης, 1992).

και το επαγγελματικό ήθος του επαγγελματία σχολιαστή κειμένων (λογοτεχνικών ή φιλοσοφικών και σε άλλες εποχές θρησκευτικών), που κάποια μεσαιωνική ταξινομία τον αντιπαρέθετε, υπό το όνομα του lector, στον παραγωγό των κειμένων, τον auctor. Ενθαρρυμένη από το κύρος και τις ρουτίνες του σχολικού θεσμού στις οποίες είναι άψογα προσαρμοσμένη, η «φιλοσοφία» της ανάγνωσης που ενυπάρχει στην πρακτική του lector δεν έχει ανάγκη να συσταθεί σε επιστημονικό σώμα και, εκτός από κάποιες σπάνιες εξαιρέσεις (όπως το New Criticism στην αμερικανική παράδοση ή η «ερμηνευτική» στη γερμανική παράδοση), παραμένει τις περισσότερες φορές σε υπόρρητη κατάσταση και επιβιώνει υπογείως πέραν (και διαμέσου) των φαινομενικών ανανεώσεων της ακαδημαϊκής λειτουργίας, όπως είναι οι «δομικές» και οι «αποδομητικές» αναγνώσεις κειμένων που αντιμετωπίζονται ως απολύτως αυτάρκη·[35] αλλά θα μπορούσε επίσης να στηριχτεί πάνω στο σχολιασμό των κανόνων της «καθαρής» ανάγνωσης που εκφράζονται, στους κόλπους του ίδιου του λογοτεχνικού πεδίου, παραδείγματος χάρη στον Τ. Σ. Έλιοτ του *The Sacred Wood* [*Το ιερό δάσος*] (που περιγράφει το λογοτεχνικό έργο ως «αυτοτελικό») ή στους συγγραφείς του NRF [*Nouvelle Revue Française*] και ιδίως στον Πολ Βαλερύ, ή ακόμη και σε έναν χαλαρό εκλεκτικό συνδυασμό του λόγου περί τέχνης που προέρχεται από τον Καντ, τον Ρόμαν Ιμγκάρντεν, τους Ρώσους φορμαλιστές και τους στρουκτουραλιστές της Σχολής της Πράγας, όπως στη *Θεωρία Λογοτεχνίας* των Ρενέ Βέλλεκ και Όστιν Γουόρρεν, που φιλοδοξούν να αποκαλύ-

[35] Ο αναγνώστης θα βρει μια υπεράσπιση του New Criticism απέναντι στις κριτικές που διατυπώθηκαν εναντίον του (κυρίως εναντίον του εσωτεριστικού αισθητισμού του, του αριστοκρατισμού του, της άγνοιας της ιστορίας, των επιστημονικών του αξιώσεων) στο R. Wellek, «The New Criticism: Pro and Contra», *Critical Inquiry*, τ. IV, τχ. 4, 1978, σσ. 611-624. Θα πρέπει επίσης να διαβάσει την απελπισμένη και επαρκή υπεράσπιση που ορθώνει ο παλαιός θεωρητικός της λογοτεχνίας εναντίον εκείνων που, κατά τη γνώμη του, προαναγγέλλουν το «τέλος της τέχνης» και το «θάνατο της λογοτεχνίας» ή «του πολιτισμού», δηλαδή, συλλήβδην, των μαρξιστών, των σημειολόγων (με τον Roland Barthes να λέει ότι «η λογοτεχνία είναι συστατικά αντιδραστική»...), των αποδομιστών κτλ., κτλ. (βλ. R. Wellek, «The Attack on Literature», *The American Scholar*, τ. XLII, τχ. 1, 1972-1973, σσ. 27-42). Σ' αυτό δίνει μια ακριβή ιδέα του «μεγάλου φόβου» που η λεκτική τρομοκρατία («η γλώσσα είναι φασιστική» κτλ.) των *συντηρητικών επαναστάσεων* της δεκαετίας του εβδομήντα κατάφερε να γεννήσει μέσα στο προστατευμένο και προνομιούχο σύμπαν του *American Scholar*, προκαλώντας ως αντίδραση τις προσπάθειες *αποκατάστασης* του πολιτισμού (κυρίως με τον Alan Bloom) τις οποίες υφιστάμεθα σήμερα.

ψουν την ουσία της λογοτεχνικής γλώσσας (συνδηλωτική, εκφραστική κτλ.) και να ορίσουν τις αναγκαίες συνθήκες της αισθητικής εμπειρίας.

Αυτές οι προσεγγίσεις της λογοτεχνίας δεν οφείλουν τη φαινομενική καθολικότητά τους σε τίποτε άλλο παρεκτός στο γεγονός ότι απολαμβάνουν σχεδόν παντού την υποστήριξη του σχολικού θεσμού της διδασκαλίας της λογοτεχνίας, έχουν δηλαδή τις ρίζες τους στα εγχειρίδια ή στα textbooks (όπως η συλλογή των Κλίανθ Μπρουκς και Ρόμπερτ Πεν Γουόρρεν με τον τίτλο *Understanding Poetry*, που κυριάρχησε στα αμερικανικά κολέγια για πολύ καιρό μετά τη χρονιά της έκδοσής της, το 1938), καθώς επίσης και στις συνήθειες σκέψης των δασκάλων που βρίσκουν σ' αυτές μια δικαιολόγηση της πρακτικής τους, δηλαδή της ανάγνωσης κειμένων αποσπασμένων από τα συμφραζόμενά τους. Μπορούμε να δούμε την απόδειξη αυτής της σχέσης αιτίας-αποτελέσματος στις ομοιότητες που παρατηρούνται μεταξύ των πρακτικών και των «θεωριών» που εμφανίζονται, ως ταυτόχρονες επινοήσεις, στους σχολικούς θεσμούς διαφορετικών εθνών. Αναφέρομαι στη λεπτομερή «εξήγηση» ή την «εκ του σύνεγγυς ανάγνωση» (close reading) ποιημάτων που προσλαμβάνονται ως «λογική δομή» και «τοπική υφή», την οποία κηρύττει ο Τζον Κρόου Ράνσομ,[36] και ευρύτερα στις επαγγελίες της λογοτεχνικής πίστης, εξίσου πολυάριθμες όσο και δυσδιάκριτες, που διακηρύσσουν ότι μοναδικός σκοπός του ποιήματος είναι το ίδιο το ποίημα ως αυτάρκης δομή σημασιών. Θα έπρεπε να παραθέσουμε εδώ, συλλήβδην, τους υπερασπιστές του New Criticism, τον Τζον Κρόου Ράνσομ, που ήδη αναφέρθηκε, τον Κλίανθ Μπρουκς, τον Άλλεν Τέιτ κ.ά., τους «Chicago Critics», που βλέπουν το ποίημα ως ένα «καλλιτεχνικό όλον», θεματοφύλακα μιας εξουσίας της οποίας ο κριτικός πρέπει να αναζητήσει τις αιτίες στις διασχέσεις και στη δομή του ποιήματος ανεξάρτητα από κάθε αναφορά σε εξωτερικούς παράγοντες —βιογραφία του συγγραφέα, κοινό στο οποίο στοχεύει κτλ.—, ή τον κριτικό Φ. Ρ. Λήβις, πολύ κοντά στους Αμερικανούς συγχρόνους του μέσω των πρακτικών και των προπαραδοχών του, καθώς επίσης και λόγω της τεράστιας επιρροής που άσκησε στα αγγλικά αυτή τη φορά κολέγια. Θα πρέπει να παραθέσουμε επίσης, όσον αφορά τη γερμανική παράδοση, όλη τη λιτανεία των παρουσιάσεων της ερμηνευτικής «μεθόδου» (μια εικόνα της οποίας μπορεί να αποκτήσει κανείς διαβάζοντας το ιστορικό χρονικό που έχει προτείνει σχετικά ο Πέτερ Ζόντι).[37] Θα πρέπει να αναφέρουμε τέλος, όσον αφορά τη γαλλική παράδοση, όλες τις καθηγητικές (και άλλες) εξαγγελίες της φορμαλιστικής (ή ιντερναλιστικής) πίστης, χωρίς να λησμονούμε τις εκμοντερνισμένες εκδοχές της περίφημης «εξήγησης των κειμένων» που προσέφερε το στρουκτουραλιστικό aggiornamento. Αλλά τίποτα δεν προσφέρεται περισσότερο για να μας πείσει σχετικά με τον τελετουργικό χαρακτήρα όλων αυτών των

---

[36] J. C. Ransom, *The World's Body*, Scribner's Sons, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1938.
[37] P. Szondi, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, Παρίσι, Le Cerf, 1989.

πρακτικών και όλων αυτών των λόγων που προορίζονται να τις διευθετήσουν και να τις δικαιολογήσουν, από την εξαιρετική ανεκτικότητα στην επανάληψη, στην περιττολογία, στη μονοτονία της λειτουργικής λιτανείας που εκδηλώνουν όλοι αυτοί οι ερμηνευτές, κατά τα άλλα απολύτως αφοσιωμένοι στη λατρεία της πρωτοτυπίας.

Αν θέλουμε να θεμελιώσουμε σε θεωρία αυτή την παράδοση, μπορούμε, κατά τη γνώμη μου, να στραφούμε προς δύο κατευθύνσεις: από τη μια πλευρά, στη νεοκαντιανή φιλοσοφία των συμβολικών μορφών και, γενικότερα, σε όλες τις παραδόσεις που διακηρύσσουν την ύπαρξη καθολικών ανθρωπολογικών δομών, όπως είναι η συγκριτική μυθολογία τύπου Μίρτσεα Ελιάντε ή η ψυχανάλυση Γιουνγκ (ή, στη Γαλλία, τύπου Μπασελάρ)· από την άλλη, στη στουκτουραλιστική παράδοση. Στην πρώτη περίπτωση, συλλαμβάνοντας τη λογοτεχνία ως μια «μορφή γνώσης» (Γ. Κ. Γουίμσατ) διαφορετική από την επιστημονική, ζητάμε από την εσωτερική και μορφική ανάγνωση να ανακτήσει τις καθολικές μορφές της λογοτεχνικής λογικής, της «λογοτεχνικότητας» στα διαφορετικά της είδη, ποιητικής κυρίως, δηλαδή να ανακτήσει τις ανιστορικές δομούσες δομές που βρίσκονται στη βάση της λογοτεχνικής ή ποιητικής κατασκευής του κόσμου ή, πιο κοινότοπα, κάτι σαν τις «ουσίες» του «λογοτεχνικού», του «ποιητικού» ή σχημάτων όπως η μεταφορά.

Η στρουκτουραλιστική λύση είναι πολύ πιο ισχυρή, τόσο διανοητικά όσο και κοινωνικά. Κοινωνικά, έχει πάρει συχνά τη σκυτάλη από την ιντερναλιστική *δόξα* και έχει προσδώσει μια αύρα επιστημονικότητας στον καθηγητικό σχολιασμό ως μορφική αποσυναρμολόγηση κειμένων αποσπασμένων από τα συμφραζόμενά τους και τη χρονικότητά τους. Ερχόμενη σε ρήξη με την καθολικοκρατία, η σοσσυριανή θεωρία αντιλαμβάνεται τα πολιτιστικά έργα (τις γλώσσες, τους μύθους, δομημένες δομές χωρίς δομούν υποκείμενο, και, κατ' επέκταση, τα έργα τέχνης) ως ιστορικά προϊόντα των οποίων η ανάλυση οφείλει να φέρει στο φως την ειδική δομή, χωρίς όμως να αναφερθεί στις οικονομικές ή κοινωνικές συνθήκες της παραγωγής του έργου ή των παραγωγών του. Ωστόσο, παρ' όλο που θεωρεί ότι αποτελεί μέρος της δομικής γλωσσολογίας, η δομική σημειολογία δεν πληροί παρά μόνο τη δεύτερη προκείμενη: έχει την τάση να θέτει εντός παρενθέσεων την ιστορικότητα των πολιτιστικών έργων και, από τον Γιάκομπσον μέχρι τον Ζενέτ, πραγματεύεται το λογοτεχνικό αντικείμενο ως αυτόνομη οντότητα, υποταγμένη στους προσίδιους νόμους της, η οποία οφείλει τη «λογοτεχνικότητα» ή την «ποιητικότητά» της στην ιδιαίτερη πραγμάτευση στην οποία υποβάλλεται το γλωσσικό υλικό της, δηλαδή στις τεχνικές και τις διεργασίες που είναι υπεύθυνες για την επικράτηση της αισθητικής λειτουρ-

γίας της γλώσσας – όπως είναι οι παραλληλίες, οι αντιθέσεις και οι ισοδυναμίες μεταξύ του φωνητικού, του μορφολογικού, του συντακτικού ή ακόμα και του σημασιολογικού επιπέδου του ποιήματος.

Στην ίδια προοπτική, οι Ρώσοι φορμαλιστές εγκαθιδρύουν μια θεμελιώδη αντίθεση μεταξύ της λογοτεχνικής (ή ποιητικής) γλώσσας και της κανονικής γλώσσας: ενώ η τελευταία, «πρακτική», «αναφορική», επικοινωνεί μέσω παραπομπών στον εξωτερικό κόσμο, η λογοτεχνική γλώσσα χρησιμοποιεί ποικίλες διαδικασίες για να φέρει σε πρώτο πλάνο το ίδιο το εκφώνημα, για να το απομακρύνει από τον κανονικό λόγο και για να στρέψει την προσοχή από τα εξωτερικά του αντικείμενα αναφοράς προς τις «μορφικές» του δομές. Με τον ίδιο τρόπο, οι Γάλλοι στρουκτουραλιστές αντιμετωπίζουν το έργο τέχνης ως έναν τρόπο γραφής ο οποίος, όπως και το γλωσσικό σύστημα που χρησιμοποιεί, είναι μια αυτοαναφορική δομή διασχέσεων που συστήνονται μέσω ενός παιχνιδιού ειδικών λογοτεχνικών συμβάσεων και «κωδίκων». Και ο Ζενέτ αποκαλύπτει το αξίωμα που εμπεριέχεται σ' αυτές τις αναλύσεις *ουσίας*, οι οποίες στον Γιάκομπσον προέρχονται από τη συνδυασμένη επιρροή του Σοσσύρ και του Χούσσερλ και είναι *θεμελιωδώς αντιγενετικές*, όταν υποστηρίζει πως οτιδήποτε είναι συστατικό ενός λόγου καθίσταται διάδηλο στις γλωσσικές ιδιότητες του κειμένου και πως το έργο παρέχει το ίδιο την πληροφορία σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να διαβαστεί. Δε θα ήταν δυνατόν να φτάσουμε πιο μακριά την *απολυτοποίηση* του κειμένου.

Μέσω μιας παράξενης στροφής των πραγμάτων, η «δημιουργική» κριτική αναζητά σήμερα μια έξοδο από την κρίση τού βαθιά αντιγενετικού φορμαλισμού της στρουκτουραλιστικής σημειολογίας επιστρέφοντας στο θετικισμό τής πλέον παραδοσιακής λογοτεχνικής ιστοριογραφίας, με μια κριτική που, χάρη σε μια γλωσσική κατάχρηση, αποκαλείται «λογοτεχνική γενετική», «επιστημονικό διάβημα που κατέχει τις τεχνικές του (την ανάλυση των χειρογράφων) και το δικό του σχέδιο διασάφησης (τη γένεση του έργου)».[38] Καταλήγοντας με συνοπτικές διαδικασίες από το post hoc στο propter hoc, αυτή η «μεθοδολογία» αναζητά τη γένεση του κειμένου σ' αυτό που ο Ζεράρ Ζενέτ αποκαλεί το «προ-κείμενο». Το πρόχειρο, το σχεδίασμα, το σκαρίφημα, με δυο λόγια όλα όσα αποκαλύπτουν τα μπλοκάκια και τα σημειωματάρια, συστήνονται ως μοναδικά και υπέρτατα αντικείμενα της αναζήτησης της επιστημονικής εξήγησης.[39] Έτσι, αντιμετωπίζουμε μεγάλες δυσκο-

[38] P.-M. de Biasi, Προλεγόμενα, στο G. Flaubert, *Carnets de travail*, κριτική και γενετική έκδοση από τον P.-M. de Biasi, Παρίσι, Balland, 1988, σ. 7.

[39] R. Debray-Genette, *Flaubert à l'œuvre*, Παρίσι, Flammarion, 1980.

λίες για να ξεχωρίσουμε τι είναι αυτό που συνιστά τη διαφορά μεταξύ των Ντυρρύ, των Μπρυνό, των Γκοτό-Μερς, των Σέρρινγκτον, συγγραφέων λεπτομερών αναλύσεων των προσχεδίων, των σχεδίων ή των σεναρίων του Φλομπέρ, και των νέων «γενετικών κριτικών», που κάνουν το ίδιο πράγμα (αναρωτιούνται με πολύ μεγάλη σοβαρότητα αν «ο Φλομπέρ είχε ξεκινήσει την προετοιμασία της *Αισθηματικής αγωγής* το 1862 ή το 1863»), αλλά με την αίσθηση ότι επιτελούν «μια επανάσταση στις λογοτεχνικές μελέτες».[40] Η απόκλιση μεταξύ του προγράμματος μιας αληθινά γενετικής ανάλυσης του συγγραφέα και του έργου έτσι όπως ορίζεται εδώ (και εν μέρει πραγματοποιείται σ' αυτό το βιβλίο) και της ανάλυσης –θεμελιωμένης στη σύγκριση των διαδοχικών καταστάσεων και σταδίων του έργου– του τρόπου με τον οποίο κατασκευάζεται το έργο, θα όφειλε να αποκαλύπτει –καλύτερα, νομίζω, από κάθε κριτικό λόγο– τα *όρια* μιας *κειμενικής γενετικής*, δικαιολογημένης καθεαυτήν, που διακινδυνεύει όμως να υψώσει ένα νέο εμπόδιο ενάντια σε μια αυστηρή επιστήμη της λογοτεχνίας. (Θα μπορούσα, επίσης, με κίνδυνο να φανώ άδικος, να επικαλεστώ τη δυσαναλογία μεταξύ του τεράστιου μεγέθους της εργασίας με τις πηγές και των πενιχρών αποτελεσμάτων της.) Πράγματι, αν αποκαταστήσουμε αυτό το σχέδιο στην αλήθεια του, μπορούμε να δούμε ότι η αυστηρή και μεθοδική έκδοση των προπαρασκευαστικών κειμένων παρέχει πολύτιμο υλικό για την *ανάλυση της γραφής* (από την οποία δεν κερδίζουμε τίποτα, παρεκτός σύγχυση, αποκαλώντας τη «συνθετική γένεση»). Και μ' αυτόν ακριβώς τον τρόπο χειρίζεται ο Πιερ-Μαρκ ντε Μπιαζί τα σημειωματάρια της *Αισθηματικής αγωγής*, όταν παρατηρεί, παραδείγματος χάρη, με ποιον τρόπο ο Φλομπέρ επεξεργάζεται μια εντελώς ουδέτερη σημείωση σχετικά με το εμπόριο αγχέμαχων όπλων στους δρόμους του Παρισιού λίγο πριν από τις ημέρες του Ιουνίου του 1848, για να φτιάξει από αυτήν, μέσω της υποβολής της γραφής, το μυστηριώδες σημάδι μιας γενικευμένης συνωμοσίας, κατάλληλα φτιαγμένης για να θρέψει τις αγωνίες του Νταμπρέζ και του Μαρτινόν.[41]

Αλλά η ανάλυση των διαδοχικών εκδοχών ενός κειμένου δε θα αποκτούσε την πλήρη εξηγητική της δύναμη παρά μόνο αν στόχευε στην *ανασύσταση* (το δίχως άλλο κάπως τεχνητή) της λογικής της συγγραφικής εργασίας η οποία γίνεται αντιληπτή ως μία έρευνα που ολοκληρώνεται υπό το δομικό περιορισμό του πεδίου

---

[40] P.-M. de Biasi, «La critique génétique», στο *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Παρίσι, Bordas, 1990, σσ. 5-40· R. Debray-Genette, «Esquisse de méthode», στο *Essais de critique génétique*, Παρίσι, Flammarion, 1979, σσ. 23-67· C. Duchet, «La différence génétique dans l'édition du texte flaubertien», στο *Gustave Flaubert*, τ. II, Παρίσι, 1986, σσ. 193-206· T. Williams, *Flaubert, L'Éducation sentimentale, Les Scénarios*, Παρίσι, José Corti, 1992· και κυρίως οι δύο συλλογές: L. Hay (επιμ.), *Essais de critique génétique*, Παρίσι, Flammarion, 1979, και A. Grésillon (επιμ.), *De la genèse du texte littéraire*, Τυσσόν, Du Lérot, 1988.

[41] P.-M. de Biasi, στο G. Flaubert, *Carnets de travail*, *ό.π.*, σσ. 83-84.

και του χώρου των δυνατοτήτων που αυτό προτείνει. Θα αντιλαμβανόμασταν καλύτερα τους δισταγμούς, τις μεταμέλειες, τα πισωγυρίσματα, αν γνωρίζαμε ότι η γραφή, τολμηρή ναυσιπλοΐα μέσα σ' ένα σύμπαν απειλών και κινδύνων, κατευθύνεται επίσης, στην αρνητική της διάσταση, από μια εκ των προτέρων γνώση της πιθανής δεξίωσής της, εν δυνάμει εγγεγραμμένης μέσα στο πεδίο· ότι ακριβώς όπως ο *πειρατής*, όπως αυτός που επιχειρεί ένα χτύπημα, που δοκιμάζει (*πειράω, -ῶ*), ο συγγραφέας έτσι όπως τον αντιλαμβάνεται ο Φλομπέρ είναι αυτός που ξανοίγεται έξω από τους σηματοδοτημένους δρόμους της κανονικής χρήσης και είναι ειδικός στην τέχνη τού να βρίσκει το πέρασμα μεταξύ των κινδύνων που συνιστούν οι «κοινοί τόποι», οι παραδεδεγμένες ιδέες και οι συμβατικές μορφές.

Στην πραγματικότητα, την πιο αυστηρή διατύπωση των θεμελίων της δομικής ανάλυσης των πολιτιστικών έργων τη βρίσκουμε στο έργο του Μισέλ Φουκό. Έχοντας συνείδηση πως κανένα πολιτιστικό έργο δεν υπάρχει από μόνο του, δηλαδή έξω από τις σχέσεις αλληλεξάρτησης που το ενώνουν με άλλα έργα, ο Φουκό προτείνει να αποκαλέσουμε «πεδίο στρατηγικών δυνατοτήτων» το «οργανωμένο σύστημα διαφορών και διασπορών» στο εσωτερικό του οποίου ορίζεται κάθε μοναδικό έργο.[42] Πολύ κοντά στους σημειολόγους, ωστόσο, και στις χρήσεις που αυτοί έχουν κάνει, με τον Τρίερ παραδείγματος χάρη, μιας έννοιας όπως αυτή του «σημασιολογικού πεδίου», αρνείται ρητά να αναζητήσει έξω από το «πεδίο του λόγου» την αρχή της διασαφήνισης καθενός από τους λόγους που είναι ενταγμένοι σ' αυτό: «Αν η ανάλυση των φυσιοκρατών αποτελεί μέρος των ίδιων λόγων με την ανάλυση των χρησιμοκρατών, αυτό δε συμβαίνει καθόλου επειδή έζησαν την ίδια εποχή, ούτε επειδή έρχονταν αντιμέτωποι μεταξύ τους στο εσωτερικό της ίδιας κοινωνίας, ούτε επειδή τα συμφέροντά τους διαπλέκονταν μέσα στην ίδια οικονομία, αλλά συμβαίνει επειδή οι δύο επιλογές τους προέρχονταν από τη μία και μοναδική διανομή των σημείων επιλογής, ενός και του ίδιου στρατηγικού πεδίου».

Έτσι, πιστός ως προς τούτο στη σοσσυριανή παράδοση και στη ρήξη που αυτή επιτελεί μεταξύ της εσωτερικής και της εξωτερικής γλωσσολογίας, ο Φουκό διακηρύσσει την απόλυτη αυτονομία αυτού του «πεδίου στρατηγικών δυνατοτήτων» και απορρίπτει ως «δοξολογική ψευδαίσθηση» την αξίωση να βρει κανείς μέσα σ' αυτό που αποκαλεί «πεδίο της πολεμικής» και μέσα στις «αποκλίσεις συμφερόντων ή νοητικών συνηθειών των ατό-

---

[42] Michel Foucault, «Réponse au cercle d'épistémologie», *Cahiers pour l'analyse*, τχ. 9, 1968, σσ. 9-40 (παραθέματα από τις σελίδες 40, 29, 37).

μων» (όλα αυτά που εγώ την ίδια περίπου εποχή συμπεριλάμβανα στις έννοιες του πεδίου και της έξης...) την εξηγητική αρχή αυτού που συμβαίνει μέσα στο «πεδίο των στρατηγικών δυνατοτήτων», η οποία κατά τη γνώμη του καθορίζεται μόνο από τις «στρατηγικές δυνατότητες των εννοιολογικών παιχνιδιών», μοναδική πραγματικότητα την οποία οφείλει, κατ' αυτόν, να γνωρίζει η επιστήμη των έργων. Εξού και μεταφέρει στη σφαίρα των ιδεών αντιθέσεις και ανταγωνισμούς που έχουν τις ρίζες τους (χωρίς να ανάγονται σ' αυτές) στις σχέσεις μεταξύ των παραγωγών, αρνούμενος έτσι κάθε συσχετισμό των έργων με τις κοινωνικές συνθήκες παραγωγής τους (όπως θα συνεχίσει να κάνει στη συνέχεια σε έναν κριτικό λόγο για τη γνώση και την εξουσία, ο οποίος, επειδή δε λαμβάνει υπόψη του τα δρώντα πρόσωπα και τα συμφέροντά τους και κυρίως τη βία στη συμβολική της διάσταση, παραμένει αφηρημένος και ιδεαλιστικός).

Προφανώς, σε καμία περίπτωση δεν αρνούμαστε τον καθορισμό που ασκεί ο χώρος των δυνατοτήτων και η ειδική λογική των ακολουθιών εντός και μέσω των οποίων γεννιούνται οι (καλλιτεχνικοί, λογοτεχνικοί ή επιστημονικοί) νεωτερισμοί, δεδομένου ότι πρόκειται για μία από τις λειτουργίες της έννοιας του σχετικά αυτόνομου και εφοδιασμένου με δική του ιστορία πεδίου· ωστόσο, δεν είναι δυνατόν, ακόμη και στην περίπτωση του επιστημονικού πεδίου, να αντιμετωπίσουμε την πολιτισμική τάξη (την *επιστήμη*) ως εντελώς ανεξάρτητη από τους δρώντες και τους θεσμούς που την ενεργοποιούν και την οδηγούν στην ύπαρξη, και να αγνοήσουμε τις κοινωνιο-λογικές συνδέσεις που συνοδεύουν ή υποστηρίζουν τις λογικές ακολουθίες· αν όχι για οποιονδήποτε άλλο λόγο, μόνο και μόνο επειδή έτσι δεν επιτρέπουμε στον εαυτό μας να αντιληφθεί αλλαγές που επέρχονται μέσα σ' αυτό το αυθαίρετα χωρισμένο (κατά συνέπεια και αποϊστορικοποιημένο και αποπραγματοποιημένο) σύμπαν — εκτός κι αν του προσδώσουμε μια εγγενή τάση να μεταμορφώνεται μέσω μιας μυστηριώδους μορφής Selbstbewegung[43] που θα βρίσκει την αρχή της αποκλειστικά στις δικές της εσωτερικές αντιφάσεις, όπως υποστηρίζει ο Χέγκελ (ο οποίος είναι επίσης παρών σ' αυτή την άλλη προκείμενη της έννοιας της *επιστήμης* που είναι η πίστη στην πολιτισμική ενότητα μιας εποχής και μιας κοινωνίας).

Είμαστε αναγκασμένοι να αποδεχτούμε λοιπόν πως υπάρχει μια ιστορία της λογικής της οποίας η λογική δεν είναι η (μόνη) αρχή. Για να δικαιολογήσουμε το γεγονός ότι η τέχνη —ή η επιστήμη— μοιάζει να βρίσκει στον

---

[43] Αυτοκίνησης (γερμανικά στο πρωτότυπο). (Σ.τ.Μ.)

ίδιο της τον εαυτό την αρχή και το κανονιστικό πρότυπο της αλλαγής της και ότι όλα συμβαίνουν σαν η ιστορία να ήταν εσωτερική στο σύστημα και σαν η εξέλιξη των μορφών παράστασης ή έκφρασης να μην έκανε τίποτα άλλο παρά να εκφράζει την εσωτερική λογική του συστήματος, δεν είναι ανάγκη να υποστασιοποιήσουμε, όπως έχει συμβεί συχνά, τους νόμους αυτής της εξέλιξης. «Η επίδραση των έργων πάνω στα έργα», για την οποία μιλούσε ο Μπρυνετιέρ, ασκείται πάντοτε με τη διαμεσολάβηση των δημιουργών, οι στρατηγικές των οποίων οφείλουν επίσης τον προσανατολισμό τους στα συμφέροντα που συνδέονται με τη θέση τους μέσα στη δομή του πεδίου.

Το να σκεφτούμε καθέναν από τους χώρους πολιτιστικής παραγωγής ως πεδίο σημαίνει να αποκλείσουμε κάθε είδους αναγωγισμό, κάθε *ισοπεδωτική προβολή* ενός χώρου σε έναν άλλο η οποία μας οδηγεί να σκεφτόμαστε τα διαφορετικά πεδία και τα προϊόντα τους με βάση ξένες κατηγορίες (με τον τρόπο εκείνων που καθιστούν τη φιλοσοφία «αντανάκλαση» της επιστήμης, εξάγοντας, παραδείγματος χάρη, τη μεταφυσική από τη φυσική, κτλ.).[44] Και πρέπει επίσης να εξετάσουμε με επιστημονικό τρόπο την «πολιτισμική ενότητα» μιας εποχής και μιας κοινωνίας, την οποία η ιστορία της τέχνης και της λογοτεχνίας αποδέχεται σιωπηρά ως αξίωμα, μέσα από ένα είδος πλαδαρού εγελιανισμού[45] ή (αλλά μήπως δεν είναι το ίδιο πράγμα;) εν ονόματι μιας κατά το μάλλον ή ήττον ανανεωμένης μορφής πολιτισμοκρατίας, ακόμα κι αν πρόκειται γι' αυτήν της οποίας τη θεωρητική εγγύηση βρήκε ο Φουκό στην έννοια της *επιστήμης*, μια Wissenschaftswollen [θέληση για επιστήμη],

---

[44] Μόνο η ιστορική παρατήρηση μπορεί να προσδιορίσει σε κάθε περίπτωση αν υπάρχει ένας προνομιούχος προσανατολισμός των μεταβιβάσεων μεταξύ πεδίων και γιατί· ωστόσο, όλα επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι δεν πρόκειται ούτε για σχέσεις καθαρής ιστορικής οροεξάρτησης, όπως είναι αυτές τις οποίες ισχυριζόταν ότι σκιαγραφούσε ο Burckhardt στο *Σκέψεις για την ιστορία* (με το Ισλάμ ως παράδειγμα για τον πολιτισμό που διαμορφώνεται σε εξάρτηση από τη θρησκεία, την Αθήνα, τη Γαλλική Επανάσταση κτλ. για το κράτος που διαμορφώνεται σε εξάρτηση από τον πολιτισμό, κτλ.), ούτε για σχέσεις καθαρού λογικού καθορισμού. Σε κάθε περίπτωση, τα λογικά αίτια και οι κοινωνικές αιτίες διαπλέκονται για να συστήσουν αυτό το σύμπλεγμα αναγκαιοτήτων διαφορετικών τάξεων που βρίσκεται στη βάση των συμβολικών ανταλλαγών μεταξύ των διαφορετικών πεδίων.

[45] Σχετικά με τον έρποντα εγελιανισμό στην ιστορία της τέχνης, βλ. το E. H. Gombrich, *In Search of Cultural History*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1969, καθώς επίσης, σχετικά με την αντίθεση που πρέπει να ξεπεραστεί μεταξύ εγελιανισμού και θετικισμού, «From the Revival of Letters to the Reform of the Arts», στο *The Heritage of Apelles, Studies in the Arts of the Renaissance, I*, Οξφόρδη, Phaidon Press, 1976, σσ. 93-110.

πολύ κοντινή στην παλαιά έννοια της Kunstwollen [θέλησης για τέχνη].[46] Το ζήτημα θα ήταν να εξετάσουμε, για καθεμία από τις εξεταζόμενες ιστορικές μορφοποιήσεις, αφενός τις δομικές ομολογίες μεταξύ διαφορετικών πεδίων, που μπορούν να βρίσκονται στη βάση συναντήσεων ή αντιστοιχιών χωρίς να οφείλουν τίποτα στο δανεισμό, και αφετέρου τις ευθείες ανταλλαγές, που εξαρτώνται, στη μορφή και στην ίδια την ύπαρξή τους ακόμη, από τις θέσεις που καταλαμβάνουν, μέσα στα αντίστοιχα πεδία τους, οι δρώντες ή οι θεσμοί που εξετάζονται, δηλαδή από τη δομή αυτών των πεδίων, καθώς και από τις σχετικές θέσεις αυτών των πεδίων μέσα στην ιεραρχία που εγκαθιδρύεται μεταξύ τους τη συγκεκριμένη στιγμή, προσδιορίζοντας κάθε είδους φαινόμενα συμβολικής κυριαρχίας.[47]

Παίρνοντας ως βάση της περίτμησης και της κατασκευής του αντικειμένου μια γεωγραφική (Βασιλεία, Βερολίνο, Παρίσι ή Βιέννη) ή πολιτική ενότητα, διατρέχουμε τον κίνδυνο να επιστρέψουμε σ' έναν ορισμό της ενότητας με όρους Zeitgeist [πνεύματος της εποχής]. Υποθέτουμε πράγματι σιωπηρά ότι τα μέλη της ίδιας «πνευματικής κοινότητας» έχουν κοινά προβλήματα συνδεδεμένα με μια κοινή κατάσταση —παραδείγματος χάρη, ένα ερώτημα για τις σχέσεις μεταξύ φαινομένου και πραγματικότητας— καθώς και ότι «επηρεάζονται» αμοιβαία. Αν γνωρίζουμε ότι κάθε πεδίο —μουσική,

---

[46] Η Kunstwollen, αυτή η «θέληση για τέχνη» προσίδια στο σύνολο των έργων ενός λαού ή μιας εποχής, και υπερβατική, όπως το αποδεικνύει ο Panofsky, όσον αφορά τις μεμονωμένες βουλήσεις ενός ιστορικά προσδιορίσιμου υποκειμένου, δε βρίσκεται ποτέ πολύ μακριά, ακόμα και στο έργο του Alois Riegl, από αυτή την αυτόνομη δύναμη με την οποία την έχει ταυτίσει μια μυστικιστική ιστορία της τέχνης (βλ. E. Panofsky, «Le concept du *Kunstwollen*», στο *La Perspective comme forme symbolique*, γαλλ. μτφρ. G. Ballangé, Παρίσι, Minuit, 1975, σσ. 197-221, και P. Bourdieu, Επίλογος, στο E. Panofsky, *Architecture gothique et Pensée scolastique, ό.π.*). Στην πραγματικότητα, δεν είναι ποτέ τίποτα άλλο παρά η πρόσθεση, που επιτελέστηκε από το αναδρομικό βλέμμα του επιστήμονα, των αναρίθμητων Künstler-Wollen (ή, αν θέλουμε να το κάνουμε πιο νιτσεϊκό, των Künstler-Wille) όπου εκφράζονται τα συμφέροντα και οι διαθέσεις των μεμονωμένων καλλιτεχνών.

[47] Είναι φανερό όλο το ενδιαφέρον που θα μπορούσε να παρουσιάσει, σ' αυτή την προοπτική, η μελέτη των προσώπων που, έχοντας συμμετάσχει με λιγότερο ή περισσότερο «δημιουργικό» τρόπο σε περισσότερα πεδία (όπως ο Γαλιλαίος, παραδείγματος χάρη, τον οποίο ακριβώς απ' αυτή την οπτική γωνία έχει μελετήσει ο Panofsky), έχουν παραγάγει, κατά το πρότυπο των δυνατών κόσμων του Leibniz, περισσότερες πραγματώσεις της ίδιας έξης (ακριβώς όπως, στην τάξη της κατανάλωσης, οι διαφορετικές τέχνες δίνουν τη δυνατότητα ύπαρξης σε αντικειμενικά συστηματικές εκφράσεις, εν είδει «αντιστίξεων», με την έννοια που δίνει ο Lewis, του ίδιου γούστου).

ζωγραφική, ποίηση ή, σε μια άλλη τάξη, οικονομία, γλωσσολογία, βιολογία κτλ.– έχει την αυτόνομη ιστορία του, η οποία καθορίζει τους ειδικούς κανόνες του και τα ειδικά διακυβεύματά του, βλέπουμε ότι η ερμηνεία αναφορικά με την ίδια την ιστορία του πεδίου (ή του γνωστικού κλάδου) αποτελεί προαπαιτούμενο της ερμηνείας σε σχέση με τα σύγχρονα συμφραζόμενα, είτε πρόκειται για άλλα πεδία πολιτιστικής παραγωγής είτε για το πολιτικό και οικονομικό πεδίο. Το θεμελιώδες ερώτημα γίνεται επομένως το να μάθουμε αν *τα κοινωνικά αποτελέσματα της χρονολογικής συγχρονίας, ή ακόμη και της χωρικής ενότητας* –όπως το γεγονός ότι μοιράζονται τους ίδιους ειδικούς χώρους συνάντησης (λογοτεχνικά καφενεία, επιθεωρήσεις, πολιτιστικές ενώσεις, σαλόνια κτλ.), ή ότι εκτίθενται στα ίδια πολιτισμικά μηνύματα (κοινά έργα αναφοράς, υποχρεωτικά ερωτήματα, σημαντικά γεγονότα κτλ.)– είναι αρκετά ισχυρά για να καθορίσουν, πέρα από την αυτονομία των διαφορετικών πεδίων, μια κοινή προβληματική, νοούμενη όχι ως ένα Zeitgeist, ως μια κοινότητα πνεύματος ή βιοτικού ύφους, αλλά ως ένας χώρος δυνατοτήτων, ένα σύστημα διαφορετικών θεσιληψιών σε σχέση με το οποίο ο καθένας πρέπει να οριστεί. Πράγμα που μας οδηγεί να θέσουμε με σαφείς όρους το ερώτημα σχετικά με τις εθνικές παραδόσεις οι οποίες συνδέονται με την ύπαρξη κρατικών δομών (κυρίως σχολικών) κατάλληλων ώστε να ευνοήσουν λιγότερο ή περισσότερο την υπεροχή ενός κεντρικού πολιτιστικού τόπου, μιας πολιτιστικής πρωτεύουσας, και να ενθαρρύνουν λιγότερο ή περισσότερο την εξειδίκευση (σε είδη, επιστήμες κτλ.) ή, αντιθέτως, τη διάδραση μεταξύ των μελών διαφορετικών πεδίων, ή να καθιερώσουν μια ιδιαίτερη μορφοποίηση της ιεραρχικής δομής των τεχνών (δίνοντας μόνιμα ή συγκυριακά σε μία από αυτές –μουσική, ζωγραφική, λογοτεχνία– την πρωτοκαθεδρία) ή των επιστημονικών κλάδων.

Αυτές οι ασυμφωνίες μεταξύ των ιεραρχιών μπορεί να βρίσκονται στη βάση ασυμφωνιών που συχνά αποδίδονται στον «εθνικό χαρακτήρα» και συμβάλλουν στην εξήγηση των μορφών που υιοθετεί η διεθνής κυκλοφορία των ιδεών, των συρμών και των διανοητικών μοντέλων. Έτσι, για παράδειγμα, η πρωτοκαθεδρία που δίνεται στη Γαλλία, τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα, στη λογοτεχνία και στο πρόσωπο του συγγραφέα (σε αντίθεση με τον κριτικό και τον επιστήμονα, που συχνά αντιμετωπίζεται ως σχολαστικός), την οποία ξαναβρίσκουμε ακόμα και στην καρδιά του σχολικού συστήματος υπό τη μορφή μιας σειράς αντιθέσεων μεταξύ λογοτεχνίας (agrégation de lettres) και φιλολογίας (agrégation de grammaire), λόγου και ευρυμάθειας, «λαμπρού» και «σοβαρού», αστικής τάξης και μικροαστικής τάξης, καθορίζει στο σύνολό της τη σχέση που μπορεί να είχαν οι μεμονωμένοι δρώντες σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα με το γερμανικό μοντέλο: η ιεραρχία μεταξύ των κλάδων (λογοτεχνία/φιλολογία) είναι τόσο ισχυρά ταυτισμένη με την

ιεραρχία μεταξύ των εθνών (Γαλλία/Γερμανία), ώστε όσοι θα επιθυμούσαν να αντιστρέψουν αυτή την πολιτικά επικαθορισμένη σχέση να είναι ύποπτοι σχεδόν για προδοσία (ας σκεφτούμε εδώ τις εθνικιστικές επιθέσεις του Αγκατόν εναντίον της Νέας Σορβόννης).

Η ίδια κριτική ισχύει και εναντίον των Ρώσων φορμαλιστών.[48] Επειδή μελέτησαν μόνο το σύστημα των έργων, δηλαδή το «δίκτυο των σχέσεων που εγκαθιδρύονται μεταξύ των κειμένων» (και δευτερευόντως τις σχέσεις, που ορίζονται εξάλλου πολύ αφηρημένα, που αυτό το σύστημα διατηρεί με τα άλλα συστήματα που λειτουργούν μέσα στο «σύστημα συστημάτων» που συστήνει την κοινωνία – βρισκόμαστε πολύ κοντά στον Τάλκοτ Πάρσονς), αυτοί οι θεωρητικοί είναι καταδικασμένοι να βρίσκουν μέσα στο ίδιο το «λογοτεχνικό σύστημα» την αρχή της δυναμικής του. Έτσι, παρ' όλο που δεν τους διαφεύγει το γεγονός ότι το «λογοτεχνικό σύστημα» όχι μόνο δεν είναι μια ισορροπημένη και αρμονική δομή με τον τρόπο της σοσσυριανής γλώσσας, αλλά αντίθετα είναι, ανά πάσα στιγμή, ο τόπος εντάσεων μεταξύ αντιπαρατιθέμενων λογοτεχνικών σχολών, κανονικοποιημένων και μη κανονικοποιημένων, και παρουσιάζεται ως ασταθής ισορροπία μεταξύ αντίθετων τάσεων, συνεχίζουν (κυρίως ο Τυνιάνοφ) να πιστεύουν στην εγγενή ανάπτυξη αυτού του συστήματος και, όπως ο Μισέλ Φουκό, παραμένουν πολύ κοντά στη σοσσυριανή φιλοσοφία της ιστορίας όταν διακηρύσσουν ότι καθετί που είναι λογοτεχνικό (ή, στον Φουκό, επιστημονικό) μπορεί να προσδιορίζεται μόνον από τις προηγούμενες συνθήκες του «λογοτεχνικού (ή επιστημονικού) συστήματος».[49]

Επειδή δεν αναζήτησαν, όπως ο Βέμπερ, την αρχή της αλλαγής στους

---

[48] Βλ. κυρίως C. J. Tynianov και R. Jakobson, «Le problème des études littéraires et linguistiques», στο *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, παρουσίαση και μετάφραση του T. Todorov, Παρίσι, Éd. du Seuil, 1965, σσ. 138-139· F. V. Erlich, *Russian Formalism*, Χάγη, Mouton, 1965· P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics*, *ό.π.*· F. W. Galan, *Historic Structures, The Prague School Project*, 1928-1946, Όστιν, University of Texas Press, 1984· P. Steiner (επιμ.), *The Prague School, Selected Writings*, 1929-1946, Όστιν, University of Texas Press, 1982· και, τέλος, I. Even-Zohar, «Polysystem Theory», *Poetics Today*, τ. I, τχ. 1-2, 1979, σσ. 287-310.

[49] Βλ. P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics*, *ό.π.*, ιδίως σσ. 108-110, καθώς και F. Jameson, ο οποίος αποδεικνύει ότι «ο Tynianov διατηρεί το σοσσυριανό μοντέλο της αλλαγής μέσα στο οποίο οι ουσιώδεις μηχανισμοί αποτελούν έσχατες αφαιρέσεις, ταυτότητα και διαφορά» (F. Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1982, σ. 96).

αγώνες μεταξύ της ορθοδοξίας, που «ρουτινοποιεί», και της αίρεσης, που «αποευτελίζει», είναι καταδικασμένοι να καταστήσουν τη διαδικασία της «αυτοματοποίησης» και της «αποαυτοματοποίησης» (ή του «αποευτελισμού» [débanalisation] – *αστρανένιε*) φυσικό νόμο της ποιητικής αλλαγής και, γενικότερα, κάθε πολιτιστικής αλλαγής, σαν η «αποαυτοματοποίηση» να πρέπει να απορρέει αυτόματα από την «αυτοματοποίηση», που κι αυτή γεννιέται από τη φθορά που συνδέεται με μια επαναλαμβανόμενη χρήση των λογοτεχνικών μέσων έκφρασης (προορισμένων να γίνουν «τόσο λίγο αντιληπτά όσο και οι γραμματικές μορφές της γλώσσας»): «Η εξέλιξη» γράφει ο Τυνιάνοφ «προκαλείται από την ανάγκη μιας ακατάπαυστης δυναμικής, κάθε δυναμικό σύστημα αυτοματοποιείται αναπόφευκτα και μια αντίθετη κατασκευαστική αρχή προκύπτει με διαλεκτικό τρόπο».[50] Ο σχεδόν ταυτολογικός χαρακτήρας αυτών των προτάσεων με τη μορφή υπνωτικής ιδιότητας απορρέει αναπόφευκτα από τη σύγχυση των δύο επιπέδων, του επιπέδου των έργων τα οποία, μέσω μιας γενίκευσης της θεωρίας της παρωδίας, περιγράφονται ως *αναφερόμενα* τα μεν στα δε (πράγμα που αποτελεί πράγματι μία από τις ιδιότητες των έργων που παράγονται μέσα σ' ένα πεδίο), και του επιπέδου των αντικειμενικών θέσεων μέσα στο πεδίο παραγωγής και των ανταγωνιστικών συμφερόντων που αυτές θεμελιώνουν (αυτή η σύγχυση, απολύτως ίδια με τη σύγχυση του Φουκό όταν μιλά για «στρατηγικό πεδίο» αναφερόμενος στο πεδίο των έργων, συμβολοποιείται και συμπυκνώνεται στην αμφισημία της έννοιας του ustanovka, που θα μπορούσε να μεταφραστεί ταυτοχρόνως ως θέση και ως θεσιληψία, νοούμενη ως πράξη «τού τοποθετείσθαι αναφορικά με ένα δεδομένο»[51]).

Αν δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο προσανατολισμός και η μορφή της αλλαγής εξαρτώνται από την «κατάσταση του συστήματος», δηλαδή από τον κατάλογο των πραγματικών και δυνητικών δυνατοτήτων που προσφέρει σε μια δεδομένη στιγμή ο χώρος των πολιτιστικών θεσιληψιών (έργα, σχολές, παραδειγματικές μορφές, διαθέσιμα είδη και φόρμες κτλ.), εξαρτώνται επίσης, και κυρίως, από τις σχέσεις συμβολικών δυνάμεων μεταξύ των δρώντων και των θεσμών, οι οποίοι, έχοντας απολύτως ζωτικά συμφέροντα στις δυνατότητες που προτείνονται ως εργαλεία και διακυβεύματα των συγκρού-

---

[50] J. Tynianov, παρατίθεται στο P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics, ό.π.*, σ. 107.

[51] Σχετικά με την αμφισημία της έννοιας του ustanovka, βλέπε P. Steiner, *στο ίδιο*, ιδίως σ. 124.

σεων, επιδίδονται με όλες τις εξουσίες που διαθέτουν σε μια προσπάθεια να πραγματώσουν εκείνες που τους φαίνονται πιο σύμφωνες με τις προθέσεις τους και τα ειδικά τους συμφέροντα.

Όσο για την εξωτερική ανάλυση, επειδή αντιμετωπίζει τα πολιτιστικά έργα είτε ως απλή αντανάκλαση είτε ως «συμβολική έκφραση» του κοινωνικού κόσμου (σύμφωνα με τη διατύπωση που χρησιμοποιεί ο Ένγκελς αναφερόμενος στο δίκαιο), τα συνδέει άμεσα με τα κοινωνικά χαρακτηριστικά των δημιουργών, ή των ομάδων που αποτελούν τους δηλωμένους ή φερόμενους ως παραλήπτες τους, τους οποίους υποτίθεται πως εκφράζουν. Η επανεισαγωγή του πεδίου πολιτιστικής παραγωγής ως κοινωνικά αυτόνομου σύμπαντος ισοδυναμεί με απεγκλωβισμό από την *αναγωγή* που έχουν επιτελέσει όλες οι μορφές, περισσότερο ή λιγότερο εκλεπτυσμένες, της θεωρίας της αντανάκλασης, η οποία υποκρύπτεται σε όλες τις μαρξιστικές αναλύσεις των πολιτιστικών έργων, και ιδίως στις αναλύσεις του Λούκατς και του Γκόλντμαν, και η οποία ποτέ δεν ανακοινώνεται πλήρως, ίσως επειδή δε θα άντεχε στη δοκιμασία της διάρρησης.

Προϋποθέτουμε πράγματι ότι η κατανόηση του έργου τέχνης ισοδυναμεί με κατανόηση της θεώρησης του κόσμου που αντιστοιχεί στην κοινωνική ομάδα με αφετηρία και στόχο την οποία έχει συνθέσει το έργο του ο καλλιτέχνης· ομάδα που, είτε ως παραγγελιοδόχος είτε ως παραλήπτης, αιτία ή σκοπός, ή και τα δύο μαζί, θα εκφραζόταν κατά κάποιον τρόπο μέσω του καλλιτέχνη, ικανού να καταστήσει εν αγνοία του ρητές αλήθειες και αξίες των οποίων δεν έχει πάντοτε συνείδηση η εκφραζόμενη ομάδα. Αλλά για ποια ομάδα πρόκειται; Γι' αυτήν από την οποία προέρχεται ο ίδιος ο καλλιτέχνης (και που μπορεί να μη συμπίπτει με την ομάδα από την οποία στρατολογεί το κοινό του) ή για την ομάδα που είναι ο κύριος ή προνομιούχος παραλήπτης του έργου (πράγμα που προϋποθέτει ότι υπάρχει πάντοτε μια τέτοια ομάδα και μία μόνον); Τίποτα δε μας δίνει το δικαίωμα να υποθέσουμε ότι ο δηλωμένος παραλήπτης, όταν υπάρχει, παραγγελιοδόχος ή αποδέκτης αφιέρωσης, είναι ο πραγματικός παραλήπτης του έργου και ότι δρα σε κάθε περίπτωση ως ποιητικό ή ως τελικό αίτιο στην παραγωγή του έργου. Το πολύ πολύ να είναι το συμπτωματικό αίτιο μιας εργασίας που βρίσκει την απαρχή της σε όλη τη δομή και την ιστορία του πεδίου παραγωγής και, *μέσω αυτού*, σε όλη τη δομή και την ιστορία του αντίστοιχου κοινωνικού κόσμου.

Θέτοντας έτσι εντός παρενθέσεων την ειδική λογική και την ειδική ιστορία του πεδίου για να συνδέσουμε απευθείας το έργο με την ομάδα στην οποία αντικειμενικά απευθύνεται και να καταστήσουμε τον καλλιτέχνη τον ασύνειδο εκπρόσωπο λόγου

μιας κοινωνικής ομάδας στην οποία το έργο θα αποκαλύψει αυτό που νιώθει ή αισθάνεται εν αγνοία της, είμαστε καταδικασμένοι σε διακηρύξεις που δε θα απέρριπτε η μεταφυσική: «Ανάμεσα σε παρόμοια τέχνη και παρόμοια κοινωνική κατάσταση, υπάρχει άραγε μονάχα μια τυχαία συνάντηση; Φυσικά ο Φορέ δεν το θέλησε, αλλά το *Μαδριγάλι* του αποσπά ολοφάνερα την προσοχή τη χρονιά που ο συνδικαλισμός αποκτά πολιτικά δικαιώματα, τη χρονιά που 42.000 εργάτες ξεκινούν στο Ανζέν μια απεργία σαράντα έξι ημερών. Προτείνει τον ατομικό έρωτα σαν να θέλει να αποδυναμώσει τον πόλεμο των τάξεων. Στο τέλος τέλος, θα λέγαμε ότι η μεγαλοαστική τάξη απευθύνεται στους μουσικούς της, έτσι ώστε τα εργοστάσια ονείρων τους να της προσφέρουν τα όνειρα που εκείνη έχει πολιτικά και κοινωνικά ανάγκη».[52] Το να καταλάβουμε την κοινωνική σημασία του τάδε έργου του Φορέ ή του δείνα ποιήματος του Μαλλαρμέ, χωρίς να τα περιορίσουμε στη λειτουργία της αντισταθμιστικής απόδρασης, της απάρνησης της κοινωνικής πραγματικότητας, της φυγής σε χαμένους παραδείσους, την οποία μοιράζονται μαζί με πολλούς άλλους τρόπους έκφρασης, θα σήμαινε κατ' αρχάς να προσδιορίσουμε όλα όσα είναι εγγεγραμμένα στη θέση από την οποία παράγονται, δηλαδή στην ποίηση έτσι όπως ορίζεται γύρω στα 1880, στο τέλος ενός συνεχούς κινήματος αποκάθαρσης και εξιδανίκευσης που άρχισε στη δεκαετία του 1830 με τον Τεοφίλ Γκοτιέ και τον πρόλογο της *Δεσποινίδας ντε Μωπέν*, συνεχίστηκε με τον Μποντλαίρ και τον παρνασσισμό, και έφτασε στο πλέον ασύλληπτο όριό του με τον Μαλλαρμέ· θα σήμαινε επίσης να προσδιορίσουμε αυτό που η θέση αυτή οφείλει στην αρνητική σχέση που την αντιπαραθέτει στο νατουραλιστικό μυθιστόρημα και που, αντιθέτως, τη φέρνει κοντά σε όλες τις εκδηλώσεις της αντίδρασης ενάντια στο νατουραλισμό, στον επιστημονισμό και στο θετικισμό: δηλαδή, κοντά στο ψυχολογικό μυθιστόρημα, προφανώς στην αιχμή της μάχης, στην καταγγελία του θετικισμού στη φιλοσοφία με τους Φουγιέ, Λασελιέ και Μπουτρού, στην αποκάλυψη του ρωσικού μυθιστορήματος και του μυστικισμού του, με τον Μελχιόρ ντε Βογκυέ, τις μεταστροφές στον καθολικισμό, κτλ. Θα σήμαινε, τέλος, να προσδιορίσουμε αυτό που στην οικογενειακή και προσωπική τροχιά του Μαλλαρμέ ή του Φορέ τούς προδιέθετε να καταλάβουν, εκπληρώνοντάς το, αυτό το κοινωνικό πόστο που σιγά σιγά διαμορφώνεται από τους διαδοχικούς κατόχους του, και ιδίως τη σχέση, την οποία εξετάζει ο Ρεμύ Ποντόν,[53] μεταξύ μιας παρακμάζουσας κοινωνικής τροχιάς που καταδικάζει τον ποιητή στην «απεχθή εργασία του παιδαγωγού», και του πεσιμισμού, ή της ερμητικής, δηλαδή αντιπαιδαγωγικής, χρήσης της γλώσσας, που αποτελεί επίσης έναν τρόπο για να έρθει κανείς σε ρήξη με μια κοινωνική πραγματικότητα την οποία αρνείται. Θα απέμενε τότε να εξηγήσουμε τη «σύμπτωση» μεταξύ του προϊόντος

---

[52] M. Faure, «L'époque 1900 et la résurgence du mythe de Cythère», *Le Mouvement Social*, τχ. 109, 1979, σσ. 15-34 (παρατίθεται η σελίδα 25).

[53] R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, ό.π., σσ. 223-228.

αυτού του συνόλου ειδικών παραγόντων και των διάχυτων προσδοκιών μιας παρακμάζουσας αριστοκρατίας και μιας απειλούμενης αστικής τάξης, και ιδίως τη νοσταλγία τους για τα παλαιά μεγαλεία που εκφράζεται επίσης στην προτίμησή τους για τα πράγματα του 18ου αιώνα και στη φυγή προς το μυστικισμό και τον ανορθολογισμό. Η συνάντηση μεταξύ ανεξάρτητων αιτιακών σειρών και η εντύπωση που αυτή δίνει μιας προεγκατεστημένης αρμονίας μεταξύ των ιδιοτήτων του έργου και της κοινωνικής εμπειρίας των προνομιούχων καταναλωτών εμφανίζονται σε κάθε περίπτωση ως παγίδα προορισμένη για εκείνους που, θέλοντας να βγουν από την εσωτερική ανάγνωση του έργου ή την εσωτερική ιστορία της καλλιτεχνικής ζωής, προχωρούν στον άμεσο συσχετισμό της εποχής και του έργου, ανάγοντας και τα δύο σε κάποιες σχηματικές ιδιότητες, επιλεγμένες για τις ανάγκες του σκοπού τους.

Η αποκλειστική προσοχή που δίνεται στις λειτουργίες (τις οποίες η ιντερναλιστική παράδοση, και ιδίως ο στρουκτουραλισμός, έκαναν οπωσδήποτε λάθος που τις αγνόησαν) τείνει να παραβλέψει το ζήτημα της εσωτερικής λογικής των πολιτιστικών αντικειμένων, τη δομή τους ως γλώσσας, στην οποία προσδίδει αποκλειστική προσοχή η στρουκτουραλιστική παράδοση. Σε ένα βαθύτερο επίπεδο, μας οδηγεί να λησμονήσουμε τους δρώντες και τους θεσμούς που παράγουν αυτά τα αντικείμενα —ιερείς, νομικούς, συγγραφείς ή καλλιτέχνες— και για τα οποία επιτελούν επίσης λειτουργίες, που προσδιορίζονται, στην ουσία τους, στο εσωτερικό του σύμπαντος των παραγωγών. Οφείλουμε στον Μαξ Βέμπερ το γεγονός ότι φέρνει στο φως, χρησιμοποιώντας την ιδιαίτερη περίπτωση της θρησκείας, το ρόλο των ειδικών και των συμφερόντων τους· ωστόσο παραμένει εγκλωβισμένος στη μαρξιστική λογική της έρευνας λειτουργιών που, ακόμα κι αν διατυπωθούν με μεγάλη ακρίβεια, δε μας διδάσκουν σπουδαία πράγματα σχετικά με την ίδια τη δομή του θρησκευτικού μηνύματος. Αλλά, κυρίως, δεν αντιλαμβάνεται ότι τα σύμπαντα των ειδικών λειτουργούν ως σχετικά αυτόνομοι μικρόκοσμοι, δομημένοι χώροι (και επομένως μπορούν να κριθούν από μια δομική ανάλυση, διαφορετικού τύπου όμως) αντικειμενικών σχέσεων μεταξύ θέσεων — της θέσης του προφήτη και της θέσης του ιερέα ή της θέσης του καθιερωμένου καλλιτέχνη και της θέσης του καλλιτέχνη της πρωτοπορίας, παραδείγματος χάρη: αυτές οι σχέσεις είναι η αληθινή αρχή των θεσιληψιών των διαφορετικών παραγωγών, του ανταγωνισμού που τους φέρνει αντιμέτωπους, των συμμαχιών που συνάπτουν, των έργων που παράγουν ή υπερασπίζονται.

Η αποτελεσματικότητα των εξωτερικών παραγόντων, των οικονομικών κρίσεων, των τεχνολογικών αλλαγών, των πολιτικών επαναστάσεων, ή, απλούστατα, της κοινωνικής ζήτησης μιας ιδιαίτερης κατηγορίας παραγ-

γελιοδόχων, που την άμεση εκδήλωσή τους στα έργα αναζητά η παραδοσιακή κοινωνική ιστορία, δεν μπορεί να ασκηθεί παρά μόνο διαμέσου των μετασχηματισμών της δομής του πεδίου που αυτοί οι παράγοντες μπορούν να καθορίσουν.

Εν είδει διαφωτιστικής αναλογίας, μπορούμε να αναφερθούμε στην έννοια της «Πολιτείας των Γραμμάτων» και να αναγνωρίσουμε στην περιγραφή που προτείνει γι' αυτήν ο Μπάυλ πολλές από τις θεμελιώδεις ιδιότητες του λογοτεχνικού πεδίου (τον πόλεμο όλων εναντίον όλων, το κλείσιμο του πεδίου στον εαυτό του κτλ.): «Στην Πολιτεία των Γραμμάτων βασιλεύει η ελευθερία. Αυτή η Πολιτεία είναι ένα εξαιρετικά ελεύθερο κράτος. Αναγνωρίζονται μόνο η εξουσία της αλήθειας και της λογικής· και υπό τα εμβλήματά τους γίνεται με αθωότητα ο πόλεμος ενάντια στον οποιονδήποτε. Οι φίλοι πρέπει να βρίσκονται σε επιφυλακή ενάντια στους φίλους τους, οι πατέρες ενάντια στα παιδιά τους, οι πεθεροί ενάντια στους γαμπρούς τους: είναι ένα είδος εποχής του σιδήρου [...]. Ο καθένας είναι την ίδια στιγμή κυρίαρχος του εαυτού του και υπό την κρίση του καθενός».[54] Αλλά όπως το δείχνει καθαρά ο κατά το ήμισυ θετικός κατά το ήμισυ κανονιστικός τόνος αυτής της αναφοράς στο λογοτεχνικό περιβάλλον, τούτη η έννοια της αυθόρμητης κοινωνιολογίας δεν έχει καμία σχέση με μια κατασκευασμένη σύλληψη και δεν έχει χρησιμέψει ποτέ ως θεμέλιο σε μια αυστηρή ανάλυση της λειτουργίας του λογοτεχνικού κόσμου ούτε σε μια μεθοδική ερμηνεία της παραγωγής και της κυκλοφορίας των έργων (όπως θα ήθελαν να μας κάνουν να πιστέψουμε εκείνοι που την ανακαλύπτουν εκ νέου σήμερα). Επιπλέον, η εικόνα (χρήσιμη μόνο και μόνο επειδή εντοπίζει μια αληθινή δομική ομολογία, όπως συμβαίνει συχνά με τη συνηθισμένη διαίσθηση) μπορεί να γίνει επικίνδυνη αν μας οδηγήσει να αγνοήσουμε όλα αυτά που, πέρα από τις ισοδυναμίες στη διαφορά, χωρίζουν το λογοτεχνικό από το πολιτικό πεδίο (η ίδια παρανόηση βαραίνει και την έννοια της πρωτοπορίας). Στην πραγματικότητα, αν και βρίσκουμε στο λογοτεχνικό πεδίο όλα τα χαρακτηριστικά του τρόπου λειτουργίας του πολιτικού και του οικονομικού πεδίου, και γενικότερα όλων των πεδίων —συσχετισμούς δυνάμεων, κεφάλαιο, στρατηγικές, συμφέροντα—, δεν υπάρχει κανένα από τα φαινόμενα που δηλώνουν αυτές οι έννοιες που να μην υιοθετεί μια εντελώς ειδική μορφή, μια μορφή εντελώς μη αναγώγιμη σ' αυτό που είναι, παραδείγματος χάρη, τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά στο πολιτικό πεδίο.

Πιο απομακρυσμένη ακόμη, η έννοια του κόσμου της τέχνης (art world), που χρησιμοποιείται πολύ στις Ηνωμένες Πολιτείες στο κοινωνιολογικό και στο φιλοσοφικό πεδίο, εμπνέεται από μια κοινωνική φιλοσοφία εντελώς αντίθετη μ' εκείνη

---

[54] P. Bayle, λήμμα «Catius», *Dictionnaire historique et critique*, Ρότερνταμ, 3η έκδοση, 1720, σ. 812 a, b, παρατίθεται στο R. Koselleck, *La Règne de la critique*, Παρίσι, Minuit, 1979, σ. 92.

που ενυπάρχει στην ιδέα της Πολιτείας των Γραμμάτων έτσι όπως την παρουσιάζει ο Μπάυλ, και σηματοδοτεί μια υποχώρηση σε σχέση με τη θεωρία του πεδίου έτσι όπως εγώ την έχω προτείνει. Υποστηρίζοντας ότι τα «έργα τέχνης μπορούν να γίνουν κατανοητά ως το αποτέλεσμα συντονισμένων δραστηριοτήτων όλων των δρώντων των οποίων η συνεργασία είναι απαραίτητη ώστε το έργο τέχνης να είναι αυτό που είναι», ο Χάουαρντ Σ. Μπέκερ καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η έρευνα οφείλει να εκταθεί σε όλους όσους συμβάλλουν σ' αυτό το αποτέλεσμα, δηλαδή «εκείνους που συλλαμβάνουν την ιδέα του έργου (παραδείγματος χάρη, τους συνθέτες ή τους θεατρικούς συγγραφείς), αυτούς που την εκτελούν (τους μουσικούς ή τους ηθοποιούς), αυτούς που παρέχουν τον απαραίτητο υλικό εξοπλισμό (παραδείγματος χάρη, τους κατασκευαστές μουσικών οργάνων) και αυτούς που αποτελούν το κοινό του έργου (θαμώνες θεαμάτων, κριτικούς κτλ.)».[55] Χωρίς να υπεισέλθω σε μια μεθοδική παρουσίαση όλων αυτών που χωρίζουν αυτήν τη θεώρηση του «κόσμου της τέχνης» από τη θεωρία του λογοτεχνικού ή του καλλιτεχνικού πεδίου, θα παρατηρήσω μόνο ότι αυτό το τελευταίο δεν μπορεί να περιοριστεί σε έναν *πληθυσμό*, δηλαδή σε ένα πλήθος ατομικών δρώντων συνδεδεμένων μεταξύ τους με απλές σχέσεις *διάδρασης* και, ακόμα ακριβέστερα, *συνεργασίας*: αυτό που λείπει, μεταξύ άλλων, από αυτή την καθαρά περιγραφική και απαριθμητική παρουσίαση είναι οι *αντικειμενικές σχέσεις* που είναι συστατικές της δομής του πεδίου και που προσανατολίζουν τους αγώνες που στοχεύουν στη διατήρηση ή στο μετασχηματισμό του.

Η υπέρβαση των διαζευγμάτων[56]

Η έννοια του πεδίου επιτρέπει την υπέρβαση της αντίθεσης μεταξύ εσωτερικής ανάγνωσης και εξωτερικής ανάλυσης χωρίς να χάσουμε τίποτα από τις κατακτήσεις και τις απαιτήσεις αυτών των δύο προσεγγίσεων, που παραδοσιακά θεωρούνται ασυμβίβαστες. Διατηρώντας αυτό που είναι εγγεγραμμένο στην έννοια της διακειμενικότητας, δηλαδή το γεγονός ότι ο χώρος των έργων παρουσιάζεται ανά πάσα στιγμή ως ένα πεδίο θεσιληψιών που δεν μπορούν να γίνουν κατανοητές παρά μόνο σχεσιακά, ως σύστημα διαφορικών αποκλίσεων, μπορούμε να υποστηρίξουμε την υπόθεση (που

---

[55] Βλ. H. S. Becker, «Art as Collective Action», *American Sociological Review*, τ. XXXIX, τχ. 6, 1974, σσ. 767-776· «Art Worlds and Social Types», *American Behavioral Scientist*, τ. XIX, τχ. 6, 1976, σσ. 703-719.

[56] Για μια εφαρμογή αυτής της υπέρβασης, βλ. P. Bourdieu, *Γλώσσα και συμβολική εξουσία*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, Αθήνα, Ινστιτούτο του βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, 1999, σσ. 197-236. (Σ.τ.Ε.)

επαληθεύεται και από την εμπειρική ανάλυση) μιας ομολογίας μεταξύ του χώρου των έργων, τα οποία ορίζονται ως προς το καθαρά συμβολικό τους περιεχόμενο, και ιδίως ως προς τη *μορφή* τους, και του χώρου των θέσεων μέσα στο πεδίο παραγωγής: παραδείγματος χάρη, ο ελεύθερος στίχος ορίζεται εναντίον του αλεξανδρινού και όλων όσα αυτός εμπεριέχει αισθητικά, αλλά και κοινωνικά και πολιτικά. Πράγματι, λόγω των ομολογιών μεταξύ του λογοτεχνικού πεδίου και του πεδίου της εξουσίας ή του κοινωνικού πεδίου στο σύνολό του, η πλειονότητα των λογοτεχνικών στρατηγικών είναι επικαθορισμένες και πολλές από τις «επιλογές» είναι *διπλής στόχευσης*, ταυτοχρόνως αισθητικής και πολιτικής, εσωτερικής και εξωτερικής.

Έτσι επιτυγχάνεται η υπέρβαση της αντίθεσης, που συχνά περιγράφεται ως ανυπέρβλητη αντινομία, μεταξύ της δομής, νοούμενης συγχρονικά, και της ιστορίας. Ο κινητήριος παράγοντας της αλλαγής και, ακριβέστερα, της καθαρά λογοτεχνικής διεργασίας αυτοματοποίησης και αποαυτοματοποίησης που περιγράφουν οι Ρώσοι φορμαλιστές, δεν είναι εγγεγραμμένος στα έργα αλλά στην αντίθεση μεταξύ ορθοδοξίας και αίρεσης, που είναι συστατική όλων των πεδίων πολιτιστικής παραγωγής, παρ' όλο που ενδύεται την παραδειγματική μορφή της στο θρησκευτικό πεδίο: έχει σημασία το γεγονός ότι ο Βέμπερ μιλάει επίσης, με αφορμή το ιερατείο και τους προφήτες, για Veralltäglichung και Ausseralltäglichung, δηλαδή για ευτελισμό [banalisation] και αποευτελισμό [débanalisation], για ρουτινοποίηση και απορουτινοποίηση. Η διαδικασία στην οποία παρασύρονται τα έργα είναι το προϊόν του αγώνα μεταξύ εκείνων που, εξαιτίας της (πρόσκαιρα) κυρίαρχης θέσης που καταλαμβάνουν μέσα στο πεδίο (χάριν του ειδικού τους κεφαλαίου), τείνουν προς τη συντήρηση, δηλαδή προς την υπεράσπιση της ρουτίνας και της ρουτινοποίησης, του ευτελούς και του ευτελισμού, με μια λέξη της καθεστηκυίας συμβολικής τάξης, και εκείνων που ρέπουν προς την αιρετική ρήξη, προς την κριτική των κατεστημένων μορφών, προς την ανατροπή των εν ισχύι προτύπων και την επιστροφή στην καθαρότητα των απαρχών. Στην πραγματικότητα, μόνο η γνώση της δομής μπορεί να προσφέρει τα εργαλεία για μια αληθινή γνώση των διεργασιών που οδηγούν σε μια καινούρια κατάσταση της δομής και οι οποίες, υπό αυτήν τους την ιδιότητα, περιέχουν και τους όρους για την κατανόηση αυτής της νέας δομής.

Είναι αλήθεια ότι, όπως υπενθυμίζει ο συμβολικός στρουκτουραλισμός (έτσι όπως τον ορίζει ο Μισέλ Φουκό για την περίπτωση της επιστήμης), ο προσανατολισμός της αλλαγής εξαρτάται από την κατάσταση του συστήματος των (εννοιολογικών, υφολογικών κτλ.) δυνατοτήτων που έχουν κληρονομηθεί από την ιστορία: αυτές εντέλει προσδιορίζουν αυτό που είναι

δυνατό και αυτό που είναι αδύνατο να σκεφτούμε ή να πράξουμε σε μια δεδομένη στιγμή και σ' ένα συγκεκριμένο πεδίο· αλλά είναι εξίσου αλήθεια ότι εξαρτάται επίσης από τα συμφέροντα (συχνά εντελώς ανιδιοτελή σύμφωνα με τους κανόνες της καθημερινής ζωής) που προσανατολίζουν τους δρώντες, κατ' αναλογία με τη θέση τους μέσα στην κοινωνική δομή του πεδίου παραγωγής, προς τη μία ή την άλλη από τις προτεινόμενες δυνατότητες ή, ακριβέστερα, προς μια περιοχή του χώρου των δυνατοτήτων ομόλογη μ' εκείνη που κατέχουν στο χώρο των καλλιτεχνικών θέσεων.

Με δυο λόγια, οι στρατηγικές των δρώντων και των θεσμών που συμμετέχουν στους λογοτεχνικούς ή τους καλλιτεχνικούς αγώνες δεν ορίζονται στην καθαρή αντιπαράθεση με καθαρές δυνατότητες· εξαρτώνται από τη θέση που καταλαμβάνουν αυτοί οι δρώντες στη δομή του πεδίου, δηλαδή στη δομή της κατανομής του ειδικού κεφαλαίου, της θεσμοποιημένης ή μη αναγνώρισης που τους προσδίδεται από τους ομόλογους-ανταγωνιστές τους και από το ευρύ κοινό, και η οποία καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουν τις προσφερόμενες από το πεδίο δυνατότητες και την «επιλογή» εκείνων που θα προσπαθήσουν να ενεργοποιήσουν ή να παραγάγουν. Αντιστρόφως, όμως, τα διακυβεύματα του αγώνα μεταξύ των κυρίαρχων και των διεκδικητών, τα ζητήματα σε σχέση με τα οποία έρχονται σε αντιπαράθεση, οι θέσεις και οι αντιθέσεις ακόμα που αντιπαραθέτουν οι μεν στους δε, εξαρτώνται από την κατάσταση της νόμιμης προβληματικής, δηλαδή από το χώρο των δυνατοτήτων που έχουν κληρονομηθεί από τους προηγούμενους αγώνες, ο οποίος τείνει να προσανατολίσει την έρευνα για λύσεις και, κατά συνέπεια, το παρόν και το μέλλον της παραγωγής.

Η αντικειμενοποίηση του υποκειμένου της αντικειμενοποίησης[57]

Στο τέλος αυτού του εγχειρήματος να ενεργοποιηθεί η αρχή της αναστοχαστικότητας μέσω μιας προσπάθειας να αντικειμενοποιηθεί (αναδρομικά) ο χώρος των δυνατοτήτων σε σχέση με τον οποίο συστήνεται μια μέθοδος ανάλυσης των πολιτιστικών έργων η οποία θα μπορεί να φέρει στο φως ακριβώς την κρίσιμη λειτουργία του χώρου των δυνατοτήτων στην κατασκευή κάθε πολιτιστικού έργου, θα θέλαμε να έχουμε πείσει ότι το *εργαλείο της ρήξης* με όλες τις μερικές θεωρήσεις είναι προφανώς η ιδέα του πεδίου.

---

[57] Στα ελληνικά, βλ. P. Bourdieu, *Νόστιμον ήμαρ*, επιμ. Ν. Παναγιωτόπουλος, Αθήνα, Καρδαμίτσα, σσ. 53-84. (Σ.τ.Ε.)

Και πράγματι, αυτή η ιδέα ή, πιο συγκεκριμένα, η εργασία κατασκευής του αντικειμένου της οποίας ορίζει το πρόγραμμα, είναι εκείνη που προσφέρει την πραγματική δυνατότητα να υιοθετήσουμε ένα σημείο θέασης πάνω στο σύνολο σημείων τα οποία μέσω αυτού έχουν συσταθεί ως τέτοια. Αυτή η εργασία αντικειμενοποίησης, όταν εφαρμόζεται, όπως εδώ, στο ίδιο το πεδίο μέσα στο οποίο τοποθετείται το υποκείμενο της αντικειμενοποίησης, μας επιτρέπει να υιοθετήσουμε ένα επιστημονικό σημείο θέασης πάνω στο εμπειρικό σημείο θέασης του ερευνητή, το οποίο, όντας έτσι αντικειμενοποιημένο, ακριβώς όπως και τα υπόλοιπα σημεία θέασης, με όλους τους καθορισμούς του και τα όριά του, αποκαλύπτεται στη μεθοδική κριτική.

Μόνο χρησιμοποιώντας τα επιστημονικά μέσα για να πάρει ως αντικείμενο το ίδιο του το πρωτογενές σημείο θέασης πάνω στο αντικείμενο, το επιστημονικό υποκείμενο επιτελεί αληθινά την τομή με το εμπειρικό υποκείμενο και ταυτοχρόνως με όλους τους άλλους δρώντες, επαγγελματίες ή αμύητους, που παραμένουν έγκλειστοι σε ένα σημείο θέασης το οποίο αγνοούν ως τέτοιο. Και αν είναι κάποιες φορές δύσκολο να ανακοινωθούν τα αποτελέσματα μιας αληθινά αναστοχαστικής έρευνας, αυτό συμβαίνει επειδή πρέπει να πείσουμε κάθε αναγνώστη να αρνηθεί να δει ως «επίθεση» ή ως «κριτική», με την τρέχουσα έννοια, αυτό που επιθυμεί να είναι μια ανάλυση, να δεχτεί να εφαρμόσει πάνω στο δικό του σημείο θέασης το αντικειμενοποιητικό σημείο θέασης το οποίο θεμελιώνει την ανάλυση, και να συνδεθεί, κυρίως υποβάλλοντάς τη σε μια κριτική θεμελιωμένη στην αποδοχή των δικών του προπαραδοχών, με την απελευθερωτική προσπάθεια αντικειμενοποίησης όλων των αντικειμενοποιήσεων, αντί να την αρνηθεί στην αρχή της ανάγοντάς τη σε ένα εγχείρημα που θα έχει σκοπό να προσδώσει το φαίνεσθαι της επιστημονικής καθολικότητας σε ένα επιμέρους σημείο θέασης.

Το να υιοθετήσουμε την άποψη της αναστοχαστικότητας δε σημαίνει να παραιτηθούμε από την αντικειμενικότητα, αλλά να θέσουμε υπό αμφισβήτηση το προνόμιο του γιγνώσκοντος υποκειμένου, το οποίο η αντιγενετική θεώρηση το απαλλάσσει αυθαίρετα, ως καθαρά νοητικό, από την εργασία της αντικειμενοποίησης· σημαίνει να εργαστούμε με σκοπό να κατανοήσουμε το εμπειρικό «υποκείμενο» στους ίδιους τους όρους της αντικειμενικότητας που έχει κατασκευαστεί από το επιστημονικό υποκείμενο (κυρίως τοποθετώντας το σ' ένα συγκεκριμένο τόπο του κοινωνικού χωροχρόνου) και, μ' αυτόν τον τρόπο, να κερδίσουμε τη συνείδηση και τη σε βάθος (δυνατή) γνώση των περιορισμών που μπορούν να ασκηθούν πάνω στο επιστημονικό υποκείμενο μέσα από όλους τους δεσμούς που το συνδέουν με το εμπειρικό «υποκείμενο», με τα συμφέροντά του, τις ενορμή-

σεις του, τις προπαραδοχές του, τις πεποιθήσεις του, τη *δόξα* του, δεσμούς που πρέπει να διαρρήξει για να συσταθεί. Δεν αρκεί να αναζητάμε μέσα στο υποκείμενο, όπως διδάσκει η κλασική φιλοσοφία της γνώσης, τις συνθήκες δυνατότητας και τα όρια της αντικειμενικής γνώσης που αυτό θεσμίζει. Πρέπει επίσης να αναζητάμε μέσα στο κατασκευασμένο από την επιστήμη αντικείμενο *τις κοινωνικές συνθήκες δυνατότητας του* επιστημονικού *«υποκειμένου»* (παραδείγματος χάρη, τη *σχολή* και όλη την κληρονομιά των προβλημάτων, των εννοιών, των μεθόδων κτλ., που καθιστούν δυνατή τη δραστηριότητά του) και τα πιθανά όρια των αντικειμενοποιητικών του δράσεων.

Αυτή η εντελώς ασυνήθιστη μορφή στοχασμού οδηγεί στην απόρριψη των ολοκληρωτικών αξιώσεων της κλασικής αντικειμενικότητας χωρίς ωστόσο να την καταδικάζει εξαιτίας αυτού στο σχετικισμό. Στην πραγματικότητα, οι συνθήκες δυνατότητας του επιστημονικού υποκειμένου και εκείνες του αντικειμένου του αποτελούν ένα και το αυτό και σε κάθε πρόοδο στη γνώση των κοινωνικών συνθηκών παραγωγής επιστημονικών υποκειμένων αντιστοιχεί και μία πρόοδος στη γνώση του επιστημονικού αντικειμένου, και αντιστρόφως. Αυτό δε φαίνεται πουθενά αλλού τόσο καθαρά όσο όταν η έρευνα αποκτά ως αντικείμενο το ίδιο το επιστημονικό πεδίο, δηλαδή το αληθινό *υποκείμενο* της επιστημονικής γνώσης.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Ο ολικός διανοούμενος και η ψευδαίσθηση της παντοδυναμίας της σκέψης

Η ψευδαίσθηση της δίχως όρια σκέψης δεν είναι πουθενά αλλού τόσο ορατή όσο στην ανάλυση που αφιερώνει ο Σαρτρ στο έργο του Φλομπέρ και στην οποία αποκαλύπτει τα όρια της κατανόησης που μπορεί να έχει για έναν άλλο διανοούμενο, δηλαδή για τον εαυτό του ως διανοούμενο. Αυτό το όνειρο της παντοδυναμίας έχει τις ρίζες του στη δίχως προηγούμενο κοινωνική θέση που κατασκεύασε ο Σαρτρ συγκεντρώνοντας στο πρόσωπό του και μόνο ένα σύνολο διανοητικών και κοινωνικών εξουσιών που μέχρι τότε ήταν διαχωρισμένες.[58] Παραβιάζοντας το αόρατο αλλά σχεδόν ανυπέρβλητο σύνορο που χώριζε τους καθηγητές, τους φιλοσόφους ή τους κριτικούς από τους συγγραφείς, τους μικροαστούς «χρηματιστές» από τους αστούς «κληρονόμους», την ακαδημαϊκή σύνεση από την καλλιτεχνική τόλμη, την ευρυμάθεια από την έμπνευση, το βάρος της έννοιας από την κομψότητα της γραφής, αλλά και την αναστοχαστικότητα από την αφέλεια, ο Σαρτρ επινόησε και ενσάρκωσε κυριολεκτικά τη μορφή του *ολικού διανοούμενου*, συγγραφέα-στοχαστή, μεταφυσικού μυθιστοριογράφου και καλλιτέχνη φιλοσόφου, ο οποίος δεσμεύει στους πολιτικούς αγώνες του καιρού του όλες αυτές τις εξουσίες και τις ικανότητες που συγκεντρώνονται στο πρόσωπό του. Κάτι που είχε ως αποτέλεσμα, μεταξύ άλλων, να του δώσει τη δυνατότητα να δημιουργήσει μια ασύμμετρη σχέση τόσο με τους φιλοσόφους όσο και με τους συγγραφείς, του παρόντος ή του παρελθόντος, θεωρώντας ότι σκεφτόταν καλύτερα από εκείνους, καθιστώντας την εμπειρία του διανοούμενου και την κοινωνική του καταστατική θέση το προνομιακό αντικείμενο μιας ανάλυσης την οποία θεωρούσε απολύτως διαυγή.

Η φιλοσοφική «επανάσταση» εναντίον των φιλοσόφων της γνώσης (που συμβολίζονται από τον Λεόν Μπρουνσβίγκ) συμβαδίζει με την «επανάσταση» στη γρα-

---

[58] Επανέρχομαι εδώ στα θέματα, και ενίοτε και στους όρους, ενός άρθρου που γράφτηκε πριν από πολλά χρόνια (βλ. P. Bourdieu, «Sartre», *London Review of Books*, τ. II, τχ. 22, 20 Νοεμβρίου-2 Δεκεμβρίου 1980, σσ. 11-12) χωρίς να τα συνοδεύσω με όλα τα στοιχεία των κειμένων στα οποία αναφέρομαι, παραπέμποντας στο έργο της Anna Boschetti, *Sartre et «Les Temps Modernes»*, Παρίσι, Minuit, 1985, όπου διευκρινίζει και εμβαθύνει, με μια συστηματική μελέτη τόσο του πεδίου όσο και του έργου, την ανάλυση που εγώ είχα μόνο σκιαγραφήσει.

φή της φιλοσοφίας. Η υλοποίηση της χουσσερλιανής θεωρίας της προθετικότητας που οδηγεί στην αντικατάσταση του κλειστού κόσμου της συνείδησης που γνωρίζει τον εαυτό της από τον ανοιχτό κόσμο της συνείδησης που «εκρήγνυται προς» τα πράγματα, προς τον κόσμο, προς τους άλλους, έχει ως αποτέλεσμα την εισβολή στο φιλοσοφικό λόγο ενός ολόκληρου σύμπαντος νέων αντικειμένων (όπως το περίφημο γκαρσόνι), τα οποία ήταν αποκλεισμένα από τη μάλλον περιορισμένη ατμόσφαιρα της «ακαδημαϊκής» φιλοσοφίας και αποτελούσαν μέχρι τότε αποκλειστικότητα των συγγραφέων. Φέρνει επίσης και ένα νέο, φανερά λογοτεχνικό, τρόπο ομιλίας γι' αυτά τα ασυνήθιστα πράγματα. Και ένα νέο βιοτικό ύφος: ο φιλόσοφος γράφει, κατά την παράδοση του συγγραφέα, στο τραπέζι του καφενείου. Όπως καταδεικνύει και το γεγονός ότι επέλεξε τον Gallimard, προμαχώνα της καθαρής λογοτεχνίας, για να εκδώσει φιλοσοφικά κείμενα που μέχρι τότε προορίζονταν για τον Alcan, πρόγονο του Presses Universitaires, ο Σαρτρ καταργεί το σύνορο μεταξύ της λογοτεχνικής φιλοσοφίας και της φιλοσοφικής λογοτεχνίας, μεταξύ των φαινομένων της «λογοτεχνικότητας» που επικυρώνονται από τη φαινομενολογική ανάλυση και των φαινομένων της βαθύτητας που εξασφαλίζονται από τις υπαρξιακές αναλύσεις του μεταφυσικού μυθιστορήματος, όπως είναι η *Ναυτία* ή ο *Τοίχος*. Δραματοποιώντας και απλουστεύοντας φιλοσοφικά θέματα, τα θεατρικά έργα θέσης, όπως το *Κεκλεισμένων των θυρών* ή το *Ο Διάβολος και ο καλός Θεός*, τα προδιαθέτουν να εισέλθουν ταυτοχρόνως στην αστική συζήτηση και στα μαθήματα φιλοσοφίας.

Παραχωρημένη παραδοσιακά στους πανεπιστημιακούς, η κριτική είναι η αναπόφευκτη συνοδεία αυτού του βαθύτατου μετασχηματισμού της δομής του καταμερισμού της διανοητικής εργασίας. Κατά τη διάρκεια των χρόνων της μαθητείας του, ο Σαρτρ βρίσκει στην ανάλυση των αγαπημένων του συγγραφέων, που όλοι βρίσκονται εκτός του σχολικού πανθέου, μια ευκαιρία, κάπως ακαδημαϊκή ωστόσο, να καταγράψει και να αφομοιώσει τις συστατικές τεχνικές της «τέχνης» [métier] του συγγραφέα της πρωτοπορίας ενσωματώνοντας τη συμβολή του Σελίν, του Τζόυς, του Κάφκα και του Φόκνερ σε μια λογοτεχνική φόρμα εκ των προτέρων και δικαιολογημένα αναγνωρισμένη ως ιδιαζόντως «κλασική». Όπως και στο χώρο του θεάτρου, όπου παραμένει πιο κοντά στον Ζιροντού, έναν άλλο συγγραφέα της École Normale, ή, οριακά, στον Μπρεχτ —για τους *Έγκλειστους της Αλτόνα*—, παρά στον Ιονέσκο ή τον Μπέκετ, δεν επιτελεί στο μυθιστόρημα τη μορφική επανάσταση την οποία επικαλούνται οι κριτικές του στο *Situations*. Ωστόσο, ο κριτικός λόγος τού επιτρέπει να δίνει την εντύπωση μιας διαπίστευσης αναλυτή στο εγχείρημά του να επιβάλει ένα νέο ορισμό του συγγραφέα και της μυθιστορηματικής φόρμας. Γράφοντας, με αφορμή τον Φόκνερ, ότι κάθε μυθιστορηματική τεχνική εμπεριέχει μια μεταφυσική, συγκροτείται ο ίδιος ως κάτοχος του μονοπωλίου της νομιμότητας στο χώρο του μυθιστορήματος εναντίον του Ζιντ, του Μοριάκ, του Μαλρό και άλλων, διότι είναι ο μόνος που διαθέτει πτυχίο μεταφυσικού. Η λειτουργία αυτονομιμοποίησης της κριτικής είναι απολύτως φανερή όταν, φτάνοντας πολύ κοντά στην πολεμική, εφαρμόζεται στους πιο άμεσους ανταγωνιστές, τον Καμύ, τον Μπλανσό

ή τον Μπατάιγ, υποψήφιους για την κυρίαρχη θέση, όπου δεν υπάρχει χώρος παρά μόνο για έναν, και στα συνακόλουθα εμβλήματα και χαρακτηριστικά, όπως το δικαίωμα διεκδίκησης της κληρονομιάς του Κάφκα, του κατεξοχήν μεταφυσικού μυθιστοριογράφου.

Οι στρατηγικές διάκρισης που επιτρέπει η κριτική οφείλουν την ιδιαίτερη αποτελεσματικότητά τους στο γεγονός ότι στηρίζονται σε ένα «ολικό» έργο που εξουσιοδοτεί το δημιουργό του να εισαγάγει στον καθένα από τους χώρους το σύνολο του τεχνικού και συμβολικού κεφαλαίου που έχει αποκτήσει στους άλλους, τη μεταφυσική στο μυθιστόρημα ή τη φιλοσοφία στο θέατρο, προσδιορίζοντας ταυτοχρόνως τους ανταγωνιστές του ως μερικούς, ή ακόμα και ακρωτηριασμένους, διανοούμενους: ο Μερλό-Ποντύ, παρά τις όποιες προσπάθειές του στην κριτική, είναι μόνο φιλόσοφος· ο Καμύ, επειδή με αφέλεια αποκάλυψε, στο *Μύθο του Σίσυφου* ή στον *Επαναστατημένο άνθρωπο*, ότι δεν είχε μεγάλη σχέση με επαγγελματία φιλόσοφο, είναι μόνο μυθιστοριογράφος· ο Μπλανσό είναι μόνο κριτικός και ο Μπατάιγ μόνο δοκιμιογράφος· δε χρειάζεται να μιλήσουμε καν για τον Αρόν, ο οποίος υποτιμάται εξάλλου επειδή δεν ανέλαβε την άλλη υποχρεωτική συνιστώσα της μορφής του ολικού διανοούμενου, τη στράτευση (στην Αριστερά).

Προετοιμασμένη από τα κριτικά δοκίμια και τα φιλοσοφικά μανιφέστα της προπολεμικής περιόδου, καθώς επίσης και από τη μεγάλη επιτυχία της *Ναυτίας*, που αναγνωρίστηκε αμέσως ως η «μεγαλειώδης» σύνθεση της λογοτεχνίας και της φιλοσοφίας, η συγκέντρωση όλων των ειδών διανοητικού κεφαλαίου που θεμελιώνει τη μορφή του ολικού διανοούμενου ολοκληρώνεται αμέσως μετά τον πόλεμο με τη δημιουργία τής *Les Temps Modernes*. Η «επιθεώρηση της διανόησης», που, όπως μαρτυρά η σύνθεση της συντακτικής της επιτροπής, συγκεντρώνει κάτω από τη σημαία του Σαρτρ τους εν ζωή εκπροσώπους όλων των διανοητικών παραδόσεων που συμφιλιώνονται στο έργο και στο πρόσωπο του ιδρυτή, επιτρέπει να συσταθεί ως συλλογικό πρόγραμμα το σχέδιο του Σαρτρ να στοχαστεί πάνω σε όλες τις όψεις της ύπαρξης («δεν πρέπει να χάσουμε τίποτα από την εποχή μας», όπως έλεγε το πρώτο «εκδοτικό σημείωμα») και να προσανατολίσει έτσι όλη τη διανοητική παραγωγή, τόσο στη μορφή όσο και στα θέματά της.

Αλλά η συμφιλίωση όλων των ειδών παραγωγής που πραγματοποιεί ο Σαρτρ παραμένει μια ιδιαίτερη μορφή της φιλοσοφικής φιλοδοξίας, που προέρχεται από τη διασταύρωση δύο φαινομενολογιών, της φαινομενολογίας του Χέγκελ, διαβασμένης από τον Κοζέβ, και της φαινομενολογίας του Χούσσερλ, αναθεωρημένης από τον Χάιντεγκερ. Μέσω του φιλοσόφου-συγγραφέα, η φιλοσοφία, η οποία, κυρίως με τον Καντ, είχε διακηρυχθεί ενάντια στους «κοσμικούς» συμβιβασμούς, κατακτά μέσα σε ολόκληρο το πεδίο της διανόησης την ηγεμονική θέση που πάντοτε διεκδικούσε — χωρίς ποτέ να την αποκτήσει πραγματικά παρά μόνο στο πανεπιστημιακό πεδίο. Και καταλαβαίνουμε ότι η θέληση αναγωγής στο ολικό, μορφή που ενδύεται η φιλοδοξία για απόλυτη εξουσία στο πεδίο της διανόησης, δε διακηρύσσεται τόσο ξεκάθαρα πουθενά αλλού όσο στα φιλοσοφικά έργα, και κατ' αρχάς στο *Είναι και το Μηδέν*, πρώτη διακήρυξη της αξίωσης της αξεπέραστης σκέψης (που θα βρει

το απόλυτο όπλο της στην παμφάγο διαλεκτική της *Κριτικής του διαλεκτικού λόγου*, έσχατη προσπάθεια διατήρησης μιας απειλούμενης διανοητικής εξουσίας): ο ίδιος ο όγκος του έργου, που ταιριάζει περισσότερο σε συνόψεις ή πραγματείες, η ευρύτητα του πεδίου θεώρησης και του σύμπαντος των αντικειμένων που προσεγγίζει, η οποία φαινομενικά έχει την έκταση της ίδιας της ζωής, αλλά είναι εντέλει πολύ κλασική και πολύ κοντά σε μια διευρυμένη σχολική παράδοση, η ύψιστη έπαρση (που δηλώνεται μεταξύ άλλων σημείων και με την απουσία αναφορών) της αντιπαράθεσης με δημιουργούς πολύ υψηλότερου επιπέδου, τον Χέγκελ, τον Χούσερλ ή τον Χάιντεγκερ, και κυρίως ίσως η αξίωση να ξεπεράσει τα πάντα και να διατηρήσει τα πάντα, ξεκινώντας από ανταγωνιστικά συστήματα σκέψης, όπως είναι η ψυχανάλυση ή οι κοινωνικές επιστήμες, όλα σ' αυτό το έργο μαρτυρούν τη βούληση να θεσμιστεί η φιλοσοφία ως θεμελιακός θεσμός, θεμελιωμένη για να βασιλεύει κατ' αποκλειστικότητα σε όλους τους χώρους της ύπαρξης και της σκέψης, να εγκαθιδρυθεί ως υπερβατικός θεσμός, ικανός να αποκαλύψει στο πρόσωπο, στο θεσμό ή στη σκέψη στα οποία εφαρμόζεται μια δική τους αλήθεια την οποία αυτά δεν κατέχουν.

Έχοντας γίνει η ενσάρκωση του ολικού διανοούμενου, ο Σαρτρ δεν μπορούσε να μην έρθει αντιμέτωπος με τις απαιτήσεις της στράτευσης που ήταν εγγεγραμμένες στο πρόσωπο του διανοούμενου από την εποχή του Ζολά καθώς και με την κλήση στην ηθική αυθεντία που ήταν τόσο απόλυτα συστατικό στοιχείο της μορφής του διανοούμενου ώστε είχε επιβληθεί στιγμιαία ακόμα και στον Ζιντ. Αντιμέτωπος με την πολιτική, πράγμα που σημαίνει, στη σχεδόν επαναστατική περίοδο που ακολούθησε το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, με το Κομουνιστικό Κόμμα, βρίσκει για μια ακόμα φορά, στην τυπικά φιλοσοφική στρατηγική της ριζοσπαστικής υπέρβασης μέσω της κριτικής αμφισβήτησης των θεμελίων (την οποία θα χρησιμοποιήσει επίσης απέναντι στο μαρξισμό και στις επιστήμες του ανθρώπου), το μέσο να δώσει μια θεωρητικά αποδεκτή μορφή στη σχέση αμοιβαίας νομιμότητας που προσπαθεί να συνάψει με το Κόμμα (με τον τρόπο που το έκαναν προπολεμικά οι σουρεαλιστές, αν και τότε ήταν πολύ διαφορετική τόσο η διανοητική ατμόσφαιρα όσο και η κατάσταση του Κομουνιστικού Κόμματος). Η ελεύθερη συναίνεση του «συνοδοιπόρου» υψηλού επιπέδου δεν έχει καμία σχέση με τη δίχως όρους παράδοση του εαυτού (καλή για το προλεταριάτο, σύμφωνα με την εξίσωση «Το Κόμμα *είναι* το προλεταριάτο»...) την οποία θέλησαν πολύ συχνά να δουν σε αυτή: είναι αυτό που επιτρέπει στο διανοούμενο να συσταθεί ως θεμελιακή συνείδηση του Κόμματος, να τοποθετηθεί ως προς το Κόμμα και ως προς το «λαό» σε μια σχέση που είναι η σχέση τού Δι' εαυτό με το Καθεαυτό, και να εξασφαλίσει έτσι ένα πιστοποιητικό επαναστατικής αρετής διασώζοντας ταυτόχρονα την πλήρη ελευθερία μιας εκλεκτικής προσχώρησης που διώνεται ως η μόνη ικανή να θεμελιωθεί λογικά. Αυτή η απόσταση σε σχέση με όλες τις παγιωμένες θέσεις και εκείνους που τις καταλαμβάνουν, κομουνιστές τής *La Nouvelle Critique* ή καθολικούς τής *L'Esprit*, είναι αυτό που προσδιορίζει τον «ελεύθερο διανοούμενο» και την οντολογική του μεταμόρφωση, το Δι' εαυτό.

Θα μπορούσαμε πράγματι να καταδείξουμε ότι οι θεμελιώδεις κατηγορίες της σαρτρικής οντολογίας, το Δι' εαυτό και το Καθεαυτό, είναι μια εξιδανικευμένη μορφή της αντίθεσης που στοιχειώνει όλο το έργο του Σαρτρ μεταξύ του «διανοούμενου» και του «αστού» ή του λαού: αδικαιολόγητος «μπάσταρδος», λεπτή μεμβράνη μηδενός και ελευθερίας μεταξύ των αστών, των «καθαρμάτων» της *Ναυτίας*, και του λαού, που το κοινό τους στοιχείο είναι ότι είναι πλήρως αυτό που είναι, τίποτα παραπάνω, ο διανοούμενος βρίσκεται πάντα σε απόσταση από τον εαυτό του, χωρισμένος από το είναι του, άρα και από όλους εκείνους που είναι κάτι μόνο και μόνο επειδή είναι, χάρη στην ελάχιστη και ανυπέρβλητη απόκλιση που συνιστά τη δυστυχία και το μεγαλείο του.[59] Τη δυστυχία του, δηλαδή το μεγαλείο του: αυτή η ανατροπή βρίσκεται στην καρδιά της ιδεολογικής μεταμόρφωσης που, από τον Φλομπέρ στον Σαρτρ (και πέρα απ' αυτόν), επιτρέπει στο διανοούμενο να θεμελιώνει την πνευματική του τιμή στη μετουσίωση του αποκλεισμού του από τις εφήμερες εξουσίες και προνόμια σε ελεύθερη επιλογή. Και η «επιθυμία να γίνει Θεός», φαντασιακή ένωση του Καθεαυτό με το Δι' εαυτό, την οποία ο Σαρτρ εγγράφει στην καθολικότητα της ανθρώπινης κατάστασης, θα μπορούσε να είναι τελικά μονάχα μια μετασχηματισμένη μορφή της φιλοδοξίας να συμφιλιωθούν η ικανοποιημένη πληρότητα του αστού και η κριτική ανησυχία του διανοούμενου, μανδαρινικό όνειρο που εκφράζεται με μεγαλύτερη αφέλεια στον Φλομπέρ: «να ζω σαν αστός και να σκέφτομαι σαν ημίθεος».

Ο Σαρτρ μετατρέπει σε οντολογική δομή, συστατική της ανθρώπινης ύπαρξης στην καθολικότητά της, την κοινωνική εμπειρία του διανοούμενου, προνομιούχου παρία, ταγμένου στην (ευλογημένη) κατάρα της συνείδησης που του απαγορεύει τη μακάρια συνύπαρξη με τον εαυτό του, και της ελευθερίας που τον θέτει σε απόσταση από την κατάστασή του και τις οροεξαρτήσεις του. Η δυσθυμία που εκφράζει είναι η δυσκολία τού να είναι διανοούμενος και όχι η δυσφορία μέσα στον κόσμο της διανόησης όπου κινείται, στο τέλος τέλος, όπως το ψάρι μέσα στο νερό.[60]

---

[59] Αυτή η στάση να συγχέουν μέσα στην ίδια λογική τάξη τον «αστό» και το «λαό» αποτελεί σταθερά της θεώρησης του κοινωνικού κόσμου των συγγραφέων και των καλλιτεχνών και, γενικότερα, των διανοουμένων. Την παρατηρούμε κυρίως στον Φλομπέρ.

[60] Μια πιο πλήρης κατανόηση του «φαινομένου Σαρτρ» θα προϋπέθετε να αναλύσουμε τις κοινωνικές συνθήκες εμφάνισης της κοινωνικής ζήτησης μιας προφητείας για τους διανοούμενους: συγκυριακές συνθήκες, όπως οι εμπειρίες ρήξης, τραγικού και άγχους συνδεδεμένες με τις συλλογικές και ατομικές κρίσεις που δημιουργήθηκαν από τον πόλεμο, την κατοχή, την αντίσταση και την απελευθέρωση· δομικές συνθήκες, όπως η ύπαρξη ενός αυτόνομου πεδίου της διανόησης εφοδιασμένου με τους δικούς του θεσμούς αναπαραγωγής (École Normale Supérieure) και νομιμοποίησης (επιθεωρήσεις, όμιλοι, εκδότες, ακαδημίες κτλ.), άρα ικανού να υπερασπιστεί την ανεξάρτητη ύπαρξη μιας «αριστοκρατίας της διάνοιας», διαχωρισμένης από την εξουσία, ακόμη και ενάντιας στις εξουσίες, και δυνάμενου να επιβάλει και να επικυρώσει έναν ιδιαίτερο ορισμό της διανοητικής ολοκλήρωσης.

2

ΤΟ ΣΗΜΕΙΟ ΘΕΑΣΗΣ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ[1]

Κάποιες γενικές ιδιότητες των πεδίων πολιτιστικής παραγωγής

Ο στόχος ενός αληθινού κριτικού θα πρέπει
να είναι να ανακαλύψει ποιο είναι το πρόβλημα
που θέτει (εν γνώσει του ή όχι) ο δημιουργός
και να απαντήσει αν έχει λύσει ή όχι
αυτό το πρόβλημα.

Πολ Βαλερύ

Η επιστήμη των πολιτιστικών έργων προϋποθέτει τρεις λειτουργίες τόσο αναγκαίες και αναγκαστικά συνδεδεμένες όσο και τα τρία επίπεδα της κοινωνικής πραγματικότητας που αυτές αντιλαμβάνονται: πρώτον, την ανάλυση της θέσης του λογοτεχνικού (κτλ.) πεδίου στους κόλπους του πεδίου της εξουσίας, καθώς και της εξέλιξής του στο πέρασμα του χρόνου· δεύτερον, την ανάλυση της εσωτερικής δομής του λογοτεχνικού (κτλ.) πεδίου, —σύμπαντος που υπακούει στους δικούς του νόμους λειτουργίας και αλλαγής—, δηλαδή της δομής των αντικειμενικών σχέσεων μεταξύ των θέσεων που καταλαμβάνουν τα άτομα ή οι ομάδες που βρίσκονται σε κατάσταση ανταγωνισμού με ζητούμενο τη νομιμότητα· τέλος, την ανάλυση της γένεσης των έξεων των κατόχων αυτών των θέσεων, δηλαδή των συστημά-

---

[1] Για επιπλέον επιμέρους διευκρινίσεις, βλ. Pierre Bourdieu, *Πρακτικοί λόγοι για μια θεωρία της δράσης*, *ό.π.*, σσ. 55-89. (Σ.τ.Ε.)

των των διαθέσεων που, ως προϊόν μιας κοινωνικής τροχιάς και μιας θέσης στο εσωτερικό του λογοτεχνικού (κτλ.) πεδίου, βρίσκουν σ' αυτήν τη θέση μια λιγότερο ή περισσότερο ευνοϊκή ευκαιρία να ενεργοποιηθούν (η κατασκευή του πεδίου είναι το λογικό προαπαιτούμενο για την κατασκευή της κοινωνικής τροχιάς ως ακολουθίας των θέσεων που έχουν διαδοχικά καταληφθεί μέσα σ' αυτό το πεδίο).[2]

Ο αναγνώστης μπορεί, σε όλη την έκταση αυτού του κειμένου, να αντικαθιστά τη λέξη *συγγραφέας* με τις λέξεις *ζωγράφος, φιλόσοφος, επιστήμονας* κτλ. και τη λέξη *λογοτεχνικό* με τις λέξεις *καλλιτεχνικό, φιλοσοφικό, επιστημονικό* κτλ. (Για να του το υπενθυμίζουμε κάθε φορά που αυτό θα είναι απαραίτητο, δηλαδή κάθε φορά που δε θα έχουμε τη δυνατότητα να καταφεύγουμε στη γενική περιγραφή *πολιτιστικός παραγωγός*, η οποία επιλέχθηκε χωρίς ιδιαίτερη ικανοποίηση για να δηλώσει τη ρήξη με τη χαρισματική ιδεολογία του «δημιουργού», θα συνοδεύουμε τη λέξη *συγγραφέας* με το κτλ.) Αυτό δε σημαίνει πως αγνοούμε τις διαφορές μεταξύ των πεδίων. Έτσι, παραδείγματος χάρη, η ένταση του αγώνα ποικίλλει ανάλογα με τα είδη και ανάλογα με τη σπανιότητα της ειδικής επάρκειας που αυτά απαιτούν σε κάθε εποχή, δηλαδή ανάλογα με την πιθανότητα «αθέμιτου ανταγωνισμού» ή «παράνομης άσκησης» (πράγμα που εξηγεί το δίχως άλλο γιατί το πεδίο της διανόησης, που βρίσκεται αδιάκοπα υπό την απειλή της ετερονομίας και των ετερόνομων παραγωγών, είναι ένας από τους προνομιούχους τόπους για να αντιληφθούμε τη λογική των αγώνων που στοιχειώνουν όλα τα πεδία).

Έτσι, η πραγματική ιεραρχία των εξηγητικών παραγόντων επιβάλλει την αντιστροφή της πορείας που υιοθετούν συνήθως οι αναλυτές: πρέπει να αναρωτηθούμε όχι πώς ο τάδε συγγραφέας κατάφερε να γίνει αυτό που έγινε —με κίνδυνο να υποπέσουμε στην αναδρομική ψευδαίσθηση της ανακατασκευασμένης συνοχής—, αλλά πώς, δεδομένης της κοινωνικής καταγωγής του και των κοινωνικά συστημένων ιδιοτήτων που οφείλει σ' αυτήν, μπόρεσε να καταλάβει ή, σε ορισμένες περιπτώσεις, να παραγάγει θέσεις ήδη κατασκευασμένες ή προς κατασκευήν, τις οποίες προσέφερε μια συγκεκριμένη κατάσταση του λογοτεχνικού (κτλ.) πεδίου, και να δώσει έτσι μια κατά

---

[2] Αυτό το κείμενο, που έχει στόχο να αποσπάσει από τις ιστορικές αναλύσεις του λογοτεχνικού πεδίου που παρουσιάστηκαν παραπάνω προτάσεις έγκυρες για το σύνολο των πεδίων πολιτιστικής παραγωγής, τείνει να θέσει εντός παρενθέσεων την ειδική λογική καθενός από τα εξειδικευμένα πεδία (θρησκευτικό, πολιτικό, δικαιικό, φιλοσοφικό, επιστημονικό) την οποία έχω αναλύσει αλλού και θα αποτελέσει το αντικείμενο ενός επόμενου έργου.

το μάλλον ή ήττον πλήρη και συνεκτική έκφραση των θεσιληψιών που ήταν εν δυνάμει εγγεγραμμένες σ' αυτές τις θέσεις (παραδείγματος χάρη, στην περίπτωση του Φλομπέρ, των αντιφάσεων που ήταν εγγενείς στην τέχνη για την τέχνη και, γενικότερα, στην κατάσταση του καλλιτέχνη).

Το λογοτεχνικό πεδίο μέσα στο πεδίο της εξουσίας

Πολλές από τις πρακτικές και τις αναπαραστάσεις των καλλιτεχνών και των συγγραφέων (παραδείγματος χάρη, η αμφιθυμία τους τόσο απέναντι στο «λαό» όσο και απέναντι στους «αστούς») δεν μπορούν να ερμηνευτούν παρά μόνο αναφορικά με το πεδίο της εξουσίας, στο εσωτερικό του οποίου το λογοτεχνικό (κτλ.) πεδίο καταλαμβάνει μια θέση κυριαρχούμενη. Το πεδίο της εξουσίας είναι ο χώρος των συσχετισμών δυνάμεων μεταξύ δρώντων ή θεσμών που έχουν ως κοινό την κατοχή του απαραίτητου κεφαλαίου για να καταλαμβάνουν κυρίαρχες θέσεις μέσα στα διαφορετικά πεδία (οικονομικό ή πολιτιστικό κυρίως). Είναι ο τόπος των αγώνων μεταξύ κατόχων διαφορετικών εξουσιών (ή ειδών κεφαλαίου) οι οποίοι, όπως οι συμβολικοί αγώνες μεταξύ των καλλιτεχνών και των «αστών» του 19ου αιώνα, έχουν ως διακύβευμα την αλλαγή ή τη συντήρηση της σχετικής αξίας των διαφορετικών ειδών κεφαλαίου η οποία καθορίζει, ανά πάσα στιγμή, τις δυνάμεις που είναι ικανές να εμπλακούν σε αυτούς τους αγώνες.[3]

Αληθινή πρόκληση προς όλες τις μορφές οικονομισμού, η λογοτεχνική (κτλ.) τάξη, που θεσμίζεται προοδευτικά στο τέλος μιας μακράς και αργής διαδικασίας αυτονόμησης, παρουσιάζεται ως ένας ανεστραμμένος οικονομικός κόσμος: αυτοί που εισέρχονται σ' αυτήν έχουν συμφέρον στην ανιδιοτέλεια· όπως η *προφητεία*, και ειδικά η προφητεία της δυστυχίας, η οποία, σύμφωνα με τον Βέμπερ, αποδεικνύει την αυθεντικότητά της από το γε-

---

[3] Η έννοια του πεδίου της εξουσίας έχει εισαχθεί (βλ. P. Bourdieu, «Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe», *Scolies*, τχ. 1, 1971, σσ. 7-26) για να εξηγήσει τα *φαινόμενα* που μπορούσαν να παρατηρηθούν στους κόλπους του λογοτεχνικού ή του καλλιτεχνικού πεδίου και που ασκούνταν, με διαφορετική ένταση, στο σύνολο των συγγραφέων ή των καλλιτεχνών. Το περιεχόμενο της έννοιας συγκεκριμενοποιήθηκε σιγά σιγά, κυρίως χάρη στις έρευνες που διεξήχθησαν σχετικά με τις μεγάλες σχολές και το σύνολο των κυρίαρχων θέσεων στις οποίες αυτές οδηγούν (βλ. P. Bourdieu, *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, *ό.π.*, σ. 375 κ.ε.· στα ελληνικά, βλ. P. B., *Πρακτικοί λόγοι για τη θεωρία της δράσης*, μτφρ. Ρ. Τουτουντζή, Αθήνα, Πλέθρον, 2000, σσ. 35-48).

γονός ότι δεν προσφέρει καμία ανταμοιβή,[4] η αιρετική ρήξη με τις ισχύουσες καλλιτεχνικές παραδόσεις βρίσκει το κριτήριο αυθεντικότητάς της στην ανιδιοτέλεια. Πράγμα που δε σημαίνει ότι δεν υπάρχει κάποια οικονομική λογική σ' αυτήν τη χαρισματική οικονομία που θεμελιώνεται σ' ένα είδος κοινωνικού θαύματος, δηλαδή σε μια πράξη απαλλαγμένη από κάθε άλλο καθορισμό πλην της καθαρά αισθητικής πρόθεσης: θα δούμε ότι υπάρχουν οικονομικές προϋποθέσεις για την οικονομική πρόκληση που τείνει να προσανατολίζεται προς τις πλέον ριψοκίνδυνες θέσεις της διανοητικής και καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, καθώς και για την ικανότητα να διατηρείται κανείς σ' αυτές επί μακρόν εν απουσία οποιουδήποτε οικονομικού αντισταθμίσματος· και υπάρχουν επίσης οικονομικές προϋποθέσεις για την πρόσβαση στα συμβολικά οφέλη που είναι και αυτά ικανά να μετατραπούν, κατά το μάλλον ή ήττον μακροπρόθεσμα, σε οικονομικά οφέλη.

Στη βάση αυτής της λογικής, θα πρέπει να αναλύσουμε τις σχέσεις μεταξύ συγγραφέων ή καλλιτεχνών και εκδοτών ή διευθυντών γκαλερί. Αυτά *τα διπλά πρόσωπα* (των οποίων την παραδειγματική μορφή σχεδίασε ο Φλομπέρ στο μυθιστορηματικό πρόσωπο του Αρνού) είναι αυτοί μέσω των οποίων η λογική της «οικονομίας» εισχωρεί μέχρι την καρδιά του σύμπαντος της παραγωγής για παραγωγούς· γι' αυτό και οφείλουν να συγκεντρώνουν εντελώς αντιφατικές διαθέσεις: οικονομικές διαθέσεις που, σε ορισμένους τομείς του πεδίου, είναι εντελώς ξένες στους παραγωγούς, και διανοητικές διαθέσεις που τους φέρνουν κοντά στους παραγωγούς των οποίων την εργασία μπορούν να εκμεταλλεύονται μόνο και μόνο επειδή μπορούν να την εκτιμούν και να της δίνουν αξία. Πράγματι, η λογική των δομικών ομολογιών μεταξύ του πεδίου των εκδοτών ή των γκαλερί και του πεδίου των αντίστοιχων συγγραφέων ή καλλιτεχνών είναι η αιτία που καθένας από τους «εμπόρους του ναού» της τέχνης παρουσιάζει ιδιότητες που τον φέρνουν κοντά στους καλλιτέχνες «του» ή στους συγγραφείς «του», πράγμα που ευνοεί τη σχέση εμπιστοσύνης και πίστης πάνω στην οποία θεμελιώνεται η εκμετάλλευση (οι έμποροι μπορούν να αρκεστούν στο να παγιδεύσουν το συγγραφέα ή τον καλλιτέχνη στο δικό του παιχνίδι, το παιχνίδι της *καταστατικής ανιδιοτέλειας*, για να αποσπάσουν απ' αυτόν την απάρνηση που καθιστά δυνατά τα δικά τους κέρδη).

Λόγω της ιεραρχίας που εγκαθιδρύεται στις σχέσεις μεταξύ των διαφορετικών ειδών κεφαλαίου και μεταξύ των κατόχων τους, τα πεδία πολιτιστικής παραγωγής καταλαμβάνουν, στο επίπεδο του εφήμερου, μια κυριαρχούμενη θέση στους κόλπους του πεδίου της εξουσίας. Όσο απελευθερω-

---

[4] Βλ. M. Weber, *Le Judaïsme antique*, Παρίσι, Plon, 1971, σ. 499.

μένα κι αν είναι από εξωτερικούς περιορισμούς και αιτήματα, τα διαπερνά η αναγκαιότητα των πεδίων που τα περιβάλλουν, δηλαδή η αναγκαιότητα του κέρδους, οικονομικού ή πολιτικού. Συνεπάγεται λοιπόν ότι αποτελούν ανά πάσα στιγμή τον τόπο ενός αγώνα μεταξύ των δύο αρχών ιεράρχησης, της ετερόνομης αρχής, που ευνοεί αυτούς που κυριαρχούν στο πεδίο οικονομικά και πολιτικά (παραδείγματος χάρη, την «αστική τέχνη»), και της αυτόνομης αρχής (παραδείγματος χάρη, της «τέχνης για την τέχνη»), που οδηγεί τους πλέον ριζοσπαστικούς υπερασπιστές της να καταστήσουν την εφήμερη αποτυχία σημάδι εκλογής και την επιτυχία σημάδι συμβιβασμού με την εποχή.[5] Η κατάσταση του συσχετισμού δυνάμεων σ' αυτόν τον αγώνα εξαρτάται από την αυτονομία που διαθέτει *συνολικά* το πεδίο, δηλαδή από το βαθμό στον οποίο τα κανονιστικά πρότυπά του και οι προσίδιες κυρώσεις του καταφέρνουν να επιβληθούν στο σύνολο των παραγωγών πολιτιστικών αγαθών, ακόμη και σ' εκείνους που, επειδή κατέχουν την εφήμερα (και περιστασιακά) κυρίαρχη θέση στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής (συγγραφείς εμπορικών θεατρικών έργων ή μυθιστορημάτων) ή φιλοδοξούν να την καταλάβουν (κυριαρχούμενοι παραγωγοί που είναι διαθέσιμοι για έμμισθες εργασίες), βρίσκονται εγγύτερα στους κατόχους της ομόλογης θέσης μέσα στο πεδίο της εξουσίας, άρα είναι και οι πλέον ευαίσθητοι στα εξωτερικά αιτήματα και οι πλέον ετερόνομοι.

Ο βαθμός αυτονομίας ενός πεδίου πολιτιστικής παραγωγής αποκαλύπτεται στο κατά πόσον η αρχή εξωτερικής ιεράρχησης είναι υποταγμένη στην αρχή της εσωτερικής ιεράρχησης: όσο μεγαλύτερη είναι η αυτονομία, τόσο ο συμβολικός συσχετισμός δυνάμεων ευνοεί τους πιο ανεξάρτητους από τη ζήτηση παραγωγούς και τόσο εντονότερη είναι η τομή μεταξύ των δύο πόλων του πεδίου, δηλαδή μεταξύ του *υποπεδίου περιορισμένης παραγωγής*, όπου οι παραγωγοί έχουν για πελάτες μόνο τους άλλους παραγωγούς, που είναι και οι άμεσοι ανταγωνιστές τους, και του *υποπεδίου της μεγάλης παραγωγής*, που είναι *συμβολικά* αποκλεισμένη και υποτιμημένη. Στο πρώτο, που ο θεμελιώδης νόμος του είναι η ανεξαρτησία απέναντι στα εξωτερικά αιτήματα, η οικονομία των πρακτικών θεμελιώνεται, όπως σε

---

[5] Η καταστατική θέση της «κοινωνικής τέχνης» είναι, υπό αυτήν τη γωνία, εντελώς αμφίσημη: παρ' όλο που συσχετίζει την καλλιτεχνική ή λογοτεχνική παραγωγή με εξωτερικές λειτουργίες (πράγμα που δεν παύουν να της προσάπτουν οι υποστηρικτές της «τέχνης για την τέχνη»), μοιράζεται με την «τέχνη για την τέχνη» τη ριζική αποδοκιμασία της κοσμικής επιτυχίας και της «αστικής τέχνης» που την αναγνωρίζει, περιφρονώντας τις αξίες της «ανιδιοτέλειας».

ένα παιχνίδι όπου κερδίζει όποιος χάνει, σε μια αντιστροφή των θεμελιωδών αρχών του πεδίου της εξουσίας και του οικονομικού πεδίου. Αποκλείει την αναζήτηση του κέρδους και δεν εγγυάται κανενός είδους αντιστοιχία μεταξύ οικονομικής επένδυσης και οικονομικής απόδοσης· καταδικάζει την επιδίωξη των εφήμερων μεγαλείων και τιμών.[6]

Σύμφωνα με την *αρχή της εξωτερικής ιεράρχησης*, που είναι εν ισχύι στις εφήμερα κυρίαρχες περιοχές του πεδίου της εξουσίας (καθώς επίσης και στο οικονομικό πεδίο), δηλαδή σύμφωνα με το κριτήριο της *εφήμερης επιτυχίας* που προσμετράται με βάση τους δείκτες εμπορικής επιτυχίας (όπως είναι το τιράζ των βιβλίων, ο αριθμός παραστάσεων των θεατρικών έργων κτλ.), ή κοινωνικής επιφάνειας (τα παράσημα, τα αξιώματα κτλ.), η πρωτοκαθεδρία περνά στα χέρια των καλλιτεχνών (κτλ.) που είναι γνωστοί και αναγνωρισμένοι από το «μεγάλο κοινό». Η *αρχή της εσωτερικής ιεράρχησης*, δηλαδή ο βαθμός της ειδικής καθιέρωσης, ευνοεί τους καλλιτέχνες (κτλ.) που είναι γνωστοί και αναγνωρισμένοι από τους ομολόγους τους και μόνον από αυτούς (τουλάχιστον στην αρχική φάση του εγχειρήματός τους) και οι οποίοι οφείλουν, τουλάχιστον αρνητικά, το κύρος τους στο γεγονός ότι δεν κάνουν καμία παραχώρηση στη ζήτηση του «μεγάλου κοινού».

Επειδή προσφέρει ένα καλό μέτρο για το βαθμό ανεξαρτησίας («καθαρή τέχνη», «καθαρή έρευνα» κτλ.) ή υποταγής («εμπορική τέχνη», «εφαρμοσμένη έρευνα» κτλ.) ως προς τη ζήτηση του «μεγάλου κοινού» και τους περιορισμούς της αγοράς, άρα και για την υποτιθέμενη προσχώρηση στις αρχές της ανιδιοτέλειας, ο όγκος του κοινού (άρα και η κοινωνική του ποιότητα) συνιστά το δίχως άλλο τον πιο ασφαλή και τον πιο σαφή δείκτη της θέσης που καταλαμβάνει κάποιος μέσα στο πεδίο. Η ετερονομία προκύπτει πράγματι από τη ζήτηση, η οποία μπορεί να πάρει τη μορφή της προσωποποιημένης παραγγελίας, διατυπωμένης από ένα «αφεντικό», μαικήνα ή πελάτη, ή της ανώνυμης προσδοκίας και κύρωσης μιας αγοράς. Απ' αυτό απορρέει ότι δεν υπάρχει τίποτε που να διαχωρίζει με τόση σαφήνεια τους πολιτιστικούς παραγωγούς όσο η σχέση που διατηρούν με την κοσμική ή την *εμπορική επιτυχία* (και τα μέσα για την απόκτησή της, όπως είναι, παραδείγματος χάρη, σήμερα η υποταγή στον Τύπο ή στα σύγχρονα μέσα μαζικής επικοινωνίας): αναγνωρισμένη και αποδεκτή, δηλαδή με κάθε

---

[6] Μπορούμε να καταλάβουμε σ' αυτήν τη λογική ότι, τουλάχιστον σε κάποιους τομείς του πεδίου της ζωγραφικής, η απουσία κάθε σχολικής εκπαίδευσης και κάθε σχολικής καθιέρωσης μπορεί να εμφανίζεται ως τίτλος τιμής.

τρόπο επιζητούμενη από κάποιους, απορρίπτεται από τους υπερασπιστές μιας αρχής αυτόνομης ιεράρχησης ως τεκμήριο ενός μίσθαρνου συμφέροντος για τα οικονομικά και κοινωνικά οφέλη. Και οι πιο αποφασισμένοι υπερασπιστές της αυτονομίας συστήνουν ως κριτήριο θεμελιώδους αξιολόγησης την αντίθεση μεταξύ των έργων που είναι φτιαγμένα για το κοινό και των έργων που οφείλουν να δημιουργήσουν το κοινό τους.

Αυτές οι αντιτιθέμενες θεωρήσεις της εφήμερης επιτυχίας και της οικονομικής κύρωσης είναι η αιτία που είναι λίγα τα πεδία, ίσως μάλιστα μόνο το πεδίο της εξουσίας, όπου ο ανταγωνισμός είναι τόσο ολικός (μέσα στα όρια των συμφερόντων που συνδέονται με το να ανήκει κανείς στο πεδίο) μεταξύ των κατόχων των ακραίων θέσεων: οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες των αντιτιθέμενων άκρων μπορούν, οριακά, να μην έχουν τίποτε κοινό μεταξύ τους εκτός από τη συμμετοχή τους στον αγώνα για την επιβολή αντίθετων ορισμών της λογοτεχνικής ή καλλιτεχνικής παραγωγής. Τέλεια απεικόνιση της διάκρισης μεταξύ των σχέσεων διάδρασης και των δομικών σχέσεων που είναι συστατικές ενός πεδίου, μπορεί να μη συναντηθούν ποτέ, δηλαδή να αγνοούν μεθοδικά οι μεν τους δε και να παραμένουν βαθύτατα προσδιορισμένοι στην πρακτική τους από τη σχέση αντίθεσης που τους ενώνει.

Στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, στιγμή κατά την οποία το λογοτεχνικό πεδίο κατακτά ένα βαθμό αυτονομίας τον οποίο δεν έχει ξεπεράσει ποτέ έκτοτε, έχουμε μια πρώτη ιεραρχία σύμφωνα με το βαθμό πραγματικής ή υποτιθέμενης εξάρτησης από το κοινό, από την επιτυχία, από την οικονομία. Αυτή η κεντρική ιεραρχία τέμνεται επίσης από μια άλλη, που εγκαθιδρύεται (στη δεύτερη, κάθετη διάσταση του χώρου) με κριτήρια την *κοινωνική και «πολιτιστική» ποιότητα* του ανταποκρινόμενου κοινού (που μετριέται βάσει της υποτιθέμενης απόστασής του από την εστία των ειδικών αξιών) και το συμβολικό κεφάλαιο που αυτό το κοινό εξασφαλίζει στους παραγωγούς προσφέροντάς τους την αναγνώρισή του. Έτσι λοιπόν, στους κόλπους του *υποπεδίου της περιορισμένης παραγωγής*, το οποίο, στραμμένο αποκλειστικά στην παραγωγή για παραγωγούς, αναγνωρίζει μόνο την αρχή της ειδικής νομιμότητας, εκείνοι που εξασφαλίζουν την αναγνώριση των ομολόγων τους, υποτιθέμενο δείκτη μιας διαρκούς καθιέρωσης (η καθιερωμένη πρωτοπορία), αντιπαρατίθενται σ' εκείνους που δεν έχουν φτάσει στον ίδιο βαθμό αναγνώρισης από την άποψη των ειδικών κριτηρίων. Αυτή η κατώτερη θέση συγκεντρώνει καλλιτέχνες ή συγγραφείς διαφορετικής ηλικίας και καλλιτεχνικής γενιάς, οι οποίοι μπορούν να αμφισβητούν την καθιερωμένη πρωτοπορία είτε εν ονόματι μιας νέας αρχής νομιμοποίησης, κατά το πρότυπο της αίρεσης, είτε εν

ονόματι της επιστροφής σε μια παλαιά αρχή νομιμοποίησης (βλ. διάγραμμα, σ. 203).

Η μη επιτυχία είναι καθεαυτή αμφίσημη στο βαθμό που μπορεί να προσληφθεί είτε ως αποτέλεσμα επιλογής είτε ως επιβεβλημένη, και δεδομένου ότι οι δείκτες της αναγνώρισης των ομολόγων, η οποία χωρίζει τους «καταραμένους καλλιτέχνες» από τους «αποτυχημένους καλλιτέχνες», είναι πάντοτε αβέβαιοι και αμφίσημοι, τόσο για τους παρατηρητές όσο και για τους ίδιους τους καλλιτέχνες: οι πλέον *ατυχείς* δημιουργοί μπορεί να βρίσκουν σ' αυτή την αντικειμενική απροσδιοριστία το μέσο για να διατηρούν μια αβεβαιότητα σχετικά με την ίδια τους τη μοίρα, βοηθούμενοι σε αυτό από όλα τα θεσμικά ερείσματα που τους εξασφαλίζει η συλλογική κακή πίστη. Εξάλλου, η θεσμοθέτηση της διαρκούς επανάστασης ως νόμιμου τρόπου μετασχηματισμού των πεδίων πολιτιστικής παραγωγής είναι η αιτία που η λογοτεχνική και καλλιτεχνική πρωτοπορία επωφελείται, μετά το τέλος του 19ου αιώνα, από μια ευνοϊκή προκατάληψη, θεμελιωμένη στην ανάμνηση των «σφαλμάτων» πρόσληψης και εκτίμησης των κριτικών και του κοινού τού παρελθόντος. Η αποτυχία μπορεί λοιπόν πάντοτε να βρίσκει δικαιολογίες σε θεσμούς που προέρχονται από μια ολόκληρη ιστορική εργασία, όπως η έννοια του «καταραμένου καλλιτέχνη» που προσδίδει αναγνωρισμένη ύπαρξη στο πραγματικό ή υποθετικό χάσμα μεταξύ της εφήμερης επιτυχίας και της καλλιτεχνικής αξίας· και, ευρύτερα, το γεγονός ότι οι δρώντες ή οι θεσμοί που ορίζονται ή αυτοδιορίζονται αρμόδιοι να κρίνουν και να καθιερώνουν διεξάγουν και οι ίδιοι αγώνα για την καθιέρωση, και άρα μπορούν πάντοτε να σχετικοποιηθούν και να αμφισβητηθούν, εξασφαλίζει μια αντικειμενική υποστήριξη στην εργασία της κακής πίστης, χάρη στην οποία οι ζωγράφοι χωρίς πελατεία, οι ηθοποιοί χωρίς ρόλους, οι συγγραφείς χωρίς δημοσιεύσεις ή χωρίς κοινό μπορούν να κρύβουν την αποτυχία τους παίζοντας με την αμφισημία των κριτηρίων της επιτυχίας που επιτρέπουν να συγχέεται η εκλεκτική και προσωρινή αποτυχία του «καταραμένου καλλιτέχνη» με την απερίφραστη αποτυχία του «ξοφλημένου». Δουλειά που γίνεται όλο και πιο δύσκολη στο βαθμό που, με το χρόνο και τη γήρανση, ο περιορισμός των δυνατοτήτων που προαναγγέλλεται από την επανάληψη των αρνητικών κυρώσεων καθιστά όλο και περισσότερο αστήριχτη τη βολονταριστική παράταση της εφηβικής απροσδιοριστίας.

Ακόμη κι αν η λογική του ανταγωνισμού για την εκ νέου ανακάλυψη, την αποκατάσταση ή την κανονικοποίηση των έργων του παρελθόντος καταλήγει να εξασφαλίζει μια μορφή «λογοτεχνικής επιβίωσης» σε πολλούς συγγραφείς τους οποίους οι σύγχρονοί τους θα τους κατέτασσαν χωρίς δισταγμό στην κατηγορία των «ξοφλη-

μένων», είναι σπάνιο να συναντήσει κανείς μια τόσο εξαιρετική περίπτωση όπως αυτή του Αλφόνς Ραμπ, συγγραφέα του *Album d'un pessimiste*, που πρόσφατα επανεκδόθηκε, και του οποίου η Πασκάλ Καζανοβά σκιαγραφεί έτσι το πορτρέτο: «Αποτυχημένος συγγραφέας, ξεχασμένος, αποσιωπημένος από όλους τους συγχρόνους του, μέτριος ποιητής, γεννήθηκε το 1788 στην Προβηγκία και απέτυχε σε όλα του τα εγχειρήματα. Απογοητευμένος ζωγράφος, κριτικός τέχνης χωρίς σπουδαίο ταλέντο, ερασιτέχνης μουσικός, ηθοποιός που η νότια προφορά του τον καταδίκασε στην κωμωδία, ιστορικός δ΄ κατηγορίας, επαρχιώτης πολιτικός, ανώνυμος λιβελογράφος, περιθωριακός δημοσιογράφος, πέθανε το 1829, αφήνοντας ένα συγκινητικό μεταθανάτιο έργο, απολογία της αυτοκτονίας, με το λογικότατο τίτλο *Album d'un pessimiste* [*Λεύκωμα ενός πεσιμιστή*]. Έναν αιώνα αργότερα ανακηρύχθηκε από τον Αντρέ Μπρετόν "σουρεαλιστής στο θάνατο"».[7]

Ομοίως, στον άλλο πόλο του πεδίου, στο υποπεδίο της μεγάλης παραγωγής, στραμμένο και αφοσιωμένο στην αγορά και στο κέρδος, εγκαθιδρύεται, με τη μεσολάβηση του μεγέθους και της κοινωνικής ποιότητας του κοινού (εν μέρει υπεύθυνου για τον όγκο των κερδών), δηλαδή της αξίας της καθιέρωσης που προσφέρει με την ψήφο του, μια αντίθεση ομόλογη με αυτήν που χωρίζει την καθιερωμένη πρωτοπορία από την πρωτοπορία, η αντίθεση μεταξύ της αστικής τέχνης, που διαθέτει όλα τα δικαιώματα της αστικής τάξης, και της «εμπορικής» τέχνης στην καθαρή της μορφή, διπλά υποτιμημένης, ως εμπορικής και «λαϊκής»: οι συγγραφείς που καταφέρνουν να εξασφαλίσουν τις κοσμικές επιτυχίες και την αστική καθιέρωση (την Ακαδημία κυρίως) διακρίνονται, τόσο χάρη στην κοινωνική τους καταγωγή και την τροχιά τους όσο και χάρη στο βιοτικό τους ύφος και τις λογοτεχνικές τους συγγένειες, από εκείνους που είναι καταδικασμένοι στις λεγόμενες «λαϊκές» επιτυχίες, όπως είναι οι συγγραφείς αγροτικών μυθιστορημάτων, οι συγγραφείς βοντβίλ ή οι τραγουδοποιοί.

Ο βαθμός αυτονομίας του πεδίου μπορεί να μετρηθεί αναλόγως της σημασίας του φαινομένου της αναμετάφρασης ή της *διάθλασης* που η ειδική λογική του επιβάλλει στις εξωτερικές επιρροές ή παραγγελίες, και ανάλογα με την αλλαγή, ή και το μετασχηματισμό, που επιβάλλει στις θρησκευτικές ή πολιτικές παραστάσεις και στους περιορισμούς των εφήμερων εξουσιών (η μηχανιστική μεταφορά της διάθλασης, προφανώς πολύ ατελής, δεν έχει εδώ παρά αρνητική αξία, για να διώξει από το νου το ακόμη πιο ακατάλληλο μοντέλο της αντανάκλασης). Μπορεί να μετρηθεί επίσης

[7] P. Casanova, *Liber*, τχ. 9, Μάρτιος 1992, σ. 15.

αναλόγως της αυστηρότητας των αρνητικών κυρώσεων (ανυποληψία, αφορισμός κτλ.) που επιβάλλονται στις ετερόνομες πρακτικές, όπως είναι η άμεση υποταγή στις πολιτικές ντιρεκτίβες ή ακόμη και στις αισθητικές ή ηθικοπρακτικές απαιτήσεις, και κυρίως αναλόγως του σφρίγους των θετικών παροτρύνσεων στην αντίσταση, δηλαδή στον ανοιχτό αγώνα ενάντια στις εξουσίες (η ίδια θέληση αυτονομίας θα μπορούσε να οδηγήσει σε αντιτιθέμενες θεσιληψίες ανάλογα με τη φύση των εξουσιών στις οποίες αντιπαρατίθεται).

Ο βαθμός αυτονομίας του πεδίου (και, κατά συνέπεια, η κατάσταση των συσχετισμών δυνάμεων που εγκαθιδρύονται σ' αυτό) ποικίλλει σημαντικά ανάλογα με τις εποχές και τις εθνικές παραδόσεις.[8] Εξαρτάται από το συμβολικό κεφάλαιο που έχει συσσωρευτεί στο πέρασμα του χρόνου από τη δράση των διαδοχικών γενεών (από την αξία που προσδίδεται στον τίτλο του συγγραφέα ή του φιλοσόφου, την καταστατική και σχεδόν θεσμοθετημένη άδεια να αμφισβητεί τις εξουσίες κτλ.). Εν ονόματι αυτού ακριβώς του συλλογικού κεφαλαίου, οι πολιτιστικοί παραγωγοί αισθάνονται ότι έχουν το δικαίωμα και το καθήκον να αγνοούν τα αιτήματα ή τις απαιτήσεις των εφήμερων εξουσιών, δηλαδή να τις μάχονται επικαλούμενοι εναντίον τους τις δικές τους αρχές και τα δικά τους καταστατικά πρότυπα. Στο βαθμό που είναι εγγεγραμμένες σε κατάσταση αντικειμενικής δυνητικότητας, ή ακόμη και αναγκαιότητας, στην *ειδική λογική* του πεδίου, ελευθερίες και τολμηρότητες που θα ήταν παράλογες ή απλούστατα αδιανόητες σε μια άλλη κατάσταση του πεδίου ή σ' ένα άλλο πεδίο γίνονται φυσιολογικές, αν όχι και τετριμμένες.[9]

---

[8] Η μορφή που παίρνει η εξάρτηση των πεδίων πολιτιστικής παραγωγής από τις οικονομικές και πολιτικές εξουσίες εξαρτάται το δίχως άλλο σημαντικά από την πραγματική απόσταση μεταξύ των συμπάντων (που μπορεί να μετρηθεί με βάση αντικειμενικούς δείκτες όπως είναι η συχνότητα των διαγενεσιακών και κυρίως ενδογενεσιακών περασμάτων από το ένα σύμπαν στο άλλο, ή με βάση την κοινωνική απόσταση μεταξύ των δύο πληθυσμών, από την άποψη της κοινωνικής καταγωγής, των τόπων εκπαίδευσης, των γαμήλιων ή άλλων δεσμών κτλ.), καθώς επίσης και από την απόσταση στις αμοιβαίες αναπαραστάσεις (που μπορεί επίσης να ποικίλλει από τον αντι-διανοουμενισμό των αγγλοσαξονικών χωρών μέχρι τις διανοουμενίστικες αξιώσεις, κατά μία έννοια εξίσου απειλητικές, της γαλλικής αστικής τάξης).

[9] Είναι φανερό πως η αυτονομία δεν μπορεί να συρρικνωθεί στην ανεξαρτησία που αφήνουν οι εξουσίες: ένας υψηλός βαθμός ελευθερίας που έχει παραχωρηθεί στον κόσμο της τέχνης δε σηματοδοτείται αυτόματα από διακηρύξεις αυτονομίας (σκεφτόμαστε, παραδείγματος χάρη, τους Άγγλους ζωγράφους του 19ου αιώνα, για τους οποίους θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν όφειλαν να έχουν επιτελέσει τις ίδιες ρήξεις με τους Γάλλους

Η συμβολική εξουσία που αποκτάται μέσα από την υπακοή στους κανόνες λειτουργίας του πεδίου αντιτίθεται σε όλες τις μορφές ετερόνομης εξουσίας που κάποιοι καλλιτέχνες ή συγγραφείς και, ευρύτερα, όλοι οι κάτοχοι πολιτισμικού κεφαλαίου —ειδικοί, στελέχη, μηχανικοί, δημοσιογράφοι— ίσως να δουν να τους προσφέρεται ως αντάλλαγμα για τεχνικές ή συμβολικές υπηρεσίες που παρέχουν στους κυρίαρχους (κυρίως στην αναπαραγωγή της καθιερωμένης συμβολικής τάξης). Αυτή η ετερόνομη εξουσία μπορεί να είναι παρούσα ακόμη και μέσα στους κόλπους του πεδίου, και οι πιο απόλυτα αφοσιωμένοι στις εσωτερικές αξίες και αλήθειες παραγωγοί βρίσκονται σημαντικά αποδυναμωμένοι από αυτόν το «δούρειο ίππο» που εκπροσωπούν συγγραφείς και καλλιτέχνες οι οποίοι δέχονται να υποταχθούν στην εξωτερική ζήτηση.

Παρ' όλα αυτά, η υποταγή δεν είναι ποτέ τόσο ολική όσο μας αφήνει να πιστέψουμε η πολεμική θεώρηση όταν αποκαλεί τους συντηρητικούς συγγραφείς απλά *φερέφωνα*. Τίποτε δεν εικονογραφεί τόσο καίρια —επειδή μας επιτρέπει να επιχειρηματολογήσουμε a fortiori— το φαινόμενο της διάθλασης που ασκείται από το πεδίο όσο η περίπτωση των συγγραφέων που είναι πιο εμφανώς υποταγμένοι στις εξωτερικές αναγκαιότητες — αυτές που ασκούν οι πολιτικές εξουσίες, συντηρητικές ή προοδευτικές, ή αυτές που ασκούν οι οικονομικές εξουσίες, οι οποίες μπορεί να βαραίνουν άμεσα ή με τη μεσολάβηση της επιτυχίας στο κοινό ή στον Τύπο κτλ. Η λογική της πολεμικής πολιτικής, που εξακολουθεί να στοιχειώνει πολλές αναλύσεις επιστημονικών αξιώσεων, τείνει να αγνοεί τη διαφορά μεταξύ των αναπαραστάσεων που αυτοί προτείνουν και των αναπαραστάσεων που παράγουν οι ίδιοι οι κυρίαρχοι —τραπεζίτες, διευθυντές εργοστασίων, επιχειρηματίες, ή οι εκπρόσωποί τους στην πολιτική τάξη— όταν δρουν ως ευκαιριακοί παραγωγοί πολιτιστικών αγαθών.

Στην παραδειγματική περίπτωση των συντηρητικών «φιλοσοφιών» που εμφανίζονται στη Γερμανία στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα, δηλαδή τη στιγμή που έχουν κλονιστεί οι παραδοσιακές βάσεις της αριστοκρατίας και της εμπιστοσύνης της στη

ζωγράφους της εποχής τους λόγω του γεγονότος ότι, σε αντίθεση μ' εκείνους, δεν είχαν υποστεί τους τυραννικούς περιορισμούς μιας παντοδύναμης ακαδημίας)· αντίθετα, ένα υψηλός βαθμός περιορισμών και ελέγχου —μέσω, παραδείγματος χάρη, της αυστηρής λογοκρισίας— δεν οδηγεί απαραίτητα στην εξαφάνιση κάθε διακήρυξης αυτονομίας όταν το συλλογικό κεφάλαιο των ειδικών παραδόσεων, των πρωταρχικών θεσμών (λεσχών, εφημερίδων κτλ.) και των προσίδιων προτύπων είναι αρκούντως σημαντικό.

νομιμότητά της (κυρίως εξαιτίας των μεταρρυθμίσεων που καταργούν τα προνόμια και τη δουλοπαροικία), τα έργα που παρήχθησαν από επαγγελματίες ιδεολόγους διακρίνονται αμέσως επειδή φέρουν πλήθος ενδείξεων της ένταξης του συγγραφέα τους στο πεδίο της διανόησης. Έτσι, ακόμη κι όταν επικαλείται αριστοκράτες ξένους στο πεδίο, ένας συγγραφέας όπως ο Άνταμ Μύλλερ, που έγραψε άρθρα και δοκίμια σε πομπώδες και σχεδόν φιλοσοφικό ύφος, καθιστά διάδηλη την ένταξή του στο πεδίο στο βαθμό που αισθάνεται υποχρεωμένος να επιτεθεί με βιαιότητα στον Φίχτε και στις κυρίαρχες διανοητικές παραδόσεις (στον Καντ και στο φυσικό νόμο, στους φυσιοκράτες και στην ορθολογική γεωργία, στον Άνταμ Σμιθ και στην ιδεολογία της αγοράς) πριν προτείνει μια αληθινή «θεωρία», θεμελιωμένη στην «ιδέα» (την οποία διακρίνει από την «έννοια») του «φυσικού πλούτου»· διαχωρίζεται σε αυτό το σημείο από τους απλούς ερασιτέχνες, πολιτικούς ή υψηλούς αριστοκράτες, που δεν τους απασχολούν «θεωρητικές» ανησυχίες: ένας τέτοιος, παραδείγματος χάρη, είναι ο Φρήντριχ Άουγκουστ φον ντερ Μάρβιτζ, ο οποίος με την αθώα βεβαιότητα της άγνοιας εγκωμιάζει, σε γράμματα ή δοκίμια προορισμένα για τους ομοίους του, τη γη, τη γέννηση, τη φύση και την παράδοση, καταγγέλλει τις μεταρρυθμίσεις, το συγκεντρωτισμό της διοίκησης, τη γενίκευση της οικονομίας της αγοράς, και απευθύνεται πολύ άμεσα στους αριστοκράτες που εξασφαλίζουν την αναμετατροπή τους κατατασσόμενοι στο στρατό ή παίζοντας το παιχνίδι του οικονομικού εκσυγχρονισμού.[10]

Ξαναβρίσκουμε την ίδια αντίθεση στη λογοτεχνία τεχνοκρατικής έμπνευσης που άνθησε στη Γαλλία μεταξύ 1950 και 1970, διαχωρίζοντας τους συγγραφείς που, αν και αναπτύσσουν σκέψεις υποκαταστάσιμες στη θεματική τους (πράγμα που δικαιολογεί την ανάλυσή τους ως ένα όλον), διακρίνονται βαθύτατα μέσω των συλλογιστικών στρατηγικών τους και ιδίως μέσω της κατεύθυνσης προς την οποία προσανατόλισαν τις αναφορές τους:[11] οι επαγγελματίες αναφέρονται τόσο περισσότερο —τουλάχιστον αρνητικά— στο πεδίο της διανόησης, στις διαμάχες του και στα προβλήματά του, στις συμβάσεις του και στις προπαραδοχές του, όσο περισσότερο αναγνωρίζονται μέσα σ' αυτό και όσο περισσότερο αναγνωρίζουν οι ίδιοι τα κανονιστικά πρότυπά του (κατανέμονται δε σύμφωνα με μια ιεραρχία η οποία, για να

---

[10] Σχετικά μ' αυτό το ζήτημα, που έχει μελετηθεί εκτενέστατα, θα μπορούσε κανείς να διαβάσει κυρίως το H. Rosenberg, *Bureaucracy and Aristocracy, The Prussian Experience, 1660-1815*, Κέμπριτζ, Harvard University Press, 1958, ιδίως σ. 24· J. R. Gillis, *The Prussian Bureaucracy in Crisis, 1840-1860: Origins of an Administrative Ethos*, Στάνφορντ, Stanford University Press, 1971· και κυρίως το R. Berdahl, *The Politics of the Prussian Nobility: The Development of a Conservative Ideology, 1770-1848*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1989.

[11] Βλ. P. Bourdieu και L. Boltanski, «La production de l'idéologie dominante», *Actes de la recherche en sciences sociales*, τχ. 2-3, 1975, σσ. 4-31.

σταθούμε μόνο σε κάποια σημεία αναφοράς, πηγαίνει από τον Ζαν Φουραστιέ στον Μπερτράν ντε Ζουβενέλ και τον Ρεϋμόν Αρόν)· οι ερασιτέχνες, πολιτικοί (Μισέλ Πονιατόφσκι, Βαλερύ Ζισκάρ ντ' Εσταίν), διευθυντές εργοστασίων (Φρανσουά Νταλ) ή υψηλοί αξιωματούχοι (Φρανσουά Μπλοχ-Λαινέ ή Πιερ Μασσέ), αρκούνται συχνά να αναπαράγουν σχολικούς λόγους, που προέρχονται λιγότερο ή περισσότερο άμεσα από τα έργα ή τα μαθήματα των επαγγελματιών, χωρίς να ενδιαφέρονται για τα προβλήματα που απασχολούν τους διανοούμενους, των οποίων μάλιστα αγνοούν συχνά ακόμη και την ύπαρξη.

Αντικειμενικά και υποκειμενικά ξένοι στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής, οι παραγωγοί τους οποίους μπορούμε να αποκαλέσουμε *ναΐφ*, κατ' αναλογία με το πεδίο της ζωγραφικής, μπορούν να εκφράζουν τις πεποιθήσεις τους σε πρώτο επίπεδο, χωρίς να δίνουν την παραμικρή προσοχή στους άλλους παραγωγούς (στην περίπτωση των πολιτικών εξαιρούνται εκείνοι που είναι τοποθετημένοι όπως και οι ίδιοι στο πολιτικό πεδίο), όπως μαρτυρεί η απλοϊκότητα του ύφους τους, η υγιής βεβαιότητα για την επιχειρηματολογία τους και κυρίως η αφέλεια των αναφορών τους.

Αντίθετα, με τίμημα να αποκλειστούν από το πεδίο, αυτοί που καταστάσσονται από τις αυτόχθονες ταξινομίες ως «διανοούμενοι της Δεξιάς» δεν έχουν πλέον δικαίωμα σ' αυτήν τη στιβαρή αθωότητα, και η αγωνία τους να διακηρύξουν τις καταστατικές ελευθερίες των διανοουμένων τούς οδηγεί να πάρουν αποστάσεις από τις πρώτες αλήθειες του πρωτογενούς συντηρητισμού, για να τις ξαναβρούν όμως καλύτερα στο τέλος της πολεμικής ενάντια στους «διανοούμενους της Αριστεράς»: ακόμη και η απλότητα ή η διαύγεια που υιοθετούν παρουσιάζεται ως εκούσια άρνηση της μάταιης πολυπλοκότητας εκείνων τους οποίους αποκαλούν, *έξωθεν*, «διανοούμενους», δηλαδή των «διανοουμένων της Αριστεράς». Ο γενεσιουργός τύπος του λόγου τους βρίσκεται ολόκληρος στον περίφημο τίτλο του Ρεϋμόν Αρόν, *Το όπιο των διανοουμένων*, λογοπαίγνιο που στρέφει το μαρξιστικό σλόγκαν για τη θρησκεία ως «όπιο των λαών» ενάντια στους διανοούμενους που είναι ταγμένοι στη μαρξιστική θρησκεία του «λαού», και ενάντια στην αξίωσή τους να ενδυθούν την καταστατική θέση αυτών που αφυπνίζουν συνειδήσεις.[12]

[12] Βλ. παράρτημα, σ. 418.

Ο νόμος και το ζήτημα των ορίων

Οι εσωτερικοί αγώνες, κυρίως εκείνοι που αντιπαραθέτουν τους υποστηρικτές της «καθαρής τέχνης» και τους υποστηρικτές της «αστικής» ή της «εμπορικής τέχνης», οι οποίοι οδηγούν τους πρώτους να αρνούνται στους δεύτερους ακόμη και τον ίδιο τον τίτλο του συγγραφέα, παίρνουν αναπόφευκτα τη μορφή συγκρούσεων *ορισμού*, με την κυριολεκτική έννοια του όρου: ο καθένας στοχεύει να επιβάλει τα *όρια* του πεδίου που είναι ευνοϊκότερα για τα συμφέροντά του ή, πράγμα που είναι τελικά το ίδιο, τον ορισμό των προϋποθέσεων του αληθινού ανήκειν στο πεδίο (ή των τίτλων που δίνουν δικαίωμα στην καταστατική θέση του συγγραφέα, του καλλιτέχνη ή του επιστήμονα) που είναι καταλληλότερα φτιαγμένος ώστε να δικαιολογεί την ύπαρξή του ως έχει. Έτσι, όταν οι υπερασπιστές του πιο «καθαρού», δηλαδή του πιο αυστηρού και του λιγότερο ευρύ ορισμού τού ανήκειν, λένε για έναν αριθμό καλλιτεχνών (κτλ.) ότι δεν είναι *πραγματικά* καλλιτέχνες, ή ότι δεν είναι *αληθινοί* καλλιτέχνες, ουσιαστικά τους αρνούνται να υπάρχουν *ως* καλλιτέχνες — και τους το αρνούνται από το *σημείο θέασης* το οποίο ως «αληθινοί» καλλιτέχνες θέλουν να επιβάλουν στο πεδίο ως νόμιμο σημείο θέασης πάνω στο πεδίο, ως θεμελιώδη νόμο του πεδίου, ως αρχή θεώρησης και διαίρεσης (*νόμο*) που ορίζει το καλλιτεχνικό (κτλ.) πεδίο *ως τέτοιο*, δηλαδή ως τόπο της τέχνης ως τέχνης.

Αυτό το «βλέπειν ως» (κατά την έκφραση του Βιττγκενστάιν) που οι «καθαροί» καλλιτέχνες προσπαθούν να επιβάλουν ενάντια στη συνήθη θεώρηση δεν είναι τίποτε άλλο, τουλάχιστον σ' αυτή την περίπτωση, παρά το θεμελιακό σημείο θέασης μέσω του οποίου το πεδίο συστήνεται ως τέτοιο και το οποίο, εξ αυτού, ορίζει το δικαίωμα εισόδου στο πεδίο: «κανένας να μην μπει εδώ» αν δε διαθέτει ένα σημείο θέασης που να συμφωνεί ή να συμπίπτει με το θεμελιακό σημείο θέασης του πεδίου· αν, αρνούμενος να παίξει το παιχνίδι της τέχνης ως τέχνης, που ορίζεται ενάντια στη συνήθη θεώρηση και ενάντια στους εμπορικούς ή μίσθαρνους σκοπούς εκείνων που τίθενται στην υπηρεσία της, επιθυμεί να αναγάγει τις επιχειρήσεις της τέχνης σε επιχειρήσεις του χρήματος (σύμφωνα με τη θεμελιακή αρχή του οικονομικού πεδίου, «οι επιχειρήσεις είναι επιχειρήσεις»). Ο πιο αυστηρός και περιορισμένος ορισμός του συγγραφέα (κτλ.) που δεχόμαστε σήμερα ως αυτονόητο είναι το προϊόν μιας μακράς σειράς αποκλεισμών ή αφορισμών που έχουν σκοπό να αρνηθούν την ύπαρξη ως συγγραφέων άξιων αυτού του τίτλου σε κάθε είδους παραγωγούς που θα μπορούσαν να ζήσουν ως συγγραφείς εν ονόματι ενός ευρύτερου και χαλαρότερου ορισμού του επαγγέλματος.

Ένα από τα κεντρικά διακυβεύματα των λογοτεχνικών (κτλ.) ανταγω-

νισμών είναι το μονοπώλιο της λογοτεχνικής νομιμότητας, δηλαδή, μεταξύ άλλων, το μονοπώλιο της εξουσίας να λέει κάποιος με εγκυρότητα ποιος έχει το δικαίωμα να αποκαλείται συγγραφέας (κτλ.) ή ακόμη να λέει ποιος είναι συγγραφέας και ποιος έχει την εξουσία να λέει ποιος είναι συγγραφέας· ή, αν το προτιμάτε, είναι το μονοπώλιο της *εξουσίας καθιέρωσης* των παραγωγών ή των προϊόντων. Πιο συγκεκριμένα, ο αγώνας μεταξύ των κατόχων των δύο αντίθετων πόλων του πεδίου πολιτιστικής παραγωγής έχει ως διακύβευμα το μονοπώλιο της επιβολής του νόμιμου ορισμού του συγγραφέα, και είναι κατανοητό ότι οργανώνεται γύρω από την αντίθεση μεταξύ αυτονομίας και ετερονομίας. Κατά συνέπεια, αν το λογοτεχνικό (κτλ.) πεδίο είναι καθολικά αποδεκτό ως ο τόπος ενός αγώνα για τον ορισμό του συγγραφέα (κτλ.), συνεπάγεται ότι δεν υπάρχει καθολικός ορισμός του συγγραφέα και ότι η ανάλυση συναντά πάντοτε μόνον ορισμούς που ανταποκρίνονται σε μια κατάσταση του αγώνα για την επιβολή του νόμιμου ορισμού του συγγραφέα.

Πράγμα που σημαίνει ότι τα προβλήματα δειγματοληψίας που αντιμετωπίζουν όλοι οι ειδικοί δεν μπορούν να επιλυθούν με κάποιο απ' αυτά τα αυθαίρετα διατάγματα της άγνοιας τα οποία βαπτίζονται λειτουργικοί ορισμοί (και που κατά πάσα πιθανότητα είναι μόνο μια ασύνειδη εφαρμογή κάποιου ιστορικού, και άρα, στην περίπτωση που πρόκειται για απομακρυσμένες εποχές, αναχρονιστικού ορισμού): η σημασιολογική ασάφεια εννοιών όπως αυτές του συγγραφέα ή του καλλιτέχνη είναι ταυτοχρόνως το προϊόν και η συνθήκη αγώνων που έχουν σκοπό να επιβάλουν τον ορισμό. Μ' αυτή την έννοια, αποτελεί μέρος της ίδιας της πραγματικότητας που προσπαθεί να ερμηνεύσει. Το να σχεδιάζουμε επί χάρτου και με τρόπο κατά το μάλλον ή ήττον αυθαίρετο διαμάχες που δεν υπάρχουν στην πραγματικότητα, όπως το ερώτημα αν ο τάδε ή ο δείνα μνηστήρας του τίτλου του συγγραφέα (κτλ.) ανήκει στον πληθυσμό των συγγραφέων, σημαίνει ότι ξεχνάμε πως το πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής είναι τόπος αγώνων οι οποίοι, μέσω της επιβολής του κυρίαρχου ορισμού του συγγραφέα, στοχεύουν να περιορίσουν τον πληθυσμό εκείνων που έχουν δικαίωμα να μετέχουν στον αγώνα για τον ορισμό του συγγραφέα.

Αυτός ο αγώνας σχετικά με τα όρια της ομάδας και τις προϋποθέσεις τού ανήκειν δεν έχει τίποτε το αφηρημένο: η πραγματικότητα κάθε πολιτιστικής παραγωγής, και η ίδια η ιδέα του συγγραφέα, μπορούν να βρεθούν ριζικά μεταμορφωμένες μόνο και μόνο από το γεγονός μιας διεύρυνσης του συνόλου των ανθρώπων που έχουν λόγο σχετικά με τα λογοτεχνικά πράγματα. Κατά συνέπεια, κάθε έρευνα που έχει στόχο, παραδείγματος χάρη, να καθορίσει τις ιδιότητες των συγγραφέων ή των καλλιτεχνών σε μια δε-

δομένη στιγμή προκαθορίζει το αποτέλεσμά της μέσω της αρχικής απόφασης με την οποία περιορίζει τον πληθυσμό που υπάγει στη στατιστική ανάλυση.[13]

Ο μόνος τρόπος για να βγούμε από τον κύκλο είναι να τον αντιμετωπίσουμε ως τέτοιον. Είναι ζητούμενο από την ίδια την έρευνα να καταγράψει τους παρόντες ορισμούς, με την αοριστία που είναι εγγενής στις κοινωνικές τους χρήσεις, και να παράσχει τα μέσα για την περιγραφή των κοινωνικών τους βάσεων: παραδείγματος χάρη, αναλύοντας στατιστικά πώς κατανέμονται μεταξύ των (κοινωνικά χαρακτηρισμένων) παραγωγών βιβλίων διάφοροι δείκτες αναγνώρισής τους ως συγγραφέων (όπως είναι η παρουσία σε καταλόγους ή σε παλμαρές), δείκτες που αποδίδονται από διαφορετικούς θεσμούς καταξίωσης (Ακαδημίες, σύστημα εκπαίδευσης, συγγραφείς καταλόγων κτλ.), και εξετάζοντας πώς κατανέμουν τους εαυτούς τους μέσα στον έτσι κατασκευασμένο χώρο οι δημιουργοί των καταλόγων ή των παλμαρές και των ορισμών του συγγραφέα, θα επιτυγχάναμε τον προσδιορισμό των παραγόντων που οροεξαρτούν την πρόσβαση στις διαφορετικές μορφές της καταστατικής θέσης του συγγραφέα, δηλαδή το υπόρρητο και το ρητό περιεχόμενο των παρόντων ορισμών.

Αλλά μπορούμε επίσης να σπάσουμε τον κύκλο κατασκευάζοντας ένα μοντέλο της *διαδικασίας κανονικοποίησης που οδηγεί στην καθιέρωση των συγγραφέων*, μέσω μιας ανάλυσης των διαφορετικών μορφών που, σε διαφορετικές εποχές, έχει υιοθετήσει το λογοτεχνικό πάνθεον στα διαφορετικά παλμαρές που προτείνονται τόσο σε έγγραφα —εγχειρίδια, επιλεγμένα αποσπάσματα κτλ.— όσο και σε μνημεία — πορτρέτα, αγάλματα, προτομές ή μετάλλια των «μεγάλων ανδρών» (σκεφτόμαστε όλα όσα αποκαλύπτει ο Φράνσις Χάσκελ εξετάζοντας τον πίνακα του Ντελαρός, ζωγραφισμένο το 1837 στο ημικύκλιο της Σχολής Καλών Τεχνών και ο οποίος παρουσιάζει το πάνθεον των καθιερωμένων καλλιτεχνών εκείνης της εποχής).[14] Θα μπορούσαμε, συγκεντρώνοντας διαφορετικές μεθόδους, να προσπαθήσουμε να παρακολουθήσουμε τη διαδικασία καθιέρωσης στην ποικιλότητα των μορφών και των εκδηλώσεών της (εγκαίνια αγαλμάτων ή αναμνηστικών πλακών, ονοματοθεσία οδών, δημιουργία εταιρειών εις μνήμην, εισαγωγή στα σχολικά προγράμματα κτλ.), να παρατηρήσουμε τις διακυμάνσεις της αξίας των συγγραφέων (μέσα από τις

---

[13] Το ίδιο ισχύει φυσικά και για τις έρευνες που στοχεύουν να καθορίσουν τα *παλμαρές* συγγραφέων ή καλλιτεχνών, οι οποίες προκαθορίζουν την ταξινόμηση προσδιορίζοντας τον πληθυσμό που είναι άξιος να συμμετάσχει στον καθορισμό της (βλ. P. Bourdieu, *Homo academicus*, Παρίσι, Minuit, παράρτημα 3, «Le hit-parade des intellectuels français ou qui sera juge de la légitimité des juges»).

[14] F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collection in England and France*, Λονδίνο, Phaeton Press, 1976.

καμπύλες των βιβλίων ή των άρθρων που γράφονται γι' αυτούς), να αποκαλύψουμε τη λογική των αγώνων αποκατάστασής τους κτλ. Και μια από τις μεγαλύτερες συμβολές μιας τέτοιας εργασίας θα ήταν η συνειδητοποίηση της διαδικασίας μέσω της οποίας εντυπώνεται συνειδητά ή ασύνειδα στις διάνοιές μας και γίνεται αποδεκτή ως αυτονόητη η κατεστημένη ιεραρχία.[15]

Οι αγώνες για τον ορισμό (ή την κατάταξη) έχουν ως διακύβευμα τα *σύνορα* (μεταξύ των ειδών ή των κλάδων, ή μεταξύ των τρόπων παραγωγής στο εσωτερικό του ίδιου είδους) και, κατά συνέπεια, τις ιεραρχίες. Στόχος τους είναι να ορίσουν τα σύνορα, να τα υπερασπιστούν, να ελέγξουν τις εισόδους, πράγμα που σημαίνει να υπερασπιστούν την κατεστημένη μέσα στο πεδίο τάξη. Πράγματι, η αύξηση του όγκου του πληθυσμού των παραγωγών είναι ένας από τους κύριους τρόπους με τους οποίους οι εξωτερικές αλλαγές πλήττουν τους συσχετισμούς δυνάμεων στους κόλπους του πεδίου: οι μεγάλες ανατροπές γεννιούνται από την εισβολή νεοφερμένων οι οποίοι, μόνο και μόνο λόγω του αριθμού τους και της κοινωνικής τους ποιότητας, εισάγουν νεωτερισμούς στον τομέα των προϊόντων ή των τεχνικών παραγωγής, και τείνουν ή αξιώνουν να επιβάλουν μέσα σ' ένα πεδίο παραγωγής που συνιστά το ίδιο την αγορά του έναν καινούριο τρόπο αξιολόγησης των προϊόντων.

Αρκεί λοιπόν να υπάρχει κανείς μέσα σ' ένα πεδίο για να προκαλεί σε αυτό συνέπειες, ακόμη κι αν πρόκειται για απλές αντιδράσεις αντίστασης ή αποκλεισμού. Επομένως, οι κυρίαρχοι αντιμετωπίζουν δυσκολίες προκειμένου να υπερασπιστούν τον εαυτό τους ενάντια στην απειλή που περικλείει κάθε ρητός ή υπόρρητος επαναπροσδιορισμός του δικαιώματος εισόδου ακριβώς επειδή, έστω και μόνο πολεμώντας τους, αναγνωρίζουν την ύπαρξη αυτών που θέλουν να αποκλείσουν. Το Théâtre-Libre υπάρχει πραγματικά ως θεατρικό υποπεδίο από τη στιγμή που γίνεται αντικείμενο επιθέσεων των επίσημων υποστηρικτών του αστικού θεάτρου — επιθέσεις που συνέβαλαν εξάλλου σημαντικά στην επίσπευση της αναγνώρισής του. Και θα μπορούσαμε να αναφέρουμε άπειρα παραδείγματα καταστάσεων όπου τα πλήρους ένταξης μέλη του πεδίου είναι καταδικασμένα να

---

[15] Μπορούμε να δούμε ένα παράδειγμα τέτοιας ανάλυσης, για το αμερικανικό φιλοσοφικό πάνθεον, στη μελέτη του B. Kuklick, «Seven Thinkers and How they Grew: Descartes, Spinoza, Leibniz· Locke, Berkeley, Hume· Kant», στο R. Rorty, J. B. Schneewind και Q. Skinner (επιμ.), *Philosophy in History. Essays on the Historiography of Philosophy*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1984, σσ. 125-139.

ταλαντεύονται, όπως στα ζητήματα τιμής και σε όλους τους συμβολικούς αγώνες, μεταξύ της περιφρόνησης, η οποία, αν δε γίνει κατανοητή, κινδυνεύει να φανεί σαν περιφρονητέα αδυναμία ή δειλία, και της καταδίκης ή της καταγγελίας, οι οποίες, μολαταύτα, περικλείουν μια μορφή αναγνώρισης.

Μία από τις πιο χαρακτηριστικές ιδιότητες ενός πεδίου είναι ο βαθμός στον οποίο τα δυναμικά του όρια, τα οποία εκτείνονται τόσο μακριά όσο εκτείνεται και η ισχύς της επιρροής του, μετατρέπονται σε σύνορο με ισχύ νόμου, που προστατεύεται από ένα ρητά κωδικοποιημένο δικαίωμα εισόδου, όπως είναι η κατοχή σχολικών τίτλων, η επιτυχία σε διαγωνισμούς κτλ., ή από μέτρα αποκλεισμού και διακρίσεων όπως είναι οι νόμοι που στοχεύουν στην εξασφάλιση ενός numerus clausus. Ένας υψηλός βαθμός κωδικοποίησης της εισόδου στο παιχνίδι συνοδεύεται πάντα από την ύπαρξη ενός ρητού κανόνα του παιχνιδιού και μιας ελάχιστης συμφωνίας πάνω σ' αυτόν τον κανόνα· αντίθετα, σ' ένα μικρό βαθμό κωδικοποίησης αντιστοιχούν καταστάσεις πεδίων όπου ο κανόνας του παιχνιδιού αποτελεί διακύβευμα του ίδιου του παιχνιδιού. Σε αντίθεση κυρίως με το πανεπιστημιακό πεδίο, το λογοτεχνικό ή το καλλιτεχνικό πεδίο χαρακτηρίζονται από πολύ μικρό βαθμό κωδικοποίησης και, ταυτοχρόνως, από τη μέγιστη διαπερατότητα των συνόρων τους και τη μέγιστη ποικιλότητα του ορισμού των *πόστων* που προσφέρουν αλλά και των αρχών νομιμότητας που αντιπαρατίθενται στο εσωτερικό τους. Η ανάλυση των ιδιοτήτων των δρώντων μαρτυρεί ότι δεν απαιτείται ούτε το κληρονομημένο οικονομικό κεφάλαιο στον ίδιο βαθμό με το οικονομικό πεδίο, ούτε το σχολικό κεφάλαιο στον ίδιο βαθμό με το πανεπιστημιακό πεδίο ή ακόμη και με τομείς του πεδίου της εξουσίας όπως είναι αυτός των υψηλόβαθμων κρατικών αξιωματούχων.[16]

Ωστόσο, επειδή είναι ένας από αυτούς τους *αβέβαιους τόπους* του κοινωνικού χώρου που προσφέρουν ανεπαρκώς προσδιορισμένα πόστα, προς κατασκευή μάλλον παρά κατασκευασμένα και, σ' αυτόν το βαθμό, υπερβολικά ελαστικά και ελάχιστα απαιτητικά, καθώς επίσης και πολύ αβέβαιο και εξαιρετικά διασπαρμένο μέλλον (στον αντίποδα, παραδείγματος χάρη, της

---

[16] Έτσι λοιπόν, μόλις και μετά βίας λίγο περισσότερο από το ένα τρίτο των συγγραφέων της ταξινόμησης που μελετήθηκε από τον Rémy Ponton έχει κάνει ανώτερες σπουδές, ολοκληρωμένες ή όχι (βλ. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *ό.π.*, σ. 43). Για τη σύγκριση, υπό αυτή την άποψη, μεταξύ του λογοτεχνικού πεδίου και των άλλων πεδίων, βλ. C. Charle, «Situation du champ littéraire», *Littérature*, τχ. 44, 1981, σσ. 8-20.

δημόσιας διοίκησης ή του Πανεπιστημίου), το λογοτεχνικό και το καλλιτεχνικό πεδίο προσελκύουν και υποδέχονται δρώντες πολύ διαφορετικούς μεταξύ τους όσον αφορά τις ιδιότητες και τις διαθέσεις τους, άρα και τις φιλοδοξίες τους, και συχνά προικισμένους με εξασφαλίσεις και ασφάλειες που τους επιτρέπουν να μην αρκεστούν σε μια σταδιοδρομία πανεπιστημιακού ή δημόσιου λειτουργού, και να αντιμετωπίσουν τους κινδύνους αυτού του επαγγέλματος που δε συνιστά επάγγελμα.

Το «επάγγελμα» του συγγραφέα ή του καλλιτέχνη είναι πράγματι ένα από τα λιγότερο κωδικοποιημένα επαγγέλματα που μπορεί να υπάρξουν· ένα από τα λιγότερο ικανά επίσης να ορίσουν (και να θρέψουν) πλήρως αυτούς που τα επικαλούνται, οι οποίοι μάλιστα πολύ συχνά δεν μπορούν να αναλάβουν τη λειτουργία την οποία θεωρούν κύρια παρά μόνο με την προϋπόθεση να έχουν ένα δευτερεύον επάγγελμα που να τους αποδίδει το κύριο εισόδημά τους. Αντιλαμβανόμαστε όμως τα υποκειμενικά κέρδη που προσφέρει αυτή η διπλή καταστατική θέση, όπου η δεδηλωμένη ταυτότητα τους επιτρέπει, παραδείγματος χάρη, να ικανοποιούνται από όλες τις μικροδουλειές, τις λεγόμενες βιοποριστικές, που προσφέρονται από το ίδιο το επάγγελμα, όπως είναι η δουλειά του αναγνώστη ή του διορθωτή στους εκδοτικούς οίκους, ή από συγγενικούς θεσμούς, όπως είναι η δημοσιογραφία, η τηλεόραση, το ραδιόφωνο κτλ. Αυτές οι θέσεις, που αντίστοιχές τους υπάρχουν και στα καλλιτεχνικά επαγγέλματα, και φυσικά και στον κινηματογράφο, έχουν το πλεονέκτημα να τοποθετούν τους κατόχους τους «μέσα στα πράγματα», εκεί όπου κυκλοφορούν οι πληροφορίες που αποτελούν μέρος της ειδικής ικανότητας του συγγραφέα ή του καλλιτέχνη, όπου συσφίγγονται οι σχέσεις και αποκτώνται οι χρήσιμες προστασίες για να επιτύχει κανείς την έκδοση, και όπου κατακτώνται ενίοτε οι θέσεις ειδικής εξουσίας —οι καταστατικές θέσεις του εκδότη, του διευθυντή περιοδικού, συλλογής ή συλλογικών έργων— που μπορούν να χρησιμεύσουν για την αύξηση του ειδικού κεφαλαίου, μέσω της αναγνώρισης και των εγκωμίων που εισπράττουν από τους νεοεισαχθέντες με αντάλλαγμα την έκδοση, την πατρωνία, τις συμβουλές κτλ.

Για τους ίδιους λόγους, το λογοτεχνικό πεδίο είναι τόσο ελκυστικό και τόσο φιλόξενο για όλους εκείνους που κατέχουν όλες τις ιδιότητες των κυρίαρχων *πλην μίας*: τους «φτωχούς συγγενείς» των μεγάλων αστικών δυναστειών,[17] κατεστραμμένους και παρηκμασμένους αριστοκράτες, μέλη μειο-

[17] Βλ. S. Miceli, «Division du travail entre les sexes et division du travail de domination: une étude clinique des Anatoliens au Brésil», *Actes de la recherche en sciences sociales*, τχ. 5-6, 1975, σσ. 162-182.

νοτήτων που έχουν στιγματισθεί και απορριφθεί από άλλες κυρίαρχες θέσεις, και ιδίως από τις θέσεις των ανώτατων δημόσιων λειτουργών, και που η μη εξασφαλισμένη και αντιφατική κοινωνική τους ταυτότητα τους προδιαθέτει κατά κάποιον τρόπο να καταλάβουν την αντιφατική θέση του κυριαρχούμενου μεταξύ των κυρίαρχων. Έτσι, παραδείγματος χάρη, αν εξαιρέσουμε το «αστικό» θέατρο που απαιτεί άμεση συνενοχή μεταξύ του συγγραφέα και του κοινού του, οι φυλετικές διακρίσεις είναι εν γένει λιγότερο έντονες στο πεδίο της διανόησης και στο καλλιτεχνικό πεδίο απ' ό,τι σε άλλα πεδία· και σε κάθε περίπτωση, εξαιτίας της βαρύτητας που έχει το ύφος και το βιοτικό ύφος για το πρόσωπο του συγγραφέα ή του καλλιτέχνη, είναι αναμφισβήτητα λιγότερο έντονες από τις καθαρά κοινωνικές διακρίσεις (ιδίως εναντίον των επαρχιωτών) τις οποίες μαρτυρούν οι αναρίθμητες εκδηλώσεις ταξικής περιφρόνησης στις πολεμικές.

Η illusio και το έργο τέχνης ως φετίχ

Οι αγώνες για το μονοπώλιο του ορισμού του νόμιμου τρόπου πολιτιστικής παραγωγής συμβάλλουν ώστε να αναπαράγεται διαρκώς η πίστη στο παιχνίδι, το ενδιαφέρον για το παιχνίδι και τα διακυβεύματά του, η illusio της οποίας αυτοί οι αγώνες αποτελούν προϊόν. Κάθε πεδίο παράγει τη δική του ειδική μορφή illusio, με την έννοια της επένδυσης στο παιχνίδι, η οποία αποσπά τους δρώντες από την αδιαφορία και τους οδηγεί να επιτελέσουν τις καίριες από την άποψη της λογικής του πεδίου διακρίσεις, να διακρίνουν αυτό που είναι *σημαντικό* («αυτό που με αφορά», interest, σε αντίθεση με «αυτό που μου κάνει το *ίδιο*», το *α-διάφορο*). Αλλά είναι επίσης αλήθεια ότι μια κάποια μορφή προσχώρησης στο παιχνίδι, πίστης στο παιχνίδι και στην αξία των διακυβευμάτων του, η οποία κάνει το παιχνίδι να αξίζει τον κόπο να παιχτεί, βρίσκεται στη βάση της λειτουργίας του παιχνιδιού, και ότι η *συμπαιγνία* των δρώντων στην illusio αποτελεί θεμέλιο του ανταγωνισμού που τους αντιπαραθέτει και που συνιστά το ίδιο το παιχνίδι. Με δυο λόγια, η illusio αποτελεί προϋπόθεση για τη λειτουργία ενός παιχνιδιού του οποίου είναι επίσης, τουλάχιστον εν μέρει, το προϊόν.

Αυτή η συμμετοχή που εμφορείται από ενδιαφέρον για το παιχνίδι εγκαθιδρύεται στη συγκυριακή σχέση μεταξύ μιας έξης και ενός πεδίου, δύο ιστορικών θεσμών που το κοινό τους στοιχείο είναι ότι ενοικούνται (με κάποιες μικρές ασυμφωνίες) από τον ίδιο θεμελιώδη νόμο· και ο νόμος αυτός είναι η ίδια η σχέση. Επομένως δεν έχει την παραμικρή σχέση με αυτή την

απόρροια της *ανθρώπινης φύσης* την οποία τοποθετούμε συνήθως κάτω από την έννοια συμφέρον.[18]

Όπως αποδεικνύει η ιστορία και η συγκριτική κοινωνιολογία, και κυρίως η ανάλυση των προκαπιταλιστικών κοινωνιών –ή των πεδίων πολιτιστικής παραγωγής των κοινωνιών μας–, η ειδική μορφή τής illusio την οποία προϋποθέτει το οικονομικό πεδίο, δηλαδή το οικονομικό συμφέρον με την έννοια του ωφελιμισμού, αλλά και της οικονομίας, είναι μόνο μια ειδική περίπτωση μέσα σ' ένα σύμπαν ποικίλων μορφών συμφέροντος που παρατηρούνται στην πραγματικότητα. Είναι ταυτοχρόνως η συνθήκη και το προϊόν της ανάδυσης του οικονομικού πεδίου το οποίο συστήνεται θεσμίζοντας ως θεμελιακό νόμο την επιδίωξη της μεγιστοποίησης του χρηματικού κέρδους. Παρ' όλο που είναι ένας ιστορικός θεσμός όπως και η καλλιτεχνική illusio, η οικονομική illusio ως ενδιαφέρον για το παιχνίδι που θεμελιώνεται στο οικονομικό συμφέρον, με την περιορισμένη έννοια του όρου, παρουσιάζεται με όλα τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της λογικής καθολικότητας. Πρέπει να ευγνωμονούμε τον Παρετό, διότι εκφράζει με απόλυτη σαφήνεια αυτή την ψευδαίσθηση της καθολικότητας πάνω στην οποία στηρίζεται όλη η οικονομική θεωρία όταν αντιπαραθέτει τις συμπεριφορές που είναι «καθορισμένες από τη χρήση», όπως το ανασήκωμα του καπέλου όταν μπαίνουμε σε ένα σαλόνι, και τις συμπεριφορές που αποτελούν κατάληξη «λογικών συλλογισμών» στηριγμένων στην εμπειρία, όπως είναι η αγορά μιας μεγάλης ποσότητας σιταριού.[19]

Κάθε (θρησκευτικό, καλλιτεχνικό, επιστημονικό, οικονομικό κτλ.) πεδίο, μέσα από την ειδική μορφή ρύθμισης των πρακτικών και των αναπαραστάσεων που επιβάλλει, προσφέρει στους δρώντες μια νόμιμη μορφή πραγματοποίησης των επιθυμιών τους, θεμελιωμένη σε μια ειδική μορφή τής illusio. Και σ' αυτήν ακριβώς τη σχέση μεταξύ του συστήματος των διαθέσεων (που παράγεται στο σύνολό του ή εν μέρει από τη δομή και τη λειτουργία του πεδίου) και του συστήματος των αντικειμενικών δυνατοτήτων που προσφέρονται από το πεδίο ορίζεται σε κάθε περίπτωση το σύστημα των (πραγματικά) επιθυμητών ικανοποιήσεων και κυοφορούνται οι λογικές στρατηγικές τις οποίες απαιτεί η εγγενής λογική του παιχνιδιού (που μπορούν να συνοδεύονται ή όχι από μια ρητή παράσταση του παιχνιδιού).[20]

---

[18] Στα γαλλικά η ίδια λέξη, intérêt, δηλώνει και το «συμφέρον» και το «ενδιαφέρον». Χρησιμοποιείται εδώ πότε με τη μία και πότε με την άλλη έννοια, αν και ο συγγραφέας εκμεταλλεύεται συχνά αυτή τη δισημία της. (Σ.τ.Μ.)

[19] V. Pareto, *Manuel d'économie politique*, Γενεύη, Droz, 1964, σ. 41.

[20] Μόνο κατ' εξαίρεση, κυρίως σε στιγμές κρίσης, μπορεί να διαμορφωθεί, σε κάποιους δρώντες, μια συνειδητή και ρητή παράσταση του παιχνιδιού ως παιχνιδιού, η οποία κα-

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 φετίχ*, παράγοντας την πίστη στη δημιουργική δύναμη του καλλιτέχνη. Δεδομένου ότι το έργο τέχνης υπάρχει ως συμβολικό αντικείμενο προικισμένο με αξία μόνο αν είναι γνωστό και αναγνωρισμένο, δηλαδή κοινωνικά θεσμισμένο ως έργο τέχνης από θεατές προικισμένους με την αισθητική διάθεση και ικανότητα που είναι απαραίτητες για να το γνωρίσουν και να το αναγνωρίσουν ως τέτοιο, η επιστήμη των έργων έχει ως αντικείμενο όχι μόνο την υλική παραγωγή του έργου αλλά και την παραγωγή της αξίας του έργου ή, πράγμα που εντέλει είναι το ίδιο, της πίστης στην αξία του έργου.

Οφείλει επομένως να λάβει υπόψη της όχι μόνο τους άμεσους παραγωγούς του έργου στην υλικότητά του (τον καλλιτέχνη, το συγγραφέα κτλ.), αλλά και το σύνολο των δρώντων και των θεσμών που συμμετέχουν στην παραγωγή της αξίας του έργου μέσω της παραγωγής της πίστης στην αξία της τέχνης γενικά και στη διακριτική αξία του ενός ή του άλλου έργου τέχνης —κριτικούς, ιστορικούς της τέχνης, εκδότες, διευθυντές γκαλερί, εμπόρους, επιμελητές μουσείων, μαικήνες, συλλέκτες, μέλη των θεσμών καθιέρωσης, ακαδημίες, σαλόνια, επιτροπές κτλ.—, καθώς και το σύνολο των αρμόδιων στο χώρο της τέχνης πολιτικών και διοικητικών θεσμών (διάφορα υπουργεία —αναλόγως την εποχή—, Διεύθυνση των εθνικών μουσείων, Διεύθυνση των εικαστικών τεχνών κτλ.) που μπορούν να δρουν πάνω στην αγορά της τέχνης, είτε μέσω ετυμηγοριών καταξίωσης συνοδευόμενων ή όχι από οικονομικά πλεονεκτήματα (αγορές, επιχορηγήσεις, βραβεία, υποτροφίες κτλ.) είτε μέσω ρυθμιστικών μέτρων (φορολογικά πλεονεκτήματα για τους μαικήνες ή τους συλλέκτες, κτλ.), χωρίς να ξεχνάμε τα μέλη των θεσμών που συμβάλλουν στην παραγωγή των παραγωγών (σχολές Καλών Τεχνών κτλ.) και στην παραγωγή καταναλωτών ικανών να αναγνωρίσουν το έργο τέχνης ως τέτοιο, δηλαδή ως αξία, ξεκινώντας από τους παιδαγωγούς και τους γονείς, υπεύθυνους για την αρχική εγχάραξη των καλλιτεχνικών διαθέσεων.[21]

ταστρέφει την επένδυση στο παιχνίδι, την illusio, αποκαλύπτοντάς την όπως είναι πάντοτε αντικειμενικά (για έναν ξένο στο παιχνίδι, αδιάφορο παρατηρητή), δηλαδή ως μια ιστορική μυθοπλασία ή, για να μιλήσουμε σαν τον Durkheim, ως «μια καλά θεμελιωμένη ψευδαίσθηση».

[21] Για να εξηγήσει την έκρηξη των τιμών της ζωγραφικής από το τέλος του 19ου αιώνα, ο Robert Hughes επικαλείται, εκτός από καθαρά οικονομικούς παράγοντες, όπως είναι

Πράγμα που σημαίνει πως μπορούμε να δώσουμε στην επιστήμη της τέχνης το αντικείμενό της μόνο υπό τον όρο να έρθουμε σε ρήξη όχι μόνο με την παραδοσιακή ιστορία της τέχνης που υποκύπτει αμαχητί στο «φετιχισμό του ονόματος του καλλιτέχνη» για τον οποίο μιλά ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, αλλά και με την κοινωνική ιστορία της τέχνης, που μόνο φαινομενικά έρχεται σε ρήξη με τις προπαραδοχές της πλέον παραδοσιακής κατασκευής αντικειμένου. Πράγματι, περιοριζόμενη σε μια ανάλυση των κοινωνικών συνθηκών παραγωγής του μεμονωμένου καλλιτέχνη (που συλλαμβάνονται κυρίως μέσω της κοινωνικής του καταγωγής και της εκπαίδευσής του), η τελευταία επιτρέπει να επιβληθεί η ουσία του παραδοσιακού μοντέλου της καλλιτεχνικής «δημιουργίας» που καθιστά τον καλλιτέχνη αποκλειστικό παραγωγό του έργου τέχνης και της αξίας του — κι αυτό παρ' όλο που ενδιαφέρεται για τους παραλήπτες ή τους παραγγελιοδόχους του έργου, χωρίς ωστόσο να θέτει ποτέ το ερώτημα της δικής τους συμβολής στη δημιουργία της αξίας του έργου και του δημιουργού.

Η συλλογική πίστη στο παιχνίδι (illusio) και στην ιερή αξία των διακυβευμάτων του είναι ταυτοχρόνως η συνθήκη και το προϊόν της ίδιας της λειτουργίας του παιχνιδιού· αυτή βρίσκεται στη βάση της εξουσίας καθιέρωσης που επιτρέπει σε καθιερωμένους καλλιτέχνες να καθιστούν κάποια προϊόντα, μέσω του θαύματος της υπογραφής (ή της φίρμας), *ιερά* αντικείμενα. Για να δώσω μια ιδέα της συλλογικής εργασίας προϊόν της οποίας αποτελεί αυτή η συλλογική πίστη, θα έπρεπε να ανασυστήσω την κυκλοφορία των αναρίθμητων πράξεων πίστωσης που ανταλλάσσονται μεταξύ όλων των δρώντων που είναι ενταγμένοι στο καλλιτεχνικό πεδίο, μεταξύ των καλλιτεχνών, προφανώς, με τις ομαδικές εκθέσεις ή τους προλόγους μέσω των οποίων οι καθιερωμένοι δημιουργοί καθιερώνουν τους νεότερους που τους καθιερώνουν σε αντάλλαγμα ως δασκάλους ή αρχηγούς σχολής, μεταξύ των καλλιτεχνών και των μαικήνων ή των συλλεκτών, μεταξύ των καλλιτεχνών και των κριτικών, και ιδίως των κριτικών της πρωτοπορίας που καθιερώνονται επιτυγχάνοντας την καθιέρωση καλλιτεχνών τους οποίους υπερασπίζονται ή επιτελώντας εκ νέου ανακαλύψεις ή αξιολογήσεις ελάσσονων καλλιτεχνών στις οποίες ενεργοποιούν και δοκιμάζουν την εξουσία καθιέρωσης που διαθέτουν, και ούτω καθεξής.

η μεγαλύτερη ρευστότητα των περιουσιών, την αριθμητική αύξηση όλων των επαγγελμάτων που σχετίζονται με το καλλιτεχνικό πεδίο και την επακόλουθη διαφοροποίηση των εργασιών που τείνουν να καταστήσουν το έργο τέχνης ιερό θησαυρό (βλ. R. Hughes, «On Art and Money», *The New York Review of Books*, τ. XXI, τχ. 19, 6 Δεκεμβρίου 1984, σσ. 20-27).

Είναι πάντως βέβαιο ότι θα ήταν μάταιο να αναζητήσουμε τον έσχατο εγγυητή ή την έσχατη εγγύηση αυτού του καταπιστευματικού νομίσματος που είναι η εξουσία καθιέρωσης έξω από το δίκτυο των σχέσεων ανταλλαγής μέσω του οποίου αυτό παράγεται και ταυτοχρόνως κυκλοφορεί, δηλαδή σε ένα είδος κεντρικής τράπεζας που θα ήταν το έσχατο εχέγγυο όλων των πράξεων πίστωσης. Μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα, αυτόν το ρόλο κεντρικής τράπεζας τον κράτησε η Ακαδημία, κάτοχος του μονοπωλίου του νόμιμου ορισμού της τέχνης και του καλλιτέχνη, του *νόμου*, νόμιμης αρχής θεώρησης και διαίρεσης που επιτρέπει να κάνουμε τη διάκριση μεταξύ τέχνης και μη τέχνης, μεταξύ των «αληθινών» καλλιτεχνών που είναι άξιοι να εκτίθενται δημοσίως και επισήμως, και των άλλων που εξαποστέλλονται στο μηδέν από την άρνηση της επιτροπής. Η θεσμοθέτηση της ανομίας που είναι απόρροια της σύστασης ενός πεδίου θεσμών που βρίσκονται σε κατάσταση ανταγωνισμού για την καλλιτεχνική νομιμότητα είχε ως αποτέλεσμα να εξαφανιστεί ακόμη και η δυνατότητα μιας τελεσίδικης κρίσης και έταξε τους καλλιτέχνες στο δίχως τέλος αγώνα για μια εξουσία καθιέρωσης που δεν μπορεί πλέον να αποκτηθεί και να καθιερωθεί παρά μόνο εντός και μέσω αυτού ακριβώς του αγώνα.

Κατά συνέπεια, δεν μπορούμε να θεμελιώσουμε μια αληθινή επιστήμη του έργου τέχνης παρά μόνο υπό τον όρο να αποσπαστούμε από την illusio και να άρουμε τη σχέση συνενοχής και συναίνεσης που συνδέει κάθε καλλιεργημένο άνθρωπο με το πολιτιστικό παιχνίδι ώστε να καταστήσουμε αυτό το παιχνίδι αντικείμενο, χωρίς ωστόσο να ξεχνάμε ότι αυτή η illusio αποτελεί μέρος της ίδιας της πραγματικότητας που πρέπει να κατανοήσουμε και ότι οφείλουμε να την εντάξουμε στο μοντέλο που θα είναι προορισμένο να τη δικαιολογήσει, και μαζί με αυτήν καθετί που συντελεί στην παραγωγή και τη διατήρησή της, όπως είναι οι κριτικοί λόγοι που συμβάλλουν στην παραγωγή της αξίας του έργου την οποία φαίνονται να καταγράφουν. Αν είναι απαραίτητο να έρθουμε σε ρήξη με τον εγκωμιαστικό λόγο που αυτοπροσδιορίζεται ως πράξη «αναδημιουργίας» η οποία αναδιατυπώνει την πρωτότυπη «δημιουργία»,[22] πρέπει να προσέξουμε ώστε να μην ξεχάσουμε

[22] Θα δούμε ότι η σύσταση του αισθητικού βλέμματος ως «καθαρού» βλέμματος, ικανού να θεωρήσει το έργο καθεαυτό και δι' εαυτό, δηλαδή «ως τελικότητα χωρίς τέλος», είναι συνδεδεμένη με το θεσμό του έργου τέχνης ως αντικειμένου ενατένισης, με τη δημιουργία των ιδιωτικών γκαλερί, στη συνέχεια των δημόσιων, καθώς και των μουσείων, και με την παράλληλη ανάπτυξη ενός σώματος επαγγελματιών επιφορτισμένων με τη συντήρηση του έργου τέχνης, τόσο την υλική όσο και τη συμβολική· καθώς επίσης και

ότι αυτός ο λόγος και η παράσταση της πολιτιστικής παραγωγής στην επικύρωση της οποίας συμβάλλει αποτελούν μέρος του πλήρους ορισμού αυτής της πολύ ιδιαίτερης διαδικασίας παραγωγής, ως συνθήκες της κοινωνικής δημιουργίας του «δημιουργού» ως φετίχ.

Θέση, διάθεση και θεσιληψία

Το πεδίο είναι ένα δίκτυο αντικειμενικών σχέσεων (κυριαρχίας ή υποταγής, συμπληρωματικότητας ή ανταγωνισμού, κτλ.) μεταξύ θέσεων — παραδείγματος χάρη, της θέσης που αντιστοιχεί σ' ένα είδος όπως το μυθιστόρημα ή σε μια υποκατηγορία όπως είναι το κοσμικό μυθιστόρημα, ή από μια άλλη άποψη, της θέσης που αναδεικνύει ένα περιοδικό, ένα σαλόνι ή έναν όμιλο ως τόπους συγκέντρωσης μιας ομάδας παραγωγών. Κάθε θέση ορίζεται αντικειμενικά από την αντικειμενική της σχέση με τις άλλες θέσεις ή, με άλλα λόγια, από το σύστημα των καίριων, δηλαδή των δραστικών, ιδιοτήτων, που επιτρέπουν να την τοποθετήσουμε σε σχέση με όλες τις άλλες μέσα στη δομή της συνολικής κατανομής των ιδιοτήτων. Όλες οι θέσεις εξαρτώνται, όσον αφορά την ίδια τους την ύπαρξη αλλά και τους καθορισμούς που αυτές επιβάλλουν στους κατόχους τους, από την παρούσα και τη δυνητική κατάστασή τους μέσα στη δομή του πεδίου, δηλαδή μέσα στη δομή της κατανομής των διαφορετικών ειδών κεφαλαίου (ή εξουσίας), η κατοχή των οποίων διέπει την απολαβή των ειδικών κερδών (όπως είναι το λογοτεχνικό κύρος) που διακυβεύονται μέσα στο πεδίο. Στις διαφορετικές *θέσεις* (που, μέσα σ' ένα σύμπαν τόσο λίγο θεσμοποιημένο όσο το λογοτεχνικό ή το καλλιτεχνικό πεδίο,[23] δεν μπορούν να γίνουν κατανοητές παρά

με την προοδευτική επινόηση του «καλλιτέχνη» και της αναπαράστασης της καλλιτεχνικής παραγωγής ως «δημιουργίας» αποκαθαρμένης από κάθε προσδιορισμό και κάθε κοινωνική λειτουργία.

[23] Δεν κερδίζουμε τίποτε αντικαθιστώντας την έννοια του λογοτεχνικού πεδίου με την έννοια του «θεσμού»: εκτός του ότι ενέχει τον κίνδυνο να υποβάλει, με τις ντυρκεμικές της συνδηλώσεις, μια συναινετική εικόνα για ένα εξαιρετικά συγκρουσιακό σύμπαν, αυτή η έννοια εξαφανίζει μια από τις πιο σημαντικές ιδιότητες του λογοτεχνικού πεδίου, δηλαδή *τον πολύ μικρό βαθμό θεσμοποίησής του*. Αυτό είναι φανερό, μεταξύ άλλων δεικτών, και από την απόλυτη απουσία διαιτησίας και νομικής ή θεσμικής εγγύησης στις συγκρούσεις για την πρωτοκαθεδρία ή το κύρος και γενικότερα στους αγώνες για την υπεράσπιση ή την κατάκτηση των κυρίαρχων θέσεων: έτσι, στις συγκρούσεις μεταξύ του Breton και του Tzara, ο πρώτος, κατά τη διάρκεια του «Συνεδρίου για τον καθορισμό των κα-

μόνο μέσα από τις ιδιότητες των κατόχων τους) αντιστοιχούν ομόλογες *θεσιληψίες*, λογοτεχνικά ή καλλιτεχνικά έργα προφανώς, αλλά και πολιτικές πράξεις και λόγοι, μανιφέστα ή πολεμικές, κτλ. — πράγμα που μας υποχρεώνει να απορρίψουμε το διάζευγμα μεταξύ της εσωτερικής ανάλυσης του έργου και της εξήγησης μέσω των κοινωνικών συνθηκών της παραγωγής ή της κατανάλωσής του.

Σε φάση ισορροπίας, ο *χώρος των θέσεων* τείνει να κυριαρχήσει στο *χώρο των θεσιληψιών*. Και πρέπει να αναζητήσουμε την αρχή των λογοτεχνικών (κτλ.) θεσιληψιών —ακόμα και των πολιτικών θεσιληψιών στο εξωτερικό του πεδίου— στα ειδικά «συμφέροντα» που συνδέονται με διαφορετικές θέσεις μέσα στο λογοτεχνικό πεδίο. Οι ιστορικοί, που ακολουθούσαν συνήθως τον αντίθετο δρόμο, κατέληξαν να ανακαλύψουν, με τον Ρόμπερτ Ντάρντον, αυτό που μπορεί να οφείλει μια πολιτική επανάσταση στις αντιφάσεις και τις συγκρούσεις της «Πολιτείας των Γραμμάτων».[24] Οι καλλιτέχνες δε *διώνουν στ' αλήθεια* τη σχέση τους με το «αστικό» παρά μόνο μέσω της σχέσης τους με την «αστική τέχνη» ή, ευρύτερα, με τους δρώντες ή τους θεσμούς που εκφράζουν ή ενσαρκώνουν την «αστική» αναγκαιότητα στους κόλπους του ίδιου του πεδίου, όπως είναι ο «αστός καλλιτέχνης». Με δυο λόγια, οι εξωτερικοί καθορισμοί ασκούνται πάντοτε και μόνον μέσω των ειδικών δυνάμεων και μορφών του πεδίου, δηλαδή αφού έχουν υποστεί μια *αναδόμηση* η οποία είναι όλο και σημαντικότερη όσο πιο αυτόνομο είναι το πεδίο, όσο πιο ικανό είναι να επιβάλλει την ειδική λογική του, που δεν είναι άλλη από την αντικειμενοποίηση ολόκληρης της ιστορίας του μέσα σε θεσμούς και μηχανισμούς.[25]

τευθυντήριων γραμμών και την υπέρασπιση του νεωτερικού πνεύματος» που είχε οργανώσει, δεν μπορεί να κάνει τίποτε άλλο παρεκτός να προλάβει την παρέμβαση της αστυνομίας σε περίπτωση αναταραχής και, στην πρώτη επίθεση εναντίον του Tzara, με αφορμή την παράσταση του *Cœur à Barbe*, καταφεύγει σε προσβολές και χτυπήματα (σπάει το χέρι του Pierre de Massot με μια μπαστουνιά), ενώ ο Tzara καλεί την αστυνομία (βλ. J.-P. Bertrand, J. Dubois και P. Durand, «Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919-1924», *Pratiques*, τχ. 38, 1983, σσ. 27-53).

[24] Βλ., κυρίως, R. Darnton, «Policing Writers in Paris circa 1750», *Representations*, τχ. 5, 1984, σσ. 1-32.

[25] Όπως έχουμε δει, η κοινωνιολογία που επανασυνδέει άμεσα τα χαρακτηριστικά των έργων με την κοινωνική καταγωγή των δημιουργών (βλ., για παράδειγμα, R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Παρίσι, PUF, 1958) ή με τις ομάδες που υπήρξαν οι παραλήπτες τους, είτε οι αληθινοί (παραγγελιοδόχοι) είτε οι υποτιθέμενοι (βλ., για παράδειγμα, F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, Κέμπριτζ, Harvard Uni-

Μόνο λοιπόν υπό τον όρο να λάβουμε υπόψη μας την ειδική λογική του πεδίου ως χώρου πραγματικών και δυνητικών θέσεων και θεσιληψιών (χώρου δυνατοτήτων ή χώρου προβληματικής) μπορούμε να καταλάβουμε επαρκώς τη μορφή που μπορούν να υιοθετήσουν οι εξωτερικές δυνάμεις στο τέλος της αναμετάφρασής τους σύμφωνα με αυτήν τη λογική, είτε πρόκειται για κοινωνικούς καθορισμούς που επενεργούν μέσω των έξεων των παραγωγών τους οποίους διαμορφώνουν επί μονίμου βάσεως, είτε πρόκειται για καθορισμούς που ασκούνται στο πεδίο την ίδια τη στιγμή της παραγωγής του έργου, όπως είναι μια οικονομική κρίση ή μια κίνηση επέκτασης, μια επανάσταση ή μια επιδημία.[26] Με άλλα λόγια, οι οικονομικοί ή μορφολογικοί καθορισμοί ασκούνται αποκλειστικά μέσω της ειδικής δομής του πεδίου και μπορούν να χρησιμοποιήσουν εντελώς απρόσμενες οδούς. Παραδείγματος χάρη, η οικονομική ανάπτυξη μπορεί να ασκήσει τις σημαντικότερες επιδράσεις της με τη μεσιτεία παραγόντων όπως η αύξηση του όγκου των παραγωγών ή του κοινού των αναγνωστών ή των θεατών.

Το λογοτεχνικό (κτλ.) πεδίο είναι ένα πεδίο δυνάμεων που ασκούνται πάνω σε όλους όσοι εισέρχονται σ' αυτό, και με τρόπο διαφορικό αναλόγως της θέσης που καταλαμβάνουν μέσα σ' αυτό (είτε πρόκειται, για να πάρουμε τα πιο απομακρυσμένα σημεία, για τη θέση του συγγραφέα εμπορικών θεατρικών έργων είτε για τη θέση του ποιητή της πρωτοπορίας), και ταυτόχρονα είναι ένα πεδίο ανταγωνισμών που τείνουν να διατηρήσουν ή να αλλάξουν αυτό το πεδίο δυνάμεων. Και οι θεσιληψίες (έργα, μανιφέστα ή πολιτικές διακηρύξεις κτλ.), τις οποίες μπορούμε και οφείλουμε να αντιμετωπίσουμε ως ένα «σύστημα» αντιθέσεων για τις ανάγκες της ανάλυσης, δεν είναι το αποτέλεσμα μιας οποιασδήποτε μορφής αντικειμενικής συμφωνίας, αλλά το προϊόν και το διακύβευμα μιας διαρκούς σύγκρουσης. Με άλλα

---

versity Press, 1986, ή L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Παρίσι, Gallimard, 1956), αντιλαμβάνεται τη σχέση μεταξύ του κοινωνικού κόσμου και των πολιτιστικών έργων στη λογική της *αντανάκλασης* και αγνοεί το φαινόμενο της *διάθλασης* που ασκεί το πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής.

[26] Αν ένα γεγονός όπως η μαύρη πανούκλα του καλοκαιριού του 1348 προσδιορίζει τους γενικούς προσανατολισμούς μιας γενικής αλλαγής στα ζητήματα της ζωγραφικής (εικόνα του Χριστού, σχέσεις μεταξύ των προσώπων, εγκωμιασμός της Εκκλησίας κτλ.), οι προσανατολισμοί αυτοί επανερμηνεύονται και αναμεταφράζονται ανάλογα με τις ειδικές παραδόσεις, συνδεδεμένες με τις τοπικές ιδιαιτερότητες του υπό σύσταση πεδίου, όπως μαρτυρεί το γεγονός ότι υιοθετούνται διαφορετικές μορφές στη Φλωρεντία και στη Σιέννα (βλ. M. Meiss, *Painting in Florence and Sienna after the Black Death*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1951).

λόγια, η γενεσιουργός και ενοποιητική αρχή αυτού του «συστήματος» είναι ο ίδιος ο αγώνας.

Η αντιστοιχία μεταξύ της μιας ή της άλλης θέσης και της μιας ή της άλλης θεσιληψίας δεν εγκαθιδρύεται άμεσα, αλλά μόνο με τη μεσιτεία δύο συστημάτων διαφορών, διαφορικών αποκλίσεων, καίριων αντιθέσεων μέσα στις οποίες εντάσσονται (και θα αντιληφθούμε ότι τα διαφορετικά είδη, ύφη, μορφές, τρόποι κτλ., είναι τα μεν για τα δε ό,τι είναι μεταξύ τους οι αντίστοιχοι δημιουργοί). Κάθε (θεματική, υφολογική κτλ.) θεσιληψία ορίζεται (αντικειμενικά και ενίοτε σκοπίμως) σε σχέση με το σύμπαν των θεσιληψιών και σε σχέση με την *προβληματική* ως *χώρο δυνατοτήτων* που υποδεικνύονται ή υποβάλλονται σ' αυτόν· αποκτά τη διακριτική *αξία* της από την αρνητική σχέση που την ενώνει με τις συνυπάρχουσες θεσιληψίες στις οποίες αντικειμενικά αναφέρεται και οι οποίες την προσδιορίζουν περιορίζοντάς την. Απ' αυτό απορρέει, παραδείγματος χάρη, ότι το νόημα και η αξία μιας θεσιληψίας (καλλιτεχνικό είδος, συγκεκριμένο έργο κτλ.) αλλάζουν αυτομάτως, ενώ η ίδια παραμένει αναλλοίωτη, όταν αλλάζει το σύμπαν των υποκαταστάσιμων εκδοχών που προσφέρονται ταυτοχρόνως στην επιλογή των παραγωγών και των καταναλωτών.

Αυτή η επίδραση ασκείται κατά προτεραιότητα στα λεγόμενα κλασικά έργα, τα οποία δεν παύουν να αλλάζουν όσο αλλάζει το σύμπαν των έργων που συνυπάρχουν μαζί τους. Αυτό φαίνεται καθαρά όταν η απλή *επανάληψη* ενός έργου του παρελθόντος μέσα σε ένα βαθιά μετασχηματισμένο πεδίο παράγει εντελώς αυτόματα μια *αίσθηση παρωδίας* (στο θέατρο, παραδείγματος χάρη, αυτή η αίσθηση μπορεί να επιβάλει την τήρηση μιας ελαφράς απόστασης από ένα κείμενο που δεν είναι πλέον δυνατό να το υπερασπιστεί κανείς ως έχει). Καταλαβαίνουμε ότι οι προσπάθειες των συγγραφέων να ελέγξουν τη δεξίωση του ίδιου τους του έργου είναι πάντοτε εν μέρει προορισμένες να αποτύχουν· ίσως επειδή ακριβώς η ίδια η επίδραση του έργου τους έχει καταφέρει να μετασχηματίσει τις συνθήκες της υποδοχής του και επειδή δε θα είχε χρειαστεί να γράψουν πολλά από τα πράγματα που έχουν γράψει ή να τα γράψουν όπως τα έχουν γράψει —καταφεύγοντας, παραδείγματος χάρη, σε ρητορικές στρατηγικές με σκοπό να «λυγίσουν το ραβδί προς την αντίθετη κατεύθυνση»— αν τους είχε αποδοθεί εξ αρχής αυτό που τους αποδίδεται αναδρομικά.

Αποφεύγουμε έτσι τη διαιώνιση και την απολυτοκρατία που επιτελεί η θεωρία της λογοτεχνίας όταν συστήνει σε υπεριστορική ουσία ενός *είδους* όλες τις ιδιότητες που αυτό οφείλει στην ιστορική του θέση μέσα σε μια (ιεραρχημένη) δομή διαφορών. Ωστόσο αυτό δε σημαίνει ότι βρισκόμαστε καταδικασμένοι στην ιστορικιστική κατάδυση στη μοναδικότητα μιας ιδιαίτερης κατάστασης. Στην πραγματικότητα, μόνο η συγκριτική ανάλυση των παραλλαγών των σχεσιακών ιδιοτήτων που κατανέμονται στα διαφορετικά είδη μέσα σε διαφορετικά πεδία μπορεί να οδη-

γήσει σε αληθινές σταθερές, όπως το γεγονός ότι η ιεραρχία των ειδών (ή, σε ένα άλλο σύμπαν, των γνωστικών κλάδων) μοιάζει να είναι πάντα και παντού ένας από τους κύριους προσδιοριστικούς παράγοντες των πρακτικών παραγωγής και δεξίωσης των έργων.

Η επιστήμη του έργου τέχνης έχει λοιπόν ως αντικείμενό της *τη σχέση μεταξύ δύο δομών*, της δομής των αντικειμενικών σχέσεων μεταξύ των θέσεων μέσα στο πεδίο παραγωγής (και μεταξύ των παραγωγών που τις καταλαμβάνουν) και της δομής των αντικειμενικών σχέσεων μεταξύ των θεσιληψιών μέσα στο χώρο των έργων. Οπλισμένη με την υπόθεση της ομολογίας ανάμεσα στις δύο δομές, η έρευνα μπορεί —εγκαθιδρύοντας ένα πηγαινέλα μεταξύ των δύο χώρων και μεταξύ των πανομοιότυπων πληροφοριών που προτείνονται μέσα σε αυτούς με διαφορετικές μορφές— να συγκεντρώσει την πληροφορία που αποκαλύπτουν *ταυτοχρόνως* τα έργα αν διαβαστούν στις διασχέσεις τους, καθώς και οι ιδιότητες των δρώντων, ή των θέσεών τους, που κι αυτές γίνονται αντιληπτές μέσα στις αντικειμενικές τους σχέσεις. Κάποια υφολογική στρατηγική μπορεί επίσης να προσφέρει το σημείο αφετηρίας μιας έρευνας πάνω στην τροχιά του συγγραφέα της και κάποια βιογραφική πληροφορία μπορεί να μας παρακινήσει να διαβάσουμε διαφορετικά μια μορφική ιδιαιτερότητα του έργου ή μια ιδιότητα της δομής του.

Η αρχή της αλλαγής των έργων εδράζεται μέσα στο πεδίο πολιτιστικής παραγωγής και, ακριβέστερα, μέσα στους αγώνες μεταξύ των δρώντων και των θεσμών των οποίων οι στρατηγικές εξαρτώνται από το συμφέρον που έχουν —σε σχέση με τη θέση που καταλαμβάνουν στην κατανομή του ειδικού κεφαλαίου (θεσμοποιημένου ή μη)— να διατηρήσουν ή να μετασχηματίσουν τη δομή αυτής της κατανομής, δηλαδή να συντηρήσουν ή να ανατρέψουν τις ισχύουσες συμβάσεις· αλλά τα διακυβεύματα του αγώνα μεταξύ των κυρίαρχων και των διεκδικητών, μεταξύ των ορθόδοξων και των αιρετικών, και το ίδιο το περιεχόμενο των στρατηγικών που μπορούν να ενεργοποιήσουν για να προωθήσουν τα συμφέροντά τους, εξαρτώνται από το χώρο των ήδη συντελεσμένων θεσιληψιών, οι οποίες λειτουργώντας ως προβληματική τείνουν να προσδιορίσουν το χώρο των δυνατών θεσιληψιών και να προσανατολίσουν έτσι την αναζήτηση των λύσεων και, κατά συνέπεια, την εξέλιξη της παραγωγής. Και από την άλλη πλευρά, όσο μεγάλη κι αν είναι η αυτονομία του πεδίου, οι ευκαιρίες επιτυχίας των στρατηγικών συντήρησης και ανατροπής εξαρτώνται πάντοτε από τις ενισχύσεις που το ένα ή το άλλο στρατόπεδο μπορεί να βρει σε εξωτερικές δυνάμεις (παραδείγματος χάρη, σε καινούριες πελατείες).

Οι ριζικοί μετασχηματισμοί του χώρου των θεσιληψιών (οι λογοτεχνικές ή καλλιτεχνικές επαναστάσεις) δεν μπορούν παρά να προκύψουν από αλλαγές στους συσχετισμούς δυνάμεων που είναι συστατικοί του χώρου των θέσεων, οι οποίες με τη σειρά τους καθίστανται δυνατές χάρη στη συνάντηση των ανατρεπτικών προθέσεων μιας μερίδας παραγωγών και των προσδοκιών μιας μερίδας του κοινού (εσωτερικού ή εξωτερικού), δηλαδή χάρη σε μια αλλαγή των σχέσεων μεταξύ του πεδίου της διανόησης και του πεδίου της εξουσίας. Όταν μια καινούρια λογοτεχνική ή καλλιτεχνική ομάδα επιβάλλεται μέσα στο πεδίο, όλος ο χώρος των θέσεων και ο χώρος των αντίστοιχων δυνατοτήτων, δηλαδή όλη η προβληματική, μετασχηματίζονται· καθώς αυτή η ομάδα καταφέρνει να αποκτήσει πρόσβαση στην ύπαρξη, δηλαδή στη διαφορά, αυτό που τροποποιείται είναι το σύμπαν των δυνατών επιλογών, με αποτέλεσμα, παραδείγματος χάρη, οι κυρίαρχες μέχρι τότε παραγωγές να περάσουν στην καταστατική θέση είτε του αποταγμένου είτε του κλασικού προϊόντος.

Ο χώρος των δυνατοτήτων[27]

Η σχέση μεταξύ των θέσεων και των θεσιληψιών δεν είναι σε καμία περίπτωση σχέση μηχανιστικού προσδιορισμού. Μεταξύ των μεν και των δε παρεμβάλλεται, κατά κάποιον τρόπο, ο χώρος των δυνατοτήτων, δηλαδή ο χώρος των πραγματικά συντελεσμένων θεσιληψιών έτσι όπως εμφανίζεται όταν προσλαμβάνεται μέσα από τις συστατικές μιας έξης κατηγορίες πρόσληψης, δηλαδή ως ένας προσανατολισμένος χώρος που κυοφορεί θεσιληψίες, οι οποίες αναγγέλλονται μέσα σ' αυτόν ως αντικειμενικές δυνητικότητες: πράγματα «που πρέπει να γίνουν», «κινήματα» που πρέπει να ιδρυθούν, επιθεωρήσεις που πρέπει να εκδοθούν, αντίπαλοι που πρέπει να πολεμηθούν, καθιερωμένες θεσιληψίες που πρέπει να «ξεπεραστούν», κτλ.

Για να αντιληφθούμε το φαινόμενο του χώρου των δυνατοτήτων, ο οποίος δρα αποκαλυπτικά ως προς τις διαθέσεις, αρκεί να φανταστούμε —προχωρώντας με τον τρόπο των λογικών φιλοσόφων, που υποστηρίζουν ότι κάθε άτομο έχει τα «αντίστοιχά» του σε άλλους δυνατούς κόσμους με τη μορφή του συνόλου των ανθρώπων που θα είχαν υπάρξει αν ο κόσμος ήταν διαφορετικός— τι θα μπορούσε να είναι ο Μπαρκό, ο Φλομπέρ ή ο Ζολά αν είχαν

---

[27] Για μια παρουσίαση ενός τέτοιου χώρου στο πεδίο της φιλοσοφίας, βλ. P. Bourdieu, *Γλώσσα και συμβολική εξουσία*, ό.π., σσ. 197-236. (Σ.τ.Ε.)

βρει σε μια άλλη κατάσταση πεδίου μια διαφορετική ευκαιρία να ξεδιπλώσουν τις διαθέσεις τους.[28] Είναι αυτό ακριβώς που κάνουμε αυθόρμητα όταν, με αφορμή ένα παλαιό μουσικό έργο, αναρωτιόμαστε αν είναι πιο λογικό να χρησιμοποιήσουμε το κλειδοκύμβαλο, όργανο για το οποίο έχει δημιουργηθεί, ή να το αντικαταστήσουμε με το πιάνο επειδή το «αντίστοιχο» του δημιουργού που θα είχε συνθέσει σ' έναν κόσμο ο οποίος θα περιείχε αυτό το όργανο θα είχε χρησιμοποιήσει το πιάνο· γνωρίζοντας ωστόσο καλά πως, γράφοντας γι' αυτό το όργανο, αυτός ο πιθανός συνθέτης οπωσδήποτε δε θα είχε ενεργοποιήσει με τον ίδιο τρόπο τις προθέσεις του, που εξάλλου και αυτές δε θα ήταν οι ίδιες.

Η κληρονομιά που έχει συγκεντρωθεί από τη συλλογική εργασία παρουσιάζεται έτσι σε κάθε δρώντα ως ένας χώρος δυνατοτήτων, δηλαδή ως ένα σύνολο πιθανών *περιορισμών* που αποτελούν τη συνθήκη και το αντιστάθμισμα ενός συνόλου *δυνατών* χρήσεων. Σ' αυτούς που σκέφτονται με όρους απλών διαζευγμάτων, πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι σ' αυτά τα ζητήματα η απόλυτη ελευθερία, την οποία εξυμνούν οι υπερασπιστές του δημιουργικού αυθορμητισμού, ανήκει μόνο στους αφελείς και στους αδαείς. Είναι ένα και το αυτό πράγμα να μπει κανείς σε ένα πεδίο πολιτιστικής παραγωγής, αποκτώντας το δικαίωμα εισόδου που στην ουσία συνίσταται στην κατάκτηση ενός *ειδικού κώδικα* συμπεριφοράς και έκφρασης, και να ανακαλύψει το πεπερασμένο σύμπαν *ελευθεριών υπό περιορισμούς* και *αντικειμενικών δυνητικοτήτων* που αυτό προτείνει: προβλήματα προς επίλυση, υφολογικές ή θεματικές δυνατότητες προς εξερεύνηση, αντιφάσεις προς υπέρβαση, ακόμα και επαναστατικές ρήξεις που πρέπει να επιτελεστούν.[29]

Για να υπάρξουν πιθανότητες κάποιοι να συλλάβουν τολμηρές ιδέες στο πλαίσιο της ανανεωτικής ή επαναστατικής έρευνας, πρέπει αυτές να υπάρχουν εν δυνάμει στους κόλπους του συστήματος των ήδη πραγματοποιημένων δυνατοτήτων ως *δομικά κενά* που μοιάζουν να περιμένουν και να καλούν την πλήρωσή τους, ως δυνητικές κατευθύνσεις ανάπτυξης, ως δυνατοί δρόμοι έρευνας. Ακόμη περισσότερο, πρέπει να υπάρχουν πιθανότη-

---

[28] Βλ. D. Lewis, «Counterpart Theory and Quantified Modal Logic», *Journal of Philosophy*, τχ. 5, 1968, σσ. 114-115, και J. C. Pariente, «Le nom propre et la prédication dans les langues naturelles», *Langages*, τχ. 66, 1982, σσ. 37-65.

[29] Αυτό ισχύει σε κάθε πεδίο πολιτιστικής παραγωγής, και ιδίως στο επιστημονικό πεδίο, όπου η αντιπαράθεση «προγραμμάτων επιστημονικής έρευνας», όπως λέει ο Lakatos, ασκεί μια ισχυρή δομούσα επιρροή στις επιστημονικές παραστάσεις και πρακτικές.

τες να τις υποδεχτεί,[30] δηλαδή να τις αποδεχτεί και να τις αναγνωρίσει ως «λογικές», ένας μικρός τουλάχιστον αριθμός ανθρώπων, εκείνοι ακριβώς που θα μπορούσαν το δίχως άλλο και να τις συλλάβουν.[31] Όπως τα (πραγματοποιημένα) γούστα των καταναλωτών είναι εν μέρει προσδιορισμένα από την κατάσταση της προσφοράς (έτσι ώστε, όπως απέδειξε ο Χάσκελ, κάθε σημαντική αλλαγή στη φύση ή στον αριθμό των προσφερόμενων έργων να συμβάλλει στον προσδιορισμό μιας αλλαγής των δεδηλωμένων προτιμήσεων), έτσι και κάθε πράξη παραγωγής εξαρτάται εν μέρει από την κατάσταση του χώρου των δυνατών παραγωγών, ο οποίος προσφέρεται με συγκεκριμένο τρόπο στην πρόσληψη υπό τη μορφή πρακτικών διαζευγμάτων μεταξύ ανταγωνιστικών και κατά το μάλλον ή ήττον πλήρως ασύμβατων σχεδίων (κύριων ονομάτων ή εννοιών σε -ισμός), όπου καθένα από αυτά τα σχέδια ισοδυναμεί γι' αυτόν το λόγο με αμφισβήτηση για τους υπερασπιστές όλων των υπολοίπων.

Αυτός ο χώρος των δυνατοτήτων επιβάλλεται σε όλους εκείνους που έχουν εσωτερικεύσει τη λογική και την αναγκαιότητα του πεδίου ως *ιστορικού υπερβατικού*, ως συστήματος (κοινωνικών) κατηγοριών πρόσληψης και εκτίμησης, κοινωνικών συνθηκών δυνατότητας και νομιμότητας οι οποίες, όπως οι έννοιες των ειδών, των σχολών, των τρόπων, των μορφών, ορίζουν και περιορίζουν το σύμπαν του διανοητού και του αδιανόητου, δηλαδή ταυτοχρόνως το πεπερασμένο σύμπαν των δυνητικοτήτων που μπορούμε να σκεφτούμε και να πραγματοποιήσουμε στη δεδομένη στιγμή —ελευθερία— και το σύστημα των περιορισμών στο εσωτερικό των οποίων προσδιορίζεται αυτό που πρέπει να κάνουμε και να σκεφτούμε — αναγκαιό-

---

[30] Το παράδειγμα των «Incohérents» [Ασυνεπών] απεικονίζει τέλεια αυτόν το μηχανισμό: επινόησαν πλήθος πραγμάτων που οι εννοιολογικοί ζωγράφοι επινόησαν εκ νέου μετά από αυτούς, αλλά, επειδή δεν τους πήραν στα σοβαρά, δεν μπόρεσαν να πάρουν και οι ίδιοι τους εαυτούς τους στα σοβαρά, και έτσι οι επινοήσεις τους πέρασαν απαρατήρητες, ακόμη και σ' αυτούς τους ίδιους (βλ. D. Grojnowski, «Une avant-garde sans avancée: les "Arts incohérents", 1882-1889», *Actes de la recherche en sciences sociales*, τχ. 40, 1981, σσ. 73-86).

[31] Για να «νιώσουμε» αυτό που εκπροσωπούν αυτές οι ιστορικές επινοήσεις που με το χρόνο γίνονται οικείες —παραδείγματος χάρη, το «σαλόνι των απορριφθέντων», το «βερνισάζ», το «ψήφισμα» κτλ.— πρέπει να τις σκεφτούμε κατ' αναλογία με μια εμπειρία όπως είναι η εισαγωγή της λέξης «τζόγκινγκ» και της αντίστοιχης πρακτικής που κάνει να περνά σχεδόν *απαρατήρητο* το πρόσωπο με το σορτς, το φανελάκι και το χρωματιστό κασκέτο που τρέχει στα πεζοδρόμια, ανάμεσα στους περαστικούς, το οποίο δέκα χρόνια νωρίτερα θα το κοιτούσαν ως εκκεντρικό, ακόμα και παλαβό.

τητα. Αληθινή ars obligatoria, όπως έλεγαν οι Σχολαστικοί, ορίζει, με τον τρόπο της γραμματικής, το χώρο αυτού που είναι δυνατό, διανοητό, μέσα στα όρια ενός ορισμένου πεδίου, συστήνοντας καθεμία από τις επιτελούμενες «επιλογές» (στο ζήτημα της σκηνοθεσίας, παραδείγματος χάρη) ως μια γραμματικά ορθή *επιλογή* (σε αντίθεση με τις επιλογές που κάνουν τους άλλους να λένε για το δημιουργό τους ότι «κάνει ό,τι του 'ρθει»)· αλλά είναι επίσης και μια ars inveniendi, που επιτρέπει την επινόηση πολλών διαφορετικών αποδεκτών λύσεων μέσα στα όρια της γραμματικότητας (δεν έχουμε ακόμη εξαντλήσει τις δυνατότητες που είναι εγγεγραμμένες στη γραμματική της σκηνοθεσίας που εγκαθιδρύθηκε από τον Αντουάν). Γι' αυτόν το λόγο αληθεύει το γεγονός ότι κάθε πολιτιστική παραγωγή είναι αμετάκλητα τοποθετημένη και χρονολογημένη στο βαθμό που συμμετέχει στην ίδια *προβληματική* με το σύνολο των συγχρόνων της (με την κοινωνιολογική έννοια). Δεν υπάρχει Νέο Μυθιστόρημα για τον Ντιντερό, ακόμη κι αν ο Ρομπ-Γκριγιέ μπορεί, μέσω μιας αναχρονιστικής προβολής του χώρου των δυνατοτήτων του, να ανακαλύπτει μια προεξαγγελία του στο *Ο Ιάκωβος ο μοιρολάτρης (και ο αφέντης του)*.

Επειδή το σύστημα των σχημάτων σκέψης, που είναι εν μέρει προϊόν της εσωτερίκευσης συστατικών αντιθέσεων της δομής του πεδίου, είναι κοινό για όλους τους συμμετέχοντες καθώς και για ένα κατά το μάλλον ή ήττον ευρύ τμήμα του κοινού (υπό τη μορφή κυρίως αντιθέσεων που λειτουργούν ως αρχές θεώρησης και διαίρεσης, σήμανσης, περίτμησης και καδραρίσματος), εξασφαλίζει μια μορφή αντικειμενικότητας προικισμένης με την υπερβατική αναγκαιότητα κοινών προφανειών, δηλαδή προφανειών που γίνονται καθολικά αποδεκτές (μέσα στα όρια του πεδίου) ως αυτονόητες.[32]

Είναι αλήθεια, τουλάχιστον στον τομέα της παραγωγής για παραγωγούς και το δίχως άλλο και πέραν αυτού, ότι το υφολογικό ή θεματικό ενδιαφέρον της μίας ή της άλλης επιλογής και όλα τα καθαρά, δηλαδή τα καθαρώς εσωτερικά, διακυβεύματα της κατεξοχήν αισθητικής έρευνας (ή αλλού της επιστημονικής) *συγκαλύπτουν*, ακόμη και στα μάτια εκείνων που κάνουν αυτές τις επιλογές, τα υλικά ή συμβολικά οφέλη που συνδέονται μ' αυτές (τουλάχιστον εν ευθέτω χρόνω) και που παρουσιάζονται μόνο

---

[32] Θέλοντας να γίνω κατανοητός και μιλώντας για *καδράρισμα*, διακινδυνεύω να ανακαλέσω στο νου του αναγνώστη την γκοφφμανική έννοια του κάδρου (frame), έννοια ανιστορική, από την οποία θα ήθελα να διαχωριστώ· εκεί όπου ο Goffman βλέπει θεμελιώδη δομούντα διαζεύγματα, πρέπει να δούμε ιστορικές δομές που προέρχονται από έναν κόσμο τοποθετημένο και χρονολογημένο.

κατ' εξαίρεση ως τέτοια στη λογική του κυνικού υπολογισμού. Τα ειδικά σχήματα πρόσληψης και εκτίμησης που δομούν την πρόσληψη του παιχνιδιού και των διακυβευμάτων του και που αναπαράγουν στη δική τους λογική τις θεμελιώδεις διαιρέσεις του χώρου των θέσεων (παραδείγματος χάρη, «καθαρή» τέχνη/«εμπορική» τέχνη, «μποέμ»/«αστός», «Αριστερή Όχθη»/«Δεξιά Όχθη» κτλ.) ή και τη διαίρεση σε είδη,[33] προσδιορίζουν τις θέσεις που εμφανίζονται ως αποδεκτές ή ελκυστικές (στη λογική του προορισμού), ή αντιθέτως ως αδύνατες, απροσπέλαστες ή μη αποδεκτές (το ίδιο περίπου συμβαίνει και για τους πανεπιστημιακούς «κλάδους» ή για τις επιστημονικές «ειδικότητες»).

Δεν μπορούμε να εξηγήσουμε πλήρως την εντυπωσιακά στενή αντιστοιχία που εγκαθιδρύεται σε μια δεδομένη στιγμή μεταξύ του χώρου των θέσεων και του χώρου των διαθέσεων εκείνων που τις καταλαμβάνουν παρά μόνο υπό τον όρο να λάβουμε υπόψη μας ταυτοχρόνως αυτό που είναι, στη συγκεκριμένη στιγμή, καθώς επίσης και σε διαφορετικές κρίσιμες καμπές καθεμιάς από τις καλλιτεχνικές (κτλ.) σταδιοδρομίες, ο χώρος των προσφερόμενων δυνατοτήτων —δηλαδή τα διαφορετικά είδη, σχολές, ύφη, μορφές, τρόποι, θέματα κτλ.—, που θα πρέπει να θεωρηθούν τόσο στην εσωτερική τους λογική όσο και στην κοινωνική αξία που συνδέεται με καθεμία από αυτές λόγω της θέσης της μέσα στον αντίστοιχο χώρο, καθώς και οι κοινωνικά συστημένες κατηγορίες πρόσληψης και εκτίμησης που οι διαφορετικοί δρώντες ή οι τάξεις δρώντων εφαρμόζουν σ' αυτόν το χώρο.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ποίηση έτσι όπως παρουσιάζεται σε ένα νέο διεκδικητή της δεκαετίας του 1880 δεν είναι αυτό που ήταν το 1830, ούτε καν το 1848, και ακόμη λιγότερο αυτό που θα είναι το 1980: αποτελεί κατ' αρχάς μια υψηλή θέση στην ιεραρχία των λογοτεχνικών επαγγελμάτων, η οποία παρέχει στους κατόχους της, μέσω ενός είδους *φαινομένου κάστας*, την υποκειμενική τουλάχιστον εξασφάλιση μιας ουσιαστικής ανωτερότητας σε σχέση με όλους τους άλλους συγγραφείς, με τον τελευταίο από τους ποιητές (τους συμβολιστές κυρίως) να θεωρείται ανώτερος από τον πρώτο από τους (νατουραλιστές) μυθιστοριογράφους.[34] Υπάρχει

---

[33] Το *συμβόλαιο της ανάγνωσης* μεταξύ πομπού και δέκτη εγκαθιδρύεται πάνω στη βάση προπαραδοχών που είναι κοινές και για τους δυο τους. Καταγγέλλοντας αυτό το συμβόλαιο, οι υπεύθυνοι των μεγάλων πολιτιστικών επαναστάσεων πλήττουν τους συνήθεις αναγνώστες στην ίδια τους τη *νοητική ακεραιότητα*, στις ζωτικές αρχές τους θεώρησης του φυσικού και του κοινωνικού κόσμου.

[34] Αυτό λέει χωρίς επιφυλάξεις ένας από τους συμβολιστές ποιητές που απαντούν στις ερωτήσεις του Huret: «Σε κάθε περίπτωση, θεωρώ και το χειρότερο συμβολιστή ποιητή

επίσης ένα σύνολο υποδειγματικών μορφών —ο Λαμαρτίνος, ο Ουγκό, ο Γκοτιέ κ.ά.— που συνέβαλαν στη σύνθεση και στην επιβολή του προσώπου και του ρόλου, και των οποίων τα έργα και οι προπαραδοχές (η ρομαντική ταύτιση της ποίησης με το λυρισμό, παραδείγματος χάρη) όρισαν τα *σημεία αναφοράς* σε σχέση με τα οποία όλοι οφείλουν να τοποθετηθούν. Πρόκειται για κανονιστικές παραστάσεις —η παράσταση του «καθαρού» καλλιτέχνη, αδιάφορου για την επιτυχία και τις επιταγές της αγοράς— και μηχανισμούς οι οποίοι, μέσω των κυρώσεών τους, τις υποστηρίζουν και τους προσφέρουν πραγματική αποτελεσματικότητα. Πρόκειται, τέλος, για την κατάσταση των υφολογικών δυνατοτήτων —τη φθορά του αλεξανδρινού, τις μετρικές τολμηρότητες της ρομαντικής γενιάς που είχαν ήδη ευτελιστεί, κτλ.—, οι οποίες προσανατολίζουν την αναζήτηση καινούριων μορφών.

Θα ήταν εντελώς άδικο και μάταιο να προσπαθήσουμε να απορρίψουμε αυτό το αίτημα ανασύστασης με το σχεδόν ακατάρριπτο επιχείρημα ότι είναι πολύ δύσκολο πρακτικά να υλοποιηθεί. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η επιστημονική πρόοδος μπορεί να συνίσταται στον προσδιορισμό των προπαραδοχών και των αξιακών αιτημάτων τα οποία μόνον υποδηλώνονται από τις εργασίες της «κανονικής επιστήμης» —ανεπίληπτες ακριβώς επειδή στερούνται αναστοχασμού— και στην πρόταση προγραμμάτων προκειμένου να λυθούν τα προβλήματα τα οποία η συνήθης έρευνα θεωρεί λυμένα, ακριβώς επειδή δεν τα θέτει. Στην πραγματικότητα, αρκεί να είμαστε προσεκτικοί για να βρούμε πολλές μαρτυρίες των παραστάσεων του χώρου των δυνατοτήτων: μαρτυρία αποτελεί, παραδείγματος χάρη, η εικόνα των μεγάλων προδρόμων σε σχέση με τους οποίους σκεφτόμαστε τον εαυτό μας και αυτοπροσδιοριζό-

---

πολύ ανώτερο από τον οποιονδήποτε από τους συγγραφείς που έχουν καταταγεί κάτω από τη σημαία του νατουραλισμού» (J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *ό.π.*, σ. 329). Και ένας άλλος, ο Moréas: «Ένα ποίημα του Ρονσάρ ή του Ουγκό είναι καθαρή τέχνη· ένα μυθιστόρημα, ακόμη κι αν είναι του Σταντάλ ή του Μπαλζάκ, είναι μεικτή τέχνη. Αγαπώ πολύ τους ψυχολόγους μας [τους συγγραφείς —Ανατόλ Φρανς, Πολ Μπουρζέ ή Μορίς Μπαρρές— που συγκεντρώνονται στο ρεύμα που αποκαλείται "ψυχολογικό μυθιστόρημα"], αλλά πρέπει να παραμείνουν στη σειρά τους, δηλαδή κάτω από τους ποιητές» (J. Huret, *στο ίδιο*, σ. 92). Ένα άλλο παράδειγμα, λιγότερο εντυπωσιακό, αλλά πιο κοντινό στην εμπειρία που προσανατολίζει πραγματικά τις επιλογές: «Στην ηλικία των δεκαπέντε ετών, η φύση λέει σε ένα νέο άνθρωπο αν είναι ποιητής ή αν πρέπει να αρκεστεί στην *απλή πρόζα*...» (J. Huret, *στο ίδιο*, σ. 299· η υπογράμμιση δική μου). Βλέπουμε λοιπόν τι σημαίνει για κάποιον που έχει εσωτερικεύσει ισχυρά αυτές τις ιεραρχίες το πέρασμα από την ποίηση στο μυθιστόρημα. (Η διαίρεση σε κάστες που χωρίζονται από απόλυτα σύνορα, η οποία αγνοεί τις πραγματικές συνέχειες και επικαλύψεις, παράγει παντού —παραδείγματος χάρη, στις σχέσεις μεταξύ κλάδων, της φιλοσοφίας και των κοινωνικών επιστημών, των καθαρών και των εφαρμοσμένων επιστημών, κτλ.— τα ίδια αποτελέσματα: certitudo sui και άρνηση της παράβασης, αυτόματη προώθηση και απαξίωση, κτλ.)

μαστε, όπως είναι οι συμπληρωματικές μορφές του Ταιν και του Ρενάν για μια γενιά μυθιστοριογράφων και ερευνητών, ή τα ανταγωνιστικά πρόσωπα του Μαλλαρμέ και του Βερλαίν για μια ολόκληρη γενιά ποιητών· ομοίως, απλούστερα, η εξιδανικευμένη παράσταση του επαγγέλματος του συγγραφέα ή του καλλιτέχνη που μπορεί να προσανατολίσει τις φιλοδοξίες μιας ολόκληρης εποχής: «Η νέα λογοτεχνική γενιά μεγάλωνε εξολοκλήρου διαποτισμένη από το πνεύμα του 1830. Οι στίχοι του Ουγκό και του Μυσσέ, τα έργα του Αλέξανδρου Δουμά και του Αλφρέ ντε Βινύ κυκλοφορούσαν στα κολέγια παρά την εχθρότητα με την οποία τα αντιμετώπιζε το Πανεπιστήμιο· άπειρα μυθιστορήματα για το Μεσαίωνα, λυρικές εξομολογήσεις, απελπισμένοι στίχοι κατασκευάζονταν στη σκιά των θρανίων».[35] Και πρέπει να παραθέσουμε επίσης αυτό το απόσπασμα από το *Manette Salomon* όπου οι αδελφοί Γκονκούρ υπαινίσσονται ότι αυτό που προσελκύει και γοητεύει στο επάγγελμα του καλλιτέχνη είναι λιγότερο η ίδια η τέχνη και περισσότερο η ζωή του καλλιτέχνη (σύμφωνα με μια λογική που παρατηρείται σήμερα στη διαφορική διάχυση της μορφής του διανοούμενου): «Κατά βάθος, τον Ανατόλ λιγότερο τον άγγιζε το κάλεσμα της τέχνης και περισσότερο τον τραβούσε η ζωή του καλλιτέχνη. Ονειρευόταν το εργαστήριο. Προσέβλεπε σ' αυτό με τις ονειροφαντασίες του κολεγιόπαιδα και τις ορέξεις της φύσης του. Αυτό που έβλεπε ήταν οι ορίζοντες της Μποεμίας που μαγεύουν όταν τους ατενίζεις από μακριά: το μυθιστόρημα της Φτώχειας, η απαλλαγή από δεσμούς και κανόνες, η ελευθερία, η απειθαρχία, η αταξία της ζωής, η τύχη, η περιπέτεια, το καθημερινό απρόβλεπτο, η απόδραση από το τακτοποιημένο και τακτικό σπίτι, η άτακτη φυγή από την οικογένεια και την πλήξη της Κυριακής, το δούλεμα των αστών, όλος ο άγνωστος κόσμος της ηδυπάθειας του γυναικείου μοντέλου, η δουλειά που δεν κουράζει, το δικαίωμα να μεταμφιέζεται όλο το χρόνο, ένα αιώνιο καρναβάλι· ιδού οι εικόνες και οι πειρασμοί που ορθώνονταν μπροστά του για την αυστηρή και ασκητική σταδιοδρομία της τέχνης».[36] Αν αυτές οι πληροφορίες, και πολλές άλλες παρόμοιες, από τις οποίες είναι γεμάτα τα κείμενα, δε διαβάζονται ως τέτοιες, αυτό συμβαίνει επειδή η *λογοτεχνική διάθεση* τείνει να αποπραγματοποιεί και να αποϊστορικοποιεί καθετί που αναφέρεται στις κοινωνικές πραγματικότητες. Αυτή η εξουδετερωτική πραγμάτευση καθιστά εντέλει αναπόφευκτα ανέκδοτα της λογοτεχνικής παιδικής και εφηβικής ηλικίας αυθεντικές μαρτυρίες για την εμπειρία ενός περιβάλλοντος και μιας εποχής, ή για ιστορικούς θεσμούς —σαλόνια, ομίλους, μποεμία κτλ.— και εμποδίζει την έκπληξη που θα έπρεπε να προκαλούν.

---

[35] A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, *ό.π.*, σ. 75 κ.ε. Θα έπρεπε να αναπαραγάγουμε στο σύνολό τους τις σελίδες όπου ο A. Cassagne αναφέρεται στους νεανικούς ενθουσιασμούς του Maxime Du Camp και του Renan, του Flaubert και του Baudelaire ή του Fromentin.

[36] E. και J. de Goncourt, *Manette Salomon*, Παρίσι, UGE, σειρά «10/18», 1979, σ. 32.

Έτσι, το πεδίο των δυνατών θεσιληψιών προσφέρεται στην *αίσθηση της τοποθέτησης* (με τη διπλή σημασία) με τη μορφή μιας ορισμένης δομής πιθανοτήτων, πιθανών κερδών ή απωλειών, τόσο στο υλικό όσο και στο συμβολικό επίπεδο. Αλλά αυτή η δομή εμπεριέχει πάντοτε ένα μέρος απροσδιοριστίας, συνδεδεμένης ιδίως με το γεγονός ότι, κυρίως σ' ένα πεδίο τόσο λίγο θεσμοθετημένο, οι δρώντες, όσο αυστηρές κι αν είναι οι εγγεγραμμένες στη θέση τους αναγκαιότητες, διαθέτουν πάντοτε ένα αντικειμενικό περιθώριο ελευθερίας (το οποίο μπορούν να αγγίξουν ή να μην αγγίξουν ανάλογα με τις «υποκειμενικές» διαθέσεις τους) και ότι αυτές οι ελευθερίες προστίθενται στο μπιλιάρδο των δομημένων διαδράσεων, δημιουργώντας έτσι χώρο, κυρίως σε περιόδους κρίσης, για στρατηγικές ικανές να ανατρέψουν την καθιερωμένη κατανομή των ευκαιριών και των κερδών προς όφελος του διαθέσιμου περιθωρίου χειρισμών.

Πράγμα που σημαίνει ότι τα δομικά κενά ενός συστήματος δυνατοτήτων που φυσικά δεν παρουσιάζεται ποτέ ως τέτοιο στην υποκειμενική εμπειρία των δρώντων (αντίθετα απ' αυτό που θα μπορούσε να μας οδηγήσει να πιστέψουμε η ex post ανακατασκευή του) δεν μπορούν να πληρωθούν από τη μαγική ιδιότητα μιας κάποιας τάσης του συστήματος προς την αυτοπλήρωση: το κάλεσμα που περικλείουν 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 δυνητικότητα που, κατά μία έννοια, υπάρχει μόνο γι' αυτούς. Κάτι που δίνει εκ των υστέρων στο εγχείρημά τους την όψη του προκαθορισμού.

Δομή και αλλαγή: εσωτερικοί αγώνες και διαρκής επανάσταση

Προερχόμενες από την ίδια τη δομή του πεδίου, δηλαδή από τις συγχρονικές αντιθέσεις μεταξύ των ανταγωνιστικών θέσεων (κυρίαρχος/κυριαρχούμενος, καθιερωμένος/αρχάριος, ορθόδοξος/αιρετικός, γέρος/νέος κτλ.), οι αλλαγές που επισυμβαίνουν διαρκώς στους κόλπους του πεδίου περιορισμένης παραγωγής είναι σε μεγάλο βαθμό ανεξάρτητες ως προς την αρχή τους από τις εξωτερικές αλλαγές που μπορεί να φαίνεται ότι τις προσδιορίζουν επειδή τις συνοδεύουν χρονολογικά (κι αυτό, ακόμη κι αν οφείλουν εν μέρει την τελική επιτυχία τους σ' αυτήν τη «θαυμαστή» συνάντηση μεταξύ —εν πολλοίς— ανεξάρτητων αιτιακών σειρών).

Κάθε αλλαγή που επισυμβαίνει σ' ένα χώρο θέσεων που ορίζονται αντι-

κειμενικά μέσω της απόκλισης που τις χωρίζει, προσδιορίζει μια γενικευμένη αλλαγή. Πράγμα που σημαίνει ότι δεν υπάρχει λόγος να αναζητάμε έναν προνομιούχο τόπο της αλλαγής. Είναι αλήθεια ότι η πρωτοβουλία της αλλαγής αποδίδεται σχεδόν εξ ορισμού στους νεοεισαχθέντες, δηλαδή στους νεότερους, που είναι επίσης και αυτοί που στερούνται περισσότερο το ειδικό κεφάλαιο και οι οποίοι, μέσα σ' ένα σύμπαν όπου το να υπάρχεις σημαίνει να διαφέρεις, δηλαδή να κατέχεις μια διακριτή και διακριτική 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 ένα όνομα»), επιβάλλοντας νέους τρόπους σκέψης και έκφρασης σε ρήξη με τους ισχύοντες τρόπους σκέψης, άρα προορισμένους να προκαλέσουν σύγχυση με την «αδιαφάνεια» και την «ανιδιοτέλειά» τους.

Επειδή κατά ένα μεγάλο μέρος οι θεσιληψίες ορίζονται αρνητικά σε σχέση με άλλες, παραμένουν συχνά σχεδόν κενές και περιορίζονται σε μια προαποφασισμένη στάση πρόκλησης, άρνησης, ρήξης: οι πιο «νέοι» δομικά συγγραφείς (που μπορεί να έχουν την ίδια βιολογική ηλικία με τους «παλαιούς» τους οποίους φιλοδοξούν να ξεπεράσουν), δηλαδή οι λιγότερο προχωρημένοι στη διαδικασία νομιμοποίησης, αρνούνται αυτό που είναι κι αυτό που κάνουν οι πιο καθιερωμένοι της προηγούμενης γενιάς, όλα όσα ορίζουν κατ' αυτούς το «παλαιικό», στην ποίηση ή αλλού (ενίοτε μάλιστα το παραδίδουν και στην *παρωδία*), και επιθυμούν να απωθήσουν όλα τα σημάδια *κοινωνικής γήρανσης*, αρχίζοντας από τα σημεία καθιέρωσης, είτε εσωτερικής (Ακαδημία κτλ.) είτε εξωτερικής (επιτυχία)· από την πλευρά τους, οι καθιερωμένοι συγγραφείς βλέπουν σ' αυτόν το βολονταριστικό και βεβιασμένο χαρακτήρα κάποιων προθέσεων υπέρβασης τους αδιαμφισβήτητους δείκτες μιας «γιγαντιαίας και κενής φιλοδοξίας», όπως έλεγε ο Ζολά. Και πράγματι, όσο περισσότερο προχωράμε στην ιστορία, δηλαδή στη διαδικασία αυτονόμησης του πεδίου, τόσο περισσότερο τα μανιφέστα (και αρκεί να σκεφτούμε το *Μανιφέστο του σουρεαλισμού*) τείνουν να περιορίζονται σε καθαρές διαδηλώσεις της διαφοράς (χωρίς να μπορούμε να συμπεράνουμε εξ αυτού ότι εμπνέονται από την κυνική αναζήτηση της διάκρισης).[37]

Πώς να μην αναγνωρίσουμε την αναγκαιότητα να ξεχωρίσει κανείς για να υπάρξει στο γεγονός ότι ο Μπρετόν –θα μπορούσαμε βέβαια να αναφέ-

[37] Θα πρέπει να θυμηθούμε εδώ όλη την ανάλυση (βλ. πρώτο μέρος, κεφ. 2) της λογικής σύμφωνα με την οποία τα καλλιτεχνικά κινήματα χρονικοποιούνται και η οποία παρέχει το *πρότυπο της αλλαγής* έτσι όπως παρατηρείται και στα άλλα πεδία.

ρουμε άφθονα παραδείγματα— προτιμά τη ρήξη με το NRF των Ζιντ και Βαλερύ από την προσάρτηση σ' αυτό, που είναι το αντιστάθμισμα της πατρονίας και των προστασιών, ή ότι διακηρύσσει ανελέητα τη διαφορά του στις σχέσεις του με τις ανταγωνιστικές ομάδες όπως είναι η ομάδα του Τζαρά ή των Γκολ και Ντερμέ, που διεκδικούν επίσης για το δικό τους κίνημα το όνομα του σουρεαλισμού;[38] Από τη στιγμή που καταφέρνει να καταλάβει μια διακριτή, αναγνωρίσιμη θέση μέσα στον ιστορικά συστημένο χώρο των συνυπαρχόντων και εξ αυτού ανταγωνιστικών έργων, τα οποία διαγράφουν στις αμοιβαίες σχέσεις τους το χώρο των δυνατών θεσιληψιών, παρατάσεων, υπερβάσεων, ρήξεων, το γνωστό και αναγνωρισμένο έργο τοποθετεί τα άλλα, μέσω μιας έμπρακτης αξιολόγησης η οποία καθορίζει την εξέλιξη της *διακριτικής τους αξίας*.

Σ' αυτή την προοπτική, θα πρέπει να ξαναφτιάξουμε την ιστορία των ποιητικών κινημάτων που εναντιώνονται το ένα μετά το άλλο στις διαδοχικές ενσαρκώσεις της υποδειγματικής μορφής του ποιητή, στον Λαμαρτίνο, τον Ουγκό, τον Μποντλαίρ ή τον Μαλλαρμέ, και, στηριγμένοι στα μεγάλα συστατικά και νομοθετικά κείμενα —εισαγωγές, προγράμματα ή μανιφέστα—, να προσπαθήσουμε να ανακαλύψουμε εκ νέου την αντικειμενική μορφοποίηση του χώρου των δυνατών ή αδύνατων μορφών και σχημάτων έτσι όπως παρουσιαζόταν μπροστά στον καθένα από τους μεγάλους ανανεωτές, καθώς και την παράσταση που δημιουργεί ο καθένας από αυτούς για την επαναστατική αποστολή του: μορφές που πρέπει να καταστραφούν —σονέτα, αλεξανδρινοί, ποίημα και «ποιητικό γουργουρητό»—, ρητορικά σχήματα που πρέπει να καταργηθούν —σύγκριση, μεταφορά—, περιεχόμενα και συναισθήματα που πρέπει να εξαλειφθούν — λυρισμός, διάχυση, ψυχολογία. Όλα αυτά συμβαίνουν λες και καθεμιά από αυτές τις επαναστάσεις, εκδιώκοντας από το σύμπαν της νόμιμης ποίησης τις διεργασίες των οποίων ο συμβατικός χαρακτήρας καταγγέλλεται ως φαινόμενο φθοράς, συνέβαλε σε μια ιστορική ανάλυση της ποιητικής γλώσσας, που τείνει να απομονώσει τις πιο ειδικές διεργασίες και τα πιο ειδικά αποτελέσματα, όπως είναι η ρήξη του φωνοσημαντικού παραλληλισμού.[39]

---

[38] Βλ. J.-P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, «Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919-1924», *ό.π.*

[39] Βλ. J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Παρίσι, Flammarion, 1966. Βλέπουμε παρεμπιπτόντως ότι η λογική που περιγράφεται εδώ καταδικάζει όλες τις λανθασμένες αναλύσεις ουσίας που στοχεύουν να αποκαλύψουν τους υπεριστορικούς ορισμούς ειδών των οποίων η ονοματική σταθερότητα συγκαλύπτει το γεγονός ότι κατασκευάζονται διαρκώς μέσω της ρήξης με την προηγούμενη κατάσταση του ίδιου τους του ορισμού.

Η ιστορία του μυθιστορήματος, τουλάχιστον μετά τον Φλομπέρ, μπορεί επίσης να περιγραφεί ως μια μακρόχρονη προσπάθεια για να «δολοφονηθεί η μυθιστορηματικότητα»,[40] όπως λέει ο Εντμόν ντε Γκονκούρ, δηλαδή για να αποκαθαρεί το μυθιστόρημα από οτιδήποτε μοιάζει να το προσδιορίζει, την πλοκή, τη δράση, τον ήρωα· προσπάθεια που ξεκινά από την εποχή του Φλομπέρ και του ονείρου του «βιβλίου για το τίποτε» ή των Γκονκούρ και της φιλοδοξίας τους για ένα «μυθιστόρημα χωρίς περιπέτειες, χωρίς πλοκή, χωρίς ταπεινές τέρψεις»,[41] και φτάνει μέχρι το «Νέο Μυθιστόρημα» και τη διάλυση της γραμμικής αφήγησης και, στην περίπτωση του Κλοντ Σιμόν, την αναζήτηση μιας σχεδόν ζωγραφικής (ή μουσικής) σύνθεσης, θεμελιωμένης στις περιοδικές επιστροφές και τις εσωτερικές αντιστοιχίες ενός περιορισμένου αριθμού αφηγηματικών στοιχείων, καταστάσεων, προσώπων, τόπων, δράσεων, που επαναλαμβάνονται πολλές φορές, με τη βοήθεια τροποποιήσεων ή διακυμάνσεων.

Αυτό το «καθαρό» μυθιστόρημα απαιτεί καταφανέστατα μια νέα ανάγνωση, που μέχρι τότε προοριζόταν αποκλειστικά για την ποίηση, της οποίας το «ιδεώδες» όριο είναι η σχολαστική άσκηση της αποκρυπτογράφησης ή της αναδημιουργίας που θεμελιώνεται στην επαναλαμβανόμενη ανάγνωση. Στην πραγματικότητα, η γραφή δεν μπορεί να ενσωματώσει την προσδοκία μιας τόσο απαιτητικής ανάγνωσης παρά μόνον επειδή παράγεται μέσα σ' ένα πεδίο όπου πραγματοποιούνται οι συνθήκες ευτυχούς εκ-

---

[40] «Κατά τη γνώμη μου, παρά τις μεγαλύτερες από ποτέ πωλήσεις του μυθιστορήματος, το μυθιστόρημα είναι ένα είδος φθαρμένο, παλιωμένο, που έχει πει όλα όσα είχε να πει, ένα είδος στο οποίο έκανα τα πάντα για να σκοτώσω τη μυθιστορηματικότητα, για να φτιάξω απ' αυτό ένα είδος αυτοβιογραφιών ανθρώπων που δεν έχουν ιστορία» (E. de Goncourt, στο J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *ό.π.*, σ. 155).

[41] Αυτό το απόσπασμα από την εισαγωγή στο *Chérie* υπενθυμίζει ότι η άρνηση του μυθιστορηματικού είναι αδιαχώριστη με μια προσπάθεια εξευγενισμού του είδους, που γίνεται κατανοητή σε συσχετισμό με τη θέση του μυθιστορήματος και των μυθιστοριογράφων στο πεδίο (και κυρίως σε σχέση με την ποίηση) και στο δεσμό μεταξύ αυτού του κατώτερου είδους και ενός διπλά κατώτερου κοινού, τουλάχιστον στο μυαλό των συγγραφέων, επειδή ήταν «γυναικείο» και «λαϊκό» και/ή «επαρχιακό». Είναι ωστόσο προφανές ότι δεν μπορούμε να δούμε σ' αυτό μόνο ένα αποτέλεσμα της μέριμνας για εξευγενισμό, που μπορεί εξάλλου να παρασύρει τους μυθιστοριογράφους προς μια εντελώς άλλη κατεύθυνση, με τον Bourget και το ψυχολογικό μυθιστόρημα παραδείγματος χάρη, δηλαδή προς μια τάση εξευγενισμού, κυρίως χάρη στην προσπάθεια σύνθεσης τόπων, περιβαλλόντων, προσώπων ή αισθημάτων κοινωνικά ευγενών (βλ. P. Bourget, «Note sur le roman français en 1921», στο *Nouvelles Pages de critique et de doctrine*, τ. I, Παρίσι, Plon, 1922, σ. 126 κ.ε.).

πλήρωσης αυτού του αιτήματος. Το «καθαρό» μυθιστόρημα είναι το προϊόν ενός πεδίου μέσα στο οποίο τείνει να καταργηθεί το σύνορο μεταξύ κριτικού και συγγραφέα, με τον τελευταίο να φτιάχνει τόσο εύστοχα τη θεωρία των μυθιστορημάτων του μόνο και μόνο επειδή σ' αυτά ενεργοποιείται μια αναστοχαστική και κριτική σκέψη πάνω στο μυθιστόρημα και την ιστορία του, που υπενθυμίζει αδιάκοπα την καταστατική τους θέση ως μυθοπλασιών.[42] Χωρίς να εξαντλήσουμε τα παραδείγματα αυτού του αναστοχαστικού διπλασιασμού, θα μπορούσαμε, απομακρυνόμενοι περισσότερο στο χρόνο, να τον ανακαλύψουμε ακόμη και στην καρδιά του *Μανιφέστου του νταντά*, παράδοξου λόγου που επιθυμεί να είναι ταυτοχρόνως αυτό που είναι, δηλαδή ένα μανιφέστο, και ένας κριτικός αναστοχασμός πάνω σ' αυτό που είναι, ένα αντιμανιφέστο, ένα αυτοκαταστροφικό μανιφέστο.[43]

Με τον ίδιο τρόπο, ο Ρενέ Λάιμποβιτς περιγράφει το επαναστατικό έργο του Σαίνμπεργκ, του Μπεργκ και του Βέμπερν ως το προϊόν της συνειδητοποίησης και της συστηματικής και, σύμφωνα με την διατύπωσή του, «υπερ-συνεπούς» ενεργοποίησης των αρχών που είναι εγγεγραμμένες σε υπόρρητη κατάσταση σε όλη τη μουσική παράδοση, παρούσα ακόμη στο ακέραιο σε έργα που την υπερβαίνουν εκπληρώνοντάς την πάνω σ' έναν άλλο τρόπο. Παρατηρεί έτσι ότι, οικειοποιούμενος τη συγχορδία ενάτης, την οποία οι ρομαντικοί μουσικοί δε χρησιμοποιούσαν παρά πολύ σπάνια, και μόνο σε ευθεία κατάσταση, ο Σαίνμπεργκ «αποφασίζει συνειδητά να την οδηγήσει στα άκρα» και να τη χρησιμοποιήσει σε όλες τις δυνατές αντιστροφές. Και σημειώνει επίσης: «Και τώρα η πλήρης συνειδητοποίηση της θεμελιώδους συνθετικής αρχής, υπόρρητης σε όλη την προηγούμενη εξέλιξη της πολυφωνίας, γίνεται ρητή για πρώτη φορά στο έργο του Σαίνμπεργκ: είναι η

---

[42] Όταν η ιστορία και η θεωρία της λογοτεχνίας γίνονται μέχρι αυτού του σημείου μέρος της λογοτεχνικής παραγωγής, είναι κατανοητό γιατί οι ανταλλαγές ρόλων είναι τόσο συχνές, μεταξύ κριτικών και συγγραφέων, μεταξύ θεωρητικών (ή ιστορικών) της λογοτεχνίας και λογοτεχνών (και, στη Γαλλία τουλάχιστον, μεταξύ κινηματογραφιστών και κριτικών του κινηματογράφου).

[43] Βλ. R. Lourau, «Le manifeste Dada du 22 mars 1918: essai d'analyse institutionnelle», *Le Siècle éclaté*, τ. I, 1974, σσ. 9-30. Ένα άλλο αποτέλεσμα, πιο κοινό, αυτού του κλεισίματος στον εαυτό είναι αυτός ο συλλογικός ναρκισσισμός, ο οποίος έχει συχνά περιγραφεί κυρίως στα πολυάριθμα έργα όπου ανεβάζουν στη σκηνή την ίδια τη ζωή τους, που οδηγεί τις ομάδες των διανοουμένων, στο Σαιν-Ζερμαίν-ντε-Πρε όπως και στο Γκρίνουιτς Βίλλατζ, να στρέψουν στον εαυτό τους ένα αυτάρεσκο βλέμμα, που φτάνει μέχρι και στη φαινομενική αυτοκριτική διαύγεια, ένα από τα μεγαλύτερα εμπόδια της επιστημονικής αντικειμενοποίησης.

αρχή της *διαρκούς ανάπτυξης*».[44] Στο τέλος, συνοψίζοντας τις σημαντικότερες κατακτήσεις του Σαίνμπεργκ, συμπεραίνει: «Όλα αυτά, εντέλει, δεν κάνουν τίποτε άλλο παρά να καθιερώνουν με τον πιο φανερό και συστηματικό τρόπο μια κατάσταση πραγμάτων η οποία, σε μια μορφή λιγότερο φανερή και λιγότερο συστηματική, υπήρχε ήδη στα τελευταία τονικά έργα του ίδιου του Σαίνμπεργκ και ακόμη, μέχρι κάποιου σημείου, σε κάποια έργα του Βάγκνερ».[45] Πώς να μην αναγνωρίσει κανείς εδώ μια λογική που βρήκε την υποδειγματικότερή της έκφραση στην περίπτωση των μαθηματικών; Τη λογική που, όπως απέδειξαν ο Νταβάλ και ο Γκιλμπό με αφορμή κυρίως τον παλινδρομικό λογισμό, «ένα είδος λογισμού πάνω στο λογισμό ή λογισμού δευτέρου βαθμού»,[46] οδηγεί το μαθηματικό να εργάζεται ακατάπαυστα πάνω στο προϊόν της εργασίας των προηγούμενων μαθηματικών, αντικειμενοποιώντας ενέργειες ήδη παρούσες στο έργο τους, αλλά σε υπόρρητη κατάσταση.

Αναστοχαστικότητα και «αφέλεια»

Η εξέλιξη του πεδίου πολιτιστικής παραγωγής προς μεγαλύτερη αυτονομία συνοδεύεται και από μια κίνηση προς μεγαλύτερη *αναστοχαστικότητα*, η οποία οδηγεί το καθένα από τα «είδη» σε μια κριτική αναστροφή στον εαυτό του, στη δική του αρχή, στις δικές του προπαραδοχές. Και συμβαίνει όλο και πιο συχνά το έργο τέχνης, *ματαιότης* που καταγγέλλεται ως τέτοια, να περιέχει έναν κάποιο αυτοσαρκασμό. Στην πραγματικότητα, στο βαθμό που το πεδίο κλείνεται στον εαυτό του, η πρακτική εμπέδωση των ειδικών γνώσεων ολόκληρης της ιστορίας του είδους που έχουν αντικειμενοποιηθεί στα προηγούμενα έργα και καταγράφονται, κωδικοποιούνται, κανονικοποιούνται από ένα ολόκληρο σώμα επαγγελματιών της διατήρησης και της καθιέρωσης —ιστορικών της τέχνης και της λογοτεχνίας, εξηγητών, αναλυτών— αποτελεί έναν από τους όρους εισόδου στο πεδίο περιορισμένης παραγωγής. Η ιστορία του πεδίου είναι πραγματικά μη αναστρέψιμη· και τα προϊόντα αυτής της σχετικά αυτόνομης ιστορίας παρουσιάζουν μια μορφή *σωρευτικότητας*.

---

[44] R. Leibowitz, *Schoenberg et son École*, Παρίσι, J.-B. Janin, 1947, σ. 78.
[45] *Στο ίδιο*, σσ. 87-88.
[46] R. Daval και G.-T. Guilbaud, *Le Raisonnement mathématique*, Παρίσι, PUF, 1945, σ. 18.

Παραδόξως, 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, η οποία είναι και η ίδια συνδεδεμένη με μια κατάσταση της ιστορίας του πεδίου. Αν το πεδίο έχει μια ιστορία προσανατολισμένη και σωρευτική, αυτό συμβαίνει επειδή ακριβώς αυτή η πρόθεση *υπέρβασης* που ορίζει στην ουσία της την πρωτοπορία αποτελεί και η ίδια την κατάληξη μιας ολόκληρης ιστορίας και επειδή είναι αναπόφευκτα τοποθετημένη σε σχέση μ' αυτό που αξιώνει να ξεπεράσει, δηλαδή σε σχέση με όλες τις δραστηριότητες υπέρβασης που έχουν συμβεί στην ίδια τη δομή του πεδίου και μέσα στο χώρο των δυνατοτήτων που αυτό επιβάλλει στους νεοεισαχθέντες. Κάτι που σημαίνει ότι αυτό που επισυμβαίνει μέσα στο πεδίο είναι όλο και περισσότερο συνδεδεμένο με την ειδική ιστορία του πεδίου, άρα όλο και πιο δύσκολο να *συναχθεί* άμεσα από την κατάσταση του κοινωνικού κόσμου τη δεδομένη στιγμή. Και είναι η ίδια η λογική του πεδίου αυτή που τείνει να επιλέξει και να καθιερώσει όλες τις νόμιμες ρήξεις με την αντικειμενοποιημένη μέσα στη δομή του πεδίου ιστορία, δηλαδή εκείνες που αποτελούν το προϊόν μιας διάθεσης μορφοποιημένης από την ιστορία του πεδίου και ενημερωμένης γι' αυτήν την ιστορία, δηλαδή εγγεγραμμένης στη συνέχεια του πεδίου.

Έτσι, όλη η ιστορία του πεδίου ενυπάρχει σε καθεμία από τις καταστάσεις του και, για να σταθεί κανείς στο ύψος των αντικειμενικών του απαιτήσεων, ως παραγωγός αλλά και ως καταναλωτής, πρέπει να *κατέχει* την πρακτική ή θεωρητική σε βάθος γνώση αυτής της ιστορίας και του χώρου των δυνατοτήτων μέσα στον οποίο αυτή επιβιώνει. Το δικαίωμα εισόδου που οφείλει να αποκτήσει κάθε νεοεισαχθείς δεν είναι τίποτα περισσότερο από την εμπέδωση του συνόλου των γνώσεων που θεμελιώνουν την *ισχύουσα προβληματική*. 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. Αυτό φαίνεται με ιδιαίτερη σαφήνεια στην περίπτωση των πιο προχωρημένων επιστημών, όπου η εμπέδωση των θεωριών, των μεθόδων και των τεχνικών αποτελεί όρο πρόσβασης στο σύμπαν των προβλημάτων τα οποία οι επαγγελματίες συμφωνούν να θεωρούν ενδιαφέροντα ή σημαντικά.

Παραδόξως, η επικοινωνία μεταξύ των επαγγελματιών και των αμύητων δεν είναι πουθενά αλλού τόσο δύσκολη όσο στην περίπτωση των κοινωνικών επιστημών, όπου το φράγμα για την είσοδο είναι λιγότερο ορατό κοινωνικά. Η άγνοια της ειδικής

προβληματικής που έχει συσταθεί ιστορικά μέσα στο πεδίο και σε σχέση με την οποία αποκτούν το νόημά τους οι λύσεις που προτείνει ο ειδικός, μας οδηγεί να αντιμετωπίζουμε τις επιστημονικές αναλύσεις ως απαντήσεις σε ερωτήσεις του κοινού νου, σε πρακτικά, ηθικοπρακτικά ή πολιτικά ερωτήματα, δηλαδή ως *γνώμες*, ως «επιθέσεις» τις περισσότερες φορές (σε αναλογία με την αίσθηση αποκάλυψης που παράγουν). Αυτή η δομική *αλλοδοξία* ενθαρρύνεται από το γεγονός ότι βρίσκουμε πάντοτε, μέσα στους ίδιους τους κόλπους του πεδίου, «αφελείς», «ναΐφ» (όχι αναγκαστικά αθώους), που, επειδή δεν κατέχουν τα θεωρητικά και τεχνικά μέσα για να ελέγξουν την ισχύουσα προβληματική, εισάγουν στο πεδίο κοινωνικά προβλήματα σε ακατέργαστη μορφή, χωρίς να τα υποβάλουν στην απαραίτητη μετουσίωση ώστε να τα συστήσουν ως κοινωνιολογικά προβλήματα, προσδίδοντας έτσι μια φαινομενική επικύρωση στην ενδοξική προβληματική —τις περισσότερες φορές πολιτική— την οποία οι αμύητοι προβάλλουν στα επιστημονικά προϊόντα.

Στο καλλιτεχνικό πεδίο που έχει φτάσει σ' ένα προχωρημένο στάδιο της εξέλιξής του, δεν υπάρχει θέση για εκείνους που αγνοούν την ιστορία του πεδίου και όλα όσα αυτή έχει δημιουργήσει, ξεκινώντας από μια σχέση, εντελώς παράδοξη, με το κληροδότημα της ιστορίας. Το πεδίο είναι και πάλι αυτό που κατασκευάζει και καθιερώνει ως τέτοιους αυτούς που επειδή αγνοούν τη λογική του παιχνιδιού ορίζονται ως «ναΐφ». Για να γίνουμε πειστικοί ως προς αυτό, αρκεί να συγκρίνουμε μεθοδικά αυτόν το «ζωγράφο-αντικείμενο» που είναι ο Τελώνης Ρουσσό, εξολοκλήρου «κατασκευασμένος» από το πεδίο του οποίου είναι το άθυρμα, και εκείνον που θα μπορούσε να τον έχει «ανακαλύψει» (υπήρξε ο εφευρέτης του Μπρισσέ, τον οποίο αποκαλούσε «ο Τελώνης Ρουσσό της φιλολογίας»), τον Μαρσέλ Ντυσάν, δημιουργό μιας τέχνης τού «ζωγραφίζειν» που εμπεριείχε όχι μόνο την τέχνη τού παράγειν ένα έργο, αλλά και την τέχνη τού *παράγεσθαι* ως ζωγράφος. Και δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι αυτά τα δύο πρόσωπα, προικισμένα με ιδιότητες τόσο αντιθετικές που κανένας βιογράφος δε θα διανοούνταν να τα παραλληλίσει, έχουν τουλάχιστον ένα κοινό, πως υπήρξαν ως ζωγράφοι για τους μεταγενέστερους αποκλειστικά και μόνο χάρη στην επίδραση της εντελώς ιδιαίτερης λογικής ενός πεδίου που είχε κατακτήσει υψηλό βαθμό αυτονομίας και εμπεριείχε μια παράδοση μόνιμης ρήξης με την αισθητική παράδοση.

Ο Τελώνης Ρουσσό δεν έχει «βιογραφία», με την έννοια της ιστορίας μιας ζωής άξιας να γίνει αντικείμενο αφήγησης και καταγραφής:[47] φιλήσυχος χαμηλόβαθμος

[47] Το ίδιο ισχύει και για τον Brisset, «ναΐφ» φιλόσοφο τον οποίο εκείνοι που τον ανακά-

δημόσιος υπάλληλος, ερωτευμένος με την Ευγενία Λεονί Β., πωλήτρια της «Οικιακής Οικονομίας», έχει για πελάτες του μονάχα «ανθρώπους ταπεινούς που λίγη μόνο αξία έδιναν στα έργα του»· κάποια χαρακτηριστικά που δίνουν την εντύπωση παρωδίας και καθιστούν αυτόν τον ήρωα του Κουρτελίν ή του Λαμπίς επίλεκτο θύμα απάνθρωπων σκηνών περιπαικτικής καταξίωσης που έστηναν οι «φίλοι» του, ζωγράφοι (όπως ο Πικάσσο) ή ποιητές (όπως ο Απολλιναίρ), και της οποίας ο παρωδικός χαρακτήρας σίγουρα δεν του διαφεύγει πλήρως.[48] Χωρίς ιστορία, στερείται επίσης παιδείας και τεχνικής: κάνει τα πρώτα του βήματα σε ηλικία σαράντα δύο ετών και στην πραγματικότητα οφείλει στην Παγκόσμια Έκθεση του 1889 την ουσία της αισθητικής του εκπαίδευσης· οι επιλογές που κάνει, τόσο ως προς το θέμα όσο και ως προς τον τρόπο, εμφανίζονται ως η πραγματοποίηση μιας λαϊκής ή μικροαστικής αισθητικής —αυτής που εκφράζεται στη συνηθισμένη φωτογραφική παραγωγή—, προσανατολισμένης όμως από τη βαθιά αλλοδοξική πρόθεση ενός θαυμαστή των ακαδημαϊκών ζωγράφων, του Κλεμάν, του Μποννά, του Ζερόμ, των οποίων πιστεύει πως μιμείται τις μυθολογικές και αλληγορικές σκηνές: *Η λέαινα συναντά έναν ιαγουάρο, Ο έρως στο κλουβί με τα θηρία, Ο άγιος Ιερώνυμος κοιμισμένος πάνω σ' ένα λιοντάρι.* (Αυτός ο θαυμασμός για ακαδημαϊκά πρότυπα δεν

λυψαν, ο André Breton και ο Marcel Duchamp, προσπάθησαν μάταια να τον προικίσουν με μια βιογραφία: «Όλη του η ζωή μάς είναι άγνωστη, εκτός από μια ημερομηνία διάλεξης (1891, στην Ανζέρ), μια άλλη στις Επιστημονικές Εταιρείες (3 Ιουνίου 1906) και επτά ακόμη σημεία αναφοράς: επτά βιβλία υπογεγραμμένα από κάποιον Jean-Pierre Brisset. Καμία επιρροή, κανένας γνωστός κληρονόμος, παρά τις δραστήριες έρευνες που ανέλαβαν οι σουρεαλιστές (κυρίως ο Marcel Duchamp)· αβέβαιες ημερομηνίες γέννησης και θανάτου· κανένα ίχνος του στα αρχεία των εκδοτών του...» (παρένθετο κείμενο στο *La Grammaire logique*, συνοδευόμενο από το *La Science de Dieu*, Παρίσι, Tchou, 1970).

[48] Για τις συχνά απάνθρωπες συμπεριφορές που επέβαλλαν στον Τελώνη Ρουσσό οι καλλιτέχνες και οι συγγραφείς, κυρίως ο Apollinaire και ο Picasso, μπορούμε να διαβάσουμε το R. Shattuck, *Les Primitifs de l'avant-garde*, Παρίσι, Flammarion, 1974, σσ. 66-93, και ιδίως τις σελίδες που είναι αφιερωμένες στο «συμπόσιο Ρουσσό» (σσ. 80-85), όπου βλέπουμε ότι ο ζωγράφος-αντικείμενο, έχοντας μετατραπεί σε παίγνιο φενακισμού, δεχόταν το παιχνίδι με απόλυτη υποταγή (που έφτανε μέχρι του σημείου να υπομένει για πολλή ώρα τις σταγόνες του κεριού που έπεφταν από έναν από τους πολυελαίους που ήταν τοποθετημένοι από πάνω του)· ωστόσο δεν πρόσφερε στις φάρσες και στις κοροϊδίες των «φίλων» του μια συγκατάθεση τόσο «ναΐφ» όσο εκείνοι νόμιζαν, όπως μαρτυρούν κάποιες παρατηρήσεις της Fernande Olivier: «Το δέρμα του γινόταν εύκολα κατακόκκινο όταν ένιωθε *δυσαρεστημένος ή ενοχλημένος. Συμφωνούσε γενικά με όλα όσα του έλεγαν, μα ένιωθε κανείς ότι αποτραβιόταν και δεν τολμούσε να πει όσα σκεφτόταν*» (σ. 74). Για άλλες αφηγήσεις του «συμποσίου», βλ. J. Siegel, *Bohemian Paris, Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, Νέα Υόρκη, Viking Penguin, 1986, σ. 354.

είναι το δίχως άλλο άσχετος με τις δευτεροβάθμιες σπουδές που ξεκίνησε, δηλαδή που *διέκοψε* πρώιμα, ο Τελώνης.)[49]

Έχει ειπωθεί πολλές φορές ότι ο Ρουσσό «αντέγραφε» τα έργα του, ή ότι χρησιμοποιούσε παντογράφο για να αναπαράγει τα σχέδια τα οποία στη συνέχεια «μπογιάτιζε», ακολουθώντας την τεχνική των εικόνων για χρωματισμό στα παιδικά βιβλία. Έχουν επίσης επισημανθεί πολλά «πρωτότυπα» των «αντιγράφων» του στα λαϊκά έντυπα, σε εικονογραφημένα περιοδικά, εικονογραφήσεις μυθιστορημάτων σε συνέχειες (κυρίως του *La Guerre*), άλμπουμ για παιδιά, φωτογραφίες (ιδίως για τους *Πυροβολητές* του Μουσείου Γκουγκενχάιμ, το *Ένας γάμος στην εξοχή*, το *Αμαξάκι του μπαρμπα-Ζυνιέ*).[50] Ωστόσο έχει δοθεί λιγότερη προσοχή στο γεγονός ότι το σύνολο των θεματικών και υφολογικών ιδιοτήτων που χαρακτηρίζουν το έργο του ανήκουν στην «αισθητική» που εκφράζεται στη φωτογραφική πρακτική των λαϊκών τάξεων ή της μικροαστικής τάξης: συχνά τοποθετημένα στο κέντρο της εικόνας, ακολουθώντας μια αυστηρή και συχνά άτεχνη μετωπικότητα (*Κορίτσι στα ροζ*, Φιλαδέλφεια), τα πρόσωπα είναι προικισμένα με όλα τα εμβλήματα και τα σύμβολα της κατάστασής τους, τα οποία, μαζί με το μύθο, που σχεδόν πάντοτε είναι παρών, οφείλουν να προσφέρουν το λόγο ύπαρξης του πίνακα. Έτσι, όπως στη λαϊκή φωτογραφία που καθιερώνει τη συνάντηση μεταξύ ενός εμβληματικού τόπου και ενός προσώπου, στον πίνακα που «αφελώς» τιτλοφορείται *Εγώ ο ίδιος*, ο ζωγράφος φέρει όλα τα διάσημα του λειτουργήματός του, παλέτα, πινέλα, μπερέ, και το Παρίσι δηλώνεται με όλα τα σύμβολα που θα μπορούσαν να επιτρέψουν την αναγνώρισή του, γέφυρες του Σηκουάνα, ο Πύργος του Άιφελ. Οι στιγμές που απαθανατίζει είναι οι Κυριακές της μικροαστικής ζωής, και τα πρόσωπά του, εφοδιασμένα με όλα τα αναπόφευκτα αξεσουάρ της γιορτής, αψεγάδιαστα κολάρα, μουστάκια που γυαλίζουν, μαύρες ρεδιγκότες, παίρνουν πόζα μπροστά στο φωτο-

---

[49] Η υποταγή στα πλέον ακαδημαϊκά κανονιστικά πρότυπα και στις αντίστοιχες συμβάσεις είναι μια σταθερά των έργων, δημοσιευμένων ή μη, δημόσιων ή ιδιωτικών (αναφέρομαι στην ερωτική αλληλογραφία), των μελών των λαϊκών τάξεων. Έτσι, παρ' όλο που, από το τέλος του 19ου αιώνα, η αποκοπή από το μεγάλο κοινό είναι σχεδόν ολική —είναι ένας από τους χώρους όπου πολλές δημοσιεύσεις γίνονται ιδίοις αναλώμασι—, η ποίηση ενσαρκώνει ακόμη και σήμερα την ιδέα που έχουν για τη λογοτεχνία οι λιγότερο καλλιεργημένοι καταναλωτές (το δίχως άλλο υπό την επιρροή του δημοτικού σχολείου που τείνει να ταυτίζει τη λογοτεχνική μύηση με τη μαθητεία στην ποίηση). Όπως μπορούμε να επιβεβαιώσουμε από την ανάγνωση ενός λεξικού συγγραφέων (το *L'Annuaire national des lettres*, παραδείγματος χάρη), τα μέλη των λαϊκών και μικροαστικών τάξεων που ασχολούνται με το γράψιμο έχουν (πλην εξαιρέσεων) υπερβολικά υψηλή ιδέα για τη λογοτεχνία ώστε να γράψουν «ρεαλιστικά» μυθιστορήματα· και πράγματι, η παραγωγή τους συνίσταται κυρίως σε ποιήματα —πολύ συμβατικά στη μορφή τους— και δευτερευόντως σε ιστορικές μελέτες.

[50] Για όλα αυτά τα ζητήματα, βλ. D. Vallier, *Tout l'Œuvre peint du Douanier Rousseau*, Παρίσι, Flammarion, 1970.

γράφο που είναι επιφορτισμένος να επισημοποιήσει τις επίσημες στιγμές όπου επιβεβαιώνονται ή δημιουργούνται οι κοινωνικές σχέσεις. Σχέσεις που πρόκειται να καταστούν ορατές διά της συμβολοποίησης: στο *Ένας γάμος στην εξοχή*, τα χέρια (δύσκολα στο χειρισμό) είναι κρυμμένα, εκτός από το χέρι της νεόνυμφης που σφίγγει το χέρι του γαμπρού. Ακόμη κι όταν αντιγράφει ένα πρότυπο δανεισμένο από τη λόγια παράδοση, ο Τελώνης επανεισάγει τη «λειτουργιστική» θεώρησή του. Έτσι, στο *Ευτυχισμένο Κουαρτέτο*, ο Ρουσσό επιβάλλει μια αλλαγή στη λειτουργική καταστατική θέση των διαφόρων στοιχείων, του άνδρα, της γυναίκας, του μικρού αγγέλου, του ζώου, τα οποία έχει δανειστεί, όπως αποδεικνύει η Ντόρα Βαλλιέ, από την *Αθωότητα* του Ζερόμ: το αγγελάκι συμμετέχει στη σκηνή και η ελαφίνα έχει γίνει σκύλος, σύμβολο πίστης που επιβάλλεται σ' αυτή την αλληγορία του έρωτα.[51] Και αυτά τα κρυφά δάνεια γίνονται από έναν ερασιτέχνη αντιγραφέα που έχει πλήρη άγνοια των διακριτικά παρωδικών και επιδέξια αποστασιοποιημένων οικειοποιήσεων που ασκούν συνειδητά οι πιο εκλεπτυσμένοι από τους συγχρόνους του.

Ωστόσο, αυτά τα προϊόντα μιας καλλιτεχνικής πρόθεσης τυπικής της λαϊκής «αισθητικής» εισάγουν, λόγω της ίδιας της «αφέλειάς» τους, μια *απόκλιση*, ικανή να γοητεύσει ακόμη και τους πιο προχωρημένους καλλιτέχνες: «Αγαπούσα» λέει ο Ρεμπό «τις ηλίθιες ζωγραφιές, αυτές που μπαίνουν πάνω απ' την πόρτα, διακοσμητικά, πίνακες με σαλτιμπάγκους, ταμπέλες, λαϊκές εικονογραφήσεις, αφελή ρεφρέν, αφελείς ρυθμούς».[52] Και πράγματι, σύμφωνα με μια λογική που θα φτάσει στο όριό της με την παραγωγή που συγκεντρώνεται κάτω από το όνομα «ακατέργαστη τέχνη», ένα είδος *φυσικής τέχνης* που δεν υπάρχει ως τέτοια παρά μόνο μέσω ενός *αυθαίρετου* διατάγματος των πιο εκλεπτυσμένων, ο Τελώνης Ρουσσό *δημιουργείται* κυριολεκτικά από το καλλιτεχνικό πεδίο, όπως και όλοι οι «ναΐφ ζωγράφοι», ζωγράφοι της Κυριακής που γεννήθηκαν από τη σύνταξη και τις πληρωμένες αργίες. Δημιουργός-δημιούργημα που πρέπει να παραχθεί ως νόμιμος δημιουργός, με τη μορφή του προσώπου του Τελώνη Ρουσσό, για να νομιμοποιήσει το προϊόν του,[53] προσφέρει στο πεδίο χωρίς να το γνωρίζει μια ευκαιρία να πραγματοποιήσει κάποιες από τις δυνατότητες που είναι αντικειμενικά εγγεγραμμένες σ' αυτό: «Αν είχε ζήσει είκοσι πέντε χρόνια νωρίτερα, δηλαδή αν, αντί να πεθάνει

---

[51] Αναγνωρίζουμε εδώ όλα τα χαρακτηριστικά της «λαϊκής αισθητικής» όπως αυτή εκφράζεται στη φωτογραφία (βλ. P. Bourdieu, *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Παρίσι, Minuit, 1964, σσ. 116-121).

[52] A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Παρίσι, Gallimard, συλλ. «Bibliothèque de la Pléiade», 1963, σ. 218.

[53] Η κανονικοποίηση της ακατέργαστης τέχνης δεν κατάφερε να γίνει πραγματικότητα διότι, σε αντίθεση με τη ναΐφ τέχνη, δεν μπορούσε να συστήσει τους παραγωγούς ως καλλιτέχνες.

το 1910, είχε πεθάνει το 1884, πριν από την ίδρυση του Σαλονιού των Ανεξάρτητων, δε θα είχαμε μάθει τίποτε γι' αυτόν».[54] Οι κριτικοί και οι καλλιτέχνες δεν μπορούν να οδηγήσουν στη ζωγραφική ύπαρξη αυτόν το «ζωγράφο» που δεν οφείλει τίποτε στην ιστορία της ζωγραφικής —και που, όπως αναφέρει η Ντόρα Βαλλιέ, «επωφελείται από μια αισθητική εξέγερση την οποία ο ίδιος δε βλέπει καν»— παρά μόνο εφαρμόζοντας σ' αυτόν ένα ιστορικό βλέμμα που τον τοποθετεί στο χώρο των καλλιτεχνικών δυνατοτήτων, παραπέμποντας για λογαριασμό του σε έργα ή δημιουργούς που κατά πάσα πιθανότητα του ήταν άγνωστοι και, σε κάθε περίπτωση, βαθύτατα ξένοι στις προθέσεις του, εικόνες του Επινάλ, ταπισερί του Μπαγιέ, του Πάολο Ουτσέλλο ή των Ολλανδών. Με τον ίδιο τρόπο, οι «θεωρητικοί» της ακατέργαστης τέχνης μπορούν να συστήσουν την καλλιτεχνική παραγωγή των παιδιών ή των σχιζοφρενών ως μια οριακή μορφή της τέχνης για την τέχνη, μέσω μιας απόλυτης παρερμηνείας, μόνο και μόνο επειδή αγνοούν ότι αυτή δεν μπορεί να εμφανίζεται ως τέτοια παρά μόνο σ' ένα *βλέμμα* όπως το δικό τους, που έχει παραχθεί από το καλλιτεχνικό πεδίο, και άρα κατοικείται από την ιστορία αυτού του πεδίου.[55] Ολόκληρη η ιστορία του καλλιτεχνικού πεδίου είναι λοιπόν αυτή που προσδιορίζει (ή καθιστά δυνατό) αυτό το διάβημα, αντιφατικό στην ουσία του και αναπόφευκτα καταδικασμένο να αποτύχει, μέσω του οποίου σκοπεύουν να συστήσουν καλλιτέχνες ενάντια στον ιστορικό ορισμό του καλλιτέχνη. Αυτή η ακατέργαστη, δηλαδή φυσική, μη καλλιεργημένη, τέχνη ασκεί τέτοια γοητεία μόνο και μόνο επειδή η δημιουργική πράξη του ιδιαίτερα καλλιεργημένου «ανιχνευτή» που την κάνει να υπάρξει ως τέτοια καταφέρνει να λησμονήσει τον εαυτό της ή να επιβάλει να τη λησμονήσουν (ενώ ταυτοχρόνως επιβεβαιώνεται ως μία από τις υπέρτατες μορφές της «δημιουργικής» ελευθερίας): έτσι συστημένη ως τέχνη χωρίς καλλιτέχνη, τέχνη-φύση, απόρροια ενός δώρου της φύσης, προσφέρει την αίσθηση μιας θαυμαστής αναγκαιότητας, κατά το πρότυπο μιας Ιλιάδας γραμμένης από μια μαϊμού δακτυλογράφο, παρέχοντας έτσι την υπέρτατη δικαιολόγηση στη χαρισματική ιδεολογία του αδημιούργητου δημιουργού. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι πιο συνεπείς, δηλαδή οι πιο ασυνεπείς, από αυτούς τους θεωρητικούς της φυσικής κουλτούρας (ο Ρότζερ Κάρντιναλ, παραδείγματος χάρη) καθιστούν την απουσία κάθε σχέσης με το καλλιτεχνικό πεδίο, και κυρίως την απουσία κάθε μαθητείας, το πιο αποφασιστικό κριτήριο για την ένταξη στην ακατέργαστη τέχνη (σ' αυτό το κριτήριο ανταποκρίνονται μόνο οι σχιζοφρενείς ζωγράφοι και κάποια εξαιρετικά πρόσωπα, όπως ο Σκότι Ουίλσον —που γεννήθηκε το 1890—, πλανόδιος έμπορος που ανακαλύπτει πολύ όψιμα μια κλίση σκιτσογράφου και ο οποίος, μολονότι έχει ήδη εκθέσει τα έργα του στις γκαλερί και στα μουσεία μοντέρνας τέχνης της Νέας Υόρκης, του Λονδίνου και του Παρισιού, μολονότι έχει γίνει αντικείμενο μελέτης των

---

[54] D. Vallier, *Tout l'Œuvre du Douanier Rousseau*, *ό.π.*, σ. 5.

[55] Βλ. M. Thevoz, *L'Art brut*, Παρίσι, Skira, 1980· R. Cardinal, *Outsider Art*, Νέα Υόρκη, Praeger Publishers, 1972.

ειδικών, επιμένει να μένει στο περιθώριο και κατεβαίνει στο δρόμο για να πουλήσει πίνακες που οι γκαλερί τούς πουλούν διακόσιες φορές ακριβότερα).

Δεν είναι τυχαίο που η ιστορία του καλλιτεχνικού πεδίου προσφέρει μαζί, σχεδόν ταυτοχρόνως, το παράδειγμα του «ναΐφ» ζωγράφου και του απολύτως αντίθετού του, εξίσου παραδειγματικού, του κατεξοχήν «πονηρεμένου» ζωγράφου, του Μαρσέλ Ντυσάν. Προερχόμενος από οικογένεια καλλιτεχνών —ο εκ μητρός παππούς του, ο Εμίλ-Φρεντερίκ Νικόλ, είναι ζωγράφος και χαράκτης, ο μεγαλύτερος αδελφός του είναι ο ζωγράφος Ζακ Βιγιόν, ο άλλος αδελφός του, ο Ρεϋμόν Ντυσάν-Βιγιόν, είναι κυβιστής γλύπτης, η μεγαλύτερη από τις αδελφές του είναι ζωγράφος—, ο Μαρσέλ Ντυσάν νιώθει μέσα στο καλλιτεχνικό πεδίο όπως το ψάρι μέσα στο νερό. Το 1904, αφού έχει πάρει το μπακαλορεά του —σπάνιος τίτλος μεταξύ των ζωγράφων—, πηγαίνει στο Παρίσι στον αδελφό του τον Ζακ, συχνάζει στην Ακαδημία Ζυλιάν, παρευρίσκεται σε συγκεντρώσεις ζωγράφων και συγγραφέων της πρωτοπορίας που γίνονται στο σπίτι του Ρεϋμόν και, στα είκοσί του χρόνια, έχει δοκιμάσει ήδη όλα τα ύφη. Ερχόμενος διαρκώς σε ρήξη με τις συμβάσεις, ακόμα κι αν πρόκειται για τις συμβάσεις της πρωτοπορίας, όπως είναι η άρνηση του γυμνού στους κυβιστές (με το *Γυμνό που κατεβαίνει μια σκάλα*), δεν παύει να διακηρύσσει τη βούλησή του να «πάει πιο μακριά», να υπερβεί όλα τα εγχειρήματα του παρελθόντος και του παρόντος, σε ένα είδος διαρκούς επανάστασης.

Στην περίπτωσή του όμως, πρόκειται για μια πρόθεση συνειδητή και οργανωμένη, επειδή θεμελιώνεται στην άμεση γνώση όλων των εγχειρημάτων του παρελθόντος και του παρόντος, την πρόθεσή του να αποκαταστήσει τη ζωγραφική, απαλλασσόμενος από τη «φυσική όψη», «στενά αμφιβληστροειδική», για να «αναδημιουργήσει τις ιδέες» (εξού και η σημασία των τίτλων). «Έχω βαρεθεί» έλεγε «την έκφραση "ηλίθιος σαν ζωγράφος"» και επικαλείται συχνά, για να ξεφύγει από τις «ανοησίες του καφενείου και του εργαστηρίου», το χώρο των τεσσάρων διαστάσεων και τη μη ευκλείδεια γεωμετρία. Παίζοντας στα δάχτυλα το παιχνίδι, παράγει αντικείμενα που η παραγωγή τους ως έργων τέχνης προϋποθέτει την παραγωγή του παραγωγού ως καλλιτέχνη: επινοεί το ready-made, αυτό το βιομηχανικό αντικείμενο που εξυψώνεται σε έργο τέχνης μέσω μιας συμβολικής χειρονομίας του καλλιτέχνη, η οποία συχνά σηματοδοτείται από ένα ευφυολόγημα. Για το φίλο τού Μπρισσέ και του Ρουσσέλ, το ευφυολόγημα, ένα είδος λεκτικού ready-made, αποκαλύπτει απρόσμενες σχέσεις νοήματος μεταξύ των συνηθισμένων λέξεων, όπως το ready-made αποκαλύπτει κρυμμένες όψεις των αντικειμένων απομονώνοντάς τα από το οικείο τους περιβάλλον από το οποίο απορρέει η συνήθης σημασία και λειτουργία τους.

Είναι χαρακτηριστικό ότι, την ίδια στιγμή που ο Ντυσάν το καθιστά καλλιτεχνική στάση, το ευφυολόγημα, που είναι ένα από τα πιο τυπικά χαρακτηριστικά της μποέμ κουλτούρας (στις *Σκηνές μποέμικης ζωής* ο φιλόσοφος Κολλίν το ασκεί ακατάπαυστα), γίνεται ένα από τα θεμέλια της τέχνης του καμπαρέ που αναπτύσσεται στο λόφο της Μονμάρτρης, στο Lapin Agile [Σβέλτο κουνέλι] (καλαμπούρι με το όνομα του Αντρέ Ζιλ, που είχε ζωγραφίσει την ταμπέλα του) και στο Chat

Noir, και η οποία, με πρόσωπα όπως ο Βιγύ, ο Μορίς Ντονναί ή ο Αλφόνς Αλλαί, εκμεταλλεύεται το κάπως δαιμονικό κύρος του καλλιτεχνικού περιβάλλοντος εκχυδαΐζοντας για το μεγάλο κοινό τις πλάκες του καλλιτεχνικού εργαστηρίου και τις παραδόσεις της παρωδίας και της καρικατούρας, χαρακτηριστικές του καλλιτεχνικού πνεύματος (παρόμοια με το θέατρο του Ζυλ Ρομαίν, που σε μια άλλη εποχή θα προσφέρει στο αστικό κοινό τις παραδόσεις, που τότε είχαν μεγάλο κύρος, του «πνεύματος της École Normale»). (Πρόσφατα, η εφημερίδα *Libération*, που γεννήθηκε από τα παρεπόμενα του φοιτητικού κινήματος του 1968, εκχυδάισε προς χρήση ενός ευρύτερου κοινού με αξιώσεις ή φιλοδοξίες διανόησης το διανοουμενίστικο λογοπαίγνιο, που είχε βρει τη νόμιμη μορφή του στους πιο ευγενείς συγγραφείς της εποχής —όπως ο Ζακ Λακάν—, ενώ ταυτοχρόνως πρόσφερε μια αποχαρακτηρισμένη μορφή του βιοτικού ύφους του διανοούμενου.)

Λόγω της κάπως προκλητικής ελευθερίας με την οποία διακηρύσσει την αυθαίρετη εξουσία του δημιουργού, και ταυτοχρόνως λόγω της απόστασης που ο παραγωγός προβάλλει σε σχέση με την ίδια του την παραγωγή, το ready-made τοποθετείται στον αντίποδα των «επιβοηθημένων» αλλά αισχυντηλών «ready-made» του Τελώνη Ρουσσό, που κρύβει τις πηγές του. Αλλά κυρίως, ως καλός σκακιστής, ο οποίος κατέχει την εγγενή αναγκαιότητα του παιχνιδιού και μπορεί να εγγράψει σε κάθε κίνηση την προαναγγελία των διαδοχικών κινήσεων που αυτή θα προκαλέσει, ο Ντυσάν προβλέπει τις ερμηνείες για να τις διαψεύσει ή να τις περιγελάσει: και όταν, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της *Νύφης που γυμνώνεται από τους μνηστήρες της*, χρησιμοποιεί μυθικά ή σεξουαλικά σύμβολα, αναφέρεται επί τούτου σε μια εσωτεριστική, αλχημιστική, μυθολογική ή ψυχαναλυτική κουλτούρα. Δεξιοτέχνης στην τέχνη τού να παίζει με όλες τις δυνατότητες που προσφέρονται από το παιχνίδι, προσποιείται ότι επιστρέφει στον απλό κοινό νου για να καταγγείλει τις εξονυχιστικές ερμηνείες που οι πιο ένθερμοι σχολιαστές έδωσαν για τα έργα του· ή πάλι αφήνει να πλανιέται η αμφιβολία, μέσω της ειρωνείας ή του χιούμορ, σχετικά με το νόημα ενός έργου *σκόπιμα πολύσημου*. Ενισχύοντας έτσι την αμφισημία που δημιουργεί την υπερβατικότητα του έργου σε σχέση με όλες τις ερμηνείες, συμπεριλαμβανομένων και των ερμηνειών του ίδιου του δημιουργού, ο Ντυσάν επωφελείται μεθοδικά από τη δυνατότητα μιας ηθελημένης πολυσημίας που, μαζί με την εμφάνιση ενός σώματος επαγγελματιών ερμηνευτών —δηλαδή επαγγελματικά προκαθορισμένων να βρίσκουν το νόημα και την αναγκαιότητα, με τίμημα μια εργασία ερμηνείας ή υπερερμηνείας—, εγγράφεται στο ίδιο το πεδίο και, κατά συνέπεια, στη δημιουργική πρόθεση των παραγωγών. Καταλαβαίνουμε ότι για τον Ντυσάν θα μπορούσε να ειπωθεί ότι είναι «ο μοναδικός ζωγράφος που δημιούργησε για τον εαυτό του μια θέση μέσα στον κόσμο της τέχνης περισσότερο μέσω αυτού που δεν έκανε παρά αυτού που έκανε»·[56] η άρνησή του να ζωγραφίσει

---

[56] W. S. Rubin, *Art Dada et surréaliste*, γαλλ. μτφρ. R. Revault d'Allones, Παρίσι, Seghers, χ.χ., σ. 22.

(που δηλώνεται με την απόσυρσή του μετά τη μη ολοκλήρωση του *Μεγάλου γυαλιού*, το 1923) γίνεται έτσι, ως υλοποίηση της νταναϊστικής άρνησης να διαχωρίσει την τέχνη από τη ζωή, μια καλλιτεχνική πράξη, και μάλιστα η υπέρτατη καλλιτεχνική πράξη, παρόμοια στην τάξη της με τη στοχαστική σιωπή του βοσκού του χαϊντεγκεριανού Είναι.

Έτσι, η σχετική αυτονομία του πεδίου διακηρύσσεται όλο και περισσότερο μέσα σε έργα που οφείλουν τις μορφικές τους ιδιότητες και την αξία τους μόνο στη δομή, δηλαδή στην ιστορία, του πεδίου, απαγορεύοντας όλο και περισσότερο το «βραχυκύκλωμα», δηλαδή τη δυνατότητα του άμεσου περάσματος απ' αυτό που παράγεται μέσα στον κοινωνικό κόσμο σ' αυτό που παράγεται μέσα στο πεδίο. Η πρόσληψη που απαιτεί το έργο που έχει παραχθεί μέσα στη λογική του πεδίου είναι μια *διαφορική* πρόσληψη, διακριτική, που συμπεριλαμβάνει στην πρόσληψη κάθε μεμονωμένου έργου το χώρο των ταυτοχρόνως δυνατών έργων, άρα προσεκτική και ευαίσθητη στις *αποκλίσεις* σε σχέση με άλλα έργα σύγχρονα αλλά και παρελθοντικά. Ο θεατής που στερείται αυτή την ιστορική επάρκεια είναι καταδικασμένος στην αδιαφορία εκείνου που δεν έχει τα μέσα για να κάνει τις διαφοροποιήσεις. Και παραδόξως, απ' αυτό απορρέει ότι η κατάλληλη πρόσληψη και εκτίμηση αυτής της τέχνης που είναι το προϊόν μιας διαρκούς ρήξης με την ιστορία τείνουν να γίνουν σιγά σιγά ιστορικές: είναι όλο και πιο σπάνιο η απόλαυση να μην έχει ως προϋπόθεση τη συνείδηση και τη γνώση των ιστορικών παιχνιδιών και διακυβευμάτων των οποίων προϊόν είναι το έργο, της «συμβολής», όπως μας αρέσει να λέμε, που αυτό εκπροσωπεί και που δεν μπορεί προφανώς να γίνει αντιληπτή παρά μόνο μέσω της ιστορικής σύγκρισης και αναφοράς.[57]

Το θεμέλιο της ανεξαρτησίας σε σχέση με τις ιστορικές συνθήκες εδράζεται στην ιστορική διαδικασία που οδήγησε στην *ανάδυση* ενός κοινωνικού παιχνιδιού (σχετικά) απελευθερωμένου από τους καθορισμούς και τους περιορισμούς της ιστορικής συγκυρίας. Δεδομένου ότι καθετί που παράγεται μέσα σ' αυτό αποκτά την ύπαρξή του και το νόημά του, κατ' ουσίαν, από την ειδική λογική και την ειδική ιστορία του ίδιου του παιχνιδιού, αυτό το παιχνίδι διατηρείται στην ύπαρξη χάρη στην ίδια του τη *σύσταση*, δηλαδή χάρη στις ειδικές κανονικότητες που το ορίζουν και στους μηχανι-

---

[57] Έχει παρατηρηθεί η όλο και πιο έντονη ιστορικοποίηση της αισθητικής κρίσης (βλ. R. Klein, *La Forme et l'Intelligible*, Παρίσι, Gallimard, 1970, σσ. 378-379 και 408-409), αλλά χωρίς να συσχετιστεί με τη λογική της λειτουργίας ενός πεδίου που έχει φτάσει σε υψηλό βαθμό αυτονομίας και με την ειδική του ιστορικότητα.

σμούς που, όπως η διαλεκτική των θέσεων, των διαθέσεων και των θεσιληψιών, του προσδίδουν το ίδιο του το conatus.

Αυτό ισχύει επίσης και για την ίδια την κοινωνική επιστήμη, που δεν μπορεί να διακηρυχθεί ως τέτοια, δηλαδή ως απελευθερωμένη (όσο αυτό είναι δυνατό τη δεδομένη στιγμή) από τους κοινωνικούς προσδιορισμούς, παρά μόνο στο βαθμό που είναι θεσμοθετημένες οι κοινωνικές συνθήκες της αυτονομίας σε σχέση με την κοινωνική ζήτηση. Δεν μπορεί να σπάσει τον κύκλο του σχετικισμού τον οποίο προκάλεσε μέσω της ίδιας της ύπαρξής της παρά μόνο με τον όρο να φέρει στο φως τις κοινωνικές συνθήκες δυνατότητας μιας σκέψης απελευθερωμένης από κοινωνικές οροεξαρτήσεις και να αγωνιστεί για να εγκαταστήσει τέτοιες συνθήκες, προσποριζόντας την ίδια στιγμή στον εαυτό της τα θεωρητικά κυρίως μέσα για να πολεμήσει μέσα στον ίδιο της τον εαυτό τις επιστημολογικές συνέπειες των επιστημολογικών ρήξεων που εμπεριέχουν πάντοτε κοινωνικές ρήξεις.

Μόνο η κοινωνική ιστορία της διαδικασίας αυτονόμησης μπορεί να επιτρέψει τη συνειδητοποίηση της ελευθερίας σε σχέση με τα «κοινωνικά συμφραζόμενα» τα οποία καταργεί ο άμεσος συσχετισμός με τις τρέχουσες κοινωνικές συνθήκες στην ίδια την προσπάθειά του να τα εξηγήσει. Μέσα στην ιστορία βρίσκεται η αρχή της ελευθερίας από την ιστορία. Πράγμα που δε σημαίνει καθόλου ότι τα πιο «καθαρά» προϊόντα, «καθαρή» τέχνη ή «καθαρή» επιστήμη, δεν μπορούν να επιτελούν κοινωνικές λειτουργίες απολύτως «μη καθαρές» — όπως είναι οι λειτουργίες της κοινωνικής διάκρισης και των κοινωνικών διακρίσεων ή, πιο αδιόρατα, η λειτουργία της απάρνησης του κοινωνικού κόσμου που είναι εγγεγραμμένη, ως αδιόρατα απωθημένη απόρριψη, σε ελευθερίες και ρήξεις αυστηρά περιορισμένες στην τάξη των καθαρών μορφών.

Προσφορά και ζήτηση

Η ομολογία μεταξύ του χώρου των παραγωγών και του χώρου των καταναλωτών, δηλαδή μεταξύ του λογοτεχνικού (κτλ.) πεδίου και του πεδίου της εξουσίας, θεμελιώνει την ακούσια εναρμόνιση μεταξύ προσφοράς και ζήτησης (με τους συγγραφείς που παράγουν για τους ομολόγους τους, δηλαδή για το ίδιο το πεδίο ή ακόμη και για το πιο αυτόνομο τμήμα αυτού του πεδίου, να βρίσκονται στον εφήμερα κυριαρχούμενο και συμβολικά κυρίαρχο πόλο του πεδίου, και αυτούς που παράγουν για τις κυρίαρχες περιοχές του πεδίου της εξουσίας, παραδείγματος χάρη το «αστικό θέατρο», να βρίσκονται στο άλλο άκρο). Αντίθετα από αυτό που υπαινίσσεται ο Μαξ

Βέμπερ για την ιδιαίτερη περίπτωση της θρησκείας, η εναρμόνιση με τη ζήτηση δεν είναι ποτέ εξολοκλήρου το προϊόν μιας *συνειδητής δοσοληψίας* μεταξύ παραγωγών και καταναλωτών, και ακόμη λιγότερο μιας σκόπιμης επιδίωξης της εναρμόνισης, εκτός ίσως από την περίπτωση των πιο ετερόνομων επιχειρήσεων πολιτιστικής παραγωγής (που, γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, τις αποκαλούμε «εμπορικές»).

Σε συνάρτηση με τις αναγκαιότητες που είναι εγγεγραμμένες στη θέση τους μέσα στους κόλπους του πεδίου ως χώρου αντικειμενικά διακριτών θέσεων (τα διαφορετικά θέατρα, εκδότες, εφημερίδες, οίκοι υψηλής ραπτικής, γκαλερί κτλ.), με τις οποίες συνδέονται διαφορετικά συμφέροντα, οι διαφορετικές επιχειρήσεις πολιτιστικής παραγωγής οδηγούνται να προσφέρουν προϊόντα αντικειμενικά διαφοροποιημένα, τα οποία δέχονται το διακριτό νόημα και τη διακριτή αξία τους από τη θέση τους μέσα σ' ένα σύστημα αποκλίσεων διαφορικών, και εναρμονισμένων, παρ' όλο που δεν επιζητούν πραγματικά την εναρμόνιση, με τις προσδοκίες των κατόχων των ομόλογων θέσεων μέσα στο πεδίο της εξουσίας (μεταξύ των οποίων στρατολογείται η πλειονότητα των καταναλωτών). Όταν ένα έργο «βρίσκει», όπως συνήθως λέγεται, το κοινό του, κοινό που το καταλαβαίνει και το εκτιμά, αυτό είναι σχεδόν πάντοτε το αποτέλεσμα μιας *σύμπτωσης*, μιας συνάντησης μεταξύ των εν μέρει ανεξάρτητων αιτιακών σειρών, και σχεδόν ποτέ —και, σε κάθε περίπτωση, ποτέ πλήρως— το προϊόν μιας συνειδητής επιδίωξης εναρμόνισης με τις προσδοκίες της πελατείας ή με τους περιορισμούς της παραγγελίας ή της ζήτησης.

Η ομολογία που εγκαθιδρύεται σήμερα μεταξύ του χώρου παραγωγής και του χώρου κατανάλωσης βρίσκεται στη βάση μιας μόνιμης διαλεκτικής που έχει ως αποτέλεσμα τα πιο διαφορετικά γούστα να βρίσκουν τους όρους ικανοποίησής τους στα προσφερόμενα έργα τα οποία αποτελούν ένα είδος αντικειμενοποίησής τους, όπως και τα πεδία παραγωγής να βρίσκουν τους όρους σύστασης και λειτουργίας τους στα γούστα που εξασφαλίζουν —άμεσα ή εν ευθέτω χρόνω— μια αγορά για τα διαφορετικά προϊόντα τους.

Αν η συμφωνία μεταξύ της προσφοράς και της ζήτησης παρουσιάζει όλα τα επιφαινόμενα μιας προεγκατεστημένης αρμονίας, αυτό συμβαίνει επειδή η σχέση μεταξύ του πεδίου πολιτιστικής παραγωγής και του πεδίου της εξουσίας ενδύεται τη μορφή μιας σχεδόν τέλειας ομολογίας μεταξύ δύο χιαστί δομών: στην πραγματικότητα, όπως ακριβώς στο πεδίο της εξουσίας το οικονομικό κεφάλαιο αυξάνεται όσο περνάμε από θέσεις εφήμερα κυριαρχούμενες σε θέσεις εφήμερα κυρίαρχες, ενώ το πολιτισμικό κεφάλαιο ποικίλλει με αντίθετη φορά, έτσι και στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής, τα οικονομικά οφέλη αυξάνονται όταν πηγαίνουμε από τον «αυτόνο-

μο» στον «ετερόνομο» πόλο, ή, με άλλα λόγια, από την «καθαρή» τέχνη στην «αστική» ή την «εμπορική» τέχνη, ενώ τα ειδικά οφέλη ποικίλλουν με αντίθετη φορά.

Το φαινόμενο της ομολογίας, το οποίο θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε αυτόματο, υποστηρίζει επίσης τη δράση όλων των θεσμών που έχουν στόχο να ευνοήσουν την επαφή, τη διάδραση, δηλαδή τη συναλλαγή, μεταξύ διαφορετικών κατηγοριών συγγραφέων ή καλλιτεχνών και διαφορετικών κατηγοριών των αστών πελατών τους, δηλαδή ιδίως των ακαδημιών, των λεσχών και πάνω απ' όλα ίσως των σαλονιών, το δίχως άλλο της πιο σημαντικής από τις θεσμικές μεσολαβήσεις μεταξύ του πεδίου της εξουσίας και του πεδίου της διανόησης. Πράγματι, τα σαλόνια συνιστούν αυτά τα ίδια ένα πεδίο ανταγωνισμού για τη συσσώρευση κοινωνικού και συμβολικού κεφαλαίου: ο αριθμός και η ποιότητα των θαμώνων —πολιτικοί, καλλιτέχνες, συγγραφείς, δημοσιογράφοι κτλ.— είναι ένα καλό μέτρο υπολογισμού της δύναμης έλξης καθενός από αυτούς τους τόπους συνάντησης μεταξύ μελών διαφορετικών φατριών και, ταυτοχρόνως, της εξουσίας που μπορεί να ασκηθεί, μέσω αυτού και προς όφελος των ομολογιών, στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής και στους θεσμούς καθιέρωσης όπως είναι οι Ακαδημίες (αυτό φαίνεται καθαρά, παραδείγματος χάρη, στην ανάλυση που προτείνει ο Κριστόφ Σαρλ για το ρόλο της κυρίας ντε Λουάν και της κυρίας Καγιαβέ στην αντιπαλότητα μεταξύ Ζυλ Λεμαίτρ και Ανατόλ Φρανς).[58] Προορισμένες, μέσω της αντίθεσης μεταξύ εργασίας και σχόλης, χρήματος και τέχνης, χρήσιμου και περιττού, για τα πράγματα της τέχνης και του γούστου, για την οικιακή λατρεία της ηθικής και αισθητικής εκλέπτυνσης (που ήταν εξάλλου η μείζονα προϋπόθεση επιτυχίας στη γαμήλια αγορά), και ταυτόχρονα για τη διατήρηση των κοινωνικών σχέσεων της οικογενειακής ομάδας (με την ιδιότητά τους ως «κυρίες του σπιτιού»), οι γυναίκες της αριστοκρατίας και της αστικής τάξης καταλαμβάνουν μέσα στο πεδίο της οικιακής εξουσίας μια θέση ομόλογη με εκείνη που καταλαμβάνουν οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες, κυριαρχούμενοι μεταξύ των κυρίαρχων, στους κόλπους του πεδίου της εξουσίας. Αυτό συμβάλλει το δίχως άλλο στο να τις προδιαθέτει να παίξουν ένα ρόλο ενδιάμεσων μεταξύ του κόσμου της τέχνης και του κόσμου του χρήματος, μεταξύ του καλλιτέχνη και του «αστού» (έτσι θα πρέπει να ερμηνευτούν η ύπαρξη και οι συνέπειες των *σχέσεων*, κυρίως εκείνων που εγκαθιδρύονται μεταξύ των γυναικών της αριστοκρατίας ή της παρισινής μεγαλοαστικής τάξης και των συγγραφέων ή των καλλιτεχνών που προέρχονται από τις κυριαρχούμενες τάξεις).

Ιστορικά, φαίνεται ότι η σύσταση ενός σχετικά αυτόνομου πεδίου καλλιτεχνικής παραγωγής, το οποίο θα προτείνει προϊόντα *υφολογικά διαφοροποιη-*

---

[58] Βλ. C. Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, *ό.π.*, σσ. 181-182.

μένα, συνοδεύεται από την εμφάνιση δύο ή περισσότερων ομάδων προστατών των τεχνών που έχουν διαφορετικές καλλιτεχνικές προσδοκίες.[59] Μπορούμε να δεχτούμε ότι, εν γένει, η αρχική διαφοροποίηση, που αποτελεί τη βάση της λειτουργίας ενός χώρου παραγωγής ως πεδίου, δεν είναι δυνατή παρά μόνο χάρη στην ποικιλότητα του κοινού, στη σύσταση του οποίου ως τέτοιου προφανώς συμβάλλει: όπως δε φανταζόμαστε σήμερα τον πειραματικό κινηματογράφο χωρίς ένα κοινό φοιτητών και διανοουμένων ή ανθρώπων που φιλοδοξούν να γίνουν καλλιτέχνες, με τον ίδιο τρόπο δεν μπορούμε να συλλάβουμε την εμφάνιση και την ανάπτυξη μιας καλλιτεχνικής και λογοτεχνικής πρωτοπορίας κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα χωρίς το κοινό που της εξασφαλίζει η λογοτεχνική και καλλιτεχνική μποεμία που έχει συγκεντρωθεί στο Παρίσι και η οποία, αν και υπερβολικά στερημένη οικονομικά για να μπορεί να αγοράσει, δικαιολογεί την ανάπτυξη ειδικών θεσμών διάδοσης και καθιέρωσης, ικανών να προσφέρουν ένα είδος συμβολικής προστασίας στους νεωτεριστές, ακόμη κι αν αυτό γίνεται μέσω της πολεμικής ή του σκανδάλου.

Η ομολογία μεταξύ των θέσεων μέσα στο λογοτεχνικό (κτλ.) πεδίο και των θέσεων μέσα στο συνολικό κοινωνικό πεδίο δεν είναι ποτέ τόσο απόλυτη όσο εκείνη που εγκαθιδρύεται μεταξύ του λογοτεχνικού πεδίου και του πεδίου της εξουσίας από όπου στρατολογείται, ως επί το πλείστον, το μεγαλύτερο μέρος της πελατείας του. Το δίχως άλλο, οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες που είναι τοποθετημένοι στον οικονομικά κυριαρχούμενο (και συμβολικά κυρίαρχο) πόλο του λογοτεχνικού πεδίου, που και το ίδιο είναι περιστασιακά κυριαρχούμενο, μπορούν να νιώθουν αλληλέγγυοι (τουλάχιστον στις αρνήσεις και τις εξεγέρσεις τους) μ' εκείνους που κατέχουν τις οικονομικά και πολιτισμικά κυριαρχούμενες θέσεις μέσα στο κοινωνικό πεδίο. Ωστόσο, καθώς οι ομολογίες θέσης πάνω στις οποίες στηρίζονται αυτές οι συμμαχίες, είτε βρίσκονται στο επίπεδο της δράσης είτε σ' εκείνο της σκέψης, είναι συνδεδεμένες με βαθιές διαφορές κατάστασης, δεν αποκλείεται η παρεξήγηση, δηλαδή ένα είδος δομικής κακής πίστης. Η δομική συγγένεια μεταξύ της λογοτεχνικής πρωτοπορίας και της πολιτικής πρωτοπορίας βρίσκεται στη βάση των προσεγγίσεων —μεταξύ του διανοούμενου αναρχισμού και του συμβολιστικού κινήματος, παραδείγματος χάρη— και των δεδηλωμένων συγκλίσεων (με τον Μαλλαρμέ να μιλά για το βιβλίο

---

[59] Βλ. E. B. Henning, «Patronage and Style in the Arts: a Suggestion concerning Their Relations», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τ. XVIII, τχ. 4, σσ. 464-471.

ως «απόπειρα» [attentat]) από τις οποίες δε λείπουν οι συνετές αποστάσεις.[60]

Η ασυμφωνία και η παρεξήγηση είναι ακόμη πιο φανερές μεταξύ των κυρίαρχων στο πεδίο της εξουσίας και των ομολόγων τους στους κόλπους του πεδίου πολιτιστικής παραγωγής: αν, όταν σκέφτονται τον εαυτό τους σε σχέση με τους πολιτιστικούς παραγωγούς —και ιδίως τους «καθαρούς» καλλιτέχνες—, οι κυρίαρχοι μπορούν να αισθάνονται ότι βρίσκονται από την πλευρά της φύσης, του ενστίκτου, της ζωής, της δράσης, της αρρενωπότητας, καθώς επίσης και του ορθού νου, της τάξης, της λογικής (σε αντίθεση με την κουλτούρα, τη διάνοια, τη σκέψη, τη θηλυκότητα κτλ.), δεν μπορούν πλέον να οπλιστούν με κάποιες από αυτές τις αντιθέσεις για να σκεφτούν τη σχέση τους με τις κυριαρχούμενες τάξεις στις οποίες επίσης αντιπαρατίθενται όπως η θεωρία έναντι της πρακτικής, η σκέψη έναντι της δράσης, η κουλτούρα έναντι της φύσης, η λογική έναντι του ενστίκτου, η διάνοια έναντι της ζωής. Και έχουν έτσι ανάγκη κάποιες από τις ιδιότητες που τους προσφέρουν οι συγγραφείς και κυρίως οι καλλιτέχνες για να σκεφτούν και να δικαιολογήσουν τον εαυτό τους, κατ' αρχάς στα ίδια τους τα μάτια, που υπάρχουν όπως υπάρχουν: η λατρεία της τέχνης τείνει λοιπόν όλο και περισσότερο να αποτελέσει μία από τις αναγκαίες συνιστώσες της αστικής τέχνης τού ζην, στο βαθμό που η «ανιδιοτέλεια» της «καθαρής» κατανάλωσης είναι απαραίτητη, μέσω

---

[60] Είναι αυτονόητο ότι δε συστήνω σε υπεριστορική ουσία (όπως τόσοι συγγραφείς που βάζουν στο ίδιο σακί τον Proust, τον Marinetti, τον Joyce, τον Tzara, τη Woolf, τον Breton και τον Beckett) μια έννοια *η οποία όπως αυτή της πρωτοπορίας είναι στην ουσία της σχεσιακή* (με τον ίδιο τρόπο που αυτό ισχύει για το συντηρητισμό ή τον προοδευτισμό) και προσδιορίσιμη μόνο στην κλίμακα ενός πεδίου σε μια συγκεκριμένη στιγμή. Παρ' όλα αυτά, το όνειρο μιας συμφιλίωσης του πολιτικού αβανγκαρντισμού και του αβανγκαρντισμού στο χώρο της τέχνης και της τέχνης τού ζην σε ένα είδος σύνοψης όλων των επαναστάσεων —κοινωνικής, σεξουαλικής, καλλιτεχνικής— είναι το δίχως άλλο μια σταθερά των λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών πρωτοποριών. Αλλά αυτή η διαρκώς αναγεννώμενη ουτοπία, που γνώρισε αναμφισβήτητα τη χρυσή της εποχή πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, συγκρούεται ακατάπαυστα με το προφανές της πρακτικής δυσκολίας της να υπερβεί, αποφεύγοντας τις επιδεικτικές υποκρισίες του *ριζοσπαστικού σικ*, τη δομική απόκλιση, παρά την ομολογία, μεταξύ των «προχωρημένων» θέσεων στο πολιτικό πεδίο και στο καλλιτεχνικό πεδίο, και, ταυτοχρόνως, την ασυμφωνία, ή μάλλον την αντίφαση, μεταξύ της αισθητικής εκλέπτυνσης και του πολιτικού προοδευτισμού (βλ., παραδείγματος χάρη, την ιστορία της νεοϋορκέζικης πρωτοπορίας που σκιαγραφείται, με αφορμή την *Partisans Review*, στο βιβλίο του James Burkhart Gilbert, *Writers and Partisans. A History of Literary Radicalism in America*, Νέα Υόρκη, John Wiley and Sons, 1968, ή τη μανιώδη επίκληση του *ριζοσπαστικού σικ* στο βιβλίο του Tom Wolfe, *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers*, Νέα Υόρκη, Farrar, Straus and Giroux, 1970).

του «πλεονάσματος ψυχής» που προσφέρει, για να δηλωθεί η απόσταση από τις πρωτογενείς αναγκαιότητες της «φύσης» και από εκείνους που είναι υποταγμένοι σ' αυτές.

Είναι ωστόσο αλήθεια ότι οι πολιτιστικοί παραγωγοί μπορούν να χρησιμοποιήσουν την εξουσία που τους προσφέρει, κυρίως σε περίοδο κρίσης, η ικανότητά τους να παράγουν μια συστηματική και κριτική παράσταση του κοινωνικού κόσμου, προκειμένου να κινητοποιήσουν τη δυνητική δύναμη των κυριαρχούμενων και να συμβάλουν στην ανατροπή της κατεστημένης τάξης μέσα στο πεδίο της εξουσίας. Και ο ιδιαίτερος ρόλος που κατάφεραν να παίξουν οι «προλεταροειδείς διανοούμενοι» σε πολλά ανατρεπτικά κινήματα, θρησκευτικά ή πολιτικά, απορρέει το δίχως άλλο από το γεγονός ότι το φαινόμενο της ομολογίας θέσης που οδηγεί αυτούς τους κυριαρχούμενους διανοούμενους να αισθάνονται αλληλέγγυοι με τους κυριαρχούμενους ακολουθείται συχνά (ιδίως στην περίπτωση των ηγετών της Γαλλικής Επανάστασης τους οποίους μελέτησε ο Ρόμπερτ Ντάρντον) από μια ταυτότητα ή τουλάχιστον από μια ομοιότητα συνθήκης· και από το γεγονός ότι όλα τους ωθούν να θέσουν στην υπηρεσία της λαϊκής αγανάκτησης και εξέγερσης τις ικανότητες διάρρησης και συστηματοποίησης που διαθέτουν.

Εσωτερικοί αγώνες και εξωτερικές κυρώσεις

Οι εσωτερικοί αγώνες βρίσκονται κατά κάποιον τρόπο υπό τη διαιτησία των εξωτερικών κυρώσεων. Πράγματι, όσο κι αν είναι σε μεγάλο βαθμό ανεξάρτητοι *στην απαρχή τους* (δηλαδή στις αιτίες και τους λόγους που τους προσδιορίζουν), οι αγώνες που εκτυλίσσονται στο εσωτερικό του λογοτεχνικού (κτλ.) πεδίου εξαρτώνται πάντοτε, *στην έκβασή τους*, αίσια ή μη, από την αντιστοιχία που μπορούν να διατηρήσουν με τους εξωτερικούς αγώνες (αυτούς που εκτυλίσσονται στους κόλπους του πεδίου της εξουσίας ή του κοινωνικού πεδίου στο σύνολό του) και από τα στηρίγματα που οι μεν ή οι δε μπορούν να βρουν σ' αυτούς. Έτσι λοιπόν αλλαγές τόσο κρίσιμες όσο η ανατροπή της εσωτερικής ιεραρχίας των διαφορετικών ειδών ή οι μετασχηματισμοί της ίδιας της ιεραρχίας των ειδών, που πλήττουν τη δομή του πεδίου στο σύνολό του, κατέστησαν δυνατές χάρη στην *αντιστοιχία μεταξύ των εσωτερικών αλλαγών* (που κι αυτές προσδιορίζονται άμεσα από το μετασχηματισμό των ευκαιριών πρόσβασης στο λογοτεχνικό πεδίο) *και των εξωτερικών αλλαγών* που προσφέρουν στις νέες κατηγορίες παραγωγών (διαδοχικά τους ρομαντικούς, τους νατουραλιστές, τους συμβολιστές κτλ.)

και στα προϊόντα τους καταναλωτές που καταλαμβάνουν μέσα στον κοινωνικό χώρο θέσεις ομόλογες με τη δική τους θέση μέσα στο πεδίο, επομένως εφοδιασμένους με διαθέσεις και γούστα εναρμονισμένα με τα προϊόντα που εκείνοι τους προσφέρουν.

Μια επιτυχημένη επανάσταση, στη λογοτεχνία ή στη ζωγραφική (όπως θα δείξουμε με αφορμή τον Μανέ), είναι το προϊόν της συνάντησης μεταξύ δύο σχετικώς ανεξάρτητων διαδικασιών που επισυμβαίνουν μέσα στο πεδίο και εκτός του πεδίου. Οι αιρετικοί νεοεισελθέντες που, αρνούμενοι να μπουν στον κύκλο της απλής αναπαραγωγής, ο οποίος θεμελιώνεται στην αμοιβαία αναγνώριση των «παλαιών» και των «νέων», έρχονται σε ρήξη με τα ισχύοντα κανονιστικά πρότυπα παραγωγής και απογοητεύουν τις προσδοκίες του πεδίου, δεν καταφέρνουν τις περισσότερες φορές να επιβάλουν την αναγνώριση των προϊόντων τους παρά μόνον ευνοώντας εξωτερικές αλλαγές: οι πιο κρίσιμες από αυτές τις αλλαγές είναι οι πολιτικές ρήξεις, οι οποίες, όπως οι επαναστατικές κρίσεις, αλλάζουν τους συσχετισμούς δυνάμεων στους κόλπους του πεδίου (έτσι, η επανάσταση του 1848 ενισχύει τον κυριαρχούμενο πόλο, καθορίζοντας μια προσωρινή μετακίνηση των συγγραφέων προς την «κοινωνική τέχνη»), ή η εμφάνιση νέων κατηγοριών καταναλωτών, οι οποίοι, επειδή είναι πνευματικά συγγενείς με τους νέους παραγωγούς, εξασφαλίζουν την επιτυχία των προϊόντων τους.

Η ανατρεπτική δράση της πρωτοπορίας, που υποτιμά τις ισχύουσες συμβάσεις, δηλαδή τα κανονιστικά πρότυπα παραγωγής και αξιολόγησης της αισθητικής ορθοδοξίας, κάνοντας να εμφανίζονται ως ξεπερασμένα, ως εκτός μόδας, τα προϊόντα που παράγονται σύμφωνα με αυτά τα κανονιστικά πρότυπα, βρίσκει ένα αντικειμενικό στήριγμα στη *φθορά της αίσθησης* που προκαλούν τα καθιερωμένα έργα. Αυτή η φθορά δεν έχει τίποτε το μηχανικό. Απορρέει κατ' αρχάς από τη ρουτινοποίηση της παραγωγής, υπό την επήρεια της δράσης των επιγόνων και του ακαδημαϊσμού, από τον οποίο 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 τού επινοείν. Επιπλέον, τα πιο νεωτεριστικά έργα τείνουν, *με το χρόνο*, να παράγουν το δικό τους κοινό, επιβάλλοντας, μέσω του φαινομένου της συνήθειας, τις δικές τους δομές ως νόμιμες κατηγορίες πρόσληψης κάθε πιθανού έργου (κατά τέτοιον τρόπο ώστε να φτάνουμε να βλέπουμε τα έργα τέχνης του παρελθόντος —και, όπως το επισήμαινε ο Προυστ, ακόμη και τον ίδιο το φυσικό κόσμο— μέσα από κατηγορίες δανεισμένες από μια τέχνη του παρελθόντος που έχει καταστεί φυσική). Η διάδοση των κανονιστικών προτύπων πρόσληψης και εκτίμησης που τείνουν να επιβάλουν συνοδεύεται

από έναν *ευτελισμό* αυτών των έργων ή, για να είμαστε πιο ακριβείς, από έναν ευτελισμό της αίσθησης αποευτελισμού που είχαν καταφέρει να προκαλέσουν. Αυτή η μορφή *φθοράς της αίσθησης* ρήξης ποικίλλει το δίχως άλλο ανάλογα με τους δέκτες, και κυρίως ανάλογα με την παλαιότητα της έκθεσής τους στο νεωτεριστικό έργο και, ταυτοχρόνως, ανάλογα με την εγγύτητά τους στην εστία των αξιών της πρωτοπορίας, με τους πιο ενημερωμένους καταναλωτές (και κατ' αρχάς τους ανταγωνιστές και, μεταξύ αυτών, πολύ συχνά, τους πιο άμεσους μαθητές) να είναι φυσικά εκείνοι που τείνουν περισσότερο να νιώσουν μια αίσθηση κούρασης και να εντοπίσουν τις διεργασίες, τα τεχνάσματα, δηλαδή τα τικ που δημιούργησαν την αρχική πρωτοτυπία του κινήματος. Είναι αυτονόητο ότι ο ευτελισμός δεν μπορεί παρά να επιταθεί και να επιταχυνθεί από το σνομπισμό, την επί τούτου αναζήτηση της διάκρισης σε σχέση με το κοινό γούστο, η οποία εισάγει στην κατανάλωση μια λογική ανάλογη με τη διακριτική πλειοδότηση της πρωτοπορίας (δίνοντας ακόμη ένα παράδειγμα της ομολογίας μεταξύ παραγωγής και κατανάλωσης).[61]

Βλέπουμε ότι η σχετική σπανιότητα, άρα και η αξία, των πολιτιστικών προϊόντων τείνουν να μειώνονται όσο προχωράει μια διαδικασία καθιέρωσης, η οποία συνοδεύεται σχεδόν αναπόφευκτα από έναν ευτελισμό ικανό να ευνοήσει τη διάδοση, με την τελευταία να προσδιορίζει με τη σειρά της την υποτίμηση που επέρχεται εξαιτίας της αύξησης του αριθμού των καταναλωτών και εξαιτίας της συνακόλουθης αποδυνάμωσης της διακριτικής σπανιότητας των αγαθών και της κατανάλωσής τους. Η υποτίμηση των προϊόντων που προσφέρονται από την πρωτοπορία που βρίσκεται καθ' οδόν προς την καθιέρωση γίνεται όλο και πιο ταχεία όσο οι νεοεισερχόμενοι μπορούν να επικαλούνται την καθαρότητα των απαρχών και τη χαρισματική ρήξη μεταξύ τέχνης και χρήματος (ή επιτυχίας), για να καταγγείλουν το συμβιβασμό με την εποχή που μαρτυρά η διάδοση των προϊόντων που βρίσκονται καθ' οδόν προς την κανονικοποίηση σε σχέση με μια πελατεία όλο και πιο εκτεταμένη, άρα διευρυμένη πέρα από τα ιερά όρια του πεδίου

---

[61] Μεταξύ των παραγόντων που προσδιορίζουν το μετασχηματισμό της ζήτησης, πρέπει επίσης να λάβουμε υπόψη τη συνολική άνοδο του επιπέδου της εκπαίδευσης (ή την αύξηση του χρονικού διαστήματος ένταξης στο σχολικό σύστημα) που δρα ανεξάρτητα από τους προηγούμενους παράγοντες, και κυρίως με τη μεσολάβηση του φαινομένου της καταστατικής ανάθεσης: ο κάτοχος κάποιου σχολικού τίτλου οφείλει —«η ευγένεια υποχρεώνει»— να εκπληρώνει τις πρακτικές που είναι εγγεγραμμένες στον κοινωνικό ορισμό (καταστατική θέση) που του προσδίδει αυτός ο τίτλος.

παραγωγής, μέχρι τους απλούς αμύητους, ύποπτους πάντοτε ότι βεβηλώνουν το ιερό έργο με το θαυμασμό τους και μόνο.

Στην περίπτωση του Αντρέ Ζιντ, μπορούμε να δούμε ένα τυπικό παράδειγμα της αναπαράστασης που διαμορφώνει η πρωτοπορία (εδώ «η νέα λογοτεχνία») για την πρωτοπορία που βρίσκεται καθ' οδόν προς την καθιέρωση, και την ηθική αποδοκιμασία η οποία βαραίνει πάνω στις επιτυχίες της που αντιμετωπίζονται ως συμβιβασμοί: «Αυτό που ενοχλεί τον Ζιντ δεν είναι *η επιτυχία των εύκολων συγγραφέων τους οποίους περιφρονεί, ούτε των καταξιωμένων συγγραφέων*, όπως είναι ο Ανατόλ Φρανς ή ο Πολ Μπουρζέ ή ο Πιερ Λοτί, που κινούνται σε ζώνες πολύ διαφορετικές από τη δική του, αλλά η σύγκριση με κάποιους του είδους του και της "ποιότητάς" του, ακόμη κι αν είναι μεγαλύτεροί του, οι οποίοι έχουν διαβεί τον τοίχο του γκέτο με τίμημα αυτό που εκείνος θεωρεί *ασυγχώρητες παραχωρήσεις*: τον Μετερλένκ, που έχει γίνει ένας σοφός της τρέχουσας κατανάλωσης· τον Μπαρρές, για τον οποίο η πολιτική υπήρξε ο σύντομος δρόμος ανόδου· τον Ανρί ντε Ρενιέ, τον οποίο το *La Double Maîtress* [*Η διπλή ερωμένη*] κατακύρωσε ως μυθιστοριογράφο και που έγραφε εύκολα άρθρα στις εφημερίδες· σύντομα τον Φρανσίς Ζαμ, στον οποίο τα καλά του αισθήματα εξασφάλισαν ένα κοινό που περιφρονούσε την καλή του ποίηση· κι ας μη μιλήσουμε για τα εκατό χιλιάδες αντίτυπα που πούλησε η Αφροδίτη του πρώην alter-ego Πιερ Λουίς».[62]

Έτσι, η κοινωνική γήρανση του έργου τέχνης, ο ανεπαίσθητος μετασχηματισμός που το ωθεί προς το απότακτο ή το κλασικό, είναι το προϊόν της συνάντησης μιας εσωτερικής κίνησης, συνδεδεμένης με τους αγώνες μέσα στο πεδίο, που παρακινούν στη δημιουργία διαφορετικών έργων, και μιας εξωτερικής κίνησης, συνδεδεμένης με την κοινωνική αλλαγή του κοινού, που κυρώνει και επαυξάνει, καθιστώντας την ορατή σε όλους, την απώλεια της σπανιότητας. Όπως οι μεγάλες μάρκες αρωμάτων, που έχουν αφήσει την πελατεία τους να διευρυνθεί μέχρι υπερβολής, έχασαν ένα μέρος των πρώτων πελατών τους στο βαθμό που κέρδιζαν καινούριο κοινό (η ευρεία διάδοση προϊόντων σε χαμηλή τιμή συνοδεύεται από μείωση του αριθμού των πωλήσεων) και, όπως ο Καρβέν στη δεκαετία του '60, έχουν σιγά σιγά συγκεντρώσει μια σύνθετη πελατεία, η οποία αποτελείται από γυναίκες κομψές αλλά γηράσκουσες που παραμένουν προσκολλημένες στα κομψά αρώματα της νεότητάς τους και γυναίκες νεότερες αλλά λιγότερο πλούσιες που

---

[62] A. Anglès, *André Gide et le Premier Groupe de la «Nouvelle Revue Française». La formation d'un groupe et les années d'apprentissage, 1890-1910*, Παρίσι, Gallimard, σ. 18. Η υπογράμμιση δική μου.

ανακαλύπτουν αυτά τα απότακτα προϊόντα όταν πια έχει περάσει η μόδα τους,[63] με τον ίδιο τρόπο —επειδή οι διαφορές σε σχέση με το οικονομικό και πολιτισμικό κεφάλαιο αναμεταφράζονται σε χρονικές αποκλίσεις στην πρόσβαση στα σπάνια αγαθά— ένα προϊόν που μέχρι κάποια στιγμή πρόσφερε ιδιαίτερη διάκριση, όταν διαδίδεται, δηλαδή εκπίπτει της τάξης του, χάνοντας ταυτοχρόνως τους νέους πελάτες που νοιάζονται περισσότερο για τη διάκριση, βλέπει την αρχική του πελατεία να γερνά και την κοινωνική ποιότητα του κοινού του να φθίνει. Ξέρουμε έτσι, χάρη σε μια πρόσφατη έρευνα, ότι οι συνθέτες που υποτιμήθηκαν εξαιτίας της διάδοσης, όπως ο Αλμπινόνι, ο Βιβάλντι ή ο Σοπέν, γνωρίζουν μεγαλύτερη εκτίμηση όσο πηγαίνουμε προς τις μεγαλύτερες ηλικίες και τα χαμηλότερα μορφωτικά επίπεδα.

Στο λογοτεχνικό ή το καλλιτεχνικό πεδίο, αυτοί που εισήλθαν τελευταίοι στους κόλπους της πρωτοπορίας μπορούν να επωφεληθούν από τη σχέση που τείνουμε αυθόρμητα να εγκαθιδρύουμε μεταξύ της ποιότητας του έργου και της κοινωνικής ποιότητας του κοινού του, για να επιχειρήσουν να υποβαθμίσουν το έργο της πρωτοπορίας που οδεύει προς την καταξίωση, προσθέτοντας στην άρνηση ή στη χαλάρωση της ανατρεπτικής πρόθεσης την πτώση της κοινωνικής ποιότητας του κοινού του. Και η νέα αιρετική ρήξη με τις μορφές που έχουν ενταχθεί στον κανόνα μπορεί να εφαρμοστεί στο *δυνητικό* κοινό που περιμένει από το νέο προϊόν αυτό που περίμενε το αρχικό κοινό από το προϊόν που έχει πια καταξιωθεί. Η νέα πρωτοπορία χρειάζεται λιγότερο κόπο για να καταλάβει τη θέση (ή, στη γλώσσα του μάρκετινγκ, το «κενό») που έχει εγκαταλείψει η καταξιωμένη πρωτοπορία καθώς, για να δικαιολογήσει τις εικονοκλαστικές της ρήξεις, οφείλει να επικαλεστεί την επιστροφή στον αρχικό και ιδεώδη ορισμό της πρακτικής, δηλαδή στην καθαρότητα, στην αδιαφάνεια και στη φτώχεια των ξεκινημάτων· η λογοτεχνική ή καλλιτεχνική αίρεση δημιουργείται ενάντια στην ορθοδοξία, αλλά και μαζί της, στο όνομα αυτού που εκείνη υπήρξε.

Όπως φαίνεται, πρόκειται εδώ για ένα *πολύ γενικό μοντέλο*, που ισχύει για όλες τις επιχειρήσεις που θεμελιώνονται στην άρνηση του εφήμερου κέρδους και στην απάρνηση της οικονομίας. Η εγγενής αντίφαση επιχειρήσεων που, όπως οι επιχειρήσεις της θρησκείας ή της τέχνης, αρνούνται το υλικό κέρδος, ενώ ταυτόχρονα εξασφαλίζουν, *λιγότερο ή περισσότερο μακροπρόθεσμα*, κέρδη κάθε είδους σ' αυτούς που τα έχουν αρνηθεί με τη μεγαλύτερη ζέση, βρίσκεται το δίχως άλλο στην απαρχή του *κύκλου ζωής*

---

[63] F. Bourdon, *La Haute Parfumerie française*, πολυγραφημένο, Παρίσι, 1970, σ. 95.

που τις χαρακτηρίζει. Την αρχική φάση, που χαρακτηρίζεται από ασκητισμό και απάρνηση και είναι η φάση της συσσώρευσης συμβολικού κεφαλαίου, διαδέχεται μια φάση εκμετάλλευσης αυτού του κεφαλαίου που εξασφαλίζει εφήμερα κέρδη και, μέσω αυτών, μια αλλαγή του τρόπου ζωής, ικανή να επιφέρει την απώλεια του συμβολικού κεφαλαίου και να ευνοήσει την επιτυχία των ανταγωνιστικών αιρέσεων. Στο λογοτεχνικό ή το καλλιτεχνικό πεδίο, αυτός ο κύκλος μόλις που καταφέρνει να εγκαινιαστεί, δεδομένου ότι, όταν κερδίζει την επιτυχία (συχνά πολύ αργά), ο ιδρυτής δεν μπορεί, ακόμη κι αν αυτό συμβαίνει εξαιτίας της αδράνειας της έξης, να σπάσει πλήρως τις αρχικές δεσμεύσεις, και επειδή η επιχείρησή του πεθαίνει σε κάθε περίπτωση μαζί του. Γνωρίζει όμως την πλήρη ανάπτυξή του σε κάποιες θρησκευτικές επιχειρήσεις όπου οι κληρονόμοι και οι διάδοχοι μπορούν να συλλέξουν τα οφέλη της ασκητικής επιχείρησης χωρίς να χρειαστεί ποτέ να εκδηλώσουν τις αρετές που τα εξασφάλισαν.

Η συνάντηση δύο ιστοριών

Στην τάξη της κατανάλωσης, οι πολιτιστικές πρακτικές και καταναλώσεις που μπορούμε να παρατηρήσουμε σε μια δεδομένη στιγμή του χρόνου είναι το προϊόν της συνάντησης δύο ιστοριών, της ιστορίας των πεδίων παραγωγής, που έχουν τους δικούς τους νόμους αλλαγής, και της ιστορίας του κοινωνικού χώρου στο σύνολό του, ο οποίος προσδιορίζει τα γούστα με τη μεσολάβηση των εγγεγραμμένων σε μια θέση ιδιοτήτων, και κυρίως μέσω των κοινωνικών οροεξαρτήσεων που συνδέονται με ιδιαίτερες υλικές συνθήκες ύπαρξης και με μια ιδιαίτερη τάξη μέσα στην κοινωνική δομή. Ομοίως, στην τάξη της παραγωγής, οι πρακτικές των συγγραφέων και των καλλιτεχνών, για να ξεκινήσουμε από τα έργα τους, είναι το προϊόν της συνάντησης δύο ιστοριών, της ιστορίας της παραγωγής της κατειλημμένης θέσης και της ιστορίας της παραγωγής των διαθέσεων των κατόχων της. Παρ' όλο που η θέση συνεισφέρει στη δημιουργία αυτών ακριβώς των διαθέσεων, οι τελευταίες —στο μέτρο που αποτελούν εν μέρει προϊόν ανεξάρτητων συνθηκών, εξωτερικών κυριολεκτικά ως προς το πεδίο— έχουν αυτόνομη ύπαρξη και αποτελεσματικότητα, και μπορούν να συνεισφέρουν στη δημιουργία των θέσεων.

Δεν υπάρχει πεδίο όπου η αντιπαράθεση μεταξύ των θέσεων και των διαθέσεων να είναι πιο συνεχής και πιο αβέβαιη απ' ό,τι στο λογοτεχνικό και το καλλιτεχνικό πεδίο. Αν είναι αλήθεια ότι ο χώρος των προσφερόμενων θέσεων συνεισφέρει στον προσδιορισμό των αναμενόμενων ή μάλλον των

απαιτούμενων ιδιοτήτων των ενδεχόμενων υποψηφίων, άρα και των κατηγοριών των δρώντων που αυτές μπορούν να προσελκύσουν και κυρίως να *συγκρατήσουν*, είναι εξίσου αλήθεια ότι η πρόσληψη του χώρου των δυνατών θέσεων και τροχιών και η εκτίμηση της αξίας που καθεμία από αυτές δέχεται από τη θέση της μέσα σ' αυτόν το χώρο εξαρτώνται από τις διαθέσεις των δρώντων· από την άλλη πλευρά, ακριβώς επειδή οι θέσεις που προσφέρει είναι ελάχιστα θεσμοθετημένες, ποτέ νομικά εγγυημένες, άρα πολύ ευάλωτες στη συμβολική αμφισβήτηση, και φυσικά όχι κληρονομικές —παρ' όλο που υπάρχουν ειδικές μορφές μεταβίβασης—, το πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής συνιστά τον κατεξοχήν χώρο αγώνων για τον επαναπροσδιορισμό του «πόστου».

Όσο μεγάλη κι αν είναι η επιρροή του πεδίου, δεν ασκείται ποτέ με μηχανικό τρόπο, και η σχέση μεταξύ των θέσεων και των θεσιληψιών (ιδίως των έργων) διαμεσολαβείται πάντοτε από τις διαθέσεις των δρώντων και από το χώρο των δυνατοτήτων τον οποίο συστήνουν ως τέτοιο μέσω της πρόσληψης του χώρου των θεσιληψιών που αυτές δομούν. Η κοινωνική προέλευση δεν είναι, όπως ενίοτε πιστεύουμε, η αρχή μιας γραμμικής σειράς μηχανικών προσδιορισμών, με το επάγγελμα του πατέρα να καθορίζει την κατειλημμένη θέση, η οποία θα προσδιόριζε με τη σειρά της τις θεσιληψίες. Δεν μπορούμε να αγνοήσουμε τις επιρροές που ασκούνται μέσω της δομής του πεδίου, και κυρίως μέσω του χώρου των προσφερόμενων δυνατοτήτων, και οι οποίες εξαρτώνται κυρίως από την ένταση του ανταγωνισμού, που με τη σειρά του συνδέεται με τα ποσοτικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά της εισροής των νεοεισερχομένων.

Το πόστο (πρέπει να τολμήσουμε τη λέξη...) του «καθαρού» συγγραφέα ή καλλιτέχνη, όπως κι εκείνο του «διανοούμενου», είναι θεσμοί ελευθερίας που συγκροτούνται ενάντια στην «αστική τάξη» (με την έννοια που της δίνουν οι καλλιτέχνες) και πιο συγκεκριμένα ενάντια στην αγορά και ενάντια στις γραφειοκρατίες του κράτους (Ακαδημία, Σαλόνι κτλ.) μέσω μιας σειράς ρήξεων, εν μέρει σωρευτικών, που έχουν συχνά καταστεί δυνατές μόνο χάρη σε μια εκτροπή των πηγών της αγοράς —άρα και της «αστικής τάξης»— καθώς και των γραφειοκρατιών του κράτους.[64] Πρόκειται για την

[64] Αν είμαστε αναγκασμένοι να παραδεχτούμε ότι μόνο στο τέλος του 19ου αιώνα φθάνει στην ολοκλήρωσή της η αργή πορεία που κατέστησε δυνατή την *ανάδυση* διαφορετικών πεδίων πολιτιστικής παραγωγής και την πλήρη κοινωνική αναγνώριση των αντίστοιχων κοινωνικών προσώπων, του ζωγράφου, του συγγραφέα, του επιστήμονα κτλ., δεν υπάρχει αμφιβολία ότι μπορούμε να αναγάγουμε τα πρώτα ξεκινήματα όσο μακριά θέ-

κατάληξη όλης της *συλλογικής εργασίας* που οδήγησε στη σύσταση του πεδίου πολιτιστικής παραγωγής ως χώρου ανεξάρτητου από την οικονομία και την πολιτική· αλλά, με τη σειρά της, αυτή η εργασία χειραφέτησης δεν μπορεί να ολοκληρωθεί και να παραταθεί παρά μόνον αν το πόστο συναντά ένα δρώντα εφοδιασμένο με τις απαιτούμενες διαθέσεις, όπως είναι η αδιαφορία για το κέρδος και η ροπή προς ριψοκίνδυνες επενδύσεις, και με ιδιότητες οι οποίες, όπως το εισόδημα, συνιστούν τις (εξωτερικές) προϋποθέσεις αυτών των διαθέσεων. Μ' αυτή την έννοια, η συλλογική επινόηση της οποίας προϊόν είναι το επάγγελμα του συγγραφέα και του καλλιτέχνη πρέπει πάντοτε να ξεκινά εκ νέου.

Εντούτοις, η θεσμοθέτηση των επινοήσεων του παρελθόντος και η όλο και ευρύτερα προσδιδόμενη αναγνώριση σε μια δραστηριότητα πολιτιστικής παραγωγής που αποτελεί η ίδια το σκοπό της, και στη βούληση χειραφέτησης που αυτή εμπεριέχει, τείνουν να περιορίζουν όλο και περισσότερο το κόστος αυτής της διαρκούς επανεπινόησης. Όσο περισσότερο προχωρά αυτή η πορεία αυτονόμησης, τόσο περισσότερο γίνεται δυνατό να καταλάβει κανείς τη θέση «καθαρού» παραγωγού χωρίς να έχει τις ιδιότητες —ή τουλάχιστον χωρίς να τις έχει όλες ή στον ίδιο βαθμό— τις οποίες θα έπρεπε να κατέχει για να *παραγάγει* τη θέση· ακόμη περισσότερο, με άλλους όρους, οι νεοεισερχόμενοι που προσανατολίζονται προς τις πιο «αυτόνομες» θέσεις έχουν τη δυνατότητα να αποφύγουν τις κατά το μάλλον ή

λουμε, δηλαδή στην ίδια τη στιγμή που κάνουν την εμφάνισή τους πολιτιστικοί παραγωγοί οι οποίοι μάχονται (σχεδόν εξ ορισμού) για να αναγνωριστεί η ανεξαρτησία τους και η ιδιαίτερη αξιοπρέπειά τους. Μεταξύ των αναρίθμητων εργασιών που αποτελούν συνεισφορές στην περιγραφή και την ανάλυση αυτής της αργής κίνησης αυτονόμησης, σε σχέση με την αριστοκρατία και την Εκκλησία κυρίως, πρέπει να δώσουμε μια ξεχωριστή θέση στα άρθρα που συγκεντρώθηκαν στο *Storia dell'arte italiana*, Τορίνο, Einaudi, 1979, και στο πολύ ωραίο βιβλίο του Francis Haskell, *Mécènes et Peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Παρίσι, Gallimard, 1991. Χωρίς να θέτει ρητά ένα τέτοιο σχέδιο, ο Francis Haskell αναφέρεται με τον πιο στιβαρό τρόπο στην προοδευτική κατασκευή ενός καλλιτεχνικού πεδίου που υπακούει στα δικά του κανονιστικά πρότυπα, και στην εμφάνιση μιας κοινωνικά διακριτής κατηγορίας επαγγελματιών καλλιτεχνών, που τείνουν όλο και περισσότερο να αναγνωρίζουν άλλους κανόνες από εκείνους της ειδικής παράδοσης που δέχτηκαν από τους προγενέστερούς τους και είναι όλο και πιο ικανοί να απελευθερώσουν την παραγωγή τους από κάθε εξωτερική υποδούλωση, είτε πρόκειται για ηθικές λογοκρισίες, είτε για αισθητικά προγράμματα μιας Εκκλησίας που μεριμνά για τον προσηλυτισμό, είτε για ακαδημαϊκούς ελέγχους και παραγγελίες των πολιτικών εξουσιών, και κυρίως να διακηρύξουν και να επιβάλουν την αναγνώριση των ειδικών κριτηρίων της αξιολόγησης των προϊόντων τους.

ήττον ηρωικές θυσίες και ρήξεις του παρελθόντος (ενώ ταυτόχρονα εξασφαλίζουν τα συμβολικά κέρδη μέσω της λατρείας που τους αποδίδουν).

Η προσπάθεια να εγκαθιδρυθεί μια άμεση σχέση μεταξύ των παραγωγών και της κοινωνικής ομάδας της οποίας έχουν την οικονομική υποστήριξη (συλλέκτες, θεατές, μαικήνες κ.ά.) ισοδυναμεί με το να ξεχάσουμε ότι η λογική του πεδίου επιτρέπει τη δυνατότητα χρήσης των πόρων που προσφέρονται από μια ομάδα ή ένα θεσμό για να παραχθούν προϊόντα κατά το μάλλον ή ήττον ανεξάρτητα από τα συμφέροντα ή τις αξίες αυτής της ομάδας ή αυτού του θεσμού. Τα εντελώς εξαιρετικά πόστα που προσφέρει το λογοτεχνικό (κτλ.) πεδίο που έχει φτάσει σε έναν υψηλό βαθμό αυτονομίας οφείλουν, λόγω της αντικειμενικά αντιφατικής αντικειμενικής τους πρόθεσης, να υπάρχουν μόνο στο χαμηλότερο βαθμό θεσμοθέτησης: κατ' αρχάς υπό τη μορφή λέξεων, όπως η πρωτοπορία παραδείγματος χάρη, ή υποδειγματικών μορφών, όπως αυτή του καταραμένου καλλιτέχνη και του ηρωικού θρύλου του, που είναι συστατικές μιας παράδοσης ελευθερίας και κριτικής· κατόπιν και κυρίως υπό τη μορφή *αντιθεσμικών θεσμών*, παράδειγμα των οποίων θα μπορούσε να είναι το «Σαλόνι των Απορριφθέντων» ή η μικρή επιθεώρηση της πρωτοπορίας, και μηχανισμών ανταγωνισμού ικανών να εξασφαλίσουν στις προσπάθειες χειραφέτησης και ανατροπής τις ενθαρρύνσεις και τις ανταμοιβές που τις καθιστούν διανοητές. Έτσι, λόγου χάρη, οι πράξεις προφητικής καταγγελίας, παράδειγμα των οποίων αποτελεί το *Κατηγορώ*, είναι –μετά τον Ζολά και κυρίως ίσως μετά τον Σαρτρ– τόσο βαθιά συστατικές του προσώπου του διανοούμενου, ώστε επιβάλλονται σε όλους εκείνους που αξιώνουν μια θέση –ιδίως κυρίαρχη– μέσα στο πεδίο της διανόησης. Σύμπαν παράδοξο, όπου η ελευθερία απέναντι στους θεσμούς βρίσκεται εγγεγραμμένη στους θεσμούς.

Η κατασκευασμένη τροχιά

Καταλαβαίνουμε για ποιο λόγο η κατασκευασμένη βιογραφία δεν μπορεί παρά να είναι το τελευταίο στάδιο της επιστημονικής προσέγγισης: στην πραγματικότητα, η *κοινωνική τροχιά* την οποία στοχεύει να αποκαταστήσει ορίζεται ως η *σειρά των θέσεων* που έχουν καταληφθεί διαδοχικά από τον ίδιο δρώντα ή από την ίδια ομάδα δρώντων σε διαδοχικούς χώρους (το ίδιο πράγμα μπορεί να ισχύσει και για ένα θεσμό του οποίου η ιστορία είναι αποκλειστικά δομική: η ψευδαίσθηση της συνέχειας του ονόματος συνίσταται στο γεγονός ότι αγνοούμε πως η κοινωνική αξία ονομαστικά αναλλοίωτων θέσεων μπορεί να διαφέρει στις διαφορετικές στιγμές της προσίδιας

ιστορίας του πεδίου). Σε σχέση με τις αντίστοιχες καταστάσεις της δομής του πεδίου προσδιορίζονται ανά πάσα στιγμή το *νόημα* και η κοινωνική αξία των βιογραφικών γεγονότων, τα οποία γίνονται αντιληπτά ως *τοποθετήσεις* και *μετατοπίσεις* μέσα σ' αυτόν το χώρο, ή, για να είμαστε πιο ακριβείς, μέσα στις διαδοχικές καταστάσεις της δομής της κατανομής των διαφορετικών ειδών κεφαλαίου που διακυβεύονται μέσα στο πεδίο, κεφαλαίου οικονομικού και κεφαλαίου συμβολικού ως ειδικού κεφαλαίου καθιέρωσης. Το να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε μια σταδιοδρομία ή μια ζωή ως μια μοναδική και αυτάρκη σειρά διαδοχικών συμβάντων χωρίς κανέναν άλλο δεσμό εκτός από τη σύνδεση με ένα «υποκείμενο» του οποίου η μοναδική συνέχεια είναι εντέλει ένα κοινωνικά αναγνωρισμένο κύριο όνομα, είναι σχεδόν εξίσου παράλογο με το να προσπαθούμε να δικαιολογήσουμε μια διαδρομή στο μετρό χωρίς να λάβουμε υπόψη μας τη δομή του δικτύου, δηλαδή το πλέγμα των αντικειμενικών σχέσεων μεταξύ των διαφορετικών σταθμών.

Κάθε κοινωνική τροχιά οφείλει να γίνει κατανοητή ως ένας μοναδικός τρόπος να διατρέξουμε τον κοινωνικό χώρο, στον οποίο εκφράζονται οι διαθέσεις της έξης· κάθε μετακίνηση προς μια νέα θέση, στο βαθμό που εμπεριέχει τον αποκλεισμό ενός κατά το μάλλον ή ήττον ευρέως συνόλου θέσεων και, εξ αυτού, ένα μη αναστρέψιμο περιορισμό του φάσματος των αρχικά συμβατών δυνατοτήτων, σηματοδοτεί ένα στάδιο στη διαδικασία *κοινωνικής γήρανσης* που θα μπορούσε να μετρηθεί με τον αριθμό αυτών των κρίσιμων διαζευγμάτων, διακλαδώσεων του δέντρου με τα αναρίθμητα νεκρά κλαδιά που απεικονίζει την ιστορία μιας ζωής.

Μπορούμε επίσης να υποκαταστήσουμε το πλήθος των ατομικών ιστοριών με *οικογένειες διαγενεσιακών τροχιών* στους κόλπους του πεδίου πολιτιστικής παραγωγής (ή, αν θέλουμε, με τυπικές μορφές ειδικής γήρανσης). Από τη μία πλευρά, βρίσκονται οι μετατοπίσεις που διαγράφονται μέσα σε ένα μόνο τομέα του πεδίου πολιτιστικής παραγωγής και αντιστοιχούν σε μια κατά το μάλλον ή ήττον σημαντική συσσώρευση κεφαλαίου: κεφαλαίου αναγνώρισης για τους καλλιτέχνες που τοποθετούνται στο συμβολικά κυρίαρχο τομέα, κεφαλαίου οικονομικού για εκείνους που τοποθετούνται στον ετερόνομο τομέα· από την άλλη, οι μετατοπίσεις που εμπεριέχουν αλλαγή τομέα και την αναμεταστροφή ενός είδους ειδικού κεφαλαίου σε ένα άλλο —με τους συμβολιστές ποιητές, παραδείγματος χάρη, που στρέφονται προς το ψυχολογικό μυθιστόρημα— ή ακόμη και του συμβολικού κεφαλαίου σε οικονομικό κεφάλαιο — στην περίπτωση του περάσματος από την ποίηση στο ηθογραφικό μυθιστόρημα ή στο θέατρο, ή, ακόμη πιο ριζικά, στο καμπαρέ και στο μυθιστόρημα σε συνέχειες.

Και με τον ίδιο τρόπο μπορούμε να διακρίνουμε στο εσωτερικό του πεδίου της πολιτιστικής παραγωγής πολλές μεγάλες τάξεις *διαγενεσιακών* τροχιών. Από τη μια πλευρά, οι *ανιούσες* τροχιές, που μπορούν να είναι *ευθείες* (αυτές των συγγραφέων που προέρχονται από τις λαϊκές τάξεις ή από μισθωτά τμήματα των μεσαίων τάξεων) ή *διασταυρούμενες* (αυτές των συγγραφέων που προέρχονται από τη μικροαστική τάξη των εμπόρων ή των χειροτεχνών, δηλαδή των χωρικών, συνήθως μετά από μια ριζική ρήξη στη συλλογική διαδρομή της γενιάς, χρεοκοπία ή θάνατος του πατέρα, παραδείγματος χάρη)· από την άλλη πλευρά, οι *εγκάρσιες* τροχιές —οριζόντιες αλλά σε γενικές γραμμές κατιούσες— στους κόλπους του πεδίου της εξουσίας, που οδηγούν στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής από θέσεις κυρίαρχες στο χώρο του εφήμερου και πολιτιστικά κυριαρχούμενες (μεγαλοαστική τάξη των επιχειρήσεων) ή από θέσεις μεσαίες, σχεδόν εξίσου πλούσιες σε οικονομικό όσο και σε πολιτισμικό κεφάλαιο («ελευθέρια επαγγέλματα»: γιατροί, δικηγόροι κτλ.)· στις οποίες θα πρέπει να προσθέσουμε και τις *μηδενικές μετατοπίσεις*. (Για να είμαστε απολύτως ακριβείς, θα πρέπει επίσης να διακρίνουμε τις τροχιές με κριτήριο το σημείο άφιξής τους στους κόλπους του πεδίου πολιτιστικής παραγωγής, δηλαδή σε μια θέση κυριαρχούμενη στο χώρο του εφήμερου και πολιτιστικά κυρίαρχη ή το αντίστροφο, ή ακόμη και σε μια ουδέτερη θέση: με τις φαινομενικά μηδενικές κινήσεις των διανοουμένων δεύτερης γενιάς να μπορούν, παραδείγματος χάρη, να συμπεριλάβουν μια μετακίνηση από τον ένα στον άλλο πόλο του πεδίου πολιτιστικής παραγωγής.)

Μόνο τότε λοιπόν θα μπορούσαμε να απομονώσουμε, στο εσωτερικό ενός πλήρους πίνακα των δυνατών διαπλοκών μεταξύ ενδογενεσιακών και διαγενεσιακών τροχιών, αυτές που είναι οι πιο πιθανές, όπως αυτή που οδηγεί τις ανιούσες διαγενεσιακές τροχιές, κυρίως διασταυρούμενες, να προεκτείνονται σε ενδογενεσιακές τροχιές που οδηγούν από το συμβολικά κυρίαρχο πόλο στο συμβολικά κυριαρχούμενο πόλο, δηλαδή στα κατώτερα είδη ή στις κατώτερες μορφές των μειζόνων ειδών (τοπικιστικό, λαϊκό μυθιστόρημα κτλ.).

Όταν γίνει αντιληπτή μ' αυτόν τον τρόπο, η βιογραφική ανάλυση μπορεί να οδηγήσει στις αρχές της εξέλιξης του έργου μέσα στο χρόνο: πράγματι, οι θετικές ή αρνητικές κυρώσεις, επιτυχίες ή αποτυχίες, ενθαρρύνσεις ή προειδοποιήσεις, καθιέρωση ή αποκλεισμός, μέσω των οποίων αναγγέλλεται σε κάθε συγγραφέα (κτλ.) —και στο σύνολο των ανταγωνιστών του— η αντικειμενική αλήθεια της θέσης που καταλαμβάνει και του ενδεχόμενου μέλλοντός του, είναι το δίχως άλλο μία από τις μεσολαβήσεις μέσω των οποίων επιβάλλεται ο διαρκής επαναπροσδιορισμός του «δημιουργικού σχε-

δίου», με την αποτυχία να ενθαρρύνει την αναμεταστροφή ή την απόσυρση εκτός του πεδίου, και την καθιέρωση να ενισχύει και να απελευθερώνει τις αρχικές φιλοδοξίες.

Η κοινωνική ταυτότητα περικλείει ένα καθορισμένο δικαίωμα στις δυνατότητες. Ανάλογα με το συμβολικό κεφάλαιο που του αναγνωρίζεται λόγω της θέσης του, κάθε συγγραφέας (κτλ.) βλέπει να του προσδίδεται ένα προσδιορισμένο σύνολο νόμιμων δυνατοτήτων, δηλαδή, μέσα σ' ένα προσδιορισμένο πεδίο ένα προσδιορισμένο μερίδιο δυνατοτήτων που προσφέρονται αντικειμενικά σε κάθε δεδομένη χρονική στιγμή. Ο κοινωνικός ορισμός αυτού που επιτρέπεται σε κάποιον, αυτού που μπορεί να αποτολμήσει σε λογικά πλαίσια, χωρίς να θεωρηθεί αλαζόνας ή ασυλλόγιστος, επιβεβαιώνεται μέσα από κάθε είδους άδειες και απαιτήσεις, αρνητικές ή θετικές ανακλήσεις στην τάξη (η ευγένεια υποχρεώνει), που μπορεί να είναι δημόσιες, επίσημες, όπως όλες οι μορφές *διορισμών* ή ετυμηγοριών εγγυημένων από το κράτος, ή αντιθέτως ανεπίσημες, δηλαδή σιωπηρές και σχεδόν ανεπαίσθητες. Και γνωρίζουμε ότι, με τη μεσολάβηση της κυριολεκτικά μαγικής επήρειας της καθιέρωσης ή του στιγματισμού, οι ετυμηγορίες των θεσμών εγνωσμένου κύρους τείνουν να παράγουν την ίδια την επαλήθευσή τους.

Αρχή των βλέψεων που βιώνονται ως φυσικές επειδή αναγνωρίζονται άμεσα ως νόμιμες, αυτό το δικαίωμα στη δυνατότητα θεμελιώνει το σχεδόν σωματικό αίσθημα της *σπουδαιότητας*, που προσδιορίζει, παραδείγματος χάρη, τη *θέση* που μπορεί να δοθεί σε κάποιον στους κόλπους μιας ομάδας — δηλαδή τους τόπους, κεντρικούς ή περιθωριακούς, υψηλούς ή χαμηλούς, εμφανείς ή αφανείς, κτλ., που έχει το δικαίωμα να καταλάβει, το εύρος του χώρου που μπορεί αξιοπρεπώς να κρατήσει και του χρόνου που μπορεί να πάρει (από τους άλλους). Η υποκειμενική σχέση που ένας συγγραφέας (κτλ.) διατηρεί ανά πάσα στιγμή με το χώρο των δυνατοτήτων εξαρτάται ιδιαίτερα από τις δυνατότητες που του παραχωρούνται καταστατικά εκείνη τη στιγμή, καθώς επίσης και από την έξη του η οποία συστήνεται αρχικώς σε μια θέση που η ίδια εμπεριέχει ένα κάποιο δικαίωμα στις δυνατότητες. Όλες οι μορφές κοινωνικής καθιέρωσης και καταστατικής ανάθεσης, αυτές που προσδίδει μια υψηλή κοινωνική καταγωγή, μια ισχυρή σχολική επιτυχία ή, για τους συγγραφείς, η αναγνώριση των ομολόγων τους, έχουν ως αποτέλεσμα να αυξάνεται το δικαίωμα στις πιο σπάνιες δυνατότητες και, μέσω αυτής της *εξασφάλισης*, η υποκειμενική δυνατότητα να τις πραγματοποιήσουν πρακτικά.

Η έξη και οι δυνατότητες

Η τάση να προσανατολίζεται κανείς προς τις πιο επισφαλείς θέσεις και κυρίως η ικανότητά του να τις διατηρεί μέσα στο χρόνο εν απουσία οποιουδήποτε βραχυπρόθεσμου κέρδους μοιάζουν να εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από την κατοχή ενός σημαντικού οικονομικού και συμβολικού κεφαλαίου. Κατ' αρχάς επειδή το οικονομικό κεφάλαιο εξασφαλίζει τους όρους της ελευθερίας απέναντι στην οικονομική αναγκαιότητα, και το εισόδημα είναι το δίχως άλλο το καλύτερο υποκατάστατο των πωλήσεων. Πράγματι, όσοι καταφέρνουν να διατηρηθούν στις πιο ριψοκίνδυνες θέσεις για αρκετό χρονικό διάστημα ώστε να αποκτήσουν τα συμβολικά κέρδη που αυτές μπορούν να εξασφαλίσουν στρατολογούνται στην ουσία μεταξύ των πιο ευκατάστατων, οι οποίοι έχουν επίσης το πλεονέκτημα να μην είναι υποχρεωμένοι να αφιερωθούν σε δευτερεύουσες εργασίες προκειμένου να εξασφαλίσουν την επιβίωσή τους. Κι αυτό συμβαίνει στον αντίποδα τόσων ποιητών που προέρχονταν από τη μικροαστική τάξη και οι οποίοι αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν αργά ή γρήγορα την ποίηση για καλύτερα αμειβόμενες λογοτεχνικές δραστηριότητες, όπως είναι το ηθογραφικό μυθιστόρημα, ή να αφιερώσουν εξαρχής ένα μέρος του χρόνου τους στο θέατρο ή στο μυθιστόρημα (όπως ο Φρανσουά Κοππέ, ο Κάτουλλος Μεντές ή ο Ζαν Αικάρ).[65] Επίσης, όταν η γήρανση, που διαλύει τις αμφισημίες, μετατρέπει τις εκλεκτικές και περιστασιακές αρνήσεις της εφηβικής μποέμικης ζωής σε ανηλεείς αποτυχίες, οι συγγραφείς ταπεινής καταγωγής αποσύρονται πρόθυμα στη «βιομηχανική λογοτεχνία», που καθιστά τη γραφή μια δραστηριότητα όπως και κάθε άλλη· εκτός κι αν η αντι-διανοουμενιστική εξέγερση σπρώξει τους πιο πικρόχολους από αυτούς στις μεταστροφές και τις απαρνήσεις που τους οδηγούν στις πιο χαμηλού επιπέδου αγγαρείες της πολιτικής πολεμικής.

Αλλά πάνω απ' όλα, οι συνθήκες ζωής που συνδέονται με μια υψηλή καταγωγή ευνοούν διαθέσεις όπως την τόλμη και την αδιαφορία για τα υλικά οφέλη, ή την αίσθηση κοινωνικού προσανατολισμού και την τέχνη της προαίσθησης των νέων ιεραρχιών, που οδηγούν κάποιον να κινείται προς τις πιο εκτεθειμένες θέσεις της πρωτοπορίας και προς τις πιο ριψοκίνδυνες τοποθετήσεις, στο βαθμό που προηγούνται της ζήτησης, οι οποίες όμως είναι, πολύ συχνά, και οι πιο αποδοτικές συμβολικά και μακροπρόθεσμα, τουλάχιστον για τους πρώτους επενδυτές. Η *αίσθηση της τοποθέτησης* μοιάζει να είναι μία από τις διαθέσεις τις πιο στενά συνδεδεμένες με την κοινωνική

---

[65] R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *ό.π.*, *σσ.* 69-70.

και γεωγραφική καταγωγή, και κατά συνέπεια, μέσω του κοινωνικού κεφαλαίου που τη συνοδεύει, μία από τις διαμεσολαβήσεις μέσω των οποίων ασκούνται στη λογική του πεδίου οι συνέπειες της αντίθεσης μεταξύ των κοινωνικών καταγωγών, και κυρίως μεταξύ της παρισινής καταγωγής και της επαρχιακής καταγωγής.[66]

Σε γενικές γραμμές, οι πλουσιότεροι σε οικονομικό, σε πολιτισμικό και σε κοινωνικό κεφάλαιο είναι τελικά και οι πρώτοι που κινούνται προς τις νέες θέσεις (πρόταση που, απ' ό,τι φαίνεται, επαληθεύεται σε όλα τα πεδία, στην οικονομία όσο και στην επιστήμη). Είναι η περίπτωση συγγραφέων που, γύρω από τον Πολ Μπουρζέ, εγκαταλείπουν τη συμβολιστική ποίηση για μια καινούρια μορφή μυθιστορήματος, που έρχεται σε ρήξη με το νατουραλιστικό μυθιστόρημα και παρουσιάζεται καλύτερα προσαρμοσμένη στις προσδοκίες του καλλιεργημένου κοινού. Αντίστροφα, μια κακή αίσθηση της τοποθέτησης, συνδεδεμένη με την κοινωνική ή γεωγραφική απομάκρυνση, παρακινεί τους συγγραφείς που προέρχονται από τις λαϊκές τάξεις ή τη μικροαστική τάξη, καθώς και τους επαρχιώτες ή τους ξένους, να κινούνται προς τις κυρίαρχες θέσεις τη στιγμή που τείνουν να μειώνονται τα κέρδη που αυτές εξασφαλίζουν εξαιτίας ακριβώς της έλξης που ασκούν (σε αναλογία, παραδείγματος χάρη, με τα οικονομικά κέρδη που παρέχουν, στην περίπτωση του νατουραλιστικού μυθιστορήματος, ή τα συμβολικά κέρδη που υπόσχονται, στην περίπτωση της συμβολιστικής ποίησης) και του εντεινόμενου ανταγωνισμού του οποίου αποτελούν τόπο. Και τελικά αυτή ακριβώς η αίσθηση τους ενθαρρύνει να παραμείνουν σε θέσεις που παρακμάζουν ή απειλούνται σε μια στιγμή που οι πιο ενημερωμένοι τις εγκαταλείπουν· ή ακόμη να αφεθούν να παρασυρθούν από την έλξη των κυρίαρχων τόπων προς θέσεις αντινομικές σε σχέση με τις διαθέσεις που εισάγουν σε αυτές, για να ανακαλύψουν εντέλει πολύ αργά, δηλαδή μετά από πολύ χαμένο χρόνο, το «φυσικό τόπο» τους, υπό την επήρεια των δυνάμεων του πεδίου και με τον τρόπο του εκτοπισμού.

Κλασικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Λεόν Κλαντέλ (1835-1892), γιου ενός μάστορα σαγματοποιού του Μοντομπάν, «τεχνίτη που έχει γίνει αστός», μέλους της συντεχνίας αλλά και ιδιοκτήτη γης, που, επιθυμώντας να «κάνει το

---

[66] Μπορούμε να δούμε ένα τέτοιο παράδειγμα στην περίπτωση του Anatole France, ο οποίος οφείλει στην ιδιαίτερη θέση του πατέρα του, Παριζιάνου υπαίθριου βιβλιοπώλη, την απόκτηση ενός κοινωνικού κεφαλαίου και μιας οικειότητας με τον κόσμο των γραμμάτων που αντισταθμίζουν το ασήμαντο πολιτισμικό και οικονομικό κεφάλαιό του.

μοναδικό κληρονόμο του αληθινό κύριο», τον βάζει στο εκκλησιαστικό σχολείο του Μοντομπάν σε ηλικία εννέα ετών. Έπειτα από νομικές σπουδές στην Τουλούζη, ο Κλαντέλ γίνεται δικογράφος στο Μοντομπάν, ανακαλύπτοντας με φρίκη τους αγρότες και την υποταγή τους στο υλικό συμφέρον· φεύγει αμέσως για το Παρίσι, όπου ζει τη ζωή των μποέμ, κατόπιν επιστρέφει στο Κερσύ, «έχοντας κουραστεί να αγωνίζεται, στην αφάνεια και στην απομόνωση, έχοντας κουραστεί να μάχεται»· αλλά δεν μπορεί να «απαρνηθεί το Παρίσι», όπου εγκαθίσταται εκ νέου· συνδέεται με το παρνασσικό κίνημα, γράφει ένα μυθιστόρημα, βρίσκει έναν εκδότη, με τη βοήθεια της μητέρας του και τριακόσια φράγκα που εκείνη του δίνει, πείθει τον Μποντλαίρ να του γράψει μια εισαγωγή, στη συνέχεια, έπειτα από επτά χρόνια αρκετά άθλιας μποέμικης ζωής, επιστρέφει στο γενέθλιο Κερσύ του και αφιερώνεται στο επαρχιακό μυθιστόρημα.[67] Ολόκληρο το έργο αυτού του αιώνιου *εκτοπιζόμενου* φέρει το σημάδι της αντινομίας μεταξύ των διαθέσεων οι οποίες συνδέονται με το σημείο αφετηρίας, που θα γίνει επίσης και το σημείο άφιξης, και των θέσεων τις οποίες στοχεύει και περιστασιακά καταλαμβάνει: «Το στοίχημα ήταν να απαθανατίσει το Κερσύ του, τόπο λατινικότητας και πατρίδα αγροίκων Ηρακλέων, με τον τρόπο μιας αρχαίας και βάρβαρης "χειρονομίας". Αναδεικνύοντας μέσα από λυσσαλέα συμπλέγματα χωρικών τις αλαζονικές πόζες των πρωταθλητών του χωριού, ο Κλαντέλ ήλπιζε ότι θα συμπεριλαμβανόταν μεταξύ των ταπεινών ανταγωνιστών του Ουγκό και του Λεκόντ ντε Λιλ. Έτσι γεννήθηκαν τα *Ompdrailles, La Fête votive de Saint-Bartholomé Porte-Glaive*, αλλόκοτα αφηγήματα, παρωδίες της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας* σε γλώσσα που άλλοτε είναι γεμάτη στόμφο και άλλοτε θυμίζουν Ραμπελαί».[68]

Αυτοί που αποκτούν πρόσβαση σε θέσεις όπου η παρουσία τους είναι εντελώς απίθανη υπόκεινται σε ένα *δομικό double bind* [*διπλό δεσμό*] ο οποίος, όπως στην περίπτωση του Κλαντέλ, μπορεί να επιβιώσει της ταχύτερης ή βραδύτερης εκδίωξής τους από την ανέφικτη θέση. Αυτός ο αντιφατικός διπλός περιορισμός καταδικάζει συχνά τα «αξιοθαύμαστα» της μιας στιγμής σε σχέδια αξιοθρήνητης ασυνέχειας, αυτοκαταστροφικά εγκώμια στις αξίες ενός σύμπαντος που τους αρνείται κάθε αξία, όπως είναι το σχέδιο να μιλήσει κανείς για τους αγρότες του Κερσύ στη γλώσσα του Λεκόντ ντε Λιλ, το οποίο παραπαίει μεταξύ παρωδίας και ανεπίσχετης προσχώρησης. Και ο Λεόν Κλαντέλ, στον πρόλογο του μυθιστορήματός του *Celui-de-la-Croix-aux Bœufs* (1871), μιλά ο ίδιος για αυτή την αντίφαση που τον σπαράζει, με την απελπισμένη –και πρακτικά αναποτελεσματική– διαύγεια που αποτελεί προνόμιο όλων των θυμάτων παρόμοιων αντιφάσεων: «Ωθούμενος ενστικτω-

---

[67] R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *ό.π.*, σ. 57, και J. Cladel, *La Vie de Léon Cladel*, ακολουθούμενο από το *Léon Cladel en Belgique*, επιμ. E. Picard, Παρίσι, Lemerre, 1905.

[68] P. Vernois, «La fin de la pastorale», στο *Histoire littéraire de la France*, *ό.π.*, σ. 272.

δώς προς τη μελέτη πληθείων τύπων και περιβαλλόντων, και από την άλλη πλευρά θερμότατος θαυμαστής της ωραιότητας του ύφους, ήταν σχεδόν μοιραίο να ξεσπάσει αργά ή γρήγορα η μάχη ανάμεσα στο άξεστο και στο εκλεπτυσμένο».[69] Σε ασταθή ισορροπία πάντοτε, ο Κλαντέλ είναι χωριάτης μεταξύ των παρνασσιστών (που τον αποδιώχνουν προς την πλευρά του λαού, την πλευρά του φίλου του του Κουρμπέ) και μικροαστός μεταξύ των χωριατών της γενέθλιας επαρχίας του. Καθόλου παράξενο επομένως αν η φόρμα και το ίδιο το περιεχόμενο του αγροτικού μυθιστορήματος στο οποίο αποτραβιέται —και όπου η πρόθεση της αποκατάστασης δίνει τη θέση της στη συγκαταβατική περιγραφή της αγριότητας και της ζοφερότητας του αγροτικού κόσμου— εκφράζουν την αντιφατική αλήθεια μιας ασυνεπούς τροχιάς: «Αυτός ο φτωχός ονειροπόλος, παιδί ζητιάνων, ένιωθε μιαν έμφυτη αγάπη για τις λαϊκές χειρονομίες, καθώς και για τις αγροίκες πράξεις. Έτσι, αν από την αρχή, χωρίς καμιά αμφιταλάντευση, είχε προσπαθήσει να τις αποδώσει ειλικρινά με αυτή την άγια βαρβαρότητα της πινελιάς που διακρίνει τον πρώτο τρόπο των μεγάλων ζωγράφων, θα είχε πετύχει ίσως να δημιουργήσει εξαρχής για τον εαυτό του μια θέση μεταξύ των πιο σπινθηροβόλων της νέας γενιάς στην οποία ανήκε».[70] Δε θα μπορούσαμε να το πούμε καλύτερα...

Στην αντιπαράθεσή τους αυτή με τους Παριζιάνους και αστούς συγγραφείς και καλλιτέχνες, που τους απωθεί προς την πλευρά του λαού, οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες που προέρχονται από τις λαϊκές τάξεις ή την επαρχιακή μικροαστική τάξη οδηγούνται να ανακαλύψουν αυτό που τους διακρίνει αρνητικά, ή ακόμη, κατ' εξαίρεση, να το αναλάβουν και να το διεκδικήσουν, με τον τρόπο που το κάνει ο Κουρμπέ, που επωφελείται από την επαρχιακή του προφορά, τη διάλεκτό του και το «λαϊκό» ύφος του. «Σύμφωνα με την περιγραφή του Σανφλερύ [ρεαλιστή μυθιστοριογράφου, φίλου του Κουρμπέ και του Κλαντέλ], η Γερμανική Μπρασερί του Παρισιού, όπου θα ανθήσει ως κίνημα ο ρεαλισμός, ήταν ένα προτεσταντικό χωριό όπου

---

[69] L. Cladel, παρατίθεται στο P. Vernois, *στο ίδιο*.

[70] L. Cladel, παρατίθεται στο R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *ό.π.*, σ. 98. Για να προσμετρήσουμε όλα όσα οφείλει το επαρχιακό μυθιστόρημα, παραδειγματική έκφραση μιας από τις μορφές της λαϊκιστικής πρόθεσης, στο γεγονός ότι είναι προϊόν μιας αρνητικής κλήσης, συνδεδεμένης με τον εκτοπισμό και την απομάγευση, θα έπρεπε να συγκρίνουμε αυτούς που κατέληξαν στο λαϊκιστικό μυθιστόρημα στο τέλος μιας τέτοιας τροχιάς με εκείνους που αποτελούν εξαίρεση, όπως τον Eugène Le Roy, κατώτερο δημόσιο υπάλληλο από το Περιγκουρντέν που μετακινήθηκε στο Παρίσι, συγγραφέα του *Moulin du Frau* (1895), του *Jacquou le croquant* (1899) κτλ., και κυρίως τον Émile Guillaumin, κολίγα από τη Βουρβόνη, συγγραφέα του *La Vie d'un simple* (1804).

βασίλευαν χωριάτικοι τρόποι και μια ειλικρινής ευθυμία. Ο αρχηγός της ομάδας, ο Κουρμπέ, ήταν ένας "σύντροφος", έσφιγγε τα χέρια, μιλούσε κι έτρωγε πολύ, δυνατός και πεισματάρης σαν χωριάτης, ακριβώς το αντίθετο του δανδή της δεκαετίας του '30 και του '40. Η συμπεριφορά του στο Παρίσι ήταν *ηθελημένα λαϊκή· μιλούσε επιδεικτικά την τοπική του διάλεκτο*, κάπνιζε, τραγουδούσε και αστειευόταν σαν άνθρωπος του λαού. Οι παρατηρητές εντυπωσιάζονταν από την τεχνική του, τεχνική μιας πληβείας και αγροίκας ελευθερίας [...]. Ο Ντυ Καν έγραφε πως χτένιζε τους πίνακές του "όπως γυαλίζουμε τις μπότες μας"».[71]

Αυτοί οι αναφομοίωτοι εισβολείς ρίχνονται σε μια προσπάθεια διαφοροποίησης με τόσο μεγαλύτερο πείσμα όσο λιγότερο επιτυχημένες ήταν οι αρχικές τους προσπάθειες να *αφομοιωθούν*. Έτσι, ο Σανφλερύ, που και ο ίδιος κατάγεται από την επαρχιακή μικροαστική τάξη, αφού για πολύ καιρό «σπαράσσεται μεταξύ δύο τάσεων, ενός ρεαλισμού στο στιλ του Μοννιέ και μιας ποίησης γερμανικού τύπου, ρομαντικής και συναισθηματικής»,[72] επαναπροσανατολίζεται προς το στρατευμένο ρεαλισμό εξαιτίας της αποτυχίας των πρώτων του προσπαθειών και κυρίως ίσως εξαιτίας της ανακάλυψης της διαφορετικότητάς του, που τον απωθεί προς την πλευρά του «λαϊκού», δηλαδή προς την πλευρά των αντικειμένων που αποκλείονται από τη νόμιμη τέχνη της εποχής και από το θεωρούμενο «ρεαλιστικό» τρόπο πραγμάτευσής τους. Και αυτή η αναγκαστική επιστροφή στο «λαό» δεν είναι λιγότερο αμφίσημη και αμφίβολη από την αναδίπλωση των συγγραφέων της επαρχίας στον «τόπο» τους: η εχθρότητα απέναντι στην ελευθεριακή τολμηρότητα και τον αποφασιστικό λαϊκισμό των αστών διανοουμένων μπορεί να ενθαρρύνει έναν αντι-διανοουμενιστικό λαϊκισμό, κατά το μάλλον ή ήττον συντηρητικό, που δεν είναι παρά μια φασματική προβολή εσωτερικών σχέσεων του πεδίου της διανόησης.

Μπορούμε να δούμε ένα τυπικό παράδειγμα αυτού του φαινομένου πεδίου στην τροχιά του ίδιου του Σανφλερύ, ο οποίος, αφού υπήρξε ηγέτης της

---

[71] M. Schapiro, «Courbet et l'imagerie polulaire», στο *Style, Artiste et Société*, Παρίσι, Gallimard, 1982, σ. 293. Η υπογράμμιση δική μου.

[72] *Στο ίδιο*, σ. 299. «Φαντάσου μόνο» έγραφε ο Champfleury στη μητέρα του το 1850 «ότι με ένα φυσικό πνεύμα που θα μπορούσε να με κάνει συγγραφέα κωμικών βοντβίλ θέλησα να φτάσω πολύ ψηλότερα» (παρατίθεται στο P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, *ό.π.*, σ. 129). Γνωρίζουμε ότι, ύστερα από μια αναγκαστική μεταστροφή, ο Champfleury κατέληξε σ' ένα κωμικό ύφος τύπου Πολ ντε Κοκ (βλ., για παράδειγμα, το *Les Enfants du professeur Turck ou Le secret de M. Ladureau*).

ομάδας των νέων ρεαλιστών συγγραφέων από το 1850 και ο «θεωρητικός» του ρεαλιστικού κινήματος στη λογοτεχνία και στη ζωγραφική, επισκιάστηκε σιγά σιγά από τον Φλομπέρ, και στη συνέχεια από τους Γκονκούρ και τον Ζολά: αφού έγινε δημόσιος υπάλληλος στην εθνική χειροτεχνία των Σεβρών, μετατράπηκε σε ιστορικό της λαϊκής εικονοποιίας και λογοτεχνίας, για να τελειώσει την καριέρα του, την εποχή της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, έπειτα από μια σειρά διολισθήσεων και αναστροφών, ως επίσημος θεωρητικός (το 1867 πήρε το παράσημο της Λεγεώνας της Τιμής) ενός συντηρητισμού θεμελιωμένου στο σεβασμό της λαϊκής σοφίας — και κυρίως της υποταγής στις ιεραρχίες που εκφράζεται στη λατρεία των λαϊκών τεχνών και παραδόσεων.[73]

Η διαλεκτική των θέσεων και των διαθέσεων

Έτσι, οι διαθέσεις που συνδέονται με μια συγκεκριμένη κοινωνική καταγωγή δεν εκπληρώνονται παρά μόνο εξειδικευόμενες, από τη μια πλευρά σε συνάρτηση με τη δομή των δυνατοτήτων που αναγγέλλονται μέσω των διαφορετικών θέσεων και των θεσιληψιών των κατόχων τους, και από την άλλη πλευρά σε συνάρτηση με την κατειλημμένη μέσα στο πεδίο θέση η οποία (μέσω της σχέσης αυτής της θέσης ως αίσθησης επιτυχίας ή αποτυχίας, που συνδέεται κι αυτή με τις διαθέσεις, άρα με την τροχιά) προσανατολίζει την πρόσληψη και την εκτίμηση αυτών των δυνατοτήτων. Έτσι, οι ίδιες διαθέσεις μπορούν να οδηγήσουν σε πολύ διαφορετικές αισθητικές ή πολιτικές θεσιληψίες, ανάλογα με την κατάσταση του πεδίου σε σχέση με το οποίο πρόκειται να προσδιοριστούν.[74] Εξού και η ματαιότητα των προσπαθειών που έχουν στόχο να συνδέσουν άμεσα το ρεαλισμό στη λογοτεχνία ή στη ζωγραφική με τα χαρακτηριστικά κοινωνικών ομάδων —ιδίως αγροτικών— από τις οποίες προέρχονται οι επινοητές ή οι υπερασπιστές του, ο Σανφλερύ και ο Κουρμπέ παραδείγματος χάρη. Στην πραγματικότητα, οι διαθέσεις των ρεαλιστών ζωγράφων και συγγραφέων προσδιορίζονται μόνο στο εσωτερικό μιας προσδιορισμένης κατάστασης του καλλιτεχνικού πε-

---

[73] Βλ. M. Schapiro, «Courbet et l'imagerie populaire», *ό.π.*, σ. 315 κ.ε. Ο Υσσοννέ της *Αισθηματικής αγωγής* ακολουθεί μια εντελώς παρόμοια διαδρομή.

[74] Μεταξύ των καθοριστικών παραγόντων των διαθέσεων, πρέπει να λάβουμε υπόψη, εκτός από τη θέση της οικογένειας που ορίζεται συγχρονικά και διαχρονικά (κλίση), τη θέση μέσα στην ίδια την οικογένεια —πρωτότοκος/η-υστερότοκος/η— ως πεδίο.

δίου, και σε σχέση με άλλες καλλιτεχνικές θέσεις και τους κατόχους τους, που είναι και αυτοί κοινωνικά χαρακτηρισμένοι· αυτές οι διαθέσεις, που σε άλλο τόπο και σε άλλη εποχή θα μπορούσαν να έχουν εκφραστεί διαφορετικά, εκφράζονται σε μια μορφή τέχνης η οποία, μέσα σ' αυτή τη δομή, εμφανιζόταν ως ο πιο ολοκληρωμένος τρόπος για να εκφραστεί μια αδιαχώριστα αισθητική και πολιτική εξέγερση ενάντια στην «αστική» τέχνη και στους «αστούς» καλλιτέχνες (ή στην «πνευματιστική» κριτική που τους υποστήριζε) και μέσω αυτών ενάντια στους «αστούς».[75]

Η σχέση μεταξύ των θέσεων και των διαθέσεων είναι προφανώς αμφίδρομη. Οι έξεις, ως συστήματα διαθέσεων, δεν υλοποιούνται πραγματικά παρά μόνο σε σχέση με μια καθορισμένη δομή θέσεων κοινωνικά σηματοδοτημένων (μεταξύ άλλων πραγμάτων και από τις κοινωνικές ιδιότητες των κατόχων τους, μέσω των οποίων προσφέρονται στην πρόσληψη)· αλλά, αντιστρόφως, οι μεν ή οι δε δυνητικότητες που βρίσκονται εγγεγραμμένες στις θέσεις πραγματοποιούνται ακριβώς μέσω των διαθέσεων, που είναι κι αυτές κατά το μάλλον ή ήττον πλήρως εναρμονισμένες με τις θέσεις. Έτσι, παραδείγματος χάρη, αν φαίνεται αδύνατο να καταλάβουμε τις διαφορές που χωρίζουν το Théâtre de l'Œuvre και το Théâtre-Libre μόνο μέσα από τις διαφορές έξης μεταξύ των ιδρυτών τους, του Λυνιέ-Πο, γιου ενός σχετικά μορφωμένου Παριζιάνου αστού, και του Αντουάν, επαρχιώτη μικροαστού και αυτοδίδακτου, δε φαίνεται λιγότερο αδύνατο να τις κατανοήσουμε με αφετηρία μόνο τις δομικές θέσεις των δύο θεσμών. Αν, τουλάχιστον στην αρχή, μοιάζουν να αναπαράγουν την αντίθεση μεταξύ των διαθέσεων των ιδρυτών τους, αυτό συμβαίνει επειδή αποτελούν την πραγματοποίηση αυτών των διαθέσεων στο εσωτερικό μιας κατάστασης του πεδίου που χαρακτηρίζεται από την αντίθεση μεταξύ του συμβολισμού, πιο αστικού —μόνο και μόνο από τα χαρακτηριστικά των υπερασπιστών του κατ' αρχάς—, και του νατουραλισμού, πιο μικροαστικού. Ο Αντουάν, που προσδιορίζεται, όπως οι νατουραλιστές, και με τη θεωρητική τους υποστήριξη, από την αντίθεσή του στο αστικό θεάτρο, προτείνει μια συστηματική μεταμόρφωση της σκηνοθεσίας, μια *ειδική* επανάσταση, θεμελιωμένη σε μια συνεκτική στάση: πριμοδοτώντας το περιβάλλον σε σχέση με τα πρόσωπα, τα καθοριστικά συμφραζόμενα σε σχέση με το συγκεκριμένο κείμενο, καθιστά τη σκηνή

---

[75] Με τον Courbet, ο ρεαλισμός ορίστηκε από την επιθυμία να περιγράψει «το χυδαίο και το μοντέρνο». Ο Champfleury διεκδικεί για τον καλλιτέχνη το δικαίωμα να αναπαριστά με αλήθεια το σύγχρονο κόσμο (βλ. P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, ό.π., σσ. 72-78).

«ένα σύμπαν συνεκτικό και πλήρες καθεαυτό πάνω στο οποίο κυριαρχεί μόνον ο σκηνοθέτης».[76] Στον αντίποδα, η «συγκεχυμένη και γόνιμη» κατεύθυνση του Λυνιέ-Πο, ο οποίος τοποθετείται σε σχέση με το αστικό θέατρο αλλά και σε σχέση με τους νεωτερισμούς του Αντουάν, οδηγεί σε παραστάσεις που περιγράφονται ως ένα «μείγμα εκλεπτυσμένης επινόησης και ελευθερίας» και που, προερχόμενες από ένα σχέδιο «άλλοτε δημαγωγικό, άλλοτε ελιτιστικό», συγκεντρώνουν ένα κοινό στο οποίο συναντώνται αναρχικοί και μυστικιστές.[77]

Με δυο λόγια, η αντίθεση μεταξύ των διαθέσεων βρίσκει τον πλήρη ορισμό της, δηλαδή την πλήρη ιστορική της ιδιαιτερότητα, μέσα σ' ένα ιδιαίτερο χώρο: στο εσωτερικό του υιοθετεί τη μορφή ενός συστήματος αντιθέσεων τις οποίες ξαναβρίσκουμε παντού, μεταξύ των εφημερίδων ή των κριτικών που ευνοούν τον έναν ή τον άλλον, μεταξύ των συγγραφέων που ανεβάζονται και μεταξύ του περιεχομένου των έργων, έχοντας από τη μια πλευρά τη «φέτα ζωής» που, μέσω κάποιων από τα χαρακτηριστικά της, πλησιάζει στο βοντβίλ, και από την άλλη πλευρά λεπταίσθητες αναζητήσεις που εμπνέονται από την ιδέα του πολυδιάστατου έργου, όπως αυτή διατυπώνεται από τον Μαλλαρμέ. Όλα μάς επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι, όπως το υπαινίσσεται αυτή η περίπτωση, το βάρος των διαθέσεων —δηλαδή η ερμηνευτική δύναμη της «κοινωνικής καταγωγής»— είναι ιδιαίτερα μεγάλο όταν έχουμε να κάνουμε με μια *θέση εν τη γενέσει της*, περισσότερο προς κατασκευή ακόμη παρά κατασκευασμένη και εγκαθιδρυμένη, και άρα ικανή να επιβάλει τα δικά της καταστατικά πρότυπα στους κατόχους της· και, γενικότερα, ότι η ελευθερία που αφήνεται στις διαθέσεις ποικίλλει ανάλογα με την κατάσταση του πεδίου (και ιδίως της αυτονομίας του), ανάλογα με την κατειλημμένη μέσα στο πεδίο θέση και ανάλογα με το βαθμό θεσμοθέτησης του αντίστοιχου πόστου.

Αν δεν μπορούμε να εξαγάγουμε τις θεσιληψίες από τις διαθέσεις, δεν μπορούμε επιπλέον να τις συσχετίσουμε άμεσα με τις θέσεις. Έτσι, η *ταυτότητα της θέσης*, κυρίως αρνητική, δεν αρκεί για να θεμελιωθεί μια λογοτεχνική ή καλλιτεχνική ομάδα, ακόμη κι αν αυτή τείνει να ευνοεί τις προσεγγίσεις και τις ανταλλαγές. Αυτό το βλέπουμε καθαρά στην περίπτωση των υποστηρικτών της τέχνης για την τέχνη, οι οποίοι, όπως το απο-

---

[76] B. Dort, στο *Histoire littéraire de la France*, *ό.π.*, σ. 617.

[77] B. Dort, *στο ίδιο*, σ. 621. Βλέπουμε πώς αυτοί οι προσδιορισμοί που αποδίδονται στη δράση του Lugné-Poe χαρακτηρίζουν τις σχετικώς «αμετάβλητες» τάσεις μιας προνομιούχου έξης.

δεικνύει ο Κασσάνι,[78] συνδέονται μεταξύ τους με σχέσεις εκτίμησης και συμπάθειας: ο Γκοτιέ υποδέχεται στα δείπνα του της Πέμπτης τον Φλομπέρ, τον Τεοντόρ ντε Μπανβίλ, τους Γκονκούρ και τον Μποντλαίρ· μεταξύ Φλομπέρ και Μποντλαίρ, η συγγένεια στηρίζεται στο γεγονός ότι το ξεκίνημά τους και οι δίκες τους σχεδόν συμπίπτουν χρονικά· οι Γκονκούρ και ο Φλομπέρ συνδέονται με μεγάλη αμοιβαία εκτίμηση και στο σπίτι του Φλομπέρ οι δύο αδελφοί γνώρισαν τον Μπουιλέ· ο Τεοντόρ ντε Μπανβίλ και ο Μποντλαίρ είναι πολύ παλιοί φίλοι· ο Λουί Μενάρ, στενός φίλος του Μποντλαίρ, του Μπανβίλ και του Λεκόντ ντε Λιλ, γίνεται ένας από τους οικείους του Ρενάν· ο Μπαρμπέ ντ' Ορεβιγύ είναι ένας από τους πιο θερμούς υποστηρικτές του Μποντλαίρ. Το φαινόμενο πεδίου τείνει να δημιουργήσει τις συνθήκες που θα ευνοήσουν την προσέγγιση των κατόχων ίδιων ή γειτονικών θέσεων μέσα στον αντικειμενικό χώρο· δεν αρκεί όμως για να προσδιορίσουμε τη σύσταση σε σώμα, προϋπόθεση της εμφάνισης του *φαινομένου σώματος* από το οποίο οι πιο διάσημες λογοτεχνικές και καλλιτεχνικές ομάδες αποκόμισαν τεράστια συμβολικά οφέλη, ακόμη και στις κατά το μάλλον ή ήττον ηχηρές ρήξεις και ως προϊόν αυτών των ρήξεων που τις οδήγησαν και στο τέλος τους.

Διαμόρφωση και διάλυση των ομάδων

Ενώ οι κάτοχοι των κυρίαρχων θέσεων, κυρίως στο οικονομικό επίπεδο, όπως είναι το αστικό θέατρο, είναι πολύ ομοιογενείς, οι θέσεις της πρωτοπορίας, οι οποίες προσδιορίζονται κυρίως αρνητικά, μέσα από την αντίθεσή τους με τις κυρίαρχες θέσεις, συγκεντρώνουν για ένα διάστημα, στη φάση της *αρχικής συσσώρευσης συμβολικού κεφαλαίου*, συγγραφείς και καλλιτέχνες πολύ διαφορετικούς ως προς την καταγωγή και τις διαθέσεις τους, των οποίων τα συμφέροντα, που προσωρινά ταυτίζονται, στη συνέχεια πρόκειται να αποκλίνουν.[79] Μικρές απομονωμένες σέχτες, των οποίων η αρνητική συνεκτικότητα συνοδεύεται από μια έντονη συναισθηματική αλληλεγγύη, η οποία συχνά συμπυκνώνεται στην αφοσίωση σ' έναν ηγέτη,

---

[78] A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, *ό.π.*, σσ. 103-134.

[79] Οι διάφορες μορφές αλληλεγγύης που εγκαθίστανται στους κόλπους των καλλιτεχνικών ομάδων μεταξύ των πιο πλούσιων και των πιο στερημένων είναι ένα από τα μέσα που επιτρέπουν σε κάποιους φτωχούς καλλιτέχνες να επιβιώσουν παρά την απουσία πόρων παρεχόμενων από την αγορά.

αυτές οι κυριαρχούμενες ομάδες έχουν την τάση να εισέρχονται σε κρίση, μέσω ενός φαινομενικού παράδοξου, όταν κατακτούν την αναγνώριση, τα συμβολικά κέρδη της οποίας πηγαίνουν συχνά σ' ένα μικρό αριθμό, αν όχι σε ένα μόνο πρόσωπο, και όταν αποδυναμώνονται οι αρνητικές δυνάμεις συνοχής: οι διαφορές θέσης στους κόλπους της ομάδας, και κυρίως οι κοινωνικές και σχολικές διαφορές —των οποίων την υπέρβαση και την εξιδανίκευση επιτρέπει η αντιπολιτευτική ενότητα των ξεκινημάτων—, αναμεταφράζονται σε μια άνιση συμμετοχή στα κέρδη από το συσσωρευμένο συμβολικό κεφάλαιο. Εμπειρία που γίνεται ακόμη πιο οδυνηρή για τους παραγνωρισμένους πρώτους ιδρυτές στο βαθμό που η καθιέρωση και η επιτυχία προσελκύουν μια δεύτερη γενιά οπαδών, πολύ διαφορετικών από τους πρώτους ως προς τις διαθέσεις τους, οι οποίοι συμμετέχουν, ενίοτε και περισσότερο από τους πρώτους μετόχους, στα μερίσματα.

Αυτό το μοντέλο διαδικασίας σύστασης και διάλυσης των ομάδων της πρωτοπορίας που φτάνουν στην καθιέρωση βρίσκει ένα λαμπρό παράδειγμα στην ιστορία των ιμπρεσιονιστών,[80] καθώς επίσης και στη σταδιακή απομάκρυνση συμβολιστών και παρακμιακών. Ξεκινώντας από την ίδια θέση μέσα στο πεδίο, μόλις και μετά βίας σηματοδοτημένη, και προσδιορισμένοι από την ίδια αντίθεση με το νατουραλισμό και τον παρνασσισμό —απ' όπου ο Βερλαίν και ο Μαλλαρμέ, οι ηγέτες τους, είχαν εκδιωχθεί—, οι παρακμιακοί και οι συμβολιστές αποκλίνουν όσο κατακτούν την πλήρη κοινωνική ύπαρξη. Προερχόμενοι από πιο ευνοημένο περιβάλλον (δηλαδή από τη μεσαία και τη μεγάλη αστική τάξη και την αριστοκρατία) και εφοδιασμένοι με σημαντικό σχολικό κεφάλαιο, οι συμβολιστές αντιπαρατίθενται στους παρακμιακούς, που συχνά προέρχονται από οικογένειες τεχνιτών και στερούνται σχεδόν απόλυτα οποιοδήποτε σχολικό κεφάλαιο, όπως αντιπαρατίθεται το σαλόνι (οι Τρίτες του Μαλλαρμέ) στο καφενείο, η Δεξιά στην Αριστερή Όχθη και στην μποεμία, και, στο αισθητικό επίπεδο, όπως αντιπαρατίθεται ο ερμητισμός, που στηρίζεται σε μια ρητή θεωρία και μια αποφασιστική ρήξη με όλες τις παλαιές μορφές, στη «διαύγεια» και στην «απλότητα», που θεμελιώνονται στον «κοινό νου» και στην «αφέλεια»· στην πολιτική, οι συμβολιστές προτιμούν την αδιαφορία και τον πεσιμισμό, χωρίς όμως να αποκλείονται και κάποιες εκλάμψεις

---

[80] Βλέπε, μεταξύ άλλων μελετών αυτής της περίπτωσης, M. Rogers, «The Batignolles Group: Creators of Impressionism», *Autonomous Groups*, τ. XIV, τχ. 3-4, 1959, στο M. C. Albrecht, J. H. Barnett και M. Griff (επιμ.), *The Sociology of Art and Litterature*, Νέα Υόρκη, Praeger Publishers, 1970, σσ. 194-220.

αναρχικού ριζοσπαστισμού, ενώ οι παρακμιακοί είναι προοδευτικοί και μάλλον ρεφορμιστές.[81]

Είναι φανερό ότι το αποτέλεσμα της αντίθεσης μεταξύ των δύο σχολών, η οποία θα ενισχύεται διαρκώς στο βαθμό που προχωρά η αναγκαία διαδικασία θεσμοθέτησης για να συσταθεί μια αληθινή λογοτεχνική ομάδα, δηλαδή ένα εργαλείο συσσώρευσης και συγκέντρωσης του συμβολικού κεφαλαίου (με την υιοθέτηση ενός ονόματος, την επεξεργασία μανιφέστων και προγραμμάτων και την εγκαθίδρυση τελετών συσσωμάτωσης, όπως είναι οι τακτικές συναντήσεις), τείνει να πολλαπλασιάσει αυτές τις πρώτες διαφορές καταξιώνοντάς τες. Ο Βερλαίν υπερασπίζεται την αφέλεια (όπως ο Σανφλερύ αντιπαρέθετε στην τέχνη για την τέχνη «την ειλικρίνεια στην τέχνη»), ενώ η προτίμηση του Βερλαίν για την ειλικρίνεια και την απλότητα συμβάλλει το δίχως άλλο στο να απωθήσει τον Μαλλαρμέ προς τον ερμητισμό του «αινίγματος της ποίησης». Και σαν να θέλουν να μας προσφέρουν μια αποφασιστική απόδειξη της επίδρασης των διαθέσεων, οι πιο προικισμένοι κοινωνικά από τους παρακμιακούς είναι εκείνοι που θα ενωθούν με τους συμβολιστές (όπως ο Αλμπέρ Οριέ) ή θα συμμαχήσουν μαζί τους (όπως ο Ερνέστ Ρεϋνό), ενώ εκείνοι από τους συμβολιστές που είναι εγγύτερα στους παρακμιακούς λόγω της κοινωνικής τους καταγωγής, ο Ρενέ Γκιλ και ο Αζαλμπέρ, αποκλείονται από τη συμβολιστική ομάδα, ο πρώτος εξαιτίας της πίστης του στην πρόοδο, ο δεύτερος, που θα καταλήξει ρεαλιστής μυθιστοριογράφος, επειδή τα έργα του δεν κρίνονται αρκετά αδιαφανή.[82]

---

[81] «Οι παρακμιακοί δε φιλοδοξούσαν να καταργήσουν το παρελθόν. Επαγγέλλονταν απαραίτητες μεταρρυθμίσεις, που θα διεξάγονταν με *μέθοδο* και *σύνεση*. Οι συμβολιστές, αντιθέτως, δεν ήθελαν να κρατήσουν τίποτε από τις παλαιές μας συνήθειες και φιλοδοξούσαν να δημιουργήσουν με όλα τα μέσα έναν καινούριο τρόπο έκφρασης» (E. Reynaud, *La Mêlée symboliste I*, Παρίσι, La Rennaissance du livre, 1918, σ. 118, παρατίθεται στο J. Jurt, *Symbolistes et Décadents, deux groupes littéraires parallèles*, πολυγραφημένο, 1982, σ. 12· η υπογράμμιση δική μου). Γνωρίζουμε τη συγγένεια που συνέδεε τους εκπροσώπους της νέας ποίησης, τους παρακμιακούς περισσότερο από τους συμβολιστές, με τους αναρχικούς, από τους οποίους ενθαρρύνονταν στον αγώνα τους εναντίον των κανόνων και των μεγάλων δασκάλων, εναντίον της αγοράς και της εμπορικής λογοτεχνίας. Ο Verlaine δημοσίευσε στην επιθεώρηση *Le Décadent* μια «Μπαλάντα προς τιμήν της Λουίζ Μισέλ» και ο Laurent Tailhade τής αφιέρωσε μια μελέτη με τον τίτλο «Η μεγάλη αδελφή των φτωχών» (βλ. J. Jurt, «Décadence et poésie. A propos d'un poème de Laurent Tailhade», *Französisch heute*, τχ. 4, 1984, σσ. 371-382).

[82] Βλ. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *ό.π.*, σσ. 248-249. Η εξέλιξη της ομάδας των σουρεαλιστών προς μια μεγαλύτερη κοινωνική ομοιογένεια

Η αντίθεση μεταξύ Μαλλαρμέ και Βερλαίν είναι η παραδειγματική μορφή μιας διαίρεσης που συστήνεται προοδευτικά και διακηρύσσεται με όλο και μεγαλύτερη σαφήνεια κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, της διαίρεσης που εγκαθιδρύεται μεταξύ του επαγγελματία συγγραφέα, που είναι καταδικασμένος από την επιχείρησή του να διάγει μια ζωή τακτοποιημένη, κανονική, σχεδόν αστική, και του ερασιτέχνη συγγραφέα, αστού ντιλετάντη για τον οποίο το γράψιμο αποτελεί χόμπι ή διασκέδαση, ή του εκκεντρικού και φτωχού μποέμ που ζει από όλα τα μικροεπαγγέλματα που προσφέρει η δημοσιογραφία, οι εκδόσεις ή η εκπαίδευση. Η αντίθεση μεταξύ των έργων θεμελιώνεται σε μια αντίθεση μεταξύ των βιοτικών υφών, την οποία εκφράζει και επιτείνει συμβολικά. Σε ρήξη με τον αστικό κόσμο και τις αξίες του, οι επαγγελματίες συγγραφείς, στην πρώτη γραμμή των οποίων βρίσκονται οι υποστηρικτές της τέχνης για την τέχνη, κόβουν με χίλιους τρόπους τους δεσμούς τους με την μποεμία, με τη φιλοδοξία της, με τις ασυνέχειές της, με την ίδια την αταξία της που είναι ασύμβατη με μια τακτική παραγωγή. Εδώ πρέπει να παραθέσουμε τους Γκονκούρ: «Συλλαμβάνουμε καλά μόνο μέσα στη σιωπή, σε μια κατάσταση που μοιάζει με ύπνο της δραστηριότητας των πραγμάτων και των γεγονότων γύρω από τον εαυτό. Οι συγκινήσεις είναι αντίθετες με την κυοφορία της φαντασίας. Χρειάζονται μέρες τακτικές, ήρεμες, μια αστική κατάσταση ολόκληρου του είναι, μια περισυλλογή μπακάλη, για να φέρουμε στο φως το μεγάλο, το βασανισμένο, το αιχμηρό, το περιπαθές... Οι άνθρωποι που ξοδεύονται στο πάθος, στη νευρική κίνηση, δε θα δημιουργήσουν ποτέ ένα βιβλίο πάθους».[83] Αυτή η αντίθεση μεταξύ των δύο κατηγοριών συγγραφέων βρίσκεται το δίχως άλλο στην απαρχή των καθαρά πολιτικών ανταγωνισμών (*και όχι το αντίστροφο*), που εκδηλώνονται ιδίως με αφορμή την Κομούνα.[84]

Η αντιπαράθεση μιας ολόκληρης ζωής μεταξύ των θέσεων και των διαθέσεων, μεταξύ της προσπάθειας για να φτιάξει κανείς το «πόστο» και της αναγκαιότητας να φτιαχτεί ο ίδιος σύμφωνα με το «πόστο», με τις διαδοχικές εναρμονίσεις που τείνουν να επαναφέρουν τα μετατοπισμένα

(με την εξάλειψη ή την απομάκρυνση των πιο ακραίων) υπακούει στην ίδια λογική (βλ. J.-P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, «Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919-1924», *ό.π.*). Άλλη σταθερά: το επίπεδο της κοινωνικής στρατολόγησης γίνεται υψηλότερο όταν η ομάδα φτάνει στην καθιέρωση.

[83] E. και J. de Goncourt, *Journal*, παρατίθεται στο A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, *ό.π.*, σ. 308.

[84] Βλ. P. Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, Παρίσι, Maspero, 1970, σσ. 26-27.

άτομα στο «φυσικό τους χώρο», στο τέλος μιας σειράς ανακλήσεων στην τάξη, εξηγεί την αντιστοιχία που παρατηρείται τακτικά, όσο προχωρά η ανάλυση, μεταξύ των θέσεων και των ιδιοτήτων των κατόχων τους. Παραδείγματος χάρη, στο ίδιο το εσωτερικό του λαϊκού μυθιστορήματος, το οποίο συχνότερα από κάθε άλλη κατηγορία μυθιστορήματος εγκαταλείπεται σε συγγραφείς που προέρχονται από τις κυριαρχούμενες θέσεις και από το γυναικείο φύλο, οι διαφορετικοί τρόποι, κατά το μάλλον ή ήττον απομακρυσμένοι μεταξύ τους, πραγμάτευσης του είδους —με άλλα λόγια, οι θέσεις μέσα στη θέση— είναι επίσης συνδεδεμένοι με τις κοινωνικές και σχολικές διαφορές, με τις πιο αποστασιοποιημένες, ημιπαρωδικές πραγματεύσεις (των οποίων το κατεξοχήν παράδειγμα είναι ο *Φαντομάς*, που εγκωμιάστηκε από τον Απολλιναίρ) να είναι ο χώρος των πιο προνομιούχων συγγραφέων.[85] Με την ίδια λογική, ο Ρεμύ Ποντόν παρατηρεί ότι, από την πλευρά των συγγραφέων του μπουλβάρ, άμεσα υποταγμένων στην οικονομική κύρωση του αστικού γούστου, οι συγγραφείς που προέρχονται από τις λαϊκές ή τις μικροαστικές τάξεις έχουν μια εξαιρετικά μικρή εκπροσώπηση, ενώ εκπροσωπούνται πολύ περισσότερο στο βοντβίλ, που, ως κωμικό είδος, αφήνει μεγαλύτερο χώρο στις εύκολες λύσεις των σκαμπρόζικων ή γελοίων σκηνών και ταυτοχρόνως σε μια κάποια ημικριτική ελευθερία, ενώ οι συγγραφείς που ασχολούνται και με το μπουλβάρ και με το βοντβίλ παρουσιάζουν ενδιάμεσα χαρακτηριστικά σε σχέση με εκείνα των συγγραφέων αυτών των δύο ειδών.[86] Με δυο λόγια, η συμφωνία —απρόσμενη σ' αυτόν τον κόσμο που θέλει να παρουσιάζεται ελεύθερος από κάθε προσδιορισμό και κάθε περιορισμό— είναι απολύτως αυστηρή μεταξύ των κλίσεων των δρώντων και των απαιτήσεων που είναι εγγεγραμμένες στις θέσεις που αυτοί καταλαμβάνουν. Και αυτή η κοινωνικά εγκαθιδρυμένη αρμονία είναι κατάλληλα φτιαγμένη ώστε να ευνοεί την ψευδαίσθηση της απουσίας κάθε κοινωνικού προσδιορισμού.

Μια υπέρβαση θεσμού

Αν η ιστορία της τέχνης ή της λογοτεχνίας, όπως η ιστορία της φιλοσοφίας και, με μια άλλη έννοια, η ίδια η ιστορία των επιστημών, μπορεί να ενδυθεί

---

[85] Βλ. A. M. Thiesse, «Les infortunes littéraires. Carrières des romanciers populaires à la Belle Epoque», *Actes de la recherche en scienes sociales*, τχ. 60, 1985, σσ. 31-46.
[86] Βλ. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, ό.π., σσ. 80-82.

τα εξωτερικά γνωρίσματα μιας αυστηρά εσωτερικής εξέλιξης, με καθένα από αυτά τα συστήματα αυτόνομων αναπαραστάσεων να μοιάζει να αναπτύσσεται σύμφωνα με τη δική του δυναμική, ανεξάρτητη από τη δράση των καλλιτεχνών, των συγγραφέων, των φιλοσόφων ή των επιστημόνων, αυτό συμβαίνει επειδή κάθε νεοεισερχόμενος οφείλει να λαμβάνει υπόψη του την εγκαθιδρυμένη μέσα στο πεδίο τάξη, τον εγγενή στο παιχνίδι κανόνα του παιχνιδιού, η γνώση και η αναγνώριση (illusio) του οποίου είναι σιωπηρά επιβεβλημένες σε όλους όσοι εισέρχονται στο παιχνίδι. Η εκφρασιακή ορμή ή παρόρμηση που δίνει στην έρευνα την πρόθεσή της, την κατεύθυνσή της, συχνά αρνητική, οφείλει να λαμβάνει υπόψη το χώρο των δυνατοτήτων, ένα είδος *ειδικού κώδικα*, ταυτοχρόνως δικαιικού και επικοινωνιακού, η γνώση και η αναγνώριση του οποίου συνιστούν το αληθινό δικαίωμα εισόδου στο πεδίο. Όμοια με μια γλώσσα, αυτός ο κώδικας συνιστά ταυτοχρόνως *λογοκρισία*, μέσω των δυνατοτήτων που αποκλείει είτε νόμω είτε εν τοις πράγμασι, και *μέσο έκφρασης* που περικλείει μέσα σε προσδιορισμένα όρια τις δυνατότητες άπειρης επινόησης που προσφέρει· λειτουργεί σαν ένα ιστορικά τοποθετημένο και χρονολογημένο σύστημα σχημάτων πρόσληψης, εκτίμησης και έκφρασης που ορίζουν τις κοινωνικές συνθήκες δυνατότητας —και συγχρόνως τα όρια— της παραγωγής και της κυκλοφορίας των πολιτιστικών έργων και που υπάρχουν ταυτοχρόνως *στην αντικειμενοποιημένη κατάσταση*, μέσα στις συστατικές δομές του πεδίου, και *στην ενσωματωμένη κατάσταση*, μέσα στις νοητικές δομές και τις συστατικές διαθέσεις των έξεων.

Σ' αυτήν ακριβώς τη σχέση μεταξύ της εκφρασιακής ορμής, όπου εκφράζονται οι διαθέσεις και τα συμφέροντα που είναι εγγενή στη θέση, και αυτού του ειδικού κώδικα, και κυρίως του σύμπαντος των πραγμάτων που πρέπει να ειπωθούν και να γίνουν, των προβλημάτων που επιβάλλονται και κατά έναν τρόπο διακυβεύονται, ορίζονται τα ειδικά συμφέροντα (μουσικά, φιλοσοφικά, επιστημονικά κτλ.). Αυτό που ενίοτε αποδίδουμε στις συνέπειες της «μόδας», δηλαδή της εκούσιας βούλησης να είμαστε της μόδας —interesse—, είναι στην πραγματικότητα το προϊόν της λογικής του ανταγωνισμού που οδηγεί εκείνους που είναι της μόδας κι εκείνους που θέλουν να γίνουν να ανταγωνίζονται, συνειδητά ή ασύνειδα, προς τα ίδια αντικείμενα και με αφορμή αυτά.

Αυτή η τάξη, εγκατεστημένη ταυτοχρόνως μέσα στα πράγματα (κείμενα, όργανα, παρτιτούρες, πίνακες κτλ.) και μέσα στα σώματα (γνώσεις, τεχνικές, δεξιοτεχνίες κτλ.), παρουσιάζεται ως πραγματικότητα που *υπερβαίνει* όλες τις ιδιωτικές και περιστασιακές δράσεις που στοχεύουν σ' αυτήν. Φαίνεται έτσι να θεμελιώνει το δηλωμένο ή λανθάνοντα πλατωνισμό

εκείνων που, όπως ο Χούσσερλ ή ο Μάινογκ, επιμένουν να θεμελιώνουν την καθαρά φιλοσοφική δραστηριότητα στη μη αναγωγιμότητα των περιεχομένων της συνείδησης (νοημάτων) στις δράσεις της συνείδησης (νοήσεις), του αριθμού στις (ψυχολογικές) λειτουργίες υπολογισμού, ή εκείνων που, όπως ο Πόππερ και πολλοί άλλοι, διακηρύσσουν την αυτονομία του κόσμου των ιδεών, της λειτουργίας του και του γίγνεσθαί του σε σχέση με τα γιγνώσκοντα υποκείμενα.[87] Πράγματι, παρ' όλο που έχει τους δικούς της νόμους, που υπερβαίνουν τις ατομικές συνειδήσεις και βουλήσεις, η πολιτιστική κληρονομιά, που υπάρχει σε υλικοποιημένη και σε ενσωματωμένη κατάσταση (υπό τη μορφή μιας έξης που λειτουργεί ως ένα είδος ιστορικού υπερβατικού), δεν υπάρχει και δεν επιβιώνει πραγματικά (δηλαδή *ενεργητικά*) παρά μόνο εντός και μέσω των αγώνων, οι οποίοι λαμβάνουν χώρα σε πεδία πολιτιστικής παραγωγής (καλλιτεχνικό πεδίο κτλ.)· δηλαδή η πολιτιστική κληρονομιά υπάρχει μέσω και υπέρ των δρώντων, διατεθειμένων και ικανών να της εξασφαλίσουν τη συνεχή επανενεργοποίησή της.

Έτσι, αυτός ο «τρίτος κόσμος», ούτε υλικός ούτε ψυχικός, μέσα στον οποίο ο Χούσσερλ, και πολλοί άλλοι μετά από αυτόν, πίστεψαν πως βρίσκεται το καθαρό αντικείμενο της φιλοσοφίας, οφείλει να υπάρχει και να επιβιώνει, πέρα από όλες τις ατομικές ιδιοποιήσεις, του ίδιου του ανταγωνισμού για την ιδιοποίηση: και ακριβώς εντός και μέσω του ανταγωνισμού μεταξύ των δρώντων που δεν μπορούν να συμμετάσχουν σ' αυτό το συλλογικό κεφάλαιο παρά μόνο στο βαθμό που το έχουν (κατά το μάλλον ή ήττον πλήρως) ενσωματώσει υπό τη μορφή γνωστικών και αξιολογικών διαθέσεων μιας ειδικής έξης (αυτής που ενεργοποιούν στην παραγωγή τους και στην εκτίμηση της παραγωγής των άλλων δρώντων), αυτό το προϊόν της συλλογικής ιστορίας, υπερβατικό ως προς τον καθένα επειδή είναι εγγενές σε όλους, βρίσκεται θεσμισμένο ως κανονιστικό πρότυπο όλων των πρακτικών που αναφέρονται σ' αυτό. Μέσω των διασταυρούμενων περιορισμών και ελέγχων που ο καθένας από αυτούς που το οικειοποιούνται επιβάλλει πάνω σε όλους τους άλλους, αυτό το opus operatum, που διαφορετικά θα καταδικαζόταν να είναι μόνο ένα ασήμαντο νεκρό γράμμα, διακηρύσσεται αδιαλείπτως ως ένα συλλογικό modus operandi, ως ο τρόπος πολιτιστικής παραγωγής τον οποίο επιβάλλει το κανονιστικό πρότυπο, ανά πάσα στιγμή, σε όλους τους παραγωγούς.

Ο υπερβατικός κόσμος των πολιτιστικών έργων δεν περικλείει την αρχή

---

[87] Βλ., μεταξύ άλλων, K. Popper, *Objective Knowledge: an Evolutionary Approach*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1972, ιδίως κεφ. 3.

της υπερβατικότητάς του· δεν περιέχει επίσης την αρχή τού γίγνεσθαί του, ακόμη κι αν συνεισφέρει στη *δόμηση* των σκέψεων και των πράξεων που βρίσκονται στην απαρχή της μεταμόρφωσής του. Οι (λογικές, αισθητικές κτλ.) δομές του μπορούν να επιβληθούν σε όλους εκείνους που εισέρχονται στο παιχνίδι του οποίου ο κόσμος αυτός αποτελεί το προϊόν, το εργαλείο και το διακύβευμα, χωρίς να διαφεύγουν ωστόσο από τη μετασχηματιστική δράση την οποία παράγουν αναπόφευκτα οι ίδιες οι πράξεις και οι σκέψεις που ρυθμίζονται από αυτές τις δομές, ακόμη κι αν αυτό γίνεται μόνο μέσω του φαινομένου της *ενεργοποίησης*, που ποτέ δεν μπορεί να αναχθεί σε μια απλή εκτέλεση.

Πράγμα που σημαίνει ότι, αν θέλουμε να κατανοήσουμε τη λειτουργία ενός πεδίου πολιτιστικής παραγωγής, και αυτό που παράγεται μέσα σε αυτό, δεν μπορούμε να διαχωρίσουμε την εκφρασιακή ορμή (που βρίσκει την απαρχή της στην ίδια τη λειτουργία του πεδίου και στη θεμελιώδη illusio που το καθιστά δυνατό) από την ειδική λογική του πεδίου, με τις αντικειμενικές δυνητικότητες τις οποίες κυοφορεί, και όλα αυτά που θα περιορίσουν και θα επιτρέψουν ταυτοχρόνως στην εκφρασιακή ορμή να μετατραπεί σε *ειδική λύση*. Σ' αυτήν ακριβώς τη συνάντηση μεταξύ μιας «κατάστασης που θέτει ένα πρόβλημα» (problem-situation), όπως λέει ο Πόππερ, και ενός δρώντος διατεθειμένου να *αναγνωρίσει* αυτό το «αντικειμενικό» πρόβλημα και να το κάνει υπόθεσή του (μπορούμε να σκεφτούμε το παράδειγμα, που αναλύθηκε από τον Πανόφσκυ, του προβλήματος του ρόδακα της δυτικής όψης, το οποίο κληροδοτήθηκε από τον αββά Συζέ στους αρχιτέκτονες που θα επινοήσουν τη γοτθική τέχνη) προσδιορίζεται η ειδική λύση, που παράγεται με αφετηρία μία ήδη επινοημένη τέχνη τού επινοείν ή χάρη στην επινόηση μιας νέας τέχνης τού επινοείν. 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— πραγματοποιώντας τις αντικειμενικές δυνητικότητες που προσδιορίζονται στη σχέση μεταξύ των εξουσιών του και των αντικειμενικά εγγεγραμμένων μέσα στο πεδίο δυνατοτήτων.

Μένει ένα τελευταίο ερώτημα το οποίο δε θα παραλείψουμε να θέσουμε: ποιος είναι ο ρόλος του συνειδητού υπολογισμού στις αντικειμενικές στρατηγικές που φέρνει στο φως η παρατήρηση; Αρκεί να διαβάσουμε τις λογοτεχνικές μαρτυρίες, τις αλληλογραφίες, τα προσωπικά ημερολόγια, και κυρίως ίσως τις ρητές θεσιληψίες για το λογοτεχνικό κόσμο ως τέτοιο (όπως αυτές που συγκεντρώνει ο Υρέ), για να πειστούμε ότι δεν υπάρχει απλή απάντηση και ότι η διαύγεια, πάντοτε μερική, είναι για μια ακόμη φορά

υπόθεση θέσης και τροχιάς μέσα στο πεδίο, και ότι ποικίλλει επομένως ανάλογα με τους δρώντες και τις χρονικές στιγμές. Ωστόσο, αν πρέπει τελικά να την αναφέρουμε, αυτό συμβαίνει κυρίως για να εξορκίσουμε το διάζευγμα μεταξύ αθωότητας και κυνισμού μέσω του οποίου ελλοχεύει ο κίνδυνος να εισαχθούν, στην ανάλυση και κυρίως *στην ανάγνωση* αυτής της ανάλυσης, οι ανταγωνιστικές θεωρήσεις του καθημερινού αγώνα μέσα στους κόλπους του πεδίου της διανόησης, η θεώρηση των ενθουσιωδών ζηλωτών, που εφαρμόζεται κυρίως στους μεγάλους του παρελθόντος, και η θεώρηση των Θερσιτών που οπλίζονται με όλα τα μέσα μιας κοινωνιολογίας χωρίς μακροπρόθεσμη προοπτική για να υποτιμήσουν τους ανταγωνιστές τους υποβιβάζοντας τις προθέσεις τους στα υποτιθέμενα συμφέροντά τους.

Όλη η προσπάθεια που ξεδίπλωσα εδώ στόχευε να καταστρέψει στην ίδια την αρχή τους αυτές τις ανακλαστικές θεωρήσεις. «Μη γελάτε, μη λυπάστε, μη μισείτε» έλεγε ο Σπινόζα «αλλά κατανοήστε», ή καλύτερα, αντιληφθείτε την αναγκαιότητα, τη λογική. Η γνώση του *μοντέλου* επιτρέπει να κατανοήσουμε πώς αυτό οδηγεί τους δρώντες (άρα και το συγγραφέα και τον αναγνώστη αυτού του κειμένου) να είναι αυτό που είναι και να κάνουν αυτό που κάνουν. Κατόπιν αυτού, μπορώ τώρα να απαντήσω μέσω ενός παραδείγματος στο ερώτημα που τίθεται, ζητώντας όμως από τον αναγνώστη να κινητοποιήσει όλα τα μέσα της μεθόδου ανάλυσης που προσπάθησα να παρουσιάσω, για να καταφέρει να εφαρμόσει το σπινοζικό αξίωμα και να αντικαταστήσει με τις συχνά κάπως θλιβερές απολαύσεις μιας θεώρησης βασισμένης στην αναγκαιότητα τις πάντοτε αμφίσημες και συχνά εναλλασσόμενες ηδονές της πανηγυρικής ή της υποτιμητικής θεώρησης.

Το 1909, τη στιγμή που θεμελιώνει την επιθεώρηση *Nouvelle Revue Française*, η οποία πρόκειται να καταλάβει κυρίαρχη θέση στο πεδίο της διανόησης, ο Αντρέ Ζιντ, που, σύμφωνα με το βιογράφο του, ήταν «προικισμένος με κεραίες για να ανακαλύπτει αυτές τις αλυσίδες, τα δίκτυα ή, για να το πούμε ακριβέστερα, τις ζώνες όπου βασιλεύουν αντίστοιχα "μικροκλίματα"», οφείλει να «ενεργοποιήσει όλη τη διπλωματία του» και να εφαρμόσει σοφές «δοσολογίες» για να «κάνει τη *NRF* πόλο έλξης, γύρω από έναν ασφαλή πυρήνα, ποικίλων αλλά αδιαμφισβήτητων και πολλά υποσχόμενων αξιών», «σημείο τομής ζωνών που αγνοούν ή παραγνωρίζουν η μία την άλλη». Τα περιεχόμενα μιας επιθεώρησης είναι ταυτοχρόνως μια έκθεση του συμβολικού κεφαλαίου που διαθέτει η επιχείρηση και μια πολιτικοθρησκευτική θεσιληψία: πρέπει λοιπόν να «έχει» κάποιους μεγάλους μετόχους (τους Πολ Κλοντέλ, Ανρί ντε Ρενιέ, Φρανσίς Καρκό, αλλά και τον Πολ Βαλερύ) και την ίδια στιγμή ένα φάσμα συμμετεχόντων κατά το

δυνατόν πιο διεσπαρμένων στην «πολιτικολογοτεχνική σκακιέρα» (πάντα μιλάει ο βιογράφος) με σκοπό να αποφύγει να τείνει προς τον έναν ή τον άλλον υπερβολικά σηματοδοτημένο και άρα επικίνδυνο προσανατολισμό: φιλοξενούνται με «χαρά» τρεις ύμνοι του Κλοντέλ, οι οποίοι κρίνονται «ιδιαίτερα καλοδεχούμενοι» επειδή η *Revue* «κινδύνευε να διολισθήσει προς την πλευρά του κριτικισμού, του νορμαλισμού και του διανοουμενισμού»· ο Μισέλ Αρνό, που είχε δώσει «μια εικόνα ελαφρώς προσανατολισμένη "προς την Αριστερά"» του Πεγκύ, δημιουργούσε επίσης την ανάγκη ενός αντισταθμίσματος το οποίο θα παρείχε ο Φρανσίς Ζαμ, και ούτω καθεξής.[88]

Η συγκέντρωση συγγραφέων και δευτερευόντως κειμένων που φτιάχνει μια λογοτεχνική επιθεώρηση έχει —είναι φανερό— ως αληθινή αρχή κοινωνικές στρατηγικές πολύ κοντινές σ' εκείνες που κυριαρχούν στη σύσταση ενός σαλονιού ή ενός κινήματος — ακόμη και αν λαμβάνουν υπόψη, μεταξύ άλλων κριτηρίων, το καθαρά λογοτεχνικό κεφάλαιο της ομάδας των συγγραφέων. Και αυτές οι ίδιες οι στρατηγικές έχουν ως ενοποιητική και γενεσιουργό αρχή όχι τον κυνικό υπολογισμό ενός τραπεζίτη συμβολικού κεφαλαίου (ακόμη κι αν ο Αντρέ Ζιντ είναι αντικειμενικά και αυτό...), αλλά μια κοινή έξη ή, καλύτερα, το ήθος που αποτελεί μια διάστασή της και το οποίο συνενώνει τα μέλη αυτού που αποκαλούμε «πυρήνα». Αυτή η ομάδα ή αυτό το δίκτυο που έχει ήδη συσταθεί επιλέγει συνεργάτες λιγότερο ή περισσότερο τακτικούς, καθορίζοντας κυρίως τα περιεχόμενα των πρώτων τευχών, που κι αυτά είναι προορισμένα να λειτουργήσουν, μέσω «αυτού που εκπροσωπούν», δηλαδή μέσω ενός καθαρά λογοτεχνικού κύρους, καθώς και μιας πολιτικοθρησκευτικής γραμμής, ως τόπος συσπείρωσης ή απώθησης, ή, σε κάθε περίπτωση, ως *σημείο αναφοράς* στους αγώνες ταξινόμησης των οποίων τόπο αποτελεί κάθε πεδίο. Στην περίπτωση της *NRF*, αυτή η ενοποιητική αρχή δεν είναι άλλη από τις διαθέσεις που προδιαθέτουν στην κατάληψη μιας μεσαίας, αλλά και κεντρικής, θέσης μεταξύ των σαλονιών και του Πανεπιστημίου, δηλαδή μεταξύ της «εντιμότητας» —που είναι εξίσου διαχωρισμένη από τη «νοοτροπία του σαλονιού» και από τους «συγγραφείς επιτυχιών»— και της έννοιας της αστικής διάκρισης — που διατηρεί ίσες αποστάσεις από το διανοουμενισμό και από τον ανθρωπισμό με «κοινοτικό» άρωμα των συγγραφέων που χαρακτηρίζονται υπερβολικά από τη σχολή (των απόφοιτων της École Normale).[89]

---

[88] Βλ. A. Anglès, *André Gide et le Premier Groupe de la «Nouvelle Revue Française»*, *ό.π.*, σσ. 163-165.

[89] *Στο ίδιο*, σσ. 334-339.

Αρνούμενος να εξαγάγω το ηθικό δίδαγμα αυτής της ιστορίας, που εξάλλου δεν υπάρχει, θέλω μόνο να επισημάνω, για μια ακόμη φορά, πόσο τεχνητές, στείρες, δηλαδή απατηλές, είναι όλες οι προσπάθειες να απομονωθεί μέσα από κείμενα και μόνον από αυτά η ενοποιητική αρχή συνόλων έργων και συγγραφέων που έχουν συσταθεί έτσι, ή, ακόμη χειρότερα, να εξαχθεί η θεωρητική συνάφεια από τις προθέσεις που έχουν εγγραφεί στην κοινωνική ετικέτα —μια έννοια σε -ισμός προφανώς— την οποία τους αποδίδει η ιστορία.

«Η ασεβής αποσυναρμολόγηση της μυθοπλασίας»

Όσο για τη συνειδητοποίηση της λογικής του παιχνιδιού ως τέτοιου, καθώς και της illusio που αποτελεί το θεμέλιό του, πίστευα για πολύ καιρό ότι κατά κάποιον τρόπο αποκλειόταν εξ ορισμού, επειδή αυτή η διαύγεια θα καθιστούσε το λογοτεχνικό ή το καλλιτεχνικό εγχείρημα μια κυνική εξαπάτηση ή μια συνειδητή κοροϊδία. Αυτό πίστευα μέχρι τη στιγμή που διάβασα σε βάθος ένα κείμενο του Μαλλαρμέ, το οποίο εκφράζει εύστοχα, αν και με τρόπο ιδιαίτερα σκοτεινό, και την αντικειμενική αλήθεια της λογοτεχνίας ως μυθοπλασίας θεμελιωμένης στη συλλογική πίστη, και το δικαίωμα που έχουμε να διασώζουμε, απέναντι και ενάντια σε κάθε είδους αντικειμενοποίηση, τη λογοτεχνική απόλαυση:

> Δέσμιοι μιας απόλυτης διατύπωσης, γνωρίζουμε, βέβαια, πως δεν υπάρχει παρά μόνο αυτό που είναι. Ωστόσο μόλις απομακρύνουμε, με κάποιο πρόσχημα, την πλάνη, αποκαλύπτεται η ασυνέπειά μας, καθώς αρνούμαστε την ίδια την απόλαυση που θέλουμε να αποκομίσουμε: διότι αυτό το *επέκεινα* είναι η αιτία [agent] της, και η κινητήριος δύναμή της θα έλεγα, αν δε μου ήταν απωθητικό να επιτελέσω δημοσίως την ασεβή αποσυναρμολόγηση της μυθοπλασίας και επομένως του λογοτεχνικού μηχανισμού, για να εκθέσω το πιο σημαντικό κομμάτι του ή το τίποτε. Αλλά βλέπω με δέος με ποιον τρόπο, μέσα από μια απάτη, προβάλλουμε σε κάποιο απαγορευμένο —και κεραυνοβόλο!— ύψος τη συνειδητή έλλειψη μέσα μας εκείνου που εκεί ψηλά εκρήγνυται.
> Σε τι χρησιμεύουν όλα αυτά —
> Σ' ένα παιχνίδι.[90]

---

[90] S. Mallarmé, «La musique et les lettres», *Œuvres complètes*, επιμ. H. Montor και G. Jean-Aubry, Παρίσι, Gallimard, συλλ. «Bibliothèque de la Pléiade», 1970, σ. 647.

Έτσι, η ομορφιά θα ήταν μονάχα μια μυθοπλασία, και μάλιστα καταδικασμένη να παρουσιάζεται ως τέτοια, ενάντια στην πλατωνική πίστη στο ωραίο ως αιώνια ουσία, καθαρός φετιχισμός μέσω του οποίου ο δημιουργός υποκλίνεται μπροστά στην προβολή σε μια απατηλή υπερβατικότητα αυτού που λείπει από το εδώ κάτω της λογοτεχνικής ζωής, και ίσως, εντέλει, και της ίδιας της ζωής. Στην περίπτωση της ποίησης που έχει κατακτήσει τη συνείδηση του εαυτού της, αυτή η μυθοπλασία δεν αρκείται στην αναπαραγωγή της φύσης, και του κύκλου των εποχών, κατά τον τρόπο της (βαγκνερικής) μουσικής που, μέσα από την εναλλαγή του φωτός και του σκότους, μιμείται στην εναλλασσόμενη ανάσα της το μυστήριο της πρωταρχικής τραγωδίας του θανάτου και της ανάστασης της φύσης.[91] Ερχόμενη σε ρήξη με τη μουσική *μίμηση*, που βρίσκεται ακόμη πολύ κοντά στο μύθο ή στην τελετουργία, η ποίηση εγκαταλείπει αυτό που ανήκει στην τάξη του φυσικού για να τοποθετηθεί συνειδητά στην καθαρά ανθρώπινη τάξη της σύμβασης, του «αυθαίρετου χαρακτήρα του σημείου», όπως θα πει ο Σοσσύρ, του «ανθρώπινου πυροτεχνήματος», όπως λέει ο Μαλλαρμέ.[92]

Η απάρνηση της μουσικής μαγείας είναι μια κρίσιμη στιγμή αυτής της έσχατης απόπειρας, που έχει αναβληθεί πάρα πολλές φορές, μέσα από την οποία ο ποιητής επιχειρεί, «όψιμα», αλλά με εντελώς καρτεσιανή τόλμη, «να αντιληφθεί σε όλο το βάθος και το ύψος της την κρίση του ιδεώδους, και εξίσου του κοινωνικού» που τον «δοκιμάζει»,[93] και να υποβάλει σε ριζική αμφισβήτηση την πίστη του στην ύπαρξη της λογοτεχνίας: «Υπάρχει άραγε κάτι σαν τη λογοτεχνία;».[94] Τι απομένει ωστόσο στο τέλος μιας «τέτοιας έρευνας που ίσως παρακάμφθηκε, σιωπηλά, ως επικίνδυνη» κι αυτής της ριζικής «απαλλαγής» από κάθε λογοτεχνική πίστη; «Μια ευλάβεια για τα είκοσι τέσσερα γράμματα», κληρονομημένα από τις επ' άπειρον επαναλαμβανόμενες «ζαριές» μιας ιδιαίτερης ιστορίας, και η «δουλειά ενός τεχνίτη», η *αίσθηση του παιχνιδιού των γραμμάτων*, των συμμετριών τους, που δεν πρέπει να συγχέεται με την *αίσθηση του λογοτεχνι-*

---

[91] «...μια ανάμνηση της ορχήστρας· όπου περάσματα στη σκιά διαδέχεται αιφνίδια, ύστερα από μιαν ανήσυχη αναταραχή, το πολλαπλό εκρηκτικό ανάβλυσμα του φωτός, ίδιο με τις επερχόμενες ακτίνες της ανατολής...» (S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, *ό.π.*, σ. 648· καθώς επίσης, «Grands faits divers», *στο ίδιο*, σ. 402).

[92] S. Mallarmé, *στο ίδιο*, σ. 400.

[93] S. Mallarmé, *στο ίδιο*, σ. 645.

[94] S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, *ό.π.*, σ. 648· καθώς και «Grands faits divers», *στο ίδιο*, σ. 646.

κού παιχνιδιού («Ούτε το πρόσωπο αγαπά ιδιαίτερα τις θεσμισμένες και ειδικές τιμές στα γράμματα»[95]). Όσο για τον ίδιο τον ποιητή, είναι μάταιο να αναρωτιέται αν είναι δρων ή ενεργούμενο («δράση, αντανάκλαση») και αν «ο υπερφυσικός όρος», το ποιητικό *τέλος*, η εκτός φύσης ή παρά φύση[96] (σε αντίθεση με τη μουσική) ολοκλήρωση που είναι ο στίχος, είναι το προϊόν της «δικής του πρωτοβουλίας ή της δυνητικής δύναμης θεϊκών χαρακτήρων», «μέσον, τι παραπάνω! αρχή».

Αληθινή αρνητική θεολογία, η αναστοχαστική κριτική μέσω της οποίας ο ποιητής αναλαμβάνει τη θεωρία του και την επικράτειά του καταστρέφει το ποιητικό ιερό και τον αυτοφενακιζόμενο μύθο της δημιουργίας ενός αντικειμένου υπερβατικού, «διαφεύγοντος», κατά το πρότυπο της φύσης.[97] Αλλά το καταργημένο *επέκεινα* παραμένει «η αιτία [agent] και η κινητήριος δύναμη» της «απόλαυσης που *θέλουμε* να αποκομίσουμε», μέσω ενός αποφασιστικού φετιχισμού (αν επιτρέπεται ο συνδυασμός αυτών των λέξεων). Εν ονόματι ακριβώς της λογοτεχνικής απόλαυσης, αυτής της «ιδεώδους ηδονής»,[98] υπέρτατου προϊόντος της εξιδανίκευσης, έχουμε *το δικαίωμα* να διασώσουμε το παιχνίδι των γραμμάτων, και ακόμη, όπως θα διαπιστώσουμε, το ίδιο το λογοτεχνικό παιχνίδι: «Μπροστά σε μια ανώτερη έλξη σαν το κενό [το κενό τού επέκεινα που συνεχίζει να δρα ως έλλειψη, ως "τίποτα"], έχουμε το δικαίωμα, αντλώντας το από μέσα μας μέσω της πλήξης μας για τα πράγματα όταν καθίστανται στέρεα και δεσπόζοντα[99] — να τα αποσπάσουμε μανικά μέχρι να νιώσουμε την πλήρωση[100] και να τους δώσουμε λάμψη, μέσω ενός κενού χώρου, σε κατά βούληση και μοναχικές γιορτές». Και ο Μαλλαρμέ σχολιάζει τον εαυτό του σε μια πρόσθετη σημείωση: «Εξίσου πυροτεχνική όσο και μεταφυσική, αυτή η άποψη· γιατί όταν ένα πυροτέχνημα φτάσει στο ύψος και στο παράδειγμα της σκέψης, κάνει ν' ανθήσει η ιδεώδης ηδονή».[101]

Αναγνώστης του Μαξ Μύλλερ, ο Μαλλαρμέ ξέρει πως οι θεοί γεννιού-

---

[95] S. Mallarmé, *στο ίδιο*, σ. 405.
[96] S. Mallarmé, *στο ίδιο*, σσ. 573-574.
[97] S. Mallarmé, *στο ίδιο*, σ. 647.
[98] S. Mallarmé, *στο ίδιο*, σ. 655.
[99] Όπως «το πιο σαχλό ηλιοβασίλεμα» (S. Mallarmé, *στο ίδιο*, σ. 574).
[100] Μέσω μιας αφαίρεσης, ή καλύτερα μιας απόσταξης, της ουσίας τους — βλ. «Le Ten O'Clock de M. Whistler» (S. Mallarmé, *στο ίδιο*, σσ. 574-575).
[101] S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, *ό.π.*, σ. 648· καθώς και «Grands faits divers», *στο ίδιο*, σ. 655.

νται από ένα λησμονημένο γλωσσικό λάθος· δε σκοπεύει να αποκαταστήσει τον ποιητή του θεϊκού δικαίου και την προφητική του εξουσία που κρύβεται κάτω από το μανδύα της ανθρώπινης γλώσσας, θεσμισμένης ως αρχής μιας νέας υπερβατικότητας. Παρ' όλο που θέτει ως αξίωμα (χρησιμοποιεί αυτή τη λέξη) της νέας ποιητικής θεωρίας το γεγονός ότι «μια ζαριά ποτέ δε θα καταργήσει την τύχη» και παρ' όλο που, «απορρίπτοντας τους τίτλους μιας αναγνωρισμένης λειτουργίας»,[102] αρνείται να «στολίσει με γιρλάντες το βωμό» της ποιητικής λατρείας και να συνεχίσει τα μεταφυσικά όνειρα της μεγάλης αισθητικής παράδοσης, δεν μπορεί να παραιτηθεί από τα πυρρώνια παιχνίδια μιας γλωσσικής πυροτεχνίας· κι αυτό με μοναδικό σκοπό να παραγάγει, για τη δική του απόλαυση και μόνον, τις φωτοχυσίες λεκτικών πυροτεχνημάτων ικανών να καλύψουν με τη λάμψη τους το κενό των ουρανών όπου εκρήγνυνται. Δεν μπορεί έτσι να αποσπαστεί «από αυτή την ανεπαίσθητη εισβολή, κάτι σαν απροσδιόριστη δυσπιστία», που τον οδηγεί να θέτει υπό αμφισβήτηση την ύπαρξη της λογοτεχνίας και του συγγραφέα, καθώς και το ίδιο το νόημα της «κλήσης» του, παρά μόνον αντιπαραθέτοντας σε «αυτή την παράξενη κλήτευση» την άμεση προφάνεια αυτού του αισθητικού ισοδύναμου ενός cogito: ναι, η λογοτεχνία υπάρχει, αφού την *απολαμβάνω*. Μπορεί ωστόσο να ικανοποιηθεί πλήρως κανείς από αυτή την απόδειξη διά της απόλαυσης, της *ηδονής* (*αίσθησις*), ακόμη κι αν αντιλαμβάνεται ότι η ποίηση αποκτά η ίδια νόημα δίνοντας ένα νόημα, έστω και φαντασιακό, στον κόσμο;[103] Και η απόλαυση που ξεπηδά από τη βολονταριστική μυθοπλασία των «μοναχικών γιορτών» δεν είναι προορισμένη να εμφανίζεται ως προϊόν της φαντασίας, στο βαθμό που είναι σαφές ότι συνδέεται με την επιθυμία να χαθεί κανείς στο παιχνίδι των λέξεων, να «πληρώσει τον εαυτό του με το πλαστό νόμισμα του ονείρου του»;

Η επίκληση της περίφημης φράσης του Μαρσέλ Μος δεν είναι τόσο άτοπη όσο φαίνεται. Πράγματι, ο Μαλλαρμέ δεν ξεχνά, σε αντίθεση με τους σχολιαστές του, ότι, όπως το λέει και ο ίδιος σχολιάζοντας, η κρίση είναι επίσης «κοινωνική»: γνωρίζει ότι η μοναχική και αορίστως ναρκισσιστική απόλαυση την οποία θέλει πάση θυσία να διασώσει είναι προορισμένη να γίνεται αντιληπτή ως μια ψευδαίσθηση αν δεν έχει τις ρίζες της στην illusio,

---

[102] S. Mallarmé, *στο ίδιο*, σ. 646.

[103] «Ειλικρινά, τι είναι η Λογοτεχνία αν όχι ετούτο το νοητικό κυνήγι που διεξάγεται, όπως και ο λόγος, θέλοντας να ορίσει ή να βρει, με σεβασμό στον εαυτό του, απόδειξη ότι το θέαμα αντιστοιχεί σε μια φαντασιακή κατανόηση, είναι αλήθεια, με την ελπίδα να καθρεφτιστεί σ' αυτό» (S. Mallarmé, *στο ίδιο*, σ. 648).

στη συλλογική πίστη στο παιχνίδι και στην αξία των διακυβευμάτων του, που είναι ταυτοχρόνως όρος και προϊόν της λειτουργίας του «λογοτεχνικού μηχανισμού». Και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι για να σώσουμε αυτή την απόλαυση την οποία αποκομίζουμε μόνο και μόνο επειδή «θέλουμε να την αποκομίσουμε», και την πλατωνική ψευδαίσθηση που είναι η «αιτία» της, δεν έχει άλλη επιλογή παρά να πάρει την απόφαση να δει «με δέος», μέσα από μια άλλη αποφασιστική μυθοπλασία, τη δίχως δράστη απάτη που τοποθετεί το εύθραυστο φετίχ έξω από τα όρια πρόσβασης της κριτικής διαύγειας. Αρνούμενος να «επιτελέσει δημοσίως την ασεβή αποσυναρμολόγηση της μυθοπλασίας και κατά συνέπεια του λογοτεχνικού μηχανισμού, για να εκθέσει το κύριο κομμάτι του ή το τίποτε», επιλέγει να μην αναγγείλει αυτό το πρωταρχικό μηδέν παρά μονάχα με τον τρόπο της απάρνησης, δηλαδή με τέτοιες μορφές που δεν το αποκαλύπτουν, διότι δεν υπάρχει σχεδόν καμία πιθανότητα να ακουστεί πραγματικά.[104]

Η λύση που προσφέρει ο Μαλλαρμέ στο ερώτημα αν πρέπει να αναγγέλλουμε —πράγμα που στην περίπτωση αυτή είναι το ίδιο με το να καταγγέλλουμε— τους συστατικούς μηχανισμούς των κοινωνικών παιχνιδιών, των περισσότερο περιβεβλημένων με κύρος και μυστήριο —όπως είναι τα κοινωνικά παιχνίδια της τέχνης, της λογοτεχνίας, της επιστήμης, του δικαίου ή της φιλοσοφίας— και θεματοφυλάκων των αρχών που από όλους θεωρούνται οι πλέον ιερές, οι πλέον καθολικές, είναι λιγότερο ικανοποιητική από τον τρόπο με τον οποίο θέτει το ερώτημα. Η απόφασή του να διατηρήσει το μυστικό σχετικά με το «λογοτεχνικό μηχανισμό», ή να το αποκαλύψει μόνο υπό την πιο αυστηρά συγκαλυμμένη μορφή, ισοδυναμεί με την προκατάληψη ότι μόνο κάποιοι μεγάλοι μυημένοι είναι ικανοί για την ηρωική διαύγεια και την κρίσιμη γενναιοδωρία που είναι απαραίτητες για να αντιμετωπίσει κανείς στην αλήθεια τους τις «νόμιμες υποκρισίες», όπως λέει ο Όστιν, και για να διατηρήσει, ενάντια στην απατηλή προσδοκία μιας υπερβατικής εγγύησης, την πίστη στις αξίες στις οποίες οι μεγάλες ανθρωπιστικές απάτες αποδίδουν τουλάχιστον τα εγκώμια της υποκρισίας τους.

---

[104] Και δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι δεν ακούστηκε πραγματικά διότι κανένας δεν τέθηκε περισσότερο από αυτόν στην υπηρεσία της εξύψωσης της «δημιουργίας», του «δημιουργού» και του χαϊντεγκεριανού μυστικισμού της ποίησης ως «αποκάλυψης».

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Φαινόμενο πεδίου και μορφές συντηρητισμού

Όλη η παραγωγή των συντηρητικών διανοουμένων φέρει το σημάδι της αντικειμενικής σχέσης που τους ενώνει με τις άλλες θέσεις του πεδίου και που επιβάλλεται σ' αυτούς μέσω της *ειδικής προβληματικής* που είναι εγγεγραμμένη στην ίδια τη δομή του πεδίου, του οποίου εκπροσωπούν την παθητική στιγμή (ή, όπως λέει η φυσική, τη στιγμή αντίστασης). Δεν αναλαμβάνουν ποτέ την πρωτοβουλία των προβλημάτων μέσα σ' έναν κόσμο πάνω στον οποίο δε θα είχαν τίποτε να πουν, επειδή δε θα έβρισκαν τίποτε να αντιπαραθέσουν, αν δεν υπήρχαν οι αμφισβητήσεις που επιτελούνται από την κριτική σκέψη την οποία δεν παύουν να κρίνουν. Στην πραγματικότητα, οι πιο τυπικές διαλογικές στρατηγικές τους είναι η άμεση αναμετάφραση μιας αντιφατικής θέσης διπλού αποκλεισμού, που και η ίδια συνδέεται, στις περισσότερες περιπτώσεις, με μια *διασταυρούμενη τροχιά*. Αν και προέρχονται συχνά από τις κυρίαρχες θέσεις μέσα στο πεδίο της εξουσίας, εντέλει μόνο με τίμημα μια διπλή αντιστροφή εκείνοι οι «διανοούμενοι της Δεξιάς» που, όπως ο Γιόζεφ Σουμπέτερ και ο Ρεϋμόν Αρόν, αναγνωρίζονται ως «διανοούμενοι» από τους «διανοούμενους της Αριστεράς» καταφέρνουν να εισέλθουν μέσα στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής και, πιο συγκεκριμένα, σε θέσεις εφήμερα κυρίαρχες μέσα σ' αυτό το πεδίο το οποίο, το γνωρίζουμε, καταλαμβάνει μια κυριαρχούμενη θέση στους κόλπους του πεδίου της εξουσίας. Πάντοτε εκτεθειμένοι στην απόρριψη, τόσο από τους κυρίαρχους, ως υπερβολικά «διανοούμενοι», όσο και από τους «διανοούμενους», ως υπερβολικά υποταγμένοι στην «αστική» τάξη, είναι υποχρεωμένοι να μάχονται ακατάπαυστα σε δύο μέτωπα και να αντιπαραθέτουν σε καθένα από τα δύο πεδία εκείνο το χαρακτηριστικό με το οποίο συμμετέχουν στο άλλο. Μπροστά στους κυρίαρχους, παρουσιάζονται ως «διανοούμενοι» και, στη μέριμνά τους να διαχωριστούν από όλες τις μορφές συντηρητισμού πρώτου βαθμού, οφείλουν να επιχειρηματολογούν, αντί να διαβεβαιώνουν ή να καταφάσκουν — απειλώντας έτσι να εισαγάγουν μια ύποπτη απόσταση σε σχέση με την άμεση και αδιαφιλονίκητη προσχώρησή τους στην κατεστημένη τάξη· και συμβαίνει μάλιστα να εκμεταλλεύονται την οικειότητά τους με τη διανοούμενη κριτική για να ασκήσουν κριτική στην προκριτική ιδεολογία του αυθόρμητου συντηρητισμού και για να δώσουν μαθήματα πολιτικής στους πολιτικούς εν ονόματι της πολιτικής επιστήμης.[105]

---

[105] Τα ίδια αποτελέσματα μιας θέσης ασταθούς ισορροπίας παρατηρούνται, όπως έχουμε

Από μια άλλη πλευρά όμως, για να πείσουν ένα εκ των προτέρων προσηλυτισμένο αστικό κοινό ότι δεν έχουν τίποτε να ζηλέψουν από τους υπερασπιστές της πολιτιστικής νομιμότητας και ότι μπορούν να θριαμβεύουν χωρίς κόπο απέναντι σε αυτούς τους όχι-και-τόσο-ευφυείς, τουλάχιστον στους τομείς όπου οι κυρίαρχοι (στο πεδίο της εξουσίας) και οι ομόλογοί τους στο πεδίο της διανόησης συμφωνούν να τους αρνηθούν την πρόσβαση, όπως είναι η οικονομία και η πολιτική, οι συντηρητικοί αναγκάζονται επιπλέον να καταφεύγουν σε στρατηγικές που συνίστανται σχεδόν πάντοτε στο να στρέφουν εναντίον των «διανοουμένων» τα ίδια τους τα όπλα —τα όπλα της λογικής και της κοινωνικής κριτικής, παραδείγματος χάρη— για να πουν αυτό που θα έπρεπε να πουν αν ήξεραν τι σημαίνει η πράξη της ομιλίας, και για να παρουσιάσουν ως παράλογες, μέσω μιας επιθετικά συνεπούς διάρρηξης των έσχατων συνεπειών, τις θέσεις που πολεμούν. Τείνουν έτσι να δικαιολογήσουν τους εαυτούς τους ξαναβρίσκοντας, μέσω μιας έσχατης αναστροφής, το πρωτογενές έδαφος των απλών αληθειών —στο επίπεδο της διανόησης αλλά και του ύφους— και δίνοντας μαθήματα πολιτικού ρεαλισμού και κοινού νου.[106]

Προσδιορισμένοι από μια διπλή άρνηση, οφείλουν να προσφεύγουν ταυτοχρόνως ή διαδοχικά σε δύο αντιφατικές στρατηγικές: είναι αναγκασμένοι να μάχονται την κριτική της «διανόησης» ανάγοντάς τη στην πιο απλή έκφρασή της, πράγμα που τους εκθέτει διαρκώς στην κατηγορία της απλοϊκής διαύγειας του εκλαϊκευτή· αλλά, με κίνδυνο να χάσουν κάθε ειδική δύναμη, οφείλουν επίσης να διαδηλώνουν ότι είναι ικανοί να αποκρούουν ως «διανοούμενοι» τις κριτικές των «διανοουμένων» και ότι η κλίση τους προς τη σαφήνεια και την απλότητα, ακόμα κι αν εμπνέεται από μια μορφή αντιδιανοουμενισμού, είναι το αποτέλεσμα μιας ελεύθερης διανοητικής επιλογής. Όντας αυτοί που είναι, τόσο λόγω της θέσης τους όσο και λόγω της τροχιάς τους, τόπος αντιτιθέμενων και αντιφατικών πολιτικών προθέσεων, μπορούν να παίρνουν θέση σε κάθε πολιτική θεσιληψία με αφετηρία μιαν άλλη θέση, μεμφόμενοι την Αριστερά ότι δεν έχει τη στιβαρότητα της Δεξιάς, και τη Δεξιά ότι της λείπει η γενναιόδωρη διάνοια της Αριστεράς.

Δεδομένης της ροπής τους και της ικανότητάς τους να ποικίλλουν το σημείο παρατήρησης ανάλογα με το παρατηρούμενο αντικείμενο, να υιοθετούν *διαδοχικά και διακεκριμένα* όλα τα σημεία θέασης από τα οποία καθένα από τα σημεία θέασης που εκφράζεται στην πραγματικότητα μπορεί να αντικειμενοποιηθεί, άρα και να γίνει κατανοητό ως τέτοιο (εξαιρουμένου του διαρρηγμένου σημείου θέασης που είναι το δικό τους), διαπρέπουν σε μια πολεμική χρήση των φαινομένων της αντικειμενικότητας, η οποία ταυτίζεται εδώ με ένα είδος ουδετεροκρατίας που αξιώνει να

δει (βλ. πρώτο μέρος, κεφ. 3), στους κριτικούς θεάτρου των «αστικών» εφημερίδων.

[106] Τυπικό παράδειγμα σταθεράς, το αστικό θέατρο δηλώνεται προς τα μέσα του 19ου αιώνα ως η σχολή του «ορθού νου» (βλ. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, *ό.π.*, σσ. 33-34).

απορρίπτει εξίσου και τη Δεξιά και την Αριστερά επιστρέφοντας στην καθεμιά την εικόνα που η άλλη έχει ή θα έπρεπε να έχει γι' αυτήν.[107] Εξαντλούνται έτσι στην προσπάθεια να συνδυάσουν το διανοούμενο και τον άνθρωπο της δράσης, τον επιστήμονα και τον πολιτικό, με κίνδυνο να μην είναι ούτε το ένα ούτε το άλλο, και να είναι και να αισθάνονται ξένοι, και ύποπτοι, τόσο ως προς τους μεν όσο και ως προς τους δε.

Παρ' όλο που περικλείει τις ίδιες αντιφατικές απαιτήσεις, είναι πολύ πιο δύσκολο να κρατήσει κανείς τη θέση του πολιτικού δοκιμιογράφου από εκείνη του κριτικού της λογοτεχνίας ή της τέχνης. Οι κυρίαρχοι έχουν πράγματι, στα ζητήματα της οικονομίας και της πολιτικής, μια αξίωση ειδίκευσης που δεν την απαιτούν στα ζητήματα της τέχνης και της λογοτεχνίας· και διακηρύσσουν σήμερα περισσότερο έντονα από ποτέ αυτή την αξίωση, επειδή, λόγω των αλλαγών στους τρόπους εκπαίδευσης και επιλογής, έχουν την εγγυημένη και από το σχολικό σύστημα πεποίθηση ότι είναι ικανοί να γίνουν οι εκπρόσωποι λόγου του εαυτού τους, ακόμα και στο χώρο της «θεωρίας».

Συχνά πεπεισμένοι ότι οφείλουν τη θέση τους μόνο στη σχολική τους αξία και στην τεχνική τους επάρκεια και ότι είναι επομένως σε θέση να τοποθετηθούν πάνω από τις διαιρέσεις και τις συγκρούσεις του πεδίου της εξουσίας, οι νέοι μανδαρίνοι της μεγάλης γραφειοκρατίας του κράτους αισθάνονται νομιμοποιημένοι να διαιτητεύουν σε συγκρούσεις που στα πλανημένα μάτια τους εκτυλίσσονται μεταξύ των ιδιαίτερων συμφερόντων, στηριζόμενοι στη θεώρηση του όλου που εξασφαλίζει η συνολική γνώση των οικονομικών μηχανισμών. Ενάντια στις άσκοπα εξεζητημένες αναλύσεις του «διανοούμενου της Δεξιάς», που είναι ακόμη υπερβολικά στραμμένος προς τους διανοούμενους, και ενάντια στις επαγγελίες της πίστης, ταυτοχρόνως αφελείς και αρχαϊκές, των εργοδοτών του ιδιωτικού τομέα, η αριστοκρατία του κράτους, η επιλεγμένη και εγγυημένη από το σχολικό σύστημα γραφειοκρατική «ελίτ», που θεωρεί τον εαυτό της ένα είδος *διαιτητή*, ικανού να συνδιαλέγεται ταυτοχρόνως και με τους διανοούμενους και με τα αφεντικά και να διαπραγματεύεται με τις κυριαρχούμενες τάξεις ή τους εκπροσώπους τους, άρα να διατηρεί ίση απόσταση από τον κυρίαρχο και από τον κυριαρχούμενο πόλο του πεδίου της εξουσίας, εργάζεται με όλο και μεγαλύτερη αυστηρότητα ώστε να επιβάλει ένα μη σηματοδοτημένο λόγο του οποίου η στιβαρή πεζότητα συνδέεται στενά με τις απαιτήσεις του πολιτικού και του δημοσιογραφικού πεδίου.

Οι διακεκριμένοι υπερασπιστές ενός κομψού συντηρητισμού δεν έχουν σχεδόν

---

[107] Παρ' όλο που επιτρέπει τη μίμηση της «αξιολογικής ουδετεροκρατίας» και της αντικειμενικότητας, η ικανότητα να υιοθετούν όλες τις προοπτικές για τις πρακτικές ανάγκες της πολεμικής δεν έχει τίποτε το κοινό με τη γνώση των προοπτικών ως τέτοιων, η οποία εμπεριέχει την ικανότητα να συλλαμβάνει κανείς την καθεμία από αυτές (και ειδικότερα τη δική του) στην απαρχή της, δηλαδή στην αναγκαιότητά της.

τίποτε κοινό, εκτός από το γεγονός ότι ανήκουν στο ίδιο πολιτικό πεδίο, με τους υποστηρικτές ενός λαϊκιστικού συντηρητισμού βασισμένου στον αντιδιανοουμενισμό που στοιχειώνει, σε ενδημική κατάσταση, τις κατώτερες κατηγορίες της ιντελιγκέντσιας, «συντηρητικούς επαναστάτες» της προναζιστικής και ναζιστικής Γερμανίας, ζντανοφικούς εργατιστές της Ρωσίας ή της Κίνας και όλων των κομουνιστικών κομμάτων όλων των εποχών και των χωρών, μακαρθιστές της Αμερικής της δεκαετίας του '50, χωρίς να μιλήσουμε για όλους τους ασήμαντους λιβελογράφους που αποκομίζουν σκανδαλώδη επιτυχία καταγγέλλοντας τους διανοούμενους. Αυτός ο εσωτερικός αντιδιανοουμενισμός δημιουργείται συχνά από τους κυριαρχούμενους και πρώτης γενιάς διανοούμενους, που οι ηθικοπρακτικές διαθέσεις και το *βιοτικό τους ύφος* (προφορά, τρόποι, ήθη κτλ.) τους οδηγούν να αισθάνονται άβολα και κάπως εκτός τόπου, κυρίως κατά την αντιπαράθεσή τους με την αστική κομψότητα και ελευθερία των γεννημένων διανοουμένων. Όταν η σχετική αποτυχία έρχεται να καταδικάσει τις αρχικές τους φιλοδοξίες για μια κουλτούρα από την οποία περίμεναν τα πάντα, στρέφονται πρόθυμα προς την πικρία και την ηθική αγανάκτηση (κυρίως με την καταγγελία αυτού που ο Παρετό αποκαλούσε «πορνοκρατία») ενάντια στην αντίφαση που αντιλαμβάνονται μεταξύ του κοσμοπολίτικου, απελευθερωμένου, εστέτ, ακόμη και κυνικού και απομαγευμένου βιοτικού ύφους των διανοουμένων πρώτης τάξεως, και των δικών τους προχωρημένων, πολιτικά κυρίως, θεσιληψιών.

Οι κυρίαρχοι έβρισκαν πάντοτε τα καλύτερα τσοπανόσκυλά τους, σε κάθε περίπτωση τα πιο λυσσασμένα, μεταξύ αυτών των διανοουμένων, που ήταν απογοητευμένοι και συχνά *σκανδαλισμένοι* από την άνεση των κληρονόμων που επέτρεπαν στον εαυτό τους την πολυτέλεια να απαρνούνται την κληρονομιά τους. Η φρίκη που του εμπνέουν τα παιχνίδια του αστού διανοούμενου, συντηρητικού ή επαναστάτη, εξωθεί το μικροαστό, που έχει φτάσει με δυσκολία στις κατώτερες παρυφές μιας από μακριά εξιδανικευμένης ιντελιγκέντσιας, σε έναν αντιδιανοουμενισμό που έχει τη βιαιότητα ενός προδομένου έρωτα.[108] Ωθούμενος από το ζήλο του αρνησίθρησκου, ξεπουλιέται και αλλάζει στρατόπεδο, αποκαλύπτοντας στους «αστούς» τα μυστικά ενός κόσμου του οποίου τα μυστικά και τις σκοτεινές λεπτομέρειες γνωρίζει καλύτερα από τον καθένα (η θεώρησή του του κοινωνικού κόσμου τον προδιαθέτει γι' αυτό). Και συμβαίνει συχνά να καταφέρνει να ανταποκριθεί στις προσδοκίες των κυρίαρχων και να ικανοποιήσει την ανάγκη τους να καθησυχαστούν ενάντια στις απειλητικές τολμηρότητες, ακόμη κι αν αυτές παραμένουν απλώς συμβολικές, τις οποίες ενθαρρύνει σε αρκετούς κυρίαρχους διανοούμενους η κυριαρχούμενη θέση τους μέσα στο πεδίο της εξουσίας.

---

[108] Μπορούμε να δούμε ένα τυπικό παράδειγμα αυτής της συμπεριφοράς στον Hubert Bourgin: H. Bourgin, *De Jaurès à Léon Bloom, L'École Normale et la politique*, εισαγωγή Daniel Lindenberg, Παρίσι, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Gordon and Breach, 1970.

Μπορούμε λοιπόν να εξηγήσουμε πλήρως τις *θεσιληψίες* αυτών των «προλεταροειδών» διανοουμένων, που έχουν δώσει το δικό τους προσανατολισμό και το δικό τους χρωματισμό σε πολιτικά μορφώματα τόσο διαφορετικά όσο τα φασιστικά ή τα σταλινικά καθεστώτα, μόνο με την προϋπόθεση να λάβουμε υπόψη μας, εκτός από τα αποτελέσματα διαθέσεων συνδεδεμένων με την τροχιά τους, τα λιγότερο ορατά αποτελέσματα μιας συρρικνωμένης θέσης μέσα στο πεδίο της διανόησης. Μπορούμε πράγματι να θέσουμε ως γενικό νόμο ότι, όσο χαμηλότερες θέσεις καταλαμβάνουν στις εσωτερικές ιεραρχίες του πεδίου και όσο πιο στερημένοι είναι σε κοινωνικό κεφάλαιο, τόσο περισσότερο οι πολιτιστικοί παραγωγοί τείνουν να υποτάσσονται στα αιτήματα των εξωτερικών εξουσιών (είτε πρόκειται για το κράτος, είτε για τα κόμματα, είτε για τις οικονομικές εξουσίες είτε, όπως συμβαίνει σήμερα, για τη δημοσιογραφία) και να χρησιμεύουν ως έξωθεν εισαγόμενες εφεδρείες για τη διευθέτηση εσωτερικών συγκρούσεων. Μ' αυτόν τον τρόπο και μέσω των κυριαρχούμενων (ανάλογα με τα ειδικά κριτήρια) επέρχεται στο πεδίο η ετερονομία.

Το παράδειγμα αυτής της προσπάθειας των κυριαρχούμενων διανοουμένων να αντιστρέψουν το συσχετισμό δυνάμεων οπλιζόμενοι με μη ειδικές εξουσίες (όπως έκαναν τα μέλη της λογοτεχνικής μποεμίας κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης) είναι το δίχως άλλο ο *ζντανοφισμός*, που, στη Σοβιετική Ένωση αλλά και στην Κίνα και σε όλες τις κοινωνικές περιστάσεις όπου ο μετασχηματισμός των εσωτερικών συμφερόντων σε εξωτερικές «αποστολές» αποδεικνύεται προσοδοφόρος, οδηγεί τους καλλιτέχνες και τους συγγραφείς δεύτερης κατηγορίας να επικαλούνται το «λαό» και τα προστάγματα της «κοινωνικής» ή της «λαϊκής τέχνης» για να επιβάλουν τη βασιλεία τους στους κατόχους μιας ειδικής εξουσίας μέσα στο πεδίο (κυρίως όταν αυτοί οι τελευταίοι, όπως συνέβη στην περίπτωση της Κίνας, διαμαρτύρονται εναντίον της ασυμφωνίας μεταξύ του επαναστατικού ιδεώδους και της πραγματικότητας, δηλαδή εναντίον της βασιλείας των αφοσιωμένων στο Κόμμα αξιωματούχων).[109]

Η τρομοκρατική βία που βρίσκει σ' αυτές τις έκτακτες περιστάσεις την ευκαιρία να εκδηλωθεί πλήρως δεν είναι τίποτε περισσότερο από το όριο των συνηθισμένων βιαιοτήτων που ασκούνται καθημερινά από την απογοητευμένη φιλοδοξία, υπό την ανεπίληπτη κάλυψη της θυμικής κριτικής ή της εμπνευσμένης καταγγελίας σκανδάλων ή συνωμοσιών ή, ακόμη πιο δόλια, μέσω των απρόσωπων συλλογικών αποφάσεων επιτροπών και συμβουλίων, δημόσιων οργανισμών και ανώτερων δημόσιων λειτουργών, είτε επιστημονικών είτε καλλιτεχνικών.

Για να δώσει κανείς όλη την αποτελεσματικότητά της στην κριτική των ήπιων μορφών της τυραννίας που ασκούνται στην Πολιτεία των Γραμμάτων, θα έπρεπε να προχωρήσει πέρα από την υπερβολικά εύκολη καταδίκη των εξωτερικών μορ-

---

[109] Βλ. M. Godmann, *Literary Dissent in Communist China*, Κέμπριτζ, Harvard University Press, 1967.

φών του ζντανοφισμού και να καταγράψει τις αναρίθμητες εκδηλώσεις κατασταλτικής βίας που ασκούν όλοι οι δρώντες που συντηρούν τη συμβολική τάξη των οποίων το πορτρέτο σκιαγράφησε ο Φλομπέρ στο πρόσωπο του Ύσσοννέ, παλαιού επαναστάτη των λογοτεχνικών καφενείων που μετατράπηκε σε γραφειοκράτη υπεύθυνο επί των ζητημάτων της λογοτεχνίας. Αυτό το έργο είναι ακόμη πιο επείγον, επιστημονικά και πολιτικά, όσο οι κατά το μάλλον ή ήττον απρόσμενες ανατροπές της κατάστασης που παρατηρούνται παντού στον πολιτικό κόσμο δίνουν τόσο συχνά σήμερα στους απογοητευμένους διανοούμενους την ευκαιρία να εκφράσουν δύο φορές, με τίμημα κάποιες *φαινομενικές* απαρνήσεις, τις ίδιες κατασταλτικές ενορμήσεις της πικρίας, την πρώτη φορά με τη δεδηλωμένη βία της «επαναστατικής» καταγγελίας ή της «επαναστατικής» καταστολής, τη δεύτερη μέσω της λανθάνουσας και ανεπίληπτης βίας των γραφειοκρατικών ή δημοσιογραφικών εξουσιών, χάρη στις οποίες προσπαθούν να επιβάλουν εξωγενείς αρχές θεώρησης και διαίρεσης.[110]

[110] Θα έπρεπε να αναφέρουμε εδώ αυτά τα αληθινά ειδικά *πραξικοπήματα* που αποτελούν όλες οι προσπάθειες για να επιβληθούν εξωτερικές αρχές ιεράρχησης χρησιμοποιώντας τις εξουσίες της πολιτικής (με τις παρεμβάσεις του κράτους, των επιτροπών του και των διοικήσεών του, στις εσωτερικές υποθέσεις των πεδίων πολιτιστικής παραγωγής), της οικονομίας (με όλες τις μορφές της χορηγίας), του Τύπου (με τα «παλμαρές», παραδείγματος χάρη, κυρίως εκείνα που θεμελιώνονται σε —ασύνειδα— χειραγωγούμενες «έρευνες») κτλ.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Κατανοώντας το κατανοείν

Οι καλλιτέχνες γράφουν για τους ομοιόγους τους ή τουλάχιστον
για εκείνους που τους καταλαβαίνουν.

Μπαρμπέ ντ' Ορεβιγύ

1

Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΓΕΝΕΣΗ ΤΗΣ ΚΑΘΑΡΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

Θέλησα εδώ να αντιπαλέψω με τις πιο ακριβές
αισθητικές μου εντυπώσεις, πασχίζοντας
να οδηγήσω ως τα έσχατα και πιο απάνθρωπα όριά της
τη διανοητική ειλικρίνεια.

Μαρσέλ Προυστ

Οι πολλαπλές απαντήσεις που έχουν δώσει οι φιλόσοφοι, οι γλωσσολόγοι, οι σημειολόγοι και οι ιστορικοί της τέχνης στο ερώτημα σχετικά με την ιδιαιτερότητα της λογοτεχνίας («λογοτεχνικότητα»), της ποίησης («ποιητικότητα») ή του έργου τέχνης εν γένει, και της καθαρά αισθητικής πρόσληψης που αυτά επικαλούνται, συμφωνούν στο γεγονός ότι παντού δίνεται έμφαση σε ιδιότητες όπως η απουσία πρακτικής χρησιμότητας, η απουσία λειτουργίας ή η πρωτοκαθεδρία της μορφής έναντι της λειτουργίας, η ανιδιοτέλεια κτλ. Δε θα αναφέρω εδώ όλους τους ορισμούς, που δεν είναι εξάλλου παρά μόνο παραλλαγές της καντιανής ανάλυσης, όπως αυτός του Στρόσον, σύμφωνα με τον οποίο το έργο τέχνης έχει ως λειτουργία το να μην έχει λειτουργία, ή αυτός του Τ. Ε. Χιουλμ, για τον οποίο η καλλιτεχνική ενατένιση είναι ένα «αποστασιοποιημένο ενδιαφέρον» (detached interest)·[1] θα αρκεστώ σε ένα ιδεοτυπικό παράδειγμα αυτών των προσπαθειών να συσταθεί σε καθολική ουσία —με τίμημα μια *διπλή αποϊστορικο-*

---

[1] Βλέπε P. F. Strawson, «Aesthetic Appraisal and Works of Art», στο *Freedom and Resentment*, Λονδίνο, 1974, σσ. 178-188, και T. E. Hulme, *Speculations*, Λονδίνο, Routledge and Kegan, 1960, σ. 136.

ποίηση, και του έργου και του βλέμματος πάνω στο έργο— μια πολύ ιδιαίτερη εμπειρία του έργου τέχνης, μια εμπειρία ολοφάνερα τοποθετημένη μέσα στον κοινωνικό χώρο και στον ιστορικό χρόνο. Σύμφωνα με τον Χάρολντ Όσμπορν, η αισθητική στάση χαρακτηρίζεται από τη συγκέντρωση της προσοχής (αποσπά —frames apart— το προσλαμβανόμενο αντικείμενο από το περιβάλλον του), από την αναστολή των συλλογιστικών και αναλυτικών δραστηριοτήτων (αγνοεί τα κοινωνιολογικά και ιστορικά συμφραζόμενα), από την ανιδιοτέλεια και την αποστασιοποίηση (παρακάμπτει τις παρελθούσες και τις μέλλουσες ανησυχίες) και τέλος από την αδιαφορία για την ύπαρξη του αντικειμένου.[2]

Ανάλυση ουσίας και ψευδαίσθηση του απόλυτου

Αν αυτές οι αναλύσεις ουσίας συμφωνούν σ' αυτό που θεωρούν ουσιώδες, αυτό συμβαίνει επειδή το κοινό τους σημείο είναι ότι παίρνουν ως αντικείμενο —είτε σιωπηρά, είτε ρητά (όπως εκείνες που διεκδικούν την καταγωγή τους από τη φαινομενολογία)— την υποκειμενική εμπειρία του έργου τέχνης που είναι η εμπειρία του αναλυτή, δηλαδή η εμπειρία ενός καλλιεργημένου ανθρώπου μιας συγκεκριμένης κοινωνίας, χωρίς ωστόσο να λαμβάνουν υπόψη την *ιστορικότητα* αυτής της εμπειρίας και του αντικειμένου στο οποίο εφαρμόζεται. Πράγμα που σημαίνει ότι επιτελούν, χωρίς να το γνωρίζουν, μια *καθολικοποίηση της ιδιαίτερης περίπτωσης* και ότι συνιστούν έτσι ακόμα μία ιδιαίτερη εμπειρία του έργου τέχνης, τοποθετημένη και χρονολογημένη, σε υπεριστορικό *κανονιστικό πρότυπο* κάθε πρόσληψης της τέχνης. Αποσιωπούν ταυτοχρόνως το ερώτημα των *ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών δυνατότητας* αυτής της εμπειρίας: αποκλείουν, εντέλει, την ανάλυση των συνθηκών κάτω από τις οποίες παράχθηκαν και συστήθηκαν ως τέτοια τα έργα που θεωρήθηκαν άξια του καλλιτεχνικού βλέμματος· και αγνοούν επίσης το ζήτημα των συνθηκών κάτω από τις οποίες παράγεται (φυλογένεση) και αναπαράγεται διαρκώς στο πέρασμα του χρόνου (οντογένεση) η αισθητική διάθεση την οποία επικαλούνται. Ωστόσο μόνο αυτή η διπλή ανάλυση θα μπορούσε να αντιληφθεί τόσο αυτό που είναι η αισθητική

---

[2] Βλ. H. Osborne, *The Art of Appreciation*, Λονδίνο, Oxford University Press, 1970. Το ενδιαφέρον αυτού του ορισμού βρίσκεται στο γεγονός ότι συγκεντρώνει ένα ολόκληρο σύνολο χαρακτηριστικών που αναφέρονται σε άλλους ορισμούς: έτσι, παραδείγματος χάρη, ο Hulme παρατηρεί ότι το αντικείμενο της αισθητικής ενατένισης είναι framed apart by itself (T. E. Hulme, *στο ίδιο*).

εμπειρία όσο και την ψευδαίσθηση καθολικότητας που τη συνοδεύει και την οποία οι αναλύσεις ουσίας απλώς καταγράφουν αφελώς.

Για να είμαστε απολύτως πειστικοί, θα έπρεπε να υποβάλουμε εδώ σε λεπτομερή εξέταση κάποια παραδείγματα των προσπαθειών που έκαναν οι νεότεροι αλχημιστές της πεμπτουσίας για να αποκαλύψουν την καθαρή ουσία του έργου τέχνης, για να ορίσουν, παραδείγματος χάρη, με τον Γιάκομπσον, τι είναι αυτό που καθιστά ένα λεκτικό μήνυμα λογοτεχνικό έργο. Και να δείξουμε πώς εγκλωβίζονται στο διάζευγμα (ή στο φαύλο κύκλο) μεταξύ υποκειμενισμού και ρεαλισμού (του οποίου τη διατύπωση προσφέρει ο ερωτευμένος: «Είναι άραγε όμορφη επειδή την αγαπώ ή μήπως την αγαπώ επειδή είναι όμορφη;»): πρέπει λοιπόν να πούμε ότι το αισθητικό σημείο θέασης είναι αυτό που δημιουργεί το καλλιτεχνικό αντικείμενο ή μήπως ότι οι ειδικές και ενυπάρχουσες ιδιότητες του έργου τέχνης είναι αυτές που προκαλούν την αισθητική εμπειρία, τη λογοτεχνική παραδείγματος χάρη, στον αναγνώστη που είναι ικανός να τις διαβάσει κατάλληλα, δηλαδή αισθητικά, ή, με πιο συγκεκριμένους όρους, να θεωρήσει το μήνυμα μέσα του και για αυτόν τον ίδιο;[3] Ο φαύλος κύκλος είναι προφανής στους Βέλλεκ και Γουόρρεν, οι οποίοι ορίζουν τη λογοτεχνία μέσα από τις ενυπάρχουσες ιδιότητες του μηνύματος, ενώ ταυτοχρόνως προσδιορίζουν τις ιδιότητες που πρέπει να διαθέτει ο «επαρκής αναγνώστης» για να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του έργου και να το αντιληφθεί αισθητικά.[4] Όσο για τον Πανόφσκυ, τα καταφέρνει καλύτερα, φαινομενικά, διότι συνταιριάζει την ανάλυση ουσίας με ιστορικά κίνητρα. Αν το έργο τέχνης είναι πράγματι, όπως εκείνος υποστηρίζει, «αυτό που ζητά να προσληφθεί αισθητικά», και αν κάθε αντικείμενο, τόσο φυσικό όσο και τεχνητό, μπορεί να κατανοηθεί σύμφωνα με μια αισθητική πρόθεση, δηλαδή σε σχέση με τη μορφή του μάλλον παρά με τη λειτουργία του, πώς να μην καταλήξει κανείς στο συμπέρασμα ότι η αισθητική πρόθεση είναι αυτή που φτιάχνει το αισθητικό αντικείμενο; Και πώς να καταστήσει λειτουργικό έναν τέτοιο ορισμό; Μήπως δεν παρατηρούμε ότι είναι σχεδόν αδύνατο να προσδιορίσουμε ποια στιγμή ένα κατεργασμένο αντικείμενο γίνεται έργο τέχνης, από ποια στιγμή και μετά, παραδείγματος χάρη, μια επιστολή γίνεται «λογοτεχνική», δηλαδή πότε η μορφή επικρατεί της λειτουργίας; Μήπως πρέπει να πούμε ότι η διαφορά βρίσκεται στην πρόθεση του δημιουργού; Αλλά αυτή η πρόθεση, όπως και η πρόθεση του ανα-

---

[3] R. Jakobson, *Questions de poétique*, Παρίσι, Éd. du Seuil, 1973· και «Closing Statement: Linguistics and Poetics», στο T. A. Sebeok (επιμ.), *Style in Language*, Κέμπριτζ, MIT Press, 1960. Σε μια πιο πρόσφατη παραλλαγή, έχουμε το διάζευγμα μεταξύ του κειμένου ως πρόφασης (για υποκειμενικές προβολές) και του κειμένου ως παντοδύναμου περιορισμού, με το πρώτο να αντιστοιχεί περισσότερο σε μια θεώρηση του auctor, και το δεύτερο σε μια πιο επιστημονική θεώρηση του lector.

[4] R. Wellek και A. Warren, *Theory of Literature*, Χάρμοντσγουορθ, Penguin, 1949· στα ελληνικά, *Θεωρία Λογοτεχνίας*, μτφρ. Στ. Γεωργίου Δεληγιώργη, Αθήνα, Δίφρος, χ.χ.

γνώστη ή του θεατή εξάλλου, είναι και η ίδια αντικείμενο κοινωνικών συμβάσεων που συγκλίνουν για να ορίσουν το πάντα αβέβαιο και ιστορικά ασταθές σύνορο μεταξύ του απλού εργαλείου και του έργου τέχνης: «Το κλασικό γούστο απαιτούσε από τις ιδιωτικές επιστολές, τους επίσημους λόγους και τις ασπίδες των ηρώων να είναι *καλλιτεχνικά* [...] ενώ το μοντέρνο γούστο απαιτεί από την αρχιτεκτονική και τα σταχτοδοχεία να είναι λειτουργικά».[5]

Και το δίχως άλλο η καλύτερη μαρτυρία τής σχεδόν καθολικής αποδοχής —τουλάχιστον μεταξύ των κατόχων πανεπιστημιακών τίτλων— των προπαραδοχών που θεμελιώνουν την αισθητική *δόξα* είναι το γεγονός ότι οι βιττγκενσταϊνικοί φιλόσοφοι, οι πιο πρόθυμοι να ξεσκεπάσουν την essentialist fallacy [ουσιοκρατική πλάνη] στους κλασικούς ορισμούς του ποιητικού ή του λογοτεχνικού, επικαλούνται εδώ κι εκεί, δήθεν ασυναίσθητα, την «έλλειψη πρακτικής χρησιμότητας του έργου τέχνης» και την απουσία λειτουργίας ή την «ανιδιοτελή πρόσληψη των πραγμάτων», που αποτελούν ορισμένους από τους πλέον καθολικά αποδεκτούς φορμαλιστικούς κοινούς τόπους (μέσα στα όρια προφανώς του καλλιεργημένου σύμπαντος).[6]

Ωστόσο μήπως θα αρκούσε, για να βγούμε από το αδιέξοδο, να διακηρύξουμε, όπως ο Άρθουρ Ντάντο,[7] ότι η αρχή της διαφοράς μεταξύ έργων τέχνης και συνηθισμένων αντικειμένων δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας θεσμός, δηλαδή ο «κόσμος της τέχνης» (art world) που τους προσδίδει το στάτους υποψηφίων για αισθητική εκτίμηση; Διαπίστωση μάλλον περιεκτική και, αν ένας κοινωνιολόγος μπορεί να επιτρέψει στον εαυτό του μια τέτοια κρίση, κάπως «κοινωνιολογίστικη»: γεννημένη, για μια ακόμη φορά, από μια μεμονωμένη εμπειρία που καθίσταται πολύ γρήγορα καθολική, περιγράφει μόνο το γεγονός της *θέσμισης* του έργου τέχνης. Παρακάμπτει την ιστορική και κοινωνιολογική ανάλυση της γένεσης και της δομής του θεσμού (το καλλιτεχνικό πεδίο) που είναι ικανός να επιτελέσει μια τέτοια πράξη θέσμισης, δηλαδή να επιβάλει την *αναγνώριση* του έργου τέχνης ως τέτοιου σε όλους εκείνους (*και σε εκείνους μόνον*) που (όπως ο φιλόσοφος που επισκέπτεται το μουσείο) έχουν συσταθεί (μέσω μιας εργασίας κοινωνικοποίησης της οποίας πρέπει επίσης να αναλύσουμε τους κοινωνικούς

---

[5] E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Νέα Υόρκη, Doubleday Anchor Books, 1955, σ. 13.

[6] Μπορεί κανείς να βρει μια παρουσίαση της βιττγκενσταϊνικής κριτικής της ουσιοκρατίας και της κριτικής αυτής της κριτικής στο M. H. Abrams, *Doing Things with Texts*, *ό.π.*, σσ. 31-72.

[7] A. Danto, «The Artworld», *Journal of Philosophy*, τ. LXI, 1964, σσ. 571-584.

όρους και τη λογική) κατά τέτοιον τρόπο ώστε (όπως το μαρτυρεί η είσοδός τους σε ένα μουσείο) να είναι διατεθειμένοι να αναγνωρίσουν ως καλλιτεχνικά και να κατανοήσουν ως τέτοια τα αντικείμενα που δηλώνονται κοινωνικά ως καλλιτεχνικά (κυρίως μέσω της έκθεσής τους σε ένα μουσείο). (Έβαλα εντός παρενθέσεων, χαριτολογώντας, κάποια από αυτά τα πράγματα που ο φιλόσοφος χωρίς να το γνωρίζει βάζει εντός παρενθέσεων...)

Όλα αυτά σημαίνουν πως δεν μπορούμε να χωρίσουμε την επιστήμη των έργων σε δύο μέρη, το ένα αφιερωμένο στην παραγωγή και το άλλο στη δεξίωση. Η αρχή της αναστοχαστικότητας επιβάλλεται εδώ από μόνη της: η επιστήμη της παραγωγής του έργου τέχνης, δηλαδή της προοδευτικής ανάδυσης ενός σχετικά αυτόνομου πεδίου παραγωγής που αποτελεί το ίδιο αγορά για τον εαυτό του και μιας παραγωγής που, λειτουργώντας ως αυτοσκοπός, διακηρύσσει την απόλυτη πρωτοκαθεδρία της μορφής έναντι της λειτουργίας, είναι επίσης και εξ αυτού ακριβώς η επιστήμη της ανάδυσης της καθαρής αισθητικής διάθεσης, ικανής να πριμοδοτήσει, στα έργα που παράγονται κατ' αυτόν τον τρόπο (και, δυνητικά, σε κάθε πράγμα του κόσμου), τη μορφή σε σχέση με τη λειτουργία.

Αυτό που ξεχνά η ανάλυση ουσίας είναι οι κοινωνικές συνθήκες της παραγωγής (ή της επινόησης) και της αναπαραγωγής (ή της εγχάραξης) των διαθέσεων και των ταξινομητικών σχημάτων που ενεργοποιούνται στην πρόσληψη της τέχνης, αυτού του *ιστορικού υπερβατικού* που αποτελεί τη συνθήκη της αισθητικής εμπειρίας έτσι όπως η ανάλυση αυτή αφελώς την περιγράφει. Η κατανόηση αυτής της ιδιαίτερης σχέσης με το έργο τέχνης που συνίσταται στην άμεση κατανόηση που απορρέει από την οικειότητα προϋποθέτει από τον αναλυτή μια κατανόηση του εαυτού του στην οποία δεν έχει πρόσβαση η απλή φαινομενολογική ανάλυση της βιωμένης εμπειρίας του έργου, στο μέτρο που αυτή η εμπειρία εδράζεται στην ενεργό λήθη της ιστορίας της οποίας αποτελεί το προϊόν. Μόνο αν ενεργοποιήσουμε όλα τα αποθέματα των κοινωνικών επιστημών θα μπορέσουμε να φέρουμε σε πέρας αυτή την ιστορικιστική μορφή του υπερβατικού σχεδίου που συνίσταται στην επανοικειοποίηση, μέσω της ιστορικής ανάμνησης, των ιστορικών μορφών και κατηγοριών της καλλιτεχνικής εμπειρίας.

Μολονότι εμφανίζεται στον ίδιο του τον εαυτό με τη μορφή ενός δώρου της φύσης, το μάτι του εραστή της τέχνης του 20ού αιώνα αποτελεί προϊόν της ιστορίας. Από την πλευρά της φυλογένεσης, το καθαρό βλέμμα, ικανό να κατανοήσει το έργο τέχνης όπως αυτό ζητά να γίνει κατανοητό, καθεαυτό και δι' εαυτό, ως μορφή και όχι ως λειτουργία, δεν μπορεί να διαχωριστεί από την εμφάνιση παραγωγών εμφορούμενων από μια καθαρή καλλιτεχνική πρόθεση, που και η ίδια είναι αναπόσπαστη από την ανάδυση ενός

αυτόνομου καλλιτεχνικού πεδίου, ικανού να θέσει και να επιβάλει τους δικούς του σκοπούς ενάντια στα εξωτερικά αιτήματα, και αδιαχώριστη επίσης από τη συνακόλουθη εμφάνιση ενός πληθυσμού «ερασιτεχνών» ή «ειδημόνων», ικανών να εφαρμόσουν στα έργα που έχουν παραχθεί έτσι το «καθαρό» βλέμμα που επιζητούν· από την πλευρά της οντογένεσης, είναι συνδεδεμένο με τις εντελώς ιδιαίτερες συνθήκες μαθητείας τις οποίες προϋποθέτει, όπως είναι οι πρώιμες τακτικές επισκέψεις σε μουσεία και η παρατεταμένη έκθεση στη σχολική εκπαίδευση και κυρίως στη *σχολή* ως ελεύθερο χρόνο, ως απόσταση από τους περιορισμούς και τις πιέσεις της ανάγκης. Πράγμα που σημαίνει, ας το πούμε παρεμπιπτόντως, ότι η ανάλυση ουσίας που αποσιωπά αυτές τις συνθήκες θεσμίζει σιωπηρά σε καθολικό κανονιστικό πρότυπο κάθε πρακτικής που ορίζεται ως αισθητική τις ιδιαίτερες ιδιότητες μιας εμπειρίας που είναι προϊόν του προνομίου.

Αυτό που περιγράφει η ανιστορική ανάλυση του έργου τέχνης και της αισθητικής εμπειρίας είναι, στην πραγματικότητα, ένας *θεσμός* ο οποίος, ως τέτοιος, υπάρχει κατά κάποιον τρόπο δύο φορές, στα πράγματα και στα μυαλά. Στα πράγματα, με τη μορφή ενός καλλιτεχνικού πεδίου, ενός σχετικά αυτόνομου κοινωνικού σύμπαντος που αποτελεί προϊόν μιας αργής διαδικασίας ανάδυσης· στα μυαλά, με τη μορφή διαθέσεων που έχουν επινοηθεί στην ίδια την κίνηση μέσω της οποίας επινοήθηκε το πεδίο στο οποίο προσαρμόζονται. Όταν τα πράγματα και οι διαθέσεις βρίσκονται σε άμεση συμφωνία, δηλαδή όταν το βλέμμα είναι το προϊόν του πεδίου στο οποίο εφαρμόζεται, όλα εμφανίζονται άμεσα εφοδιασμένα με νόημα και αξία. Τόσο πολύ μάλιστα ώστε, για να μπορέσει να τεθεί το εντελώς ξεχωριστό ζήτημα της θεμελίωσης του νοήματος και της αξίας του έργου τέχνης, που συνήθως γίνονται δεκτά ως αυτονόητα (taken for granted) από όλους εκείνους που κινούνται μέσα στον πολιτιστικό κόσμο όπως το ψάρι μέσα στο νερό, πρέπει να προκύψει μια εμπειρία που για έναν καλλιεργημένο άνθρωπο είναι εντελώς εξαιρετική, παρ' όλο που είναι, αντιθέτως, απολύτως συνηθισμένη, όπως αποδεικνύεται από την εμπειρική παρατήρηση,[8] για όλους εκείνους

[8] Για τη σύγχυση στην οποία είναι καταδικασμένοι οι πιο στερημένοι πολιτισμικά από τους επισκέπτες των μουσείων, ακριβώς επειδή δεν κατέχουν έστω και στο ελάχιστο τα εργαλεία πρόσληψης και εκτίμησης, και ιδίως τα σημεία αναφοράς όπως είναι τα ονόματα ειδών, σχολών, εποχών, καλλιτεχνών κτλ., θα μπορούσε κανείς να διαβάσει το P. Bourdieu και A. Darbel, μαζί με τον D. Schnapper, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Παρίσι, Minuit, 1966· και το P. Bourdieu, «Élements d'une théorie sociologique de la perception artistique», *Revue internationale des sciences sociales*, τ. XX, τχ. 4, 1968, σσ. 640-664.

που δεν είχαν την ευκαιρία ή την τύχη να αποκτήσουν τις διαθέσεις που απαιτεί αντικειμενικά το έργο τέχνης. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η εμπειρία του Άρθουρ Ντάντο, ο οποίος, ύστερα από μια επίσκεψη στην έκθεση των Brillo Boxes του Άντυ Γουόρχολ στη Stable Gallery, ανακαλύπτει τον αυθαίρετο (ex instituto, όπως θα έλεγε ο Λάιμπνιτς) χαρακτήρα της επιβολής αξίας την οποία επιτελεί το πεδίο μέσω της έκθεσης σε έναν τόπο καθιερωμένο και ικανό να καθιερώνει.[9]

Η εμπειρία του έργου τέχνης ως άμεσα προικισμένου με νόημα και αξία είναι το αποτέλεσμα της συμφωνίας μεταξύ των δύο όψεων του ίδιου ιστορικού θεσμού, της καλλιεργημένης *έξης* και του καλλιτεχνικού πεδίου, που θεμελιώνονται αμοιβαία. Δεδομένου ότι το έργο τέχνης δεν υπάρχει ως τέτοιο, δηλαδή ως συμβολικό αντικείμενο προικισμένο με νόημα και αξία, παρά μόνο αν γίνει κατανοητό από θεατές προικισμένους με την αισθητική διάθεση και επάρκεια που αυτό απαιτεί σιωπηρά, μπορούμε να πούμε ότι το βλέμμα του εστέτ είναι αυτό που συνιστά το έργο τέχνης ως τέτοιο, με την προϋπόθεση όμως να θυμηθούμε αμέσως ότι δεν μπορεί να το κάνει αυτό παρά μόνο στο βαθμό που και ο ίδιος είναι προϊόν μιας μακράς συλλογικής ιστορίας, δηλαδή της προοδευτικής επινόησης του «ειδήμονα», και μιας ατομικής ιστορίας, δηλαδή της παρατεταμένης επαφής του με το έργο τέχνης. Αυτή η σχέση κυκλικής αιτιότητας, η σχέση της πίστης και του ιερού, χαρακτηρίζει κάθε θεσμό που μπορεί να λειτουργήσει μόνο αν θεσμιστεί ταυτοχρόνως στην αντικειμενικότητα του κοινωνικού παιχνιδιού και στις διαθέσεις που τείνουν να εισέλθουν στο παιχνίδι και να συμμετάσχουν σε αυτό. Τα μουσεία θα μπορούσαν να γράφουν στην πύλη τους —αλλά δε χρειάζεται να το κάνουν, τόσο αυτονόητο είναι— «Κανείς να μην εισέρχεται εδώ αν δεν είναι εραστής της τέχνης». Το παιχνίδι δημιουργεί την illusio, την επένδυση στο παιχνίδι του ενημερωμένου παίκτη που, κατέχοντας το νόημα του παιχνιδιού επειδή είναι φτιαγμένος από το παιχνίδι, παίζει το παιχνίδι και, έτσι, το κάνει να υπάρχει.

Είναι σαφές ότι δεν έχουμε να διαλέξουμε ανάμεσα στον υποκειμενισμό των θεωριών της «αισθητικής συνείδησης», που ανάγουν την αισθητική ποιότητα ενός φυσικού πράγματος ή ενός ανθρώπινου έργου σε απλό επα-

---

[9] Και αν θέλουμε να εξαντλήσουμε την ανάλυση των κοινωνικών συνθηκών δυνατότητας αυτής της έκ-τακτης εμπειρίας, πρέπει να προσθέσουμε την προφητική παρέμβαση του καλλιτέχνη, στη συγκεκριμένη περίπτωση του Μαρσέλ Ντυσάν, που φέρνει πρώτος στο φως το φαινόμενο αισθητικής θέσμισης του μουσείου και του καλλιτέχνη εκθέτοντας ένα ουρητήριο ή έναν τροχό ποδηλάτου.

κόλουθο μιας στάσης καθαρής ενατένισης της συνείδησης, ούτε θεωρητικής ούτε πρακτικής, και σε μια οντολογία του έργου τέχνης όπως αυτή που προτείνει ο Γκάνταμερ στο *Wahrheir und Methode* [*Αλήθεια και Μέθοδος*]. Το ζήτημα του νοήματος και της αξίας του έργου τέχνης, όπως και το ζήτημα του ειδικού χαρακτήρα της αισθητικής κρίσης, δεν μπορούν να βρουν τη λύση τους παρά μόνο σε μια κοινωνική ιστορία του πεδίου συνδεδεμένη με μια κοινωνιολογία των συνθηκών της σύστασης της ιδιαίτερης αισθητικής διάθεσης την οποία το πεδίο επικαλείται σε καθεμία από τις καταστάσεις του.

Ιστορική ανάμνηση και επιστροφή του απωθημένου

Τι είναι αυτό που κάνει το έργο τέχνης να είναι έργο τέχνης και όχι ένα πράγμα του κόσμου ή ένα απλό εργαλείο; Τι είναι αυτό που κάνει τον καλλιτέχνη να είναι καλλιτέχνης, σε αντίθεση με έναν τεχνίτη ή ένα ζωγράφο της Κυριακής; Τι είναι αυτό που κάνει ένα ουρητήριο ή μια σχάρα για μπουκάλια που εκτίθενται σε ένα μουσείο να είναι έργα τέχνης; Το γεγονός ότι υπογράφονται από τον Ντυσάν, αναγνωρισμένο καλλιτέχνη (και πρώτα απ' όλα αναγνωρισμένο ως καλλιτέχνη), και όχι από έναν έμπορο κρασιών ή έναν υδραυλικό; Αλλά μήπως αυτό δεν ισοδυναμεί με μια αντικατάσταση του έργου τέχνης ως φετίχ από το «φετίχ του ονόματος του μετρ», για το οποίο μιλούσε ο Μπένγιαμιν; Με άλλα λόγια, ποιος δημιούργησε το «δημιουργό» ως αναγνωρισμένο παραγωγό φετίχ; Και τι είναι αυτό που προσδίδει τη μαγική αποτελεσματικότητα στο όνομά του, του οποίου η διασημότητα είναι το μέτρο της αξίωσής του να υπάρχει ως καλλιτέχνης; Τι είναι αυτό που κάνει την υπογραφή αυτού του ονόματος, όπως και τη φίρμα του μεγάλου μόδιστρου, να πολλαπλασιάζει την αξία του αντικειμένου (πράγμα που βοηθά να αποκτήσουν διακύβευμα οι διαμάχες για την απόδοση κατηγορημάτων και θεμελιώνει την εξουσία των ειδικών); Πού εδράζεται η έσχατη αρχή του φαινομένου της ονοματοθεσίας, ή της θεωρίας —λέξη ιδιαίτερα κατάλληλη στο βαθμό που πρόκειται για βλέπειν, *θεωρείν*, και προσφέρειν προς θέαση—, η οποία, εισάγοντας τη διαφορά, τη διαίρεση, το διαχωρισμό, παράγει το ιερό;

Αυτού του είδους τα ερωτήματα είναι απολύτως ανάλογα στη δική τους τάξη με εκείνα που έθετε ο Μος όταν, στο *Σχεδίασμα μιας γενικής θεωρίας για τη μαγεία*, αναρωτιόταν σχετικά με την αρχή της μαγικής αποτελεσματικότητας και κατέληγε από τα αντικείμενα που χρησιμοποιούσε ο μάγος στον ίδιο το μάγο, και από αυτόν στην πίστη των πελατών του και,

σιγά σιγά, σε όλο το κοινωνικό σύμπαν στους κόλπους του οποίου εξελίσσεται και ασκείται η μαγεία. Ωστόσο πρέπει να δώσουμε ένα τέλος σε αυτή την επ' άπειρον επιστροφή προς την πρώτη αιτία και το έσχατο θεμέλιο της αξίας του έργου τέχνης. Και για να εξηγήσουμε αυτό το θαύμα της μεταστοιχείωσης που βρίσκεται στην απαρχή της ύπαρξης του έργου τέχνης —και που, ενώ είναι από όλους ξεχασμένο, υπενθυμίζεται βίαια από τις επιδείξεις δύναμης τύπου Ντυσάν— πρέπει να υποκαταστήσουμε το οντολογικό ερώτημα με το ιστορικό ερώτημα της γένεσης του σύμπαντος στους κόλπους του οποίου παράγεται και αναπαράγεται αδιάκοπα, μέσω μιας αληθινής συνεχούς δημιουργίας, η αξία του έργου τέχνης, δηλαδή του καλλιτεχνικού πεδίου.

Το μόνο που κάνει η ανάλυση ουσίας είναι να καταγράφει το προϊόν της ανάλυσης που έχει επιτελέσει αντικειμενικά η ίδια η ιστορία μέσω της πορείας αυτονόμησης του πεδίου και μέσω της προοδευτικής επινόησης από τους δρώντες (καλλιτέχνες, κριτικούς, ιστοριογράφους, επιμελητές εκθέσεων, ειδήμονες κτλ.) των τεχνικών και των εννοιών (ειδών, τρόπων, περιόδων, υφών κτλ.) που αποτελούν χαρακτηριστικά αυτού του σύμπαντος. Η επιστήμη των έργων δε θα μπορούσε να απελευθερωθεί πλήρως από την «ουσιοκρατική» θεώρηση παρά μόνο υπό την προϋπόθεση να επιτελέσει επιτυχώς μια ιστορική ανάλυση της γένεσης αυτών των κεντρικών προσώπων του καλλιτεχνικού παιχνιδιού, που είναι ο καλλιτέχνης και ο ειδήμων, και των διαθέσεων που αυτοί ενεργοποιούν στην παραγωγή και τη δεξίωση των έργων τέχνης. Έννοιες που έχουν γίνει τόσο προφανείς και τόσο κοινότοπες όσο εκείνες του καλλιτέχνη ή του «δημιουργού», ακριβώς όπως και οι ίδιες οι λέξεις που τις περιγράφουν και τις συστήνουν, αποτελούν προϊόντα μιας μακράς ιστορικής διεργασίας.

Αυτό ακριβώς ξεχνούν συχνά και οι ίδιοι οι ιστορικοί της τέχνης όταν αναρωτιούνται για την ανάδυση του καλλιτέχνη με τη νεότερη έννοια του όρου, χωρίς ωστόσο να ξεφεύγουν πλήρως από την παγίδα της «ουσιοκρατικής σκέψης» που είναι εγγεγραμμένη στην (πάντοτε απειλούμενη από αναχρονισμό) χρήση λέξεων ιστορικά επινοημένων, άρα και χρονικά εντοπισμένων. Επειδή δε θέτουν υπό αμφισβήτηση όλα αυτά που συμπεριλαμβάνονται σιωπηρά στη νεότερη έννοια του καλλιτέχνη, και ιδίως την επαγγελματική ιδεολογία του αδημιούργητου «δημιουργού» που είχε γίνει αντικείμενο επεξεργασίας σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, στέκονται στο εμφανές αντικείμενο, δηλαδή στον καλλιτέχνη (ή σε άλλες περιπτώσεις στο συγγραφέα, το φιλόσοφο, τον επιστήμονα), αντί να κατασκευάσουν και να αναλύσουν το πεδίο παραγωγής του οποίου ο καλλιτέχνης, κοινωνικά θεσμισμένος ως «δημιουργός», αποτελεί το προϊόν. Δε βλέπουν ότι το τελε-

τουργικό ερώτημα σχετικά με τον τόπο και το χρόνο της εμφάνισης της μορφής του καλλιτέχνη (σε αντιπαράθεση με τον τεχνίτη) στην πραγματικότητα μας επαναφέρει στο ερώτημα σχετικά με τις οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες της προοδευτικής σύστασης ενός καλλιτεχνικού πεδίου ικανού να θεμελιώσει την πίστη στις σχεδόν μαγικές εξουσίες που αποδίδονται στον καλλιτέχνη.

Το ζήτημα δεν είναι απλώς να εξορκίσουμε το «φετίχ του ονόματος του μετρ» μέσω μιας απλής ιερόσυλης και λίγο παιδικής αντιστροφής — γιατί, είτε το θέλουμε είτε όχι, το όνομα του μετρ αποτελεί πράγματι ένα φετίχ. Το ζήτημα είναι να περιγράψουμε την προοδευτική ανάδυση του συνόλου των κοινωνικών μηχανισμών που καθιστούν δυνατή τη μορφή του καλλιτέχνη ως παραγωγού αυτού του φετίχ που είναι το έργο τέχνης· με άλλα λόγια, να περιγράψουμε τη σύσταση του καλλιτεχνικού πεδίου (μέσα στο οποίο συμπεριλαμβάνονται και οι αναλυτές και οι ιστορικοί της τέχνης) ως τόπου όπου παράγεται και αναπαράγεται αδιάκοπα η πίστη στην αξία της τέχνης και στην εξουσία να παράγει αξία που διαθέτει ο καλλιτέχνης. Πράγμα που μας οδηγεί να καταγράψουμε όχι μόνο τους δείκτες αυτονομίας του καλλιτέχνη (δείκτες τους οποίους αποκαλύπτει η ανάλυση των συμβολαίων, όπως είναι η εμφάνιση της υπογραφής, των επιβεβαιώσεων της ειδικής επάρκειας του καλλιτέχνη ή της προσφυγής, σε περίπτωση διαφωνίας, στη διαιτησία των ομολόγων, κτλ.), αλλά και τους δείκτες αυτονομίας του πεδίου, όπως είναι η ανάδυση του συνόλου των ειδικών θεσμών που αποτελούν την προϋπόθεση λειτουργίας της οικονομίας των πολιτιστικών αγαθών — τόποι έκθεσης (γκαλερί, μουσεία κτλ.), θεσμοί καθιέρωσης (Ακαδημίες, Σαλόνια κτλ.), θεσμοί αναπαραγωγής των παραγωγών (σχολές Καλών Τεχνών κτλ.), ειδικευμένοι δρώντες (έμποροι, κριτικοί, ιστορικοί της τέχνης, συλλέκτες κτλ.), προικισμένοι με τις αντικειμενικά απαιτούμενες από το πεδίο *διαθέσεις* και με *κατηγορίες πρόσληψης και εκτίμησης* που δεν μπορούν να αναχθούν σε εκείνες που ισχύουν στην κανονική ζωή και είναι ικανές να επιβάλουν ένα ειδικό μέτρο της αξίας του καλλιτέχνη και των προϊόντων του.

Όσο η ζωγραφική μετριέται σε μονάδες επιφάνειας ή σε χρόνο εργασίας, ή σε σχέση με την ποσότητα ή την τιμή των χρησιμοποιούμενων υλικών, χρυσό ή μπλε του ωκεανού, ο καλλιτέχνης ζωγράφος δε διαφέρει ριζικά από τον ελαιοχρωματιστή. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, ανάμεσα σε όλες τις επινοήσεις που συνοδεύουν την ανάδυση του πεδίου παραγωγής, μία από τις πιο σημαντικές είναι το δίχως άλλο η επεξεργασία μιας καθαρά καλλιτεχνικής γλώσσας: κατ' αρχάς ενός τρόπου να ονομάσουμε το ζωγράφο, να μιλήσουμε γι' αυτόν, για τη φύση και τον τρόπο ανταμοιβής της εργασίας

του, μέσω του οποίου δημιουργείται ένας αυτόνομος ορισμός της καθαρά καλλιτεχνικής αξίας, μη αναγώγιμης ως τέτοιας στην αυστηρά οικονομική αξία· και ταυτοχρόνως, στην ίδια λογική, ενός τρόπου να μιλάμε για την ίδια τη ζωγραφική, χρησιμοποιώντας κατάλληλες λέξεις, συχνά ζεύγη επιθέτων που επιτρέπουν να μιλήσουμε για τον ειδικό χαρακτήρα της ζωγραφικής τεχνικής, τη manifattura, δηλαδή τον ιδιαίτερο τρόπο ενός ζωγράφου, που τον κάνει να υπάρχει κοινωνικά ονομάζοντάς τον. Σ' αυτή τη λογική, ο εγκωμιαστικός λόγος, η βιογραφία κυρίως, παίζει καθοριστικό ρόλο, πιθανότατα όχι τόσο μέσω αυτού που λέει για το ζωγράφο και το έργο του, όσο εξαιτίας του γεγονότος ότι τον καθιστά αξιομνημόνευτο πρόσωπο, ένα πρόσωπο που αξίζει την ιστορική αφήγηση, όπως την αξίζουν οι πολιτικοί και οι ποιητές (γνωρίζουμε ότι η εξευγενιστική αναλογία —ut pictura poesis— συνεισφέρει, τουλάχιστον για κάποιο χρονικό διάστημα, και μέχρι τη στιγμή που γίνεται εμπόδιο, στην επιβεβαίωση της μη αναγωγιμότητας της ζωγραφικής τέχνης).

Μια γενετική κοινωνιολογία θα όφειλε επίσης να εισαγάγει στο μοντέλο της τη δράση των ίδιων των παραγωγών, τη διεκδίκηση του δικαιώματός τους να είναι οι μόνοι κριτές της ζωγραφικής παραγωγής, να παράγουν οι ίδιοι τα κριτήρια πρόσληψης και εκτίμησης των προϊόντων τους· θα έπρεπε να λάβει υπόψη της την επίδραση που μπορεί να ασκήσει πάνω σ' αυτούς και πάνω στην εικόνα που έχουν για τον εαυτό τους και την παραγωγή τους (και, εξ αυτού, πάνω στην ίδια την παραγωγή) η εικόνα του εαυτού τους και της παραγωγής τους που τους αντιγυρίζουν οι άλλοι δρώντες που συμμετέχουν στο πεδίο, οι άλλοι καλλιτέχνες, αλλά και οι κριτικοί, οι πελάτες, οι παραγγελιοδόχοι, οι συλλέκτες κτλ. (Μπορούμε έτσι να υποθέσουμε ότι το ενδιαφέρον που από την εποχή του κουατροτσέντο άρχισαν να δείχνουν ορισμένοι συλλέκτες για τα σκαριφήματα και τα προσχέδια δεν μπορεί παρά να συνέβαλε στην ενίσχυση του αισθήματος που είχε ο ζωγράφος για την αξιοπρέπειά του.)

Η ιστορία των ειδικών θεσμών που είναι απαραίτητοι για την καλλιτεχνική παραγωγή θα πρέπει να συνοδεύεται από την ιστορία των θεσμών που είναι απαραίτητοι για την κατανάλωση, δηλαδή για την παραγωγή των καταναλωτών, και ιδίως του *γούστου*, ως διάθεσης και ως επάρκειας. Η τάση του «ειδήμονα» να αφιερώνει ένα μέρος του χρόνου του στην ενατένιση έργων τέχνης χωρίς κανέναν άλλο σκοπό πέραν της απόλαυσης που του προκαλεί αυτή η ενατένιση δεν μπορεί να γίνει μια ουσιαστική διάσταση του βιοτικού ύφους του *τζέντλεμαν* ή του αριστοκράτη (που τουλάχιστον στη Γαλλία και στην Αγγλία ταυτίζεται όλο και περισσότερο με τον άνθρωπο του γούστου) παρά μόνο χάρη σε ολόκληρη τη συλλογική εργασία

που απαιτείται για να παραχθούν τα εργαλεία της λατρείας του έργου τέχνης: αναφερόμαστε σε έννοιες όπως αυτή του «καλού γούστου», που υπόκειται σε διαρκή επεξεργασία, ή σε χαρακτηρισμούς όπως αυτός του *βιρτουόζου*, δανεισμένος από τα ιταλικά, ή του «ειδήμονα» [connaisseur], που προέρχεται από τα γαλλικά, οι οποίοι στην Αγγλία του 17ου και του 18ου αιώνα χαρακτηρίζουν και παράγουν πρόσωπα ικανά να προβάλουν μια τέχνη τού ζην απελευθερωμένη από ωφελιμιστικούς και ποταπούς υλικούς σκοπούς στους οποίους θυσιάζεται «ο χυδαίος όχλος». Αλλά θα έπρεπε να λάβει υπόψη του κανείς και πρακτικές που είχαν καταστεί σε μεγάλο βαθμό τελετουργικές, όπως το «Grand Tour», πολυετές πολιτιστικό προσκύνημα που ολοκληρωνόταν με μια επίσκεψη στην Ιταλία και τη Ρώμη και το οποίο συνιστούσε το σχεδόν υποχρεωτικό επιστέγασμα των σπουδών για τους γιους της υψηλής αριστοκρατίας στην Αγγλία και αλλού, ή επίσης θεσμούς που προσέφεραν, ως επί το πλείστον επ' αμοιβή, τα πολιτιστικά προϊόντα σε ένα όλο και πιο εκτεταμένο κοινό: ειδικευμένες περιοδικές δημοσιεύσεις, επιθεωρήσεις και κριτικά πονήματα, λογοτεχνικές και καλλιτεχνικές εφημερίδες και εβδομαδιαία έντυπα, ιδιωτικές γκαλερί, οι οποίες προοδευτικά μετατρέπονταν σε μουσεία, ετήσιες εκθέσεις, έντυπους οδηγούς που προορίζονταν για τους επισκέπτες συλλογών ζωγραφικής και γλυπτικής των αριστοκρατικών μεγάρων ή των μουσείων, δημόσια κονσέρτα κτλ.

Εκτός του ότι ευνοούν την αύξηση του *κοινού* των πολιτιστικών έργων δίνοντάς του (αλλά και απαιτώντας από αυτό) τη δυνατότητα πρόσβασης στην καλλιεργημένη διάθεση, οι *δημόσιοι* θεσμοί που, όπως τα μουσεία, δεν έχουν κανέναν άλλο σκοπό παρά να προσφέρουν προς ενατένιση έργα που συχνά έχουν παραχθεί με εντελώς διαφορετικούς προορισμούς (όπως είναι η θρησκευτική ζωγραφική, η μουσική για χορό ή για τελετουργίες, κτλ.) έχουν ως αποτέλεσμα τη θέσμιση της κοινωνικής ρήξης που, αποσπώντας τα έργα από τα αρχικά τους συμφραζόμενα, τα απογυμνώνει από τις ποικίλες θρησκευτικές ή πολιτικές λειτουργίες τους, ανάγοντάς τα έτσι μέσω ενός είδους έμπρακτης *εποχής* στην καθαρά καλλιτεχνική λειτουργία τους. Στο βαθμό που απομονώνει και διαχωρίζει (frames apart), το μουσείο είναι το δίχως άλλο ο κατεξοχήν τόπος της πράξης *σύστασης*, διαρκώς επαναλαμβανόμενης με την ακούραστη επιμονή των πραγμάτων, μέσα από την οποία επιβεβαιώνονται και διαρκώς αναπαράγονται τόσο η καταστατική θέση του ιερού που προσδίδεται στα έργα τέχνης όσο και η ιεροποιητική διάθεση που αυτά επικαλούνται.[10] Η εμπειρία του ζωγραφικού έργου που

[10] Αυτό το διαστικό και μετά δίας προγραμματικό σχεδίασμα αυτού που θα μπορούσε

επιβάλλει αυτός ο τόπος, αποκλειστικά αφιερωμένος στην καθαρή ενατένιση, τείνει να γίνει το κανονιστικό πρότυπο της εμπειρίας για όλα τα αντικείμενα που ανήκουν στην ίδια κατηγορία η οποία έχει συσταθεί ακριβώς μέσω του γεγονότος της έκθεσής τους.

Όλα μας οδηγούν να σκεφτούμε ότι η ιστορία της αισθητικής θεωρίας και της φιλοσοφίας της τέχνης είναι στενά συνδεδεμένη (χωρίς να αποτελεί προφανώς την άμεση αντανάκλασή της, στο βαθμό που και αυτή αναπτύσσεται μέσα σ' ένα πεδίο) με την ιστορία θεσμών ικανών να ευνοούν την πρόσβαση στην καθαρή απόλαυση και στην ανιδιοτελή ενατένιση, όπως είναι τα μουσεία ή αυτά τα πρακτικά εγχειρίδια οπτικής γυμναστικής που είναι οι τουριστικοί οδηγοί ή τα συγγράμματα για την τέχνη (μεταξύ των οποίων θα πρέπει να συμπεριλάβουμε και τις αναρίθμητες ταξιδιωτικές αφηγήσεις). Στην πραγματικότητα, είναι σαφές ότι τα θεωρητικά συγγράμματα που η παραδοσιακή ιστορία και φιλοσοφία χαρακτηρίζουν συμβολές στη γνώση του αντικειμένου είναι επίσης και κυρίως συμβολές στην *κοινωνική κατασκευή της ίδιας της πραγματικότητας* αυτού του αντικειμένου, δηλαδή των θεωρητικών και πρακτικών συνθηκών της ύπαρξής του (το ίδιο πράγμα θα μπορούσε να ειπωθεί και για τα δοκίμια πολιτικής θεωρίας, του Μακιαβέλλι, του Μποντέν ή του Μοντεσκιέ).

Θα πρέπει λοιπόν να ανακατασκευάσουμε *από αυτή την οπτική γωνία* μια ιστορία της καθαρής αισθητικής, και να δείξουμε, παραδείγματος χάρη, πώς οι επαγγελματίες φιλόσοφοι έχουν εισαγάγει στον τομέα της τέχνης έννοιες που αρχικά αναπτύχθηκαν στη *θεολογική* παράδοση, κυρίως όσον αφορά τη σύλληψη του καλλιτέχνη ως «δημιουργού» προικισμένου με αυτή τη σχεδόν θεϊκή ικανότητα που είναι η «φαντασία» και ικανού να παράγει μια «δεύτερη φύση», ένα «δεύτερο κόσμο», έναν κόσμο αυτόνομο και sui generis· πώς ο Αλεξάντερ Μπαουμγκάρτεν στο *Réflexions philosophiques sur la poésie* [*Φιλοσοφικοί στοχασμοί για την ποίηση*] του 1735 μετέφερε στην αισθητική τάξη την κοσμογονία του Λάιμπνιτς —σύμφωνα με την οποία ο Θεός, στη δημιουργία του καλύτερου των δυνατών κόσμων, επέλεξε από μια απειρία κόσμων, που όλοι τους έχουν διαμορφωθεί από στοιχεία εξίσου δυνατά και διεπόμενα από ειδικούς εσωτερικούς νόμους— καθιστώντας τον

να είναι μια κοινωνική ιστορία της αισθητικής διάθεσης στο χώρο της ζωγραφικής στηρίζεται εν μέρει σε επισημάνσεις του M. H. Abrams, *Doing Things with Texts*, *ό.π.*, κυρίως σσ. 135-158, καθώς επίσης και του W. E. Houghton, Jr., «The English *Virtuoso* in the Seventeenth Century», *Journal of the History of Ideas*, τχ. 3, 1942, σσ. 51-73 και 190-219.

ποιητή ένα δημιουργό και το ποίημα έναν κόσμο υποταγμένο στους δικούς του νόμους, η αλήθεια του οποίου δε στηρίζεται στην αντιστοιχία του με το πραγματικό αλλά στην εσωτερική του συνάφεια· πώς ο Καρλ Φίλιπ Μόριτζ έγραψε ότι το έργο τέχνης είναι ένας μικρόκοσμος που η ομορφιά του «δεν έχει ανάγκη να είναι χρήσιμη» επειδή έχει «μέσα της το σκοπό της ύπαρξής της»· πώς, ακολουθώντας μια άλλη θεωρητική παράδοση (την οποία θα πρέπει επίσης να εξετάσουμε στην κοινωνική της διάσταση τοποθετώντας κάθε στοχαστή στο δικό του πεδίο), η ιδέα ότι το υπέρτατο αγαθό συνίσταται στην ενατένιση του Ωραίου (με τα διάφορα θεωρητικά της θεμέλια στον Πλάτωνα και στον Πλωτίνο, αλλά και στον Λάιμπνιτς) έγινε αντικείμενο επεξεργασίας διαφορετικών συγγραφέων, και ιδίως του Σάφτσμπερυ, του Καρλ Φίλιπ Μόριτζ ή του Καντ —ο οποίος υιοθετεί το σημείο θέασης του δέκτη μάλλον παρά του παραγωγού του έργου τέχνης, δηλαδή το σημείο της ενατένισης—, κατόπιν του Σίλλερ, του Σλέγκελ, του Σοπενάουερ και πολλών άλλων· πώς αυτή η γερμανική κυρίως φιλοσοφική παράδοση συνδέεται, διά της μεσολάβησης του Βικτόρ Κουζέν, με τους συγγραφείς της τέχνης για την τέχνη, κυρίως τον Μποντλαίρ και τον Φλομπέρ, που επινόησαν εκ νέου, με το δικό τους τρόπο, τη θεωρία του «δημιουργού», του «άλλου κόσμου» και της καθαρής ενατένισης.[11]

Θα πρέπει επίσης να αναδείξουμε, σε κάθε περίπτωση, όπως επιχείρησα να το κάνω στην περίπτωση του Καντ, τους δείκτες της κοινωνικής σχέσης που εμπεριέχεται πάντοτε στη σχέση με το έργο τέχνης (παραδείγματος χάρη, στα ζευγάρια επιθέτων όπως είναι το καθαρός και ακάθαρτος, νοητός και αισθητός, εκλεπτυσμένος και χυδαίος, κτλ.) και να συσχετίσουμε αυτή την κρυμμένη αλλά θεμελιακή σχέση με τη θέση και την τροχιά του συγγραφέα μέσα στο πεδίο (φιλοσοφικό, καλλιτεχνικό κτλ.) και μέσα στον κοινωνικό χώρο. Αυτή η γενεαλογία, που θα την καθιστούσαν το δίχως άλλο κάπως πληκτική οι επάνοδοι και οι επαναλήψεις που συνδέονται, συχνά με τρόπο δυσδιάκριτο, με το συνειδητό ή ασύνειδο δανεισμό ή με την επανεπινόηση, θα αποτελούσε την πιο ασφαλή και την πιο ριζοσπαστική εξερεύνηση αυτού του ασυνείδητου το οποίο όλοι οι καλλιεργημένοι άνθρωποι, ακριβώς επειδή το μοιράζονται, είναι έτοιμοι να το θεωρήσουν καθολική (a priori) μορφή γνώσης.

---

[11] Μπορούμε να βρούμε μια πολύ βαθύτερη θεώρηση αυτής της ιστορίας της αισθητικής θεωρίας στο M. H. Abrams, *Doing Things with Texts*, *ό.π.*, κυρίως στο κεφάλαιο με τον τίτλο «From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art», σσ. 159-187.

Οι ιστορικές κατηγορίες πρόσληψης της τέχνης

Έτσι, όσο το πεδίο συστήνεται ως τέτοιο, η παραγωγή του έργου τέχνης, της αξίας του, αλλά και του νοήματός του, περιορίζεται όλο και λιγότερο αποκλειστικά στην εργασία ενός καλλιτέχνη, ο οποίος παραδόξως συγκεντρώνει όλο και περισσότερο πάνω του τα βλέμματα· βάζει στο παιχνίδι όλους τους παραγωγούς έργων που ταξινομούνται ως καλλιτεχνικά, μεγάλους ή μικρούς, πασίγνωστους, δηλαδή αναγνωρισμένους, ή άγνωστους, τους κριτικούς, που και οι ίδιοι συστήνονται σε πεδίο, τους συλλέκτες, τους ενδιάμεσους, τους επιμελητές εκθέσεων, με δυο λόγια όλους εκείνους που έχουν συμφέροντα στο χώρο της τέχνης, οι οποίοι, ζώντας για την τέχνη και ζώντας από την τέχνη, αντιπαρατίθενται μεταξύ τους σε αγώνες ανταγωνισμού με διακύβευμα τον ορισμό του νοήματος και της αξίας του έργου τέχνης και, κατά συνέπεια, τον καθορισμό του κόσμου της τέχνης και των (αυθεντικών) καλλιτεχνών, και συνεργάζονται, μέσω αυτών ακριβώς των αγώνων, στην παραγωγή της αξίας της τέχνης και του καλλιτέχνη.

Αν η επιστήμη της τέχνης εξακολουθεί να βρίσκεται σήμερα στην παιδική της ηλικία, αυτό συμβαίνει το δίχως άλλο επειδή όσοι είναι επιφορτισμένοι με αυτήν, και ειδικότερα οι ιστορικοί της τέχνης και οι θεωρητικοί της αισθητικής, είναι στρατευμένοι, χωρίς να το ξέρουν και χωρίς, τέλος πάντων, να αναλαμβάνουν όλες τις συνέπειες, στους αγώνες όπου παράγονται το νόημα και η αξία του έργου τέχνης: αποτελούν μέρος του αντικειμένου το οποίο νομίζουν πως έχουν ως αντικείμενό τους. Για να πειστεί κανείς γι' αυτό αρκεί να παρατηρήσει πως οι έννοιες που χρησιμοποιούμε για να συλλάβουμε τα έργα τέχνης, και, ειδικότερα, για να τα κρίνουμε και να τα ταξινομήσουμε, χαρακτηρίζονται, όπως παρατηρούσε ο Βιττγκενστάιν, από τη μεγαλύτερη απροσδιοριστία, είτε πρόκειται για είδη (ποίηση, τραγωδία, κωμωδία, δράμα ή μυθιστόρημα) είτε πρόκειται για μορφές (μπαλάντα, ριμάδα, σονέτο ή σονάτα, αλεξανδρινός ή ελεύθερος στίχος), για περιόδους ή ύφη (γοτθικό, μπαρόκ ή κλασικό) ή για κινήματα (ιμπρεσιονιστές, συμβολιστές, ρεαλιστές, νατουραλιστές). Και αρκεί επίσης να παρατηρήσει πως η σύγχυση δεν είναι μικρότερη στις έννοιες που χρησιμοποιούμε για να χαρακτηρίσουμε το ίδιο το έργο τέχνης, για την πρόσληψη και την εκτίμησή του, όπως, ας πούμε, στα ζεύγη επιθέτων που δομούν την καλλιτεχνική εμπειρία.

Μπορεί αυτές οι κατηγορίες της καλαισθητικής κρίσης —ακριβώς επειδή είναι εγγεγραμμένες στην κοινή γλώσσα και εφαρμόζονται ως επί το πλείστον και πέρα από την καθαρά αισθητική σφαίρα— να είναι κοινές για όλους τους ομιλητές της ίδιας γλώσσας και άρα να επιτρέπουν μια προφανή μορφή επικοινωνίας, ωστόσο εξακολουθούν πάντα να χαρακτηρίζονται —ακό-

μη και στη χρήση που τους γίνεται από τους επαγγελματίες— από ακραία αβεβαιότητα και ευελιξία, που, όπως επισημαίνει και πάλι ο Βιττγκενστάιν, τους επιτρέπουν να ανθίστανται πλήρως στον ουσιώδη ορισμό.[12] Και αυτό συμβαίνει το δίχως άλλο γιατί η χρήση που τους γίνεται, αλλά και το νόημα που τους δίνεται, εξαρτώνται από τα ιδιαίτερα σημεία θέασης των χρηστών τους, σημεία θέασης κοινωνικά και ιστορικά εντοπισμένα και, πολύ συχνά, ασυμβίβαστα μεταξύ τους.

Ο αναλυτής, έχοντας επίγνωση ότι η ανάλυσή του του παιχνιδιού αντιμετωπίζει πάντα τον κίνδυνο να συμπεριληφθεί κι αυτή στο παιχνίδι, είναι αναγκασμένος να αναμετρηθεί, στην έκθεση των αποτελεσμάτων του, με σχεδόν ανυπέρβλητες δυσκολίες. Κυρίως επειδή ακόμη και η γλώσσα που ελέγχεται με τη μεγαλύτερη μεθοδικότητα είναι καταδικασμένη —από τη στιγμή που η αφελής ανάγνωση θα την εισαγάγει στο κοινωνικό παιχνίδι— να φαίνεται ως μια θεσιληψία μέσα στον ίδιο το διάλογο τον οποίον υποτίθεται πως επιχειρεί να καταστήσει αντικείμενό της. Έτσι, για παράδειγμα, από τη στιγμή που θα αντικαταστήσουμε μια πιο ουδέτερη έννοια, ας πούμε την περιφέρεια, με μια λέξη αυτόχθονα όπως η «επαρχία», ιδιαίτερα φορτισμένη με απαξιωτικές συνδηλώσεις, τότε η αντίθεση μεταξύ κέντρου και περιφέρειας, στην οποία μπορούμε να καταφύγουμε για να αναλύσουμε κάποια φαινόμενα συμβολικής κυριαρχίας που ασκούνται στο λογοτεχνικό ή τον καλλιτεχνικό κόσμο, σε εθνική ή παγκόσμια κλίμακα, καθίσταται διακύβευμα αγώνων μέσα στο αναλυόμενο πεδίο και ο κάθε όρος που χρησιμοποιούμε για να την κατονομάσουμε μπορεί να προσλάβει, ανάλογα με το σημείο θέασης του δέκτη, διαμετρικά αντιτιθέμενες συνδηλώσεις· όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει με την επιθυμία των «κεντρικών», δηλαδή των κυρίαρχων, να περιγράψουν τις θεσιληψίες των «περιφερειακών» ως συνέπεια της καθυστέρησης ή του «επαρχιωτισμού» και, από την άλλη, με την αντίσταση των «περιφερειακών» ενάντια στην υποτίμηση που εμπεριέχει αυτή η ταξινόμηση και με την προσπάθειά τους να μετατρέψουν μια περιφερειακή θέση σε κεντρική ή τουλάχιστον σε συνειδητά επιλεγμένη απόκλιση.

Με λίγα λόγια, μπορούμε να διαφωνούμε επ' άπειρον με θέμα το γούστο του καθενός —και, όπως ξέρουμε όλοι, η αντιπαράθεση των προτιμήσεων καταλαμβάνει πράγματι ένα μεγάλο μέρος των καθημερινών συζητήσεων—, είναι όμως βέβαιο πως σε αυτά τα ζητήματα η επικοινωνία επιτελείται με ένα πολύ υψηλό βαθμό παρανόησης· πράγματι, τα ταξινομητικά σχήματα που την καθιστούν δυνατή την καθιστούν ταυτοχρόνως και πρακτικά αναποτελεσματική. Ξέρουμε επίσης πως τα άτομα που καταλαμβάνουν διαφορετι-

[12] Βλ. R. Shusterman, «Wittgenstein and Critical Reasoning», *Philosophy and Phenomenological Research*, τχ. 47, 1986, σσ. 91-110.

κές θέσεις στον κοινωνικό χώρο δίνουν ενδεχομένως ολότελα διαφορετικό, ή ακόμη και αντιτιθέμενο, νόημα και αξία στα επίθετα που χρησιμοποιούμε κοινώς για να χαρακτηρίσουμε τα έργα τέχνης ή τα αντικείμενα της καθημερινής ζωής.[13] Και δε θα είχαμε τελειωμό αν ξεκινούσαμε να καταγράφουμε όλες τις έννοιες —με πρώτη πρώτη την έννοια του ωραίου— που σε διαφορετικές εποχές πήραν διαφορετικά ή ακόμη και ριζικά αντίθετα νοήματα, ιδίως έπειτα από καλλιτεχνικές επαναστάσεις, και ως παράδειγμα μπορούμε να αναφέρουμε την έννοια του «ολοκληρωμένου», η οποία, αφού συμπύκνωσε το αξεδιάλυτα ηθικοπρακτικό και αισθητικό ιδεώδες του ακαδημαϊκού ζωγράφου, αποκλείστηκε από την τέχνη με τον Μανέ και τους ιμπρεσιονιστές.

Έτσι, οι κατηγορίες που χρησιμοποιούνται για την πρόσληψη και την εκτίμηση του έργου τέχνης εξαρτώνται διπλά από τα ιστορικά συμφραζόμενα: συνδεδεμένες με ένα εντοπισμένο και χρονολογημένο κοινωνικό σύμπαν, αποτελούν το αντικείμενο χρήσεων που είναι και οι ίδιες κοινωνικά χαρακτηρισμένες από την κοινωνική θέση των χρηστών τους. Η πλειονότητα των εννοιών που χρησιμοποιούν οι καλλιτέχνες και οι κριτικοί για να αυτοπροσδιοριστούν και να προσδιορίσουν τους αντιπάλους τους λειτουργούν ως όπλα και διακυβεύματα αγώνων, και πολλές κατηγορίες που χρησιμοποιούν οι ιστορικοί της τέχνης για να στοχαστούν γύρω από το αντικείμενό τους δεν είναι τίποτε άλλο από ταξινομητικά σχήματα που προέρχονται από τους αγώνες αυτούς και τα οποία έχουν επιδέξια συγκαλυφθεί ή μετασχηματιστεί. Στην αρχή, οι πολεμικές αυτές έννοιες συλλαμβάνονται, ως επί το πλείστον, ως προσβολές ή ως καταδίκες (μήπως όμως και οι κατηγορίες μας δεν προέρχονται από το ελληνικό *κατηγορεῖν*, το οποίο σημαίνει «προσάγω σε δημόσια δίκη»;), αλλά στη συνέχεια καθίστανται σταδιακά τεχνικά κατηγορήματα στα οποία, λόγω της αμνησίας της γένεσής τους, οι εμβριθείς αναλύσεις της κριτικής και οι ακαδημαϊκές διατριβές και πραγματείες προσδίδουν έναν αέρα αιωνιότητας.

Η μόνη αλήθεια που υπάρχει είναι πως η αλήθεια αποτελεί διακύβευμα αγώνων· και μολονότι οι ταξινομήσεις και οι αποκλίνουσες ή ανταγωνιστικές κρίσεις των δρώντων που συμμετέχουν στο καλλιτεχνικό πεδίο καθορίζονται ή προσανατολίζονται αδιαμφισβήτητα από τις διαθέσεις και τα ειδικά συμφέροντα που συνδέονται με συγκεκριμένες θέσεις μέσα στο πεδίο, με σημεία θέασης, διατυπώνονται ωστόσο εν ονόματι μιας αξίωσης καθολικότητας, απόλυτης κρίσης η οποία είναι η κατεξοχήν άρνηση της σχε-

---

[13] Πρβλ. P. Bourdieu, *Η Διάκριση*, *ό.π.*, σ. 220.

τικότητας των σημείων θέασης.[14] Η «ουσιώδης σκέψη» ενεργοποιείται σε όλα τα κοινωνικά σύμπαντα και ιδιαίτερα στα πεδία πολιτιστικής παραγωγής, το θρησκευτικό πεδίο, το επιστημονικό πεδίο, το λογοτεχνικό πεδίο, το καλλιτεχνικό πεδίο, το δικαιικό πεδίο κτλ., όπου παίζονται παιχνίδια το διακύβευμα των οποίων είναι η καθολικότητα. Σ' αυτή την περίπτωση όμως είναι προφανές πως οι «ουσίες» είναι κανονιστικά πρότυπα. Αυτό ακριβώς υπενθύμιζε ο Όστιν όταν ανέλυε τις επαγωγικές συνέπειες του επιθέτου «αληθινός» (ή «πραγματικός») σε εκφράσεις όπως «αληθινός» άνδρας, «αληθινό» θάρρος ή, όπως εδώ, «αληθινός» καλλιτέχνης ή «αληθινό» αριστούργημα: σε όλα αυτά τα παραδείγματα, η λέξη «αληθινός» αντιπαραθέτει σιωπηρά την υπό εξέταση περίπτωση σε όλες τις άλλες περιπτώσεις της ίδιας τάξης στις οποίες άλλοι ομιλητές προσδίδουν επίσης, αλλά με έναν τρόπο που δεν είναι «αληθινά» δικαιολογημένος, το ίδιο κατηγόρημα, που είναι εξαιρετικά ισχυρό συμβολικά όπως και κάθε διεκδίκηση του καθολικού.

Το μόνο που μπορεί να κάνει η επιστήμη είναι να επιχειρήσει να θεμελιώσει την αλήθεια αυτών των αγώνων για την αλήθεια και να κατανοήσει την αντικειμενική λογική σύμφωνα με την οποία καθορίζονται τα διακυβεύματα και τα στρατόπεδα, οι στρατηγικές και οι νίκες· και να συσχετίσει παραστάσεις και εργαλεία σκέψης που γίνονται αντιληπτά ως μη οροεξαρτημένα με τις κοινωνικές συνθήκες παραγωγής και χρήσης τους, με άλλα λόγια με την ιστορική δομή του πεδίου μέσα στο οποίο γεννιούνται και λειτουργούν. Σύμφωνα με το μεθοδολογικό αξίωμα —το οποίο επαληθεύεται διαρκώς από την εμπειρική ανάλυση— ότι υπάρχει σχέση ομολογίας μεταξύ του χώρου των θεσιληψιών (λογοτεχνικών ή καλλιτεχνικών μορφών, εννοιών και εργαλείων της ανάλυσης) και του χώρου των θέσεων που καταλαμβάνονται στο πεδίο, είμαστε αναγκασμένοι να ιστορικοποιήσουμε αυτά τα πολιτιστικά προϊόντα που όλα μοιράζονται την αξίωση της καθολικότητας. Αλλά το να τα ιστορικοποιήσουμε δε σημαίνει απλώς, όπως συχνά νομίζουμε, να τα σχετικοποιήσουμε, υπενθυμίζοντας πως δεν έχουν νόημα παρά μόνον αναφορικά με μια προσδιορισμένη κατάσταση του πεδίου των αγώνων· σημαίνει επίσης να αποκαταστήσουμε την αναγκαιότητά τους,

---

[14] Με άλλα λόγια, όταν ο φιλόσοφος προτείνει έναν ορισμό ουσίας της καλαισθητικής κρίσης ή όταν προσδίδει την καθολικότητα που ο ορισμός διεκδικεί σε έναν ορισμό ο οποίος, όπως αυτός του Καντ, προσδίδεται στις ίδιες του τις διαθέσεις, απομακρύνεται λιγότερο από όσο νομίζει από το συνηθισμένο τρόπο σκέψης και από την τάση προς απολυτοποίηση του σχετικού που τον χαρακτηρίζει.

αποσπώντας τα από την απροσδιοριστία που προκύπτει από το δήθεν αιώνιο χαρακτήρα που διαθέτουν και συσχετίζοντάς τα με τις κοινωνικές συνθήκες της γένεσής τους — ένας αληθινός γενεσιουργός ορισμός.

Το ίδιο ισχύει και για τη «δεξίωση»: αντίθετα με την κοινή παράσταση που θεωρεί ότι η κοινωνιολογική ανάλυση, συσχετίζοντας κάθε μορφή γούστου με τις κοινωνικές συνθήκες παραγωγής της, περιορίζει και σχετικοποιεί τις αντίστοιχες πρακτικές και παραστάσεις, βλέπουμε ότι τις αποσπά από την αυθαιρεσία και τις καθιστά απόλυτες, κάνοντάς τες ταυτόχρονα αναγκαίες και μη συγκρίσιμες, δηλαδή παρέχοντάς τους λόγο για να υπάρχουν έτσι όπως υπάρχουν. Μπορούμε, πράγματι, να θεωρήσουμε πως δύο άνθρωποι οι οποίοι διαθέτουν διαφορετικές έξεις και δεν εκτίθενται στην ίδια κατάσταση ούτε στα ίδια ερεθίσματα, και επειδή είναι διαφορετικά κατασκευασμένοι, δεν ακούνε την ίδια μουσική και δε βλέπουν τους ίδιους πίνακες, και τελικά είναι απολύτως δικαιολογημένοι να εκφέρουν διαφορετικές αξιακές κρίσεις.

Οι αντιθέσεις που δομούν την αισθητική πρόσληψη δεν είναι *εκ των προτέρων* δεδομένες· παράγονται και αναπαράγονται ιστορικά και, κατά συνέπεια, δεν μπορούν να διαχωριστούν από τις ιστορικές συνθήκες ενεργοποίησής τους· παρομοίως, η αισθητική διάθεση, η οποία συστήνει ως έργα τέχνης τα αντικείμενα που είναι κοινωνικά προορισμένα για την εφαρμογή της (αναγνωρίζοντας ταυτοχρόνως ως κινητήρια δύναμή της την αισθητική επάρκεια, με τις κατηγορίες της, τις έννοιές της, τις ταξινομίες της), αποτελεί προϊόν ολόκληρης της ιστορίας του πεδίου, προϊόν που οφείλει να αναπαραχθεί σε κάθε δυνητικό καταναλωτή του έργου τέχνης, μέσω μιας εξειδικευμένης μαθητείας. Αρκεί να παρατηρήσουμε την κατανομή της στην ιστορία (αναλογιζόμενοι, παραδείγματος χάρη, τους κριτικούς οι οποίοι μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα υποστήριζαν μια τέχνη υποταγμένη σε ηθικές αξίες και διδακτικές λειτουργίες) ή και στους κόλπους μιας συγκεκριμένης σύγχρονης κοινωνίας, για να πειστούμε πως τίποτε δεν είναι λιγότερο φυσικό από την ικανότητα να υιοθετούμε μπροστά σε ένα έργο τέχνης και, ακόμη περισσότερο, μπροστά σε οποιοδήποτε αντικείμενο την αισθητική στάση που περιγράφει η ανάλυση ουσίας.

Η επινόηση του καθαρού βλέμματος συντελείται στην ίδια την κίνηση του πεδίου προς την αυτονομία. Πράγματι, όπως είδαμε ήδη, η διακήρυξη της αυτονομίας των αρχών παραγωγής και αξιολόγησης του έργου τέχνης δεν μπορεί να διαχωριστεί από τη διακήρυξη της αυτονομίας του παραγωγού, δηλαδή του πεδίου παραγωγής. Το καθαρό βλέμμα —όπως και η καθαρή ζωγραφική της οποίας είναι το αναγκαστικό συνεπακόλουθο και η οποία είναι φτιαγμένη για να κοιτάζεται καθεαυτή και δι' εαυτή, ως ζωγρα-

φική, ως παιχνίδι μορφών, αξιών και χρωμάτων, με άλλα λόγια ανεξάρτητα από κάθε αναφορά σε υπερβατικές σημασίες— είναι το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας αποκάθαρσης. Είναι το προϊόν μιας αληθινής ανάλυσης ουσίας συντελεσμένης από την ιστορία, κατά τη διάρκεια διαδοχικών επαναστάσεων οι οποίες, όπως στο θρησκευτικό πεδίο, οδηγούν κάθε φορά την καινούρια πρωτοπορία να αντιπαραθέσει στην ορθοδοξία έναν πιο καθαρό ορισμό του είδους, εν ονόματι της επιστροφής στην αυστηρότητα των απαρχών.

Γενικότερα, η εξέλιξη των διαφορετικών πεδίων πολιτιστικής παραγωγής προς μεγαλύτερη αυτονομία συνοδεύεται, όπως είδαμε ήδη, από ένα είδος αναστοχαστικής και κριτικής επανόδου των παραγωγών στην ίδια τους την παραγωγή, επανόδου η οποία τους υποχρεώνει να ανασύρουν την προσίδια αρχή της και τις συγκεκριμένες προπαραδοχές της. Η διακήρυξη της πρωτοκαθεδρίας της μορφής έναντι της λειτουργίας, του τρόπου αναπαράστασης έναντι του αναπαριστώμενου αντικειμένου, στο βαθμό που δηλώνει τη ρήξη με τα εξωτερικά αιτήματα και τη βούληση αποκλεισμού όσων καλλιτεχνών είναι ύποπτοι ότι υποτάσσονται σε αυτά, είναι η πιο ειδική έκφραση της διεκδίκησης της αυτονομίας του πεδίου και της αξίωσής του να παραγάγει και να επιβάλει τις αρχές μιας ειδικής νομιμότητας τόσο στην τάξη της παραγωγής όσο και στην τάξη της δεξίωσης του έργου τέχνης. Να θέτεις σε δεύτερη μοίρα το πράγμα που λέγεται προς όφελος του τρόπου έκφρασής του· να θυσιάζεις το «θέμα», άλλοτε ευθέως υποταγμένο στη ζήτηση, προς χάριν του τρόπου διαχείρισής του, του καθαρού παιχνιδιού των χρωμάτων, των αξιών και των μορφών· να περιορίζεις τη γλώσσα, προκειμένου να στρέψεις την προσοχή στη γλώσσα, όλα αυτά, σε τελευταία ανάλυση, σημαίνουν να διακηρύσσεις την ιδιαιτερότητα και τη μη υποκαταστασιμότητα του προϊόντος και του παραγωγού δίνοντας έμφαση στην πιο ειδική και την πιο αναντικατάστατη όψη της πράξης παραγωγής. Ο καλλιτέχνης αρνείται κάθε εξωτερικό περιορισμό και κάθε εξωτερικό αίτημα και διακηρύσσει τον έλεγχο που ασκεί σε αυτό που τον ορίζει και που κατεξοχήν του ανήκει, δηλαδή στον τρόπο, στη μορφή, στο ύφος, με μια λέξη στην *τέχνη*, που κατ' αυτόν τον τρόπο θεσμίζεται ως ο αποκλειστικός στόχος της τέχνης. Οφείλουμε να παραπέμψουμε στον Ντελακρουά: «Όλα τα θέματα γίνονται καλά μέσω της αξίας του δημιουργού. Ω! νεαρέ καλλιτέχνη, περιμένεις ένα θέμα; Τα πάντα είναι θέμα, εσύ ο ίδιος είσαι το θέμα, είναι οι εντυπώσεις σου, οι συγκινήσεις σου μπροστά στη φύση. Μέσα σου πρέπει να κοιτάς και όχι γύρω σου».[15] Το πραγματικό θέμα του έργου

[15] E. Delacroix, *Œuvres littéraires*, Παρίσι, Grès, 1923, τ. I, σ. 76.

τέχνης δεν είναι τίποτε άλλο παρά ο καλλιτεχνικός τρόπος να βλέπεις τον κόσμο, με άλλα λόγια ο ίδιος ο καλλιτέχνης, ο τρόπος και το ύφος του, αλάθητα σημάδια ότι κατέχει την τέχνη του. Ο Μποντλαίρ και ο Φλομπέρ, στο χώρο της γραφής, ο Μανέ, στο χώρο της ζωγραφικής, εξωθούν τη συνειδητή διακήρυξη της παντοδυναμίας του καλλιτεχνικού βλέμματος ως τις έσχατες συνέπειές της, με τίμημα απίστευτες αντικειμενικές και υποκειμενικές δυσκολίες. Ο «δημιουργός», δείχνοντας ότι είναι ικανός να την εφαρμόσει όχι μόνο στα ταπεινά και χυδαία αντικείμενα, όπως ήθελε ο ρεαλισμός του Σανφλερύ και του Κουρμπέ, αλλά ακόμη και σε αντικείμενα ασήμαντα, μπορεί να διακηρύξει τη σχεδόν θεϊκή του εξουσία μεταστοιχείωσης και να θεμελιώσει την αυτονομία της μορφής έναντι του θέματος, προσδίδοντας ταυτοχρόνως στην καλλιεργημένη πρόσληψη το θεμελιώδες κανονιστικό της πρότυπο.

Ο δεύτερος λόγος αυτής της αναστοχαστικής και κριτικής αναδίπλωσης της τέχνης στον εαυτό της είναι το γεγονός ότι το κλείσιμο του πεδίου παραγωγής δημιουργεί τις συνθήκες μιας σχεδόν τέλειας κυκλικότητας και αναστρεψιμότητας των σχέσεων παραγωγής και κατανάλωσης. Οι υφολογικές αρχές, καθώς γίνονται το κύριο αντικείμενο των θεσιληψιών και των αντιθέσεων μεταξύ των παραγωγών, υλοποιούνται με όλο και πιο αυστηρό, όλο και πιο ολοκληρωμένο τρόπο στα έργα την ίδια στιγμή που διακηρύσσονται όλο και πιο ρητά, όλο και πιο συστηματικά, τόσο στην αντιπαράθεση του παραγωγού με τις επικριτικές απόψεις για το έργο του ή με τα έργα των άλλων παραγωγών, όσο και στο θεωρητικό λόγο που παράγεται για την αντιπαράθεση και από αυτήν. Επιπλέον, η πρακτική εμπέδωση των ειδικών κεκτημένων που είναι εγγεγραμμένα στα έργα του παρελθόντος, καταγεγραμμένα, κωδικοποιημένα, κανονικοποιημένα από ένα ολόκληρο σώμα επαγγελματιών της διαχείρισης και της καθιέρωσης, ιστορικούς της τέχνης και της λογοτεχνίας, σχολιαστές, αναλυτές, κριτικούς, αποτελεί μέρος των όρων εισόδου στο πεδίο παραγωγής. Το αποτέλεσμα είναι ότι, αντίθετα με αυτό που διδάσκει ο αφελής σχετικισμός, ο χρόνος της ιστορίας της τέχνης είναι πραγματικά μη αναστρέψιμος και παρουσιάζει μια μορφή *σωρευτικότητας*. Κανείς δε συνδέεται περισσότερο με την ιδιαίτερη παράδοση του πεδίου, ακόμη και στην πρόθεση ανατροπής της, από τους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, οι οποίοι, υπό τον κίνδυνο να φανούν αφελείς, οφείλουν αναπόφευκτα να λάβουν θέση σε σχέση με όλες τις προηγούμενες προσπάθειες υπέρβασης που έχουν συμβεί στην ιστορία του πεδίου και στο χώρο των δυνατοτήτων που αυτό επιβάλλει στους νεοεισερχόμενους.

Ό,τι συμβαίνει στο πεδίο συνδέεται όλο και περισσότερο με την ιδιαίτερη

ιστορία του πεδίου και μόνο με αυτή, και άρα είναι όλο και πιο δύσκολο να εξαχθεί με αφετηρία την κατάσταση του κοινωνικού κόσμου τη δεδομένη στιγμή που το μελετάμε (όπως ισχυρίζεται ότι κάνει μια «κοινωνιολογία» που αγνοεί την ιδιαίτερη λογική του πεδίου). Η κατάλληλη πρόσληψη έργων τα οποία, όπως τα Brillo Boxes του Γουόρχολ ή οι μονόχρωμοι πίνακες του Κλάιν, οφείλουν προφανώς την ύπαρξή τους, την αξία τους και τις τυπικές τους ιδιότητες στη δομή του πεδίου και, άρα, στην ιστορία του, δεν μπορεί παρά να είναι διαφορική, διακριτική, να δίνει δηλαδή ιδιαίτερη προσοχή στις αποκλίσεις από τα άλλα έργα, τόσο τα σύγχρονα όσο και τα παρελθόντα. Όπως η παραγωγή, έτσι και η κατανάλωση των έργων που προέρχονται από μια μακρά παράδοση ρήξης με την παράδοση τείνει να γίνεται απ' άκρου σ' άκρον ιστορική, κι ωστόσο όλο και περισσότερο εντελώς αποϊστορικοποιημένη: πράγματι, η ιστορία που βάζουν στο παιχνίδι πρακτικά η αποκωδικοποίηση και η εκτίμηση ανάγεται όλο και περισσότερο στην καθαρή ιστορία των μορφών, συσκοτίζοντας πλήρως την κοινωνική ιστορία των αγώνων για τις μορφές, η οποία αποτελεί τη ζωή και την κίνηση του καλλιτεχνικού πεδίου.

Μ' αυτόν τον τρόπο λοιπόν η κοινωνιολογική ανάλυση απαντά στην πρόκληση που της απευθύνει η φορμαλιστική αισθητική, η οποία δεν ενδιαφέρεται για τίποτε άλλο εκτός από τις μορφές, τόσο στο επίπεδο της δεξίωσης όσο και σ' αυτό της παραγωγής. Πράγματι, τα έργα που προέρχονται από μια καθαρά μορφική επιδίωξη μοιάζουν να έχουν γίνει για να καθιερώσουν την αποκλειστική εγκυρότητα της εσωτερικής ανάγνωσης, μιας ανάγνωσης προσηλωμένης μόνο στις ιδιότητες της μορφής, και για να ακυρώσουν ή να απαξιώσουν όλες τις προσπάθειες που στοχεύουν να τα αναγάγουν στα κοινωνικά συμφραζόμενα ενάντια στα οποία έχουν συσταθεί.[16] Αρκεί πάντως, για να αντιστρέψουμε την κατάσταση, να παρατηρήσουμε πως η άρνηση που αντιτείνει η φορμαλιστική φιλοδοξία σε κάθε είδους ιστορικοποίηση στηρίζεται στην άγνοια των ιδιαίτερων κοινωνικών συνθηκών δυνατότητάς της, όπως εξάλλου και η φιλοσοφική αισθητική που καταγράφει και επικυρώνει αυτήν τη φιλοδοξία... Και στις δύο περιπτώσεις, λησμονείται η ιστορική διεργασία κατά τη διάρκεια της οποίας εγκαθιδρύονται οι κοινωνικές συνθήκες της ελευθερίας από τους εξωτερικούς καθορι-

---

[16] Πρέπει να συσχετίσουμε το γεγονός πως γύρω στο 1880 η μουσική γίνεται η τέχνη αναφοράς, για τους υποστηρικτές τουλάχιστον της καθαρής τέχνης, με την εξέλιξη προς τον αισθητικό *φορμαλισμό*, ο οποίος, στην ποίηση τουλάχιστον, συνοδεύει την αυτονόμηση του πεδίου που απορρέει από τη λογική των ειδικών επαναστάσεων.

σμούς, δηλαδή το σχετικά αυτόνομο πεδίο παραγωγής και η καθαρή αισθητική την οποία αυτό καθιστά δυνατή.

Οι συνθήκες της καθαρής ανάγνωσης

Όπως η «καθαρή» πρόσληψη των ζωγραφικών ή των μουσικών έργων, έτσι και η «καθαρή» ανάγνωση, την οποία απαιτούν επιτακτικά τα πιο προχωρημένα έργα της πρωτοπορίας και την οποία οι κριτικοί και οι κάθε είδους επαγγελματίες αναγνώστες τείνουν να εφαρμόζουν σε όλα τα νόμιμα έργα, είναι ένας *κοινωνικός θεσμός*, που αποτελεί την κατάληξη όλης της ιστορίας του πεδίου της πολιτιστικής παραγωγής, μιας ιστορίας της παραγωγής του καθαρού συγγραφέα και του καθαρού καταναλωτή, στην παραγωγή του οποίου συμβάλλει αυτό το πεδίο παράγοντας για λογαριασμό του. Το κείμενο, επειδή είναι το προϊόν ενός ιδιαίτερου τύπου κοινωνικών συνθηκών, αξιώνει την ύπαρξη ενός αναγνώστη ικανού να υιοθετήσει τη στάση που αντιστοιχεί στις συνθήκες αυτές: όταν αποτελεί την έκφραση ενός πεδίου που έχει φτάσει σε υψηλό βαθμό αυτονομίας, περικλείει μια εντολή, μια κλήτευση, αυτήν ακριβώς που καταγράφουν και επικυρώνουν, δίχως να το ξέρουν, οι περισσότερες θεωρίες της δεξίωσης και της ανάγνωσης. Πράγματι, στο βαθμό που θεμελιώνονται σε μια ανάλυση της βιωμένης εμπειρίας του καλλιεργημένου αναγνώστη που μοιάζει φαινομενολογική, είναι καταδικασμένες να εξάγουν από αυτό το προσωποποιημένο κανονιστικό πρότυπο θέσεις που είναι και αυτές με τη σειρά τους αφελώς κανονιστικές.

Είτε τον βαπτίζουν «υπόρρητο αναγνώστη» ακολουθώντας τη θεωρία της δεξίωσης (και τον Βόλφγκανγκ Ίζερ), είτε «αρχιαναγνώστη» με τον Μικαέλ Ριφφατέρ,[17] είτε «ενημερωμένο αναγνώστη» με τον Στάνλεϋ Φις,[18] ο αναγνώστης για τον οποίον μιλάει στην πραγματικότητα η ανάλυση —με την περιγραφή, παραδείγματος χάρη, της εμπειρίας της ανάγνωσης ως συγκράτησης και πρόκτησης στον Βόλφγκανγκ Ίζερ—[19] δεν είναι άλλος από τον ίδιο το θεωρητικό, ο οποίος, ακολουθώντας ως προς αυτό το σημείο μια κλίση πολύ κοινή στην περίπτωση του lector, λαμβάνει ως αντικείμενο την

---

[17] M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Παρίσι, Flammarion, 1971.

[18] S. Fish, «Literature in the Reader», *New Literary History*, τχ. 2, 1970, σ. 123 κ.ε.

[19] W. Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Βρυξέλλες, Pierre Mardaga, 1984, σ. 209 κ.ε.

ίδια του τη μη κοινωνιολογικά αναλυμένη εμπειρία ως καλλιεργημένου αναγνώστη. Δε χρειάζεται να επεκτείνουμε ιδιαίτερα την εμπειρική παρατήρηση για να ανακαλύψουμε ότι ο αναγνώστης τον οποίον επικαλούνται τα καθαρά έργα είναι το προϊόν κοινωνικών συνθηκών εξαίρεσης οι οποίες αναπαράγουν (mutatis mutandis) τις κοινωνικές συνθήκες παραγωγής τους (υπ' αυτή την έννοια, ο δημιουργός και ο νόμιμος αναγνώστης μπορούν να αντικαταστήσουν ο ένας τον άλλον).[20]

Με άλλα λόγια, εδώ, για μια ακόμη φορά, η ρήξη με τη διαισθησιαρχία και τη ναρκισσιστική αυτάρκεια της ερμηνευτικής παράδοσης δεν μπορεί να συντελεστεί παρά μόνον εντός και μέσω της επανοικειοποίησης ολόκληρης της ιστορίας του πεδίου παραγωγής που έχει παραγάγει τους παραγωγούς, τους καταναλωτές και τα προϊόντα, άρα και τον ίδιο τον αναλυτή: δηλαδή εντός και μέσω μιας ιστορικής και κοινωνιολογικής εργασίας που συνιστά τη μόνη αποτελεσματική μορφή αυτογνωσίας. Μόνον υπό αυτή την έννοια, η οποία είναι διαμετρικά αντίθετη από αυτήν που της δίνει η «ερμηνευτική παράδοση», μπορούμε να δηλώσουμε πως «εντέλει, κάθε γνώση [Verstehen] είναι και μια αυτογνωσία».[21]

Κατανοώ σημαίνει ανακτώ μια αναγκαιότητα, ένα λόγο ύπαρξης, ανακατασκευάζοντας, στη συγκεκριμένη περίπτωση ενός συγκεκριμένου συγγραφέα, ένα γενεσιουργό τύπο, η γνώση του οποίου μου επιτρέπει να αναπαραγάγω, σε ένα άλλο επίπεδο, την ίδια την παραγωγή του έργου, να νιώσω την αναγκαιότητά του να συντελείται έξω από κάθε εμπαθητική εμπειρία. Η απόκλιση μεταξύ της εξαναγκαστικής ανακατασκευής και της συμμετοχικής κατανόησης δεν είναι ποτέ άλλοτε τόσο έκδηλη όσο όταν ο ερμηνευτής οδηγείται από τη δουλειά του να νιώσει ως αναγκαίες τις πρακτικές δρώντων που στο πεδίο της διανόησης ή στο κοινωνικό πεδίο κατέχουν θέσεις ολότελα απομακρυσμένες από τις δικές του, άρα θέσεις που έχουν όλα τα χαρακτηριστικά ώστε να του φανούν βαθύτατα «αντιπαθη-

---

[20] Κάθε πολιτιστικό αγαθό, λογοτεχνικό κείμενο, ζωγραφικό ή μουσικό έργο, είναι το αντικείμενο εκτιμήσεων που ποικίλλουν ανάλογα με τη διάθεση και την πολιτισμική επάρκεια των αποδεκτών του, σήμερα δηλαδή, ανάλογα με την κεκτημένη κατάρτιση και την παλαιότητα της απόκτησής της (πρβλ. P. Bourdieu και A. Darbel, μαζί με τον D. Schnapper, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, *ό.π.*, όπου προτείνεται ένα μοντέλο των παραλλαγών της δεξίωσης των ζωγραφικών έργων το οποίο είναι έγκυρο και για το σύνολο των πολιτιστικών έργων).

[21] H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Τύμπινγκεν, Mohr, 2η έκδ., 1965, σ. 246· γαλλ. μτφρ. *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Παρίσι, Éd. du Seuil, 1976 (1η γερμανική έκδοση, 1960).

τικές».[22] Η απαραίτητη εργασία για την ανακατασκευή του γενεσιουργού τύπου που βρίσκεται στην απαρχή του έργου δεν έχει καμία σχέση με αυτή την άμεση και αδιαμεσολάβητη ταύτιση του μοναδικού εγώ του αναγνώστη με το μοναδικό εγώ του δημιουργού την οποία επικαλείται η ρομαντική άποψη της «ζώσας ανάγνωσης», η οποία, ιδίως στον Χέρντερ, γίνεται κατανοητή ως ένα είδος μαντικής διαίσθησης της ψυχής του συγγραφέα· και η πρακτική της ανάγνωσης, όπως την παρατηρούμε στον ίδιο τον Ζορζ Πουλέ (έχω στο μυαλό μου την ανάλυση μιας οποιασδήποτε σελίδας της *Κυρίας Μποβαρύ*), δεν έχει καμία σχέση με όσα λέει στο *Phénoménologie de la lecture* [*Φαινομενολογία της ανάγνωσης*], με μια προσπάθεια δηλαδή να μπει ο αναγνώστης στη θέση του συγγραφέα, προκειμένου να ξαναζήσει κατά κάποιον τρόπο μια ενυπάρχουσα στο έργο εμπειρία, προκειμένου να φτάσει σε αυτήν την κατάσταση εμπαθητικής συγχώνευσης όπου η «συνείδηση» του αναγνώστη «συμπεριφέρεται σαν να ήταν τάχα η συνείδηση» του συγγραφέα.

Η ρομαντική αναπαράσταση της ανάγνωσης παραμένει τόσο ζωντανή στη σχολική παράδοση, λογοτεχνική ή φιλοσοφική, γιατί προσφέρει αναμφίβολα την καλύτερη δικαίωση στην τάση του lector να ταυτίζεται με τον auctor και να συμμετέχει έτσι, διά πληρεξουσίου, στη «δημιουργία» — ταύτιση που ορισμένοι εμπνευσμένοι ερμηνευτές συγκρότησαν σε θεωρία, ορίζοντας την ερμηνεία ως «δημιουργική» δραστηριότητα.[23] Θα μπορούσαμε, κατά τον τρόπο του Μπασελάρ, ο οποίος έκανε λόγο

---

[22] Παραπέμπω εδώ σε μια συνέντευξη όπου, για να επιχειρήσω να υπενθυμίσω τη διαφορά μεταξύ της λογικής της καταγγελίας και της λογικής της κατανόησης, έλεγα, ενάντια σε όλους τους εισαγγελείς και τους δημόσιους κατηγόρους που είχαν ξεσηκωθεί για να καταδικάσουν τον Χάιντεγκερ, πως «εγώ θα ήμουν ο καλύτερος συνήγορός του» (βλ. P. Bourdieu, «Ich glaube ich wäre sein bester Verteidiger», *Das Argument*, τχ. 171, Οκτώβριος 1988, σσ. 723-726).

[23] Μεταξύ όσων επιχείρησαν να συγκροτήσουν σε θεωρία τη δημιουργική ανάγνωση μπορούμε να αναφέρουμε, από την πλευρά της λογοτεχνίας, τον Gérard Genette (G. Genette, «Raisons de la critique pure», *Figures*, τ. II, Παρίσι, Éd. du Seuil, 1969, σσ. 6-22) και, από την πλευρά της φιλοσοφίας, τον H. G. Gadamer (H. G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, *ό.π.*, και *L'Art de comprendre. Herméneutique et tradition philosophique*, *Écrits 1 et 2*, Παρίσι, Aubier, 1991), ο οποίος, ενάντια στην ιστορικιστική αναγωγή, αρνείται να δει στις προθέσεις του συγγραφέα το έσχατο μέτρο της ερμηνείας και θεωρεί πως «η ερμηνεία είναι ένα εγχείρημα όχι μόνον αναπαραγωγικό αλλά και παραγωγικό». Μόνον όμως στα γραπτά του Χάιντεγκερ για την ποίηση (και ιδίως στα δοκίμιά του «Γύρω από τη φύση της γλώσσας» και «Η προέλευση του έργου τέχνης») ολοκληρώθηκε αυτή η θεωρία της ανάγνωσης ως μυστικιστικού αναθήματος: εγκαταλείπομαι στις λέξεις σημαίνει ανακτώ την αποκάλυψη του είναι που συντελέστηκε στο ποίημα και

για «κοσμικό ναρκισσισμό» με αφορμή μια αισθητική εμπειρία της φύσης θεμελιωμένη στη σχέση «είμαι όμορφος επειδή η φύση είναι όμορφη και η φύση είναι όμορφη επειδή εγώ είμαι όμορφος»,[24] να αποκαλέσουμε *ερμηνευτικό ναρκισσισμό* αυτήν τη μορφή συνάντησης με τα έργα και τους συγγραφείς στην οποία ο ερμηνευτής δηλώνει την ευφυΐα και το μεγαλείο του επειδή έχει την ευφυΐα να λειτουργεί εμπαθητικά με τους μεγάλους συγγραφείς. Η κοινωνική ιστορία των ερμηνειών που θα έπρεπε να συνοδεύει κάθε καινούρια ερμηνεία, ή μάλλον να προηγείται κάθε καινούριας ερμηνείας, δε θα τελείωνε ποτέ αν ξεκινούσε να απαριθμεί τα λάθη που έχουν διαπράξει τόσοι και τόσοι ερμηνευτές, μόνο και μόνο επειδή πίστεψαν πως είχαν το δικαίωμα να βλέπουν τους δημιουργούς «τους» κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσίν τους, αποδίδοντάς τους έτσι σκέψεις και συναισθήματα αυστηρά εντοπισμένα και χρονολογημένα. Θυμόμαστε όλοι το μεγαλόστομο και γελοίο υπομνηματισμό των κλασικών του σχολείου· πλήθος όμως εκλεπτυσμένων αναγνώσεων που θεμελιώνονται αποκλειστικά στην προβλητική ταύτιση και την κατά το μάλλον ή ήττον συνειδητή μεταβίβαση γίνονται αποδεκτές με μεγαλύτερη επιείκεια μόνο και μόνο γιατί οι ηθικοπρακτικές διαθέσεις που εκφράζονται σ' αυτές είναι λιγότερο χοντροκομμένες. Με δυο λόγια, δεν μπορούμε να ξαναζήσουμε ή να αναβιώσουμε το βίωμα των άλλων και δεν είναι η συμπάθεια αυτή που οδηγεί στην αληθινή κατανόηση, είναι η αληθινή κατανόηση που οδηγεί στη συμπάθεια, ή, ακόμη καλύτερα, σε αυτό το είδος amor intellectualis, το οποίο θεμελιώνεται στην απάρνηση του ναρκισσισμού και συνοδεύει την ανακάλυψη της αναγκαιότητας.[25]

Μόνο μια κοινωνιολογική κριτική της καθαρής ανάγνωσης, η οποία θα έχει οργανωθεί ως ανάλυση των κοινωνικών συνθηκών δυνατότητας αυτής της μοναδικής δραστηριότητας, μπορεί να επιτρέψει τη ρήξη με τις προπαραδοχές που σιωπηρά προϋποθέτει και, ενδεχομένως, την απελευθέρωση από τις δεσμεύσεις και τους περιορισμούς τους οποίους την αναγκάζει να αποδεχτεί η άγνοια αυτών των συνθηκών και αυτών των προπαραδοχών.[26]

συνεχίζει να συντελείται· «αφήνω τις λέξεις να είναι» κατά τον τρόπο του ποιητή, η έκκληση του οποίου στο είναι συνιστά δώρο και δόσιμο, σημαίνει αναπαράγω τη δημιουργική πράξη η οποία γεννά το είναι, δίνοντας το λόγο στο είναι.

[24] G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Παρίσι, J. Corti, 1942, σ. 37· στα ελληνικά, *Το νερό και τα όνειρα*, μτφρ. Έλση Τσούτη, Αθήνα, εκδ. Χατζηνικολή, 1985.

[25] Κι αυτό ισχύει εξίσου τόσο για την ερμηνεία του κειμένου μιας συνομιλίας με έναν απλό αμύητο όσο και για την κατανόηση του έργου ενός διάσημου συγγραφέα (κάτι το οποίο δε σημαίνει πως αυτό το τελευταίο δε θέτει ιδιαίτερα προβλήματα, ιδίως εξαιτίας του γεγονότος ότι ο συγγραφέας ανήκει σε ένα πεδίο).

[26] Μοιάζοντας πολύ με ό,τι ήταν σε παλαιότερες εποχές η ιστορική κριτική των ιερών κειμένων (θα πρέπει εδώ για μιαν ακόμη φορά να επικαλεστούμε τον Spinoza), η ανά-

Παραδόξως, η φορμαλιστική κριτική, που διατείνεται πως είναι αποδεσμευμένη από κάθε αναφορά στους θεσμούς, αποδέχεται σιωπηρά όλες τις «θέσεις» που είναι εγγεγραμμένες στην ύπαρξη του θεσμού από τον οποίον αντλεί την αυθεντία της: τείνει να αποκλείει κάθε αληθινή αναρώτηση γύρω από το θεσμό της ανάγνωσης, δηλαδή τόσο γύρω από τον προσδιορισμό του σώματος των καθιερωμένων από το θεσμό κειμένων όσο και γύρω από τον καθορισμό του νόμιμου τρόπου ανάγνωσης, ο οποίος συλλαμβάνει (σύμφωνα με, κατά το μάλλον ή ήττον, κωδικοποιημένα ερμηνευτικά πλαίσια) κείμενα που έχουν συσταθεί ως αυτάρκεις πραγματικότητες που περικλείουν μέσα τους το λόγο της ύπαρξής τους.

Δεν μπορούμε να βγούμε από το μαγευμένο κύκλο των legenda που παράγουν το modus legendi που τα αναπαράγει ως τέτοια, ως αντικείμενα δηλαδή που αξίζει να διαβαστούν, και μάλιστα να διαβαστούν ως άχρονα αντικείμενα μιας καθαρά αισθητικής απόλαυσης, παρά μόνον υπό την προϋπόθεση ότι θα τον εκλάβουμε ως αντικείμενο σε δύο σύνολα ερευνών: αφενός, μιας ιστορίας της προοδευτικής επινόησης της καθαρής ανάγνωσης, τρόπου κατανόησης έργων που συνδέεται στενά με την αυτονόμηση του πεδίου λογοτεχνικής παραγωγής και τη συνακόλουθη εμφάνιση έργων που ζητούν να διαβαστούν (και να ξαναδιαβαστούν) καθεαυτά και δι' εαυτά· αφετέρου, μιας ιστορίας της διαδικασίας κανονικοποίησης που οδήγησε στη σύσταση ενός σώματος έργων του κανόνα των οποίων την αξία το σχολικό σύστημα τείνει να αναπαράγει στο διηνεκές παράγοντας υποψιασμένους, δηλαδή προσηλυτισμένους, καταναλωτές και καθαγιαστικά σχόλια. Πράγματι, η ανάλυση του κριτικού λόγου για τα έργα είναι ταυτοχρόνως ένα κριτικό προαπαιτούμενο για την επιστήμη των έργων και μια συμβολή στην επιστήμη της παραγωγής έργων ως αντικειμένων πίστης.

Δίχως να μου περνά καν η σκέψη να σκιαγραφήσω εδώ αυτό το πρόγραμμα (το οποίο εξάλλου έχει υλοποιηθεί εν μέρει στο έργο ιστορικών),[27] θα ήθελα μονάχα να

λυση των κοινωνικών χρήσεων των πολιτιστικών αγαθών δεν έχει ως σκοπό της —ούτε καν, μου φαίνεται, ως αποτέλεσμά της, όπως ισχυρίζονται ότι πιστεύουν οι υπερασπιστές της καθεστηκυίας τάξης— την καταστροφή του πολιτισμού μέσω της σχετικοποίησης· περικλείει μια κριτική της πολιτισμικής *δεισιδαιμονίας* και του πολιτισμικού *φετιχισμού* που θέλουν τα έργα από εργαλεία παραγωγής, και άρα επινόησης και δυνατής ελευθερίας, να μετατρέπονται σε κληρονομιά, κληρονομιά που τελικά γίνεται ρουτίνα και πράγμα.

[27] Πρβλ. R. Chartier (επιμ.), *Pratiques de la lecture*, Μασσαλία, Rivages, 1985 (ιδιαίτερα το «Du livre au lire», σσ. 61-82).

υπογραμμίσω τη συγγένεια μεταξύ της θέσης του lector και της αποϊστορικοποιημένης και αποϊστορικοποιητικής ανάγνωσης ενός σώματος έργων του κανόνα που είναι και αυτά αποϊστορικοποιημένα. Ξέρουμε πως, μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα, η ιδέα, την οποία δε χρειάζεται να καταστήσουμε ρητή —τόσο μας φαίνεται αυτονόητη—, μιας παγχρονικής ανθρωπότητας βρίσκεται στη βάση της επιλογής αυτού που αποκαλούμε «ανθρωπιστικές σπουδές».[28] Αυτή η κουλτούρα έχει φτιαχτεί ως επί το πλείστον από τα μεγάλα κείμενα της ελληνικής και ρωμαϊκής αρχαιότητας, τα οποία, μέσα από τα σχόλια και τις γραμματικές και ρητορικές ασκήσεις των οποίων αποτέλεσαν αντικείμενο, προορίζονται να παράσχουν το απόθεμα των αιώνιων τόπων που είναι απαραίτητοι για να στοχαστούμε γύρω από τα θεμελιώδη ζητήματα της πολιτικής, της ηθικής και της μεταφυσικής.[29] Όπως παρατηρεί ο Ντυρκέμ, «τα πάντα όφειλαν να κρατούν τη νεολαία σε αυτή την πεποίθηση ότι ο άνθρωπος ήταν παντού και πάντοτε όμοιος με τον εαυτό του· ότι οι μόνες αλλαγές που παρουσιάζει στην ιστορία περιορίζονται σε εξωτερικές και επιφανειακές τροποποιήσεις [...]. Δε θα μπορούσαμε λοιπόν, βγαίνοντας από το σχολείο, να συλλάβουμε με άλλον τρόπο την ανθρώπινη φύση παρεκτός ως ένα είδος αιώνιας, αναλλοίωτης, αμετάβλητης πραγματικότητας, ανεξάρτητης από το χώρο και το χρόνο, επειδή παραμένει ανεπηρέαστη από την ποικιλότητα των τόπων και των συνθηκών».[30] Καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, οι αρχαίες γλώσσες και οι αρχαίες λογοτεχνίες συνέχισαν να κυριαρχούν στα προγράμματα και, παρ' όλες τις προσπάθειες μιας μειονοτικής τάσης που ήθελε, στο πνεύμα της Εγκυκλοπαίδειας, να εκπαιδεύσει τους μαθητές στην παρατήρηση και στον πειραματισμό, η

---

[28] Ο Durkheim δείχνει, για παράδειγμα, πως η ανθρωπιστική παράδοση περιόριζε τον ελληνορωμαϊκό κόσμο σε «ένα είδος εξωπραγματικού, ιδεατού χώρου, κατοικημένου το δίχως άλλο από πρόσωπα που είχαν ζήσει μέσα στην ιστορία, ωστόσο, έτσι όπως παρουσιάζονταν, δεν είχαν τίποτε το ιστορικό» και χρεώνει αυτή την αποϊστορικοποίηση στην ανάγκη να εξουδετερωθεί κατά κάποιον τρόπο η παγανιστική λογοτεχνία, έτσι ώστε να μπορέσει να αποτελέσει τη βάση ενός παιδαγωγικού εγχειρήματος που θα είχε ως στόχο του την εμπέδωση μιας χριστιανικής έξης (É. Durkheim, *L'Évolution pédagogique en France*, Παρίσι, PUF, 1938, τ. II, σ. 99).

[29] Ξέρουμε πως στη Γαλλία, μέχρι την Επανάσταση, οι κλασικές γλώσσες και η κλασική λογοτεχνία συνιστούσαν τη βάση της εκπαίδευσης, ενώ τα σύγχρονα διδακτικά αντικείμενα, όπως η φυσική, εμφανίζονταν μόνο στην τελευταία τάξη της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης (πρβ. F. de Dainville, «L'enseignement scientifique dans les collèges des jésuites», στο René Taton [επιμ.], *Enseignement et Diffusion des sciences en France au XVIIIe siècle*, Παρίσι, Hermann, 1964, σσ. 27-65· P. Costabel, «L'oratoire de France et ses collèges», *στο ίδιο*, σσ. 67-100). Για τις Ηνωμένες Πολιτείες και την Αγγλία, βλ. L. Gossman, «Literature and Education», *New Literary History* [The University of Virginia], τχ. 13, 1982, σσ. 364-365, σημ. 8.

[30] É. Durkheim, *L'Évolution pédagogique en France*, *ό.π.*, τ. II, σ. 128.

παιδαγωγική παραμένει προσανατολισμένη στην κατάκτηση της ρητορικής (μέσα από το λατινικό και το γαλλικό δημόσιο λόγο) και στην ηθική εκπαίδευση ή, ακριβέστερα, στην «εξύψωση της σκέψης».[31] Ο συνδυασμός ενός καθολικοκρατικού ανθρωπισμού και μιας φορμαλιστικής ανάγνωσης των κειμένων βρίσκει την ολοκλήρωσή του, κατά την Τρίτη Δημοκρατία, στον εκκοσμικευμένο πνευματισμό που συνιστά η πανεπιστημιακή λατρεία του έργου ως μορφής καθαρής (με το σχολικό είδος της «ερμηνείας των κειμένων») και κατάλληλης να εισέλθει στο πάνθεον των συγγραφέων του κανόνα προκειμένου να χρησιμεύσει ως βάση σε μια δημοκρατική και εθνική συμμαχία θεμελιωμένη στην εξουδετέρωση, μέσω της αποπραγματοποίησης και του εκλεκτικισμού, όλων των συγκρούσεων που θα ήταν ικανές να διαιρέσουν τις διάφορες παρατάξεις των κυρίαρχων (πίστη και λόγος, συντηρητισμός και προοδευτισμός, κτλ). Έτσι, όπως σημειώνει ο Λάιονελ Γκόσσμαν, παρατηρούμε πως μετά το 1870, στην Αγγλία και στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπως και στη Γαλλία, η διδασκαλία της λογοτεχνίας, η οποία μέχρι τότε ήταν στραμμένη προς την εκμάθηση της γραφής και του δημόσιου λόγου (στις αγγλοσαξονικές χώρες με μεγαλύτερη έμφαση σε αυτό που αποκαλούμε elocution), γίνεται σταδιακά μια «*διαδικασία εκτίμησης*», «κατάλληλη να καλλιεργήσει το συναίσθημα και τη φαντασία», ενώ η διδασκαλία της ρητορικής παραχωρεί όλο και περισσότερο τη θέση της σε μια κουλτούρα του γούστου και σε μια προετοιμασία της δεξίωσης.[32]

Υπάρχει ένας δεσμός αμοιβαίας εξάρτησης μεταξύ της φύσης των προτεινόμενων προς ανάγνωση κειμένων και της μορφής της ανάγνωσης που τους γίνεται. Η ανάγνωση του lector προϋποθέτει τη *σχολή*, κατάσταση κοινωνικά θεσμισμένου *ελεύθερου χρόνου μελέτης* κατά την οποία μπορούμε να «παίζουμε με σοβαρό τρόπο» (*σπουδαίως παίζειν*) και να παίρνουμε στα σοβαρά τα παιγνιώδη πράγματα· κατ' αυτόν τον τρόπο είναι διατεθειμένη να εκχωρήσει αυτό ακριβώς που ζητάνε αυτά τα παιγνιώδη πράγματα τόσο από το αποϊστορικοποιημένο έργο της πανεπιστημιακής παράδοσης όσο και από το λογοτεχνικό έργο που γεννιέται από τη φορμαλιστική πρόθεση.

Η καθαρή παραγωγή παράγει και προϋποθέτει την καθαρή ανάγνωση, και τα ready-made δεν είναι κατά κάποιον τρόπο τίποτε άλλο από το όριο όλων των έργων που έχουν παραχθεί για το σχόλιο και από το σχόλιο. Όσο

---

[31] Πρβλ. M. Arnold, *A French Eton, or Middle Class Education and the State*, Λονδίνο και Κέμπριτζ, 1864 (αναφορά μιας έρευνας που έγινε στο Λύκειο της Τουλούζης το 1859), και A. Vuillemain, «Rapport au roi sur l'instruction secondaire», *Le Moniteur universel*, 8 Μαρτίου 1843, σσ. 385-391, παρατίθενται στο L. Gossman, «Literarure and Education», *ό.π.*, σ. 365. Βλ., επίσης, A. Prost, *L'Enseignement en France, 1800-1867*, Παρίσι, A. Colin, 1968, σσ. 52-68.

[32] L. Gossman, «Literature and Education», *ό.π.*, σσ. 341-371, και ειδικότερα σ. 355.

το πεδίο κερδίζει σε αυτονομία, τόσο ο συγγραφέας νιώθει πως έχει το δικαίωμα να γράφει έργα προορισμένα να *αποκρυπτογραφηθούν*, άρα έργα υποταγμένα σε μια ανάγνωση *επαναλαμβανόμενη που είναι αναγκαία για να εξερευνήσουμε, χωρίς να την εξαντλήσουμε, την εγγενή πολυσημία* του έργου. Από τη δική της πλευρά, η «καθαρή» ανάγνωση, η οποία αποκλείει κάθε αναφορά που θα μπορούσε να αναχθεί στην κοινωνική ιστορία της παραγωγής και των παραγωγών, και κάθε ιστορική πρόθεση που θα μπορούσε να ενεργοποιήσει εκ νέου την πολεμική ή την πολιτική αρετή του λογοτεχνικού έργου, συναντά φυσικά την «πρόθεση» (όπως έλεγε ο Πανόφσκυ) όλων των έργων που δεν έχουν άλλη πρόθεση από το να μην έχουν πρόθεση, ειδεμή την πρόθεση που είναι εγγεγραμμένη στην ίδια τη μορφή του έργου. Συνεπάγεται επομένως πως η scholastic view[33] για την οποία έκανε λόγο ο Όστιν δεν είναι ποτέ άλλοτε τόσο *αόρατη* όσο όταν οι scholars όλων των χωρών, εγκλωβισμένοι στον τέλειο κύκλο τον οποίον περιγράφουν εν αγνοία τους οι αισθητικές τους θεωρίες, βυθίζουν, όπως η Ηρωδιάδα του Μαλλαρμέ, το καθαρό βλέμμα μιας αποϊστορικοποιητικής ανάγνωσης στον καθρέφτη ενός καθαρού και τέλεια αποϊστορικοποιημένου έργου.

Η φτώχεια του ανιστορισμού

Το δίχως άλλο δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η σχολαστική θεώρηση του κόσμου, και όλες οι αναμφισβήτητες (ακριβώς επειδή είναι θεσμισμένες) προπαραδοχές που σιωπηρά χρησιμοποιεί, δεν αποκαλύπτονται ποτέ τόσο ανοιχτά όσο στην περίπτωση της φιλοσοφίας: παραδόξως, η ένταξη σε ένα

---

[33] Έχω καταδείξει αλλού πως η τάση να επεκτείνεται σχεδόν χωρίς όρια η στάση του lector, στάση που έχει χαρακτηρίσει ορισμένες μορφές του εθνολογικού και σημειολογικού στρουκτουραλισμού, και να παραδίδονται στην «ανάγνωση» «πράγματα» που δεν έχουν γίνει (μόνον) για να διαβαστούν (δηλαδή, φύρδην μίγδην: οι τελετές, οι στρατηγικές συγγένειας, τα έργα τέχνης ή ακόμη και μερικές μορφές λόγου) αποτελεί την αρχή συστηματικών σφαλμάτων. Το παράδειγμα των σφαλμάτων ετούτων είναι αυτό που ο Bakhtine αποκαλεί φιλολογισμό, εγγράμματη έκθεση στο νεκρό γράμμα η οποία θέλει να συστήσει τη γλώσσα ως κώδικα που επιτρέπει την αποκρυπτογράφηση ενός μηνύματος που σιωπηρά θεωρείται ότι δε διαθέτει άλλη λειτουργία από αυτήν που έχει για τον επιστήμονα, με άλλα λόγια να αποκρυπτογραφηθεί. Δεν μπορούμε να ξεφύγουμε από τον *επιστημοκεντρισμό* παρά μόνον πληρώνοντας το τίμημα ενός στοχασμού που είναι στον ύψιστο βαθμό επιστημολογικός, καθώς λαμβάνει ως αντικείμενό του την ίδια την επιστημονική στάση, το θεωρητικό σημείο θέασης και όλα όσα το διακρίνουν από το πρακτικό σημείο θέασης.

σύμπαν τοποθετημένο κάτω από το έμβλημα της *σχολής*, της ανιδιοτελούς άσκησης, της τελικότητας χωρίς τέλος, δεν προδιαθέτει αναγκαστικά στην αντικειμενοποίηση όλων των συνθηκών δυνατότητας της αισθητικής εμπειρίας, την οποία ο Καντ χαρακτηρίζει ορθά ως «καθαρή άσκηση της δυνατότητας του αισθάνεσθαι» ή «ανιδιοτελές παιχνίδι της αισθαντικότητας». Για να είμαστε πιο ακριβείς, η φιλοσοφία της ιστορίας της φιλοσοφίας την οποία οι καθηγητές φιλοσοφίας κάθε θεωρητικής πεποίθησης[34] χρησιμοποιούν *πρακτικά* στην ανάγνωση των φιλοσοφικών κειμένων, και της οποίας ο Γκάνταμερ παράγει τη ρητή θεωρία, δεν τους απομακρύνει κατά κανέναν τρόπο, στο πλαίσιο των θεωριών τους για την πρόσληψη των πολιτιστικών έργων (των οποίων μια ιδιαίτερη περίπτωση είναι οι θεωρίες της ανάγνωσης), από το μαγευμένο κύκλο της καθαρής ανάγνωσης κειμένων αποκαθαρμένων από κάθε ιστορική προσκόλληση.

Θα έπρεπε να φέρουμε στο φως το σύνολο των προπαραδοχών που είναι συστατικές της *φιλοσοφικής δόξας*, παράδοξης πραγματικότητας που παραμένει αυστηρά προφυλαγμένη από τις πλέον «ριζοσπαστικές» αμφισβητήσεις που επιτελούν οι εγκεκριμένοι κριτικοί της *δόξας*· και ιδίως όλες εκείνες τις προπαραδοχές που χρησιμοποιούνται, πρακτικά, στη «φιλοσοφική» ανάγνωση κειμένων τα οποία η σχολική παράδοση χαρακτηρίζει «φιλοσοφικά», δηλαδή κείμενα που επιζητούν αυτή την ανάγνωση. Θα βλέπαμε τότε ότι η αποϊστορικοποιημένη και αποϊστορικοποιητική ανάγνωση του ιστορικού της φιλοσοφίας τείνει να θέσει εντός παρενθέσεων (κατά το μάλλον ή ήττον εξολοκλήρου) όλα αυτά που συνδέουν το κείμενο με μια ιστορία και μια κοινωνία και, ιδίως, με το χώρο των δυνατοτήτων σε σχέση με τον οποίο ορίζεται κατ' αρχάς το φιλοσοφικό έργο· καθώς και ότι αγνοεί το *σύνολο* των συνυπαρχόντων συστημάτων, τα οποία —τουλάχιστον για όσο καιρό το φιλοσοφικό πεδίο δεν έχει ακόμα συσταθεί ως τέτοιο (και το δίχως άλλο και πολύ μετά από αυτό, όπως βλέπουμε καθαρά, παραδείγματος χάρη, στην περίπτωση του Χάιντεγκερ)— ενδεχομένως δεν είναι όλα «φιλοσοφικά» με την αυστηρή έννοια που επιβάλλει ο εσωτερικός ορισμός.

Ξεχνάμε ότι αυτό που κυκλοφορεί μεταξύ των φιλοσόφων, σύγχρονων μεταξύ τους ή διαδοχικών εποχών, δεν είναι μόνο τα κείμενα του κανόνα, αλλά και τίτλοι πο-

---

[34] Η καλύτερη μαρτυρία της καθολικότητας αυτής της επαγγελματικής διάθεσης είναι το δίχως άλλο η απουσία (θεμελιωμένη επίσης στο φόβο μήπως εκπέσουν στον «ιστορικισμό»), στα έργα όσων επικαλούνται το μαρξισμό, κάθε προσπάθειας να «ιστορικοποιήσουν» τις «μαρξιστικές» έννοιες, ακόμα και τις πιο φανερά συνδεδεμένες με ιστορικές συγκυρίες.

νημάτων, ετικέτες σχολών, ακρωτηριασμένα παραθέματα, έννοιες σε -ισμός συχνά φορτωμένες με πολεμικές καταγγελίες ή με καταστροφικά αναθέματα που ενίοτε λειτουργούν ως συνθήματα. Υπάρχουν επίσης οι γνώσεις που έχουν καταστεί ρουτίνα και μεταδίδονται μέσω των μαθημάτων και των εγχειριδίων, αόρατα και ανομολόγητα ερείσματα του «κοινού νου» μιας γενιάς διανοουμένων, οι οποίες τείνουν να περιορίσουν κάποια έργα σε λίγες λέξεις-κλειδιά, σε λίγα υποχρεωτικά παραθέματα. Υπάρχει ακόμη η τεράστια πληροφόρηση που είναι συνδεδεμένη με το γεγονός τού ανήκειν σε ένα πεδίο και που επενδύεται άμεσα στην ανταλλαγή μεταξύ συγχρόνων: πληροφόρηση σχετικά με τους θεσμούς –Ακαδημίες, επιθεωρήσεις, εκδότες κτλ.– και σχετικά με τα πρόσωπα, σχετικά με την εξωτερική τους εμφάνιση και τη θεσμική τους ένταξη, σχετικά με τις μεταξύ τους σχέσεις, συμμαχίες ή διαστάσεις, και όλα αυτά που τα συνδέουν με την εποχή τους· πληροφόρηση σχετικά με τα προβλήματα και τις ιδέες που είναι τρέχοντα στον καθημερινό κόσμο και που κυκλοφορούν στις καθημερινές εφημερίδες –ξεκοκάλισε άραγε ποτέ ένας ιστορικός της φιλοσοφίας, ακόμα και εγελιανός, την καθημερινή εφημερίδα του φιλοσόφου;– σχετικά με τις αντιπαραθέσεις και τις συγκρούσεις του πανεπιστημιακού κόσμου, οι οποίες, επειδή έχουν καταστεί καθολικές, βρίσκονται πολύ συχνά στη βάση της πανεπιστημιακής θεώρησης του σύμπαντος.

Η ανάγνωση –και a fortiori η ανάγνωση βιβλίων, και δη βιβλίων φιλοσοφίας– δεν είναι, ακόμα και για τους πιο καθαρά θεωρητικούς επαγγελματίες αναγνώστες, παρά ένα, μεταξύ άλλων, από τα μέσα για την απόκτηση των γνώσεων που κινητοποιούνται στη γραφή και την ανάγνωση. Και έτσι, το μεγαλύτερο τμήμα του τεράστιου αόρατου βάθρου των μεγάλων σκέψεων, και κυρίως όλο αυτό που είναι αυτονόητο για τους σύγχρονους, κινδυνεύει να μείνει απροσπέλαστο· έχοντας περάσει απαρατήρητη, αυτή η *δόξα* έχει ελάχιστες πιθανότητες να καταγραφεί από τις μαρτυρίες, τα χρονικά ή τα απομνημονεύματα που, όποια κι αν είναι η μνημονική ικανότητα του συγγραφέα τους, είναι πάντοτε οι «αναμνήσεις ενός αμνησιακού», όπως έλεγε ο Σατί. Μεταφέροντας στον καθαρά επιστημικό χώρο –έστω και μέσω της κατάργησης της αναφοράς στις πραγματικότητες που δηλώνονται από τα κύρια ονόματα ή τις λεγόμενες προσωπικές νύξεις– σκέψεις, κρίσεις, αναλύσεις που είναι εν μέρει το προϊόν της καθολικοποίησης της ιδιαίτερης περίπτωσης, η κανονική ανάγνωση μετατρέπει σε αχρονικές και απρόσωπες απαντήσεις αχρονικών και καθολικών προβλημάτων θεσιληψίες που, στο χώρο της πολιτικής και της ηθικής, αλλά επίσης, αν και σε μικρότερο βαθμό, στην τάξη της γνώσης ή της λογικής, παραμένουν ριζωμένες σε ερωτήματα, γνώσεις και εμπειρίες που έχουν συσταθεί και κατακτηθεί σύμφωνα με έναν τρόπο δοξικής γνώσης.

Η κατά το μάλλον ή ήττον συνειδητή αποϊστορικοποίηση που καθορί-

ζεται από την ενεργητική ή παθητική άγνοια των ιστορικών συμφραζομένων συνδέεται με την κατά το μάλλον ή ήττον αναχρονιστική πάντοτε επικαιροποίηση που επιτελεί ασύνειδα κάθε ανάγνωση (εκτός κι αν καταβάλει ιδιαίτερη προσπάθεια) μόνο και μόνο επειδή συσχετίζει τα κείμενα με το χώρο των δυνατοτήτων της στιγμής και με τη φιλοσοφική προβληματική που είναι εγγεγραμμένη σ' αυτόν το χώρο. Αυτή ακριβώς η «επικαιροποιητική» αναφορά επιτρέπει να παραχθεί, μέσω του αναχρονισμού, ένα σχόλιο παρωχημένο και ταυτοχρόνως δήθεν αχρονικό που, ενώ μάλιστα το ίδιο παρουσιάζεται ως πιστό στο γράμμα και στο πνεύμα των σκέψεων που θέλει απλώς να αναπαραγάγει, στην πραγματικότητα τις μετασχηματίζει, επειδή έχει μετασχηματιστεί ο χώρος μέσα στον οποίο τις βάζει να λειτουργήσουν.

Αυτή ακριβώς η συνήθης πρακτική του φιλολογικού σχολίου δικαιολογεί και κωδικοποιεί την ερμηνευτική θεωρία που προτείνει ο Γκάνταμερ, εφαρμογή της χαϊντεγκεριανής φιλοσοφίας της φιλοσοφίας στην ανάγνωση φιλοσοφικών κειμένων. Σύμφωνα με το *Αλήθεια και Μέθοδος*, η πλήρης κατανόηση ενός φιλοσοφικού κειμένου είναι μια «εφαρμογή» (θα μπορούσαμε επίσης να πούμε μια *εκτέλεση*, με την έννοια που χρησιμοποιείται η λέξη για ένα μουσικό έργο ή μια διαταγή), με δυο λόγια μια μεταφορά στην πράξη ενός προγράμματος δράσης εγγεγραμμένου στο ίδιο το έργο. Θεωρούμε δε αξιωματικά ότι αυτό το πρόγραμμα είναι προικισμένο με μια υπεριστορική εγκυρότητα και ότι η μεταφορά του στην πράξη δεν είναι τίποτε άλλο από μια *επικαιροποίηση* που, θεμελιωμένη στην ουσιαστική χρονικότητα του υπάρχοντος, το καθιστά παρόν και ιστορικό μέσα στην ίδια την πράξη που το καθιστά δραστήριο και αποτελεσματικό. Και έτσι εγκαθίσταται μια ριζική αντίθεση μεταξύ της *ιστορικής* κατανόησης ενός φιλοσοφικού ή δικαιικού κειμένου και της *φιλοσοφικής* ή δικαιικής κατανόησης, δηλαδή της μεταφοράς στην πράξη του προγράμματος που ενυπάρχει στο κείμενο, της εκτέλεσης της παρτιτούρας και της εντολής που περιέχει. «Το κείμενο που γίνεται κατανοητό με ιστορικούς όρους απογυμνώνεται τυπικά από την αξίωση να λέει την αλήθεια. Όταν θεωρούμε την παράδοση από την προοπτική της ιστορίας, όταν μετακινούμαστε μέσα στην ιστορική κατάσταση και προσπαθούμε να ανασυστήσουμε τον ιστορικό ορίζοντα, έχουμε την εντύπωση ότι καταλαβαίνουμε. Στην πραγματικότητα, έχουμε θεμελιωδώς απαρνηθεί τη φιλοδοξία να βρούμε στην παράδοση οποιαδήποτε αλήθεια έγκυρη και κατανοητή για εμάς».[35] Με δυο λόγια, εκεί όπου η

[35] H. D. Gadamer, *Vérité et Méthode*, *ό.π.*, σ. 144.

ιστορική κατανόηση ιστορικοποιεί και σχετικοποιεί, η «αυθεντική» κατανόηση αντιλαμβάνεται μια αλήθεια αποσπασμένη από το χρόνο εντός και μέσω της πράξης κατανόησης που αποχρονικοποιεί.

Υπάρχουν πράγματι μηνύματα, όπως είναι τα φιλοσοφικά, τα θεολογικά και τα δικαιικά κείμενα, και κυρίως οι επιστημονικές διατυπώσεις (παραδόξως απούσες από την «παράδοση» έτσι όπως την ορίζει ο Γκάνταμερ), που, μολονότι αποτελούν προϊόν της ιστορίας, «μοιάζουν, για να μιλήσουμε όπως ο Καντ, να αξιώνουν την καθολική εγκυρότητα», μεταξύ άλλων λόγων και επειδή δέχονται μια μορφή πρακτικής αιωνιότητας από την επ' άπειρον επαναλαμβανόμενη ιστορική τους επικαιροποίηση. Και είναι αλήθεια ότι, αξιώνοντας να επιβάλει τις συνθήκες της πλήρους επικαιροποίησής τους, η ιστορική αντίληψη που αναλύει τις συνθήκες της *ανάδυσης* αυτών των κανονιστικών μηνυμάτων είναι, στην πράξη, εντελώς διαφορετική, σχεδόν σε σχέση αποκλεισμού, από την επικαιροποίηση που επιτελεί αυτός που «εφαρμόζει» ένα φυσικό νόμο ή που ενεργοποιεί τον υπολογισμό των πιθανοτήτων και που δεν έχει κανένα λόγο να ασχοληθεί με τις ιστορικές διεργασίες που οδηγούν στην «ανάδυσή» του. Ισχύει όμως άραγε το ίδιο για μια φιλοσοφική θεωρία, ένα δικαιικό νόμο ή ένα θεολογικό δόγμα, και μήπως η ανεξαρτησία σε σχέση με τις ιστορικές συνθήκες οφείλει, σ' αυτή την περίπτωση, να δοκιμαστεί, με κίνδυνο να ταυτίσει την αλήθεια με την *αυθεντία* (όπως το υπαινίσσεται εξάλλου η χρήση της ίδιας της λέξης «παράδοση»); Θα πρέπει να δεχτούμε όλες τις πολιτικές συνέπειες της ανατροπής της καντιανής ιεραρχίας των πανεπιστημιακών κλάδων την οποία προτείνει ο Γκάνταμερ όταν υποβάλλει την ιδέα ενός «εκ νέου ορισμού της ερμηνευτικής των ανθρωπιστικών επιστημών με αφετηρία τη δικαιική ή τη θεολογική ερμηνευτική»;[36]

Μια τέτοια ακριβώς ανατροπή επιτελεί, με μια προφανή μέριμνα συντήρησης, τόσο πολιτικής όσο και διανοητικής, όταν, στη βάση μιας «αποκατάστασης της εξουσίας και της παράδοσης»,[37] και μιας καταγγελίας της

---

[36] H. G. Gadamer, *στο ίδιο*, σ. 152 και επίσης σσ. 170-171.

[37] Παραδείγματος χάρη: «Καθένας γνωρίζει την ιδιαίτερη αδυναμία της κρίσης μας παντού όπου η απόσταση στο χρόνο δε μας παρέχει ασφαλή κανονιστικά πρότυπα. Έτσι, η κρίση που διατυπώνεται σχετικά με τη σύγχρονη τέχνη είναι απελπιστικά αβέβαιη για την επιστημονική συνείδηση. Είναι λοιπόν προφανές πως προσεγγίζουμε αυτού του είδους τις δημιουργίες υπό το βάρος ανεξέλεγκτων προκαταλήψεων και ότι αφηνόμαστε σε υποθέσεις που μας γοητεύουν σε τέτοιο βαθμό ώστε αδυνατούμε να τις ελέγξουμε μέσω της γνώσης, και οι οποίες προσδίδουν στη σύγχρονη παραγωγή μια υπερβολική

προκατάληψης της άρνησης της προκατάληψης, επιχειρεί να αντιμετωπίσει τα φιλοσοφικά κείμενα, με τον τρόπο των δικαιικών ή των θεολογικών κειμένων, ως κατόχους μιας «κανονιστικής αξίας». Για το φιλόλογο φιλόσοφο, του οποίου το άγαλμα ύψωσε ο Χάιντεγκερ, η πλήρης ερμηνεία είναι μια αποκάλυψη της αλήθειας που συνίσταται στο να λέμε την αλήθεια σχετικά με ένα κείμενο αλήθειας.

Αλλά πώς είναι δυνατόν να μη βλέπουμε ότι, κατ' αναλογία με τα διακυβεύματα και τα συμφέροντα κάθε τάξης που ενδεχομένως εμπλέκεται εδώ, οι λογικές αιτίες που δίνουν στις φιλοσοφικές, δικαιικές ή θεολογικές κατασκευές την όψη της καθολικής κανονιστικότητας δεν είναι ενδεχομένως τίποτα περισσότερο από εκλογικεύσεις προορισμένες να καταστήσουν καθολικά τα υποκειμενικά συμφέροντα; Πώς είναι δυνατόν να μη φοβόμαστε ότι η υποκειμενική εμπειρία της κανονιστικότητας είναι μονάχα μια ψευδαίσθηση που γεννιέται από τη συγγένεια μεταξύ των έξεων και των συμφερόντων (που και η ίδια είναι θεμελιωμένη σε μια ταυτότητα των συνθηκών ή, τουλάχιστον, σε μια ομολογία των θέσεων) εκείνων που έχουν παραγάγει το αρχικό μήνυμα και εκείνων που αναλαμβάνουν την αποστολή να το «εφαρμόσουν»; Και μήπως, με κίνδυνο να υποπέσουμε στη *δεισιδαιμονία*, οφείλουμε να υποβάλουμε και να υποτάξουμε κάθε επικαιροποίηση των κληρονομημένων αποθεμάτων του παρελθόντος στην ιστορική κριτική των αιτιών και των αποτελεσμάτων τους, των συνθηκών της παραγωγής και των συνθηκών της δεξίωσής τους;

Η διπλή ιστορικοποίηση

Με τον κίνδυνο να αφήσουμε να εισαχθούν υπογείως, με τη βοήθεια της ορμής και της ψευδαίσθησης της άμεσης κατανόησης, τα πιο σκοτεινά στρώματα των πίστεων τα οποία υποκρύπτει η πολιτισμική αυθαιρεσία μιας παράδοσης, πρέπει πράγματι να επιτελέσουμε μια *διπλή ιστορικοποίηση*, τόσο της παράδοσης, όσο και της «εφαρμογής» της παράδοσης. Μόνο η ανάλυση των κληρονομημένων σχημάτων σκέψης και των απατηλών προφανειών που αυτά παράγουν μπορεί να εξασφαλίσει τη θεωρητική εμπέδωση (που αποτελεί προϋπόθεση μιας αληθινής πρακτικής εμπέδωσης) της διεργασίας επικοινωνίας. Γι' αυτόν το λόγο πρέπει να ανασυστήσουμε ταυ-

---

αντήχηση [eine Uberresonanz], δυσανάλογη με το πραγματικό τους περιεχόμενο και την πραγματική τους σημασία (H. G. Gadamer, *στο ίδιο*, σ. 138).

τοχρόνως το χώρο των δυνατών θέσεων (που γίνεται αντιληπτός μέσω των διαθέσεων που συνδέονται με μια συγκεκριμένη θέση) σε σχέση με τον οποίο δουλεύεται το ιστορικό δεδομένο (κείμενο, ντοκουμέντο, εικόνα κτλ.) που πρέπει να ερμηνευτεί, και το χώρο των δυνατοτήτων σε σχέση με τον οποίο το ερμηνεύουμε. Αν αγνοήσουμε αυτόν το διπλό καθορισμό βρισκόμαστε καταδικασμένοι σε μια αναχρονιστική και εθνοκεντρική «κατανόηση» που έχει πάρα πολλές πιθανότητες να είναι πλαστή και που, στην καλύτερη των περιπτώσεων, δε διαθέτει συνείδηση των ίδιων της των αρχών (το φαινόμενο κανονιστικής προφάνειας και αχρονικής αναγκαιότητας που προσφέρει μπορεί να είναι τελικά το αποτέλεσμα της ομολογίας μεταξύ των δύο ιστορικών καταστάσεων ή το αποτέλεσμα μιας εργασίας ασύνειδης επανερμηνείας θεμελιωμένης στην άστοχη εφαρμογή των κατηγοριών σκέψης του ερμηνευτή). Αυτή η αλλοτριωμένη «κατανόηση», που αγνοεί τις ίδιες της τις κοινωνικές συνθήκες δυνατότητας, ορίζει την παραδοσιακή σχέση με την παράδοση, σχέση βύθισης και προσχώρησης χωρίς απόσταση, με την οποία σηματοδοτεί τη ρήξη της η ιστορική συνείδηση, ως συνείδηση της απόκλισης μεταξύ του χρόνου της παραγωγής και του χρόνου της «εφαρμογής». Η παραδοσιοκρατική σχέση, που είναι για την παραδοσιακή σχέση ό,τι είναι η ορθοδοξία για τη *δόξα*, και της οποίας θεωρητικοί έχουν υπάρξει ο Χάιντεγκερ και ο Γκάνταμερ, έχει στόχο να μιμηθεί αυτή την πρωτόγονη σχέση μέσω μιας πλαστής επιστροφής στην προϊστορική εμπειρία της παράδοσης.

Να καταλάβουμε το κατανοείν σημαίνει να καταλάβουμε για ποιο λόγο μια τέτοια παράδοση, συνδεδεμένη με ένα κοινωνικό σύμπαν κατά το μάλλον ή ήττον απομακρυσμένο στο χρόνο και στο χώρο —η αισθητική του Καντ ή, σε μικρότερο βαθμό ίσως, η θεωρία του για τη «σύγκρουση των σχολών»—, μας μιλά αυθόρμητα στη γλώσσα του καθολικού: η «συγχώνευση των οριζόντων» μπορεί να είναι απολύτως απατηλή και να μη στηρίζεται παρά μόνο στη σύγχυση των οριζόντων που ορίζει τον αναχρονισμό και τον εθνοκεντρισμό, και, σε κάθε περίπτωση, απαιτείται να εξηγηθεί. Η υποκειμενική εντύπωση αναγκαιότητας που αισθανόμαστε μπροστά σε μια φράση που μας φαίνεται ως απάντηση κατάλληλη να επιβληθεί σε οποιονδήποτε θέτει το σχετικό ερώτημα οφείλει να δοκιμαστεί στην ανακατασκευή της κοινωνικής γένεσης του ερωτήματος, άρα και του λόγου ύπαρξής του και του νοήματός του, των κοινωνικών συνθηκών της επιβίωσής του ως ερωτήματος, δηλαδή της κοινωνικής γένεσης της προβληματικής και εκείνου που τη θέτει. Με δυο λόγια, δεν αρκεί να δοκιμάσουμε την υπεριστορικότητα μέσω μιας αφελούς και άμεσης ταύτισης με το κείμενο (ή με το γεγονός), πρέπει και να την αποδείξουμε. Για να ξεφύγουμε έστω και λίγο

από την ιστορία, η κατανόηση οφείλει να αναγνωρίζεται ως ιστορική και να προσφέρει στον εαυτό της το μέσον για να γίνει κατανοητή ιστορικά· και οφείλει στην ίδια κίνηση να κατανοεί ιστορικά την ιστορική συνθήκη μέσα στην οποία διαμορφώνεται αυτό που προσπαθεί να κατανοήσει.

Εάν είμαστε πεπεισμένοι ότι το είναι είναι ιστορία, που δεν έχει επέκεινα, και ότι οφείλουμε επομένως να αναζητάμε στη βιολογική ιστορία (και στη θεωρία της εξέλιξης) και στην κοινωνιολογική ιστορία (και στην ανάλυση της συλλογικής και ατομικής κοινωνιογένεσης των μορφών σκέψης) την αλήθεια ενός λόγου απ' άκρου σ' άκρον ιστορικού και ωστόσο μη αναγώγιμου στην ιστορία, πρέπει να παραδεχτούμε επίσης ότι μόνο μέσω της ιστορικοποίησης (και όχι μέσω της αποφασιστικής αποϊστορικοποίησης ενός είδους θεωρητικού escapism) μπορούμε να προσπαθήσουμε να αποσπάσουμε πληρέστερα το λόγο από την ιστορικότητα. Το πρώτο βήμα είναι η ιστορικοποίηση του γνωστού αντικειμένου, των κατηγοριών σκέψης και πρόσληψης (του «ματιού του κουατροτσέντο», παραδείγματος χάρη) που έχουν χρησιμοποιηθεί στην παραγωγή του και που διαφέρουν από εκείνες που εφαρμόζουμε αυθόρμητα. Έπεται η ιστορικοποίηση του γιγνώσκοντος υποκειμένου, της ανάγνωσής του ή της πρόσληψής του, των κατηγοριών σκέψης, πρόσληψης και εκτίμησης που χρησιμοποιεί, η οποία ποτέ άλλοτε δεν επιβάλλεται τόσο όσο στην περίπτωση της κατανόησης και της (φαινομενικά) άμεσης εκτίμησης που μπορούμε να (θεωρήσουμε ότι) έχουμε, ανεξαρτήτως της ιστορικής απόστασης, ενός πίνακα του Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα ή ενός κειμένου του Εμπεδοκλή ή του Παρμενίδη, για να μη μιλήσουμε για μια αφρικανική μάσκα.

Αν δεν ικανοποιούμαστε λοιπόν με τις λεκτικές και ταυτολογικές λύσεις της οντολογίας τού Verstehen της οποίας το πρότυπο παρείχε ο Χάιντεγκερ, θα πρέπει να αναζητήσουμε στην εργασία της ιστορικής επιστήμης, εργασία συλλογική και σωρευτική, και όχι σε μια οποιαδήποτε μορφή υπερβατικής σκέψης, τη λύση στο πρόβλημα της κατάλληλης οικειοποίησης των προϊόντων της ιστορικής εργασίας, ντοκουμέντων, μνημείων, εργαλείων, που είναι κατά το μάλλον ή ήττον συνδεδεμένα με τους καθορισμούς της ιστορικής κατάστασης. Κάποια από αυτά, τα εργαλεία σκέψης κυρίως (μέθοδοι, έννοιες κτλ.), προσανατολίζουν και οργανώνουν την παρούσα πρόσληψή μας του ιστορικού παρελθόντος (συνεισφέροντας έτσι στη φαινομενική κατάργηση της *απόστασης* σε σχέση με το παρελθόν).[38] Πράγματι, μόνο

[38] Μια συμβολική επανάσταση (όπως αυτή που επιτέλεσε ο Manet, παραδείγματος χάρη) μας είναι ακατανόητη ως τέτοια επειδή οι κατηγορίες πρόσληψης που παρήγαγε και επέβαλε έχουν γίνει για μας φυσικές και εκείνες που ανέτρεψε μας έχουν γίνει ξένες.

μια τέτοια εργασία μπορεί να μας δώσει πρόσβαση σε μια κατάλληλη γνώση των κοινωνικών συνθηκών παραγωγής του έργου, προσφέροντας ταυτοχρόνως τα μέσα για να το *δικαιολογήσουμε*, δηλαδή να αποκαταστήσουμε τον ειδικό λόγο του και την αναγκαιότητά του, με δυο λόγια να βιώσουμε την ύπαρξή του ως αναγκαία (πράγμα που δε σημαίνει, όπως πιστεύει ο Γκάνταμερ, να αναβιώσουμε το ιστορικό του περιβάλλον)· επίσης, μόνο μια τέτοια εργασία μπορεί να οδηγήσει στη γνώση και, έτσι, στη συνειδητοποίηση του συνόλου των προπαραδοχών που εμπεριέχονται στην πρόσληψη του έργου, για να ξεκινήσουμε από τις αρχές που κατά το μάλλον ή ήττον συνειδητά έχουν ενταχθεί σε αυτό, της ερμηνευτικής τεχνικής και των προπαραδοχών που αφορούν τη λειτουργία που έχει αποδοθεί στην «ανάγνωση» ή στην πρόσληψη του έργου (είτε ως καθαρά γνωστική λειτουργία τού κατανοείν για το κατανοείν είτε ως κανονιστική λειτουργία της διδακτικής «εφαρμογής»). Και μόνο στο τέλος αυτής της διπλής δοκιμασίας μπορεί να προκύψει μια ακριβής κατανόηση της *εντύπωσης* που ασκεί το έργο στη διάρκεια, είτε πρόκειται για την «αιώνια γοητεία» που ανέφερε (κάπως επιπόλαια...) ο Μαρξ, με αφορμή την ελληνική τέχνη, είτε για την *εντύπωση αλήθειας*, που μπορεί να συνοδεύεται ή όχι από μια πραγματική αποκάλυψη της αλήθειας.

Πράγματι μόνο η κοινωνική ιστορία μπορεί να προσφέρει τα μέσα για να ανακαλύψουμε εκ νέου την ιστορική αλήθεια των αντικειμενοποιημένων ή εσωματωμένων ιχνών της ιστορίας που παρουσιάζονται στη συνείδηση παίρνοντας τη μορφή καθολικής ουσίας. Η υπενθύμιση των ιστορικών καθορισμών της λογικής μπορεί να αποτελέσει την αρχή μιας αληθινής ελευθερίας σε σχέση μ᾽ αυτούς τους καθορισμούς. Η ελεύθερη σκέψη οφείλει να κατακτηθεί μέσω μιας ιστορικής ανάμνησης ικανής να αποκαλύψει όλα αυτά που, στη σκέψη, αποτελούν το λησμονημένο προϊόν της ιστορικής εργασίας. Η αποφασιστική συνειδητοποίηση των ιστορικών καθορισμών, αληθινή ανακατάκτηση του εγώ (η οποία είναι το ακριβές αντίθετο της μαγικής φυγής στην «ουσιαστική σκέψη»), προσφέρει μια δυνατότητα να ελέγξουμε πραγματικά αυτούς τους καθορισμούς. Και μόνο με την προϋπόθεση να κινητοποιήσουμε όλα τα μέσα των κοινωνικών επιστημών θα μπορέσουμε να φέρουμε εις πέρας μια ιστορική υλοποίηση του υπερβατικού σχεδίου: όπως ακριβώς οι ψυχές που, σύμφωνα με το μύθο του Ηρός, ήπιαν το νερό της Λήθης αφού διάλεξαν το μερίδιο των καθορισμών τους, έτσι και η σκέψη μας έχει λησμονήσει την οντογένεση και τη φυλογένεση των ίδιων της των δομών, οι οποίες, ακριβώς επειδή βρίσκουν την απαρχή τους στις δομές των θεσμισμένων από την ιστορία πεδίων, μπορούν να ανασυσταθούν στη σκέψη μας μέσω της γνώσης της ιστορίας και της δομής

αυτών των πεδίων. Η προσπάθεια που έκανα εδώ για να καταφέρω να προχωρήσω αυτή τη γνώση θα μπορούσε να δικαιωθεί, στα μάτια μου, αν έχω πετύχει να δείξω (και να πείσω) ότι είναι δυνατή μια σκέψη των κοινωνικών συνθηκών της σκέψης που να δίνει στη σκέψη μια δυνατότητα ελευθερίας σε σχέση με αυτές τις συνθήκες.

2

Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΓΕΝΕΣΗ ΤΟΥ ΜΑΤΙΟΥ

Δεν ερμηνεύω, γιατί αισθάνομαι σαν στο σπίτι μου
μέσα στην παρούσα εικόνα.

Λούντβιχ Βιττγκενστάιν

Το βιβλίο του Μάικλ Μπάξανταλ, *L'œil du quattrocento*,[1] μου φάνηκε εξ αρχής ως υποδειγματική εφαρμογή αυτού που οφείλει να είναι μια κοινωνιολογία της πρόσληψης της τέχνης, καθώς και μια ευκαιρία για να εξαφανιστούν τα ίχνη του διανοουμενισμού που ίσως παρέμεναν στην παρουσίαση των θεμελιωδών αρχών μιας επιστήμης της πρόσληψης της τέχνης που είχα κάνει εγώ λίγα χρόνια νωρίτερα.[2] Περιγράφοντας την κατανόηση του έργου τέχνης ως μια πράξη *αποκωδικοποίησης*, υποστήριζα ότι η επιστήμη του έργου τέχνης έχει ως στόχο να ανασυνθέσει τον καλλιτεχνικό *κώδικα*, νοούμενο ως ιστορικά συστημένο σύστημα ταξινόμησης (ή σύστημα αρχών διαίρεσης)[3] το οποίο αποκρυσταλλώνεται σε ένα σύνολο *λέξεων* που μας επιτρέπουν να κατονομάζουμε και να αντιλαμβανόμαστε τις δια-

---

[1] M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1972· γαλλ. μτφρ. Y. Delsaut, *L'œil du quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Παρίσι, Gallimard, 1985.

[2] Βλ. P. Bourdieu, «Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique», *Revue internationale des sciences sociales*, τ. XX, τχ. 4, 1968, σσ. 640-664.

[3] *Στο ίδιο*, σ. 648.

φορές·[4] δηλαδή, για να είμαστε πιο ακριβείς, έχει ως στόχο να γράψει την ιστορία αυτών των κωδίκων, εργαλείων πρόσληψης που ποικίλλουν στο χρόνο και στο χώρο, κυρίως σε συνάρτηση με τις μεταμορφώσεις των υλικών και των συμβολικών εργαλείων παραγωγής.[5] Στηριζόμουν σε μια στατιστική ανάλυση των παραλλαγών των προτιμήσεων του κοινού των ευρωπαϊκών μουσείων σύμφωνα με διαφορετικές κοινωνικές μεταβλητές (όπως το επίπεδο εκπαίδευσης, η ηλικία, ο τόπος κατοικίας, το επάγγελμα κτλ.) για να δείξω ότι οι κατηγορίες πρόσληψης, οι οποίες θεωρούνται αφελώς καθολικές και αιώνιες και εφαρμόζονται από τους εραστές της τέχνης των κοινωνιών μας στο έργο τέχνης, είναι ιστορικές κατηγορίες, των οποίων πρέπει να ανασυστήσουμε τη φυλογένεση, μέσω της κοινωνικής ιστορίας της επινόησης της «καθαρής» καλλιτεχνικής διάθεσης και της καλλιτεχνικής επάρκειας, και την οντογένεση, μέσω της διαφορικής ανάλυσης της απόκτησης αυτής της διάθεσης και αυτής της επάρκειας. Με άλλα λόγια, υπενθύμιζα ότι το ανιδιοτελές παιχνίδι της ευαισθησίας και η καθαρή άσκηση της ιδιότητας του αισθάνεσθαι, για τα οποία μιλούσε ο Καντ, προϋποθέτουν εντελώς ιδιαίτερες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες δυνατότητας, και η αισθητική απόλαυση, αυτή η καθαρή απόλαυση «την οποία πρέπει να γευτεί κάθε άνθρωπος», αποτελεί προνόμιο εκείνων που έχουν πρόσβαση στην οικονομική και κοινωνική συνθήκη στην οποία η «καθαρή» και «ανιδιοτελής» διάθεση μπορεί να συσταθεί σε διάρκεια.

Παρ' όλο λοιπόν που η πρόθεσή μου ήταν από την αρχή να προσπαθήσω να καταστήσω ρητή την ειδική λογική της αισθητηριακής γνώσης, την οποία επιχειρούσα να αναλύσω, σχεδόν ταυτοχρόνως, σε σχέση με πολύ διαφορετικά εμπειρικά αντικείμενα (όπως το καβυλικό τελετουργικό), δυσκολεύτηκα πολύ να αποστασιοποιηθώ από τη διανοουμενίστικη σύλληψη, η οποία, ακόμα και στην εικονολογική παράδοση που θεμελίωσε ο Πανόφσκυ, και κυρίως στη σημειολογική παράδοση, που βρισκόταν τότε στην ακμή της, τείνει να συλλαμβάνει την πρόσληψη του έργου τέχνης ως πράξη αποκωδικοποίησης ή, όπως προτιμούσαν να λένε, ως «ανάγνωση», μέσω μιας τυπικής ψευδαίσθησης του lector ο οποίος τείνει αυθόρμητα προς αυτό που ο Όστιν αποκαλούσε «σχολαστικό σημείο θέασης». Αυτό το σημείο θέασης είναι το θεμέλιο του «φιλολογισμού» που, σύμφωνα με τον Μπαχτίν, μας οδηγεί να μεταχειριζόμαστε τη γλώσσα ως νεκρό γράμμα προορισμένο να *αποκωδικοποιηθεί* (και όχι να μιληθεί και να γίνει κατανοητό

---

[4] *Στο ίδιο*, σ. 656.

[5] *Στο ίδιο*, σ. 649.

πρακτικά), και ακόμα γενικότερα του ερμηνευτισμού που μας οδηγεί να συλλαμβάνουμε κάθε πράξη κατανόησης κατά το πρότυπο της *μετάφρασης* και να καθιστούμε την πρόσληψη ενός πολιτιστικού έργου, ό,τι κι αν είναι αυτό, μια διανοητική πράξη αποκωδικοποίησης που προϋποθέτει τη συνειδητή αποκάλυψη και ενεργοποίηση κανόνων παραγωγής και ερμηνείας.

Τέτοιας φύσης είναι, πράγματι, το παράδοξο της ιστορικής κατανόησης ενός έργου ή μιας πρακτικής του παρελθόντος —του έργου του Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, παραδείγματος χάρη— ή μιας πρακτικής ή ενός έργου που προέρχεται από μια ξένη παράδοση — του καβυλικού τελετουργικού. Για να αναπληρώσουμε την απουσία της (αληθινής) κατανόησης που προσφέρεται άμεσα στο σύγχρονό του αυτόχθονα, χρειάζεται να κάνουμε μια εργασία *ανακατασκευής* του κώδικα που ενυπάρχει στο έργο· χωρίς ωστόσο να ξεχνάμε ότι ίδιον της πρωτογενούς κατανόησης είναι πως δεν προϋποθέτει κατά κανέναν τρόπο μια τέτοια νοητική προσπάθεια κατασκευής και μετάφρασης· και ότι ο σύγχρονος αυτόχθονας, σε αντίθεση με τον ερμηνευτή, επενδύει στην κατανόησή του πρακτικά σχήματα που δεν αγγίζουν ποτέ ως τέτοια τη συνείδηση (όπως, παραδείγματος χάρη, συμβαίνει με τους κανόνες της γραμματικής). Με δυο λόγια, ο αναλυτής οφείλει να συμπεριλάβει στη θεωρία του για την πρόσληψη του έργου τέχνης μια θεωρία της πρώτης πρόσληψης ως πρακτικής, χωρίς θεωρία και χωρίς έννοια, την οποία υποκαθιστά μέσω της εργασίας που έχει στόχο να κατασκευάσει ένα ερμηνευτικό πλέγμα, ένα μοντέλο ικανό να εξηγεί πρακτικές και έργα. Πράγμα που δε σημαίνει καθόλου ότι προσπαθεί να *μιμηθεί* ή να αναπαραγάγει πρακτικά (στην τόσο προσφιλή στον Μισλέ και σε πολλούς άλλους λογική της «αναβίωσης του παρελθόντος») την πρακτική εμπειρία της κατανόησης — ακόμα κι αν η ρητή εμπέδωση των σχημάτων που εμπλέκονται πρακτικά στην παραγωγή, αλλά και στην κατανόηση, μπορεί να οδηγήσει στη δυνατότητα να βιώσει κανείς την πρακτική εμπειρία του σύγχρονου αυτόχθονα *με τον τρόπο του σχεδόν*.

Η ανάλυση του Μάικλ Μπάξανταλ με ενθάρρυνε λοιπόν να ολοκληρώσω μέχρι τέλους, παρ' όλα τα κοινωνικά εμπόδια που αντιτίθενται σε μια τέτοια παραβίαση της κοινωνικής ιεραρχίας πρακτικών και αντικειμένων, τη μεταβίβαση στο χώρο της πρόσληψης της τέχνης όλων αυτών που με είχαν διδάξει οι αναλύσεις μου των τελετουργικών πράξεων των αγροτών της Καβυλίας ή των διαδικασιών αξιολόγησης καθηγητών ή κριτικών σχετικά με την ειδική λογική του πρακτικού νοήματος — της οποίας το αισθητικό νόημα αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση. Η επιστήμη του τρόπου αισθητικής γνώσης θεμελιώνεται σε μια θεωρία της πρακτικής ως πρακτικής, δηλαδή ως δραστηριότητας θεμελιωμένης σε γνωσιακές διεργασίες που

ενεργοποιούν έναν τρόπο γνώσης που δεν είναι ο τρόπος της θεωρίας και της έννοιας, χωρίς ωστόσο γι' αυτόν το λόγο να είναι (όπως το θέλουν συχνά εκείνοι που διαισθάνονται τον ειδικό χαρακτήρα της) ένα είδος άφατης συμμετοχής στο γνωστό αντικείμενο.

Με τον ίδιο τρόπο που σήμερα οι πιο στερημένοι πολιτισμικά μοιάζουν να τείνουν προς ένα γούστο το οποίο αποκαλούμε «ρεαλιστικό», επειδή, σε αντίθεση με τον εραστή της τέχνης, δεν κατέχουν *στην πρακτική κατάσταση τις ειδικές κατηγορίες* που απορρέουν από την αυτονόμηση του πεδίου παραγωγής (κατηγορίες που επιτρέπουν να αντιληφθεί κανείς με άμεσο τρόπο τις διαφορές τρόπου και ύφους)[6] και άρα δεν μπορούν να εφαρμόσουν στα έργα τέχνης παρά μόνο τα πρακτικά σχήματα που ενεργοποιούν στην καθημερινή ζωή,[7] έτσι και οι σύγχρονοι του Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα εμπλέκουν στην πρόσληψη των πινάκων του σχήματα που προέρχονται από την καθημερινή εμπειρία τους του κηρύγματος, του χορού ή της αγοράς. Η άμεση κατανόηση που τους προσφέρεται μ' αυτόν τον τρόπο δεν έχει φυσικά πολλά κοινά μ' εκείνη που προσφέρει στον καλλιεργημένο εραστή της τέχνης της εποχής μας το «καντιανό» μάτι που επινοήθηκε εντός και μέσω της προσπάθειας των ζωγράφων να διακηρύξουν την αυτονομία τους, κυρίως διακηρύσσοντας τον έλεγχό τους πάνω σ' αυτό που περιήλθε στην κυριότητά τους από τον καταμερισμό της εργασίας συμβολικής παραγωγής, δηλαδή στον τρόπο, στη φόρμα, στο ύφος.

Το μάτι του κουατροτσέντο[8]

Η σχέση τής δήθεν οικειότητας που διατηρούμε με τις τεχνικές έκφρασης και τα εκφραστικά περιεχόμενα της ζωγραφικής του κουατροτσέντο, και ιδίως με τη χριστιανική συμβολική, της οποίας η ονοματική σταθερότητα συγκαλύπτει βαθιές πραγματικές παραλλαγές στο πέρασμα του χρόνου, μας απαγορεύει να διακρίνουμε σε όλο το μέγεθός της την απόσταση μεταξύ των σχημάτων πρόσληψης και εκτίμησης που εφαρμόζουμε σε

---

[6] *Στο ίδιο*, σ. 646.

[7] *Στο ίδιο*, σ. 642.

[8] Οι σελίδες που ακολουθούν είναι μια τροποποιημένη εκδοχή ενός άρθρου που γράφτηκε με τη συνεργασία της Yvette Delsaut (βλ. P. Bourdieu και Y. Delsaut, «Pour une sociologie de la perception», *Actes de la recherche en sciences sociales*, τχ. 40, 1981, σσ. 3-9).

αυτά τα έργα και των σχημάτων που τα ίδια επικαλούνται αντικειμενικά και τα οποία εφάρμοζαν σ' αυτά οι άμεσοι παραλήπτες τους. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η δυνατότητά μας να κατανοήσουμε τα εν λόγω έργα, ταυτοχρόνως υπερβολικά κοντινά για να μας αποσυντονίσουν και να απαιτήσουν μια εξειδικευμένη αποκωδικοποίηση, και υπερβολικά μακρινά για να προσφερθούν με άμεσο τρόπο στην προστοχαστική, σχεδόν σωματική, αντίληψη της εναρμονισμένης έξης, μπορεί, όσο απατηλή κι αν φαίνεται, να αποτελέσει πηγή μιας απολύτως πραγματικής απόλαυσης. Το συμπέρασμα είναι λοιπόν πως μόνο μια αληθινή εργασία ιστορικής εθνολογίας μπορεί να μας επιτρέψει να διορθώσουμε τα σφάλματα προσαρμογής που έχουν εδώ περισσότερες πιθανότητες να περάσουν απαρατήρητα απ' ό,τι στην περίπτωση των λεγόμενων πρωτόγονων τεχνών —και κυρίως της αφρικανικής τέχνης—, όπου η ασυμφωνία μεταξύ της εθνολογικής ανάλυσης και του αισθητικού λόγου δεν μπορεί να διαφύγει της προσοχής ακόμα και των πιο σκληροπυρηνικών εστέτ. Πράγματι, είναι σπάνιες οι περιπτώσεις που η επιστημονική κατασκευή του αντικειμένου προϋποθέτει τόσο φανερά όσο σ' αυτή την περίπτωση την τόσο σπάνια μορφή διανοητικής τόλμης που είναι αναγκαία για να απομακρυνθεί κανείς από τους κοινούς τόπους και να αψηφήσει την εύπρέπεια, και να σκεφτεί έργα τόσο καθαγιασμένα όσο αυτά του Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα ή του Μποτιτσέλλι στην ιστορική τους αλήθεια ως ζωγραφική για «μπακάληδες» (ο 19ος αιώνας, που επινόησε την αισθητική μας, έλεγε μεγαλοφώνως αυτό που σήμερα είναι αδιανόητο).

Για να διαχωριστεί από την απατηλή και μερική κατανόηση που θεμελιώνεται στην απάρνηση της ιστορικότητας, ο ιστορικός οφείλει να ανασυνθέσει το «ηθικό και πνευματικό μάτι» του ανθρώπου του κουατροτσέντο, δηλαδή κατά πρώτον τις κοινωνικές συνθήκες αυτού του *θεσμού* —χωρίς τον οποίο δεν υπάρχει ζήτηση, άρα και αγορά της ζωγραφικής—, του *ενδιαφέροντος* για τη ζωγραφική και, πιο συγκεκριμένα, για το ένα ή το άλλο είδος, τον έναν ή τον άλλον τρόπο, το ένα ή το άλλο θέμα: «Η απόλαυση της κατοχής, μια ενεργητική ευλάβεια, μια συγκεκριμένη αστική συνείδηση, μια τάση προς την αυτο-μνημόνευση και ίσως προς την αυτο-διαφήμιση, η ανάγκη του πλούσιου ανθρώπου να βρει μια μορφή αναζωογόνησης στην αρετή και την τέρψη, το γούστο για τις εικόνες: στην πραγματικότητα, ο πελάτης που παρήγγελνε έργα τέχνης δεν είχε την παραμικρή ανάγκη να αναλύσει τα βαθύτερά του κίνητρα· διότι, σε γενικές γραμμές, επρόκειτο για θεσμοθετημένες μορφές τέχνης —το τέμπλο, η νωπογραφία στο οικογενειακό παρεκκλήσι, η μαντόνα στο υπνοδωμάτιο, το ξυλόγλυπτο του γραφείου— οι οποίες εξορθολογίκευαν υπόρρητα τα κίνητρά του για λογα-

ριασμό του, και μάλιστα με τρόπο μάλλον κολακευτικό, και σε μεγάλο βαθμό υπαγόρευαν στους ζωγράφους τι έπρεπε να κάνουν».[9]

Η ωμότητα, ή και η αθωότητα, με την οποία οι πελάτες διατυπώνουν τις απαιτήσεις τους, και κυρίως η μέριμνά τους να διατυπώσουν τέτοιες απαιτήσεις για τα χρήματά τους, συνιστά από μόνη της μια πρώτη σημαντική πληροφορία για τη συμπεριφορά των αγοραστών του κουατροτσέντο σε σχέση με τα έργα, και, εξ αντιθέσεως, για το «καθαρό» βλέμμα —πρώτα απ' όλα αποκαθαρμένο από κάθε αναφορά στην οικονομική αξία— που ο «καλλιεργημένος» θεατής τού σήμερα, προϊόν ενός πιο αυτόνομου πεδίου παραγωγής, αισθάνεται υποχρεωμένος να στρέψει πάνω στα «καθαρά» έργα του παρόντος όπως και στα «ακάθαρτα» έργα του παρελθόντος. Για όσο καιρό η σχέση μεταξύ του αφεντικού και του ζωγράφου μπορεί να παρουσιάζεται ως μια απλή εμπορική σχέση στην οποία ο παραγγελιοδόχος επιβάλλει αυτό που ο ζωγράφος πρέπει να ζωγραφίσει, και με ποια προθεσμία, και με ποια χρώματα, η καθαρά αισθητική αξία των έργων δεν μπορεί να νοηθεί ως τέτοια, δηλαδή ανεξάρτητα από την οικονομική αξία: αν και ενίοτε εξακολουθεί να μετριέται εντελώς πεζά με κριτήριο τη ζωγραφισμένη επιφάνεια ή το χρόνο που ξοδεύτηκε, η αισθητική αξία καθορίζεται όλο και πιο συχνά από το κόστος των υλικών που χρησιμοποιήθηκαν και από τη δεξιοτεχνία του ζωγράφου,[10] που οφείλει να καθίσταται προφανής στο ίδιο το έργο.[11] Αν, όπως αποδεικνύει ο Μπάξανταλ, το ενδιαφέρον για την τεχνική δεν παύει να αυξάνεται εις βάρος της προσοχής στα υλικά, αυτό συμβαίνει το δίχως άλλο επειδή ο χρυσός γίνεται σπάνιος και η μέριμνα να διακριθούν από τους νεόπλουτους τους οδηγεί να αρνηθούν την επιδεικτική προβολή του πλούτου, τόσο στη ζωγραφική όσο και στην ένδυση, ενώ το ουμανιστικό ρεύμα έρχεται να ενισχύσει το χριστιανικό ασκητισμό. Έτσι λοιπόν, όσο το πεδίο καλλιτεχνικής παραγωγής κερδίζει σε αυτονομία, οι ζωγράφοι είναι όλο και πιο ικανοί να επιδείξουν και να αξιοδοτήσουν την τεχνική, τον τρόπο, τη manifattura, δηλαδή τη *μορφή*, όλα αυτά που (σε αντίθεση με το συνήθως επιβεβλημένο θέμα) τους ανήκουν απολύτως.

Αλλά η ανάλυση των «λιγότερο ή περισσότερο συνειδητών απαντήσεων των ζωγράφων στους όρους της αγοράς» και του οφέλους που μπορούν να αποκομίσουν, προκειμένου να διακηρύξουν την αυτονομία της *τέχνης*

---

[9] M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, *ό.π.*, σ. 3.
[10] *Στο ίδιο*, σ. 16.
[11] *Στο ίδιο*, σ. 23.

[métier] τους, από την αυξανόμενη τάση των πελατών τους να προκρίνουν την τεχνική πλευρά του έργου και τις ορατές εκδηλώσεις του «χεριού του μετρ», οδηγεί σε μια ανάλυση των οπτικών δεξιοτήτων αυτών των πελατών και των συνθηκών χάρη στις οποίες οι απλοί αμύητοι μπορούσαν να αποκτήσουν τις πρακτικές γνώσεις που τους εξασφάλιζαν άμεση πρόσβαση στα ζωγραφικά έργα και τους επέτρεπαν να εκτιμήσουν την τεχνική δεξιοτεχνία των δημιουργών τους.

Η ανασύσταση μιας «θεώρησης του κόσμου» είναι ένα σχέδιο που αν και φαινομενικά κοινότοπο αποδεικνύεται απολύτως ασυνήθιστο, αν όχι ανέφικτο, από τη στιγμή που προσπαθούμε να δώσουμε νόημα στην παλαιά έννοια του Wetlanschauung, το δίχως άλλο μία από τις πιο πολυχρησιμοποιημένες της επιστημονικής παράδοσης. Κατ' αρχάς επειδή, όπως επισημαίνει ο ίδιος ο Μάικλ Μπάξανταλ, «το μεγαλύτερο μέρος των οπτικών συνηθειών μιας κοινωνίας δεν είναι φυσικά καταγεγραμμένο στις γραπτές μαρτυρίες»·[12] και στη συνέχεια επειδή η φαινομενικά επιβεβλημένη χρήση «μαρτυριών της οπτικής δραστηριότητας», όπως είναι τα έργα ζωγραφικής ή τα σχέδια, θα προϋπέθετε λυμένο το πρόβλημα στην επίλυση του οποίου της ζητάμε να συνεισφέρει. Πράγματι, σ' αυτόν ακριβώς τον κύκλο στηρίζεται ο ιστορικός, θέτοντας ως αξίωμα ότι οι κοινωνικοί παράγοντες «ευνοούν τη σύσταση οπτικών διαθέσεων που μεταφράζονται με τη σειρά τους σε σαφώς αναγνωρίσιμα στοιχεία στο ύφος του ζωγράφου».[13] Η γνώση των αδιαχώριστα γνωσιακών και αξιολογικών διαθέσεων που χρησιμοποιεί, στηριζόμενος σε γραπτές πηγές που συμπεριλαμβάνουν τις χρήσεις της αριθμητικής, τις θρησκευτικές πρακτικές και αναπαραστάσεις ή τις τεχνικές του χορού του ιταλικού 15ου αιώνα, του επιτρέπουν να κατανοήσει τα ζωγραφικά έργα στην ιστορική λογική τους και, έτσι, να τα αντιμετωπίσει ως μαρτυρίες μιας ιστορικής θεώρησης του κόσμου, να βρει στις ορατές ιδιότητες της ζωγραφικής αναπαράστασης ενδείξεις που αφορούν τα σχήματα πρόσληψης και εκτίμησης που ο ζωγράφος και οι θεατές χρησιμοποιούν στη θεώρησή τους του κόσμου και στη θεώρησή τους της ζωγραφικής αναπαράστασης του κόσμου.

«Ηθικό και πνευματικό μάτι» διαμορφωμένο από τη «θρησκεία, την εκπαίδευση, τις επιχειρήσεις»,[14] το «μάτι του κουατροτσέντο» δεν είναι τίποτε άλλο παρά το σύστημα των σχημάτων πρόσληψης και εκτίμησης,

---

[12] *Στο ίδιο*, σ. 109.
[13] *Στο ίδιο*, Εισαγωγή.
[14] *Στο ίδιο*, σ. 109.

κρίσης και απόλαυσης, τα οποία, έχοντας αποκτηθεί στις πρακτικές της καθημερινής ζωής, στο σχολείο, στην εκκλησία, στην αγορά, ακούγοντας μαθήματα, λόγους ή κηρύγματα, μετρώντας σωρούς σιτηρών ή κομμάτια υφασμάτων ή λύνοντας προβλήματα σύνθετων συμφερόντων ή ναυτικών ασφαλειών, ενεργοποιούνται σε ολόκληρη την κανονική ζωή καθώς επίσης και στην παραγωγή και την πρόσληψη των έργων τέχνης. Ενάντια στο διανοουμενίστικο σφάλμα που παραμονεύει πάντα τον αναλυτή, ο Μπάξανταλ έχει στόχο να ανασυστήσει μια «κοινωνική εμπειρία» του κόσμου, νοούμενη ως πρακτική εμπειρία που αποκτάται μέσα από τη συναναστροφή με ένα ιδιαίτερα κοινωνικό σύμπαν, δηλαδή, στην προκειμένη περίπτωση, μια έξη εμπόρου ή, όπως το λέει ο ίδιος σε μια σκόπιμα σχηματική σύνοψη των αναλύσεών του, την έξη του «ανθρώπου των επιχειρήσεων που συχνάζει στην εκκλησία και του αρέσει ο χορός».[15]

Αυτά τα πρακτικά σχήματα που έχουν αποκτηθεί κατά την πρακτική του εμπορίου και έχουν επενδυθεί στο εμπόριο των έργων τέχνης, δεν ανήκουν σ' εκείνες τις λογικές κατηγορίες που η φιλοσοφία αρέσκεται να προσδίδει σε έναν πίνακα. Ακόμα και στην περίπτωση ενός επαγγελματία της αισθητικής κρίσης, του κριτικού Χριστόφορου Λαντίνο, οι όροι που χρησιμοποιούνται για να χαρακτηρίσουν τα ζωγραφικά έργα, και που μπορούν να γίνουν κατανοητοί ως η έκφραση των «αντιδράσεών του στα ζωγραφικά έργα, αλλά ταυτοχρόνως και ως η λανθάνουσα αρχή των σχημάτων κρίσης του»,[16] οργανώνονται σύμφωνα με μια δομή, η οποία ωστόσο δεν έχει τη μορφική αυστηρότητα μιας καθαρά λογικής κατασκευής: «Καθαρός, εύκολος, χαριτωμένος, στολισμένος, ποικίλος, άμεσος, εύθυμος, ευσεβής, ανάγλυφο, προοπτική, χρωματισμός, σύνθεση, σύλληψη, σμίκρυνση, μίμηση της φύσης, εραστής της δυσκολίας, τέτοιος είναι ο εννοιολογικός εξοπλισμός που προτείνει ο Λαντίνο για την κατανόηση της ζωγραφικής ποιότητας του κουατροτσέντο. Αυτοί οι όροι έχουν μια δομή: αντιπαρατίθενται ή συμμαχούν, αλληλοκαλύπτονται ή αλληλοπεριέχονται. Θα ήταν εύκολο να φτιάξουμε ένα διάγραμμα όπου αυτές οι σχέσεις θα παριστάνονταν, αλλά αυτό θα σήμαινε την εισαγωγή μιας συστηματικής αυστηρότητας την οποία οι ίδιοι οι όροι δε διαθέτουν και δεν όφειλαν να διαθέτουν στην πρακτική».[17]

Οι διαφορετικές διαστάσεις που αναπόφευκτα απομονώνει η ανάλυση για

---

[15] *Στο ίδιο*, σ. 109.

[16] *Στο ίδιο*, σ. 110.

[17] *Στο ίδιο*, σ. 150. Αυτή η μέριμνα να αποφύγει να δώσει τα πράγματα της λογικής αντί για τη λογική των πραγμάτων είναι ολοφάνερη στη σύνεση με την οποία ο Baxandall

τις ανάγκες της κατανόησης και της ερμηνείας είναι στενά συνδεδεμένες στην *ενότητα μιας έξης*, και οι θρησκευτικές διαθέσεις του ανθρώπου που συχνάζει στην εκκλησία και ακούει τα κηρύγματα συγχέονται πλήρως με τις εμπορικές διαθέσεις του ανθρώπου των επιχειρήσεων που διαθέτει μεγάλη εμπειρία στον άμεσο υπολογισμό ποσοτήτων και τιμών, όπως δείχνει η ανάλυση των κριτηρίων αξιολόγησης των χρωμάτων: «Μετά το χρυσό και το ασημί, το μπλε του ωκεανού ήταν το πιο πολύτιμο και το πιο δύσκολο στη χρήση. Υπήρχαν αποχρώσεις ακριβές και άλλες φτηνές, και υπήρχε κι ένα υποκατάστατο ακόμα πιο οικονομικό που το αποκαλούσαν γερμανικό μπλε. [...] Για να αποφύγουν τις απογοητεύσεις, οι πελάτες διευκρίνιζαν ότι το μπλε που θα χρησιμοποιούνταν θα ήταν το μπλε του ωκεανού· άλλοι, ακόμα πιο συνετοί πελάτες συμφωνούσαν με ειδική ρήτρα σε μια συγκεκριμένη απόχρωση – μπλε του ωκεανού με ένα ή δύο ή τέσσερα φιορίνια η ουγκιά. Οι ζωγράφοι και το κοινό τους ήταν πολύ προσεκτικοί σε όλα αυτά, και οι συνδηλώσεις εξωτισμού και κινδύνου που συνδέονταν με το μπλε του ωκεανού ήταν ένα μέσο για να υπογραμμίσουν κάτι, πράγμα που υπάρχει κίνδυνος να περάσει απαρατήρητο από εμάς, για τους οποίους το σκούρο μπλε δεν είναι καθόλου πιο εντυπωσιακό από το άλικο ή το έντονο κόκκινο. Καταλαβαίνουμε βέβαια πότε το μπλε του ωκεανού χρησιμοποιείται απλώς για να δηλώσει το κεντρικό πρόσωπο του Χριστού ή της Μαρίας σε μια βιβλική σκηνή, αλλά οι αληθινά ενδιαφέρουσες χρήσεις του είναι πολύ πιο δυσδιάκριτες. Στον πίνακα του Σασσέττα, *Ο άγιος Φραγκίσκος αρνείται τα αγαθά του*, το ένδυμα που απωθεί ο άγιος Φραγκίσκος έχει χρώμα μπλε του ωκεανού. Στη *Σταύρωση* του Μαζάτσιο, με τα πολύ πλούσια χρώματα, η ουσιαστική χειρονομία της αφήγησης, αυτή του δεξιού βραχίονα του αγίου Ιωάννη είναι μια χειρονομία σε μπλε του ωκεανού».[18]

Τα θεμέλια της χαρισματικής ψευδαίσθησης

Στην περίπτωση του εμπόρου του κουατροτσέντο, το να του αρέσει ένα ζωγραφικό έργο σημαίνει ότι *αποκομίζει κάποιο όφελος απ' αυτό*, ότι κάνει

υποδέχεται κάθε έρευνα των ιστορικών, ιδίως των φιλοσοφικών, πηγών, τις λέξεις με τις οποίες οι ζωγράφοι ή οι φίλοι τους εκφράζουν τις «ιδέες» τους για τη ζωγραφική και για την τέχνη (βλ. M. Baxandall, «On Michelangelo's Mind», *The New York Review of Books*, τ. XXVII, τχ. 15, 8 Οκτωβρίου 1981, σσ. 42-43).

[18] M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, *ό.π.*, σ. 11.

απόσβεση των εξόδων του, ότι αποκτά έναντι των χρημάτων του κάτι, με τη μορφή των «πλουσιότερων», των πιο επιδεικτικά ακριβών χρωμάτων και της πιο ξεκάθαρα εμφανούς ζωγραφικής τεχνικής· αλλά σημαίνει επίσης —κι αυτός θα μπορούσε να είναι ένας ορισμός της προ-νεωτερικής μορφής της αισθητικής απόλαυσης— ότι βρίσκει σ' αυτό εκείνη την πρόσθετη ικανοποίηση που συνίσταται στο να ξαναβρίσκει εκεί τον εαυτό του ολόκληρο, να αναγνωρίζεται σ' αυτό, να αισθάνεται καλά, να αισθάνεται σαν στο σπίτι του, και να ξαναβρίσκει τον κόσμο του και τη σχέση του με τον κόσμο: η *ευεξία* που προκαλεί η ενατένιση της τέχνης θα μπορούσε να προκύπτει από το γεγονός ότι το έργο τέχνης προσφέρει μια ευκαιρία να επιτελεστούν —με μια μορφή την οποία επιτείνει ο μη ωφελιμιστικός χαρακτήρας του— αυτές οι επιτυχημένες πράξεις κατανόησης που γεννούν την ευτυχία ως εμπειρία μιας άμεσης, προσυνειδητής και προστοχαστικής συμφωνίας με τον κόσμο, μιας θαυμαστής συνάντησης μεταξύ του πρακτικού νοήματος και των αντικειμενοποιημένων σημασιών. Πράγμα που σημαίνει ότι η χαρισματική ιδεολογία που περιγράφει την αγάπη για την τέχνη χρησιμοποιώντας τη γλώσσα του κεραυνοβόλου έρωτα είναι μια «καλά θεμελιωμένη ψευδαίσθηση»: περιγράφει πολύ εύστοχα τη σχέση αμοιβαίας επίκλησης μεταξύ αισθητικού νοήματος και καλλιτεχνικών σημασιών —για την οποία το λεξιλόγιο της ερωτικής, ακόμα και της σεξουαλικής, σχέσης αποτελεί μια προσεγγιστική έκφραση, και μάλλον τη λιγότερο ακατάλληλη— και έτσι αποσιωπά τις κοινωνικές συνθήκες που καθιστούν δυνατή αυτή την εμπειρία.

Η έξη απαιτεί, ρωτά, κάνει το αντικείμενο να μιλήσει, κι εκείνο από την πλευρά του μοιάζει να απαιτεί, να καλεί, να προκαλεί την έξη· οι γνώσεις, οι αναμνήσεις ή οι εικόνες, που, όπως επισημαίνει ο Μπάξανταλ, έρχονται να ενωθούν με τις άμεσα αντιληπτές ιδιότητες, δεν μπορούν προφανώς να αναδυθούν παρά μόνον επειδή, για μια προδιατεθειμένη έξη, μοιάζουν να ανακαλούνται μαγικά από αυτές τις ιδιότητες (η μαγική αποτελεσματικότητα που υιοθετεί συχνά η ποίηση βρίσκει την αρχή της σ' αυτού του είδους τη σχεδόν σωματική συμφωνία που δίνει στις λέξεις και στις συνδηλώσεις τους τη δύναμη να ξυπνούν εμπειρίες θαμμένες στις πτυχές του σώματος). Με δυο λόγια, αν, όπως διακηρύττουν ακατάπαυστα οι εστέτ, η καλλιτεχνική εμπειρία είναι ζήτημα αίσθησης και συναισθήματος, και όχι αποκωδικοποίησης και λογικής σκέψης, αυτό συμβαίνει διότι η διαλεκτική μεταξύ της πράξης που συστήνει και του αντικειμένου που συστήνεται, τα οποία επικαλούνται το ένα το άλλο, πραγματοποιείται μέσα στη θεμελιακά σκοτεινή σχέση μεταξύ της έξης και του κόσμου.

Το συμβόλαιο για *Το προσκύνημα των μάγων* μεταξύ του Γκιρλαντάιο

και του ηγούμενου του Βρεφοκομείου των Αθώων στη Φλωρεντία δείχνει ότι η ζωγραφική στην οποία ικανοποιείται η οικονομική αίσθηση είναι επίσης και αυτή που εκπληρώνει τη θρησκευτική αίσθηση, προσθέτοντας την οικονομική αξία των χρωμάτων στη θρησκευτική αξία των εικονογραφικών φορέων τους, δίνοντας το χρυσό στον Χριστό και στην Παρθένο ή χρησιμοποιώντας το μπλε του ωκεανού για να *αξιοδοτήσει* μια χειρονομία του αγίου Ιωάννη. Γνωρίζουμε όμως, χάρη στις εργασίες του Ζακ Λε Γκοφ, ότι το υπολογιστικό πνεύμα του εμπόρου κατάφερνε να εφαρμοστεί και στην καθαρά θρησκευτική σφαίρα, πράγμα που επαληθεύεται από το γεγονός ότι το καθαρτήριο, το οποίο εισάγει τα λογιστικά στην πνευματική τάξη, εμφανίζεται ταυτόχρονα με τη γέννηση της τράπεζας.[19] Αρκεί να προσθέσουμε τις ηθικές (και πολιτικές) ικανοποιήσεις που προσφέρει η πρόσληψη μιας αρμονικής και εναρμόνιας, ισορροπημένης και καθησυχαστικής, παράστασης του ορατού κόσμου και, απλούστατα, την ευχαρίστηση να ασκεί κανείς χωρίς ανταπόδοση μια ερμηνευτική επάρκεια, για να δούμε ότι, στην περίπτωση του ανθρώπου του κουατροτσέντο, η εμπειρία της ομορφιάς με ό,τι θαυμαστό μπορεί να διαθέτει γεννιέται από τη σχέση αμοιβαίας διείσδυσης που εγκαθιδρύεται μεταξύ του κοινωνικοποιημένου σώματος και ενός κοινωνικού αντικειμένου που μοιάζει φτιαγμένο για να ικανοποιεί όλες τις κοινωνικά θεσμισμένες αισθήσεις, την αίσθηση της όρασης και την αίσθηση της αφής, αλλά και τη θρησκευτική αίσθηση και την οικονομική αίσθηση.

Η ιστορική ανάλυση που απορρίπτει τις λεκτικές γενικότητες της ανάλυσης ουσίας για να βυθιστεί στην ιστορική ιδιαιτερότητα ενός τόπου και μιας στιγμής συνιστά ένα αναγκαστικό πέρασμα, μια στιγμή αναπόφευκτη (ενάντια στον κενό θεωρητικισμό) και προορισμένη να ξεπεραστεί (ενάντια στον τυφλό υπερ-εμπειρισμό), για κάθε επιστημονική έρευνα των *σταθερών*. Από αυτή την άποψη, η γνώση των όρων και των ιστορικών οροεξαρτήσεων των απολαύσεων του «ματιού του κουατροτσέντο» μπορεί να οδηγήσει σ' αυτό που αναμφισβήτητα συνιστά τη σταθερή και υπεριστορική αρχή της καλλιτεχνικής ικανοποίησης, αυτής της φαντασιακής επιτέλεσης της καθολικά ευτυχούς συνάντησης μεταξύ μιας *ιστορικής* έξης και του *ιστορικού* κόσμου που τη στοιχειώνει και την κατοικεί.

---

[19] J. Le Goff, «The Usurer and Purgatory», στο *The Dawn of Modern Banking*, Λος Άντζελες, Yale University, 1979, σσ. 25-52· επίσης, *La Naissance du purgatoire*, Παρίσι, Gallimard, 1981.

3

ΜΙΑ ΕΝ ΕΝΕΡΓΕΙΑ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ

Να είστε προσεκτικοί αν δε θέλετε σ' ετούτο
το διάλογο του Ιάκωβου με τον αφέντη του
να πάρετε το σωστό για λάθος και το λάθος
για σωστό. Να λοιπόν που σας προειδοποίησα
και τώρα νίπτω τας χείρας μου.

Ντενί Ντιντερό

Βλέπω πολύ συχνά στα μυθιστορήματα πως είμαι εγώ
εκείνος που πληρώνει, και δίνει δύναμη πίστης
και «ζωής» σε φράσεις που στην πλειονότητά τους
δεν *κοστίζουν τίποτα* στο συγγραφέα τους -
(Μιλώ για τα καλύτερα μυθιστορήματα· το 75% των φράσεων
είναι ad libitum εναλλάξιμες, όπως είναι εξάλλου
και στη ζωή οι αντιλήψεις - *τρέχουσες.*)

Πολ Βαλερύ

«Όταν η μις Έμιλυ Γκρίρσον πέθανε, ολόκληρη η πόλη μας πήγε στην κηδεία της: οι άνδρες, από ένα είδος σεβασμού προς ένα εξαφανισμένο μνημείο, οι γυναίκες, σπρωγμένες κυρίως απ' την περιέργεια να δουν το εσωτερικό του σπιτιού της, που κανείς δεν το είχε δει εδώ και δέκα χρόνια, εκτός από ένα γέρο υπηρέτη, συνάμα κηπουρό και μάγειρα».[1] Η νουβέλα αρχίζει σαν μια οποιαδήποτε ιστορία, σύμφωνα με τους κανόνες του είδους: ένας πρωταγωνιστής, η μις Έμιλυ Γκρίρσον, που παρουσιάζεται διακριτι-

[1] W. Faulkner, «Une rose pour Emily», στο *Treize Histoires*, Παρίσι, Gallimard, 1939, σ. 135· στα ελληνικά, *Ένα ρόδο για την Έμιλυ*, μτφρ. Ν. Μπακόλας, εικονογρ. Μ. Ζαχαριουδάκης, Αθήνα, Κέδρος, 1995.

κά σαν μια εξέχουσα προσωπικότητα, κομπάρσοι, χωρισμένοι ανάλογα με το φύλο τους και χαρακτηρισμένοι σύμφωνα με τα στερεότυπα (ο κομφορμισμός των ανδρών, η περιέργεια των γυναικών), ένας αφηγητής που δέχεται τις συνήθεις συμβάσεις του είδους και ταυτίζεται διακριτικά με την ομάδα («*βρήκαμε*», «*είπαμε*», «η πόλη *μας*»), καθώς κι ένα ολόκληρο σύνολο δεικτών, κυρίως χρονικών («εδώ και δέκα χρόνια»), που εισάγουν κάτι το απροσδιόριστα ασυνήθιστο.

Για να παρουσιάσει την Έμιλυ, ένδοξο απομεινάρι ενός χαμένου παρελθόντος (fallen monument), ο Φόκνερ συγκεντρώνει φαινομενικά ανώδυνες λεπτομέρειες, σοφά κατασκευασμένες ωστόσο ώστε να ενεργοποιήσουν, σαν ελατήρια, τις προπαραδοχές του κοινού νου, αυτές ακριβώς που κινητοποιούν συνήθως οι συνηθισμένοι μυθιστοριογράφοι, χωρίς να το συνειδητοποιούν καλά καλά, για να παραγάγουν μια εντύπωση πραγματικότητας. Στηρίζεται, παραδείγματος χάρη, στην ιδέα της ευγενούς καταγωγής —και σε όλα όσα αυτή εμπεριέχει, όπως το περίφημο «η ευγένεια υποχρεώνει», που το επικαλείται ρητά μέσα στο κείμενο— για να ανακαλέσει την εικόνα μιας πολύ αξιοπρεπούς ηλικιωμένης ηρωίδας, τελευταίας επιζήσασας μιας κατεστραμμένης μεγάλης οικογένειας και συμβόλου των παραδόσεων του παρελθόντος, και για να φέρει στην επιφάνεια όλες τις προλήψεις που είναι εγγεγραμμένες σ' αυτού του είδους την κοινωνική ουσία.

Η ιδέα της ευγενούς καταγωγής, μια θετική προκατάληψη κοινωνικά θεσμοθετημένη και επομένως εφοδιασμένη με όλη τη δύναμη του κοινωνικού, λειτουργεί ως κατασκευαστική αρχή της κοινωνικής πραγματικότητας που είναι σιωπηρά αποδεκτή τόσο από τον αφηγητή και τους ήρωές του όσο και από τον αναγνώστη, και ταυτοχρόνως ως αρχή προλήψεων που βρίσκουν συνήθως την επιβεβαίωσή τους στα γεγονότα, στο βαθμό που η ευγένεια έχει το στάτους μιας ουσίας που προηγείται της ύπαρξης και την παράγει, προσφέροντας ή αποκλείοντας εξ ορισμού κάποιες δυνατότητες. Η ισχύς της προπαραδοχής είναι τόσο μεγάλη και οι υποθέσεις της πρακτικής επαγωγής της έξης τόσο στιβαρές ώστε να ανθίστανται στο προφανές: «—Θέλω αρσενικό. Ο φαρμακοποιός την κοίταξε. Εκείνη κάρφωσε το βλέμμα της πάνω του, ευθυτενής, με το πρόσωπο σαν ξετυλιγμένη σημαία. —Μα φυσικά, είπε ο φαρμακοποιός, αν αυτό θέλετε». Το νόημα των λέξεων και των πράξεων είναι προκαθορισμένο από την κοινωνική εικόνα του προσώπου που τις παράγει και, καθώς πρόκειται για ένα πρόσωπο «υπεράνω πάσης υποψίας», ακόμα και η σκέψη του φόνου αποκλείεται.

Οι προλήψεις του κοινού νου είναι πολύ πιο ισχυρές από την προφάνεια των γεγονότων· η επίσημη αλήθεια («Όπως τη μέρα που αγόρασε το *ποντικοφάρμακο*, το αρσενικό»· «ήταν γραμμένο πάνω στο κουτί [...]: "Για

τα ποντίκια"») είναι πιο πιστευτή από την επιδεικτική ομολογία, είτε ασυλλόγιστη είτε κυνική («Θέλω *δηλητήριο*, είπε στο φαρμακοποιό»). Και το ίδιο συμβαίνει με όλα τα ύποπτα σημάδια που συσσωρεύει ο συγγραφέας —«τη μυρωδιά», την τρέλα της Έμιλυ που έλεγε πως «ο πατέρας της δεν είχε πεθάνει» κτλ.—, σημάδια που συστηματικά αγνοούνται, ή απωθούνται, τόσο από τους συμπολίτες της Έμιλυ όσο και από τον αναγνώστη («*Κανείς* μας δεν είπε τότε πως ήταν τρελή. *Πιστέψαμε* ότι δεν μπορούσε να κάνει διαφορετικά. *Θυμηθήκαμε* όλους τους νέους που ο πατέρας της είχε απορρίψει και *ξέραμε* ότι, όταν βρέθηκε χωρίς τίποτα, *έπρεπε* να αγκιστρωθεί σ' αυτό που την είχε αποστερήσει, όπως κάνουν συνήθως όλοι οι άνθρωποι»). Και όπως οι κάτοικοι του Τζέφερσον ανακαλύπτουν μόνο μετά το θάνατο της Έμιλυ, δηλαδή σαράντα χρόνια «μετά τα γεγονότα», ότι εκείνη είχε δηλητηριάσει τον εραστή της και είχε διατηρήσει το πτώμα του στο σπίτι της όλα αυτά τα χρόνια, έτσι και ο αναγνώστης μόλις στην τελευταία σελίδα ανακαλύπτει την τυφλότητά του.

Ένα αναστοχαστικό μυθιστόρημα[2]

Ωστόσο δε θα υπήρχε τίποτα περισσότερο από την καλοστημένη πλοκή μιας ρεαλιστικής νουβέλας αν δεν αποκαλυπτόταν αναδρομικά ότι ο Φόκνερ, με έναν επιδέξιο χειρισμό της χρονολόγησης, έχει χτίσει το αφήγημά του σαν παγίδα μέσα στην οποία οι προπαραδοχές της κανονικής ζωής και οι συμβάσεις του μυθιστορηματικού είδους συνεργάζονται για να ενθαρρύνουν, σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας, την προσδοκία ενός *αληθοφανούς νοήματος* που θα διαψευσθεί απότομα στο τέλος. Ο Φόκνερ χρησιμοποιεί πράγματι μια διπλή κατάχρηση εμπιστοσύνης: κατ' αρχάς, αυτή που διαπράττει η Έμιλυ, χρησιμοποιώντας την κατά το μάλλον ή ήττον φαντασιακή παράσταση της αριστοκρατίας («Τους *φανταζόμασταν* συχνά σαν τα πρόσωπα ενός πίνακα») και τη συμφωνία σχετικά με το νόημα του κόσμου που θεμελιώνεται από τη σιωπηρή συμφωνία των έξεων, για να εξαπατήσει το φαρμακοποιό και όλους τους συμπολίτες της, κυρίως τους άνδρες, περισσότερο διατεθειμένους να αντιμετωπίσουν με μια ευνοϊκή προκατάληψη την επίσημη, δημόσια αλήθεια από ό,τι οι γυναίκες και τα κουτσομπολιά τους·

---

[2] Για μια ακόμη εφαρμογή μιας ανάλογης εν ενεργεία ανάγνωσης, στο μυθιστόρημα της V. Woolf *Στο φάρο*, βλ. P. Bourdieu, *Η ανδρική κυριαρχία*, επιμ. Ν. Παναγιωτόπουλος, Στάχυ, 2η έκδοση, 1999. (Σ.τ.Ε.)

κατόπιν, την κατάχρηση εμπιστοσύνης που επιτελεί ο ίδιος ο συγγραφέας προς τον αναγνώστη, χρησιμοποιώντας όλα όσα ο τελευταίος τού παραχωρεί σιωπηρά στο «συμβόλαιο της ανάγνωσης», για να προσανατολίσει την προσοχή του σε πλαστά στοιχεία και ίχνη και να τον αποσπάσει από τις ενδείξεις, χρονικές κυρίως, που διασπείρει κατά μήκος της αφήγησης, χωρίς ν' αφήνει τίποτα να φανεί, ακριβώς όπως θα έκανε ένας καλός συγγραφέας αστυνομικών μυθιστορημάτων, και που μόνο μια μεθοδική ανάγνωση όπως αυτή του Μεναχέμ Πέρρυ[3] θα μπορέσει να αναγνωρίσει και να ταξινομήσει.[4]

Είναι αλήθεια ότι ο Φόκνερ σπάει χωρίς να το ομολογεί αυτό το «συμβόλαιο ανάγνωσης» (αν πράγματι έχουμε το δικαίωμα να μιλάμε για συμβόλαιο προκειμένου να δηλώσουμε την αφελή εμπιστοσύνη που επενδύει ο αναγνώστης στην ανάγνωσή του και την κίνηση παράδοσης του εαυτού μέσω της οποίας προβάλλεται ολόκληρος, εισάγοντας μαζί με τον εαυτό του και όλες τις προπαραδοχές του κοινού νου). Για να επιτελέσει αυτή τη ρήξη, χρησιμοποιεί διεργασίες που μοιάζουν πολύ με εκείνες του αστυνομικού μυθιστορήματος, όπως είναι, παραδείγματος χάρη, η διασκόρπιση ενδείξεων προορισμένων να περάσουν κατ' αρχάς απαρατήρητες· ωστόσο, όχι μόνο δε ζητά από αυτές τις συνήθεις διεργασίες να επιτρέψουν στον αναγνώστη να επανεγγράψει αναδρομικά μια φαινομενικά ασυνήθιστη λύση στη λογική του κανονικού κόσμου, αλλά αντίθετα τις χρησιμοποιεί εδώ για να ενθαρρύνει τις πιο συνήθεις προσδοκίες ώστε να τις απογοητεύσει και να τις καταγγείλει πιο αποτελεσματικά μέσα από μια πραγματικά ασυνήθιστη έκβαση· τόσο απρόσμενη, σε κάθε περίπτωση, ώστε να προσκαλεί σε μια δεύτερη ανάγνωση ή, τουλάχιστον, σε μια νοητική ανακεφαλαίωση, που υποχρεώνει τον αναγνώστη να ανακαλύψει, τουλάχιστον συγκεχυμένα, την απάτη της οποίας υπήρξε το θύμα, και ο συνένοχος. Ο αναγνώστης τον οποίο ζητά σιωπηρά το *Ένα ρόδο για την Έμιλυ* είναι εντέλει αυτός ο έκτακτος αναγνώστης, αυτός ο «αρχι-αναγνώστης», όπως ενίοτε λέγεται

---

[3] M. Perry, *Literary Dynamics, How the Order of a Text Creates Its Meaning (Poetics and Comparative Literature)*, Τελ-Αβίβ, Tel-Aviv University, 1976.

[4] Παραδείγματος χάρη, για τις τρεις πρώτες σελίδες του αφηγήματος: «από εκείνη την ημέρα που, το 1894, ο συνταγματάρχης Σαρτόρις...», «που χρονολογούνταν από το θάνατο του πατέρα της», «η επόμενη γενιά», «ο πρώτος Γενάρης» —χωρίς ένδειξη χρονολογίας—, «οκτώ ή δέκα χρόνια νωρίτερα», «είχαν περάσει περίπου δέκα χρόνια από τότε που πέθανε ο συνταγματάρχης Σαρτόρις», «τριάντα χρόνια νωρίτερα», «δυο χρόνια μετά το θάνατο του πατέρα της και λίγο καιρό αφότου την εγκατέλειψε ο αρραβωνιαστικός της».

(χωρίς ποτέ να διερωτάται κανείς για τις κοινωνικές συνθήκες δυνατότητας αυτού του παράξενου προσώπου), ή, καλύτερα, αυτός ο *μετα-αναγνώστης* που θα καταφέρει να διαβάσει όχι μόνο το αφήγημα, αλλά και την κανονική ανάγνωση του αφηγήματος, τις προπαραδοχές που οι αναγνώστες εντάσσουν τόσο στην κανονική τους εμπειρία του χρόνου και της δράσης, όσο και στην εμπειρία της ανάγνωσης μιας «ρεαλιστικής» ή μιμητικής μυθοπλασίας, που υποτίθεται πως εκφράζει την πραγματικότητα του κανονικού κόσμου και την κανονική εμπειρία αυτού του κόσμου.

Το *Ένα ρόδο για την Έμιλυ* είναι πράγματι ένα αυτοαναφορικό αφήγημα, ένα αφήγημα που αναστοχάζεται και που περικλείει μέσα στην ίδια τη δομή του το πρόγραμμα (με την έννοια που έχει η λέξη στην πληροφορική) ενός αναστοχασμού πάνω στο μυθιστόρημα και την αφελή ανάγνωση. Με τον τρόπο μιας δοκιμασίας ή ενός πειραματικού μηχανισμού, ζητά την επαναλαμβανόμενη ανάγνωση, αλλά και τη διπλή ανάγνωση που απαιτείται για να συνδυαστούν οι εντυπώσεις της αφελούς πρώτης ανάγνωσης —και οι αποκαλύψεις που ανακύπτουν από αυτήν— με τη δεύτερη ανάγνωση και τον αναδρομικό φωτισμό που ρίχνει πάνω στο κείμενο —και κυρίως πάνω στις προπαραδοχές της αφελώς «μυθιστορηματικής» ανάγνωσης— η γνώση της λύσης που αποκτά ο αναγνώστης στο τέλος της πρώτης ανάγνωσης. Έτσι, πιασμένος σ' ένα είδος παγίδας —αληθινής πρόκλησης σε μια αληθινά παράδοξη *αλλοδοξία* στο βαθμό που απορρέει από τη φυσική εφαρμογή των προπαραδοχών της *δόξας*—, ο αναγνώστης είναι αναγκασμένος να ρίξει άπλετο φως σε όλα αυτά που παραχωρεί κανονικά και εν αγνοία του σε συγγραφείς που κι αυτοί αγνοούν ότι τα απαιτούν από εκείνον.

Ο Φόκνερ στηρίζεται στο σύνολο των προπαραδοχών που συμμετέχουν σιωπηρά τόσο στην κανονική εμπειρία του κόσμου όσο και στην κανονική εμπειρία της ανάγνωσης, και φέρνει σε πρώτο πλάνο ένα ολόκληρο σύνολο χαρακτηριστικών που στρέφουν την προσοχή στην παρανόηση και κρύβουν την αληθινή δομή, κυρίως στη χρονική διάστασή της. Μπερδεύοντας τη χρονολογική τάξη, ωθεί τον αναγνώστη σε προβλέψεις που τελικά θα διαψευσθούν· ενώ ταυτοχρόνως του προσφέρει —σε μια σοφά ενορχηστρωμένη αταξία, και τις περισσότερες φορές σε λάθος χρόνο— τις χρονικές ενδείξεις που θα μπορούσαν να του επιτρέψουν να αποσπάσει το αφήγημα από την ασυνέχεια, άρα και να αντιληφθεί, μέσα από την πραγματική τάξη των διαδοχών, τις σημασίες και τους δεσμούς αιτιότητας και τελικότητας που δε θα έρθουν στο φως παρά μόνον αναδρομικά, με αφετηρία την τελική αποκάλυψη.

Για να παραγάγει αυτό το αποτέλεσμα, στηρίζεται κατ' αρχάς στις προπαραδοχές και τις διεργασίες της μυθιστορηματικής γραφής και ανάγνω-

σης. Με τον τρόπο του μυθιστοριογράφου που υποκρίνεται πως πιστεύει αυτό που διηγείται και που ζητά από τον αναγνώστη να διαβάσει το αφήγημά του προσποιούμενος ότι ξεχνά πως πρόκειται για μυθοπλασία, ο Φόκνερ πιστώνει το προφανές αφήγημά του με μια διαρκή χρήση τού «εμείς» ή με απρόσωπες εκφράσεις, ομόφωνες και ανώνυμες, όπως είναι οι «όλος ο κόσμος πίστευε...» ή «όλες οι κυρίες έλεγαν...»· παρουσιάζεται έτσι ως ο εκπρόσωπος λόγου της ομάδας, τα μέλη της οποίας προσδίδουν το ένα στο άλλο αυτό που το καθένα τους θεωρεί εν αγνοία του δεδομένο, τις μη θετικές [non thétique] θέσεις που συνιστούν την κοινή θεώρηση του κόσμου: έτσι, για παράδειγμα, ενώ δεν παραλείπει να αναφέρεται στις εκκεντρικότητες της Έμιλυ, στηρίζεται στην κοινή παράσταση της αριστοκρατίας για να υποβάλει την ιδέα ότι αυτές δεν πρέπει να αποδοθούν στην τρέλα, αλλά σε μια στάση αριστοκρατικής μεγαλοπρέπειας και υπερηφάνειας. Ζητώντας από τον αναγνώστη να διαβάσει το αφήγημά του σύμφωνα με την παραδεκτή σύμβαση, δηλαδή ως μια αληθινή ψεύτικη ιστορία, ο Φόκνερ τον εξουσιοδοτεί και τον ενθαρρύνει να εισαγάγει στην ανάγνωσή του τις προπαραδοχές που χρησιμοποιεί στη ζωή και στη θεώρηση της καθημερινότητας, όπως, παραδείγματος χάρη, εκείνη που μας οδηγεί να θεωρούμε πιο αξιόπιστη τη θεώρηση των ανδρών, πιο επίσημη και γεμάτη σεβασμό για τις συμβάσεις και τις συμβατικότητες, σε σχέση με τη θεώρηση των γυναικών, που κοινωνιολογικά έχουν την τάση να θέτουν υπό αμφισβήτηση τις επίσημες (δηλαδή τις ανδρικές) αλήθειες, και οι οποίες θα δικαιωθούν από την τελική αποκάλυψη.[5]

Φέρνει ωστόσο επίσης, στην ίδια τη γραφή του αφηγήματος, την πρακτική εμπέδωση των προπαραδοχών της κανονικής γραφής και ανάγνωσης (όπως είναι, παραδείγματος χάρη, το γεγονός ότι διαβάζουμε ένα βιβλίο από την αρχή προς το τέλος), οι οποίες είναι προορισμένες να περνούν απαρατήρητες, και την πρακτική γνώση της απόκλισης μεταξύ της αφελούς ανάγνωσης —υποταγμένης, διαστικής και αφηρημένης—, που δεν μπαίνει στον κόπο να ανασυνθέσει την ολική δομή των χρόνων και των τόπων, και της «σχολαστικής» ανάγνωσης του επαγγελματία αναγνώστη, που

---

[5] Είναι αυτονόητο πως δεν υπάρχει ανάγκη να αποδώσουμε στο συγγραφέα μια ρητή συνείδηση των μηχανισμών που ενεργοποιεί και των οποίων έχει, όπως κάθε κοινωνικός δρων, μια πρακτική και σε βάθος γνώση. Έτσι, είναι πιθανό ότι δε θέτει το ζήτημα του φύλου του *υποτιθέμενου αναγνώστη*. Και για ποιο λόγο θα το έκανε αφού, κατά πάσα πιθανότητα, ο μηχανισμός θα λειτουργήσει εξίσου καλά στην περίπτωση που ο αναγνώστης είναι γυναίκα;

μπορεί να διενεργήσει αναδρομές, αποκαθιστώντας την αληθινή χρονολογία των γεγονότων, και να τινάξει στον αέρα ολόκληρη την κατασκευή που με ύπουλο τρόπο υποβάλλεται στον αφελή αναγνώστη. Η ορατή απόδειξη αυτής της διπλής εμπέδωσης προσφέρεται μέσα από όλες τις φράσεις του τύπου «εκείνη έμοιαζε...», «τα μάτια της έμοιαζαν...», μέσω των οποίων υπενθυμίζεται το σημείο θέασης του μυθιστοριογράφου και οι οποίες θα εμφανιστούν αναδρομικά ως υπενθυμίσεις της άγνοιας στην οποία βρίσκονται οι συμπολίτες της Έμιλυ σχετικά με την αλήθεια του προσώπου και των πράξεών του. Αυτή η αναστοχαστική γραφή καλεί λοιπόν σε μια αναστοχαστική δεύτερη ανάγνωση, η οποία, αντίθετα από τη δεύτερη ανάγνωση μιας αστυνομικής πλοκής της οποίας γνωρίζουμε τη λύση, οδηγεί στην αποκάλυψη όχι μόνο ενός συνόλου απατηλών ενδείξεων αλλά και της self-deception [αυτοδιάψευσης] στην οποία οδηγείται ο αναγνώστης που έδειξε εμπιστοσύνη, καθώς και των διεργασιών και των τεχνασμάτων που συνδέονται με τη χρονική δομή του αφηγήματος και της ανάγνωσης, μέσω των οποίων ο μυθιστοριογράφος καταφέρνει να αφυπνίσει τις κοινωνικές προπαραδοχές που θεμελιώνουν την αφελή εμπειρία του κόσμου και του χρόνου.

Χρόνος της ανάγνωσης και ανάγνωση του χρόνου

Αν στηριχτούμε σ' αυτήν τη νουβέλα, δεν είναι σίγουρο ότι μπορούμε να μοιραστούμε την άποψη του Σαρτρ για τη «χρονικότητα στον Φόκνερ» έτσι όπως την εκφράζει σ' ένα περίφημο άρθρο του.[6] Ακριβώς επειδή η δουλειά του ως μυθιστοριογράφου τον οδηγούσε (ή τον ανάγκαζε) να παραμένει προσηλωμένος στη σχέση μεταξύ του χρόνου της πρακτικής και του χρόνου της αφήγησης, ο Φόκνερ αποφάσισε να έρθει ολοφάνερα σε ρήξη με την παραδοσιακή σύλληψη του μυθιστορήματος και με την αφελώς χρονολογική παράσταση της εμπειρίας του χρόνου. «Όταν διαβάζουμε το *Η βουή και η μανία*» λέει ο Σαρτρ «εντυπωσιαζόμαστε κατ' αρχάς από τις εκκεντρικότητες της τεχνικής. Για ποιο λόγο ο Φόκνερ έσπασε το χρόνο της ιστορίας του και μπέρδεψε τα κομμάτια του; Γιατί το πρώτο παράθυρο που ανοίγεται σ' αυτόν το μυθιστορηματικό κόσμο είναι η συνείδηση ενός ηλίθιου; Ο αναγνώστης μπαίνει στον πειρασμό να αναζητήσει σημεία αναφο-

[6] J.-P. Sartre, «Á propos de *Le Bruit et la Fureur*. La temporalité chez Faulkner», *Situations* I, Παρίσι, Gallimard, σσ. 65-75.

ράς και να αποκαταστήσει μόνος του τη χρονολογία». Όμως ίσως αυτό ακριβώς να θέλει και ο συγγραφέας να αποσπάσει από τον αναγνώστη: να αναλάβει την εργασία ιχνηλάτησης και ανασυγκρότησης που είναι απαραίτητη για να «βρει το δρόμο του» και μ' αυτόν τον τρόπο να ανακαλύψει όλα όσα χάνει όταν βρίσκει με υπερβολική ευκολία το δρόμο του, όπως συμβαίνει στα μυθιστορήματα που είναι οργανωμένα σύμφωνα με τις ισχύουσες συμβάσεις (κυρίως όσον αφορά τη χρονική δομή της αφήγησης), δηλαδή την αλήθεια της κανονικής εμπειρίας του χρόνου και της εμπειρίας της κανονικής ανάγνωσης της αφήγησης αυτής της εμπειρίας.

Παρόμοια με τα έργα της κινητικής τέχνης που για να πραγματοποιηθούν ζητούν την ενεργό συνεργασία του θεατή, τα μυθιστορήματα του Φόκνερ είναι κι αυτά αληθινές μηχανές εξερεύνησης του χρόνου που, πόρρω απέχοντας από το να προτείνουν μια ολοκληρωμένη θεωρία της χρονικότητας την οποία θα αρκούσε να καταστήσουν ρητή, υποχρεώνουν τον αναγνώστη να *φτιάξει ο ίδιος* αυτήν τη θεωρία, χρησιμοποιώντας τόσο τα στοιχεία που παρέχονται μέσα στην ίδια την αφήγηση όσον αφορά τη χρονική εμπειρία των προσώπων όσο και, ίσως ακόμη περισσότερο, τα ερωτήματα και τους στοχασμούς σε σχέση με τη δική του χρονική εμπειρία ως δραστήριου δρώντος και ως αναγνώστη, ερωτήματα και στοχασμούς που του επιβάλλονται από την αμφισβήτηση των *ρουτινών της ανάγνωσης*. Στην πραγματικότητα, με τον τρόπο των πειραματικών διακοπών του δοξικού ύπνου που εφαρμόζουν ενίοτε οι εθνομεθοδολόγοι —όταν, παραδείγματος χάρη, υποβάλλουν σε ένα φοιτητή, από τον οποίο η μητέρα του ζητά να πάει στην κουζίνα να φέρει το γάλα, να απαντήσει: «Αλλά πού είναι η κουζίνα;»—, οι φοκνερικές αφηγήσεις καταγγέλλουν τις σιωπηρές συμφωνίες πάνω στις οποίες εδράζεται ο κοινός νους —παραδείγματος χάρη, τη συμφωνία που ενώνει τον παραδοσιακό μυθιστοριογράφο με τον αναγνώστη του— και θέτουν υπό αμφισβήτηση την κοινώς αποδεκτή *δόξα* που θεμελιώνει τη δοξική εμπειρία του κόσμου και τη μυθιστορηματική αναπαράσταση αυτού του κόσμου.

Αντιμετωπίζοντας συνειδητά το εγχείρημα —εντελώς εξαιρετικό στη φαινομενική του κοινοτοπία— του να *αφηγηθεί μια ιστορία*, δηλαδή να τοποθετηθεί στην αποστασιοποιημένη και ουδετεροποιημένη σχέση με την πρακτική και με την ειδική λογική της που εμπεριέχεται στην κοινωνική πράξη της αφήγησης, ο Φόκνερ οδηγείται να εγγράψει στην ίδια τη δομή των ιστοριών του ένα πολύ βαθύ ερώτημα σχετικά με την εμπειρία που κατασκευάζουμε για τη χρονικότητα τόσο στη ζωή όσο και στην αφήγηση της δικής μας ζωής ή της ζωής των άλλων. Αυτό το ερώτημα και οι απόπειρες απάντησης που προσφέρει, με τα ιδιαίτερα μέσα του ως συγγρα-

φέας, είναι μια πρόσκληση να *παραγάγουμε* μια θεωρία της χρονικής εμπειρίας που δεν είναι, για να μιλήσουμε κυριολεκτικά, ούτε η θεωρία του Φόκνερ, ούτε και αυτή που ο Σαρτρ αποδίδει στον Φόκνερ.

Αυτήν τη θεωρία μπορούμε να την κατασκευάσουμε μόνο με την προϋπόθεση να απορρίψουμε και να υπερβούμε την αυθόρμητη φιλοσοφία της χρονικότητας της οποίας η πιο τυπική έκφραση είναι η μυθιστορηματική αναπαράσταση, ιδίως στη βιογραφική παραλλαγή της. Αυτή η αυθόρμητη φιλοσοφία της δράσης, και της αφήγησης της δράσης, που ο «προ-φοκνερικός» μυθιστοριογράφος και πολύ συχνά και ο ιστορικός χρησιμοποιούν στη γραφή της ιστορίας, και που βρίσκει τη φυσική της προέκταση στη (χουσσερλιανή ή σαρτρική) φιλοσοφία της χρονικής συνείδησης, απαγορεύει την πρόσβαση στην αληθινή γνώση της δομής της πρακτικής. Η παραγωγή του χρόνου που ολοκληρώνεται μέσα στην πρακτική και μέσω αυτής δεν έχει καμία σχέση με μια εμπειρία (με την έννοια του Erlebnis) του χρόνου, ακόμα κι αν προϋποθέτει μια εμπειρία (με την έννοια του Erfahrung), ή, όπως λέει ο Σερλ,[7] ένα σύνολο από background assumptions (ο Φόκνερ μάς έχει δώσει πλήθος παραδειγμάτων αυτών των «υποκείμενων προϋποθέσεων», είτε πρόκειται για εκείνες που στηρίζουν τις υποθέσεις των συμπολιτών της Έμιλυ σχετικά με το νόημα της σχέσης της με τον Χόμερ Μπάρρον και τα προγνωστικά τους για το μέλλον αυτής της σχέσης, είτε για εκείνες που θεμελιώνουν τις ομόφωνες και αποφαντικές κρίσεις τους: «Έτσι, την επομένη, *όλος ο κόσμος* έλεγε: Θα σκοτωθεί· και *καταλήξαμε* πως αυτό ήταν το καλύτερο που μπορούσε να κάνει. Στην αρχή της σχέσης της με τον Χόμερ Μπάρρον *είχαμε πει*: Θα τον παντρευτεί. Αργότερα *είπαμε*...»).

Ο δρων χρονικοποιείται στην ίδια την πράξη μέσω της οποίας υπερβαίνει το άμεσο παρόν προς το μέλλον που εμπεριέχεται στο παρελθόν του οποίου προϊόν είναι η έξη του· παράγει το χρόνο μέσα στην πρακτική πρόβλεψη ενός επ-ερχόμενου μέλλοντος που αποτελεί ταυτοχρόνως πρακτική ενεργοποίηση του παρελθόντος. Μπορούμε έτσι να απορρίψουμε τη μεταφυσική παράσταση του χρόνου ως καθεαυτή πραγματικότητα, εξωτερική και προηγούμενη της πρακτικής, χωρίς να δεχτούμε τη φιλοσοφία της συνείδησης που, στον Χούσσερλ, συνδέεται με τη (θεμελιακή) ιδέα της *χρονικοποίησης*. Και η χρονικοποίηση δεν είναι ούτε η συστατική δραστηριότητα μιας υπερβατικής συνείδησης αποσπασμένης από τον κόσμο, όπως

---

[7] Βλ. J. R. Searle, *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1983.

υποστηρίζει ο Χούσσερλ, ούτε η συστατική δραστηριότητα ενός Dasein ενταγμένου στον κόσμο, όπως υποστηρίζει ο Χάιντεγκερ, αλλά η συστατική δραστηριότητα μιας έξης εναρμονισμένης με άλλες έξεις (κι αυτό ενάντια στη χουσσερλιανή σκέψη της υπερβατικής διυποκειμενικότητας). Η πρακτική σχέση με τον κόσμο και το χρόνο που είναι κοινή για ένα σύνολο δρώντων που χρησιμοποιούν τις ίδιες προπαραδοχές στην κατασκευή του νοήματος του κόσμου στον οποίο είναι βυθισμένοι θεμελιώνει την εμπειρία αυτού του κόσμου ως κόσμου του κοινού νου. Η έξη ως πρακτικό νόημα που είναι το προϊόν της ενσωμάτωσης των δομών του κοινωνικού κόσμου —και, ιδίως, των εγγενών του τάσεων και των χρονικών του ρυθμών— γεννά προπαραδοχές (assumptions) και προλήψεις που, ακριβώς επειδή επιβεβαιώνονται κανονικά από το ρου των πραγμάτων, θεμελιώνουν μια σχέση άμεσης οικειότητας ή οντολογικής συνενοχής με τον οικείο κόσμο, η οποία καθόλου δεν μπορεί να αναχθεί στη σχέση μεταξύ ενός υποκειμένου και ενός αντικειμένου.

Με δυο λόγια, η έξη είναι η αρχή της κοινωνικής δόμησης της έγχρονης ύπαρξης, όλων των προλήψεων και των προπαραδοχών μέσω των οποίων κατασκευάζουμε πρακτικά το νόημα του κόσμου, δηλαδή τη σημασία του, αλλά και, αδιαχώριστα, τον προσανατολισμό του προς το *επ-ερχόμενο μέλλον*. Εδώ ακριβώς βρίσκεται αυτό που ο Φόκνερ μάς υποχρεώνει να ανακαλύψουμε διαταράσσοντας μεθοδικά το νόημα του κοινωνικού παιχνιδιού που χρησιμοποιούμε τόσο στην εμπειρία μας του κόσμου όσο και στην αφελή ανάγνωση της αφελούς αφήγησης αυτής της εμπειρίας: αυτό το νόημα του παιχνιδιού είναι επίσης το νόημα της ιστορίας του παιχνιδιού, δηλαδή του επ-ερχόμενου μέλλοντος το οποίο το διαβάζει απευθείας στο παρόν του παιχνιδιού και στην πραγματοποίηση του οποίου συμβάλλει προσανατολιζόμενο σε σχέση μ' αυτό χωρίς να χρειαστεί ποτέ να το θέσει ρητά μέσα σ' ένα συνειδητό σχέδιο, άρα και να το συστήσει ως ενδεχόμενο *μέλλον*.

ΝΤΑ ΚΑΠΟ

Ψευδαίσθηση και illusio

Να δίνεις την εντύπωση του αληθινού σημαίνει να δημιουργείς μια πλήρη ψευδαίσθηση του αληθινού, ακολουθώντας τη συνήθη λογική των γεγονότων, και όχι να τα μεταγράφεις δουλικά στο συνονθύλευμα της διαδοχής τους. Καταλήγω λοιπόν στο συμπέρασμα ότι οι ταλαντούχοι Ρεαλιστές θα έπρεπε μάλλον να αποκαλούνται ψευδαισθησιαστές [...] Καθένας από μας δημιουργεί λοιπόν για λογαριασμό του μια *ψευδαίσθηση του κόσμου*, ψευδαίσθηση ποιητική, συναισθηματική, χαρούμενη, μελαγχολική, βρόμικη ή πένθιμη, ανάλογα με τη φύση του. Και η μοναδική αποστολή του συγγραφέα είναι να αναπαράγει πιστά αυτή την ψευδαίσθηση με όλες τις καλλιτεχνικές διεργασίες που έχει μάθει και τις οποίες έχει στη διάθεσή του.

Γκυ ντε Μοπασσάν

Πρέπει λοιπόν να αποδεχθούμε ότι η ιστορική ανάλυση είναι αυτή που μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τις συνθήκες της «κατανόησης», συμβολικής ιδιοποίησης, πραγματικής ή φανταστικής, ενός συμβολικού αντικειμένου, η οποία μπορεί να συνοδεύεται από αυτή την ιδιαίτερη μορφή απόλαυσης την οποία αποκαλούμε αισθητική. Κι αυτό χωρίς να καθιστούμε τη γνώση της ιστορικής αλήθειας προϋπόθεση και μέτρο της αισθητικής απόλαυσης (πράγμα που θα μας οδηγούσε να καταδικάζουμε τις λογοτεχνικές ή καλλιτεχνικές απολαύσεις που, όπως στο μύθο του Αμφιτρύωνα, είναι προϊόν παρεξήγησης).

Η «ασεβής αποσυναρμολόγηση της μυθοπλασίας» —είτε παρουσιάζεται και η ίδια ως απατηλή και επινοημένη, όπως η λογοτεχνική μυθοπλασία (τουλάχιστον όταν έχει κατακτήσει την αυτοσυνειδησία), είτε, όπως παρατηρεί ο Σερλ, παίρνει στα σοβαρά αυτό που λέει και δέχεται να αναλάβει την ευθύνη του (και επομένως, ευκαιρίας δοθείσης, να πεισθεί για το λάθος της), όπως η επιστημονική μυθοπλασία— μας οδηγεί να ανακαλύψουμε μαζί με τον Μαλλαρμέ ότι το *θεμέλιο της πίστης* (και της τέρψης που αυτή προσφέρει, στην περίπτωση της λογοτεχνικής μυθοπλασίας) εδράζεται στην illusio, στην προσχώρηση στο παιχνίδι ως τέτοιο, στην αποδοχή της θεμελιώδους προπαραδοχής ότι το παιχνίδι, λογοτεχνικό ή επιστημονικό, αξίζει τον κόπο να παιχτεί, να αντιμετωπιστεί με σοβαρότητα. Η λογοτεχνική illusio, αυτή η πρωτογενής προσχώρηση στο λογοτεχνικό παιχνίδι που θεμελιώνει την πίστη στη *σημαντικότητα* ή στο *ενδιαφέρον* των λογοτεχνικών μυθοπλασιών, αποτελεί προϋπόθεση, που σχεδόν πάντοτε περνά απαρατήρητη, της αισθητικής απόλαυσης η οποία είναι πάντοτε, κατά ένα μέρος τουλάχιστον, απόλαυση να παίζει κανείς το παιχνίδι, να συμμετέχει στη μυθοπλασία, να βρίσκεται σε πλήρη συμφωνία με τις προπαραδοχές

του παιχνιδιού· αλλά ταυτοχρόνως αποτελεί και όρο της λογοτεχνικής *ψευδαίσθησης* και της εντύπωσης πίστης (μάλλον παρά «εντύπωση πραγματικότητας») που το κείμενο μπορεί να παραγάγει.

Για να κατανοήσουμε αυτήν ακριβώς την εντύπωση πίστης, διακρίνοντάς την από αυτήν που παράγει το επιστημονικό κείμενο, πρέπει, ακολουθώντας την εν ενεργεία ανάλυση του Φόκνερ, να παρατηρήσουμε ότι εδράζεται στη συμφωνία μεταξύ των προπαραδοχών ή, για να είμαστε πιο ακριβείς, των σχημάτων κατασκευής που ο αφηγητής και ο αναγνώστης (ή, στην περίπτωση που αναλύει ο Μπάξανταλ, ο ζωγράφος και ο θεατής) χρησιμοποιούν στην παραγωγή και στη δεξίωση του έργου και που, ακριβώς επειδή αποτελούν κοινό κτήμα, χρησιμεύουν για να κατασκευαστεί ο κόσμος του κοινού νου· η σχεδόν καθολική συμφωνία σχετικά με αυτές τις δομές, χωρικές και χρονικές κυρίως, είναι το θεμέλιο της θεμελιώδους illusio, της πίστης στην πραγματικότητα του κόσμου.

Ο Φλομπέρ προεκτείνει, εμβαθύνοντάς τα, τόσο το ερώτημα του Μαλλαρμέ σχετικά με τα θεμέλια της πίστης την οποία μπορούμε να ονομάσουμε σχολαστική, στο βαθμό που είναι συνδεδεμένη με την ύπαρξη πεδίων που το κοινό στοιχείο τους είναι η προϋπόθεση της *σχολής*, όσο και το ερώτημα του Φόκνερ σχετικά με τα θεμέλια της πίστης σ' αυτό που εκφράζει το κείμενο. Κι αυτό το κάνει μέσα σε μυθοπλασίες που χρησιμοποιούν την εντύπωση πίστης για να θέσουν το ερώτημα των θεμελίων της εντύπωσης πίστης. Δεν αρκείται να θέσει επί σκηνής πρόσωπα που, όπως ο Φρεντερίκ ή η κυρία Αρνού, ζουν λογοτεχνικά μια λογοτεχνική περιπέτεια, το μύθο ενός ανέφικτου μεγάλου πάθους, πρόσωπα που εξωθούν την πίστη στη λογοτεχνία, δηλαδή στη μυθοπλασία, στο μη πραγματικό, μέχρι του σημείου να ζουν πραγματικά τα πιο τετριμμένα κλισέ της μυθοπλασίας, όπως ο μύθος της καθαρότητας στον έρωτα («μου φαίνεται πως είστε εδώ όταν διαβάζω τις ερωτικές σελίδες των βιβλίων»). Συνδέει αυτή την τάση να παίρνει κανείς στα σοβαρά τις ψευδαισθήσεις της τέχνης και του έρωτα και να μην αντιμετωπίζει την πραγματικότητα παρά μόνο μέσα από μια λογοτεχνική πρόληψη προορισμένη να διαψευσθεί, με ένα είδος παθολογίας της πρωτογενούς πίστης στην πραγματικότητα των κοινωνικών παιχνιδιών, με μια ανικανότητα να εισέλθει κανείς στην illusio ως ψευδαίσθηση πραγματικότητας που τη μοιράζονται και την αποδέχονται όλοι. Συσχετίζει ρητά αυτή την ακατανίκητη τάση φυγής στη μυθοπλασία —την οποία μοιράζεται με τον Φρεντερίκ, και την οποία επιτελεί ενεργητικά μέσω της γραφής ενός έργου όπου την αντικειμενοποιεί— με μια μορφή ανικανότητας να πάρει στα σοβαρά τα πιο πραγματικά παιχνίδια της κοινωνίας, τον κόσμο του κοινού νου, της δοξικής εμπειρίας του κοινού κόσμου που παράγεται από

μια επιτυχημένη κοινωνικοποίηση, μια κοινωνικοποίηση ικανή να εξασφαλίσει την ενσωμάτωση των κοινών δομών που θεμελιώνουν αυτό που ο Ντυρκέμ αποκαλεί «λογικό κομφορμισμό» και, έτσι, τη συμφωνία σχετικά με το νόημα του κόσμου.

Με δυο λόγια, επανερχόμενος ακούραστα, από την *Κυρία Μποβαρύ* στο *Μπουβάρ και Πεκυσέ*, περνώντας από την *Αισθηματική αγωγή*, σε πρόσωπα που ζουν τη ζωή σαν μυθιστόρημα επειδή παίρνουν υπερβολικά στα σοβαρά τη μυθοπλασία, ακριβώς λόγω του ότι δεν μπορούν να πάρουν στα σοβαρά την πραγματικότητα, και που διαπράττουν ένα «σφάλμα κατηγορίας», πανομοιότυπο με το σφάλμα του ρεαλιστή μυθιστοριογράφου και του αναγνώστη του, ο Φλομπέρ μάς υπενθυμίζει ότι η τάση να αποδίδουμε την πραγματικότητα στις μυθοπλασίες (μέχρι του σημείου να θέλουμε να προσαρμόσουμε την πραγματικότητα της ύπαρξης στις μυθοπλασίες, όπως ο Δον Κιχώτης, η Έμμα ή ο Φρεντερίκ) βρίσκει ίσως το θεμέλιό της σε μια αποστασιοποίηση, σε μια αδιαφορία, σε μια παθητική παραλλαγή της στωικής αταραξίας, που μας οδηγεί να βλέπουμε την πραγματικότητα ως ψευδαίσθηση και να αντιλαμβανόμαστε την illusio στην αλήθεια της ως «καλά θεμελιωμένη ψευδαίσθηση», για να επανέλθουμε στην έκφραση που χρησιμοποιούσε ο Ντυρκέμ αναφερόμενος στη θρησκεία.

Το να πάρει κανείς στα σοβαρά τη λογοτεχνική ψευδαίσθηση σημαίνει στην πραγματικότητα να παίξει μια illusio εναντίον μιας άλλης, μία illusio που προορίζεται αποκλειστικά για τους happy few, τη λογοτεχνική illusio, πίστη ειδημόνων, προνόμιο εκείνων που ζουν από τη λογοτεχνία και που μπορούν, μέσω της γραφής, να ζουν τη ζωή σαν μια λογοτεχνική περιπέτεια, αντί της πιο κοινής και της πιο καθολικά αποδεκτής illusio, της illusio του κοινού νου. Ο Σάντσο είναι για τον Δον Κιχώτη ό,τι η Θρακιώτισσα θεραπαινίδα για τον Θαλή, μια διαρκής ανάκληση στην πραγματικότητα του κόσμου του κοινού νου, στην πραγματικότητα του κοινού κόσμου, στον οποίο υπάρχει σχεδόν καθολική συμμετοχή, σε αντίθεση με τους ειδικούς κόσμους, μικρόκοσμους θεμελιωμένους, όπως το σύμπαν της λογοτεχνίας ή της επιστήμης, σε μια ρήξη με τον κοινό νου, με τη δοξική προσάρτηση στον κανονικό κόσμο.

Αλλά αυτή την εργασία ανάλυσης των μορφών της ψευδαίσθησης και των μορφών της illusio, αλλά και των μεταξύ τους σχέσεων, ο Φλομπέρ την επιτελεί μέσω ενός καθαρά λογοτεχνικού *τρόπου έκφρασης*, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα να γίνει αντιληπτή η διαφορά μεταξύ της λογοτεχνικής και της επιστημονικής έκφρασης. Αν θέτει το πρόβλημα της μυθοπλασίας της πραγματικότητας και της πραγματικότητας ως μυθοπλασίας, αυτό συμβαίνει στο εσωτερικό μιας μυθοπλασίας που, το δίχως άλλο περισ-

σότερο από κάθε άλλη, είναι κατάλληλη να παραγάγει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Κι αυτό συμβαίνει επειδή, όπως ο Φόκνερ, ο Φλομπέρ εφαρμόζει τις βαθύτερες δομές του κοινωνικού κόσμου που είναι ταυτοχρόνως και οι νοητικές δομές που ο αναγνώστης ενεργοποιεί στην ανάγνωσή του και οι οποίες, επειδή αποτελούν προϊόν της ενσωμάτωσης των δομών του πραγματικού κόσμου, συμφωνούν μ' αυτόν τον κόσμο και είναι κατάλληλες να θεμελιώσουν την πιο πλήρη πίστη στη μυθοπλασία που τις επικαλείται, ακριβώς όπως θεμελιώνουν και την πίστη στην κανονική εμπειρία του κόσμου. Αλλά αυτές οι δομές δεν αποκαλύπτονται ως τέτοιες, όπως συμβαίνει στην επιστημονική ανάλυση: κατοικούν μια ιστορία, μέσα στην οποία πραγματοποιούνται και συγκαλύπτονται ταυτοχρόνως. Η λογοτεχνική έκφραση, όπως και η επιστημονική έκφραση, στηρίζεται σε συμβατικούς κώδικες, σε κοινωνικά θεμελιωμένες προπαραδοχές, σε ιστορικώς συστημένα ταξινομητικά σχήματα, όπως είναι η αντίθεση μεταξύ τέχνης και χρήματος, που οργανώνει όλη τη σύνθεση αλλά και την ανάγνωση της *Αισθηματικής αγωγής*. Ωστόσο αποκαλύπτει αυτές τις δομές και τα ερωτήματα που θέτει σχετικά με αυτές, όπως αυτά που μόλις εξέτασα, αποκλειστικά μέσα σε συγκεκριμένες ιστορίες, μοναδικές διά παραδειγμάτων εξεικονίσεις, που αποτελούν, για να μιλήσουμε σαν τον Νέλσον Γκούντμαν, κάτι σαν δείγματα του πραγματικού κόσμου: αυτά τα αντιπροσωπευτικά και αντιπροσωπευσιακά δείγματα, που εξεικονίζουν με πολύ συγκεκριμένα παραδείγματα, όπως το κομμάτι του υφάσματος αποτελεί παράδειγμα για ολόκληρο το τόπι, την ανακαλούμενη πραγματικότητα, παρουσιάζονται εκ τούτου με όλα τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του κόσμου του κοινού νου, που κι αυτά κατοικούνται από δομές, συγκαλυμμένες όμως κάτω από την εξωτερική όψη τυχαίων περιπετειών, ανεκδοτολογικών συμβάντων, ιδιαίτερων γεγονότων. Αυτή η υποδηλωτική, υπαινικτική, ελλειπτική μορφή είναι αυτή που κάνει το λογοτεχνικό κείμενο να αποκαλύπτει, ακριβώς όπως η πραγματικότητα, τη δομή, αλλά καλύπτοντάς την και κλέβοντάς την από το βλέμμα. Αντιθέτως, η επιστήμη προσπαθεί να πει τα πράγματα έτσι όπως είναι, χωρίς ευφημισμούς, και ζητά να την πάρουν στα σοβαρά, ακόμα κι όταν αναλύει τα θεμέλια αυτής της εντελώς μοναδικής illusio που είναι η επιστημονική illusio.

ΥΣΤΕΡΟΓΡΑΦΟ

Για έναν κορπορατισμό του καθολικού

Κάποτε οι σοφιστές μιλούσαν σ' έναν πολύ περιορισμένο αριθμό ανθρώπων, σήμερα ο περιοδικός Τύπος τούς επιτρέπει να αποπλανούν ένα ολόκληρο έθνος.

Ονορέ ντε Μπαλζάκ

Σε αντίθεση με τα προηγούμενα κεφάλαια, αυτό εδώ είναι, και επιθυμεί να είναι, μια κανονιστική θεσιληψία θεμελιωμένη στην πεποίθηση πως είναι δυνατό να εξαγάγουμε από τη γνώση της λογικής του τρόπου λειτουργίας των πεδίων πολιτιστικής παραγωγής ένα ρεαλιστικό πρόγραμμα για μια συλλογική δράση των διανοουμένων. Ένα τέτοιο πρόγραμμα επιβάλλεται με μια ιδιαίτερη αίσθηση επείγοντος σ' αυτούς τους καιρούς της παλινόρθωσης: ως απόρροια ενός ολόκληρου συνόλου συγκλίνοντων παραγόντων, βρίσκονται υπό απειλή οι πιο πολύτιμες συλλογικές κατακτήσεις των διανοουμένων, για να ξεκινήσουμε από τις κριτικές διαθέσεις που υπήρξαν ταυτοχρόνως το προϊόν και η εγγύηση της αυτονομίας τους. Είναι του συρμού να διακηρύσσεται παντού, και στεντορείως, ο θάνατος των διανοουμένων, δηλαδή το τέλος μιας από τις τελευταίες κριτικές αντι-εξουσίες που είναι ικανές να εναντιωθούν στις δυνάμεις της οικονομικής και πολιτικής τάξης. Και οι Κασσάνδρες στρατολογούνται προφανώς μεταξύ εκείνων που θα είχαν πολλά να κερδίσουν από μια τέτοια εξαφάνιση: αυτοί οι καλαμαράδες που «η ανυπομονησία τους να δουν τους εαυτούς τους να τυπώνονται, να παίζονται, να αναγνωρίζονται και να εγκωμιάζονται», όπως έλεγε ο Φλομπέρ, τους ωθεί σε κάθε είδους συμβιβασμό με τις εφήμερες εξουσίες, δημοσιογραφικές, οικονομικές ή πολιτικές, θα ήθελαν να απαλλαγούν από αυτούς που επιμένουν να υπερασπίζονται και να ενσαρκώνουν τις αξίες και τις αρετές που απειλούνται, οι οποίες ταυτοχρόνως απειλούν τη δική τους μηδαμινότητα. Είναι χαρακτηριστικό ότι ένας από τους πιο αντιπροσωπευτικούς από αυτούς τους «δημοσιογράφους-φιλοσόφους», όπως τους αποκαλούσε ο Βιττγκενστάιν, επιτέθηκε ανοιχτά στον Μποντλαίρ και στη συνέχεια έφτιαξε, για την τηλεόραση, μια ιστορία των διανοουμένων στην οποία (ακριβώς όπως ο ήρωας του Βαλτέρ ντε λα Μαρ, που έβλεπε μονάχα το

κάτω μέρος του κόσμου, τους πλίνθους, τα πόδια, τα παπούτσια) δεν αναφέρει από αυτή την τεράστια περιπέτεια παρά μόνο όσα μπορεί να αντιληφθεί, τις δειλίες, τις προδοσίες, τις ποταπότητες, τις μικρότητες.

Απευθύνομαι εδώ σε όλους αυτούς που συλλαμβάνουν τον πολιτισμό όχι ως μια κληρονομιά, πολιτισμό νεκρό στον οποίο απευθύνουμε την υποχρεωτική λατρεία μιας τελετουργικής ευλάβειας, ούτε ως εργαλείο κυριαρχίας και διάκρισης, πολιτισμό προμαχώνα και Βαστίλλη, τον οποίο αντιπαραθέτουμε στους ένθεν κακείθεν Βαρβάρους, συχνά τους ίδιους σήμερα για τους νέους υπερασπιστές της Δύσης, αλλά ως ένα εργαλείο ελευθερίας που προϋποθέτει την ελευθερία, ως modus operandi που επιτρέπει τη διαρκή υπέρβαση του opus operatum, του πολιτισμού ως πράγματος, και ως κλειστού πράγματος. Αυτοί ακριβώς θα μου παραχωρήσουν, ελπίζω, το δικαίωμα που εγώ ο ίδιος παραχωρώ στον εαυτό μου να τους καλέσω σ' αυτήν τη μοντέρνα ενσάρκωση της κριτικής εξουσίας των διανοουμένων που θα μπορούσε να είναι μια διανοητική συλλογικότητα, ικανή να κάνει να ακουστεί ένας λόγος ελευθερίας που δε θα γνωρίζει κανένα άλλο όριο παρεκτός τους περιορισμούς και τους ελέγχους που κάθε καλλιτέχνης, κάθε συγγραφέας και κάθε επιστήμονας, οπλισμένος με όλα τα κεκτημένα των προπατόρων του, επιβάλλει στον εαυτό του και σε όλους τους άλλους.[1]

Ο διανοούμενος είναι ένα παράξενο ον, που δεν μπορούμε να το σκεφτόμαστε ως τέτοιο παρά μόνο για όσο χρονικό διάστημα το αντιλαμβανόμαστε μέσα από το υποχρεωτικό διάζευγμα μεταξύ αυτονομίας και στράτευσης, μεταξύ καθαρού πολιτισμού και πολιτικής. Κι αυτό διότι συστήνεται ιστορικά μέσα στην υπέρβαση αυτής της αντίθεσης και μέσω αυτής: οι συγγραφείς, οι καλλιτέχνες και οι επιστήμονες επιβεβαιώνονται για πρώτη φορά ως διανοούμενοι όταν, τη στιγμή της υπόθεσης Ντρέυφους, παρεμβαίνουν στην πολιτική ζωή *ως τέτοιοι*, δηλαδή με μια ειδική εξουσία θεμελιωμένη στο γεγονός ότι ανήκουν στο σχετικά αυτόνομο κόσμο της τέχνης, της επιστήμης και της λογοτεχνίας, και σε όλες τις αξίες που συνδέονται με αυτή την αυτονομία — ανιδιοτέλεια, επάρκεια κτλ.

Ο διανοούμενος είναι ένα πρόσωπο δισδιάστατο που υπάρχει και υφίσταται ως τέτοιο αν (και μόνον αν) είναι ενδεδυμένος με μια ειδική εξουσία, που του αποδίδεται από έναν αυτόνομο κόσμο της διανόησης (δηλαδή ανεξάρ-

---

[1] Για σχετικά κείμενα του Pierre Bourdieu που περιέχουν διευκρινίσεις για τις προτάσεις αυτού του επίμετρου, βλ. Νίκος Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Πολιτισμός και αγορά*, Αθήνα, εκδ. Πατάκη, 2003. (Σ.τ.Ε.)

τητο από τις θρησκευτικές, πολιτικές και οικονομικές εξουσίες) του οποίου σέβεται τους ειδικούς νόμους, και αν (και μόνον αν) στρατεύει αυτή την ειδική εξουσία σε πολιτικούς αγώνες. Όχι μόνο δεν υπάρχει, όπως πιστεύεται συνήθως, μια αντινομία μεταξύ της αναζήτησης της αυτονομίας (που χαρακτηρίζει την τέχνη, την επιστήμη ή τη λογοτεχνία τις οποίες αποκαλούμε «καθαρές») και της αναζήτησης της πολιτικής αποτελεσματικότητας, αλλά αντίθετα μόνο αυξάνοντας την αυτονομία τους (και εξ αυτού, μεταξύ άλλων, την ελευθερία κριτικής που διαθέτουν απέναντι στις εξουσίες) οι διανοούμενοι μπορούν να αυξήσουν την αποτελεσματικότητα μιας πολιτικής δράσης που οι σκοποί και τα μέσα της βρίσκουν την αρχή τους στην ειδική λογική των πεδίων πολιτιστικής παραγωγής.

Για να καταφέρουμε να ορίσουμε αυτό που θα μπορούσαν να είναι οι μεγάλοι προσανατολισμοί μιας συλλογικής δράσης των διανοουμένων, πρέπει και αρκεί να απορρίψουμε το παλαιό διάζευγμα μεταξύ καθαρής τέχνης και στρατευμένης τέχνης που έχουμε όλοι στο μυαλό μας, και που ανακύπτει σε τακτά χρονικά διαστήματα στις λογοτεχνικές διαμάχες. Ωστόσο είναι εξαιρετικά δύσκολη μια τέτοια απόρριψη μορφών σκέψης που εφαρμόζουμε στους ίδιους μας τους εαυτούς όταν τους παίρνουμε ως αντικείμενο σκέψης. Κι αυτό συμβαίνει επειδή, πριν διατυπώσουμε αυτούς τους προσανατολισμούς και για να μπορέσουμε να το κάνουμε, πρέπει να επιχειρήσουμε να καταστήσουμε κατά το δυνατόν πλήρως ρητό το ασυνείδητο που η ίδια η ιστορία της οποίας προϊόν αποτελούν οι διανοούμενοι έχει εναποθέσει σε κάθε διανοούμενο. Δεν υπάρχει πιο αποτελεσματικό αντίδοτο ενάντια στην αμνησία της γένεσης, που βρίσκεται στην απαρχή όλων των μορφών της υπερβατικής ψευδαίσθησης, από την ανακατασκευή της ξεχασμένης ή απωθημένης ιστορίας που επιβιώνει σε αυτές τις φαινομενικά ανιστορικές μορφές σκέψης που δομούν τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουμε τον κόσμο και τον εαυτό μας.

Πρόκειται για μια εξαιρετικά επαναληπτική ιστορία, δεδομένου ότι η διαρκής αλλαγή υιοθετεί εδώ τη μορφή μιας κίνησης ισορροπιστή μεταξύ των δύο δυνατών συμπεριφορών απέναντι στην πολιτική, της στράτευσης και της απόσυρσης (κι αυτό τουλάχιστον μέχρι την υπέρβαση της αντίθεσης με τον Ζολά και τους υποστηρικτές τού Ντρέυφους). Η «στράτευση» «φιλοσόφων» την οποία αντιπαραθέτει ο Βολταίρος το 1675, στο άρθρο του *Φιλοσοφικού λεξικού* με τον τίτλο «Ο άνθρωπος των γραμμάτων», στο σχολαστικό σκοταδισμό των παρηκμασμένων πανεπιστημίων και των Ακαδημιών, «όπου τα πράγματα λέγονται μόνο κατά το ήμισυ», βρίσκει τη «συνέχειά» της στη συμμετοχή των «ανθρώπων των γραμμάτων» στη Γαλλική Επανάσταση – ακόμα κι αν, όπως απέδειξε ο Ρόμπερτ Ντάρντον, η

«λογοτεχνική μποεμία» βρήκε στις επαναστατικές «ταραχές» την ευκαιρία να εκδικηθεί τους πλέον καθιερωμένους από τους συνεχιστές των «φιλοσόφων».

Στη μετεπαναστατική περίοδο παλινόρθωσης, οι «άνθρωποι των γραμμάτων», καθώς θεωρούνται υπεύθυνοι –μέσω του ρόλου τους ως opinion makers που τους είχε προσδώσει ο πολλαπλασιασμός των εφημερίδων στην πρώτη φάση της Επανάστασης– όχι μόνο για το κίνημα των επαναστατικών ιδεών, αλλά και για τις υπερβολές της Τρομοκρατίας, περιβάλλονται από δυσπιστία, ακόμη και από περιφρόνηση, από τη νέα γενιά της δεκαετίας του 1820 – και ιδιαίτερα από τους ρομαντικούς, οι οποίοι στην πρώτη φάση του κινήματος καταγγέλλουν και αρνούνται την αξίωση του «φιλοσόφου» να παρεμβαίνει στην πολιτική ζωή και να προτείνει μια ορθολογική θεώρηση του ιστορικού γίγνεσθαι. Αλλά, όταν η αυτονομία του πεδίου της διανόησης βρίσκεται απειλούμενη από την αντιδραστική πολιτική της Παλινόρθωσης, οι ρομαντικοί ποιητές, που είχαν οδηγηθεί να διακηρύξουν την επιθυμία τους για αυτονομία μέσω μιας επανενεργοποίησης της ευαισθησίας και του θρησκευτικού συναισθήματος ενάντια στη Λογική και στην κριτική των δογμάτων, δε θα αργήσουν να διεκδικήσουν, όπως ο Μισλέ και ο Σαιν-Σιμόν, την ελευθερία για το συγγραφέα και τον επιστήμονα και να αναλάβουν έμπρακτα την προφητική λειτουργία που επιτελούσε και ο φιλόσοφος του 18ου αιώνα.

Ωστόσο, σε μια νέα κίνηση του εκκρεμούς, ο λαϊκιστικός ρομαντισμός, που μοιάζει να καταλαμβάνει σχεδόν το σύνολο των συγγραφέων της περιόδου που προηγείται της επανάστασης του 1848, δεν επιβιώνει της αποτυχίας του κινήματος και της εγκαθίδρυσης της Δεύτερης Αυτοκρατορίας: η κατάρρευση των ψευδαισθήσεων –τις οποίες θα αποκαλέσω σκόπιμα ψευδαισθήσεις του σαράντα οχτώ (κατ' αναλογία με τις ψευδαισθήσεις του εξήντα οχτώ που η κατάρρευσή τους στοιχειώνει ακόμη το παρόν μας)– οδηγεί σ' αυτή την παράξενη απομάγευση που τόσο σθεναρά προβάλλει ο Φλομπέρ στην *Αισθηματική αγωγή*, η οποία παρέχει ευνοϊκό έδαφος σε μια νέα διακήρυξη της αυτονομίας των διανοουμένων, ριζοσπαστικά ελιτίστικη αυτή τη φορά. Οι υπερασπιστές της τέχνης για την τέχνη, όπως ο Φλομπέρ ή ο Τεοφίλ Γκοτιέ, διακηρύσσουν την αυτονομία του καλλιτέχνη αντιπαρατιθέμενοι εξίσου στην «κοινωνική τέχνη» και στη «λογοτεχνική μποεμία», όσο και στην αστική τέχνη, που είναι υποταγμένη, στο επίπεδο τόσο της τέχνης όσο και της τέχνης τού ζην, στα κανονιστικά πρότυπα της αστικής πελατείας. Αντιπαρατίθενται στην πολιτιστική βιομηχανία, σ' αυτή τη νέα εξουσία που γεννιέται τότε, αρνούμενοι την παροχή υπηρεσιών στη «βιομηχανική λογοτεχνία» (παρεκτός και μόνον ως βιοποριστικό υποκατάστα-

το του εισοδήματος, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Γκοτιέ και του Νερβάλ). Αποδεχόμενοι ως μοναδική κρίση την κρίση των ομολόγων τους, διακηρύσσουν το κλείσιμο του λογοτεχνικού πεδίου στον εαυτό του καθώς και την άρνηση του συγγραφέα να βγει από τον ελεφάντινο πύργο του για να ασκήσει μια οποιαδήποτε μορφή εξουσίας (ερχόμενοι έτσι σε ρήξη με τον ποιητή vates [προφήτη] τύπου Ουγκό ή τον επιστήμονα προφήτη τύπου Μισλέ).

Χάρη σ' ένα φαινομενικό παράδοξο, μόνο στο τέλος του αιώνα, τη στιγμή που το λογοτεχνικό και το επιστημονικό πεδίο φτάνουν στην αυτονομία, οι πλέον αυτόνομοι δρώντες αυτών των αυτόνομων πεδίων μπορούν να παρέμβουν στο πολιτικό πεδίο ως διανοούμενοι —και όχι ως πολιτιστικοί παραγωγοί που έχουν μετατραπεί σε πολιτικούς άνδρες, με τον τρόπο που το έκαναν ο Γκιζό και ο Λαμαρτίνος—, δηλαδή με μια εξουσία θεμελιωμένη στην αυτονομία του πεδίου και σε όλες τις αξίες που συνδέονται με αυτήν, ηθικοπρακτική καθαρότητα, ειδική επάρκεια κτλ. Συγκεκριμένα, η καθαρά καλλιτεχνική ή επιστημονική εξουσία διακηρύσσεται σε πολιτικές πράξεις όπως είναι το *Κατηγορώ* του Ζολά και οι εκκλήσεις που το υποστήριξαν. Αυτές οι παρεμβάσεις νέου τύπου τείνουν να μεγιστοποιήσουν τις δύο συστατικές διαστάσεις της ταυτότητας του διανοούμενου που επινοείται μέσω αυτών —την «καθαρότητα» και τη «στράτευση»— οδηγώντας στη γέννηση μιας *πολιτικής της καθαρότητας* που είναι η τέλεια αντίθεση στη λογική του κράτους. Εμπεριέχουν πράγματι τη διακήρυξη του δικαιώματος της παραβίασης των πιο ιερών αξιών της κοινότητας —της αξίας του πατριωτισμού, παραδείγματος χάρη, με τη στήριξη που δίνεται στο δυσφημιστικό άρθρο του Ζολά εναντίον του στρατού ή, αργότερα, κατά τη διάρκεια του πολέμου της Αλγερίας, την έκκληση υποστήριξης του εχθρού— εν ονόματι αξιών που υπερβαίνουν τις αξίες της πόλης ή, αν θέλουμε, εν ονόματι μιας ιδιαίτερης μορφής ηθικοπρακτικού και επιστημονικού οικουμενισμού που μπορεί να χρησιμέψει ως θεμέλιο όχι μόνο ενός είδους ηθικής αυθεντίας αλλά και μιας συλλογικής κινητοποίησης σε μια μάχη προορισμένη να προωθήσει αυτές τις αξίες.

Θα αρκούσε να προσθέσουμε σ' αυτή την επί τροχάδην ανασκόπηση των σημαντικών σταδίων της γένεσης της μορφής του διανοούμενου κάποια ενδεικτικά στοιχεία σχετικά με την πολιτιστική πολιτική της Δημοκρατίας του 1848 ή της Κομούνας, για να έχουμε ένα σχεδόν πλήρη πίνακα των δυνατών συσχετισμών μεταξύ των πολιτιστικών παραγωγών και των εξουσιών, έτσι όπως μπορούμε να τους παρατηρήσουμε είτε στην ιστορία μίας μόνο χώρας είτε στο σύγχρονο πολιτικό χώρο των ευρωπαϊκών κρατών. Η ιστορία προσφέρει ένα σημαντικό δίδαγμα: βρισκόμαστε μέσα σ' ένα

παιχνίδι όπου όλες οι κινήσεις που γίνονται σήμερα, εδώ ή αλλού, έχουν ήδη γίνει — από την άρνηση του πολιτικού και την επιστροφή στο θρησκευτικό μέχρι την αντίσταση στη δράση μιας πολιτικής εξουσίας εχθρικής προς τα πολιτιστικά πράγματα, περνώντας από την εξέγερση ενάντια στην επιρροή αυτού που κάποιοι αποκαλούν σήμερα τα μίντια ή τη διάψευση και την παραίτηση από τις επαναστατικές ουτοπίες.

Αλλά το γεγονός ότι βρισκόμαστε σ' ένα «τέλος του παιχνιδιού» δεν οδηγεί αναγκαστικά στην απομάγευση. Είναι πράγματι σαφές ότι ο διανοούμενος (ή, καλύτερα, τα αυτόνομα πεδία που καθιστούν δυνατή την ύπαρξή του) δε θεσμοθετείται άπαξ και διά παντός με τον Ζολά και ότι οι κάτοχοι πολιτισμικού κεφαλαίου μπορούν πάντοτε να «οπισθοχωρούν», έπειτα από κάθε εξάρθρωση αυτού του ασταθούς συνδυασμού που ορίζει το διανοούμενο, προς τη μία ή την άλλη από τις φαινομενικά αποκλειστικές θέσεις, δηλαδή προς το ρόλο του «καθαρού» συγγραφέα, καλλιτέχνη ή επιστήμονα ή προς το ρόλο του πολιτικού πρωταγωνιστή, του δημοσιογράφου, του πολιτικού άνδρα, του ειδικού. Εξάλλου, αντίθετα μ' αυτό που θα μπορούσε να μας κάνει να πιστέψουμε η αφελώς εγελιανή θεώρηση της ιστορίας της διανόησης, η διεκδίκηση της αυτονομίας που είναι εγγεγραμμένη στην ίδια την ύπαρξη ενός πεδίου πολιτιστικής παραγωγής οφείλει να λαμβάνει υπόψη της τα διαρκώς ανανεούμενα εμπόδια και εξουσίες, είτε πρόκειται για εξωτερικές εξουσίες, όπως είναι αυτή της Εκκλησίας, του κράτους ή των μεγάλων οικονομικών επιχειρήσεων, είτε για εσωτερικές εξουσίες, και ιδίως εκείνες που προσφέρει ο έλεγχος των ειδικών εργαλείων παραγωγής και διανομής (Τύπος, εκδόσεις, ραδιόφωνο, τηλεόραση).

Γι' αυτόν το λόγο μεταξύ άλλων —μαζί με τις διαφορές που προκύπτουν από τις εθνικές ιστορίες— οι *παραλλαγές* σε διαφορετικές χώρες της κατάστασης των παρόντων και παρελθόντων συσχετισμών συγκαλύπτουν τις *σταθερές*, εντούτοις πιο σημαντικές, που αποτελούν το πραγματικό θεμέλιο της δυνατής ενότητας των διανοουμένων όλων των χωρών. Η ίδια *πρόθεση αυτονομίας* μπορεί πράγματι να εκφραστεί σε αντίθετες θεσιληψίες (λαϊκές στη μία περίπτωση, θρησκευτικές στην άλλη) ανάλογα με τη δομή και την ιστορία των εξουσιών ενάντια στις οποίες πρέπει να διακηρυχθεί. Οι διανοούμενοι διαφορετικών χωρών οφείλουν να έχουν πλήρη συνείδηση αυτού του μηχανισμού αν θέλουν να αποφύγουν τη μεταξύ τους διαίρεση από συγκυριακές και φαινομενικές αντιθέσεις που έχουν ως αρχή το γεγονός ότι η ίδια θέληση χειραφέτησης προσκρούει σε διαφορετικά εμπόδια. Θα μπορούσα να χρησιμοποιήσω εδώ το παράδειγμα των πιο επιφανών Γάλλων και Γερμανών φιλοσόφων, οι οποίοι, επειδή αντιπαραθέτουν την ίδια έγνοια αυτονομίας σε αντίθετες ιστορικές παραδόσεις, αντιπαρατίθενται

φαινομενικά μεταξύ τους σε συσχετισμούς προφανώς αντεστραμμένους ως προς την αλήθεια και τη λογική τους. Αλλά θα μπορούσα εξίσου να χρησιμοποιήσω το παράδειγμα ενός προβλήματος όπως είναι αυτό των δημοσκοπήσεων, που ορισμένοι στη Δύση μπορεί να το θεωρούν ένα εξαιρετικά δόλιο εργαλείο κυριαρχίας, ενώ άλλοι, στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, μπορεί να το βλέπουν ως κατάκτηση ελευθερίας.

Ο μόνος τρόπος για να μπορέσουν οι διανοούμενοι διαφορετικών ευρωπαϊκών χωρών να υπερβούν τις αντιθέσεις που κινδυνεύουν να τους χωρίσουν είναι να αποκτήσουν σαφή συνείδηση των εθνικών δομών και των εθνικών ιστοριών των εξουσιών ενάντια στις οποίες οφείλουν να διακηρύξουν την ύπαρξή τους αν θέλουν να υπάρξουν ως διανοούμενοι· και να μάθουν, παραδείγματος χάρη, να αναγνωρίζουν στο λόγο του ενός ή του άλλου από τους ξένους συναδέλφους τους (και ιδίως σε ό,τι αποπροσανατολιστικό ή σοκαριστικό μπορεί να έχει αυτός ο λόγος) τις συνέπειες της ιστορικής και γεωγραφικής απόστασης σε σχέση με εμπειρίες πολιτικού δεσποτισμού όπως ο ναζισμός ή ο σταλινισμός, ή σε σχέση με αμφιλεγόμενα πολιτικά κινήματα όπως είναι οι φοιτητικές εξεγέρσεις του 1968, ή, στην τάξη των εσωτερικών εξουσιών, τις συνέπειες της παρούσας και παρελθούσας εμπειρίας διανοητικών κόσμων πολύ άνισα υποταγμένων στη φανερή ή λανθάνουσα λογοκρισία της πολιτικής ή της οικονομίας, του πανεπιστημίου ή της Ακαδημίας, κτλ.

Όταν μιλάμε ως διανοούμενοι, δηλαδή με τη φιλοδοξία της καθολικότητας, αυτό που μιλάει κάθε στιγμή διά του στόματός μας είναι το ιστορικό ασυνείδητο που είναι εγγεγραμμένο στην εμπειρία ενός ιδιαίτερου πεδίου της διανόησης. Νομίζω πως η μοναδική πιθανότητα για να επιτύχουμε μια αληθινή επικοινωνία είναι η αντικειμενοποίηση και ο έλεγχος των ιστορικών ασυνείδητων που μας χωρίζουν, δηλαδή των ειδικών ιστοριών των διανοητικών κόσμων των οποίων αποτελούν προϊόν οι δικές μας κατηγορίες πρόσληψης και σκέψης.

Θέλω να περάσω τώρα στην έκθεση των ειδικών λόγων που επιβάλλουν σήμερα, με μια ειδική αίσθηση επείγοντος, την κινητοποίηση των διανοουμένων και τη δημιουργία μιας αληθινής *Διεθνούς των διανοουμένων* προσηλωμένης στην υπεράσπιση της αυτονομίας των συμπάντων πολιτιστικής παραγωγής ή, για να παρωδήσουμε μια γλώσσα που δε χαίρει σήμερα ιδιαίτερης εκτίμησης, στην υπεράσπιση της *ιδιοκτησίας των πολιτιστικών παραγωγών επί των εργαλείων παραγωγής και κυκλοφορίας* (άρα και αξιολόγησης και καθιέρωσης). Δε νομίζω πως υποκύπτω σε μια αποκαλυπτική θεώρηση της κατάστασης του πεδίου πολιτιστικής παραγωγής στις διαφορετικές ευρωπαϊκές χώρες όταν λέω ότι αυτή η αυτονομία βρίσκεται κάτω

από μια εντονότατη απειλή ή, για να είμαι πιο ακριβής, ότι απειλές ενός εντελώς νέου τύπου βαραίνουν σήμερα πάνω στη λειτουργία της· και ότι οι καλλιτέχνες, οι συγγραφείς και οι επιστήμονες αποκλείονται όλο και περισσότερο από το δημόσιο διάλογο, και επειδή οι ίδιοι έχουν λιγότερο την τάση να παρεμβαίνουν σ' αυτόν και επειδή τους προσφέρεται όλο και λιγότερο η δυνατότητα να παρέμβουν αποτελεσματικά.

Οι απειλές επί της αυτονομίας απορρέουν από την όλο και μεγαλύτερη αλληλοδιείσδυση μεταξύ του κόσμου της τέχνης και του κόσμου του χρήματος. Αναφέρομαι στις καινούριες μορφές χορηγίας, καθώς και στις νέες συμμαχίες που εγκαθιδρύονται μεταξύ ορισμένων οικονομικών επιχειρήσεων, συχνά των πιο νεωτεριστικών —όπως είναι στη Γερμανία η Daimler-Benz ή οι τράπεζες—, και των πολιτιστικών παραγωγών· αναφέρομαι επίσης στην όλο και συχνότερη προσφυγή της πανεπιστημιακής έρευνας σε χορηγούς ή στη δημιουργία εκπαιδευτικών ιδρυμάτων που υπάγονται άμεσα σε επιχειρήσεις (όπως είναι στη Γερμανία τα Technologienzentren ή στη Γαλλία οι σχολές Εμπορίου). Αλλά η επιρροή ή η εξουσία της οικονομίας πάνω στην καλλιτεχνική ή επιστημονική έρευνα ασκείται εξίσου και στο ίδιο το εσωτερικό του πεδίου, μέσω του ελέγχου των μέσων πολιτιστικής παραγωγής και διανομής, αλλά και μέσω του ελέγχου των θεσμών καθιέρωσης. Οι παραγωγοί που έχουν προσδεθεί σε μεγάλες πολιτιστικές γραφειοκρατίες (εφημερίδες, ραδιόφωνο, τηλεόραση) είναι όλο και περισσότερο αναγκασμένοι να δέχονται και να υιοθετούν κανονιστικά πρότυπα και περιορισμούς που συνδέονται με τις απαιτήσεις της αγοράς και, κυρίως, με τις κατά το μάλλον ή ήττον ισχυρές και άμεσες πιέσεις των διαφημιστών· και τείνουν λίγο πολύ ασύνειδα να συστήνουν ως καθολικό μέτρο της διανοητικής πραγμάτωσης τις μορφές διανοητικής δραστηριότητας στις οποίες τους καταδικάζουν οι συνθήκες εργασίας τους (αναφέρομαι, παραδείγματος χάρη, στο fast writing και στο fast reading που αποτελούν συχνά το νόμο της δημοσιογραφικής παραγωγής και κριτικής). Μπορούμε να αναρωτηθούμε αν η διαίρεση σε δύο αγορές, που είναι χαρακτηριστική των πεδίων πολιτιστικής παραγωγής από τα μέσα του 19ου αιώνα, με το περιορισμένο πεδίο των παραγωγών για παραγωγούς από τη μία πλευρά και το πεδίο της μεγάλης παραγωγής και της «βιομηχανικής λογοτεχνίας» από την άλλη, δεν απειλείται από εξαφάνιση, με τη λογική της εμπορικής παραγωγής να τείνει όλο και περισσότερο να επιβληθεί στην παραγωγή της πρωτοπορίας (κυρίως, στην περίπτωση της λογοτεχνίας, μέσω των περιορισμών που βαραίνουν στην αγορά των βιβλίων).

Και θα πρέπει να αναλύσουμε τις νέες μορφές επιρροής και εξάρτησης, όπως είναι αυτές που εγκαθιδρύει ο θεσμός της χορηγίας, ενάντια στις οποίες

οι «δικαιούχοι» δεν έχουν ακόμη αναπτύξει κατάλληλα συστήματα άμυνας, επειδή δεν έχουν συνειδητοποιήσει όλες τις συνέπειές τους· θα πρέπει επίσης να αναλύσουμε τους περιορισμούς που επιβάλλει το κράτος-μαικήνας —παρ' όλο που έτσι προσφέρει μια δυνατότητα φαινομενικής διαφυγής από τις άμεσες πιέσεις της αγοράς—, είτε μέσω της αναγνώρισης που προσδίδει αυθόρμητα σ' εκείνους που το αναγνωρίζουν επειδή το έχουν ανάγκη για να αποκτήσουν μια μορφή αναγνώρισης την οποία δεν μπορούν να εξασφαλίσουν μέσω του έργου τους και μόνον, είτε, πιο δόλια, μέσω του μηχανισμού επιτροπών και συμβουλίων, τόπων αρνητικής επιλογής που καταλήγει τις περισσότερες φορές σε μια αληθινή κανονικοποίηση της έρευνας, είτε είναι επιστημονική είτε καλλιτεχνική.

Ο αποκλεισμός από το δημόσιο διάλογο των καλλιτεχνών, των συγγραφέων και των επιστημόνων είναι το αποτέλεσμα της συνδυασμένης δράσης πολλών παραγόντων: κάποιοι προκύπτουν από την εσωτερική εξέλιξη της πολιτιστικής παραγωγής —όπως είναι η όλο και περισσότερο προωθούμενη εξειδίκευση που οδηγεί τους ερευνητές να μην επιτρέπουν στον εαυτό τους τις ευρύτερες φιλοδοξίες του διανοούμενου παλαιού τύπου—, ενώ άλλοι είναι το αποτέλεσμα της όλο και μεγαλύτερης επιρροής μιας τεχνοκρατίας η οποία, μαζί με τη συχνά ασύνειδη συνενοχή των δημοσιογράφων, παγιδευμένων επίσης στο παιχνίδι των ανταγωνισμών τους, θέτει τους πολίτες σε κατάσταση διακοπών ευνοώντας την «οργανωμένη ανευθυνότητα», όπως τη χαρακτηρίζει ο Ούλριχ Μπεκ, και η οποία βρίσκει άμεση συνενοχή σε μια τεχνοκρατία της επικοινωνίας, όλο και περισσότερο παρούσα μέσω των μέσων μαζικής ενημέρωσης στο ίδιο το σύμπαν της πολιτιστικής παραγωγής. Θα πρέπει να αναπτύξουμε, για παράδειγμα, την ανάλυση της παραγωγής και της αναπαραγωγής της τεχνοκρατικής ή, μάλλον, της *επιστημοκρατικής* εξουσίας, για να καταλάβουμε τη σχεδόν δίχως όρους πληρεξουσιότητα, θεμελιωμένη στο κοινωνικό κύρος του σχολικού θεσμού, που η μεγάλη πλειονότητα των πολιτών προσδίδει, σχετικά με τα πιο ζωτικά ζητήματα, στην αριστοκρατία του κράτους (και της οποίας το καλύτερο παράδειγμα είναι η σχεδόν απεριόριστη εμπιστοσύνη που απολαμβάνουν, κυρίως στη Γαλλία, οι αποκαλούμενοι «τεχνοκράτες της πυρηνικής ενέργειας»).

Έχοντας τόσο λιγότερα πράγματα να μεταδώσουν (και νόμω και εν τοις πράγμασι) όσο μεγαλύτερη είναι η επιτυχία τους, η οποία μετριέται με την έκταση του κοινού στο οποίο απευθύνονται, αυτοί που ελέγχουν την πρόσβαση στα εργαλεία επικοινωνίας τείνουν να εγκαθιδρύσουν το κενό του μεντιατικού γουργουρητού στην καρδιά του μηχανισμού επικοινωνίας και να επιβάλουν όλο και περισσότερο τα επιφανειακά και τεχνητά προ-

βλήματα που γεννιούνται αποκλειστικά από τον ανταγωνισμό για το ευρύτερο ακροατήριο τόσο στο πολιτικό πεδίο όσο και στα πεδία πολιτιστικής παραγωγής. Οι βαθύτερες δυνάμεις αδράνειας του κοινωνικού κόσμου —και ας μη μιλήσουμε καν για τις οικονομικές δυνάμεις που κυρίως μέσω της διαφήμισης ασκούν άμεση επιρροή στον έντυπο και στον προφορικό Τύπο— μπορούν έτσι να επιβάλλουν μια κυριαρχία που είναι τόσο περισσότερο αόρατη όσο περισσότερο επιτελείται μέσα από περίπλοκα δίκτυα αμφίδρομης εξάρτησης, με τη μορφή *λογοκρισίας* που ασκείται μέσω διασταυρούμενων ελέγχων του ανταγωνισμού και εσωτερικευμένων ελέγχων της αυτολογοκρισίας.

Αυτοί οι νέοι δάσκαλοι του σκέπτεσθαι δίχως σκέψη μονοπωλούν το δημόσιο διάλογο εις βάρος των επαγγελματιών της πολιτικής (κοινοβουλευτικών, συνδικαλιστών κτλ.)· καθώς και εις βάρος των διανοουμένων, που είναι υποταγμένοι, ακόμα και μέσα στο ίδιο τους το σύμπαν, σε ένα είδος *ειδικών επιδείξεων δύναμης*, όπως είναι οι έρευνες με σκοπό την παραγωγή χειραγωγούμενων ταξινομήσεων, ή τα παλμαρές που δημοσιεύουν οι εφημερίδες με την ευκαιρία των επετείων κτλ., ή ακόμη και αληθινές διαφημιστικές εκστρατείες με στόχο την υποτίμηση της παραγωγής που προοριζόταν για την περιορισμένη αγορά (και για μακροπρόθεσμο κύκλο ζωής) προς όφελος των προϊόντων ευρείας κυκλοφορίας και με βραχυπρόθεσμο κύκλο ζωής, που οι νέοι παραγωγοί προωθούν στην αγορά.

Μπορέσαμε να αποδείξουμε ότι επιτυχημένη πολιτική εκδήλωση είναι αυτή που καταφέρνει να γίνεται ορατή στις εφημερίδες και κυρίως στην τηλεόραση, δηλαδή να επιβάλλει στους δημοσιογράφους (που μπορούν να συμβάλουν στην επιτυχία της) την ιδέα ότι είναι επιτυχημένη — οι πιο εκλεπτυσμένες μορφές εκδήλωσης οργανώνονται και παράγονται, συχνά με τη βοήθεια συμβούλων επικοινωνίας, με παραλήπτη και στόχο τους δημοσιογράφους που οφείλουν να τις λάβουν υπόψη τους.[2] Με τον ίδιο τρόπο, ένα όλο και σημαντικότερο μέρος της πολιτιστικής παραγωγής —όταν δεν προέρχεται από ανθρώπους οι οποίοι ακριβώς επειδή εργάζονται στα μέσα μαζικής ενημέρωσης εξασφαλίζουν την υποστήριξή τους— προσδιορίζεται, όσον αφορά την ημερομηνία εμφάνισής του, τον τίτλο του, το σχήμα του, τον όγκο του, το περιεχόμενο και το ύφος του, έτσι ώστε να ικανοποιεί τις προσδοκίες των δημοσιογράφων που θα το κάνουν να υπάρξει μιλώντας γι' αυτό.

---

[2] P. Champagne, *Faire l'opinion: le nouveau jeu politique*, Παρίσι, Minuit, 1990· στα ελληνικά, *Η κατασκευή της κοινής γνώμης: Το νέο πολιτικό παιχνίδι*, μτφρ. Στ. Μανδηλαράς, πρόλογος Ν. Παναγιωτόπουλος, Αθήνα, εκδ. Πατάκη, 2004.

Η ύπαρξη της εμπορικής λογοτεχνίας και η επιβολή των αναγκαιοτήτων του εμπορίου στους κόλπους του πολιτιστικού πεδίου δεν είναι σημερινά φαινόμενα. Αλλά η επιρροή των κατόχων της εξουσίας στα εργαλεία κυκλοφορίας —και καθιέρωσης— κατά πάσα πιθανότητα δεν υπήρξε ποτέ τόσο εκτεταμένη και τόσο βαθιά· και το σύνορο μεταξύ του πειραματικού έργου και του μπεστ σέλερ δεν υπήρξε ποτέ τόσο ασαφές. Αυτή η ασάφεια των συνόρων προς την οποία τείνουν αυθόρμητα οι λεγόμενοι «μεντιατικοί» παραγωγοί (όπως μαρτυρά το γεγονός ότι τα δημοσιογραφικά παλμαρές αντιπαραθέτουν πάντοτε τους πιο αυτόνομους και τους πιο ετερόνομους παραγωγούς) συνιστά τη χειρότερη απειλή για την αυτονομία της πολιτιστικής παραγωγής. Ο ετερόνομος παραγωγός, αυτός που οι Ιταλοί αποκαλούν με εξαιρετική ευστοχία tuttologo, είναι ο δούρειος ίππος μέσω του οποίου όλες οι μορφές κοινωνικής επιρροής, η επιρροή της αγοράς, της μόδας, του κράτους, της πολιτικής, καταφέρνουν να ασκούνται στο πεδίο της πολιτιστικής παραγωγής. Η δυνατότητά μας να καταδικάσουμε αυτούς τους *δοκησίσοφους*, όπως τους αποκαλούσε ο Πλάτωνας, εμπεριέχεται στην ιδέα ότι η ειδική δύναμη του διανοούμενου, ακόμα και στην πολιτική, δεν μπορεί να στηρίζεται πουθενά αλλού παρεκτός στην αυτονομία που του δίνει τη δυνατότητα να ανταποκρίνεται στις εσωτερικές απαιτήσεις του πεδίου. Ο ζντανοφισμός, που άνθησε μεταξύ των μέτριων ή αποτυχημένων συγγραφέων και καλλιτεχνών, δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια ακόμη μαρτυρία μεταξύ άλλων ότι η ετερονομία επέρχεται σε ένα πεδίο μέσω των παραγωγών που είναι λιγότερο ικανοί να επιτύχουν ακολουθώντας τα κανονιστικά πρότυπα που αυτό το πεδίο επιβάλλει.

Η αναρχική τάξη που βασιλεύει στο πεδίο της διανόησης το οποίο έχει κατακτήσει έναν υψηλό βαθμό αυτονομίας είναι πάντοτε εύθραυστη και απειλούμενη, στο μέτρο που συνιστά μια πρόκληση στους νόμους του κανονικού οικονομικού κόσμου, αλλά και στους κανόνες του κοινού νου. Και είναι επικίνδυνο να επαναπαύεται μονάχα στον ηρωισμό κάποιων. Η αρετή δεν μπορεί να θεμελιώσει μια ελεύθερη διανοητική τάξη· αντίθετα, μια ελεύθερη διανοητική τάξη μπορεί να θεμελιώσει τη διανοητική αρετή.

Η παράδοξη και φαινομενικά αντιφατική φύση του διανοούμενου είναι η αιτία που κάθε πολιτική δράση που στοχεύει να ενισχύσει την πολιτική αποτελεσματικότητα των εγχειρημάτων του είναι υποχρεωμένη να υιοθετεί λέξεις μιας φαινομενικά αντιφατικής τάξης: από τη μια πλευρά να ενισχύει την αυτονομία, κυρίως ενισχύοντας τη ρήξη με τους ετερόνομους διανοούμενους και πολεμώντας για να εξασφαλίσει στους πολιτιστικούς παραγωγούς τους οικονομικούς και κοινωνικούς όρους της αυτονομίας απέναντι σε κάθε εξουσία, χωρίς να αποκλείει και τις εξουσίες της γραφειοκρατίας

του κράτους (κατ' αρχάς στο χώρο δημοσίευσης και αξιολόγησης των προϊόντων της διανοητικής δραστηριότητας)· από την άλλη πλευρά, να αποσπά τους πολιτιστικούς παραγωγούς από τον πειρασμό των ελεφάντινων πύργων ενθαρρύνοντάς τους να πολεμήσουν τουλάχιστον για να εξασφαλίσουν την εξουσία πάνω στα εργαλεία πολιτιστικής παραγωγής και καθιέρωσης, και να παρέμβουν στον κόσμο για να διακηρύξουν τις αρχές που συνδέονται με την αυτονομία τους.

Αυτός ο αγώνας οφείλει να είναι *συλλογικός*, επειδή η αποτελεσματικότητα των εξουσιών που ασκούνται πάνω τους απορρέει κατά ένα μεγάλο μέρος από το γεγονός ότι οι διανοούμενοι τις αντιμετωπίζουν διεσπαρμένοι και σε κατάσταση ανταγωνισμού. Καθώς επίσης και επειδή οι απόπειρες κινητοποίησης θα είναι πάντοτε ύποπτες και καταδικασμένες στην αποτυχία για όσο καιρό δημιουργούν την υποψία ότι τίθενται στην υπηρεσία αγώνων με σκοπό να καταλάβει ηγετική θέση ένας διανοούμενος ή μια ομάδα διανοουμένων. Οι πολιτιστικοί παραγωγοί δε θα ξαναβρούν στον κοινωνικό κόσμο τη θέση που τους ανήκει παρά μόνο αν, θυσιάζοντας άπαξ και διά παντός το μύθο του «οργανικού διανοούμενου» και χωρίς να υποπέσουν στη συμπληρωματική μυθολογία, τη μυθολογία του αποτραβηγμένου από όλα μανδαρίνου, δεχτούν να εργαστούν συλλογικά για να υπερασπιστούν τα δικά τους συμφέροντα: κι αυτό θα πρέπει να τους οδηγήσει να επιβεβαιωθούν ως μια διεθνής εξουσία κριτικής και επαγρύπνησης, δηλαδή πρότασης, απέναντι στους τεχνοκράτες ή, μέσω μιας συνάμα πιο υψηλής και πιο ρεαλιστικής φιλοδοξίας, δηλαδή μιας φιλοδοξίας περιορισμένης στη δική τους σφαίρα, να στρατευτούν σε μια ορθολογική δράση υπεράσπισης των οικονομικών και κοινωνικών όρων αυτονομίας αυτών των προνομιούχων κοινωνικών συμπάντων όπου παράγονται και αναπαράγονται τα υλικά και διανοητικά εργαλεία αυτού που αποκαλούμε Λόγο. Αυτή η *Realpolitik του λόγου* θα βρεθεί χωρίς καμία αμφιβολία εκτεθειμένη στην υποψία κορπορατισμού. Αλλά σ' αυτή θα εναπόκειται και να αποδείξει, μέσω των σκοπών στην υπηρεσία των οποίων θα θέσει τα δύσκολα κατακτημένα μέσα της αυτονομίας της, ότι πρόκειται για έναν κορπορατισμό του καθολικού.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΡΙΑΣ

Μόνο τυχερός μπορεί να αισθάνεται ο μεταφραστής στον οποίο ανατέθηκε η μετάφραση αυτού του πολύ σημαντικού βιβλίου του Πιερ Μπουρντιέ, όσες δυσκολίες κι αν χρειάστηκε να αντιμετωπίσει κατά τη διάρκεια της εργασίας του.

Οι κανόνες της τέχνης είναι ένα επιστημονικό εγχείρημα τόσο ευρύ και ταυτοχρόνως τόσο βαθύ, ώστε να επηρεάζει καθοριστικά τον τρόπο που σκέφτεται κανείς τα ζητήματα που θίγει ο συγγραφέας του και να μην του επιτρέπεται να τα αντιμετωπίσει πλέον χωρίς να λάβει υπόψη του την εξαιρετική ανάλυσή του.

Οι δυσκολίες με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπος ο μεταφραστής είναι πολλές, τόσο εξαιτίας των ιδιαιτεροτήτων της γλώσσας του συγγραφέα, όσο και εξαιτίας της ελλιπούς επεξεργασίας του επιστημονικού λόγου στα ελληνικά, με αποτέλεσμα η μετάφραση πολλών όρων να μην έχει παγιωθεί στη γλώσσα μας και συχνά είτε να πρέπει να διαλέξει μεταξύ περισσότερων λύσεων που έχουν ήδη χρησιμοποιηθεί αλλά καμιά τους δεν έχει επικρατήσει, είτε να πρέπει να αποφασίσει ο ίδιος για τη μετάφραση κάποιου όρου. Πάντοτε είναι χρήσιμες οι προηγούμενες από τη δική του εργασίες, και στη δική μου περίπτωση αποδείχτηκε ιδιαίτερα πολύτιμη η εργασία της Κικής Καψαμπέλη, η οποία έχει μεταφράσει δύο άλλα σημαντικά βιβλία του Πιερ Μπουρντιέ, τη *Διάκριση* και το *Γλώσσα και συμβολική εξουσία*· ακολούθησα πολλές από τις επιλογές της, αλλά ακόμα και όταν δεν το έκανα, την ευχαριστώ πολύ τόσο για τη βοήθεια που μου προσέφερε μέσω των μεταφράσεών της και του δικού της προβληματισμού όσον αφορά την απόδοση όρων, όσο και για την προσωπική βοήθεια που είχε την καλοσύνη να μου προσφέρει απαντώντας πολλές από τις ερωτήσεις μου σε κατ' ιδίαν συζητήσεις.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τον Νίκο Παναγιωτόπουλο για τη βοήθειά του κατά τη διάρκεια της μετάφρασης, αλλά και για την εμπιστο-

σύνη με την οποία με περιέβαλλε και η οποία με στήριξε σ' αυτό το εξαιρετικά δύσκολο έργο. Δεν μπορώ να μην ευχαριστήσω τον Θεόφιλο Τραμπούλη, που είναι ο πρώτος που διάβασε μεγάλα τμήματα της μετάφρασης, ο πρώτος κριτής πολλών μεταφραστικών επιλογών και αποδέκτης σκέψεων και προβληματισμών. Ευχαριστίες επίσης οφείλω στον Παναγιώτη Πούλο, στον οποίο απευθύνθηκα πολλές φορές ζητώντας τη βοήθειά του για φιλοσοφικούς όρους. Η Άννα Πατάκη μου εμπιστεύτηκε αυτή την ιδιαίτερα απαιτητική εργασία και είχε τη λεπτότητα να μη με πιέσει και να σεβαστεί τους χρόνους που απαιτεί ένα τέτοιο εγχείρημα, ακόμα κι αν έτσι ξεφύγαμε πολύ από το αρχικό χρονοδιάγραμμα· την ευχαριστώ λοιπόν και ελπίζω να αποδειχτώ άξια της εμπιστοσύνης της.

Έφη Γιαννοπούλου

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

Αγκατόν (Agathon) 206, 311
Αικάρ, Ζαν (Aicard, J.) 395
Αλεξίς, Πολ (Alexis, P.) 152, 201
Αλμπινόνι, Τ. (Albinoni, T.) 387
Αμπού, Εντμόν (About, E.) 125, 154, 155, 166
Αντάλ, Φρεντερίκ (Antal, F.) 300, 352 σ.
Αντουάν, Αντρέ (Antoine, A.) 197-199, 204, 359, 401-402
Άουερμπαχ, Έριχ (Auerbach, E.) 276, 277 σ.
Απολλιναίρ, Γκυγιόμ (Apollinaire, G.) 371, 407
Αριστοτέλης 216
Αρόν, Ρεϋμόν (Aron, R.) 298, 324, 339, 418
Αρτό, Α. (Artaud, A.) 223
Άσχολτ, Β. (Asholt, W.) 158

Abrams, M. H. 288 σ., 439 σ., 440 σ.
Albalat, A. 152 σ., 160 σ., 167 σ., 169 σ.
Albrecht, M. C. 404 σ.
Anderson, R. 88 σ.
Anglès, A. 386 σ., 412 σ.
Arnold, M. 455 σ.

Βάγκνερ, Ρ. (Wagner, R.) 195, 368
Βακερί, Ογκύστ (Vacquerie, A.) 99
Βαλερύ, Πολ (Valéry, P.) 301, 365, 411
Βαλλές, Ζ. (Vallès, J.) 156, 158
Βαλλιέ, Ντόρα (Vallier, D.) 372 σ., 373, 374
Βεγιό, Λ. (Veuillot, L.) 141
Βέλλεκ, Ρενέ (Wellek, R.) 289, 301, 429
Βέμπερ, Μαξ (Weber, M.) 57, 106, 219, 282, 284, 311, 315, 318, 329, 378-379
Βέμπερν, Α. φον (Webern, A. von) 367
Βερλαίν, Πολ (Verlaine, P.) 200-201, 362, 404, 405, 406
Βερμορέλ, Α. (Vermorel, A.) 168, 184
Βιβάλντι, Αντόνιο (Vivaldi, A.) 387
Βιλλιέ ντε Λ' Ιλ-Αντάμ, Α. (Villiers de L'Isle-Adam, A.) 115, 125, 148, 168
Βιλλμαίν, Α. (Vuillemain, A.) 116, 117, 212, 499 σ.
Βινύ, Αλφρέ ντε (Vigny, A. de) 158, 170, 217, 362
Βιττγκενστάιν, Λούντβιχ (Wittgenstein, L.) 31, 291 σ., 340, 441, 442, 497
Βολ, Ρόμπερτ (Wohl, R.) 206
Βολταίρος 499

Barnett, J. H. 404 σ.
Beauvoir, S. de 245 σ.
Becker, C. 293 σ.
Berdahl, R. 338 σ.
Bergerat, E. 123 σ., 161 σ.
Bergeron, L. 97 σ.
Bertrand, J.-P. 352 σ., 365 σ., 406 σ.

Bloom, A. 301 σ.
Boschetti, A. 322 σ.
Bourdon, F. 387 σ.
Bourgin, H. 421 σ.
Bouvier, E. 130 σ., 133 σ., 155 σ.
Brombert, V. 62 σ.
Burckhardt, J. 308 σ.

Γιάκομπσον, P. (Jakobson, R.) 223, 296, 300, 303, 304, 311 σ., 429
Γκαίτε, Γ. Β. φον (Goethe, J. W. von) 28, 291 σ.
Γκαμπόνι, Ντάριο (Gamboni, D.) 221, 288 σ.
Γκάνταμερ, Χ.-Γ. (Gadamer, H.-G.) 27, 434, 450 σ., 451 σ., 457, 459-462, 464
Γκιζό, Φ. (Guizot, F.) 105, 212, 501
Γκιλμπό, Ζ.-Τ. (Guilbaud, G.-T.) 368, 400
Γκις, Γ. (Guiches, G.) 196
Γκόλντμαν, Λουσιέν (Goldmann, L.) 35-36 σ., 300, 313, 353 σ.
Γκόμπριτς, Ε. Χ. (Gombrich, E. H.) 300, 308 σ.
Γκονκούρ, Ε. και Ζ. ντε (Goncourt, E. et J. de) 99, 100, 103, 113, 121, 128, 139, 140, 142 σ., 148, 174, 197, 362, 366, 400, 403, 406
Γκόσσμαν, Λάιονελ (Gossman, L.) 454 σ., 455
Γκοτιέ, Α. (Gautier, A.) 128
Γκοτιέ, Τεοφίλ (Gautier, T.) 91, 99, 102, 103, 115, 117, 124, 130, 131, 136, 138, 142 σ., 145, 153 σ., 158, 161 σ., 162, 167, 168, 169, 179, 180, 181, 191, 218, 222, 258 σ., 259, 314, 361, 403, 500, 501
Γκούντμαν, Νέλσον (Goodman, N.) 494
Γκρεγκ, Φερνάν (Gregh, F.) 206
Γουίλλιαμς, Ρέυμοντ (Williams, R.) 106
Γουίλσον, Σκότι (Wilson, S.) 374
Γουίμσατ, Γ. Κ. (Wimsatt, W. K.) 303
Γουλφ, Βιρτζίνια (Woolf, V.) 222, 276, 294, 382 σ., 481 σ.
Γουόρρεν, Όστιν (Warren, A.) 289, 301, 429
Γουόρχολ, Άντυ (Warhol, A.) 433, 448

Canguilhem, G. 45 σ., 281 σ.
Caramaschi, E. 113 σ.
Castex, P. G. 172 σ.
Cellier, L. 175 σ.
Chamboredon, J.-C. 87 σ.
Champagne, P. 506 σ.
Chartier, R. 117 σ., 453 σ.
Cladel, J. 397 σ.
Cohen, J. 365 σ.
Corneille, P. 212 σ.
Costabel, P. 454 σ.

Δαρβίνος, Κ. 28, 169
Δουμάς, Αλέξανδρος 102, 153 σ., 155, 362
Δουμάς υιός, Α. 128, 129, 155, 161, 166

Dainville, F. de 454 σ.
Dangelzer, J. Y. 80 σ.
Daval, R. 368 σ.
Debray-Genette, R. 304 σ., 305 σ.
Delsaut, Y. 470 σ.
Descartes, R. 294 σ.
Descharmes, R. 117 σ., 159 σ., 187 σ.
Descotes, M. 257 σ.
Dort, B. 402 σ.
Duchet, C. 305 σ.
Douchin, J.-L. 85
Dubois, J. 352 σ., 365 σ., 406 σ.
Durand, P. 352 σ., 365 σ., 406 σ.
Durry, M. J. 42 σ., 65 σ.

Ελιάντε, Μίρτσεα (Eliade, M.) 303

Έλιοτ, Τ. Σ. (Eliot, T. S.) 301
Ένγκελς, Φ. (Engels, F.) 313
Εννίκ, Λ. (Hennique, L.) 201
Ερεντιά, Ζ. Μ. ντε (Heredia, J. M. de) 168
Ερκμάν-Σατριάν (Erckmann-Chatrian) 186
Εστονιέ, Εντουάρ (Estaunié, É.) 196

Elias, N. 106 σ.
Erlich, F. V. 311 σ.
Escarpit, R. 352 σ.
Even-Zohar, I. 311 σ.

Ζαμ, Φ. (Jammes, F.) 386, 412
Ζανέν, Ζυλ (Janin, J.) 119, 153 σ., 155
Ζαρρύ, Α. (Jarry, A.) 198
Ζενέτ, Ζεράρ (Genette, G.) 78, 303, 304, 451 σ.
Ζιντ, Αντρέ (Gide, A.) 196, 222, 223 σ., 323, 325, 365, 386, 411, 412
Ζιροντού, Ζ. (Giraudoux, J.) 323
Ζολά, Εμίλ (Zola, É.) 101, 114, 157, 158, 160, 161 σ., 191, 193, 196, 197, 199, 201, 207-214, 220, 221, 224, 325, 356, 364, 391, 400, 499, 501, 452, 501, 502
Ζόντι, Πέτερ (Szondi, P.) 302
Ζουβενέλ, Μπερτράν ντε (Jouvenel, B. de) 339

Faure, M. 314 σ.
Froger, B. 160 σ.

Gilbert, J. B. 382 σ.
Gillis, J. R. 338 σ.
Godmann, M. 422 σ.
Goffman, E. 359 σ.
Gothot-Mersch, C. 62 σ.
Grésillon, A. 305 σ.
Griff, M. 404 σ.
Grojnowski, D. 358 σ.
Guetta, P. 256 σ.
Guillaumin, É. 398 σ.

Hans, S. 160 σ.
Hay, L. 305 σ.
Henning, E. B. 381 σ.
Houghton, W. E. 439 σ.
Hughes, R. 348 σ., 349 σ.

Θερβάντες, Μ. ντε (Cervantes, M. de) 154

Ιμγκάρντεν, Ρόμαν (Imgarden, R.) 301
Ιονέσκο, Ε. (Ionesco, E.) 323
Ίζερ, Βόλφγκανγκ (Iser, W.) 449

Jurt, J. 169 σ., 201 σ., 405 σ.

Καζανοβά, Πασκάλ (Casanova, P.) 335
Καμύ, Μ. (Camus, M.) 323, 324
Καντ, Ιμμάνουελ (Kant, E.) 28, 301, 324, 338, 440, 444 σ., 457, 460, 462, 468
Καρκό, Φρανσίς (Carco, F.) 411
Κάρντιναλ, Ρότζερ (Cardinal, R.) 374
Κάρο (Caro) 293
Κασσάνι, Αλμπέρ (Cassagne, A.) 100 σ., 103, 112, 113 σ., 129 σ., 140 σ., 147 σ., 212 σ., 362 σ., 403, 419
Κασσίρερ, Ε. (Cassirer, E.) 281, 282
Καστανιαρύ, Ζ.-Α. (Castagnary, J.-A.) 131, 156
Κάφκα, Φ. (Kafka, F.) 323, 324
Κινέ, Εντγκάρ (Quinet, E.) 130, 168
Κλάιν, Υ. (Klein, Y.) 448
Κλαντέλ, Λεόν (Cladel, L.) 396-398
Κλοντέλ, Πολ (Claudel, P.) 411, 412
Κοζέβ, Α. (Kojève, P. de) 324
Κοκ, Πολ ντε (Kock, P. de) 128, 155, 159, 399 σ.
Κολέ, Λουίζ (Colet, L.) 118, 130, 176 σ.
Κοντ, Ογκύστ (Comte, A.) 45 σ., 292
Κοπέρνικος, Ν. 28

Κοππέ, Φρανσουά (Coppée, F.) 395
Κορμπιέρ, Τριστάν (Corbière, T.) 201
Κουάιν, Β. Β. Ο. (Quine, W. V. O.) 283
Κουανύ, Πιερ (Coigny, P.) 54
Κουζέν, Βικτόρ (Cousin, V.) 177, 440
Κουρμπέ, Γκυστάβ (Courbet, G.) 131, 133, 156, 158, 170, 193 σ., 214 σ., 220, 398, 399, 400, 401 σ., 447
Κυβιέ, Ζορζ (Cuvier, G.) 169
Κυστίν, Α. Π. ντε (Custine, A. P. de) 154

Kajman, M. 87 σ.
Klein, R. 377 σ.
Koselleck, R. 316 σ.
Kuklick, B. 343 σ.

Λαβίς, Ε. (Lavisse, E.) 206
Λάιμπνιτς, Γ. Β. (Leibniz, G. W.) 292, 309 σ., 433, 440
Λάιμποβιτς, Ρενέ (Leibowitz, R.) 367, 368 σ.
Λακάν, Ζακ (Lacan, J.) 376
Λαμάρκ, Ζ.-Μ. (Lamarck, J.-B. de) 169
Λαμαρτίνος, Α. ντε (Lamartine, A. de) 127, 130, 361, 365, 501
Λαμενναί, Φ. Ρ. ντε (Lamennais, F. R. de) 130, 141, 153 σ., 188, 219
Λανσόν, Γ. (Lanson, G.) 206, 295
Λασελιέ, Ζυλ (Lachelier, J.) 314
Λαφονταίν, Ζ. ντε (La Fontaine, J. de) 159
Λεβίν, Κουρτ (Lewin, K.) 281
Λεβί-Στρος, Κ. (Lévi-Strauss, C.) 276, 296
Λε Γκοφ, Ζακ (Le Goff, J.) 477 σ.
Λεκόντ ντε Λιλ, Σ. Μ. (Leconte de Lisle, C. M.) 98, 99, 113, 115, 117, 138, 144, 145, 148, 168, 202, 212, 213 σ., 397, 403
Λερού, Πιερ (Leroux, P.) 130
Λήβις, Φ. Ρ. (Leavis, F. R.) 302
Λοτί, Πιερ (Loti, P.) 386
Λούκατς, Γκεόργκ (Lukács, G.) 35 σ., 313
Λυνιέ-Πο (Lugné-Poe) 197, 198, 199, 204, 401, 402

Lakatos 357 σ.
Le Roy, Eugène 398 σ.
Lethève, J. 163 σ.
Lewis, D. 309 σ., 357 σ.
Lidsky, P. 139 σ., 213 σ., 406 σ.
Lourau, R. 367 σ.

Μάινογκ, Α. (Meinong, A.) 409
Μαλλαρμέ, Στεφάν (Mallarmé, S.) 200-201, 222, 314, 362, 365, 381, 402, 404, 405, 406, 413-417, 456, 491, 492
Μαλρό, Αντρέ (Malraux, A.) 323
Μανέ, Εντουάρ (Manet, É.) 111, 117, 118, 158, 162, 163, 171, 172, 177, 178, 183, 213, 214 σ., 215-216, 219, 220, 224, 384, 443, 447, 463 σ.
Μαντσόνι (Manzoni) 268
Μαρ, Βάλτερ ντε λα (Mare, W. de la) 497
Μάρβιτζ, Φ. Α. φον ντερ (Marwitz, F. A. von der) 338
Μαργκερίτ, Πολ (Margueritte, P.) 196
Μαρξ, Καρλ (Marx, K.) 57, 80, 265, 272, 276, 278, 292, 464
Μαρτινό, Πιερ (Martino, P.) 132, 154 σ., 158 σ., 178 σ., 399 σ., 401 σ.
Ματιέ, Γκυστάβ (Mathieu, G.) 130, 156
Μεντές, Κάτουλλος (Mendès, C.) 395
Μεριμέ, Προσπέρ (Mérimée, P.) 155
Μερλό-Ποντύ, Μ. (Merleau-Ponty, M.) 324
Μετερλένκ, Μ. (Maeterlinck, M.) 204, 386
Μιρμπό, Οκτάβ (Mirbeau, O.) 201
Μισλέ, Ζ. (Michelet, J.) 130, 168, 212, 469, 500

Μοκλαίρ, Καμίγ (Mauclair, C.) 196
Μοννιέ, Α. (Monnier, H.) 399
Μονσελέ, Σαρλ (Monselet, C.) 156, 166
Μονταίνι, Μ. ντε (Montaigne, M. de) 149
Μοπασσάν, Γκυ ντε (Maupassant, G. de) 201, 207
Μορεάς, Ζαν (Moréas, J.) 206, 361 σ.
Μοριάκ, Φρανσουά (Mauriac, F.) 244, 323
Μορίς, Σ. (Morice, C.) 206
Μόριτζ, Καρλ Φίλιπ (Moritz, K. P.) 440
Μος, Μαρσέλ (Mauss, M.) 267, 416, 434
Μπαζίρ, Ε. (Bazire, E.) 111, 112 σ.
Μπαλζάκ, Ονορέ ντε (Balzac, H. de) 87, 107, 108, 153, 154, 159, 171, 172, 191
Μπαμπού, Ιππολύτ (Babou, H.) 121, 131
Μπανβίλ, Τεοντόρ ντε (Banville, T. de) 99, 115, 117, 125, 130, 131, 138, 142 σ., 148, 403
Μπαντεσκό, Λυκ (Badesco, L.) 125 σ., 168, 184 σ.
Μπάξανταλ, Μάικλ (Baxandall, M.) 467-477, 492
Μπαουμγκάρτεν, Αλεξάντερ (Baumgarten, A.) 439
Μπαρμπαρά (Barbara) 131, 155, 156
Μπαρμπέ ντ' Ορεβιγύ, Ζ. (Barbey d'Aurevilly, J.) 115, 138, 148, 154, 196, 403
Μπαρμπές, Α. (Barbès, A.) 188
Μπαρμπιέ, Ογκύστ (Barbier, A.) 117, 130 σ.
Μπαρρές, Μορίς (Barrès, M.) 196, 386
Μπαρτ, Ρολάν (Barthes, R.) 78, 300 σ.
Μπαρτελεμύ, Ογκύστ (Barthélemy, A.) 155
Μπασελάρ, Γκαστόν (Bachelard, G.) 281 σ., 451, 452 σ.
Μπατάιγ, Ζορζ (Bataille, G.) 324
Μπάυλ, Πιερ (Bayle, P.) 316 σ., 317
Μπαχτίν, Μιχαήλ (Bakhtine, M.) 456 σ., 468
Μπεκ, Ούλριχ (Beck, U.) 505
Μπέκερ, Χ. Σ. (Becker, H. S.) 317
Μπέκετ, Σάμιουελ (Beckett, S.) 230, 233 σ., 323, 382 σ.
Μπεν (Ben) 268
Μπένγιαμιν, Βάλτερ (Benjamin, W.) 349, 434
Μπερανζέ, Π. Ζ. ντε (Béranger, P. J. de) 119, 130 σ.
Μπεργκ, Α. (Berg, A.) 367
Μπεργκσόν, Ανρί (Bergson H.) 26, 195
Μπερλιόζ, Εκτόρ (Berlioz, H.) 169, 257 σ.
Μπερνάρ, Κλοντ (Bernard, C.) 194
Μπερτελό (Berthelot) 103, 155, 194
Μπετόβεν, Λ. βαν (Beethoven, L. van) 239
Μπιαζί, Π.-Μ. ντε (Biasi, P.-M. de) 304 σ., 305
Μπλαν, Λ. (Blanc, L.) 130, 141
Μπλανσό, Μορίς (Blanchot, M.) 323, 324
Μπονβέν, Φ. (Bonvin, F.) 131, 133, 156
Μπονντεταίν, Πολ (Bonnetain, P.) 196
Μποντλαίρ, Σ. (Baudelaire, C.) 44, 99, 101, 110, 111, 113-127, 129, 130, 131, 133, 134, 136, 137, 140, 141, 142 σ., 143, 147, 148, 150 σ., 153, 154, 157, 158, 162, 166, 167, 168, 172, 179, 180, 181, 184, 185, 186, 191, 195, 212, 216, 218, 295, 314, 362 σ., 365, 397, 403, 440, 447, 497
Μπορέλ, Πετρύς (Borel, P.) 159, 218
Μπουαλό, Ν. (Boileau, N.) 158, 168
Μπουιλέ, Λουί (Bouilhet, L.) 112, 142 σ., 145, 146 σ., 147, 149 σ., 160, 169, 403
Μπουρζέ, Πολ (Bourget, P.) 196, 201, 205, 366 σ., 386, 396
Μπουτρού, Ε. (Boutroux, É.) 314
Μπρετόν, Αντρέ (Breton, A.) 335, 351 σ., 364, 371 σ., 382 σ.
Μπρεχτ, Μπέρτολτ (Brecht, B.) 323
Μπρισσέ, Ζ.-Π. (Brisset, J.-P.) 370, 370-371 σ., 375

Μπρουκς, Κλίανθ (Brooks, C.) 302
Μπρουνσβίγκ, Λεόν (Brunschwicg L.) 322
Μπρυνετιέρ, Φ. (Brunetière, F.) 205, 308
Μπρυνό, Ζαν (Bruneau, J.) 61 σ., 150 σ., 154 σ., 155, 170, 206
Μπρυνό, Φ. (Brunot, F.) 206
Μπυρνούφ, Ε. Λ. (Burnouf, E. L.) 168
Μπυσόν, Μαξ (Büchon, M.) 130
Μπυφφόν, Ζ.-Λ. (Buffon, G. L.) 159
Μύλλερ, Άνταμ (Müller, A.) 338
Μύλλερ, Μαξ (Muller, M.) 415
Μυρζέ, Α. (Murger, H.) 107, 109, 121, 130, 131, 132, 140, 154, 156, 158, 170, 171, 178
Μυσσέ, Α. ντε (Musset, A. de) 88, 109, 121, 129, 154, 168, 170, 171, 217, 362

Marinetti 382 σ.
Martin, H. J. 117 σ.
McGuiness, B. 291 σ.
Meiss, M. 353 σ.
Miceli, S. 345 σ.
Michaut, G. 158 σ.
Monet, C. 185 σ.
Mornet, D. 194 σ.
Moulin, R. 266 σ.

Νερβάλ, Ζ. ντε (Nerval, G. de) 130, 218, 501
Ντάντο, Άρθουρ (Danto, A.) 430, 433
Ντάρντον, Ρόμπερτ (Darnton, R.) 107, 352, 383, 499
Ντεκάβ, Λυσιέν (Descaves, L.) 196
Ντελαβίνι, Κ. (Delavigne, C.) 155
Ντελακρουά, Ε. (Delacroix, E.) 99, 217, 225, 257 σ., 446
Ντελβό, Α. (Delvau, A.) 131
Ντελίλ, Ζ. (Delille, J.) 160
Ντενουαγιέ, Λουί (Desnoyers, L.) 128, 156
Ντιντερό, Ντενί (Diderot, D.) 100, 132, 359
Ντυ Καν, Μαξίμ (Du Camp, M.) 111, 113, 122, 136, 145, 173, 174, 175, 362 σ., 399
Ντυμενίλ, Ρ. (Dumesnil, R.) 84, 159 σ., 187 σ.
Ντυπόν, Πιερ 130, 131, 156
Ντυραντύ, Ε. (Duranty, E.) 101, 109, 115, 155, 156, 157, 159, 160, 166
Ντυρκέμ, Εμίλ (Durkheim, É.) 206, 348 σ., 454, 493
Ντυσάν, Μαρσέλ (Duchamp, M.) 222, 268, 270, 370, 371 σ., 375-376, 433 σ., 434, 435
Νοριάκ, Ζ. (Noriac, J.) 166

Nadeau, Maurice 186 σ.

Οζιέ, Εμίλ (Augier, I.) 102, 118, 119, 125, 126, 128, 129, 137, 138, 153 σ., 154, 155, 161
Όστιν, Τ.-Λ. (Austin J.-L.) 417, 444, 456, 468
Όσμπορν, Χάρολντ (Osborne, H.) 428
Ουγκό, Β. (Hugo, V.) 129, 130, 140, 153 σ., 217, 225 σ., 257 σ., 361, 362, 365, 397
Ουσσάιγ, Αρσέν (Houssaye, A.) 101, 130
Ουυσμάν, Ζ. Σ. (Huysmans, G. C.) 115, 187, 196, 201, 204, 205, 220, 221

O'Boile, L. 104 σ.

Πανόφσκυ, Ε. (Panofsky, E.) 187, 277 σ., 278, 300, 309 σ., 410, 429, 430, 456, 468
Παρετό, Β. (Pareto, V.) 347, 421
Πάρσονς, Τάλκοτ (Parsons, T.) 311
Πασκάλ, Μ. (Pascal, B.) 124
Πεγκύ, Σ. (Péguy, C.) 412

Πέρρυ, Μεναχέμ (Perry, M.) 482
Πικάσσο, Πάμπλο (Picasso, P.) 371
Πισσαρρό, Καμίγ (Pissarro, C.) 220, 221
Πλανς, Γκυστάβ (Planche, G.) 109, 153 σ., 154
Πλάτωνας 30, 440, 507
Πλωτίνος 440
Πονζ, Φρανσίς (Ponge, F.) 223
Πονσάρ, Φ. (Ponsard, F.) 98, 99, 102, 126, 138, 153 σ., 161
Πονσόν ντυ Τερράιγ, Π. Α. (Ponson du Terrail, P. A.) 104
Ποντόν, Ρεμύ (Ponton, R.) 196 σ., 201 σ., 314, 344 σ., 395 σ., 397 σ., 398 σ., 405 σ., 406 σ.
Πόππερ, Καρλ (Popper, K.) 409, 410
Πουλέ, Ζορζ (Poulet, G.) 451
Πουλέ-Μαλασσίς, Π. Α. (Poulet-Malassis, P. A.) 99, 122, 123, 131
Πρεό, Α. (Préault, A.) 156
Προυντόν, Π. Ζ. (Proudhon, P. J.) 130, 141, 184, 213, 214 σ., 220
Προυστ, Ζοέλ (Proust, J.) 281
Προυστ, Μαρσέλ (Proust, M.) 26, 78, 176, 177, 382 σ., 384

Pariente, J. C. 357 σ.
Pichois, C. 106 σ., 117 σ., 131 σ., 134 σ., 141 σ., 150 σ.
Prost, A. 105 σ., 455 σ.

Ρακίνας (Racine, J.) 212 σ., 265
Ραμπ, Αλφόνς (Rabbe, A.) 335
Ράνσομ, T. K. (Ransom, J. C.) 302
Ρεμπό, Αρτύρ (Rimbaud, A.) 201, 373
Ρενάν, Ε. (Renan, E.) 99, 103, 113, 115, 139, 155, 194, 206, 213, 362, 403
Ρενέ, Ντενίζ (René, D.) 248, 249 σ.
Ρενιέ, Ανρί ντε (Regnier, H. de) 386, 411
Ρεντόν, Οντιλόν (Redon, O.) 221
Ριφφατέρ, Μικαέλ (Riffaterre, M.) 449
Ρομαίν, Ζυλ (Romains, J.) 195, 376
Ρομπ-Γκριγιέ, Αλαίν (Robbe-Grillet, A.) 230, 359
Ροσνύ, Ζ.-Α. (Rosny, J.-H.) 196
Ρουσσέλ, Ρ. (Roussel, R.) 375
Ρουσσό, Τελώνης (Rousseau, Douanier) 370-374, 376

Reynaud, E. 405 σ.
Richard, J.-P. 69 σ.
Riegl, A. 309 σ.
Rogers, M. 404 σ.
Rorty, R. 343 σ.
Rosenberg, H. 338 σ.
Roubine, J.-J. 198 σ.
Rubin, W. S. 376 σ.
Russell, B. 134 σ.

Σαγιού, Μισέλ (Chaillou, M.) 29
Σαιν-Βικτόρ, Πολ (Saint-Victor, P.) 103
Σαίνμπεργκ, Α. (Schoenberg, A.) 367-368
Σαιν-Σιμόν, Λ. ντε (Saint-Simon, L. de) 141, 500
Σαιντ-Αμάν, Μ. Α. Ζ. ντε (Saint-Amant, M. A. G. de) 29
Σαιντ-Ιλαίρ Ζ. (Saint-Hilaire, G.) 169
Σαιντ-Μπεβ, Σ. Ο. (Sainte-Beuve, C. A.) 99, 100, 102, 103, 117, 133, 151, 153 σ., 155, 164, 165, 173
Σαίξπηρ, Ο. (Shakespeare, W.) 67, 297
Σάνδη, Γεωργία (Sand, G.) 75, 102, 111, 130, 141, 172, 173, 188
Σαντό, Ζυλ (Sandeau, J.) 98, 116, 128, 154
Σανφλερύ, Ζ. (Champfleury, J.) 99, 107, 109, 115, 120, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 138, 143, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 162, 166, 168, 170, 171, 184, 224, 398, 399, 400, 401 σ., 405, 447

Σαρλ, Κριστόφ (Charle, C.) 195 σ., 210 σ., 344 σ., 380 σ.
Σαρντού, Β. (Sardou, V.) 161
Σαρσέ, Φρανσίσκ (Sarcey, F.) 158
Σαρτρ, Ζ.-Π. (Sartre, J.-P.) 54, 73, 80, 86, 137, 149-150, 212 σ., 245 σ., 289, 291, 292, 293, 294, 295, 322-326, 391, 485, 487
Σατομπριάν, Φ.-Ρ. ντε (Chateaubriand, F.-R. de) 158, 217
Σεάρ, Ανρύ (Céard, H.) 187, 201
Σεϊνιομπός, Σ. (Seignobos, C.) 206
Σελίν, Λ.-Φ. (Céline, L.-F.) 194, 323
Σεναβάρ, Α. (Chenavard, A.) 156
Σερλ, Τ. Ρ. (Searle, J. R.) 80, 487, 491
Σιμόν, Κλοντ (Simon, C.) 87 σ., 233 σ., 245 σ., 366
Σκοτ, Ουόλτερ (Scott, W.) 154, 171
Σλόαν, Τζόζεφ (Sloane, J.) 220
Σμιθ, Άνταμ (Smith, A.) 338
Σοπέν, Φ. (Chopin, F.) 387
Σοπενάουερ, Α. (Schopenhauer, A.) 29, 440
Σοσσύρ, Φ. ντε (Saussure, F. de) 300, 304, 414
Σουμπέτερ, Γιόσεφ (Schumpeter, J.) 418
Σπινόζα, Β. (Spinoza, B.) 411, 452 σ.
Σπίτζερ, Λήο (Spitzer, L.) 300
Στάινερ, Π. (Steiner, P.) 282 σ., 311 σ., 312 σ.
Σταντάλ (Stendhal) 191
Στρόσον, Π. Φ. (Strawson, P. F.) 427
Συ, Ευγένιος (Sue, E.) 143, 153 σ.
Συζέ, αδάς 277, 410

Sallenave, D. 25 σ.
Schapira, M. C. 145 σ.
Schapiro, M. 399 σ., 400 σ.
Schneewind, J. B. 343 σ.
Scribe, E. 160 σ.
Shattuck, R. 371 σ.
Shusterman, R. 442 σ.
Siegel, J. 371 σ.
Skinner, Q. 343 σ.
Slama, B. 80 σ.
Strowski F. 102 σ., 126 σ.

Ταιν, Ι. (Taine, H.) 99, 102, 103, 151, 155, 194, 196, 206, 213, 362
Τέιτ, Άλλεν (Tate, A.) 302
Τεριέ, Αντρέ (Theuriet, A.) 196
Τζαρά, Τ. (Tzara, T.) 351-352 σ., 365, 382 σ.
Τζέιμς, Χένρυ (James, Henry) 62 σ.
Τζόυς, Τ. (Joyce, J.) 222, 294, 323, 382 σ.
Τιμποντέ, Αλμπέρ (Thibaudet, A.) 38, 64 σ., 85, 175 σ.
Τρίερ (Trier) 281, 312
Τσόμσκυ, Ν. (Chomsky, N.) 278
Τυνιάνοφ, Κ. Γ. (Tynianov, K. J.) 311, 312

Tailhade, L. 405 σ.
Thevoz, M. 374 σ.
Thiesse, A. M. 407 σ.
Thuau, E. 212 σ.

Υρέ, Ζυλ (Huret, J.) 199, 202 σ., 205, 207 σ., 361 σ.

Vapereau, G. 125 σ.
Venturi, L. 185 σ.
Vernois, P. 395 σ., 398 σ.
Viala, A. 190 σ.

Φεβάλ, Πολ (Féval, P.) 98, 153 σ., 154
Φεγιέ, Οκτάβ (Feuillet, O.) 98, 99, 128, 140, 154, 155
Φεντό, Ερνέστ (Feydeau, E.) 102, 124, 145, 155, 184, 185
Φις, Στάνλεϋ (Fish, S.) 449
Φίχτε, Γ. Γ. (Fichte, J. G.) 338

Φλοριάν-Παρμαντιέ (Florian-Parmentier) 195, 204 σ., 206 σ.
Φόκνερ, Ουίλλιαμ (Faulkner, W.) 222, 294, 323, 479-488, 492, 494
Φορ, Πολ (Fort, P.) 197, 198
Φορέ, Γ. (Fauré, G.) 314
Φουγιέ, Α. (Fouillée, A.) 314
Φουκό, Μισέλ (Foucault, M.) 306-308, 311, 312, 318
Φουρασττιέ, Ζ. (Fourastié, J.) 339
Φουριέ, Σ. (Fourier, C.) 141
Φρανς, Ανατόλ (France, A.) 196, 386, 396 σ.
Φρομαντέν, Ε. (Fromentin, E.) 147, 148, 173, 362 σ.
Φρόυντ, Σίγκμουντ (Freud, S.) 28, 67, 292

Weinberg, B. 165 σ., 183 σ., 187 σ.
Williams, T. 305 σ.
Wolfe, T. 382 σ.

Χάιντεγκερ, Μάρτιν (Heidegger, M.) 26, 265, 324, 325, 377, 451 σ., 457, 461, 462, 463, 488
Χάκινγκ, Ι. (Hacking, I.) 216
Χάσκελ, Φράνσις (Haskell, F.) 342, 358, 390 σ.
Χέγκελ, Φρίντριχ (Hegel, F.) 307, 324, 325
Χέρντερ, Γ.-Γ. φον (Herder, J. G. von) 451
Χιουλμ, Τ. Ε. (Hulme, T. E.) 427 σ., 428 σ.
Χούσσερλ, Έντμουντ (Husserl, E.) 279 σ., 304, 324, 325, 409, 487-488

Ziegler, J. 106 σ., 117 σ., 131 σ., 150 σ.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΝΝΟΙΩΝ

Αισθηματική αγωγή (Φλομπέρ) 35-6, 82-3, 84-6, 87-91, 95-96, 175
  αμφιθυμία 77-8
  αμφισημία 187
  αντικειμενοποίηση 36, 68, 73, 74, 77, 81
  απροσδιοριστία (αλλά και αναποφασιστικότητα) 37, 52, 58, 69-71, 176
  ατυχήματα και δυνατότητες 61-8
  αυτονομία των διανοούμενων 500
  διπλό παιχνίδι 60-62, 66
  θεσιληψία 151-2, 170-174
  κληρονομιά 45-61, 144-5
  κοινωνικός χώρος 38-44, 59-61, 67-8, 87-91, 96
  μορφή (φόρμα) 175-7
  πεδίο της εξουσίας 40, 41-2, 46, 50, 59
  πικρία 56-7
  φιλοδοξία 73
  ψευδαίσθηση 80-1
αίσθηση πραγματικού 36, 79, 182, 492
αισθητικός, -ή, -ό 184, 439-40
  απόλαυση 468, 474
  αστική 258-9
  βλέμμα 350, 428, 431
  επανάσταση 183-188
  ηθική πρακτική 183-188
  ιστορικοποίηση 377
  καθαρή ~ 177-83, 186
  λογοτεχνία 427-429
  μοντέρνα ~ 223
αλήθεια 439-40
  αντικειμενική ~ 413-7, 493
  εντύπωση 464
  και αυθεντία 459, 460, 461
  ψευδαίσθηση 489
αλλοδοξία 12, 57, 370, 483
αμφιθυμία (αλλά και αμφισημία) 77-8, 187, 376
ανάγνωση 317, 479-81
  αποϊστορικοποιητική ~ 454, 306
  επικαιροποίηση 459-60
  επάρκεια 429
  εσωτερική/εξωτερική ~ 14, 300
  καθαρή ~ 301, 449-56
  κείμενα και μορφή 455
  κοινωνιολογική ~ 79-80
  συμβόλαιο 360, 481-2
  βλ. επίσης lector
ανακάλυψη 265-7, 334
ανάμνηση 182, 431, 434-440, 464
αναστοχαστικότητα 15-6, 319-20, 367, 368-78, 416, 431, 447, 481-485
ανιδιοτέλεια (και αλλού αφιλοκέρδεια) 63, 73, 124, 211, 266, 329-30, 332, 382, 498
ανομία
  θεσμοθέτηση της ~ 215, 377
ανταγωνισμός 265, 334-5, 396

αντιδιανοουμενισμός 298, 420-1
αντίσταση
στην ανάλυση 27, 79, 286-7
αντικειμενική σχέση 280-4, 351, 365
αντικείμενο
και έξη 476
αντικειμενοποίηση 19, 68, 74, 152, 175-7, 283, 286-90, 319-21, 352
αξία 269-70, 271-2, 329, 385, 435, 472, 475
απάρνηση (άρνηση) 36, 80, 174, 209, 238, 245, 263, 294
της οικονομίας 387
αποευτελισμός 223, 312, 317-9, 385
«αποκάθαρση» (διαδικασία ~) 223-4, 366-368, 445-449
απόλαυση 26, 28, 413, 415-417, 468, 471, 491
απόλυτο 428-34, 444
απροσδιοριστία (αναποφασιστικότητα) 37, 52, 58, 69-71, 109, 334, 363
αστική τέχνη 128, 133-4, 136, 139, 140
αστός
αισθητική 258
διανοούμενοι 260, 326
(ως) δυνητικοί πελάτες 142-3
και καλλιτέχνες 44, 109-113
μικροαστοί 47, 53, 54, 57-58
μποεμία 404-7
συγγραφείς 109-113
Φλομπέρ ως 161
αυτονομία
και ανεστραμμένη οικονομία 329-30
απειλούμενη ~ 504-5
δείκτες ~ 436
της διανόησης 18, 210-4
ηθική ~ 224
και καθαρό βλέμμα 445-6
καλλιτεχνική ~ 101-2, 106, 214-7, 219-21, 336-7
κοινωνικοί παράγοντες 377-8, 508
πεδία 171, 335-6, 364, 377
πολιτιστική παραγωγή 331-2, 502
στρατηγικές δυνατότητες 306-7
συγγραφείς 113-4, 124-7, 136, 158, 189
«αφέλεια» 368-374
auctor 12-3, 301, 451

βιογραφία, κατασκευασμένη 391-394
βλέμμα
αισθητικό ~ 350-1, 428, 431
καθαρό ~ 178, 184, 431-2, 445-6, 472
πειραματικά μυθιστορήματα 194

Γαλλική Ακαδημία 128, 115-7, 202, 216, 219
γενιά 204
καλλιτεχνική ~ 112, 201, 252, 333
γκαλερί τέχνης 233-5, 240-1, 242, 266, 330
γλώσσα 181, 284, 436-7
γούστο, δημιουργημένο ~ 437-8, 441-3
γραφή
αντικειμενοποίηση 175-7
εξουσία της ~ 68-74
καθαρή 390-1
λογοτεχνική/επιστημονική ~ 67
μετριότητα ως θέμα 162-70, 178-9
ως σταδιοδρομία 104-7, 113-5, 345-6

δημιουργός 262, 265-7, 289, 292-3, 294-6, 351, 439
δημοσιογραφία 148, 191, 297, 504-5
διαθέσεις 280, 356-7, 363, 388-90, 400-3
διάκριση, διαλεκτική της ~ 206-7, 248
διανοούμενος/οι 282, 298-9
και αναρχία 507
αστικό κοινό 260, 325-6
αυτονομία 18, 210-4, 500-2, 504
δεξιά/αριστερή διανόηση 337-9, 418-23

εθνικές διαφορές 502-3
ενότητα στο χώρο 308-10
και εξουσία 498, 499-501
επινοημένοι ~ 210-4
ολικός ~ 295, 322-6
προλεταροειδείς ~ 106, 109, 131-2, 298, 383, 422
συλλογική δράση 367, 499, 508
δομικές ομολογίες 309, 330
δομισμός (στρουκτουραλισμός) 277, 281, 303-4, 306, 318-9
δόξα 286-90, 300-1, 303, 430, 457, 462, 483, 486
δρώντες 315-7, 319, 329, 410-1

είδη (γένη)
διαφοροποιημένα ~ 194-9
εσωτερικοί αγώνες 383-8
ιδιαιτερότητες 189-94
ιεραρχία των ειδών 153-4, 190-1, 207-8, 276
καθιέρωση 192-3
πρωτοπορία 198-9
συμφιλίωση των ειδών 324
βλ. επίσης μυθιστόρημα
εκδότες 122-3, 124-5, 230-3, 235-7, 239-40, 244-5, 262, 330
ελευθερία 294, 498
έξη 51, 157, 277-9, 327-9
αντικείμενο 476
ενότητα 374-5
εξουσία 51
πεδίο 144
προνομιούχος ~ 402
χρονικότητα 488
χώρος των δυνατοτήτων 395-400
έξις (σωματική) 54, 277
εξουσία 498-9
της γραφής 68-74
έξη 51
καθιέρωση 341-3, 350
λογοτεχνία 40, 41, 59, 113-5, 203, 329-39
οικονομική ~ 41, 96-104, 241
πολιτική ~ 41, 96-104
πολιτιστικοί παραγωγοί 263, 501-2
επένδυση 50, 81
βλ. επίσης illusio
επιτυχία 93, 142-3, 191, 193, 210, 332-4
επίταση, της εμπειρίας 31, 182, 183.
έργο τέχνης
αναγνώριση 430
αξία 269-70, 435, 472, 475
δεξίωση 445
εμπειρία του 433
κοινωνική γήρανση 386-7
ερμηνευτική 301, 302, 459-60, 468
ετερονομία 190, 332
ευγένεια (αλλά και ευγενική καταγωγή) 480-5
ευτελισμός 317-9, 384-5
εφηβεία 45-6, 49-50, 81
essentialist-fallacy [ουσιοκρατική πλάνη], 430-5, 443-6, 464
βλ. επίσης «αποκάθαρση»

ζντανοφισμός 421, 422, 507
ζωγράφοι, *βλ.* καλλιτέχνες

ηθική πρακτική, και αισθητική 183-8
ηλικία, βιολογική/καλλιτεχνική 201-202, 235-47, 248-50
βλ. επίσης κοινωνική γήρανση

θέατρο 190, 191-3, 255, 418-9
αστικό ~ 125-6, 196-7, 256-7
βοντβίλ 161, 407
βουλεβάρτο 192-3, 255-6, 407
Δεξιά και Αριστερή Όχθη 255, 404
εμπορευματοποίηση 128
θεσιληψίες 198
πειραματικό ~ 256-7, 343

Φλομπέρ 161
Θερσίτης (σημείο θέασης του ~) 297-9
θέσεις 13, 105, 153, 224, 379, 388-90, 400-3, 406-7
χώρος των ~ 352-3, 356, 360
θεσιληψία 15, 170-4, 351-6, 356-7
διαθέσεις 400-2
διπλή άρνηση 158-9
θέατρο 198
θέσεις 300, 389
καλλιτεχνική ~ 151, 300
λογοτεχνία 300
τέχνη για την τέχνη 135-6, 147, 402-3
θεσμοί 315-7, 319, 329, 407-13, 432-3
θεσμοποίηση (θεσμοθέτηση) 390-1, 405, 334
θεωρία πεδίου 15-6, 283-6, 287
αιρετικοί νεοεισελθέντες 384
αντικειμενικές σχέσεις 280-2, 351, 355
διαθέσεις 280
και έξη 144
εξουσία 329
εξωτερικοί/εσωτερικοί αγώνες 383-8
ιστορία 368-9, 377
illusio 346-7
όρια 340-6
συντηρητισμός 418-23
θεωρία της αντανάκλασης 278, 313
θρησκεία 282, 284, 315, 318, 339

ιδεαλισμός 72, 115, 158, 195
ιερό 286-9, 433
ιστορικοποίηση 169, 249, 365, 377-8, 388-91, 457-9, 461-5
illusio 265, 272, 346-51, 416-7, 433, 489-94

καθαρή τέχνη 110, 134, 143, 228, 271, 382-3, 390-1
καθιέρωση
ακαδημαϊκό μονοπώλιο 221
ανακάλυψη 265-7, 334
είδη 191-2
δύναμη της 341-3, 349
καλλιτεχνικές γενιές 201-2
κοινωνική γήρανση 364
πρωτοπορία 199-200, 335
συγγραφείς 123, 253-5
φθορά της αίσθησης ρήξης 385
καθολικό 20, 443-4, 458, 460, 461, 462, 495, 503, 508
καθορισμός
αυτοκαθορισμός 292-3
πολιτικός ~ 113, 353
κοινωνικός ~ 289, 353
χώρος των δυνατοτήτων 307, 457, 461-2
απροσδιοριστία 37, 52, 58, 69
καλλιτέχνες
και αστοί 44, 109-13
βιολογική/καλλιτεχνική ηλικία 201-2, 240, 248-50
ως δημιουργοί 439
και διευθυντές γκαλερί 330
κοινωνικός χώρος 108, 110
πρωτοπορία 240, 241-3, 253-4
και συγγραφείς 214-22
καλλιτεχνική πρόσληψη 433-4, 441-9, 467-70
κανονικοποίηση, διαδικασία ~ 342
κατανόηση 450-1, 462-3, 467, 469, 491
κατηγορίες (ταξινομητικά σχήματα) 436, 441-5, 470, 474
καφενεία, λογοτεχνικοί κύκλοι 130-1, 135, 404-5
κέρδη 191-3, 228-9, 230-5
κεφάλαιο
αναγνώριση 392
κοινωνικό ~ 145, 396
οικονομικό ~ 144-5, 238-9
συμβολικό ~ 228, 233, 239, 266, 336, 387-8, 403-4
σχετική αξία 329

κληρονομιά 45-61, 144-6
κοινό 192-3, 256, 257-8, 261, 262, 332-3, 438
κοινωνικές επιστήμες 276-86, 352-3, 378
κοινωνική γήρανση 46, 59, 61, 201-2, 204, 364, 386-7, 392, 395
κοινωνική ιστορία 349, 464-6
κοινωνική καταγωγή 150, 289, 352-3, 400-2
κοινωνική τέχνη 129-31, 133-4, 156, 184, 331
κοινωνική τροχιά 391-4
κοινωνικός χώρος 53-4, 74-81, 96, 108, 110, 162, 203, 344-5, 388-91
Αισθηματική αγωγή 38-44, 59-61, 67-8, 87-91, 96
κοινωνιολογική ανάλυση (κοινωνιοανάλυση) 35-6, 79-80, 176
κομφορμισμός 163-4, 259, 493
κριτική 122-3, 154, 163, 166-7, 184, 258, 262, *βλ. επίσης* New Criticism
κυνισμός 258-60, 261, 360, 364, 411, 413
Κυρία Μποβαρύ (Φλομπέρ)
δίκη 120, 133
επιτυχία 93, 143, 158
κριτικοί 163, 166-7, 184
Μποντλαίρ 118-9
ρεαλισμός 81, 158-60, 164-5, 166
χώρος των δυνατοτήτων 151-2
κυρίαρχοι/κυριαρχούμενοι συγγραφείς 96-104, 132, 378-80, 381-3

λίμπιντο 272
λογοκρισία 143, 506
λογοτεχνία
αισθητική ~ 427-8
αλήθεια 413-7
εμπορική ~ 395-6, 507
έσοδα από τη ~ 93, 145-7
θεμελιωτής ήρωας 113-124
θεσιληψία 300
οικονομία 142-147
τεχνοκρατική ~ 338
και φιλοσοφία 323
λογοτεχνική δόξα 286-290, 300-1
λογοτεχνικό πεδίο 316, 327-9, 353
αλλαγές 207-10, 253-5, 383-8, 446-7
διαλεκτική της διάκρισης 206-7
ενοποιημένο ~ 194-9
και οικονομία 124-5
κοινωνικός χώρος 96, 162, 203
νεοεισελθέντες 249-51
παιχνίδι 414-5
πεδίο της εξουσίας 40, 41, 59, 113-4, 203, 329-39
συγχρονικότητα 251
σχίσματα 202, 204, 403-7
ύστερος 19ος αιώνας 189-90, 201
λογοτεχνικότητα 223, 301-2
lector 12, 18, 301, 449, 451, 454, 455

μάτι του κουατροτσέντο 470-7
μετριότητα, ως θέμα 162-70, 178
μικροαστοί 47, 53, 54, 56-8
μορφή (φόρμα) 36, 158, 162, 175-81, 187, 222-5, 448, 455
μουσεία 433, 438
μποεμία
και αστική τάξη 406-7
δεύτερη ~ 131, 156, 170, 183
δημοσιογραφία 148
λογοτεχνική ~ 217-8, 499-500
συμβολική προστασία 381
ως τέχνη τού ζην 104-9, 120-1
μυθιστόρημα 366-367
βιομηχανικό ~ 165, 395-6
ως είδος 153-4, 162-3, 170-1, 190-1, 204-5, 366
επαρχιακό (τοπικό) ~ 397, 398
θέμα, και καθολικότητα 167-8
ιεράρχηση των ειδών 192, 196

καθαρό ~ 366-7
κέρδη 192-3
νατουραλιστικό ~ 196
πειραματικό ~ 194
ρεαλιστικό ~ 131, 133
ψευδαίσθηση 80-1, 491-4

ναρκισσισμός 367, 450, 451-2
νατουραλισμός 196, 197-8, 207-10, 314
νεωτερισμός (καινοτομία) 357-9, 384, 386-7
νόμος 116-7, 340-6, 350
New Criticism 301, 302
Nouvelle Revue Française 411-2

οικονομία 41, 96-104, 124-5, 142-7, 228-35, 238, 241, 329-30
οικονομία (των συμβολικών αγαθών) 142-7, 218-20, 227-58, 329-33
οικονομισμός 284, 329-30
ομάδες (διαμόρφωση και διάλυση των ~) 403-7
ομολογία 330, 355, 378-83, 385
πεδίο πολιτιστικής παραγωγής/πεδίο της εξουσίας 255-64, 378-83
χώρος δυνατοτήτων/χώρος θεσιληψιών 351-6, 444-5
μορφές τέχνης/μορφές έρωτα 63-7
ορισμού (αγώνες ~) 340-2
ουδετερότητα (αλλά και ουδετεροφιλία) 70-2, 74, 78, 138-9, 169, 185
οντογένεση 428, 432, 468
ουσία 223, 365, 382, 428-34, 435
ουσιοκρατία 290-2, 430, 444, 446

παιχνίδι 442
illusio 265, 272, 346-7, 349-50
γλώσσα 180
διπλό ~ 60-2, 66
έρωτας και τέχνη 63
και ιστορική διαδικασία 377
κοινωνικό ~ 488
λογοτεχνικό ~ 414-5
και πίστη 271-2
τέχνη εναντίον χρήματος 50
πανταχού παρουσία (κοινωνική ~) 72
βλ. επίσης ουδετερότητα
παρωδία 354, 364
Παρακμιακοί 200-1, 404-5
Παρνασσιστές 158, 162, 179, 181, 194, 195, 200, 222, 314, 404
πίστη 265-272, 287-8, 433, 491-2
ποίηση 302-3, 360-1, 365
λαϊκή ~ 130
ποιητές-εργάτες 130
συμβολιστική ~ 195 360
φορμαλιστική ~ 166
πολιτική
διανοούμενοι 210-4, 498-500, 505-8
εξουσία 41, 96-104
καθορισμός 113, 353
λογοτεχνία 136-7, 140-1
πολιτική της καθαρότητας 501
πρωτοπορία 381
τέχνη για την τέχνη 112
πολιτιστικά αγαθά 104-5, 255, 327-9, 348-9, 408-10, 437-8, 449-50
πολιτιστική παραγωγή 313, 388-91
αξία σπανιότητας 385
αυτονομία 18, 331-3, 502
δομική ομολογία 309, 330
δρώντες 315-7, 319, 329, 410-1
εξουσία 263, 501-2
εξωτερικοί παράγοντες 313-7
κοινωνικός προσανατολισμός στο χώρο 261-3
πολιτική 336, 500-2
προσφορά και ζήτηση 378-83
πραγματικότητα 50, 327, 408-9, 492-4
προθετικότητα 323, 429-30, 451, 455-6
πρωτοπορία 157
(ως) ανατροπείς 484

ιστορία της τέχνης 368-9, 447
καθιερωμένη ~ 199-200, 335
πολιτική ~ 381

ρεαλισμός 133-4, 177-83, 401
επανάσταση 179
πολέμιοι 120-1, 166
υπέρμαχοι 115, 135, 143, 155-6 168, 398-400, 405, 447
Φλομπέρ 156-161, 164-5, 181-2
φορμαλιστικός ~ 180-1
ρήξη 136-141, 299, 319, 385
«Ρόδο για την Έμιλυ» (Φόκνερ) 479-88
Ρομαντικοί 97, 155, 168
Ρώσοι Φορμαλιστές 223-4, 282, 304, 311, 318
ready-made 268, 270, 375-6, 455-6

Σαλόνια 99-103, 380, 404
σημείο θέασης, του δημιουργού 299-317, 327-9
σκηνοθεσία 197-8, 359
σοβαρότητα 48-50, 52-3, 58, 80-1, 247, 455, 493-4
Σουρεαλιστές 405-6
στατιστική (λογοτεχνική ~) 127, 289-90, 342
στρατηγικό πεδίο 307, 312
συγγενής (φτωχός ~) 108, 137, 150, 345-6
συγγραφείς
αναγνώριση 342
απροσδιοριστία 334
αστοί ~ 109-113
αυτονομία 114, 124-127, 136, 157, 189
βιολογική/καλλιτεχνική ηλικία 201-2, 235-47, 248, 249
δεύτερης κατηγορίας 127
ως δημιουργοί 295-6
και εκδότες 122-3, 235-7, 244-5, 330
καθιερωμένοι ~ 124, 253-5
και καλλιτέχνες 214-22
και κοινωνικοί ρόλοι 138-40
κυρίαρχοι/κυριαρχούμενοι ~ 96-104, 131-2, 378-80, 381-3
μπεστ σέλερ 246
ναΐφ 370-3
οικογενειακή προέλευση 147-8
πρωτοπορία 323
σοσιαλιστές ~ 143
συμβολική επανάσταση 134, 214-6, 219-20, 463-4
συμβολικό κεφάλαιο 227-8, 233, 267, 336, 387-8, 403-4
Συμβολισμός 180, 194, 195, 197, 198-9, 221, 360, 404-5
συμπαιγνία 346
συνειδητότητα 292-4, 323
συντηρητισμός 418-23
σχολή (και σχολαστικός παραλογισμός) 16, 321, 432, 455, 456-7, 467-70, 492
βλ. επίσης lector

τέχνη
αυτονομία 18, 101-2, 106, 143, 214-5, 219-20, 271, 336-7
διπλή ρήξη 136-141
και εμπόριο 228-35, 263-4, 472, 474-5, 504-5
επιστημονική ανάλυση 169-70, 349, 355
και έρωτας 63-4
έρωτας για την ~ 71
θεσιληψία 151-2 300
πνευματισμός/υλισμός 194-6
(ως) προφητεία 219
(ως) σταδιοδρομία 104-5, 345-6
και χρήμα 50, 61-8, 96-104, 127-8, 157, 199-205
χρονικότητα 447-8
βλ. επίσης αστική τέχνη· καθαρή τέχνη· κοινωνική τέχνη

τέχνη για την τέχνη 128, 135
Γκοτιέ 218, 500
Μποντλαίρ 110, 158, 217-8, 440
πολιτική 111
ρεαλισμός 158
Φλομπέρ 93, 115, 163, 329, 440, 500
τύπος (γενεσιουργός) 51, 52, 74-6, 96, 138, 450

υπερβατικότητα 27, 407-8, 409-10, 414, 415
ψευδαίσθηση της ~ 407-9
υπογραφή (φίρμα) 271, 276, 349, 434
ύφος 77-8, 162-6, 168, 180, 355
ελεύθερο πλάγιο ~ 77 187

φαρισαϊσμός 185, 188, 288
φετιχισμός 276, 283, 348-51, 414, 415, 434-6, 452-3
φιλοσοφία 269, 322-5, 337-8, 408-10, 456-9, 502-3
φορμαλισμός 166, 180-2, 282, 304-6, 448, 453
βλ. επίσης Ρώσοι φορμαλιστές
φυλογένεση 428, 431, 468

χορηγία 504-5
χρήμα, και τέχνη 50, 61-8, 96-104, 127-8, 157, 199-205
χρονικότητα 252, 253-5, 364, 447-8, 485-8
χώρος των δυνατοτήτων 61-8, 152, 167-70, 181, 209, 307, 310, 319, 355-63, 395-400, 461-2

ψευδαίσθηση 19
αλήθεια 464
του απόλυτου 428-34
illusio 489-94
μυθιστόρημα 80-1
πραγματικότητα 50
χαρισματική ~ 475-7

κοινωνιολογία

μεταστροφές

Διεύθυνση σειράς: Νίκος Παναγιωτόπουλος

Στο δεύτερο μισό περίπου του 19ου αιώνα συγκροτείται στη Γαλλία ένα λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό σύμπαν το οποίο διεκδικεί την αυτονομία του από τις όποιες κρατικές γραφειοκρατίες, καθώς και τις αντίστοιχες ακαδημίες τους και τους κανόνες του καλού γούστου που αυτές επιβάλλουν. Δημιουργοί όπως ο Φλομπέρ, ο Μποντλαίρ και ο Μανέ επιτελούν μια συμβολική επανάσταση που θα αλλάξει οριστικά τη μορφή του λογοτεχνικού και του καλλιτεχνικού σύμπαντος.

Εστιάζοντας στην *Αισθηματική αγωγή* του Φλομπέρ, ο Pierre Bourdieu περιγράφει τη γένεση και τη δομή του *λογοτεχνικού πεδίου* στις διαδοχικές μεταμορφώσεις του και δείχνει κατ' αρχάς αυτό που οφείλει το έργο του Φλομπέρ στη σύσταση του πεδίου, δηλαδή σε ποιο βαθμό ο Φλομπέρ ως συγγραφέας παράγεται από αυτό στην παραγωγή του οποίου ο ίδιος συντελεί.

Με αυτή την αφετηρία και φέρνοντας στο φως τη λογική στην οποία υπακούουν οι συγγραφείς και οι λογοτεχνικοί θεσμοί, ο Bourdieu θέτει στη συνέχεια τα θεμέλια μιας *επιστήμης των έργων*, της οποίας αντικείμενο αποτελεί η παραγωγή όχι μόνο του ίδιου του έργου αλλά και της αξίας του. Χωρίς να εξαλείφει το δημιουργό κάτω από το βάρος της επιρροής των κοινωνικών καθορισμών που συνδέονται με το περιβάλλον καταγωγής του, η ανάλυση του χώρου των δυνατοτήτων που είναι εγγεγραμμένοι σε μια συγκεκριμένη κατάσταση του πεδίου μάς επιτρέπει να κατανοήσουμε την εργασία που οφείλει να επιτελέσει ο καλλιτέχνης, ενάντια σ' αυτούς τους καθορισμούς αλλά και χάρη σ' αυτούς, προκειμένου να παραχθεί ως δημιουργός, δηλαδή ως υποκείμενο της ίδιας του της δημιουργίας.

Εργασία με αξιοθαύμαστο εύρος αλλά και βάθος, *Οι κανόνες της τέχνης* καταφέρνουν να υπερβούν ένα από τα μεγαλύτερα ταμπού της ανθρώπινης σκέψης και να καταστήσουν αντικείμενο της επιστημονικής ανάλυσης την καλλιτεχνική δημιουργία αποσπώντας την από ανορθολογικές ερμηνείες και υπερβατικές μεγαλοστομίες, διατηρώντας ταυτοχρόνως την ιδιαίτερη μαγεία της.

ISBN 960-16-1693-4

9 789601 616933

Βοηθ. κωδ. μηχ/σης **5693**

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΤΑΚΗ